

LOS JUEGOS DE LA AVENTURA EN *EL AMANTE LIBERAL*

Isabel Lozano-Renieblas
Dartmouth College, EE.UU.

Introducción

La estética de las *Ejemplares* constituye un experimento artístico que consiste en trazar puentes entre la cultura cortesana y la cultura popular. En la edad de Cervantes, la sociedad está estructurada en torno a dos grandes bloques socioculturales enfrentados: el cortesano y el popular. La sociedad cortesana cultiva una imagen pública que viene exigida por las responsabilidades de una casta política con tareas de gobierno. Dicha imagen exige la construcción de una identidad individual. Al bloque popular, por el contrario, al carecer de esas responsabilidades públicas, le es innecesaria la identidad individual. Esta dualidad social tiene su correlato en una dualidad también cultural. La traducción estética de todo ello es que la sociedad cortesana proyecta una imaginación basada en el componente identitario y todas las categorías estéticas que desarrolla van orientadas a este fin. Se trata de una estética bien regulada cuyas categorías estéticas centrales son: la prueba, el biografismo o el didactismo. La imaginación popular, en cambio, para la que no es relevante el problema identitario ni se sirve de las correspondientes categorías que lo expresan, opera con las suyas propias, que proceden de la tradición y del folclore: como el viaje (sobre todo social pero también geográfico), lo maravilloso, el grotesco, lo bajo, con una clara orientación hacia el presente. En la imaginación popular es mucho más difícil identificar las categorías que le son propias porque nos movemos en un mundo desregulado con una tendencia a la hibridación muy acusada y de ahí su aparente libertad.

La estética cervantina tiene como fundamento la mixtificación de ambas regiones de la imaginación que se reparten y funden en muy diverso grado. Esto no es ninguna novedad. Los grandes escritores universales la han practicado: Dante, Shakespeare, Cervantes, Goethe, y tantos otros. Luciano de Samósata, en su ensayo *Al que dijo: «Eres un Prometeo en tus discursos»*, explica esta estética basada en la mezcla al tiempo que advierte contra el peligro de mezclarlo todo de manera indiscriminada. La novedad, escribe, no siempre es admirable, porque la mezcla de dos cosas bellas no genera necesariamente belleza. Lo importante es la armonía: no lo que se mezcla sino cómo se mezcla. Cervantes parece compartir esta idea lucianiana, pues algo parecido sugiere en el prólogo de sus *Novelas*, cuando recurre a la metáfora de la pepitoria, llena de matices relacionados con la composición de la obra: «destas novelas que te ofrezco en ningún modo podrás hacer pepitoria, porque no tienen ni pies, ni cabeza, ni entrañas, ni cosa que les parezca» (prólogo, 18). Las *Ejemplares* no se componen de despojos, y por eso el lector no puede hacer el guiso, porque no puede identificar los ingredientes que necesita. La mixtificación que funde lo cortesano y lo popular (en otro lugar propuse lo jocoserio) está tan bien trabada que sus componentes ya no son susceptibles de aislarse. Porque, como ratifica Cervantes en el prólogo del segundo *Quijote*, en respuesta a las palabras de Avellaneda, de que sus novelas eran más satíricas que ejemplares pero que eran buenas, «no lo pudieran ser si no tuvieran de todo» (prólogo, vol. I, 674).

Una de las categorías con la que experimenta Cervantes en las *Ejemplares* es la prueba, mezclándola en diverso grado con otras tanto cortesanas como populares. La encontramos en la totalidad de las novelas, quizá a excepción de *Rinconete y Cortadillo*. En unas ocasiones, como en *La fuerza de la sangre*, la prueba no se orienta hacia la formación del personaje, sino que, fundida con el juego, adquiere forma de pesquisa. En otras novelas como *La española inglesa*, *El celoso extremeño* o *El licenciado Vidriera* la prueba, debidamente aderezada con el folclore, se funde con lo biográfico o,

tejida sobre un cañamazo de comedia, como en *La ilustre fregona*, funde lo grotesco con una dimensión trascendente que aporta la serie pecado-culpa, expiación. En *El amante liberal*, objeto de este trabajo, Cervantes traza con precisión el perímetro de dos categorías muy próximas: la aventura y la prueba. Luego, se complace en abrirle brechas mediante la prueba para mostrar las limitaciones y poner de manifiesto el imposible de la identidad ingenua de la aventura. En esta novela, la estética cortesana aporta el armazón de la prueba que proporciona, al menos, dos perfiles del personaje: uno marcado por el resentimiento y otro, por la liberalidad. Pero en los puntos de sutura con la aventura anida lo popular, a través de un conjunto de elementos que le son afines al género, como los engaños, el rapto, las falsas muertes, los disfraces, que permiten escapar del asedio amoroso del rival, o simplemente el acto de dotar de identidad a un cautivo concediéndole la libertad y haciéndolo merecedor del amor de Leonisa.

***El amante liberal* y la crítica**

A pesar de presentar un interesante experimento artístico, *El amante liberal* no ha gozado del favor la crítica. Esto, en parte, se debe a que está generalizada la creencia de que es una obra de la primera etapa. A ello ha contribuido una comprensión del tiempo novelístico que a menudo se ha confundido con el histórico. En esta ocasión, la referencia a la toma de Nicosia por los turcos en 1570 ha servido de asidero para la datación temprana de la novela, salvo excepciones como la de Ruth El Saffar (1974, 143 y ss.), aun a sabiendas de que referencias de este tipo, a lo sumo, pueden aportarnos una fecha *a quo* en el proceso de escritura. Hasta mediados del siglo pasado, se consideró una obra, menor, cuando no prescindible. Rodríguez Marín no la incluyó en su edición de las *Novelas ejemplares* para Clásicos La Lectura (1914-1917). Francisco de Icaza escribía que había en ella, «sobra de retórica, y no de la buena» (Astrana Marín VI, 540). Marcelino Menéndez Pelayo hablaba de novela empalagosa (1907, II, cxl). A Paolo Savj-López se le antojaba que todo en ella es «vago e indeterminado con un lenguaje ampuloso, florido y falso» (1917, 157). En tiempos más cercanos, por abreviar esta lista de juicios negativos, Peter Dunn la consideraba la novela menos atractiva de todas las *Ejemplares*. Naturalmente no han faltado los que han apostado por *El amante liberal*, pero han sido los menos. Azorín, incondicional siempre con el género de la aventura, reivindicaba la visión del Mediterráneo que evoca la novela (1915, 110-112) y Joaquín Casaldueiro (1969, 81) elogiaba el movimiento y color de las peripecias en un intento por rehabilitarla.

Un segundo aspecto que ha contribuido a esta valoración negativa ha sido el género al que se ha adscrito, el de la aventura, el gran incomprendido de la estética cervantina, como ha puesto de manifiesto la valoración del *Persiles* hasta tiempos muy recientes. No es de extrañar, por tanto, esta actitud hostil, común a las mal llamadas «novelas idealistas», con alguna que otra excepción. El debate entre los dos tipos de relatos presentes en las ejemplares, que luego se generalizó al resto de la obra cervantina, lo inauguró Ortega y Gasset en sus *Meditaciones del «Quijote»*, donde distingue entre novelas verosímiles e inverosímiles. En la *Meditación primera*, observa dos series de relatos claramente diferenciadas. En las novelas de la primera serie prima la invención, la inverosimilitud (*Meditación primera*, 186-187). En las novelas de la segunda no importan tanto los personajes cuanto la representación que el autor nos da de ellos. Solo nos interesa el modo como «el autor deja reflejarse en su retina las vulgares fisonomías de que nos habla» (2010, 187-188). El debate en torno a estos dos tipos de narración resucitó el fantasma del autor escindido entre el realismo y el idealismo, réplica del binomio verosímil/inverosímil, *romance/novela* y sus ramificaciones. Esta dicotomía no ha dejado de planear sobre la crítica de las *Ejemplares*. Y, aunque la misma obra de Cervantes descabeza cualquier intento de comprender su trayectoria artística basada en dicha escisión, la crítica ha insistido en ella de manera contumaz.¹ Bien es verdad que ha habido intentos por conciliar los extremos (Sobejano 1978,

¹ Aquellos estudiosos que, como González de Amezúa, trazan la trayectoria de las *Novelas ejemplares* desde el idealismo de las novelas italianas hasta el realismo, queriendo ver en el autor un espectador de la vida social, «fiscal y corrector de sus excesos», se encuentran con el escollo insalvable del *Persiles* (González de Amezúa 1956: I, 482 y ss.). En cambio, para los que, como Ruth El Saffar (1974), prefieren recorrer el camino inverso e ir de la novela al *romance*, la *Galatea* se encarga de poner en su sitio los límites de este acercamiento.

Riley 2001), pero todo ha quedado en una cuestión de género, es decir, *romance* frente a novela, que, a fin de cuentas, viene a ser lo mismo que lo que planteaba Ortega (Riley 2001).

Juegos con la aventura en El amante liberal

El género de la aventura-prueba no se ha atendido bien desde la crítica cervantina porque en Cervantes constituye una estética paralela a la estética cómica que se percibe como menos productiva. Pero también porque existe cierta confusión a la hora de discriminar los términos aventura-prueba que se comprenden como sinónimos. Aventura y prueba son dos categorías muy próximas que habitan en estancias contiguas y tienden a confundirse cuando no a equipararse. Permítanme, antes de abordar la dialéctica prueba-aventura, que me refiera brevemente al origen de ambas categorías y a las diferencias que las separan.

La novela es un género, como sabemos todos, nacido para y desplegado por el periodo de la humanidad que llamamos historia. Requiere la escritura y se transmite mediante la lectura. Su entorno es la desagregación de los géneros literarios orales —la épica, el cuento, los mitos, la tragedia, etc.—. Es un género urbano y florece en momentos y entornos culturales abiertos y plurilingües en los que la traducción es una necesidad. Todo esto no es ninguna novedad y es bien conocido, sobre todo gracias al legado de Mijaíl Bajtín. La novela, como acabo de señalar, es un género histórico. Y la historia es un periodo de la humanidad que se caracteriza, en primer lugar, por su dinamismo. El otro gran periodo es el mundo de las tradiciones. Frente al dinamismo de la historia, las tradiciones se presentan como experiencias estáticas. En realidad conocen la evolución, pero es tan lenta que sus practicantes la desconocen y la comprenden como algo inmutable. La novela, en cambio, es un género innovador y para la innovación. Ahora bien, desde el punto de vista de la estética, la novela no se aviene bien con la tradición porque supone una *contradictio in adiecto*. Entre otras razones porque la novedad no se percibe como un valor sino como algo inaceptable para la tradición. Es en esta encrucijada entre la tradición y la historia donde hinca sus raíces el género aventura-prueba.

Sabemos que los fenómenos culturales históricos tienen un origen en algún aspecto de la tradición aunque se nos muestren en apariencia muy distinta de la de su origen. Y la novela no es una excepción. Su anclaje en la tradición viene de aquellas categorías tradicionales que admiten de alguna manera el cambio como los ritos de paso, la familia, la fiesta o los juegos. Las tres últimas categorías no nos sirven para explicar el origen de la aventura-prueba, pero sí la primera.

Entre los ritos de paso, el más importante es el que marca la transición de la infancia a la edad adulta. El protagonista varón ha de alejarse de la comunidad para cumplir con la tradición. Normalmente se trata de salir al bosque para convertirse en guerrero. A su regreso el niño habrá dejado de serlo. El rito de paso, según Ken Dowden (1999), es la única manera que tienen las sociedades tradicionales de renovarse, es decir, es la única forma de cambio que conocen, aunque no lo perciban como tal. Esto es así porque la ritualización actúa como una pantalla para ocultar el cambio ya que se produce fuera de los momentos centrales del ritual: el alejamiento y el regreso a la comunidad (Dowden 1999, 224). La sociedad tradicional neutraliza este cambio y lo comprende como una tradición más. Solo tiene en cuenta el principio y el final, no el segmento que une estos dos extremos. La época histórica, por el contrario, desarrollará las posibilidades del momento que transcurre entre la salida y el retorno a la comunidad, un hiato sobre el que se construye la imagen del héroe-personaje. La expresión literaria del rito dará lugar a dos formas básicas de novela: la novela de aventuras y la novela de pruebas. La prueba y la aventura se aproximan en que en ambas hay un alejamiento y un regreso, las dos se tejen sobre el desvío del curso normal de una vida. A diferencia de los ritos de paso, en el género aventura-prueba estos dos momentos no son significativos, porque el género aspira siempre a restablecer la situación inicial. Tanto en la aventura como en la prueba lo que cuenta es el segmento que genera el cambio. Ambas modalidades fueron ya elaboradas por el mundo antiguo y tuvieron su continuidad en las épocas siguientes.

La primera modernidad desarrolló una poderosa cultura urbana que reunió las condiciones idóneas para el florecimiento de la novela de aventuras-pruebas. La novela de pruebas se diferencia de la aventura en la construcción de la identidad del héroe. La aventura, entendida como la creación de un héroe invariable cuyas peripecias no dejan ninguna huella en su identidad, se percibía ya en la primera modernidad como una pretensión ingenua, aunque como es bien sabido no faltan las imitaciones de los novelistas helenísticos. El reto de la novela de la edad de Cervantes no consistía en confirmar una identidad igual a sí misma como la del aventurero, sino que buscaba crear personajes más matizados, personajes con contradicciones que abrieran la puerta del crecimiento. Cervantes lo sabía muy bien y no escapó a su intuición artística que solo mediante la prueba podía aspirar a crear identidades complejas. Y por eso experimentó con los límites entre prueba y aventura, no solo en el *Persiles* sino también en las *Ejemplares*, y de manera particular en *El amante liberal*.

El amante liberal: entre la prueba y la aventura

El amante liberal opera con un concepto de identidad que implica la contraposición de dos o más perfiles del personaje y que se manifiesta mediante una serie de pruebas atravesadas por elementos propios del género de la aventura que remiten a una estética popular. El ropaje retórico de la novela aprovecha las técnicas sofisticadas y los motivos propios de la novela de aventuras. El mismo arranque de la historia, *in media res*, aunque sin ser exclusivo del género de la aventura, nos lleva directamente a Heliodoro. Un personaje de identidad desconocida responde, mediante un relato oral o *skaz*, a la pregunta por qué estoy aquí. Ricardo le cuenta a Mahamut la razón de sus desdichas y, de paso, le deja saber al lector las penalidades de su cautiverio. Este primer tramo abarca todo el relato retrospectivo de Ricardo. Le sigue un segundo segmento que incluye el cautiverio de Ricardo por Fetala en el jardín de Ascanio en Trápani, el frustrado pago del rescate, la separación de Leonisa, cautivada, al mismo tiempo, por Yzuf, la tormenta que destruye la galeota donde va cautivo, la falsa muerte de Leonisa, es decir, hasta el momento en el que Ricardo relata sus peripecias a Mahamut. Leonisa por su parte completará, como corresponde al sistema de referencia interna del género aventurero, su periplo. Estamos ante un esquema típico de la novela de aventuras. Stanislav Zimic (1989) ha rastreado las huellas de Aquiles Tacio en la novela ejemplar desde el arranque de la narración. Esto es, el paralelismo entre el apóstrofe de Nicosia y el enclave de Sidón que contextualiza el cuadro del rapto de Europa en la novela de *Leucipa y Clitofonte*. Y si no le falta razón a Zimic en situar este comienzo cervantino en las páginas de Aquiles Tacio, tampoco anda desatinado González de Amezúa (1958, 50) o Hart (1993, 41-55) en señalar a Heliodoro como fuente de inspiración cervantina. Las falsas muertes, los naufragios, los raptos, la compra-venta de esclavas o el costumbrismo sin interacción espacial son todos elementos comunes al género. Ahora bien, hasta aquí llega el peso de la aventura, salvo algunos elementos aislados deudores de la estética popular en otros momentos de la novela. Finalizada la narración retrospectiva de Ricardo, la novela discurre por otros derroteros y lo que aparentemente podría percibirse como aventura es, en realidad, una novela de pruebas.

Como he dicho anteriormente, aventura y prueba se tejen sobre el desvío del curso normal de una vida. A diferencia de la aventura, en la prueba este desvío se incorpora a la serie biográfica. Esto permite crear una identidad variable. Esto es lo que sucede en *El amante liberal*. Las tribulaciones del cautiverio pasan a formar parte del personaje. En este punto se produce la primera quiebra con el género de la aventura. El esquema argumental de la novela de aventuras tiene como condición *sine qua non* el método de enamoramiento de la pareja protagonista, cuya unión se ve frustrada por alguna circunstancia extraordinaria, como la oposición de los padres, siguiendo los modelos helenísticos de *Leucipa y Clitofonte* o *Las etiópicas*. En *El amante liberal* falta este elemento aglutinador que, aunque en apariencia formal, resulta esencial para generar la trama novelística, porque constituye el soporte de las «pruebas» de fidelidad de los amantes. Ricardo y Leonisa no están enamorados o, por mejor decir, Leonisa no corresponde al amor de Ricardo. Nada sabemos de sus sentimientos al inicio de la novela. Pero por lo que declara durante su cautiverio su inclinación era contraria a Ricardo. Cuando Leonisa le impone como condición que no le hable de su pretensión amorosa mientras fingen su tercería, lo invita a que se contente «con que he dicho que no me dará, como solía, fastidio tu vista» (*El amante liberal*, 145).

El enamoramiento unilateral le permite al autor mostrar los dos polos sobre los que bascula el carácter de Ricardo, que alberga más de un perfil identitario. El personaje se moldea sobre un aspecto positivo y otro u otros negativos. La dimensión positiva atesora la generosidad, mientras que sobre la dimensión negativa, en la que anida el defecto, gravita todo el peso de la prueba. La dimensión negativa de Ricardo viene determinada por su carácter iracundo y arrogante. Esto es lo que Cervantes va a someter a prueba. William Clamurro (1997, 42) ha señalado que los tres momentos clave del proceso identitario de Ricardo pueden cifrarse en: un primer estado en el que el personaje es incapaz de controlar sus impulsos, como sucede en el jardín de Ascanio; un segundo momento en el que el personaje, fuera de su cultura y cautivo en Chipre, desarrolla una faceta de su personalidad apenas esbozada al inicio, su generosidad; y un tercer momento marcado por el retorno a Sicilia en el que se produce la confirmación del perfil identitario.

Al principio de la novela el propio Ricardo describe su comportamiento como un loco-furioso. Cuando se entera de que Leonisa y Cornelio están juntos, solazándose en el jardín, no puede contenerse y es presa de un ataque de celos: «al mismo instante que lo supe me ocupó el alma una furia, una rabia y un infierno de celos con tanta vehemencia y rigor, que me sacó de mis sentidos» (*El amante liberal*, 116). Esta falta de contención la describe el personaje con las siguientes palabras: «no tardó mucho en despertar el enojo a la cólera, y la cólera a la sangre del corazón, y la sangre a la ira y la ira a las manos y la lengua» (*El amante liberal*, 116). La falta de dominio desemboca en una batería de insultos hacia Cornelio sin razón que los justifique. Ni siquiera el desmayo de Leonisa le hace reaccionar, sino que aumenta su descontrol poniéndolo «en mayor coraje y mayor despecho» (*El amante liberal*, 118). Llega, incluso, a despreciar la adversidad y retar al peligro, porque aunque en la tormenta todos temían morir, el efecto de la muerte en Ricardo era el contrario, que «cada vez que la galeota tardaba en anegarse o en embestir en las peñas», era para él «un siglo de más penosa muerte» (*El amante liberal*, 123). El perfil inicial de Ricardo viene avalado por otros personajes. Leonisa lo confirma y completa: «porque te hago saber, Ricardo [le dice], que siempre te tuve por desabrido y arrogante, y que presumías de ti algo más de lo que debías» (*El amante liberal*, 145). Esta forma de construir el personaje no es nueva en Cervantes. En el de *Persiles* hay un diseño similar, solo que el autor nos muestra los defectos de Periandro apoyándose en personajes secundarios, como Clodio o Mauricio, y no en Auristela. En Ricardo, la experiencia del cautiverio va a suavizar este primer rasgo identitario hasta subordinarlo, a partir de este momento, a la generosidad.

La fase del cautiverio en Chipre viene sintetizada en la comparación de las miserias de Ricardo con las ruinas de Nicosia, cuya conquista por los turcos en 1570 dio lugar a la alianza entre Venecia, España y el Papado. En este segundo tramo es donde se produce el cambio más radical. Ricardo pasa de un estado de abatimiento a una rehabilitación personal que lo hace merecedor del afecto de Leonisa. El autor incluso lo subraya con el nuevo nombre, Mario, que adopta el personaje. En este segundo momento, el espacio juega un papel esencial y deja de ser técnico para incorporarse a la novela. Y esta es la segunda quiebra importante con el género de la aventura. Si algo caracteriza la novela de aventuras de tipo griego es que los héroes no entablan ninguna relación significativa con el espacio. En *El amante liberal* el espacio es técnicamente desconocido. Se trata del espacio enemigo, de un mundo en el que «exiliados de todo tipo, tornadizos, agentes secretos o espías, con mucha frecuencia dobles, tráfugas y reintegrados o reconciliados con los suyos por ambos bandos» pugnaban por sobrevivir (Sola 1993). Sin embargo, este espacio es desconocido solo técnicamente, porque el cautiverio implica una relación de necesidad con el medio. La expresión más certera de esta noción de un espacio culturalmente híbrido viene expresada en la amistad con Mahamut. En las novelas de aventuras no se entablan relaciones de amistad como las que aquí nos ocupan, por la sencilla razón que ello implicaría una interacción de calado con el mundo circundante. Ricardo y Mahamut pertenecen a ese largo elenco de amigos incondicionales que arranca en la literatura hispánica con la *Disciplina Clericalis* como ha estudiado pormenorizadamente Juan Bautista Avallé-Arce (1957) y llega hasta la novela cervantina con variados tratamientos y matizaciones en *La ilustre fregona*, *Rinconete y Cortadillo* o *El curioso impertinente*, por poner solo unos pocos ejemplos. Esta relación amistosa entre un renegado y un cautivo cristiano en el marco del cautiverio permite la transición del personaje de un perfil a otro.

Cervantes, como todos conocemos bien, pisaba aquí terreno firme y contaba con el aval de su propia experiencia. Elige como terreno propicio la frontera hispano-berberisca para poner a prueba al personaje asentado sobre una relación de amistad con una figura, al decir de Clamurro (1997, 50), también fronteriza, como es el renegado Mahamut situándolo en un contexto espacial, marcado por unas circunstancias religioso-culturales que obligan a sus moradores a un continuo reajuste con un medio en el que la vida humana está sujeta a precio. Porque, como afirma Hutchinson, «son muchas las páginas de la novela que se dedican al precio de los protagonistas, pasando cada uno de éstos por una serie de dueños antes de alcanzar su libertad» (2002, 243). A través de Mahamut, que es el encargado de renegociar y aproximar espacialmente a los dos protagonistas, Ricardo y Leonisa consiguen compartir su espacio vital, aun a costa de ejercer la tercería o, como la llama Ricardo, «de medianeros de un imposible» (*El amante liberal*, 144) de los amores de Halima y el Cadí. El motivo de los amantes celestinos y los amores entrecruzados, estudiados extensamente por Zimic (1964), lo encontramos también en las novelas de aventuras, solo que en estas va dirigido a confirmar una identidad que viene dada de antemano: la castidad de los enamorados. En cambio en *El amante liberal* la tercería es el resorte que permite que Ricardo y Leonisa se conozcan en profundidad y descubran su verdadera identidad. Las tribulaciones y aflicciones del cautiverio templan la personalidad de Ricardo que pasa de exigirle a Leonisa su amor por imperativo masculino a amarla de manera incondicional. Este proceso es recíproco porque también en Leonisa, «mal considerada doncella» (*El amante liberal*, 116), el carácter antojadizo que se enamora del atildado Cornelio se reemplaza por la discreción, que la lleva a tomar la decisión final de preferir a Ricardo.

El tercer momento, que viene dado por la recuperación de la libertad y el retorno a Sicilia, confirma la nueva identidad del personaje. Las últimas páginas de la novela sintetizan y llaman la atención sobre esos cambios que lo han hecho más humano. Cervantes no termina la novela con la típica recapitulación personal o autoral con que cierran sus relatos las novelas helenísticas. Convierte la recapitulación de Ricardo en un acto de contrición dirigido a Leonisa y Cornelio. Nada más renunciar a Leonisa y «entregársela» a Cornelio, Ricardo rectifica y de inmediato se da cuenta del disparate que acaba de decir y rectifica:

¡Válame Dios, y cómo los apretados trabajos turban los entendimientos! Yo, señores, con el deseo que tengo de hacer bien, no he mirado lo que he dicho, porque no es posible que nadie pueda mostrarse liberal de lo ajeno. (*El amante liberal*, 158)

No se trata de una declaración de intenciones aunque se haya visto en ella un acto coercitivo. Es la síntesis que refleja la identidad que ha adquirido el nuevo personaje como ratifica la respuesta de Leonisa que no se hace esperar al declarar su intención de casarse con Ricardo: «Tuya soy, Ricardo, y tuya seré siempre hasta la muerte» (*El amante liberal* 158). Se le ha reprochado a Cervantes este final. En la decisión última de Leonisa, nada inocente para Hutchinson (2002, 248), se ha visto una especie de encerrona pública urdida por Ricardo para forzar un matrimonio de conveniencia (Olid Guerrero 2015, 286), acaso para ocultar las dudas que arroja su virginidad (Williamson 1994, 532). Sean cuales sean los motivos, ocultos o no, que le hacen cambiar de actitud, lo cierto es que mucho antes de esta escena de cierre ya se anticipa, en la mejor retórica de la novela de aventuras, esta posibilidad. No es el objeto de este trabajo detenerme en los cambios de Leonisa, pero baste apuntar que pasa de un primer momento de rechazo a un paulatino acercamiento que desemboca en su decisión final.

Lo que me interesa poner de manifiesto es que *El amante liberal*, lejos de ser una novela inmadura o de aluvión, constituye una, nada desdeñable, innovación cervantina en la que se mezclan, en diverso grado y proporción, la prueba, una categoría de la estética cortesana encaminada a expresar perfiles identitarios, y la aventura, más afín a la estética popular. La seña de identidad de la novela moderna es exprimir las posibilidades de la formación del personaje. Cervantes contribuye a esta formación con *El amante liberal* desde la superación de la aventura, construyendo una novela de pruebas y formación premoderna que consiste en señalar el proceso evolutivo de sus personajes.

Bibliografía

Azorín, Martínez Ruiz, José (1915): *Al margen de los clásicos*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

ASTRANA MARÍN, Luis (1948-1957): *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*. Madrid: Instituto Editorial Reus, 7 vols.

AVALLE ARCE, Juan Bautista (1957): «Una tradición literaria: el cuento de los dos amigos», en *Nueva Revista de Filología Hispánica* pp. 11, pp. 1-35.

CASALDUERO, Joaquín (1969): *Sentido y forma de las novelas ejemplares*. Madrid: Gredos.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (2001). *Novelas Ejemplares*. Ed. de Jorge García López. Barcelona: Crítica.

— (2015): *Don Quijote de la Mancha*. Ed. dirigida por Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española; 2015, 2 vols.

CLAMURRO, William (1997): *Beneath the Fiction: the Contrary Worlds of Cervantes's «Exemplary Novels»*. New York: Peter Lang.

DOWDEN, Ken (1999): «Fluctuating Meaning and Passage Rites in Ritual, Myth Odyssey and the Greek Romance», en *Bucknell Review*, 43.1, pp. 221-243.

DUNN, Peter (1973): «Las novelas ejemplares». *Suma cervantina*. J. B. Avalle-Arce y E. Riley (eds.). London: Tamesis, pp. 81-118.

EL SAFFAR, Ruth (1974): *Novel to Romance*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín (1956-1958): *Cervantes creador de la novela corta española*. Madrid: CSIC, 2 vols.

HART, Thomas R. (1994): *Cervantes' Exemplary Fictions. A Study of the «Novelas ejemplares»*. Lexington, Kentucky: University Press of Kentucky, pp. 44-51.

HUTCHINSON, Steven (2002): «Andar en almoneda su alma: cautivos y esclavos en *El amante liberal*», en *La media semana del jardincito. Cervantes y la reescritura de los códigos*, José Manuel Martín Morán (ed.). Padua: Unipress, pp. 237-251.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1907): *Orígenes de la novela*. Madrid: Bailly-Bailliére e Hijos, vol. 2.

OLID GUERRERO, Eduardo (2015): «Cautivos y pícaros disfrazados en *El amante liberal* y *Rinconete y Cortadillo*», en *Del teatro a la novela: el ritual del disfraz en las «Novelas ejemplares» de Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, pp. 275- 300.

ORTEGA Y GASSET, José (2010): *Meditaciones del Quijote*. Ed. Julián Marías. Madrid: Cátedra.

SAVJ-LÓPEZ, Paolo (1917): *Cervantes*. Madrid: Calleja.

SOBEJANO, Gonzalo (1978): «Sobre tipología y ordenación de las *Novelas ejemplares*», en *Hispanic Review*, 46, pp. 65-75.

SOLA, Emilo (1993): «Moriscos, renegados y agentes secretos españoles en la época de Felipe II», en *OTAM*, vol. 4, 1993, pp. 331-362. Disponible en línea: emiliosola@archivodelafrontera.com.

RILEY, Edward C. (2001): «Una cuestión de género», en *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*. Barcelona: Crítica, pp. 185-202.

ZIMIC, Stanislav (1964): «El amante celestino y los amores entrecruzados en algunas obras cervantinas», en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* 40, pp. 361-387.

— (1989): «Hacia una nueva novela bizantina: *El amante liberal*», en *Anales Cervantinos* 27, pp. 139-165.

WILLIAMSON, Edwin (1994): «Hacia la conciencia ideológica de Cervantes: Idealización y violencia en *El amante liberal*», en *Cervantes: Estudios en la víspera de su centenario*. Keissel: Reichenberger, II, pp. 519-533.