

El arte de lo oculto: prácticas mágico-esotéricas en *Rinconete y Cortadillo*

FREDERICK A. DE ARMAS*

En el prólogo a sus *Novelas ejemplares*, Cervantes se auto-retrata como hombre ya acosado por los años, con «las barbas de plata que no ha veinte años fueron de oro» (1: 62) con «fuerzas tan pocas como las mías» (1: 65) y «no muy ligero de pies» (1: 62). Aun así, nos informa que ha creado novelas originales, «mías propias, no imitadas ni hurtadas» (1982: 1.65). Ciertamente, estas obras de *senectute* (le quedan apenas tres años de vida), delatan una originalidad, y agilidad mental intactas. Son textos peripatéticos, en que los personajes siempre están pasando de un sitio al otro y el lector se admira de lo ocurrido en sus varios espacios. En muchos casos, las peregrinaciones de los personajes calcan el género de novela griega/bizantina, mientras que en otros, reflejan elementos de la picaresca. La crítica ha estudiado una y otra vez a *Rinconete y Cortadillo* como la obra que mejor imita (y transforma) a la picaresca, género en el cual el protagonista pasa de amo en amo y de sitio en sitio, intentando mejorar su situación, mientras que al mismo tiempo su visión sirve de crítica o sátira de la sociedad. Este estudio, aunque toma en cuenta el género picaresco, intenta localizar en el texto elementos escondidos que generalmente se encuentran en géneros más «altos» y aristocráticos, relacionados con la modalidad del *romance*¹. Aunque Ruth El Saffar haya

* University of Chicago.

1. Para un listado de las principales características del *romance*, ver el estudio de Riley donde se nos explica que para Cervantes implican vuelos imaginativos. Entre ellos, tenemos dos que ya provienen

afirmado que Cervantes pasa cronológicamente de lo novelesco al *romance* en la cronología de la composición de las *Novelas ejemplares*, quisiera comprobar lo opuesto, que *Rinconete y Cortadillo*, una de las más tempranas, ya esconde temas y técnicas del *romance*, sobre todo como se estructura en la novela bizantina (griega)². Ya la crítica ha tratado por muchos años de matizar la interpretación de El Saffar, siendo el ensayo de Edward Riley uno de sus más inteligentes ejemplos. Aunque Riley afirma que Cervantes fue lector atento del *romance*, extrayendo de esta forma lo que necesitaba para crear algo nuevo, al dividir los tipos de narrativa de las *Novelas ejemplares*, no incluye a *Rinconete y Cortadillo* en las narrativas romancísticas, ni siquiera en las de forma mixta; aparece como predominantemente novelística. El hecho de que continúa afirmándose que *Rinconete y Cortadillo* es obra que se aproxima a la picaresca y en consecuencia a la novelística, revela el impacto de las teorías de El Saffar. Esta continua revisión del género picaresco de la novela evita interpretaciones más esotéricas o de filosofía oculta que pueden desvelar diferentes estructuras y símbolos.

Debemos recordar que muchas obras del Renacimiento y Barroco exploran o utilizan lo que Cornelius Agrippa llama la filosofía oculta, lo esotérico, las analogías y correspondencias entre el mundo superior (los cielos con sus planetas y signos); el espacio terrenal, que descubre en la naturaleza un libro donde se leen correspondencias; y el espacio infernal. Estudian en particular cómo elementos específicos de estos tres mundos pueden ser manipulados. La literatura o puede reflejar de manera sorprendente este mundo mágico-esotérico, como bien explica Frances A. Yates en su análisis de la obra de Marlowe o de Shakespeare; o puede presentar un pensamiento más moderno que esconde (pero no niega) la magia del pasado. Según Linda Woodbridge (1994: 15): «The Renaissance magical unconscious... shapes consciousness because it is useful, because such older ways of thinking help make sense of a more modern world». La presencia de este ocultamiento, entonces, ayuda a calmar

de la obra de Northrop Frye y que son claves para nuestro estudio: (1) es un género que se aproxima al mito; y (2) no hay límites en cuanto a la presencia de elementos sobrenaturales.

2. Sabemos que *Rinconete y Cortadillo* es anterior a la primera parte del *Quijote* ya que en la novela de 1605 el ventero le da al cura unos papeles que se hallaban en la misma maleta en que aparecía *El curioso impertinente* y que contenían la novela de *Rinconete y Cortadillo* (1978: 1, 559), coligiendo el cura que también sería buena y del mismo autor (1, p. 560). Como explica Montero Reguera, no llegamos a averiguar que esta novela también está en la misma maleta del ventero hasta el capítulo cuarenta y siete «con un evidente guiño al lector». Y si añadimos a todo esto el Códice de Francico Porrás de la Cámara, racionero de la Catedral de Sevilla en el que aparecen versiones primitivas de *Rinconete y Cortadillo*, *El celoso extremeño* junto con una novela no incluida en la colección de 1613, *La tía fingida*, nos damos cuenta que ya Cervantes se interesaba en este género de la novela corta aun antes de terminar el *Quijote*. Ruth El Saffar la presenta como las más antiguas de las *Novelas ejemplares*, junto con *El celoso extremeño* y *El licenciado Vidriera*. En estas obras los protagonistas, según El Saffar, se rigen por su propia voluntad («apparent autonomy and voluntarism» [p. 16]) en vez de dejarse llevar por el destino. Es muy posible, como resume Jorge García López (2001: 53), que la novela, escrita alrededor ya para 1604, fuera «revisada con posterioridad a 1609» para así incluir «trucos naipescos... también presentes en *Pedro de Urdemalas* (hacia 1610)».

las ansiedades de una nueva epistemología y a establecer un puente entre el pasado y el presente. Es un puente entre dos mundos en el que la realidad se contamina con lo mágico para así descubrir nuevas posibilidades. Y es así que podemos leer a Cervantes. Este tipo de lectura, aunque no tan presente en la crítica cervantina como en la de Shakespeare, consta con una larga tradición desde Nicolás Díaz de Benjumea hasta Vicente Pérez de León. Este último vincula los ensayos de magia de Giordano Bruno con la narrativa cervantina³.

Este mundo antiguo que se oculta puede ser el mundo de la magia pero también puede ser el de los dioses paganos. Junto con tratados de alquimia, de magia y de astrología (que contaban con el paganismo), el Siglo de Oro se deleitaba en la reinterpretación de la antigüedad clásica. Tratados tales como la *Philosophía secreta* (1585) de Juan Pérez de Moya y *Theatro de los dioses de la gentilidad* (1620) de Baltasar de Vitoria muestran la pervivencia de los dioses, escondidos tras nuevos ropajes a través de los siglos dieciséis y diecisiete. Los escritores auriseculares tomaban muy en serio la afirmación de Pérez de Moya que las fábulas (de los dioses de la gentilidad) induce «a los lectores a muchas veces leer y saber su escondida moralidad y provechosa doctrina... Mitológica es una habla que con palabras de admiración significa algún secreto natural...». Estos misterios son parte de la práctica esotérica en la que secretos de difícil acceso se entrevén en una narrativa y pueden ser accedidos por aquellos que comprenden el habla mitológica, y el discurso mágico-astroológico.

Rinconete y Cortadillo, al contaminarse con el mundo de los dioses, se acerca más al mito y así se aproxima al *romance* que según Northrop Frye es un desplazamiento de la fábula mitológica. Esta contaminación tiene, desde su principio, un propósito específico. Trata de soslayar las debilidades autoriales descritas en el Prólogo de las *Novelas ejemplares*. Para contrastar su propia lentitud, pocas fuerzas y vejez, Cervantes sitúa varias de sus novelas bajo el signo de Mercurio, dios de la elocuencia, de la agilidad mental y física. Lo recordamos como mensajero de los dioses que, con sus pies alados, pasa rápidamente de un lugar a otro, hasta conecta este mundo con el inframundo. Es este dios escondido en la novela el que sirve de elemento para analizar la obra como algo que esconde un misterio, una filosofía secreta. O sea, es el deseo de mostrar la

3. «Bruno fue capaz de resumir en sus planteamientos teorías de lógica acausal sobre la actuación del alma en el espíritu, además de señalar la posibilidad de ser intervenida o manipulada» (Pérez de León, 2010: 30). Estudiando la obra de Benjumea, asevera Dominick Finello (1987: 60): «This unveiling of the secrets of a literary work (*sentido oculto*) was, according to Benjumea, the principal job of the critic». Entre los muchos ejemplos de esta técnica, explica Finello (1987: 60) que para Benjumea: «the name of the *disciplinante* with whom Don Quijote has an encounter in I, 19, López de Alcobendas, is an anagram for “es lo de Blanco de Paz,” indicating Cervantes' obsession with this so-called spy». De esta manera, Benjumea combina el historicismo con lo oculto, aunque su obra muchas veces deja fuera lo mágico-esotérico. Al mismo tiempo, asevera que el *Quijote* debe leerse como un ataque contra la ortodoxia religiosa. En nuestros tiempos, debemos mencionar también la acertada lectura alquímica de *La española inglesa* de Rosa María Stoops y el vínculo entre la magia de Bruno y *El retablo de las maravillas* de Alvaro Llosa Sanz.

agilidad bajo Mercurio lo que transforma lo picaresco en algo muy diferente. Es como si Cervantes estuviese manipulando el universo con su magia planetaria (el dios/planeta Mercurio) para preservar una inagotable agilidad verbal en la narrativa. En este sentido, me parecen particularmente acertadas las palabras de Javier Blasco aunque no se esté refiriendo a esta novela en particular: «en la fórmula cervantina la aceptación de lo maravilloso, como parte de lo real, reivindica una realidad sustancialmente compleja, en donde las fronteras entre el «ser» y el «deber ser» ya no resultan diáfanas ni infranqueables y donde las cosas están preñadas de sueños; o al revés; una realidad que siempre se ofrece al lector como algo inestable, problemático y, en consecuencia, susceptible de permanente reinterpretación» (Blasco, 2001: xvii). La reinterpretación que nos atrae, entonces, es una donde lo problemático se haya dentro de una realidad que esconde lo misterioso y maravilloso. Se trata de una novela en la que una mera aventura picaresca se equipa de toda una serie de elementos maravillosos tales como el secreto onomástico de los protagonistas, el vaticinio, la magia, el viaje metafórico al ultramundo, y la adquisición de conocimientos tras una *catábasis*. Hasta encontramos la transformación del latrocinio picaresco en algo misterioso ya que el dios Mercurio protege a los ladrones.

Observando el pacto de «verdadera y eterna amistad» entre Rincón y Cortado en la novela cervantina, Juan Pablo Gil-Oslé (2013: 131) muestra su sorpresa ya que: «Pocas cosas hay eternas en el género de la picaresca –y menos la amistad– que se caracteriza por la constante mutabilidad de intereses y los endémicos cambios de lugar, estado y fortuna»⁴. Notamos así que desde un principio se subraya un cierto choque entre el género picaresco y la novela misma⁵. El desarrollo de la amistad entre los dos protagonistas puede llevarnos a comprender algunos de los misterios escondidos, los cuales forman parte del *romance* – y recordemos la bien conocida frase en el Prólogo a las *Novelas* que «algún misterio tienen escondido que las levanta» (Avalle-Arce 1982: 1, 65)⁶. Este tipo de *amicitia* perfecta está vinculada con géneros de alta mimesis como lo caballeresco. Y veremos cómo misterios onomásticos destinan a Rincón y Cortado a ser amigos, designio típico del *romance*. Analizaremos cómo la prehistoria, los nombres y las acciones de los protagonistas siempre esconden algo más, y ese algo transforma a la novela de lo que parece ser,

4. Entre lo mucho que se ha escrito sobre los elementos picarescos de *Rinconete y Cortadillo* apuntamos sólo unos ejemplos: Blanco Aguinaga rechaza mucho de lo picaresco en Cervantes, mientras que Peter Dunn lo contradice. Avalle-Arce asevera que la picaresca cervantina tiene poco que ver con el determinismo y el pesimismo de Mateo Alemán. García López (1999a: 114) asevera que: «Estamos ante una novela sin argumento palpable». Y más recientemente, Chad Gasta enumera los muchos rasgos picarescos de *Rinconete y Cortadillo*, resumiendo el estado de la cuestión. Un detallado estado de la cuestión puede encontrarse en las páginas de la edición de Jorge García López (2001: 789-97).

5. La contradicción entre la soledad del pícaro y la amistad que hallamos en esta novela ha sido resaltada por ejemplo, por Juan Bautista Avalle-Arce (1982: 1, 3). Rodríguez Luis (1980: 1, 172-3) subraya la ironía entre la amistad «picaresca» y el ideal caballeresco.

6. Aunque cito de Avalle-Arce (1982), como ya he apuntado, también he consultado la erudita edición de Jorge García López (2001), de la que recuerdo pasajes de la Introducción y de las notas.

una narrativa de elementos casuales, costumbristas y de estamentos inferiores, en una obra porosa, misteriosa y plena de secretos.

Mientras que los dos futuros amigos van a narrar su prehistoria en primera persona y de manera típica de la picaresca, apuntan a su lugar de origen y a su familia; sus palabras se conocen a través de un narrador cuya forma de narrar es muy diferente. Como explica Ruth El Saffar (1974: 31): «The narrator, on the other hand, begins the story at a moment of temporal and spatial indefiniteness». O sea, el narrador comienza como si estuviera narrando, algo fuera del tiempo y del espacio cotidiano, un *romance*. Y es en estas primeras páginas donde también presenciamos la amistad que surge entre estos dos adolescentes que se dan cuenta de que tienen el mismo deseo: quieren vivir una vida libre con elementos picarescos y de germanía. Aun así, no proviene este deseo del determinismo de la picaresca: «The boys have not been forced into a life of crime nor have they been rejected by their families» (El Saffar, 1974: 33). Desde un principio, se tratan como hidalgos, algo que ironiza su verdadera condición y esto crea un juego entre narrador y protagonistas dialogantes como bien han apuntado Joaquín Casaldueiro (1969: 100) y Aden W. Hayes (1981: 16). Este juego es parte de sus máscaras, del ser que pretenden ser, y es a través de este querer ser que se afina la *amicitia*, que imita muy de cerca la amistad perfecta que era una de las relaciones más apreciadas en la aristocracia de la época⁷.

Después de narrar sus biografías, se dan cuenta que son verdaderamente seres afines, que se complementan. Aunque E. J. Brehm asegura que Cortadillo está a la «sombra» de Rinconete, ya que el primero es el mayor y retiene el liderazgo y el protagonismo, quisiera aquí ahondar más en esta visión de los dos jóvenes, descubriendo misterios escondidos. Y es la misma narrativa la que nos alerta a lo escondido. Hallamos muy pronto unas líneas que casi se pierden de vista si María Roca Mussons (1998: 1, 225) no nos hubiera alertado a su presencia. Un personaje casi invisible, la ventera, ha estado vigilando escondida a los dos mancebos: «...y la ventera admirada de la buena crianza de los pícaros, que les había estado oyendo su plática sin que ellos advirtiesen en ello». El lector y el narrador casi dejan pasar desapercibidos a esta figura la cual admira a estos jóvenes que muchos críticos insertan en la narrativa picaresca.

Pero lo escondido también se descubre tras un misterio onomástico. Cuando el mayor de los jóvenes no recibe respuesta satisfactoria a la pregunta que le hace al menor sobre su origen y destino, decide confesar su pasado para así crear más confianza. Confiesa su verdadero nombre, Pedro del Rincón. La crítica ha preferido relacionarlo con el arrinconamiento o abandono y soledad

7. Según García López (1999b: 115) esta extraña manera de hablar entre los pícaros «nos obliga a la interrogación, a buscar soluciones que orillen la discordia». Para mí la respuesta tiene que ver con una amistad que está destinada a florecer y que refleja las costumbres de la aristocracia. Como explica Juan Pablo Gil-Oslé (2013: 17): «En la temprana modernidad, la *amicitia* perfecta es una unión altruista entre hombres que están dispuestos a una entrega mutua total en aras de la fidelidad, tanto en la vida como en la muerte, como en la proximidad y en la lejanía, al igual que en los cambios de la fortuna».

del pícaro junto con su arrinconamiento por la suerte (Rodríguez Luis, 1980: 1, 173; García López 2001: 165, nota 30). Ahora bien, según el *Diccionario* de Sebastián de Covarrubias (1943: 911), el término rincón, según su geometría es sitio: «donde de ordinario no llegan directamente las luces: y así se toma por lugar escondido y oscuro». O sea que Rincón, el futuro Rinconete, es personaje que se esconde o esconde sus conocimientos. La autobiografía es aquí importante porque sus acciones reflejan las de su padre. Como buldero, el padre vendía indulgencias, una práctica de la que se abusaba mucho en la época y que fue uno de los elementos claves que llevaron a la reforma luterana. Se vendían bulas para sacar a las almas del purgatorio, para perdonar las consecuencias de cualquier pecado pasado o hasta futuro. Y muchos bulderos sabían falsificar las bulas, como en el famoso quinto tratado del *Lazarillo de Tormes*. Lo que nos importa es que el padre de Rincón usaba de su ingenio para venderle al público estas bulas y posiblemente hasta falsificarlas. Rincón, al igual que su padre, usa la agilidad mental para embaucar. Mientras que el primero posiblemente se enriquecía con indulgencias falsas, el segundo trata de ganarse la vida haciendo trampas con los naipes. El pergamino sagrado en que están escritas las bulas se transforma en unos naipes «limpios de polvo y de paja, mas no de grasa y malicia» (1, p. 225). O sea, los textos (bulas o naipes) son utilizados para burlar al público. El texto indica además otro vínculo escondido entre el oficio del padre y el del hijo. Rincón le muestra los naipes por primera vez a Cortado durante la relación de su vida con el siguiente gesto: «y a este tiempo descubrió los que se han dicho, que en el cuello traía» (1, p. 223). Debemos recordar que el término «bula» proviene de un objeto que los jóvenes romanos llevaban al cuello para mostrar su nobleza antes de recibir la toga. O sea, los naipes pueden representarse como las bulas de un joven principiante en el arte de sacro latrocinio ejercido por su padre; y de manera irónica, vincula a Rincón con la nobleza romana. De esta manera, la novela esconde primero un misterio onomástico y segundo uno de oficio. Como para recalcar que es importante descifrar éstos y otros misterios, el mismo Rincón le explica al otro joven: «porque imagino que no sin misterios nos ha juntado así la suerte, y pienso que habemos de ser, de éste hasta el último día de nuestra vida, verdaderos amigos» (1, p. 222). El misterio ya aludido en el Prólogo de las *Novelas* se pone en boca de un personaje cuyo misterio se esconde y revela en su propio nombre y en su oficio.

Rincón añade que se han juntado por suerte. Antes, el narrador había explicado que en la venta del Molinillo «se hallaron en ella acaso dos muchachos» (1, p. 219). Para Avalor-Arce, este término es «el primer rechazo de la práctica establecida del nuevo género. La novela picaresca dictaminada por el *Guzmán de Alfarache* no puede dar la menor entrada al acaso, al azar, en la vida del protagonista, ya que está férreamente dictada por el determinismo» (1, p. 34)⁸. Yo diría casi lo opuesto, citando al mismo Rincón. Para él, hay aquí un misterio

8. Verse también a Blanco Aguinaga (1957: 337-38) y El Saffar (1974: 31-32).

que transformará a dos personas que parecen haberse encontrado por casualidad en verdaderos amigos «hasta el último día de nuestra vida» (1, p. 34). O sea, el encuentro lleva a un pronunciamiento profético. No se trata del determinismo de la picaresca sino del destino revelado en obras de *romance*, sea de los libros de caballerías o de las novelas bizantinas o griegas. Aunque se subraya el realismo de esta novela cervantina y su relación a la picaresca y la germanía, el caso es que también hay elementos escondidos: la profecía, la importancia de la fortuna, la *amicitia* perfecta, y hasta el vínculo de Rincón con la nobleza a través de la bula o naipes que lleva alrededor del cuello.

Una vez que Rincón termina su biografía, el joven que lo escucha provee más datos sobre la suya. Se llama Diego Cortado. Su nombre no esconde sino aclara un misterio onomástico. Al igual que Rincón, la habilidad de Cortado proviene de su padre; mientras el primero es buldero éste es sastre. A través de la literatura del Siglo de Oro, hallamos repetidas sátiras de sastres como ladrones, siendo *Los sueños* de Quevedo uno de los más conocidos ejemplos (Arellano, 1991: 101). El texto cervantino señala claramente la relación entre padre e hijo: «mi padre era sastre; enseñóme su oficio y de corte de tijera, con mi buen ingenio, salté a cortar bolsas» (1, p. 224). Es así que Cortado pasa a Toledo donde roba con gran agilidad, ya que llega a toda bolsa o faldriquera «tan escondida que mis dedos no visiten ni mis tijeras no corten, aunque le estén guardando los ojos de Argos» (1, p. 224).

Como ya hemos mencionado al principio de este ensayo, el concepto del misterio escondido muchas veces se relaciona con la mitología clásica. Edgar Wind publicó en 1958 su famoso libro sobre los misterios paganos en el arte renacentista. Allí confrontó el hecho que parte de los significados del arte de la época se habían perdido no sólo por ser de una época distante a la nuestra, sino por lo oblicuo de sus metáforas. Los misterios sagrados, afirma, tienen que permanecer velados tras fábulas mitológicas: «As Dionysius says, the divine ray cannot reach us unless it is covered with poetic veils» (Wind, 1958: 25). De allí que mitógrafos tales como Natale Conti en Italia y Juan Pérez de Moya en España, presentaran al lector una serie de niveles explicativos de los diferentes mitos. Así como la pintura esconde sus misterios tras maravillosas fábulas de la antigüedad, los textos literarios a veces copian esta técnica escondiendo sus misterios tras alusiones a los mitos greco-latinos⁹.

Aquí, las víctimas de Rincón son como Argos, figura de gran renombre en la mitología grecorromana que se popularizó por la versión en el primer libro de las *Metamorfosis* de Ovidio. Según Pérez de Moya (1995: 415) no se trata de un gigante: «Era Argos un pastor que tenía cien ojos a la redonda de la cabeza, y cuando unos de ellos dormían, otros velaban»¹⁰. Júpiter desesperado

9. Para un breve repaso de algunas de las técnicas alusivas e imitativas utilizadas en el teatro del Siglo de Oro véase a De Armas (1996).

10. En la traducción de Ovidio por Sánchez de Viana, leemos: «Tenía el pastor cenida la cabeza / de cien ojos, que a veces descansaban / de dos en dos, durmiendo poca pieza. / Mas los noventa y ocho le guardaban» (vv. 1028-31).

al no poder librar a su amante Ío de la vigilancia de Argos, envía a su hijo Hermes/Mercurio, disfrazado de pastor el cual «trabajaba que con abundancia de dulces cantos los ojos todos de Argos se adormeciesen» (Pérez de Moya, 1995: 415)¹¹. Sus cantos junto con el uso de la zampoña, instrumento musical de «maravilloso ingenio nuevamente hallado» (Pérez de Moya, 1995: 416), logran su objetivo. No se nos explica cómo Cortado, nuevo Mercurio, adormece a sus víctimas. Lo que sí averiguamos de esta compleja alusión es que se establece una analogía entre Mercurio, quien le corta la cabeza a Argos y libera a Ío, y Cortado quien encuentra las escondidas riquezas de sus víctimas, se las corta y libera así las monedas. Al contrario de Rincón que se vale de lo escondido para sus burlas, Cortado, encuentra lo escondido a pesar de la vigilancia de sus víctimas. Recordemos además que Mercurio es deidad cuya beneficencia se extiende hasta los ladrones. Aquí, la agilidad física de Cortado y la rapidez mental de Rinconete son atributos del dios. Es un dios también llamado Hermes, que cuida de lo hermético o escondido. Así, Rincón y Cortado son criaturas de este dios pagano, al que le alegran las burlas.

Terminadas las breves relaciones de las vidas de estos jóvenes y ya dispuestos a ser amigos para siempre, Rincón determina la primera burla o fechoría. Los dos se sentarán a jugar con los naipes, algo muy común en las ventas del período en Europa¹². Ya Rincón había detallado los varios juegos de naipes, y ahora juegan a la veintiuna, y Cortado aprende cómo se gana con trampa, haciéndose experto en este arte. No tarda mucho en llegar un arriero del que ganaron en media hora «doce reales y veinte y dos maravedís» (1, p. 225)¹³. Queriendo el arriero quitarles las ganancias, los jóvenes se unen a una tropa de caminantes que iba a la siguiente venta, y de allí a Sevilla. La rapidez de la escena, la agilidad mental y física de los dos amigos, y la facilidad con la que escapan del arriero corresponden otra vez al signo de Mercurio, el dios alado.

El viaje a Sevilla se hace también bajo el signo de esta deidad planetaria de gran rapidez; y los siguientes tres hurtos, todos hechos por un Cortado que no puede contenerse, son también episodios casi fugaces: la valija del francés, la bolsa del estudiante y por último el pañuelo de este último que es sacristán. Durante todo este tiempo, Rincón simplemente sirve a los viajeros y luego a un soldado en Sevilla sin dedicarse al hurto y cobrando algo mínimo de este

11. En la traducción de Ovidio por Sánchez de Viana, leemos: «Asentóse Mercurio, y platicando / de muchas cosas, entretuvo el día / tañendo su zampoña, y procurando / con su sonora voz y melodía / adormecer los ojos veladores» (vv. 1131-35).

12. En un importante artículo, Enrique García Santo-Tomás (2009) ha afirmado que el juego de naipes en la literatura aurisecular no ha sido estudiado en detalle. Nos dice, por ejemplo, que: «No se ha llevado a cabo tampoco una reflexión a fondo sobre el efecto que pudo tener la representación de los juegos de naipes en la percepción de lo geográfico... o lo genérico» (García Santo-Tomás, 2009: 13).

13. La cantidad de la ganancia parece ser una alusión al juego de la veintiuna. La manera de ganar es acercarse lo más posible al número veintiuno en la suma de los naipes – el número de maravedís, veintidós, es uno más de lo necesario y así ese jugador perdería; mientras que doce es un número más que el valor del as tan codiciado.

último¹⁴. No es tanto este contraste, sino los dos últimos robos de Cortado los que nos detiene. Primero la bolsa hurtada «contiene dinero sagrado y bendito» (1, p. 231) ya que parte es de la capellanía de un sacerdote su amigo. Aún así, con la posibilidad de ser descomulgado, Cortado, con la ayuda de Rincón trata de desviar la atención del sacristán asegurándole que lo van a ayudar a recobrar la bolsa¹⁵. Cortado hasta llega a hacer un vaticinio falso, afirmando que podrá recobrarla si, al pregonar su falta, recuerda exactamente las señas de la bolsa y todos sus contenidos, terminando con el término «y esto le doy por hado» que «es formula final de la buenaventura gitanesca» (Avalle-Arce, 1982: 232). O sea que, mientras al comienzo de la novela tenemos un vaticinio verdadero por parte de Rincón, ahora tenemos uno falso por parte de Cortado, y es profecía heterodoxa ya que se vincula con los gitanos, acusados en la época, como nos recordaba el propio Cervantes al principio de *La gitaniilla*, de continuos robos y engaños.

Cortado parece urdir cada vez más engaños y robos. Su codicia es tal que al ver un pañuelo del sacristán también quiere hurtárselo. Aunque para El Saffar (1974: 35) muestra «consummate skill in sleight of hand» y aunque para Casaldueiro (1969: 106) se trata aquí de «un gracioso juego de manos» y de «la limpieza y gracia con que Cortado quita el pañuelo» (Casaldueiro, 1969: 105), para mí, el arte del chico parte de algo más siniestro. Aunque es cierto que la novela había comenzado con lo gracioso juvenil, ahora entramos en un ámbito más complejo. Cortado detiene al sacristán frente a la catedral de Sevilla, de nuevo contraponiendo el robo con lo religioso; allí le dice disparates o razones sin significado «llamadas bernardinias» (1, p. 232) para distraerlo. Estas palabras según el texto, dan lugar a «grande embelesamiento» (1, p. 232). Según Covarrubias (1943: 996), este término se vincula con el beleño, «planta que saca al hombre de sentido». La palabra, entonces, se convierte casi en fórmula mágica y en yerba maléfica para quitarle el sentido a la persona. Junto a la palabra añade Cortado la vista: «Estábele mirando Cortado a la cara atentamente y no le quitaba los ojos de los ojos» (1, p. 232). La vista también distrae y le quita el sentido al sacristán. Puede que se trate aquí de un tipo de aojamiento o fascinación, enfermedad estudiada en una variedad de tratados en el dieciséis¹⁶. Aunque en general son las mujeres (asociadas

14. El soldado le paga tres cuartos a Rincón; mientras que el sacristán le paga dos cuartos a Cortado. Esta moneda equivale a cuatro maravedís. Recordemos que se necesitan ocho y medio cuartos para hacer un real, monda que ya tiene valor. Todo esto contrasta con el contenido de la bolsa: «quince escudos de oro en oro y con tres reales de a dos y tantos maravedís en cuartos y ochavos» (1, p. 230).

15. La posibilidad de excomunión ante un ataque contra el clérigo también aparece en *La elección de los alcaldes de Daganzo* y en el *Quijote*. Puede muy tener resonancias autobiográficas. Como Comisario del Rey, Cervantes le embarga bienes a la Iglesia, por lo cual «el provisor del arzobispado de Sevilla fulminó excomunión contra Cervantes» (Sliwa, 2005: 423).

16. En un estudio sobre la fascinación en el XVI, Sanz Hermida (1993: 1959) analiza cuatro tratados: «Dos son los médicos españoles que escriben sobre el mal de ojo: Diego Álvarez Chanca y Antonio Cartagena. Por su parte, Thomas Rodríguez da Veiga y Gaspar de Ribero, serán los representantes de la medicina lusa sobre el tema».

con la brujería) las que causan este aojamiento, también son culpables los jóvenes (Sanz Hermida, 1993: 963). Es enfermedad que transmite el veneno por los ojos, contaminando con sus rayos al receptor. Se decía, por ejemplo, que el calor del verano era propicio para esparcir la enfermedad, como en nuestro caso, y también que surgía bajo ciertas influencias celestiales (Sanz Hermida, 1993: 964). Cabría averiguar si los aspectos de Mercurio en este momento serían propicios. Sea o no sea verdadero aojamiento lo que ocurre aquí, la confluencia de los términos «embelesamiento» (palabra relacionada con el beleño, planta que se vinculaba con sueño, veneno y muerte), la repetición de «ojo» (que puede envenenar tras la fascinación), encubren en este momento que para algunos es jocoso, un tinte siniestro y diabólico que va penetrando en la novela.

Cabe añadir que Argos, figura de cien ojos, también puede ser parte de este extraño juego. En la novela, el sacristán y Cortado se miran con diferentes propósitos; el sacristán trata de vigilar sus pertenencias, mientras que Cortado bajo la influencia de Mercurio distrae a este Argos. Recordemos que el dios concedía algunos de sus poderes a los que consideraba ser «hijos» suyos. Ahora bien, Mercurio es también guía de viajeros y su favor ayudaba a tener buen viaje. Extendiendo este dominio era también llamado psicopompo, pues acompañaba las almas al otro mundo y podía entrar y salir del inframundo. Es posible, entonces, que bajo el influjo de Mercurio, los dos jóvenes hayan tenido un viaje afortunado a Sevilla y allí hayan podido continuar sus latrocinios y burlas. El viaje de los dos amigos ha sido uno de descenso, pues cada vez sus errores son más graves, y pronto llegarán al centro del hampa sevillana. En el *romance*, una de las vías que pueden adoptar los protagonistas es justamente la de descenso. Un primer indicio de esta vía, según Northrop Frye (1976: 104), es la pérdida de identidad o «sharp descent in social status». Los jóvenes van desplazándose de su vida anterior y perdiendo su ser social al convertirse en seres del hampa. De allí pasan a zonas subterráneas o infernales donde pueden ir en busca del conocimiento. Si este descenso tiene elementos positivos, los protagonistas pueden imitar a héroes como Eneas y Orfeo que han podido llegar a Hades. Pero si es netamente negativo, aunque se encuentre el conocimiento, el alrededor es oscuro y terrible mientras que los que descienden encuentran poca luz: «On the lower reaches of descent we find the night world often a dark and labyrinthine world of caves and shadows» (Frye, 1976: 111). La novela cervantina, entonces, utiliza esta forma del *romance* para llevar a los jóvenes, guiados por Hermes/Mercurio a ese inframundo subterráneo. Cervantes conocía muy bien la estructura del *romance* donde se llega al principio a un mundo subterráneo para conocer sus secretos y poco a poco salir de un espacio tan terrible. En su última novela, el *Persiles y Sigismunda* tenemos, según bien ha explicado Alban Forcione (1972: 30): «The *Persiles* is a quest romance in which the heroes must abandon an imperfect society, journey through strange worlds full of menacing forces, and suffer numerous trials and struggles before they reach their destination». Al igual que en el *Persiles*, donde Periandro y Auristela dejan un mundo imperfecto, y sufren

trabajos en el oscuro mundo al norte de la Europa conocida, aquí Rincón y Cortado dejan unos hogares imperfectos y llegan a una ciudad desconocida y laberíntica donde llegan a conocer lo más bajo del lugar. Al igual que en el *Persiles*, la obra terminará con la inversión del viaje de descenso.

Lo infernal del *Persiles* se expresa a través de episodios como el de Rutilio quien pasa tres años entre bárbaros y más adelante trabaja en una fragua: «the infernal connections of the smithy, Rutilio's place of employment is in reality one more of the various hells in which he must suffer» (Forcione, 1972: 113-14). El mismo comienzo del *Persiles* presenta la cueva, la oscuridad y lo barbárico: «Voces daba el bárbaro Corsicurbo a la estrecha boca de una profunda mazmorra, antes sepultura que prisión de muchos cuerpos vivos que en ella estaban sepultados» (Avalle-Arce, 1969: 51). Para la época en que escribió Cervantes, las bocas del infierno podían hallarse en sitios tales como Andalucía¹⁷. Juan de Padilla (1975: 73), poeta sevillano, compara la Sima de Cabra no lejos de Córdoba con la boca del infierno:

Allí la dañada misérrima gente
Con alarido muy grande caía,
Remedio ninguno la triste tenía,
Como quien cae en la sima de Cabra.

Cervantes alude claramente a la sima de Cabra y los horrores que contiene en la segunda parte del *Quijote*, posiblemente siguiendo las indicaciones de Padilla (De Armas, 2013, p. 59-76). Pero en *Rinconete y Cortadillo*, lo infernal se halla en un sitio aún más cerca, en la propia Sevilla.

Un segundo personaje escondido y vigilante observa a los jóvenes así como lo había hecho la ventera. Este Argos les explica que todos los ladrones de Sevilla tienen que registrarse con Monipodio, el que controla todo crimen en la ciudad. Este joven les sirve de guía a la casa del famoso criminal, alejada del mundo cotidiano y parte de la germanía. Este nuevo espacio se convierte metafóricamente en un mundo inferior, subterráneo como los infiernos, y es así que el guía recuerda al Mercurio psicopompo. Pero esta casa, recuerdo del mundo subterráneo, no es penetrable sin que se alerte a los habitantes: es, de hecho un lugar hermético que recuerda a Mercurio/Hermes en su hermetismo. Ya dentro, y en el patio ladrillado (que da a dos salas) los jóvenes notan, entre otras cosas, una estera de enea y un tiesto o maceta de albahaca (1, p. 237). La enea, planta que florece en julio, justo en la estación en que los mozos llegan a Sevilla, se utiliza para fabricar tales esteras. Crece en aguas poco profundas como las de las orillas del Guadalquivir o lagunas de la región. Recuerdan, entonces, los ríos que en mitos y leyendas separan este mundo

17. Hay varias figuras llamadas Juan de Padilla en la época. Aquí se trata de Juan de Padilla, «el Cartujano» poeta sevillano de los siglos quince y dieciséis conocido por dos poemas alegóricos: *Retablo de la vida de Cristo* (1513) y *Los doce triunfos de los doce apóstoles* (1521). Para los muchos antecedentes del poema de Padilla véase el primer volumen de la edición de Enzo Narci Gualdani (1975: 116-39).

del otro. De condición acuática parecida, pues crece junto a los arroyos, la albahaca, aunque de muy buen aroma, acrecienta lo que Casaldueiro (1969: 114) denominó «la zona del mal». Covarrubias (1943: 66) nos recordaba que «se siembran con maldiciones y que con ellas se crían muy viciosas», y que crían escorpiones cuando está puesta entre dos piedras (Covarrubias, 1943: 66). El escorpión es uno de los animales asociados con el demonio, y en leyendas medievales el santo debe luchar contra este animal venenoso (Brakke, 2006: 31). Todo esto, en suma, incrementa el valor negativo del limpio y cuidado patio de Monipodio¹⁸.

Al igual que las plantas apuntan al mal, la llegada de Monipodio, centro de esta infernal cofradía, subraya su monstruosidad, ya que él se muestra como figura demoniaca: «las manos eran cortas, pelosas, y los dedos gordos... los pies eran descomunales... En efecto representaba el más rústico y disforme bárbaro del mundo» (1, p. 239). Ya hemos visto como los bárbaros son los habitantes del mundo infernal norteño en el *Persiles*. Aquí, Monipodio tiene la misma función además de recordar al mismo demonio. El demonio en leyendas piadosas es siempre peloso y con pies deformes o pies de cabra. Parecería, entonces, que Rincón y Cortado han llegado al centro del infierno. Y se les recibe con ceremonia de iniciación, nuevos nombres y la introducción de toda una serie de personajes del hampa, representantes de todos los vicios. No sólo esto, sino que tenemos un mundo al revés en el que los cofrades piensan estar al servicio de Dios. Para salvarse, dan limosnas a la imagen de la Virgen de las Aguas, rezan el rosario y se rigen por algunas supersticiones. Eso sí, nunca se confiesan ni van a la iglesia ni escuchan cartas de excomunión (1, p. 236). La inversión de elementos religiosos es típica de la brujería de la época. Y es así que la cofradía de Monipodio invierte los ideales de las cofradías religiosas¹⁹. Este sitio, alejado del mundo ordinario, apunta al mal, algo fuera de la realidad cotidiana y puede ser metáfora del infierno. Estamos en un mundo satánico, en el centro de una arquitectura casi dantesca. O sea, se trata del momento en el *romance* en donde se baja a las profundidades de la tierra, llegando a un más allá.

En la Cofradía de Monipodio, encontramos nuevas formas de religiosidad y de sacramentos: bautizo, confirmación, confesión, devoción, y comunión²⁰. Se imita el sacramento del bautismo cuando los dos jovencuelos toman nuevos

18. Según Covarrubias (1943: 539): «Significa el demonio, del cual se puede entender no menos que el escorpión terrestre, ponzoñoso y engañoso».

19. «Según procesos inquisitoriales franceses del siglo diecisiete averiguamos que celebraban la misa negra, o sea una especie de inversión de la misa católica y estaba dedicada a la divinidad de Satanás» (Klein, 2004: 17).

20. «Se habrá notado que la casa de Monipodio se presenta dividida en cuatro partes, perfectamente delimitadas por la presencia del centinela, quien llama a la puerta, interrumpiendo la acción tres veces» (Casaldueiro, 1969: 110). La primera sección trata de la entrada de personajes del hampa, junto con Rincón y Cortado y con la aparición de Monipodio. La segunda sección es la que hemos denominado «confesión, devoción y comunión». La tercera es como un entremés donde intervienen Cariharta y Repolido. Por último, tenemos una conclusión junto con su anagnórisis.

nombres: Rinconete y Cortadillo (1, p. 241); y al explicarse que Rinconete está ya «confirmado con este nombre» (1, p. 246) se alude a una falsa confirmación de la fe. Se imita la confesión cuando Cortado, al llegar el alguacil, le confiesa a Monipodio que él había robado la bolsa de ámbar. Con esto se le confiere el título de «el bueno» (1, p. 247) pues ha salvado a la Cofradía ya que el corrupto alguacil protege a personas que están exentas del robo. Además de esta confesión donde el demoniaco Monipodio hace el papel de sacerdote, tenemos también aspectos de devoción sacrílega. La beata Pipota, por ejemplo, le rezará a tres santos. Entre ellos están San Blas, patrón de la garganta para que no ahorquen a los de la Cofradía (García López 2001: 195, nota 267); y Santa Lucía, patrona de enfermedades de la vista, para que les de buena vista en los robos (1, p. 251). Una vez que la Pipota toma suficiente vino para ir a hacer sus devociones es cuando se abre la canasta traída por dos cortesanas, plenas de comida y bebida – incluyendo «dos arrobas de vino» (1, p. 250). Todos sentados en un círculo, comienzan a disfrutar los suculentos manjares de la canasta, descritos en gran detalle.

Uno de los motivos persistentes en la literatura aurisecular es el banquete de los sentidos. Lo encontramos, por ejemplo, en el *Persiles y Sigismunda* de Cervantes (De Armas, 1993: 403-14) y en *La verdad sospechosa* de Ruiz de Alarcón. James F. Burke, quien lo ha estudiado en esta segunda obra, afirma que se trata de lo opuesto del banquete platónico donde el ser humano supera las pasiones y llega al conocimiento divino. Tal banquete se relaciona también con la eucaristía en la que el ser humano también se aúna a lo divino, esta vez al cuerpo de Cristo. El banquete de los sentidos representa lo opuesto de tales ascensos: «It showed how man, through an ever increasing involvement with sensual experience, could descend through the senses until his only concern was the gratification of the lower soul. Through such a fall he would in effect become a beast or an adherent to bestial love» (Burke, 1986: 52). Cada uno de los sentidos nos lleva hacia la bestialidad. No cabe duda que el exceso de vino y de manjares representa el gusto; mientras que las dos cortesanas que traen la canasta son imágenes del tacto. Aunque falta el olfato, podemos imaginar el aroma de los diferentes platos. La vista, el sentido más alto en vez de llevarnos a lo celestial, conduce a la gula; y el oído interrumpe el banquete. Acaban de comenzar cuando el dar a la puerta causa sobresalto (1, p. 252). La llegada de Cariharta y luego de Repolido sirve de entremés para alegrar al grupo entre sus gritos y recriminaciones. Aún en esta tercera sección de la narrativa en casa de Monipodio, tenemos un mundo al revés donde la violencia es prueba del verdadero amor. A pesar de que Cariharta explica cómo Repolido la desnuda y le da muchos azotes, Gananciosa explica que la violencia es parte del amor: «cuando estos bellacones nos dan, y azotan, en acocean, entonces nos adoran... ¿no te hizo alguna caricia?» (1, p. 255). De todo ello resulta música y canción que muestra la reconciliación entre el rufián amancebado con su ramera.

Pero tenemos aquí que hacer una pausa antes de pasar al cuarto y último apartado dentro de la casa de Monipodio, que representa en realidad la conclu-

sión de la novela. Debemos de subrayar que, a pesar de la construcción de un mundo al revés, de todos los elementos de descenso típicos del *romance*, y de los muchos objetos, motivos y situaciones que apuntan al mal y lo demoniaco, hay también en este texto un gran sentido de gozo. Casaldueiro (1969: 74) lo atribuye a los dos jóvenes cuyo punto de vista contrasta al picaresco, el cual «consiste en creer la maldad y la crueldad de la vida no pueden ser superadas». Pero hay más que eso. Aún en el caso de los miembros de la Cofradía, es como si quisiesen vivir alegremente en la burla. No se trata aquí de pasados insuperables ni de personajes del todo repugnantes como en *Lazarillo*, ni del desengaño y ejemplaridad intensa como en el *Guzmán*. Se presenta la vida en su momento, mostrando cómo aún en el centro del hampa hay goce. O sea, todo lo dicho hasta ahora tiene que equilibrarse con un sentido de libertad que puede hallarse fuera del orden social²¹. Como bien ha explicado Avalor-Arce (1982: 1, 33), las tres primeras novelas tratan de la libertad: «la primera canta de la libertad de los gitanos, la segunda novela llora la pérdida de la libertad, y esta tercera novela armoniza la libertad en caución del pícaro». Podríamos hasta imaginar que un Cervantes, encarcelado en Sevilla, imagina la libertad del hampa, nota que estos seres no son excomulgados ni encarcelados con frecuencia, y que viven en un mundo casi armónico. En este sentido la casa de Monipodio contrasta con la cárcel sevillana. Por ello, ese mundo fuera de la sociedad nunca puede ser mera imagen de la maldad y de lo infernal, ni tampoco puede reflejar la falta de libertad de la picaresca²².

Podemos hasta hablar de la armonía del inframundo. Con rústicos e inesperados instrumentos, como un chapín y una escoba, los cofrades hacen música, cantan y se relajan. Es cierto que el narrador nos lleva a la risa con estas raras invenciones y con las equivocadas alusiones a mitos y leyendas clásicas. Cuando Rinconete y Cortadillo se admiran del uso de la escoba para la música, replica el bravo Maniferro: «y en verdad que oí decir el otro día a un estudiante que ni el Negrofeo que sacó a la Arauz del infierno... nunca inventaron mejor género de música, tan fácil de deprender, tan manera de tocar, tan sin trastes, clavijas ni cuerdas, y tan sin necesidad de templarse» (1, p. 261). Aun aquí, la obra nos invita a comparar el descenso de Orfeo a los infiernos en busca de su Eurídice con la llegada de Rinconete y Cortadillo a

21. Para Luis Rosales, los personajes de Cervantes, en general: «Son representantes de una cierta manera de comprender la libertad que se repite siempre en las épocas de crisis: la libertad entendida como un «derecho», esto es, la libertad entendida, únicamente en su sentido «defensivo» frente al Estado y la sociedad. Todo este grupo de personajes, y con ellos la mayoría de las figuras del censo cervantino son locos, aventureros, vagabundos o inadaptados. En su continuo peregrinar de sitio en sitio nos suele parecer que van huyendo de la vida para encontrarse consigo mismo» (1, p. 12). Rinconete y Cortadillo huyen de sus casas, se hacen vagabundos para encontrar la libertad. Pero es justamente entre el goce de una libertad defensiva y otra libertad todavía no encontrada donde yace el núcleo de sus aspiraciones.

22. «Más aún, cabe afirmar que *Rinconete* es un nuevo ejemplo del rechazo que Cervantes sentía por aquel género, especialmente tal y como lo sustanció Mateo Alemán, caracterizado sobre todo por un determinismo muy riguroso, alejado por completo de la libertad en la que viven y se desarrollan los personajes cervantinos» (Montero Reguera, 13 de julio de 2001).

los mundos infernales de Monipodio en busca del goce y libertad. Pero tales elementos aligeran la carga negativa de este sitio y de las acciones de los cofrades. Si se trata de una «antiutopía» como afirma López Estrada (1983: 64), ésta se ofrece sin la excesiva carga ideológica de muchas de ellas. Estamos, de hecho ante una obra de regocijo, por mucho que esconda claves y misterios. Con fina ironía, Cervantes, construye poco a poco, puentes entre los dos mundos, y nos damos cuenta de cómo muchos de los oficiales de la justicia en Sevilla se valen de los monipodios.

La última sección de la narrativa comienza con la aparición, otra vez, de la centinela, el Argos de la casa escondida. El anuncio que un alguacil se aproxima con dos corchetes, es causa de que muchos se fuguen a las azoteas y los tejados. El que entra es un joven caballero preguntando por qué se ha hecho mal lo que él ha pedido: darle una cuchillada en la cara a un mercader. Una vez que queda todo explicado y resuelto, se reúne con más calma la Cofradía para revisar con Monipodio las cuchilladas y otros agravios que han de hacer esa semana. Es Rinconete el que lee el libro de memorias ya que es el más letrado del grupo. Tan contento está Monipodio de su ayuda que es apelado «Rinconete el bueno» (1, p. 268), título que le había correspondido antes a Cortadillo. Lo que tenemos en la casa de Monipodio es una muy sutil peripecia en la que el motivo del descenso se va transformando en uno de ascenso. Al igual que en el *Persiles*, pasamos de un mundo subterráneo a un futuro que implica un nivel más alto. Mientras que en la última obra cervantina los peregrinos protagonistas desembocan en Roma, aquí el final queda truncado, aunque pleno de esperanzas. Cortadillo, con todos sus hurtos y todas sus tretas, los había llevado hasta esta casa infernal. Pero poco a poco, comenzando con la tercera sección, Rinconete se impone e impresiona a Monipodio con su saber y curiosidad²³. Y pronto termina la reunión en casa del dios del hampa, recibiendo Rinconete y Cortadillo, como nuevos cofrades, un sitio en particular donde ejercer sus oficios hasta el domingo siguiente. Es así que se anuncia la salida de la casa, o sea la salida de los infiernos y la vía ascendente. Rinconete, como muchacho «de muy buen entendimiento» (1, p. 271) rememora y se ríe de los elementos grotescos e ignorantes observados en casa de Monipodio. Fijémonos que es él y no Cortadillo el que ayuda a revelar las faltas. Mientras que Cortadillo se distingue por su agilidad corporal, Rinconete es ágil de mente. Primero, corrige uno por uno los errores en nombres y lugares de la mitología grecolatina al igual que de leyendas romanas, etc. También contempla con cierta ironía «la confianza de irse al cielo» (1, p. 272) que tienen los cofrades, siguiendo varias devociones. Hasta subraya la descuidada justicia de una ciudad en la que «gente tan pernicioso y tan contraria a la misma naturaleza» (1, p. 272) puede casi controlar mucho de lo que ocurre con el asentimiento de algunos de sus alguaciles. Concluye que aconsejará a su amigo que dejen la cofradía, pero no

23. Por ejemplo, tiene curiosidad por saber la función de los dos ancianos y es así que averigua que son avispones (1, p. 256). Más adelante muestra gran interés en escuchar la música del grupo (1, p. 262).

inmediatamente²⁴. Casi podríamos decir, aunque en esto nos apartamos de los mitos ya analizados en la obra, que en las figuras de Rinconete y Cortadillo recuerdan a Cástor y Pólux, figuras gemelas que simbolizan la amistad perfecta. Mientras que uno fue llevado a los infiernos, el otro prometió rescatarlo. Es así que Rinconete promete rescatar a su amigo Cortadillo. El final termina con júbilo, equilibrando el deseo de libertad de los jóvenes, con la aspiración de poder ascender a un mundo que no tergiverse devociones, cofradías, y si es posible, hasta la misma justicia. Como en el *romance*, la *catábasis*, o sea, el descenso, ha traído nuevos conocimientos, unas anagnórisis que se pueden implementar en el camino ascendente incluyendo la humanidad de aquellos que están fuera de la ley, una música mundana que les da cierta resonancia de lo eterno; y es esta armonía aun en sitios infernales, la que ayudará a los jóvenes a equilibrar la libertad total con un deseo de hacerse, como dice Monipodio, figuras que merezcan el apelativo de «bueno». Cervantes, entonces, transforma los elementos «polarizantes» del romance en momentos de reflexión en los cuales se indica la cercanía entre el bien y el mal, la libertad y la sujeción, la alegría y la tristeza, la justicia y la corrupción, la ley y el deseo²⁵.

En conclusión, esta lectura de *Rinconete y Cortadillo* muestra que la novela no difiere tanto de obras tardías en las que elementos de *romance* predominan, aunque cuestionados e ironizados. Escondida bajo una capa de elementos picarescos y de germanía, y bajo la alegría de la libertad y de la juventud, Cervantes nos presenta una obra que incluye toda una serie de misterios, senderos de la fortuna y anagnórisis. Rinconete y Cortadillo se conocen en una venta, no por azar sino por una fortuna que los guía. Ambos son seres que se complementan y sus nombres esconden el misterio de esta amistad perfecta que en muchos casos se reserva para la aristocracia. En cada uno se vislumbran aspectos casi sobrenaturales tales como la posibilidad del vaticinio, la magia y la imposibilidad de la derrota. Rinconete, con su agilidad mental, es superior a todos los que lo rodean incluyendo al famoso Monipodio; mientras que Cortadillo, con su agilidad física, recuerda al dios Mercurio y puede llegar hasta la fascinación, magia lograda por los ojos. Juntos, desarrollan sus cualidades, aun en la casa de Monipodio que puede considerarse como su *catábasis* o descenso al mundo infernal para adquirir conocimientos. Aunque no llegamos a atisbar el futuro de los dos jóvenes, parece que han aprendido que deben usar sus sorprendentes cualidades para actuar en la vida de una manera más idealista. Bajo el signo de la venta del Molinillo, nombre

24. Según explica García Gómez en su ensayo sobre los finales de las *Novelas ejemplares*, esta es una en la que no hay claro fin, sino que se promete más material: «Complicada gestación, y, a lo que parece, vacilaciones autoriales en su continuación, anunciada y no cumplida, quizá podrían satisfacer su singularidad» (García Gómez, 1999: 188).

25. «Romance avoids the ambiguities of ordinary life, where everything is a mixture of good and bad, and where it is difficult to take sides or believe that people are consistent patterns of virtue and vice...this moral polarizing provides the same kind of emotional release that a war does, when we are encouraged to believe in our own virtue and the viciousness of the enemy» (Frye, 1976: 50).

que implica las fluctuaciones de la mente, intuyen que las locuras juveniles tienen su sitio y momento, y que la línea divisoria entre el bien y el mal no es siempre tan clara; y aunque hayan aprendido mucho del inframundo, el futuro los llevará a cultivar los aspectos más sutiles de Mercurio. El dios de los ladrones es también deidad de la inteligencia y la elocuencia, dios de la agilidad mental y discursiva que rige esta narrativa.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Blanco Aguinaga, Carlos (1957). «Cervantes y la picaresca: Notas sobre dos tipos de realismo», *Nueva Revista de Filología Hispánica*. 11, pp. 313-42.
- Blasco, Javier (2001). «Prólogo», Jorge García López (ed.), *Novelas ejemplares*. Madrid: Crítica.
- Brakke, David (2006). *Demons and the Making of the Early Monk: Spiritual Combat in Early Christianity*. Cambridge: Harvard University Press.
- Brehm, E. J. (1961-62). «El mitologema de la sombra en Pedro Schlemihl, Cortadillo y Berganza», *Anales cervantinos*. 9, pp. 29-44.
- Burke, James F. (1986). «The “Banquet of Sense” in *La verdad sospechosa*», en John S. Miletich (ed.), *Hispanic Studies in Honor of Alan Deyermond: A North American Tribute*. Madison: University of Wisconsin Press, pp. 51-56.
- Casalduero, Joaquín G. (1969). *Sentido y forma de las «Novelas ejemplares»*. Madrid: Gredos, 2.^a ed.
- Cervantes, Miguel de (1978). *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*, Luis Andrés Murillo (ed.). Madrid: Castalia, 2 vols.
- Cervantes, Miguel de (1982). *Novelas ejemplares*, Juan Bautista Avalle-Arce (ed.). Madrid: Castalia, 3 vols.
- Cervantes, Miguel de (2001). *Novelas ejemplares*, Jorge García López (ed.), estudio preliminar de Javier Blasco. Madrid: Crítica.
- Cervantes, Miguel de (1969). *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Juan Bautista Avalle-Arce (ed.). Madrid: Castalia.
- Covarrubias, Sebastián de (1943). *Tesoro de la lengua castellana o española*, Martín de Riquer (ed.). Barcelona: Horta.
- De Armas, Frederick A. (1993). «Banquet of the Senses: The Mythological Structure of *Persiles y Sigismunda, III*», *Bulletin of Hispanic Studies*. 70, pp. 403-14.
- De Armas, Frederick A. (2013). «Hercules and the Statue Garden: Sansón Carrasco's Ekphrastic and Imperial Contests in *Don Quijote* II.14», en Ignacio Lopez y Jason McCloskey (eds.), *Signs of Power in Habsburg Spain and the New World*. Lanham, Maryland: Bucknell University Press, pp. 59-76.
- De Armas, Frederick A. (1996). «The Necromancy of Imitation: Lucan and Cervantes' *La Numancia*», en Barbara Simerka (ed.), *El arte nuevo de estudiar comedias: Literary Theory and Spanish Golden Age Drama*. Lewisburg: Bucknell University Press, pp. 246-58.
- Díaz de Benjumea, Nicolás (1986). *El Quijote de Benjumea*, Fredo Arias de La Canal (ed.). Barcelona: Ediciones Rondas.
- Dunn, Peter (1982). «Cervantes De/Re-Constructs the Picaresque», *Cervantes*. 2, 2, pp. 109-31.
- El Saffar, Ruth (1974). *From Novel to Romance: A Study of Cervantes' «Novelas ejemplares»*. Baltimore: Johns Hopkins UP.

- Finello, Dominick (1987). «Notes on Nineteenth-Century *Quijote* Scholarship», *Cervantes*. 7, 1, pp. 59-69.
- Forcione, Alban K. (1972). *Cervantes' Christian Romance: A Study of Persiles y Sigismunda*. Princeton: Princeton University Press.
- Frye, Northrop (1976). *The Secular Scripture: A Study of Romance*. Cambridge: Harvard University Press.
- García López, Jorge (1999a). «*Rinconete y Cortadillo* y la novela picaresca», *Cervantes*. 19, pp. 185-92.
- García López, Jorge (1999b). «Finales de novelas en las *Ejemplares*», *Anales cervantinos*. 35, pp. 185-192.
- García López, Jorge (2001). «Prólogo» y «*Rinconete y Cortadillo*: Notas complementarias» *Novelas ejemplares*, Jorge García López (ed.). Madrid: Crítica, pp. xliii-cx; 789-822.
- García Santo-Tomás, Enrique (2009). «Outside Bets: Disciplining Gamblers in Early Modern Spain». *Hispanic Review*. 77, 1, pp. 147-164.
- Gasta, Chad (2010). «The Picaresque According to Cervantes», *Philological Quarterly*. 89, 1, pp. 31-54.
- Gil-Oslé, Juan Pablo (2013). *Amistades imperfectas: de la tradición a la modernidad con Cervantes*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, Biblioteca Áurea Hispánica 83.
- Hayes, Aden W. (1981). «Narrative "errors" in *Rinconete y Cortadillo*», *Bulletin of Hispanic Studies*. 57, pp. 13-20.
- Klein, Rainer W. (2004). *Brujas, magos y hechiceros*. Buenos Aires: Grupo imaginador de ediciones.
- López Estrada, Francisco (1983). «Apuntes para una interpretación de *Rinconete y Cortadillo*. Una posible resonancia de la invención creadora», en José Jesús Busto Tovar (ed.), *Lenguaje, ideología y organización textual en las «Novelas ejemplares»*. *Actas del Coloquio celebrado en la Facultad de filología de la Universidad Complutense en mayo de 1982*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 59-88.
- Llosa Sanz, Álvaro (2008). «Fantasmas en escena o la balumba de Chirinos. Magia manipuladora y actuación en *El retablo de las maravillas* de Miguel de Cervantes», *Cervantes*. 28, 2, pp. 147-71.
- Montero Reguera, José (2001a). «*Rinconete y Cortadillo*: hacia una libertad en el lenguaje (1): una maleta», *Revista del Centro virtual Cervantes*, 2 de abril, accesible en http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/abril_01/02042001_02.htm
- Montero Reguera, José (2001b). «*Rinconete y Cortadillo*: hacia una libertad en el lenguaje (4): ¿Novela picaresca?» *Revista del Centro virtual Cervantes*, 13 de julio, accesible en http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/julio_01/13072001_02.htm
- Padilla, Juan de (El Cartuxano) (1891). *Los doze triumphos de los doze apóstoles fecho por el Cartuxano*, Miguel del Riego (ed.). Londres: D. Carlos Wood.
- Padilla, Juan de (El Cartuxano) (1975). *Los doce triunfos de los doce apóstoles*, Enzo Norte Gualdini (ed.). Messina: D'Anna.
- Pérez de León, Vicente (2010). *Cervantes y el cuarto misterio*. Alcalá de Henares: Biblioteca de Estudios Cervantinos.
- Pérez de Moya, Juan (1995). *Filosofía secreta*, Carlos Clavería (ed.). Madrid: Cátedra.
- Quevedo, Francisco de (1991). *Los sueños*, Ignacio Arellano (ed.). Madrid: Cátedra.
- Riley, Edward C. (s.f.). «Una cuestión de género», en José Montero Reguera (ed.), *Antología de la crítica sobre el Quijote en el siglo XX*. Centro virtual Cervantes, accesible en http://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_antologia/riley.htm
- Roca Mussons, María A. (1998). «Minimalia: un personaje escondido en *Rinconete y Cortadillo*», *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, vol. 2, pp. 1339-4.

- Rodríguez Luis, Julio (1980). *Novedad y ejemplo de las «Novelas» de Cervantes*. México DF: Porrúa, 2 vols.
- Rosales, Luis (1960). *Cervantes y la libertad*. Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones, 2 vols.
- Sanz Hermida, Jacobo (1993). «La literatura de fascinación española en el siglo XVI», en Manuel García Martín, Ignacio Arellano, Javier Blasco y Marc Vitse (eds.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 957-65.
- Sliwa, Krzysztof (2005). *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*. Kassel: Reichenberger.
- Stoops, Rosa Maria (2011). «Elizabeth I of England as Mercurian Monarch in Miguel de Cervantes' *La española inglesa*», *Bulletin of Spanish Studies*. 88, 2, pp. 177-197.
- Wind, Edgar (1968). *Pagan Mysteries in the Renaissance*. New York: W. W. Norton.
- Woodbridge, Linda (1994). *The Scythe of Saturn: Shakespeare and Magical Thinking*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Yates, Frances A. (1979). *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age* London: Routledge & Keagan Paul.

Recibido: 20 de enero de 2013

Aceptado: 20 de diciembre de 2013

Resumen

Uno de los motivos más frecuentes en el estudio de *Rinconete y Cortadillo* ha sido su relación con la picaresca y los nuevos elementos que aporta a este género. También se afirma que, siendo cronológicamente una de las primeras novelas que se incluyen en la colección de *Novelas ejemplares*, se aparta más del *romance*, estructura utilizada en las novelas posteriores. Este estudio subraya toda una serie de elementos de *romance* que se encuentran en *Rinconete y Cortadillo* y que revelan toda una serie de misterios escondidos en la obra. Se analiza, entre otros, el motivo de descenso y la geografía infernal de la novela; la presencia de Mercurio como guía a los infiernos; el ascenso final prometido por Rinconete junto con la oculta onomástica de su nombre; la importancia de la amistad perfecta; el deseo de la libertad y sus implicaciones; y el significado de la alegría entre pícaros y entre los seguidores del «bárbaro» Monipodio.

Palabras clave: amistad; Argos; bárbaros; Castor y Pólux; catabasis; Cervantes; infierno; libertad; magia; Mercurio; misterios; *Novelas ejemplares*; picaresca; *Rinconete y Cortadillo*; *Romance*.

Title: The Art of the Hidden: Magical and Esoteric Practices in *Rinconete y Cortadillo*.

Abstract

One of the most frequently studied motifs in *Rinconete y Cortadillo* has been its relation to the picaresque as well as the new elements that it brings to this genre. It has also been asserted that, since chronologically it is one of the first novellas included in the collection of *Novelas ejemplares*, it eschews the structures of romance, which are prevalent in later novellas. This study foregrounds a series of elements of romance which can be found in *Rinconete y Cortadillo* and that reveal a series of hidden mysteries in the novella. The essay analyzes, among others, the motif of descent and the infernal geography of the no-

vella; the presence of Mercury as a guide to the infernal regions; the final ascent promised by Rinconete and the onomastic secrets hidden in his name; the significance of perfect friendship; the desire for freedom and its implications; and the meaning of joy as found among the rogues and the followers of the barbarous Monipodio.

Key words: Friendship; Argos; Barbarians; Castor and Pollux; Catabasis; Cervantes; Hades; Hell; Freedom; Magic; Mercury; Mysteries; *Exemplary Novels*; Picaresque; *Rinconete y Cortadillo*; Romance.