
El poder del discurso confesional en “Las dos doncellas”

MARSHA COLLINS



l final de “Las dos doncellas” el narrador cervantino procura reintegrar la cuestión de verosimilitud al cuento anunciando que ha suprimido los apellidos de las protagonistas “por guardar el decoro a las dos doncellas.” Asimismo les ruega a los lectores que no juzguen las acciones de estas damas y sobre todo “que no se arrojen a vituperar semejantes libertades hasta que miren en sí si alguna vez han sido tocados de estas que llaman flechas de Cupido, que en efecto es una fuerza, si así se puede llamar, incontrastable, que hace el apetito a la razón.”¹ Si la cantidad de coincidencias y peripecias en la narrativa tiende a minar cualquier aproximación entre el relato y la realidad histórica del momento, una asociación sugerida con voz irónica o no, la apelación a la universalidad de la experiencia humana del amor retratada en el cuento con recuerdos estratégicos de la fuerza de la emoción, con su gama de tonalidades y cualidades “entre el apetito y la razón,” establece un lazo íntimo y profundo entre el

¹ Cervantes 168. Para las citas de “Las dos doncellas” se usa la edición de Juan Bautista Avallé-Arce.

lector y la novela que trasciende los límites de verosimilitud e historicidad. Como Cervantes sabía muy bien, el ser humano es una mezcla de impulsos animales—el apetito—y actividad intelectual y espiritual—la razón. En gran parte, la ejemplaridad de “Las dos doncellas” se revela al dramatizar el uso de la lengua como instrumento de mediación que restablece la razón como contrapeso a la fuerza del apetito y como elemento íntegro en el equilibrio delicado del amor humano. El autor especialmente pone de relieve el discurso confesional como modelo del empleo ejemplar del lenguaje como vehículo de reconciliación, paz, armonía y amor dentro de la comunidad humana y entre el ser humano y Dios.²

Después de pasar por varias aventuras y conseguir unos triunfos sobre la adversidad, Teodosia y Leocadia, las dos doncellas del título, finalmente gozan de paz y prosperidad en su región natal de Andalucía, como dos damas casadas honradamente, dejando un legado de descendientes ilustres. Desafortunadamente, la novela ejemplar “Las dos doncellas,” una joya cervantina elaborada con gran maestría, ha dejado un legado crítico bastante negativo. Hay cervantistas que alaban algún aspecto de la composición de la narrativa, pero la mayoría persiste en mirar la novela con menosprecio, considerándola una bagatela de poco o ningún valor, escrita con rapidez por un Cervantes cansado simplemente para redondear su colección con una docena perfecta de cuentos.³

² Claro que el tema del lenguaje—tema clave en la obra cervantina—es enorme, complejo y sumamente ambiguo. En “Las dos doncellas,” predomina el aspecto positivo del medio humano de comunicación, aunque también sirve la lengua hablada para seducir y engañar, lo cual precipita la huida inicial de las protagonistas. Véase a Alban K. Forcione, capítulo 6, “Language: Divine or Diabolical Gift?,” *Mystery of Lawlessness*, 187–236, para más sobre este complejo tema cervantino.

³ Julio Rodríguez-Luis, por ejemplo, describe “Las dos doncellas” como “una novela tardía, escrita sin mucha gana par completar la docena” (1: 78). Y aún más recientemente, E. T. Aylward opina acerca de esta novela y “La señora Cornelia” que “these two relatively lightweight comic tales understandably come off as relatively innocuous and unimportant” (208), mientras que William H. Clamurro

Además, “Las dos doncellas” se presta a interpretaciones que enfatizan la forma estructural del relato sobre su contenido. Por ejemplo, algunas escenas invitan comparaciones con episodios de otras obras cervantinas. La dama disfrazada de caballero que abandona el hogar en busca de la honra perdida se parece a la historia de Dorotea y Fernando en la primera parte de *Don Quijote* (1605), mientras que la descripción de Barcelona y la confrontación armada entre dos pueblos vecinos sobre un asunto de honra anticipa aventuras en la segunda parte (1615). Y el peregrinaje que forma el clímax de la narrativa funciona como ensayo en miniatura de la gran romería triunfal a Roma con la cual concluye *Persiles y Sigismunda* (1617). El hecho de que Cervantes anclea esta narrativa con datos conocidos por el lector, como lugares existentes, o famosos, y figuras históricas, explica la perspectiva crítica que ve en “Las dos doncellas” una obra de ficción realista con agenda sociopolítica.⁴

califica el tono del cuento como “sentimentalized, slightly archaic, and unrealistic” (211).

Luis A. Murillo, al contrario, clasifica “Las dos doncellas” como uno de los cinco cuentos del género idealizante de romance que constituyen el núcleo conceptual de las *Novelas ejemplares*. Murillo observa con razón que Cervantes dialoga y transforma las convenciones de romance de modo complicado y sofisticado fabricando “narratives that by their exemplaristic (moral and rational) adjustment and equilibrium between one and the other, between the idealistic world of freedom and adventure and its resolution into molds of his contemporary social order, define themselves as *novelas* or *novelas ejemplares*” (233). Véase también a Murillo 231–32. El Saffar (109–18) ha escrito más que nadie acerca de las convenciones del romance en este cuento. En mi opinión, la resistencia a apreciar “Las dos doncellas” resulta de cierta tendencia crítica de no considerar la destreza cervantina en adaptar y reelaborar las convenciones de romance al hacer el “reajuste ejemplar” o al llevar a cabo el proceso de negociación moral que es fundamental al texto.

⁴ Geoffrey Staggs, entre otros críticos, subraya los elementos de “Las dos doncellas” repetidos en *Don Quijote*. Tanto Aylward (224) como Ricapito (18) ven un aspecto paródico en el texto.

Entre los que analizan esta novela ejemplar desde un punto de vista sociopolítico se puede incluir a Aylward, quien la ve como una exploración del conflicto entre el concepto seglar y el concepto religioso del matrimonio en la época de Cervantes (215); a Clamurro, quien la ve como una afirmación de las conven-

Abundan también los elementos de las populares comedias de capa y espada, unos paralelismos tan reconocibles por el público lector como el enfoque en asuntos de amor y honra, los personajes disfrazados y las escenas de combate, especialmente los duelos en que figuran la esgrima.⁵ La comedia de capa y espada como la novela bizantina suele manipular el suspenso generado por el dinamismo de la trama para mantener el interés del espectador/lector. Sin embargo, como apunta Joaquín Casaldueiro, aquí Cervantes le extiende al público cuatro narraciones enlazadas en una narrativa, lo cual fragmenta el avance dramático del relato, atenúa la tensión de la trama y crea la impresión general de estatismo con peripecias contenidas por las divisiones principales del texto (205–06).

En realidad, la estructura de “Las dos doncellas” se despliega como una fuga, una composición musical contrapuntística en que dos voces o más cantan o articulan el tema, y luego una tras otra cantan alternándose. Mientras la siguiente voz canta el tema, otra voz canta el contratema para terminar la pieza a veces con todas las voces cantando al unísono.⁶ Las voces de esta fuga cervantina

ciones sociales simbolizadas por el matrimonio y una revelación de las injusticias del orden aristocrático celebrado por la narrativa (212); a Zimic, quien comenta que “‘Las dos doncellas,’ a menudo despreciada como pálida, trivial fantasía, es, todo lo contrario, una novela ‘realista,’ auténticamente histórica, pues contiene una muy significativa, excepcional visión de la condición moral de dos generaciones de españoles, padres e hijos, en los últimos años de Cervantes” (302); y a Pabón, quien interpreta la novela como el desarrollo de una resurrección seglar llevada a cabo por el matrimonio doctrinal postridentino (109, 117–18). Fuchs analiza la novela como un relato de transgresión genérica que critica a la España imperial masculinista, observando que “realism frames romance to return us to an ironic vision of imperial Spain” (290), mientras que Beaupied opina que Cervantes trate el género de romance irónicamente.

⁵ Para más sobre la teatralidad de la obra, consúltese a Zimic 289 y 291; Aylward 207–08 y 224; y Rodríguez Luis 73 y 85–86. Éste (85–86) observa que la novela consiste en cuadros, una serie de marcos estáticos en que hay un intercambio de diálogo, mientras que Zimic (291) comenta que el relato se construye a base de “una secuencia de escenas—con transiciones casi imperceptibles, sugestivas de entreactos.”

⁶ El mismo Casaldueiro nota que en “El coloquio de los perros” Cervantes

son las de los cuatro personajes principales que individual y colectivamente navegan una aventura de auto-descubrimiento con la cual el narrador activo les anima a los lectores a identificarse. No se limita esta aventura al reconocimiento de la vulnerabilidad humana a las pasiones transitorias y la necesidad de equilibrar los instintos con el aspecto racional y espiritual de la naturaleza humana. Sobre el curso de la novela, Teodosia, Leocadia, Marco Antonio y Rafael pasan por un proceso de reconciliación a varios niveles. En algún momento del cuento, cada personaje sufre de una alma destemplada o enferma en que el instinto lucha contra la razón por control de la voluntad y las acciones del individuo, y el apetito temporalmente parece dominar en este combate psicológico. Sin embargo, la reconciliación conlleva la resolución pacífica y curativa al conflicto interior, y restaura el equilibrio al alma mientras la razón recupera el dominio sobre el apetito. Luego este proceso reconcilia a los personajes con su Creador, les otorga la gracia de Dios, y se les reintegra a la grey de los fieles. Como siempre en las obras de Cervantes, la comunidad espiritual y la social, las virtudes morales y las cívicas, son casi inseparables. En términos anacrónicos, los personajes parecen estar hasta cierto punto alejados o enajenados de Dios y de la sociedad humana al comienzo del relato, pero uno tras otro se encuentran, comparten sus pensamientos más íntimos, y se unen para formar una nueva comunidad que eleva y amplía la comunidad que creen abandonada para siempre. La nueva comunidad se basa en el deseo (el apetito) transformado y templado por la caridad, el discurso racional y la confirmación de fe.

El diálogo y la descripción dominan y motivan la trama en “Las dos doncellas,” lo cual añade un aspecto estilístico innovador que complementa la experimentación de Cervantes en hacer más

“encuentra el movimiento de fuga: los episodios son variaciones” (242), mientras que Forcione analiza la estructura del *Persiles* como fuga (*Christian Romance* 147–48) y también la del “Coloquio de los perros” (*Mystery of Lawlessness* 126–27). En muchos sentidos se puede considerar “Las dos doncellas” como una especie de ensayo general para *Persiles* y *Sigismunda*.

profundo y subjetivo el tema de la identidad.⁷ En el caso del diálogo, que contribuye tanto a la impresión de teatralidad con respecto al texto, el discurso confesional tiene un papel privilegiado en la narrativa como el agente de mediación que permite al final la resolución ejemplar de todos los conflictos temporales y espirituales. Además, forma la línea melódica por la cual cantan las cuatro voces principales variaciones del mismo tema del amor y la honra que les permite restituirse y realizarse en la comunidad cristiana social. Los personajes cantan o se confiesan alternándose, cada uno tiene la oportunidad de hacer de confesante y confesor en esta fuga cervantina.

La capacidad transformacional del sacramento de confesión ha inspirado mucho interés crítico recientemente, sobre todo por la influencia de Michel Foucault, quien en *The History of Sexuality* declara la importancia central de la confesión en el orden del poder civil y religioso en el Occidente (58). Sin lugar a dudas, la confesión ha tenido un impacto profundo en la evolución del sistema legal y del modelo psicoanalítico freudiano, pero Foucault adopta una postura sospechosa ante este impacto, presentándolo casi exclusivamente como un despliegue coercitivo y represivo de poder institucional:

The confession is a ritual of discourse in which the speaking subject is also the subject of the statement; it is also a ritual that unfolds within a power relationship, for one does not confess without the presence (or virtual presence) of a partner who is not simply the interlocutor but the authority who re

⁷ Casalduero (208) enfatiza lo que él ve como la falta de exploración psicológica del carácter de los personajes en el cuento y Thompson 150 apunta la poca profundidad psicológica de la narrativa. El Saffar es la crítica que ha explorado la dimensión psicológica de "Las dos doncellas," mostrando el estudio cervantino del subjetivismo a través de los dobles y del espejismo en el texto. Después de observar la falta de complejidad psicológica en la obra, Casalduero mismo sugiere que en realidad la dimensión psicológica del relato es simplemente distinta, es decir, que el mundo interior del personaje se proyecta al exterior en la forma de acciones (208).

quires the confession, prescribes and appreciates it and intervenes in order to judge, punish, forgive, console; and reconcile; ...a ritual in which the expression alone, independently of its external consequences, produces intrinsic modifications in the person who articulates it: it exonerates, redeems, and purifies him; it unburdens him of his wrongs, liberates him, and promises him salvation. (61-62)

Mientras Foucault enfatiza el aspecto ilusorio de la liberación y la redención prometidas, especialmente con respecto a la sexualidad, Peter Brooks, en su comparación entre la confesión y el psicoanálisis, observa que ambos procesos manifiestan el potencial de curar y restaurar al individuo por momentos epifánicos que le llevan a un nivel más alto de autoconocimiento (89-90).

En "Las dos doncellas," Cervantes les muestra a los lectores una serie de estos momentos epifánicos en que el personaje se descarga el peso espiritual que le queda encima del corazón en busca del consuelo restaurativo de la absolución, la reconciliación y la reintegración a la comunidad cristiana española, una especie de utopía, al final de la narrativa. Matthew Senior ha notado el lazo fuerte que existe entre el discurso confesional y el ideal utópico: "The perspective of redemption appears, of a second chance, of a verbal repetition and working through of transgression. On the collective level, we see the utopian ideal of a society of permanent truth, where the transparency of consciences allows the group to function with one mind" (34). El lector de "Las dos doncellas" entra en una comunidad de fe en que no se defrauda la promesa de liberación y reconciliación ofrecida imaginativamente por el rito discursivo de la confesión. Al hacer el papel de confesor-interlocutor, los personajes no parecen representar ninguna institución abusiva ni represiva, sino que parecen actuar como agentes del poder divino, de un Dios que es tan clemente y amoroso como misterioso en su manera de intervenir en los asuntos humanos. La coda unitiva con que termina la fuga novelesca ilustra "la transparencia de conciencia," que José Antonio Mara-

vall identifica con la España de aquella época.⁸

La primera voz melódica que emerge en la novela le pertenece a Teodosia, la heroína que desempeña el papel de confesante en la viñeta que inicia la acción de la obra dramática. Desde el principio, Cervantes se esfuerza para picar la curiosidad a los lectores acerca del joven hermoso que llega al mesón de Castilblanco, un “castillo blanco” que le ofrecerá a la doncella disfrazada de hombre un refugio espiritual, fuente de consuelo y baluarte contra su propio sufrimiento. Los detalles contados por el narrador generan un ambiente de misterio alrededor del bello viajero. El misterio se aumenta con la llegada del segundo caballero hermoso, cuya entrada incita a la huéspeda a exclamar: “¡Válame Dios, y qué es esto! ¿Vienen, por ventura, esta noche a posar ángeles a mi casa?” (124). Cuando se considera el comentario en el contexto de lo que ocurre después en la narrativa, se nota la ironía dramática de la exclamación porque en realidad huéspedes celestiales visitan el mesón esa noche, pero en forma divina e invisible. Como un dramaturgo que elimina la distancia física y psicológica entre el espectador y el escenario por la construcción de un enigma que exige desciframiento, Cervantes ha hecho a su público lector entrar en el espacio ficticio de “Las dos doncellas.” El autor fortalece el compromiso psicológico por parte del lector al inscribir su curiosidad en el texto en las reacciones del mesonero, su

⁸Maravall (172–73) describe la importancia central de la autoridad eclesiástica en hacer de la cultura del barroco una cultura dirigida. Véase también los artículos clásicos de Gilman y Spitzer sobre las tensiones dentro de la unanimidad espiritual lo que según ellos caracterizan a la España del barroco.

Tentler (347) observa que para que funcione la confesión, hay que interiorizar el sentimiento de culpabilidad: “the heart of the system is reliance on internal feelings of guilt. If the system is working, sinners will feel guilty outside of confession; and confession will help insure that guilt is elicited independently of the presence of any other human being.” Sin embargo, subraya que el objetivo no es aislar al confesante, sino llevar a cabo un programa de reforma, reconciliación y reintegración con respecto a su caso. Comenta además (366) que los jesuitas enfatizaban el poder consolador de la confesión: “In the popular imagination Jesuit confessors are associated with the authoritarian values of submission and duplicity. It would be much more historically accurate, however, to dwell on their emphasis on the consoling power of sacramental confession.”

esposa y los otros visitantes al misterio dramatizado. Así los miembros del público lector se ven reflejados en la novela, y reciben señales por el espejo imaginativo de la obra de cómo deben responder a la acción dramática.

De todas las confesiones montadas en la novela, la de Teodosia se conforma más al Sacramento de Penitencia esbozado en la sesión catorce del Concilio de Trento de 1551. Aunque el cuarto Concilio Laterano de 1215 había declarado obligatoria la confesión particular, en realidad, cerca del comienzo de la Reforma la práctica de confesarse languidecía, y nunca se había establecido en España ni en otras partes de Europa como costumbre practicada con frecuencia. El renacimiento de espiritualidad agustiniana en el siglo XV dio ímpetu al renovado enfoque en la confesión, una práctica que el santo, estimado tanto por los protestantes como los católicos, consideraba casi sinónima con la experiencia cristiana, por el hecho de que abría el alma a Dios y permitía ocurrir epifanías inspiradas divinamente.⁹ Henry Kamen observa que “possibly more than any other sacrament of the Church, confession during the Counter-Reformation was revolutionised in its nature, style and context” (123). Entre las renovaciones más destacadas se puede incluir la proscripción de confesores itinerarios, la composición y la distribución de nuevos manuales confesionales para regularizar el sacramento, el exigir el uso del confesionario para garantizar al penitente cierta anonimidad y cultivar su espiritualidad personal y la afirmación del papel principal del confesor como investigador y juez eclesiástico en la formación espiritual del individuo (Kamen 124–26; Wright 52, 54, 57).

Hasta cierto punto “Las dos doncellas” hace alarde de las reformas confesionales tridentinas, sobre todo del poder liberador del discurso confesional y su potencial para salvar el alma de la enfermedad espiritual del pecado. Los artículos sobre la penitencia de 1551 mandaron la confesión auricular como un requisito

⁹ Sobre la historia de la confesión particular véase Brooks 93–95 y Tentler 16–27. Wright (3–11) describe la influencia agustiniana en la evolución de la confesión en los siglos XV–XVII, mientras que Senior (15) distingue entre la epifanía divina y la secular.

para la remisión del pecado y la salvación, y rechazaron la confesión interior directa a Dios, la práctica favorecida por los protestantes, quienes no reconocieron a ninguna forma de penitencia particular como suficiente para recibir el perdón ni la salvación (García-Villoslada 443). Cervantes inventa el escenario perfecto para la confesión auricular en el mesón al comienzo del cuento. El narrador les informa a los lectores: “Eran las noches de las perezosas y largas de diciembre, y el frío y el cansancio del camino forzaba a procurar pasarlas con reposo” (127). Como ocurre frecuentemente en “Las dos doncellas,” el marco escénico conlleva un valor simbólico que casi se parece a la alegoría medieval, en que el autor proyecta el estado anímico de los personajes principales hacia el exterior en el paisaje o en el sitio en que se encuentran en ese momento (Schmauser 180–88). Este panorama frío, desolado y oscuro manifiesta al exterior el paisaje interior del alma de Teodosia, quien se siente perdida, enajenada y casi desesperada, y sólo ve afuera más reflejos de su propia miseria y sufrimiento personal. Para ofrecer un contrapeso a esta vista subjetiva momentáneamente sin esperanza, Cervantes transforma la habitación en confesionario, lo que Senior llama “*emblem par excellence of post-Tridentine spirituality*” (78). Hasta la segunda mitad del siglo XVI el penitente se confesó de rodillas frente a un sacerdote sentado. La cabina de madera ya tan conocida se inventó como método para guardar la anonimidad del confesante y proteger a las mujeres del contacto amoroso no deseado del confesor. Al principio unas cortinas solas le separaron al penitente del interlocutor, pero con el paso del tiempo los enrejados reemplazaron las divisiones insustanciales (Tentler 82, Kamen 126). En la novela, Teodosia y Rafael se encuentran encerrados en un espacio pequeño parecido a una caja y la oscuridad profunda de la noche prohíbe a los hermanos verse e identificarse. Cada uno ocupa su propia cama, y antes de que Teodosia se consienta a compartir los sentimientos del corazón con el caballero desconocido, le exige que no se mueva del lugar en que está ni invada el espacio de la triste mujer que habla. Así le separa Cervantes a la pecadora penitente del hermano interlocutor, y las tinieblas metafóricamente conjuran la ima-

gen del tabique de un confesionario.

Como es una confesión verbal, la situación íntima privilegia el intercambio lingüístico de voces desencarnadas, prestando a las palabras una intensidad semántica y espiritual inusitada en la conversación común y corriente. Brooks escribe de la oralidad del diálogo confesional:

Confession as we know it originates in an oral culture, as a private verbal exchange that possesses mystery and power.... Confession implies a listener, however impersonal—an interlocutor to whom the confessional discourse is proffered. In this sense, it provides a particularly strong instance of language in the situation of discourse, as it has been described by the linguist Emile Benveniste: a situation in which the speaking *I* necessarily implies a listening *you* who can in turn become the *I* while the speaker becomes *you*. Locution in this sense is at least implicitly interlocution, the expression of subjectivity takes place in a context of intersubjectivity. Saying *I* implies and calls to a responsive *you*, and in this dialogic, transferential relation consolation and self-definition are to be found. (95)

El discurso confesional es una forma de hablar muy especial, un duólogo o un diálogo concentrado en que se expresan valores y el lenguaje ejerce un poder transformacional en las relaciones entre lo divino y los seres humanos. Andrew Kennedy define el duólogo como “the kind of concentrated dialogue structure that most often enacts an encounter—a crisis or an exchange of values—wherein relationship and language are fused and transformed” (27). En contraste con el diálogo, el duólogo revela un cambio de valores por lenguaje que evoluciona estilísticamente para mostrar estas transformaciones interpersonales (Kennedy 7, 28). En el caso de la confesión, Dios se queda al fondo, detrás del duólogo sacramental, como un participante y un espectador acti-

vo, pero invisible.¹⁰ Aunque al comienzo del relato Cervantes invitó a los lectores a identificarse con los mesoneros y los visitantes, aquí despidió a estos personajes para permitir al público escuchar el sacramento de confesión en el acto. Los lectores entran en los recintos más recónditos de la psique humana para atestiguar la maravilla restaurativa y redentora de la confesión.

El discurso confesional de Teodosia muestra la estructura tripartita especificada por el Concilio de Trento en 1551, la cual consiste en: (1) la contrición, o la expresión de culpabilidad y dolor por las transgresiones cometidas; (2) la confesión en sí, o la declaración verbal de los pecados; y (3) la reconciliación, o la absolución y la desaparición de los pecados, realizada por su admisión (García-Villoslada 442–43). La heroína revela contrición por los gemidos, los sollozos y los suspiros que emite, caracterizando su estado caído como un “intricado laberinto” en que se ve porque se engañó al creer las falsas promesas de Marco Antonio, y al elegir pasar por alto los deseos de su familia y deshonrarla: “¡Ay honra menospreciada; ay amor mal agradecido; ay respetos de honrados padres y parientes atropellados, y ay de mí una y mil veces, que tan a rienda suelta me dejé llevar de mis deseos!” (127). Estos gestos y expresiones cargados de sufrimiento le despiertan la compasión a Rafael y le animan a adoptar el papel de confesor. El caballero le ruega a la dama compartir la causa de su dolor. Siguiendo

¹⁰ Brooks (95–97) asocia el discurso confesional con la subjetividad y la cuestión de la identidad. La alternación de los papeles de confesante y confesor que se ve en “Las dos doncellas” es implícita en la dinámica de la confesión según Brooks, quien también la compara con el acto de rezar. Kennedy analiza la diferencia entre el diálogo y el duólogo en su capítulo 2, “Duologues of Transformation in Shakespeare” (62–105), en que se enfoca en el nuevo diálogo más personal con poder transformacional que se encuentra en la obra de Shakespeare. Senior (103) nota los paralelismos entre el teatro clásico francés y la Italia de la Contrarreforma, calificándolos como “a suggestive coincidence, similar discourses and similar spatial dispositions for staging interiority in the seventeenth century.” Añade una observación con implicaciones muy interesantes para el lector-espectador de esta novela cervantina: “A final structural parallel between the confessional and the proscenium concerns the unseen, Other *destinataire*. Both confessional and proscenium create the hidden spectator” (103).

el modelo de los numerosos manuales para confesores que circulaban en la época de Cervantes, como el interlocutor sacerdotal Rafael tiene que convencerle al penitente a no suprimir ninguna información sobre los pecados cometidos (Tentler 100–01). Teodosia cumple con su deber al contar una historia en que el apetito triunfó sobre la razón al momento en que se entregó a Marco Antonio bajo la promesa de matrimonio. La atracción física que nace cuando se observan enciende el deseo rápidamente y se metamorfosea en una fuerza incontrovertible que no se rinde a consideraciones de honra ni de razón ni de responsabilidad:

“Fue la vista la intercesora y medianera del habla, habla de declarar su deseo, su deseo de encender el mío y de dar fe al suyo. ...Cada palabra era un tiro de artillería que derribaba parte de la fortaleza de mi honra; cada lágrima era un fuego en que se abrasaba mi honestidad; cada suspiro, un furioso viento que el incendio aumentaba de tal suerte que acabó de consumir la virtud que hasta entonces aun no había sido tocada.” (130)

Las palabras de Teodosia forman un lenguaje de las pasiones, el que caracteriza la retórica confesional (Senior 97). El lenguaje confesional libera los sentimientos más fuertes e íntimos del confesante, creando una especie de montaje verbal del mundo interior y quizás hasta aquel momento totalmente inconsciente por parte del individuo (Senior 42–43, 103). Sus comentarios están repletos de imágenes violentas y auto-destructivas que retratan el deseo de manera muy viva como un amor falso y un asalto contra la honra y la integridad de la persona. Después de la partida de Marco Antonio, la pasión de Teodosia se convierte en ira dirigida a sí misma, y concretizada en actos como tirarse el pelo, arañarse el rostro y llorar un torrente de lágrimas. Pero por suerte, un paje sirvió de testigo a la consumación de las promesas matrimoniales, y Teodosia lleva una sortija de diamantes con la inscripción “Es Marco Antonio esposo de Teodosia.” En la Europa postridentina se consideraban los matrimonios de este tipo legales y permanen-

tes, y eran reconocidos como tales por la Iglesia y el Estado (Pabón 114–18). Los diamantes, por supuesto, son casi indestructibles, y así simbolizan la permanencia tanto de la pérdida de la virginidad de Teodosia como del compromiso matrimonial contratado por la pareja.

Al amanecer, y con la confesión completada, Rafael jura servir a la dama. Promete ver a Marco Antonio al lado de ella como esposo o morir al intentar restaurar su honra. Abre las ventanas y la puerta del aposento-confesionario, simbólicamente dejando penetrar la luz divina, que ilumina el camino que conduce a la viajera a la salida del “intricado laberinto” del pecado hacia la reconciliación con los poderes racionales del alma agredida por impulsos irracionales, con Dios en la restauración de gracia después de limpiarse espiritualmente, y con la sociedad por la recuperación de su esposo legítimo, y con él, de su posición de honra en la comunidad. La luz del alba les permite a los hermanos reconocerse, y Teodosia, quien teme el enojo de su hermano, le entrega la espada que lleva y le da permiso para juzgarla y castigarla: “Yo confieso mi pecado, y no quiero que me sirva de disculpa mi arrepentimiento; sólo te suplico que la pena sea de suerte que se extienda a quitarme la vida y no la honra” (134). Esta escena de *agnórisis* rápidamente cambia en un momento de auto-descubrimiento debido a una epifanía divina agustiniana en que Rafael, conmovido por su contrición sincera y su triste confesión, rechaza demostrar pasión vengativa y elige ofrecerle amor fraternal por la jura de usar la mente para encontrar una solución feliz y pacífica al problema de Teodosia. Rafael ejemplifica al buen confesor en templar sus juicios con la razón y la misericordia y en reservar la justa penitencia para más tarde, cuando tenga más información: “con rostro agradable y semblante pacífico la levantó del suelo y la consoló lo mejor que pudo y supo, diciéndole, entre otras razones, que por no hallar castigo igual a su locura le suspendía por entonces” (135).¹¹ Rafael levanta a Teodosia de la postura tradicio

¹¹ Tentler (95–104) describe las cualidades del buen confesor que emergieron en los manuales de la Edad Media. También observa (100–01) que el confesor

nal, pre-confesionario del penitente, lo cual señala el fin del rito penitencial y marca el comienzo de su recuperación de la gracia divina. La confesión debe ofrecer consuelo y salud; Cervantes revela estos efectos beneficiosos por el cambio dramático en el estado anímico y físico de la joven: “Con estas razones volvió Teodosia a cobrar los perdidos espíritus; tornó la color a su rostro y revivieron sus casi muertas esperanzas” (135). El narrador les explica a los lectores que Rafael no vuelve a mencionar el episodio, lo que sugiere que como el confesor ideal, guarda el sello de silencio que protege las comunicaciones compartidas al confesarse. Un viajero les informa a los hermanos que Marco Antonio viaja a Nápoles y deciden proseguirle. Cambian el cuartago de Teodosia por una mula después de pedirle al viajero que le devuelva el caballo elegante a su padre, lo cual presagia la vuelta de la dama a casa y la resolución de su dilema personal.

En camino a Barcelona se encuentran con la doble de Teodosia en un bosque cerca de Igualada, topónimo significativo por los múltiples paralelismos entre las dos mujeres establecidos en este episodio. Ven a Leocadia por primera vez en un bosque entre otras víctimas de un grupo de bandidos. El paisaje es caótico, y el hecho de que les han robado la ropa a las víctimas subraya la impresión de desorden y falta de civilización. Los “llantos y gemidos de los miserables despojados” puntúan el “extraño espectáculo,” la etiqueta dictaminadora que el narrador identifica con el escenario melodramático (138). La viñeta también funciona como la proyección de la conflictividad violenta que Leocadia lleva adentro, lo que recuerda los paisajes psicológicos de las novelas sentimentales (Casalduero 208; Schmauser 182–85; Fuchs 291–92). Como en el primer episodio de “Las dos doncellas,” la hermosura distingue a esta protagonista disfrazada de mozo y sirve como “la carta de recomendación” que inspira a “los dos hermanos de favorecerle en cuanto pudiesen” (139). Efectivamente, esa noche Teodoro/Teodosia le sonsaca a Leocadia a confesarse, haciendo esta

debe obtener “a full explanation of the sins, therefore, but he also must be constantly gentle, kind, compassionate, and consoling.”

vez el papel de confesora y ofreciéndole su ayuda y su compasión. Leocadia muestra su dolor al empezar a llorar antes de compartir sus secretos con la otra, y en la confesión que sigue, los lectores y la confesora se enteran de que la nueva doncella es la rival de Teodosia, también ha sido engañada por Marco Antonio, y además se ve en situación deshonrada y desesperada. Las frases y los elementos repetidos enfatizan el espejismo entre las protagonistas, sus confesiones y las circunstancias. Sin embargo, hay diferencias muy importantes entre las dos que muestran que Leocadia se tiende más a ser una especie de sombra o *Doppelgängerin* de la otra.¹² Leocadia es más activa y audaz en perseguir a Marco Antonio, y aunque consigue su promesa de ser su esposo, sólo la tiene en la forma de una cédula escrita y firmada por él. Faltan el sacramento, la consumación, el testigo y el símbolo matrimonial duradero de la sortija de diamantes con la grabación que declara al ausente esposo de la dama. Aún Leocadia reconoce que si se reúne con Marco Antonio “con facilidad negará las palabras que en su papel están escritas el que niega las obligaciones que debían estar grabadas en el alma” (146). Y a fin de cuentas, resulta que le han robado la cédula, una prueba tan débil y efímera como la jura insincera de Marco Antonio.

Aunque el sufrimiento de Leocadia es verdadero, su arrepentimiento corresponde más bien a la atrición que la contrición porque se niega a aceptar responsabilidad por sus acciones con Marco Antonio y les hecha la culpa a otros por su desgracia. Sobre todo domina el aspecto irracional y vengativo de su carácter que quiere descargar en su enemiga, sin saber que habla con ella: “yo la buscaré, yo la hallaré, y yo la quitaré la vida, si puedo” (146). En contraste con Teodosia, quien ha dado el primer paso hacia el equilibrio entre el instinto y la razón, Leocadia es prisionera de la pasión de los celos: “el dolor que siento de los celos me la [a Teodosia] representa en la memoria bien así como espada que atrave-

¹² El Saffar (109–18) analiza la función íntegra de Leocadia en el desarrollo de la narrativa, sobre todo en cuanto al aspecto psicológico del cuento tan desvalorizado por muchos críticos.

sada tengo por mitad de las entrañas, y no es mucho que...le procure arrancar de ellas y hacerle pedazos” (147). Teodosia ve que su doble no tiene control de sus emociones violentas y conquista sus propios celos para ofrecerle la misma esperanza que le regaló su hermano para remediar su situación y apaciguar el estado des-templado de su alma. Muestra mesura y discreción al responderle: “veo que la pasión que sentís no os deja hacer más acertados discursos, veo que no estáis en tiempo de admitir consejos saludables. ...Dejad el cuidado al tiempo, que es gran maestro de dar y hallar remedio a los casos más desesperados” (147). De momento, a Leocadia le escapa la oportunidad de templarse el alma a través del discurso confesional, pero sin saberlo ha contribuido al plan providencial que se desarrolla en “Las dos doncellas.” Su confesión funciona como un espejo para Teodosia, quien ve en su rival la dimensión irracional de su propio carácter de forma exagerada, lo cual avanza su experiencia de auto-conocimiento y su control sobre el apetito animal del ser humano. Informado por su hermana de los secretos de Leocadia, Rafael también pasa por una transformación de identidad, añadiendo a su papel de defensor de Teodosia el de enamorado y futuro esposo de Leocadia.¹³ El narrador se aprovecha de este cambio repentino para explicar que el amor es una fuerza incontrastable, y siguiendo la tradición platónica, la hermosura “enciende con poderosa vehemencia el alma de quien la contempla, bien así del modo y facilidad con que se enciende la seca y dispuesta pólvora con cualquiera centella que la toca” (149). El sumamente meditado y racional Rafael conoce a su pareja complementaria en la extremadamente volátil y emocional Leocadia. Su casamiento (sólo imaginado en este episodio de la novela) promete la unión equilibradora y reconciliadora del instinto con el intelecto.

Al llegar a Barcelona, por suerte o Divina Providencia, los tres protagonistas encuentran a Marco Antonio en medio de una pen-

¹³ El Saffar (114) apunta acertadamente que todos los personajes principales se ven desde distintas perspectivas por los otros, y la confrontación con su propio egoísmo o sus límites personales por las otras voces les empujan a superarse y elevarse espiritualmente.

dencia en el puerto. Entre tanta violencia, otro caso de proyección escénica del desorden psicológico, moral y social ocasionado por uno de los protagonistas, Dios interviene una vez más, en estas circunstancias con una pedrada que casi mata al joven irresponsable. Marco Antonio parece estar cerca de la muerte, y en la casa del generoso catalán que ha recogido a todo el grupo y delante de muchos testigos, en plan de confesora Leocadia le insta a arreglar sus asuntos para salvarse el alma. El caballero responde con la confesión más teatral de todas en un viñeta que se parece a una escena de comedia.¹⁴ Inicia su discurso con la repetición de la palabra “confieso,” pero aunque reconoce sus delitos cometidos, le desengaña a Leocadia de manera muy directa mientras se identifica como esposo legítimo de su rival: “Los amores que con vos tuve fueron de pasatiempo, sin que de ellos alcanzase otra cosa sino las flores que vos sabéis...; lo que con Teodosia me pasó fue alcanzar el fruto que ella pudo darme y yo quise que me diese, con fe y seguro de ser su esposo, como lo soy” (157). Marco Antonio se arrepiente de los actos que hizo “con poco discurso y con juicio de mozo” y cree que Dios le ha otorgado esta ocasión para cumplir su promesa a Teodosia y darle a Leocadia la libertad para seguir adelante: “Mas doliéndose de mí el cielo, sin duda creo que ha permitido ponerme de la manera que me veis para que, confesando estas verdades, nacidas de mis muchas culpas, pague en esta vida lo que debo y vos quedéis desengañada y libre para hacer lo que mejor os pareciere” (158). Casi inmediatamente después de curarse moralmente al terminar el rito sacramental, empieza a mejorarse físicamente, lo cual le da fuerzas para hacer la penitencia no tan dura de casarse con Teodosia de nuevo, pero ahora con la bendición oficial de la Iglesia representada por el sacerdote presente.

Este momento de gran dramatismo marca un punto central en

¹⁴ Como señala Gisela Casines, la gran escena de confesión pública es casi un cliché en la comedia española y las comedias de la Restauración inglesa. En *Don Quijote*, el episodio de la boda de Camacho ofrece una versión irónica y humorística de la convención, mientras que en “Las dos doncellas” se presenta una versión seria que precipita un fin espiritual y feliz.

la narrativa en que coinciden varias peripecias textuales. Por una parte, Cervantes ha realizado un casamiento de la convención de romance de anagnórisis o descubrimiento con la reconciliación confesional con sus consecuencias concomitantes de restitución moral y social. Marco Antonio declara su culpa públicamente lo cual le salva el alma, precipita la celebración y el reconocimiento público de su matrimonio con Teodosia y prepara su regreso con ella como pareja honrada a su comunidad en Andalucía. Además, la misma confesión parece causar un verdadero festival de desmascaramiento o metamorfosis de identidad. Marco Antonio, quien lleva el nombre de uno de los seductores más famosos de la historia mundial, se quita la vieja y gastada máscara de inmaduro burlador de mujeres por el uso moral del mismo instrumento antes abusado para engañarlas—el lenguaje—y se transforma en caballero responsable y digno de respeto. Teodosia recupera su identidad de dama principal, se viste de nuevo de mujer y asume el puesto social de esposa de caballero distinguido.

Pero el autor guarda la transformación más impresionante para “la desengañada y sin ventura Leocadia,” quien huye de la felicidad de Teodosia y Marco Antonio para perderse desesperadamente en el laberinto de las calles de Barcelona (159). El enamorado Rafael la persigue hasta la marina donde le confiesa su amor, describiéndolo como una fuerza irresistible igual al sentimiento que ella ha experimentado por el otro. Rafael se expresa con gran elocuencia y emotividad, y este discurso íntimo con tan sólo el cielo, el mar, la tierra arenosa de Barcelona, la amada y Dios como testigos, es una obra maestra retórica en que se mezclan la razón y el afecto. El joven le da un catálogo de todos los motivos prácticos por los cuales Leocadia debe casarse con él, además de revelar “la más enamorada y honesta voluntad que ha nacido ni puede nacer en un enamorado pecho” (160). Habla con tanto donaire y sinceridad en esta escena tan silenciosa y apartada como la otra era pública y concurrida que no sólo convence a Leocadia de aceptarle como marido, sino también la libera de su propia impetuosa apasionada, y la luz del entendimiento entra de nuevo en su corazón: “así lo ha ordenado el cielo, y no es en mi mano ni

en la de viviente alguno oponerse a lo que Él determinado tiene, hágase lo que Él quiere y vos queréis, señor mío” (162). De doncella agraviada y vengativa se metamorfosea en mujer piadosa y agradecida, quien también se pone ropa femenina antes de presentarse como esposa honrada de Rafael: “daré al cielo las gracias de haberme traído por tan extraños rodeos y por tantos males a los bienes de ser vuestra” (162). El lector entra en el escenario como testigo-espectador vicario de esta última confesión particular en que hay una especie de anagnórisis divina del rol de la Divina Providencia en guiarles a todos “por tan extraños rodeos” al fin deseado.

En contraste con las otras secciones de esta fuga cervantina en que predomina la voz particular de uno de los protagonistas que articula una variación de la misma melodía confesional, concluye “Las dos doncellas” con una coda cantada al unísono por el grupo entero. El narrador recalca el hecho que la recuperación de Marco Antonio resulta de la intervención directa de Dios en la vida humana: “Dios, que así lo tenía ordenado, tomando por medio el instrumento de sus obras—cuando a nuestros ojos quiere hacer alguna maravilla—lo que la misma no alcanza, ordenó que [la] alegría y poco silencio que Marco Antonio había guardado fuese parte para mejorarle” (163). La cura milagrosa de Marco Antonio, la resolución de los conflictos subjetivos y sociales de los personajes principales y la purificación y la elevación espiritual de los cuatro individuos mediante el discurso confesional constituyen la base de una nueva comunidad utópica. Y así en forma de colectividad o coro armónico van en romería, un acto devoto y penitencial que completa el proceso sacramental de reconciliación divina.¹⁵ Su peregrinaje traza un circuito geográfico puntuado por famosos lugares de devoción que circunda la nación española, una comunidad unida por la fe católica. Pasan por Montserrat, siguen el camino de Santiago, y luego, vestidos todavía en hábito de peregrino, regresan a su tierra cerca de Sevilla, otro centro reli-

¹⁵ Véase Kamen 194–98, Wright 8 y Tentler 17 sobre la larga historia de ir en romería como acto de penitencia.

gioso de mucha importancia en la época.¹⁶ Purificados y ennoblecidos aún más por esta experiencia, ya como miembros ejemplares de la comunidad cristiana de España los romeros llegan a su región natal justo en el momento exacto para evitar un conflicto armado entre sus familiares. Se realiza esta escena de reconciliación social bajo la sombra de un olivo, emblema de paz. Una vez más el “discurso de la razón” funciona como instrumento de paz y unidad para socavar y cancelar un acto de violencia, aquí en la escala más grande de una verdadera batalla. Marco Antonio, la causa de la ira general, interviene como representante de armonía y hermandad: “Templad la furia y arrojad la lanza, o volvedla contra otro enemigo, que el que tenéis delante ya de hoy más ha de ser vuestro hermano” (166). Se confirman la restitución y la expansión del círculo familiar con una celebración de las bodas que el narrador califica como “espléndida” y “sumptuosa” (167).

Según Cervantes, entre los dos principios del alma de la razón (el alma) y el apetito (el cuerpo) reside el tercer principio de la pasión o del espíritu. Si se desarrolla bien la pasión, de una manera virtuosa, entonces este principio sirve como fuerza moral auxiliar que ayuda la razón en vez de fortalecer la concupiscencia. En “Las dos doncellas” el discurso confesional cumple la función de instrumento humano y divino que encauza y modera la pasión humana de un modo positivo, y permite el establecimiento del equilibrio sano y armonioso entre el apetito y la razón al mismo tiempo que reconcilia y apacigua a la comunidad social. Al llegar a este punto en el texto tanto los protagonistas como los lectores contemplan el final de su romería. Por el mundo ficticio construido en la narrativa Cervantes transforma a los miembros de ambos grupos en peregrinos, figuras devotas muy relacionadas con la época postridentina, invitándoles a todos a cultivar un sentido de maravilla y experimentar un momento de inspiración epifánica.¹⁷

¹⁶ Lleó Cañal 185–94 escribe de la reconfiguración tanto arquitectónica como emblemática de una Sevilla “celeste,” “nueva Roma” en el siglo XVI, con la Catedral como centro de la ciudad y la construcción de la Giralda como ejemplo de esta empresa.

¹⁷ Se puede encontrar una representación de esta tradición de los tres princi-

Y si se escucha bien, debajo de las voces melódicas de la fuga cervantina “Las dos doncellas” quizás se oigan las palabras de Santiago que bien podían servir como epígrafe de la obra: “Por tanto, confesaos unos a otros vuestros pecados, y orad unos por otros de manera que seáis sanados” (S. Diego 5:16).

Dept. of Romance Languages and Literatures
University of North Carolina at Chapel Hill
Chapel Hill, NC 27599-3170
marcol@email.unc.edu

OBRAS CITADAS

- Aylward, Edward T. *The Crucible Concept: Thematic and Narrative Patterns in Cervantes's Novelas ejemplares*. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson UP, 1999.
- Beaupied, Aída M. “Ironía y los actos de comunicación en ‘Las dos doncellas.’” *Anales Cervantinos* 21 (1983): 165–76.
- Brooks, Peter. *Troubling Confessions: Speaking Guilt in Law and Literature*. Chicago: U of Chicago P, 2000.
- Casalduero, Joaquín. *Sentido y forma de las Novelas ejemplares*. 2ª ed. Madrid: Gredos, 1969.
- Casines, Gisela. “Private Sins, Public Penance: Poetic Justice in Some Restoration Plays with Spanish Sources.” *South Atlantic Review* 53 (1988): 27–39.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. “Las dos doncellas.” *Novelas ejemplares*. Ed. Juan Bautista Avalle-Arce. 2ª ed. 3 vols. Madrid:

pios del alma (la razón, el apetito, el espíritu) en el Libro IV de *La República*. Claro que había romeros y romerías en la Edad Media, pero durante la época postridentina había un aumento dramático de peregrinajes como actos de devoción emprendidos para buscar intervención milagrosa o para cumplir con la penitencia (Kamen 194–98, Wright 7–8). El libro de Hahn ofrece una introducción excelente al rico simbolismo del peregrino en la época barroca.

- Castalia, 1985. 3: 121–68.
- Clamurro, William H. *Beneath the Fiction: The Contrary Worlds of Cervantes's Novelas ejemplares*. Nueva York: Peter Lang, 1997.
- El Saffar, Ruth. *Novel to Romance: A Study of Cervantes's Novelas ejemplares*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1974.
- Forcione, Alban K. *Cervantes and the Mystery of Lawlessness: A Study of "El casamiento engañoso y El coloquio de los perros."* Princeton: Princeton UP, 1984.
- . *Cervantes' Christian Romance: A Study of Persiles y Sigismunda*. Princeton: Princeton UP, 1972.
- Foucault, Michel. *The History of Sexuality*. Trans. Robert Hurley. Nueva York: Pantheon, 1978. 1: 58–73.
- Frye, Northrop. *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*. Cambridge: Harvard UP, 1976.
- Fuchs, Barbara. "Empire Unmanned: Gender Trouble and Genoese Gold in Cervantes's "The Two Damsels.'" *PMLA* 116 (2001): 285–99.
- García-Villoslada, Ricardo, ed. *Historia de la Iglesia en España*. Vol. 3. Madrid: Católica, 1980.
- Gilman, Stephen. "An Introduction to the Ideology of the Baroque in Spain." *Symposium* 1 (1946): 82–107.
- Hahn, Jürgen S. *The Origins of the Baroque Concept of "Peregrinatio."* Studies in the Romance Languages and Literatures 131. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1973.
- Kamen, Henry. *The Phoenix and the Flame: Catalonia and the Counter-Reformation*. New Haven: Yale UP, 1993.
- Kennedy, Andrew K. *Dramatic Dialogue: The Duologue of Personal Encounter*. Cambridge: Cambridge UP, 1983.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del barroco: Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel, 1975.
- Lleó Cañal, Vicente. *Nueva Roma: Mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1979.
- Murillo, Luis A. "Narrative Structures in the *Novelas ejemplares*: An Outline." *Cervantes* 8.2 (1988): 231–50.
- Pabón, Thomas. "Secular Resurrection Through Marriage in Cervantes' 'La señora Cornelia,' 'Las dos doncellas,' and 'La fuer-

- za de la sangre.” *Anales Cervantinos* 16 (1977): 109–24.
- Ricapito, Joseph V. *Formalistic Aspects of Cervantes’s Novelas ejemplares*. Lewiston, NY: Edwin Mellen, 1997.
- Rodríguez-Luis, Julio. *Novedad y ejemplo de las novelas de Cervantes*. 2 vols. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1980.
- Schmauser, Caroline. “Dynamism and Spatial Structure in ‘Las dos doncellas.’” *Cervantes’s Exemplary Novels and the Adventure of Writing*. Ed. Michael Nerlich and Nicholas Spadaccini. Minneapolis: The Prisma Institute, 1989. 175–203.
- Senior, Matthew. *In the Grip of Minos: Confessional Discourse in Dante, Corneille, and Racine*. Columbus: Ohio State UP, 1994.
- Spitzer, Leo. “The Spanish Baroque.” *Leo Spitzer: Representative Essays*. Ed. Alban K. Forcione, Herbert Lindenberger, and Madeline Sutherland. Stanford: Stanford UP, 1988. 123–39.
- Stagg, Geoffrey. “*La Galatea* and ‘Las dos doncellas’ to the Rescue of *Don Quixote* Part II.” *Essays in Honour of Robert Brian Tate from His Colleagues and Pupils*. Ed. Richard A. Cardwell. Nottingham: U Nottingham P, 1984. 125–30.
- Tentler, Thomas N. *Sin and Confession on the Eve of the Reformation*. Princeton: Princeton UP, 1977.
- Thompson, Jennifer. “The Structure of Cervantes’ ‘Las dos doncellas.’” *Bulletin of Hispanic Studies* 40 (1963): 144–50.
- Wright, Anthony David. *The Counter-Reformation: Catholic Europe and the Non-Christian World*. Nueva York: St. Martin’s, 1982.
- Zimic, Stanislav. *Las Novelas ejemplares de Cervantes*. Madrid: Siglo XXI, 1996.