

1032461



Biblioteca FJM

EL RELATO INTERCALADO

EL RELATO INTERCALADO

Claudio Guillén

Carlos García Gual
Enlalia Rodón
María Hernández Esteban
Doina Popa-Lisceanu
Catherine Soriano
Cristina Barbolani
Ventura de la Torre
Javier Gómez-Montero

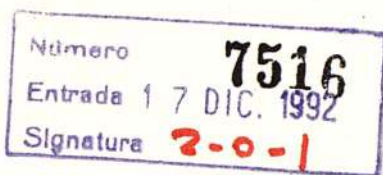
Eugenia Fosalba Vela
José Luis Colomer
Alicia Yllera
Antonio Cruz Casado
Montserrat Cots Vicente
Jesús C. Maestro
Cristina Bravo Rozas
Mari Carmen Barrado

FJM
Sem9
Rel

Fundación Juan March
Sociedad Española de Literatura General y Comparada

RE RELATO INTERCALADO

EL RELATO INTERCALADO



EL RELATO INTERCALADO

Claudio Guillén

Carlos García Gual
Eulalia Rodón
María Hernández Esteban
Doina Popa-Liseanu
Catherine Soriano
Cristina Barbolani
Ventura de la Torre
Javier Gómez-Montero

Eugenia Fosalba Vela
José Luis Colomer
Alicia Yllera
Antonio Cruz Casado
Montserrat Cots Vicente
Jesús G. Maestro
Cristina Bravo Rozas
Mari Carmen Barrado

Fundación Juan March
Sociedad Española de Literatura General y Comparada

Colección MINOS, I

CONSEJO DE PUBLICACIONES

PRESIDENTE
Carlos García Gual

DIRECTORES
Claudio Guillén y Margarita Smerdou Altolaguirre

ASESORES
Carlos Alvar, Milagros Arizmendi,
María Hernández Esteban
y Mercedes Rolland

- © Fundación Juan March, 1992
- © Sociedad Española de Literatura General y Comparada
- © Caballo Griego para la Poesía
Juan Alvarez Mendizábal, 64
Madrid. 28008

ISBN: 84-604-4617-4

Depósito Legal: M-36.731-1992

Printed in Spain

Impreso en Artes Gráficas Huertas
Fuenlabrada (Madrid)

SUMARIO

- Preliminar, Claudio Guillén, 9
- Paradigma y parénesis. (Espejo y consejo. Tres relatos intercalados)*, Carlos García Gual, 15
- Constructos temporales y relato intercalado*, Eulalia Rodón, 23
- El juego de la inserción en el Decameron. La Introducción a IV*, María Hernández Esteban, 29
- Función de los relatos intercalados en L'Heptamerón de M. de Navarra y en el Decameron de Boccaccio*, Doina Popa-Liseanu, 41
- El relato intercalado en la biografía castellana del siglo XV*, Catherine Soriano, 51
- Prosa didáctica y prosa narrativa: el relato intercalado en el Cortesano*, Cristina Barbolani, 59
- El relato intercalado en la Historia de los siete sabios de Roma*, Ventura de la Torre, 67
- Forma y función del relato intercalado en la estructura de El Viaje de Turquía. (Estrategias narrativas y visión de la realidad en el diálogo erasmista)*, Javier Gómez-Montero, 77
- La tradición sentimental en el amor de Abindarráez y Jarifa*, Eugenia Fosalba Vela, 89
- La Cinganetta de Barezzi Barezzi, o Cervantes al servicio de la miscelánea picaresca*, José Luis Colomer, 99
- El relato intercalado en la novela del siglo XVII. ¿Bello adorno o digresión enojosa?*, Alicia Yllera, 109
- Un curioso relato intercalado: las aventuras del pícaro Luis en la Historia de Liseno y Fenisa*, Antonio Cruz Casado, 119
- Funciones del relato intercalado en algunas novelas francesas del siglo XVIII*, Montserrat Cots Vicente, 131

- El discurso intercalado en la lírica de Miguel de Unamuno. (Diálogo y dialogismo en la lírica LI de «Teresa»*, Jesús G. Maestro, 141
- El relato intercalado en España e Hispanoamérica: Ignacio Aldecoa y Arévalo Martínez*, Cristina Bravo Rozas, 153
- Estudio de la intertextualidad de «Se una notte d'inverno un viaggiatore» de Italo Calvino*, Mari Carmen Barrado, 163

PRELIMINAR

CLAUDIO GUILLÉN

Aquí tienes, lector amigo, las comunicaciones leídas en Madrid del 17 al 20 de diciembre de 1990, durante el VIII Simposio de la Sociedad de Literatura General y Comparada (SELGyC), que trataron de determinado tema: «El relato intercalado». El simposio se celebró en el más favorable de los entornos posibles, la Fundación Juan March. Allí José Luis Yuste, Antonio Gallego y sus ayudantes nos ofrecieron, sin interrupción ni interpolación alguna, su perfecta colaboración.

Otros dos problemas se plantearon también, «Literatura y cine» y «Literatura y pensamiento», con resultados que ojalá podamos brindarte en otra ocasión. Como ves y entenderás de inmediato, los temas seleccionados ponían muy claramente de manifiesto cierta concepción de los estudios de Literatura Comparada, creemos que propios de la actualidad en muchas universidades de diferentes latitudes. Recuérdese que «El ensayo como género literario» y «Exilio y literatura» eran temas abordados en el anterior coloquio, el de Barcelona de octubre de 1988; «Traducciones e historia literaria», «Modernismo y postmodernismo», en el de Granada de marzo de 1986; y así, volviendo hacia atrás, hasta el Primer Coloquio de Literatura Comparada, celebrado en Madrid el 3 y 4 de mayo de 1974, que tuve el honor de convocar, con la ayuda de Margarita Smerdou Altolaquirre y Antonio Prieto, y donde oímos comunicaciones sobre cuestiones como la teoría del género literario, poesía y estratos de la lengua, estructuras narrativas, la primera persona como género, el diálogo del Renacimiento y el descubrimiento del Rococó a fines del siglo XIX.

En aquella importante ocasión inaugural participaron Marcel Bataillon, Fernando Lázaro Carreter, Emilio Alarcos, Manuel Alvar, Emilio Lorenzo, Francisco López Estrada, Cesare Segre, Joaquín Casaldueiro, Carlos Bousoño, Roger Bauer, Francisco Rico, Eva Kushner, Zoltan Konstantinovich y muchos amigos más. Perdóname, lector, lo largo y heteróclito de esta lista de colegas eminentes, de cuya presencia a la sazón es evidente que me enorgullezco. Nos reunimos un viernes y sábado de pri-

mavera en el Colegio Mayor Jaime del Amo. El domingo siguiente fuimos no pocos a Toledo, donde, quién sabe si estimulados por las tradiciones de esa ciudad, y tras asistir a una corrida de toros, se decidió instituir la Sociedad Española de Literatura General y Comparada y dar impulso a la serie de simposios, ponencias e investigaciones que han ido apareciendo a lo largo de los años en la revista *1616* y que hoy conducen a la presente colección de lecturas y reflexiones en torno al relato intercalado.

No es cosa de impugnar la existencia de literaturas nacionales, o de trayectorias culturales y lingüísticas de ámbito nacional; si bien, ¡mucho ojo!, la idea o conciencia de literatura nacional es un fenómeno histórico cuyo nacimiento, auge y declive se puede o debe trazar perfectamente y que por lo tanto no debe confundirse con la historia del idioma. Inútil es competir con los innumerables hispanistas que, para honra de sus países, se consagran por el mundo a conocer y ensalzar, con toda el alma, la literatura española; o con los estudiosos indígenas que escudriñan hasta el último recoveco de dicha literatura. Pero, repito, ¿no es hora ya de distinguir entre el ámbito de la lengua y el de la literatura? En España un profesional de los estudios literarios ha de ser un filólogo, vale decir un amante y conocedor de la palabra, formado en las disciplinas de la Lingüística; y cómo poner en duda que, por un lado, a ello se debe el rigor y la exactitud de nuestros mejores libros de crítica, que por dichas virtudes van algunos a misa. Pero, por otro, la comprensión de un texto literario, y no digamos de la historia literaria, no puede circunscribirse en absoluto al esclarecimiento de sus usos lingüísticos, ni debe confundirse con ellos. Es más: ¿no se debe al prestigio del modelo lingüístico esta costumbre de vincular los estudios de poesía a las mismas coordenadas espaciales y temporales que a los de lengua? Dime, querido lector: ¿no es curioso que los estudiosos admitan como entorno la idea de literatura nacional en el exacto momento en que los creadores —narradores, dramaturgos, poetas— se han liberado de ella y otean otros horizontes? ¿Por qué respiran los profesores de filosofía, los musicólogos o los historiadores de arte unos aires más despejados y más europeos que la mayoría de los historiadores de la literatura? ¿Por qué los filólogos hemos de ser tan provincianos? ¿Por qué incluso los especialistas en inglés o en francés propenden al mismo aislacionismo nacional? La cuestión es compleja, pero de entrada una primera causa está clara: la servidumbre del modelo lingüístico, a la que se doblégan los estudios literarios desde hace casi dos siglos. Es más aún: a esa servidumbre se deben también ciertos usos de la teoría literaria, cuyo auge espectacular condiciona y enriquece hoy nuestra sensibilidad crítica. Como quiera que sea, no es tolerable ni que el pensar teórico se apoye sobre el conocimiento de solamente una literatura, ni que se reduzca a ser un ejercicio especulativo, como si se tratara, según dije una vez, de la literatura de la luna, o si se prefiere, de la de Marte —de la *Iliada* para acá. La confluencia del saber teórico y del saber comparativo es la meta ineluctable de nuestro trabajo.

¿El saber comparativo? Dicho queda que no reside en relacionar literaturas nacionales. Y sin embargo, ¿qué sucede en las universidades españolas? En lo esencial, casi nada. Su capacidad de perfeccionamiento suele ser lentísima. La colaboración de la Teoría de la Literatura con la Literatura Comparada, oficialmente aprobada no

hace mucho, como título de Licenciatura, tropieza con los favoritismos y los feudalismos de toda la vida. Quienes aspiran a ocupar cátedras de Comparada, desde su formación en especialidades como el inglés, tienden a proponer temas como, pongo por caso, «Dickens en España» y de tal suerte no sólo ejercen el narcisismo ibérico de siempre sino, *turning back the clock*, viajan, como comparatistas, medio siglo hacia atrás en el túnel del tiempo.

No así quienes, al amparo de la SELGyC, extramuros de la Universidad, han contribuido a nuestra mejorada inteligencia de los usos del relato intercalado en la historia de la literatura. El punto de partida es una forma narrativa, no reducida a nación o civilización alguna —ni siquiera a la occidental, como es notorio en esta ocasión—, y su itinerario a lo largo de los siglos, de la épica griega a Unamuno. La convergencia de comparatismo y teoría no puede ser más oportuna, puesto que son utilísimas las aportaciones de la narratología —voces, tiempos, modos, lectores explícitos e implícitos, etc. ¿Trátase de algo como una articulación universal y un funcionamiento objetivo, análogo a la participación de cierta pieza en la marcha de un mecanismo? ¿O de una progresiva manifestación histórica que, etapa tras etapa, va explorando toda una gama de eventualidades?

Notarás, lector curioso, que son fundamentales y constituyentes unos modelos grecolatinos y orientales; que se van imbricando y reiterando distintas funciones de la intercalación, como la didáctica o la ejemplar; que asimismo se yuxtaponen diferentes géneros, como en el uso de relatos en los diálogos del Renacimiento; que hay inserciones intertextuales de nación a nación, como la traducción de un relato cervantino dentro de una narración italiana del XVII; que una misma obra puede incluir lenguaje y metalenguaje, y que la dicción literaria muestra así lo mismo su capacidad de abundancia —*copia*, decían los humanistas— que de contradicción de sí misma. Aunque algunos colaboradores no han podido superar aquí los límites de una narración singular o de una literatura, a todos quedamos muy agradecidos por este visible avance.

Amigo comparatista —presente o futuro—, no dejarás tampoco de observar que el ejercicio de nuestra disciplina es un trabajo de equipo, escuchándonos los unos a los otros con especial atención, puesto que ninguno de nosotros posee los conocimientos o domina las lenguas imprescindibles; sin que sin embargo deje de ser crucial el aprendizaje individual y la reflexión totalizadora que lleva a cabo el estudioso solitario. Con los productos de estas investigaciones ocurre lo mismo que con los mejores diálogos de novela, por ejemplo de Cervantes o de Dostoyevsky: que donde todo lo dicho se reúne y se confronta es en el espacio psíquico del oyente final, que es el lector. Así las cosas, te sentirás perplejo y querrás saber dónde están, dónde maduran los frutos de la Literatura Comparada. Mientras lees estas páginas... ¿Y tú me lo preguntas? El comparatista eres tú.

PARADIGMA Y PARÉNESIS

(ESPEJO Y CONSEJO. TRES RELATOS INTERCALADOS)

CARLOS GARCÍA GUAL

En las telas de algunos primitivos flamencos vemos que el pintor ha situado, en un lugar destacado del cuadro, un pequeño espejo que, desde su propio ángulo, refleja, en tamaño menor y con su propia perspectiva, una escena semejante a la que nos presenta el artista en su pintura. Así sucede en los *Retratos de Arnolfini y su esposa*, de Jan van Eyck, en *San Eloy y los novios* de Petrus Christus, o en *El prestamista y su esposa* de Quentin Metsys, por ejemplo.

Algo parecido sucede, no en una pintura sino en un texto narrativo, en los tres casos que vamos a exponer como muestras de relatos intercalados, de formato diverso, pero con una función muy parecida dentro de la obra mayor que los enmarca. Se trata de tres relatos muy bien conocidos: el primero se encuentra en la *Iliada*, canto IX; el segundo es un cuento maravilloso, el de *Cupido y Psique*, situado en el centro de las *Metamorfosis* de Apuleyo; y el tercero ocupa un lugar destacado en nuestro *Libro de Alexandre*: es la narración de la guerra de Troya puesta en boca del propio protagonista ante la tumba de Aquiles. Esos tres breves relatos proceden de autores muy distintos y están colocados en obras muy diversas y no se parecen ni por su formato ni por su extensión. El primero es un breve *mythos*, el segundo un típico *Märchen*, como ya apuntamos, y el tercero una epopeya resumida. Entre el aedo Homero, del siglo VIII a.C., el novelista Apuleyo, y el letrado clérigo que «lee», a comienzos del siglo XIII en Castilla, el *Libro de Alexandre*, no hay mucho en común.

Pero, por encima de todas esas diferencias y divergencias, quiero insistir en cierta semejanza funcional de los tres relatos. Los tres funcionan, dentro de la narra-

ción más amplia, a modo de *exempla*, ofreciendo espejo y consejo, paradigma y parénesis. Tienen, los tres, una intención didáctica, sugieren una advertencia, proponen un ejemplo.

El mito de Meleagro, insertado en el canto noveno de la *Ilíada*, vss. 529-99, figura en el poema como un relato que el viejo Fénix, antiguo preceptor del héroe, dirige a Aquiles, con el fin de persuadirle para que deponga su cólera y vuelva al combate. Recordemos las líneas básicas de la escena.

Aquiles se ha retirado a su tienda de campaña, junto a sus naves, después de haber sufrido la ofensa de Agamenón, que le arrebató a su cautiva Briseida. Entre tanto la guerra ha ido más para los aqueos y ha llegado un momento de gran apuro, en el que los troyanos avanzan hasta su campamento y amenazan incendiar las naves. Entonces delegan en una embajada, compuesta por Ayante, Ulises, y Fénix, para suplicar el regreso del caudillo de los Mirmídones. Agamenón le ofrece cumplida reparación y espléndidos dones para compensar su ofensa. Primero toma la palabra el hábil Ulises, pero su discurso no logra conmover al rencoroso Aquiles. Luego interviene el viejo Fénix, que comienza recordando que también él sufrió por una mujer, concubina de su padre, y cómo cuidó con gran afecto luego al hijo de Peleo, a Aquiles, en la niñez del héroe. Luego, tras ese preludeo para captarse la benevolencia del héroe, le refiere la historia de Meleagro, el príncipe de Calidón.

Mientras éste estuvo al frente de los etolios que defendían la ciudad de Calidón nada pudieron los Curetes que la asediaban. Pero en la batalla, el joven guerrero dio muerte a un hermano de su madre, Altea, y ella lo maldijo. Entonces, el héroe, enfurecido, se retiró a su hogar, dejando el campo de batalla. Avanzaron los enemigos hasta los muros y comenzaron a asaltar la ciudad. En vano amigos y parientes suplicaron a Meleagro que volviera a tomar sus armas; en vano le ofrecieron espléndidos presentes. Sólo cuando Calidón estaba en llamas, sólo ante la amenaza de la destrucción total, el héroe etolio revistió sus armas y se lanzó a la pelea, rechazando en su embestida a los atacantes. Pero ya era tarde, y no recibió entonces ninguno de los dones prometidos.

Brevemente (vss. 600-606) Fénix exhorta a Aquiles a no seguir esa conducta desastrosa, sino a aceptar ya, razonablemente, los regalos y las excusas de Agamenón.

Pero todo este largo y cuidado parlamento de Fénix será en vano. El irascible Aquiles no cesa en su rencor contra el soberano Agamenón. Sólo mucho más tarde —tarde no tanto por el tiempo transcurrido, sino por los daños sufridos por los aqueos—, después de un nuevo ataque troyano y tras la muerte de su amigo Patroclo, se decidirá a volver a la batalla, conmovido no por los espléndidos regalos, sino por el dolor y el deseo de venganza. Desistirá de su rencor tarde, como Meleagro, y como para aquél (aunque este no lo cuenta Fénix) cuando ya le aguarda una pronta muerte.

No podemos ahora descender a un análisis detallado del mito de Meleagro. Mucho se ha escrito sobre este texto y sus posibles precedentes en la poesía épica anterior. Homero se contenta con referirlo de modo sucinto, a través de Fénix. El modo rápido de contarlo sugiere que se trata de un mito bien conocido de los oyentes del poeta. Lo que nos importa destacar aquí es cómo el poeta lo ha utilizado

como un ejemplo, un *parádeigma*, en el intento de persuadir al héroe Aquiles a una determinada decisión personal. A tal fin se configura el relato, dejando de lado otras variantes y detalles que a Homero aquí no le interesan.

Este es, pienso, el primer relato intercalado de la literatura helénica, es decir, de nuestra tradición occidental. Tiene, como ya apuntábamos, una clara función didáctica: es un ejemplo de la conducta heroica que debe evitarse. Que no tenga un efecto inmediato, no desvirtúa en absoluto tal función. Por el contrario, cuando vemos que Aquiles desobedece las advertencias de Fénix, sabemos que su historia se parecerá aún más a la de Meleagro. También él volverá de su retiro rencoroso a la lucha contra los atacantes cuando ya la matanza haya dejado secuelas mucho más dolorosas. Que la leyenda de Aquiles se haya inspirado en la de Meleagro es una hipótesis discutible, pero que ahora no nos demorará. La inserción del mito en la *Iliada* revela, en todo caso, la maestría de su autor, que evoca con la habilidad que lo caracteriza ese ejemplo heroico en el momento más adecuado, en medio del canto IX, en un momento crucial de la trama de su epos troyano.

Vayamos a nuestro segundo ejemplo. Se trata del famoso cuento de *Cupido y Psique*, que Apuleyo ha introducido en el centro de su novela *Metamorfosis*, más conocida como *El asno de oro*. El relato ocupa gran parte del libro IV, el V y casi todo el VI, de los once libros que componen el texto novelesco; un texto en el que abundan los cuentos y *novelle* insertados, tal vez como eco de los relatos «milesios». Apuleyo es un auténtico maestro en el arte de introducir esos relatos «metadiegeticos» (G. Genette), que contribuyen en gran medida a la atmósfera pintoresca y colorista de su novela, cómica y patética, misteriosa y picaresca.

«Cupido y Psique», es decir, *Alma y Amor*, es un cuento maravilloso, indudablemente revestido de una elegancia retórica por el estilo de Apuleyo, pero de evidente origen popular. Su trama puede estudiarse, como se ha hecho a menudo, con independencia del resto de la novela. En su mismo estilo y presentación, como *anilis fabula*, «cuento de vieja» (IV, 27), un calificativo que recuerda lo que Platón decía del mito (en *Gorgias*, 527a, *Rep.* 350 e) se nos aparece como un *folktale* o un *Märchen*. Es, en efecto, una vieja quien, en la cueva de los bandidos, lo cuenta a la triste Cárite, la joven raptada, para entretenerla y consolarla; allí lo escucha Lucio, convertido en asno, todo orejas y memoria.

No vamos a recontar aquí su trama harto conocida y tópica. Tan sólo señalar que, en su doliente peregrinación en pos del Amor perdido a través de un mundo turbulento, acosada por la rigurosa Venus y traicionada por sus malignas hermanas, Psique, el Alma intrépida, curiosa, y penitente, es una imagen que conviene especialmente a la figura desventurada, curiosa y peregrina, del protagonista, Lucio, transformado en burro por sus torpes deseos y su infausta curiosidad. Todo el relato está cargado de intención alegórica, lo que no desdice en absoluto de la personalidad espiritual de su autor, el platónico Apuleyo. Del mismo modo como ha tomado un relato anterior, *Lucio o el asno*, para recrearlo en una novela misteriosa e iniciática con un nuevo final religioso, ha embutido este cuento con un sentido nuevo y ejemplar.

Me interesa subrayar esa habilidad del novelista, bien conocida por lo demás. Todo *El asno de oro* está trufado de relatos menores que vienen a amplificar un es-

quema argumental ya utilizado por otros escritores. Basta comparar la *Metamorfosis* con el *Onos*, *el Asno o Lucio*, atribuido a Luciano, para constatar hasta qué punto se ha servido el novelista latino del procedimiento de añadir novelas cortas y cuentos a un relato fantástico y cómico en primera persona, enriqueciendo el esqueleto de la fabulosa autobiografía de Lucio con curiosos cuentos de magia, de terror, de misterio, de erotismo, en su mayoría inexistentes en el original griego en que se ha inspirado.

No es invención suya el cuento de *Cupido y Psique* —que tiene múltiples paralelos en el folktale mediterráneo y aún se cuenta entre los beréberes del norte de Africa, donde nació y vivió Apuleyo. (Como nota curiosa indicaré que en el *corpus* de cuentos de las «rondallas» mallorquinas se encuentran unas diez variantes del tema). Pero sí es un acierto de la inventiva de Apuleyo el haberlo colocado ahí, en el centro de su novela, con esa recreación magnífica y alegórica. En la cueva de los feroces bandoleros la vieja servidora de la cuadrilla quiere confortar a la joven prisionera con el cuento de final feliz. Así el cuento queda introducido en la «novella» de Cáríte, que, a su vez, está inserta en la novela de Lucio.

El cuento muestra que la fidelidad del amor queda al fin recompensada con un «happy end». Los dioses se compadecen del sufrido y leal mártir de la pasión y le conceden una merecida felicidad. Venus, dura suegra de la bella Psique, acaba por ceder en su dureza, y el Amor, Cupido, se reúne de nuevo con la amada, una vez que esta ha purgado con su peregrinación el pecado de su inoportuna curiosidad. A Cáríte no le servirá de mucho esa moral del cuento; tanto ella como su marido encontrarán un desastrado y trágico final, (como es frecuente en los personajes secundarios de las novelas). Pero sí a Lucio, el indiscreto asno, que escucha embelesado el relato de la vieja cantinera. También él, como Psique, peregrina y sufre por su curiosidad, corre apaleado y cruelmente tratado el mundo hasta encontrar su redención final, gracias a la santa y milagrera Isis. El Alma encuentra de nuevo a su Amor perdido, y el sufrido burro recobra, al fin, comiendo las buscadas rosas, su figura humana. Recordemos que ese final feliz, en el libro XI de la novela, es una novedad introducida por Apuleyo, en sustitución de un final cómico y nada religioso que tenemos en el *Onos* pseudolucianesco. Ese final feliz está claramente profetizado en el cuento maravilloso, convertido así en un estupendo ejemplo y en una alegoría moral, una bella parénesis para el pobre Lucio. (Es también una exhortación al lector, de acuerdo con la propaganda isíaca que destila sobre la novela ese último libro añadido por Apuleyo.)

Tercer ejemplo: la guerra de Troya contada por Alejandro Magno a sus huestes ante la tumba de Aquiles, tal como la relata el autor de nuestro *Libro de Alexandre*. El primer poeta castellano que compone una gesta de tema antiguo rinde un homenaje singular a Homero en su poema, al recontar la *Iliada* en un estupendo resumen de 1.712 versos (428 estrofas, casi un séptimo de todo el largo texto alejandrino).

Ante la tumba de Aquiles es el propio protagonista del *Libro* quien recita, con ímpetu épico y afanes didácticos, la leyenda de la conquista de Troya y la muerte del héroe. Es su discurso una rememoración de las glorias de los antepasados, una arenga estimulante para sus tropas a punto ya para la conquista de Asia. Desde un

comienzo se destaca el motivo del magnánimo Alejandro en su rememoración del poema homérico: quiere dar ánimos a sus gentes, como bien dice la estrofa 332:

La procesión andada, fizo el rey su sermón
por alegrar sus gentes, ferles buen coraçon;
empeçó la hestoria de Troya de fondón,
cómo fue destróida e sobre cual raçón.

Y concluye, en la 770:

«Tan grant será el preçio que vos alcançaredes
que quant'estos fizieron por poco lo tendredes;
salvaredes a Greçia, el mundo conquerredes,
orarvos han buen siglo los que vos dexaredes.»

A la vista de las ruinas de Troya Alejandro se acuerda del relato de Homero, y allí, cabe la tumba de Aquiles, constata la veracidad del antiguo poeta:

«veié que don Homero non mintiera en nada,
todo cuanto dixiera era verdat probada». (Estr. 323).

Alejandro, que no sólo es el mejor caballero, sino también el bien documentado discípulo del sabio Aristóteles, aprovecha la ocasión para instruir y animar a sus hombres recordándoles las hazañas de sus antepasados, los destructores de Troya, a los que ahora van a emular.

Como en los dos ejemplos anteriores, tampoco ahora me voy a detener en glosar este estupendo texto, sino a destacar cómo ha sido intercalado con una función ejemplar. En la *Alexandreis* de Gautier de Chatillon está ya el motivo de Alejandro ante la tumba de Aquiles, leyendo el epitafio del gran guerrero; pero el largo añadido de la leyenda troyana es un invento del poeta castellano, que versifica la historia hacia comienzos del siglo XIII, unos decenios antes que la prosificación de la *General Estoria* de Alfonso X y la *Crónica Troyana*. Ciertamente, como se nota por su relato y sabemos por otras noticias, el autor del *Poema de Alexandre*, un docto clérigo castellano que escribe hacia 1205, un estupendo humanista temprano, no había leído nunca al auténtico Homero.

Su resumen tiene un horizonte más amplio que la *Ilíada*: cuenta el rapto de Ganimedes, el famoso juicio de la manzana de oro, la muerte de Aquiles, y la toma de Troya con el tramposo caballo de madera, episodios todos ellos que no contaba el gran poema griego. Su fuente antigua básica es la *Ilias latina*, compuesta en el siglo I, complementada con otros relatos, como las *Heroidas* de Ovidio y algún otro texto menor. Detalles como el de la tumba de Aquiles, con su epitafio, son tan extraños al mundo homérico como el que Aquiles se escondiera disfrazado de monja en un convento. Pero no importan estas pequeñas variaciones. Lo esencial es que la gue-

rra de Troya es utilizada como un prólogo a la gran gesta de Alejandro, nuevo Aquiles. Se ve reflejado en el relato antiguo como en un pequeño espejo profético.

Como en los dos casos anteriores, el relato tiene un narrador autorizado —en aquellos casos eran dos viejos, que conocen los cuentos o mitos por su edad y experiencia; en éste, el rey es también sabio y buen orador; goza de autoridad no por sus muchos años, sino por sus buenos estudios. Y tiene también un atento destinatario: los soldados que lo acompañan, en primer término, y, más allá, los lectores del poema. Tal vez estos advierten —un tanto irónicamente— algo que el propio Alejandro ignora: también él va a morir, como Aquiles, joven y a traición después de lograr su máximo objetivo. (En un caso, matar a Héctor; en otro, conquistar el imperio persa). También él tendrá un fin trágico.

Como ya decíamos al comienzo, estos tres relatos intercalados tienen formatos distintos y pertenecen a géneros diferentes. Pero tienen, creemos, una función idéntica dentro de las obras en que se han insertado. Ofrecen ejemplo y dan consejo, son paradigma y parénesis, dirigidos a un personaje concreto, pero, por encima de él, al lector o al oyente. Como esos pequeños espejos de los maestros flamencos. Tal vez esos consejos son desestimados por su receptor más inmediato —Aquiles en el primero— o no sirven de gran cosa —como a Cáríte, en el segundo, aunque sí al buen Lucio—. En algunos casos vemos que han sido añadidos por un recreador de la trama principal —así en el caso de Apuleyo y en el del autor del *Libro de Alexandre*—. Sin embargo, aún cuando no alteren el curso de la historia principal, resultan sustancialmente significantes para la comprensión de la obra en su conjunto, ya que aportan diversidad y profundidad. Valen esos tres ejemplos para demostrarlo. Del mismo modo que los espejos en los cuadros flamencos incorporan una nueva perspectiva, en escorzo tal vez, reducida, pero que acentúa el valor del espacio, así estos *exempla* sugieren profundidad a la vez que insisten en la lección básica del relato en que se han insertado.

Bibliografía

Existen numerosísimos trabajos sobre cada uno de estos tres relatos intercalados; en especial, naturalmente, sobre los dos primeros, por tratarse de dos narraciones clásicas ejemplares. Tan sólo recogeré aquí algunos artículos de especial relieve:

I. Sobre la *Meleagria*:

HEUBECK, A., «Das Meleagros- Paradeigma in der *Ilias* (I 529-99)» *ANTAS*, 1943, págs. 13-20.

KAKRIDIS, T., «*Meleagria*», *Philologus* 90, 1935, págs. 1-25.

KRAUS, W., «*Meleagros* in der *Ilias*» *WS* 63, 1948, págs. 8-21.

SACHS, E., «Die Meleagererzählung in der *Ilias* und das mythische Paradeigma», *Philologus* 42, 1933, págs. 16-29.

VALCIGLIO, E., «La leggenda di Meleagro nei suoi interessi tradizionali, letterari, morali», *RFIC* 34, 1956, págs. 113-143.

WILLCOCK, M.M., «Mythological paradeigma in the *Iliad*», *CO* 14, 1964, págs. 141-154.

WOLFRING, W., «*Ilias* und *Meleagria*» *WS* 66 1953, págs. 24-49.

II. Sobre *Cupido y Psique* en la novela de Apuleyo:

BINDER G y MERKELBACH, R. eds., *Amor und Psyche*, Darmstadt, 1963.

HIJMANS, B.L. y VAN DER PAARDT, R.TH. Eds., *Aspects of Apuleius' Golden Ass.*, Groningen, 1978.

WALSH, P.C., *The Roman Novel*, Londres, 1970.

MANTERO, T., *Amore e Psyche. Struttura di una «fiaba di magia»*, Génova, 1973.

WINKLER, J.J., *Auctor and Actor: A Narratological Reading of Apuleius' «Golden Ass»*, Berkeley, 1985.

III. Sobre la leyenda de Troya en el *Libro de Alexandre*:

GARCÍA GUAL, C., «Don Homero en el *Libro de Alexandre*», ahora en *Lecturas y fantasías medievales*, Madrid, 1990, págs. 151-164 (con bibliografía).

GARCÍA GUAL, C., «Relaciones entre la novela corta y la novela en la literatura griega y latina», ahora en *Figuras helénicas y géneros literarios*, Madrid, 1991, págs. 258-273.

CONSTRUCTOS TEMPORALES Y RELATO INTERCALADO

EULALIA RODÓN

La presencia en el relato de la noción categorial de tiempo y sus modos y formas de expresión han merecido creciente atención, y subsiguientemente mayor valoración, tanto en los postulados de la crítica literaria de las últimas décadas como en la propia experimentación creativa de los autores modernos.

La narratología, sin embargo, aun en la rica pluralidad de enfoques conceptuales en que ha orientado los estudios sobre el discurso literario, ha dejado de plantearse algunas importantes cuestiones, en buena parte tributarias de las posibilidades de expresión —la referencialidad temporal entre ellas— que por su propia naturaleza ofrece la singular especificidad del discurso poético.

Por tanto, partiendo del análisis de texto de la Antigüedad clásica y de conformidad con la perspectiva general y comparada que aquí nos concierne, creemos que cabe aportar no sólo el reconocimiento de nuevas, hasta ahora no identificadas técnicas formales de expresión de relaciones de temporalidad, sino también, y fundamentalmente, la determinación de las potencialidades funcionales que de ello se derivan en la consecución de la creación artística poética.

Los modelos básicos del análisis genettiano han dejado señalada una pormenorizada sistematización de las alteraciones que el orden de relato de los acontecimientos permite establecer respecto al orden cronológico de sucesión de los hechos narrados. Discordancias analépticas, de evocación retrospectiva, o bien discordancias prolépticas anticipando un devenir futuro, pero que, en cualquiera de los casos, con la inserción de los segmentos contrastivos implican una fragmentación de la continuidad lineal en que se manifiesta el propio texto narrativo.

Pero lo cierto es que tan detallada prospección sobre el relato intercalado no ha contemplado, ha descartado incluso, la eventual detección de alteridades temporales

proyectadas en la simultaneidad de un mismo y único significante lingüístico. Y esta es la problemática que queríamos ver en litigio.

La incidencia mutua existente entre la Literatura y las demás Artes, manifestación de una misma sensibilidad artística, ofrece numerosa vías exploratorias de la ocasional coincidencia y más frecuente similitud que, por encima de la divergencia de los medios usados, presentan sus respectivas técnicas operativas.

La propuesta de tal identidad artística, como una Estética integral en respuesta a la aspiración a la obra de arte total, se verifica particularmente eficaz entre Poesía y Pintura, y así ha sido tradicionalmente asumido desde la doctrina retórica greco-latina, con especial intensificación en el ideario programático de los autores alejandrinos.

Y no se trata tan sólo de un concreto repertorio de tópicos singularizados, como podría ser por ejemplo la notable predilección por la ecfrasis descriptiva, sino que además se ha señalado su influencia en la propia organización de las estructuras narrativas. Así en Catulo 64, en las bodas de Peleo y Tetis, el epilio con que se describen los dibujos que adornan el lujoso cobertor del lecho nupcial escenificando el abandono de Ariadna por Teseo, ha sido comparado con un cuadrito o medallón central enmarcado entre dos segmentos de la línea temática principal.

Ahora bien, las funciones que la plasticidad visual confiere a las coordenadas de espacio y tiempo en Pintura o en otras artes figurativas, han de ser, en principio, esencialmente distintas de las que limita la servidumbre espacio temporal exigida por la propia naturaleza de la cadena lingüística, puesto que aquellas permiten ofrecer, ya sea dentro de una escena única o bien en representación consecutiva, varias secuencias de contenido distinto pero que, sin embargo, pueden ser captadas en una unitaria percepción simultánea.

Así en el texto de Catulo antes citado, las figuras representadas en el cobertor del lecho de Tetis muestran como tema central a Ariadna que, abandonada en la playa, sigue con triste mirada la imagen de la nave de Teseo alejándose por el horizonte, mientras que por el otro lado se ve a Iaco que se acerca acompañado de su cortejo de bacantes, sátiros y silenos. Está claro que la vista podría entretenerse recorriendo el detalle minucioso de cada figura pero no es menos cierto que la contemplación directa del cobertor permitiría la visualización global, en una sola mirada, de todo el conjunto escenificado, lográndose con ello la aprehensión simultánea de los tres tiempos de la trama: el presente, soledad y desesperación de Ariadna, el pasado, con la nave en el horizonte, el abandono de Teseo que huyó en la madrugada, y el futuro, con la llegada de Iaco, llegada que Ariadna ignora que vaya a producirse mientras que el espectador la conoce anticipada.

Esta síntesis temporal de condensación expositiva, permitida por las características de la representación pictórica, en principio como ya dijimos y así ocurre en los bellísimos versos con que al describir la ornamentación del pulvinar Catulo narra la historia de Ariadna, no tendría que ser posible en el relato del poema dados los condicionamientos que le impone la linealidad de la comunicación lingüística.

Por el límite extremo de construcción ideal del relato intercalado, la reducción a un segmento lingüístico único que comparta la síntesis de diferentes representa-

ciones temporales, puede ser conseguido cuando todas las virtualidades de impresividad subjetiva de la palabra han sido transcendidas en el discurso poético por la radical elaboración artística que define su propia especificidad intrínseca.

El tiempo, como constructo nocional, viene configurado en el relato a partir generalmente de indicadores formales, léxica o gramaticalmente explícitos, pero puede también ser aprehendido en respuesta a estímulos implícitamente sugeridos por la actualización puridimensional de las capacidades combinatorias de la imaginaria figurativa, o también por el establecimiento de relaciones intratextuales conectadas por la polivalencia de los signos.

Se superpone así a la anterior lectura discursiva una recomposición suprasegmental o reordenación de las redes de conexión asociativa, cuya síntesis conceptual inducirá la percepción simultánea de temporalidades distintas.

Refiriéndose al primer supuesto, los correlatos icónicos o simbólicos establecidos por nexos de complementariedad, oposición o analogía entre imágenes, metáforas, comparaciones y símiles no siempre se mantienen dispuestos a lo largo del relato en segmentos nítidamente distintos, sino que, como señalábamos en «Configuraciones icónicas en la poética virgiliana», aparecen a veces enlazados entre sí o entretreídos por parciales anticipaciones o ecos rememorativos, configurando una nueva formulación expresiva que, por contener en su unicidad el contraste inmediato de la experiencia de tiempos distintos, consigue alcanzar una mayor densidad poética en su simbolismo. Y, como allí mismo concluíamos: «Esta unicidad simbólica de los signos aparentemente desplazados nos evoca al recuerdo del pasado y nos induce al presagio del porvenir, en síntesis temporal que rompe las servidumbres que la limitación de la expresión lineal impone a la lógica del discurso narrativo»¹.

En *Eneida* I y IV la evolución progresiva de la personalidad de Dido se acompaña de un paralelismo figurativo polarizado en los símbolos de la diosa Diana, al inicio, en la gozosa serenidad con que construye y gobierna su reino, y, más tarde, en el amor, como delicadeza y grácil cierva que, alcanzada por la flecha de un pastor, huye escondida por el dolor de la herida, y acabando finalmente en el frenesí de su pasión como Bacante delirante y enfurecida, exacerbada en su despecho por el abandono de Eneas.

La superimposición textual de los tres símiles figurativos que puede observarse a lo largo del relato es conseguida en gran parte por el recurso a la expresividad léxica, actualizando individualmente los valores referenciales de los diferentes rasgos del haz componencial sémico. Lo cual da lugar al establecimiento de nexos asociativos de innovadora originalidad, abriendo así un espacio para el audaz desplazamiento de los signos desdoblados, ubicuidad por tanto que a la vez comporta la sugestión de una simultaneidad temporal.

Y la recurrencia de rasgos de connotación ominosa, aislados y en apariencia inocuos e inocentes al principio, al incrementar su número y diversidad instauran presagiándolo el presentimiento del inescapable desenlace fatal.

¹ E. Rodón, «Configuraciones icónicas en la poética virgiliana», *Apophoreta Philologica E. Fernández-Galiano a sodalibus oblata*, II Madrid, 1984, pág. 243-246.

Así junto a los inicialmente predominantes *pulcherrima, laeta, laetissima, optima*, van haciendo su aparición otros términos, innecesarios o inoportunos en la lógica del tiempo del discurso, de los cuales la mejor ejemplificación podría encontrarse en IV 117:

*Venatum Aeneas unaque miserrima Dido
in nemus ire parant*

donde el inesperado *miserrima* sobrecoge el ánimo del lector por el dramático contraste entre el radiante y esplendoroso momento que como mujer y como reina está viviendo Dido y la inminencia inmediata con que la acecha la fatalidad.

Aun más sostenida es la introducción de rasgos léxicos correspondientes al repertorio de estados y conductas emocionales icónicamente asignados a la caracterización de las Ménades o Bacantes. Si bien en el pasaje IV 68-69:

*Vritur infelix Dido totaque uagatur
urbe furens*

por ir acompañados de la comparación con la cierva herida, tanto *iritur* como *furens* podrían no verse desproporcionados, el hecho, sin embargo, de anteceder *furentem* en 65: *quid uota furentem, / quid delubra iuuant?* y seguir *demens* en 78: *Iliacosque iterum demens audire labores / exposcit*, no sólo va indicando la progresión creciente de su pasión sino que también anuncia la irrefrenable caída en el delirio furioso en que ha de acabar, 300-303:

*Saeuit inops animi totamque incensa per urbem
bachhatur, qualis commotis excita sacris
Thyas, ubi audito stimulant trieterica Baccho
orgia nocturnusque uocat clamore Cithaeron.*

Parecidamente, para la interpretación de *caecus* en el inicio del libro IV, 1-2:

*At regina grau iamdudum saucia cura
uolnus alit uenis et caeco carpitur igni*

frente a la coincidente opinión de reputados traductores y comentaristas, en nuestro «Palabras de arte: Funcionalidad y hermenéutica en el lenguaje poético»² nos negábamos a limitar su sentido a «secreto», «no visible»), y recabábamos la actualización de la polivalencia de su significado pleno, complejo y densamente múltiple: «oculto, secreto, que no es visto», pero a la vez «ciego, que no ve». Incidíamos con ello en la conjunción sintética de dos planos temporales de la acción, pues si en el presente

² E. Rodón, «Palabras de arte: Funcionalidad y hermenéutica en el lenguaje poético», *Actas del I Congreso de la S.E. de Lingüística*, I, Tenerife, 1990, págs. 80-95.

de aquel momento de la acción el amor de Dido era secreto, desconocido para los demás, e incluso también para ella misma, Virgilio al elegir *caecus* tenía sin duda que patentizar la acción cegadora del amor, como muy pronto, cegada por el amor acabaría ciertamente la reina. Y así nos lo confirmaba, desde 1555, Gregorio Hernández de Velasco al traducir: «... y abrázase en secreto y ciego fuego».

En nuestra exposición hemos visto pues como la imbricación de texturas, densificada por los nexos cambiantes, subversivos incluso, que relacionan las asociaciones polivalentes de los signos, ha sido uno de los recursos formales más importantes con que Virgilio ha instrumentalizado la refinada maestría de su técnica poética con la redefinición de nuevas configuraciones funcionales que propiciaban la actualización expresiva de una sinergia temporal.

EL JUEGO DE LA INSERCIÓN EN EL «DECAMERÓN». LA INTRODUCCIÓN A IV

MARÍA HERNÁNDEZ ESTEBAN

Premisas metodológicas

El texto artístico, como ha dicho Lotman, por el hecho de tener unos límites que cierran su espacio, es un modelo finito de la realidad infinita¹. Pero muy a menudo en el género «colecciones de cuentos» parece transgredirse este principio, por la apariencia de proyección al infinito que algunas de estas colecciones transmiten de manera especial. Esta apariencia la producen determinados procedimientos compositivos de los que la inserción es tal vez uno de los más destacados, por los mecanismos de repetición, relación, paralelismo, equivalencia, correlación, analogía, reflejo o auténtica puesta en abismo que la inserción puede llegar a desencadenar, además del valor simbólico que el propio procedimiento en sí mismo asume al demostrar la función simbólica que la palabra y el acto mismo de la narración cumplen respecto a la realidad.

En el *Decamerón* esta problemática resulta tan compleja que su análisis requeriría tanto una revisión de su sistema estructural desde esta perspectiva, como un estudio en profundidad de una gran parte de sus técnicas del relato. Porque si consideramos el planteamiento general del libro veremos que todo el complejo mecanismo que lo estructura es, en definitiva, un continuo y reiterado proceso de inserción: el autor les cuenta a sus lectoras, las *amorse donne*, (y este sería el primer nivel de enunciación) que un narrador les cuenta a otros nueve receptores (y sería el segun-

¹ J. Lotman, «Composición de la obra artística verbal», en *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1978, en especial págs. 261-262.

do nivel) que sucedió una vez que un personaje le dijo a otros personajes (y este sería el tercer nivel), desde donde es posible además pasar a otros niveles, multiplicando la subdivisión².

Resulta obvio insistir en cómo en el nivel de la estructura y de sus componentes esenciales este mecanismo de inserción cumple sobre todo la función de establecer un orden, de consolidar la distribución del libro; pero quizá convenga insistir en cómo dentro de esa función estructural está también la función retórica, entendiendo ahora por función retórica la búsqueda del autor de las fórmulas que le permitan comunicar mejor con su receptor. Esta función estructural y esta función retórica suelen darse conjuntamente, y en este sentido hay que entender la inserción de los relatos en las correspondientes presentaciones que de ellos van haciendo los narradores, o las valoraciones finales de estos narradores tras algunos relatos que, además de permitir disponer y limitar mejor los cuentos, incorporan a veces las opiniones más polémicas del propio autor, distribuido todo ello en una serie de partes que el propio autor delimitó a la perfección en la transcripción de su códice Hamilton 90 mediante la distinción de los diferentes tamaños y tipos de capitulares que en él introdujo con un claro criterio estructural³.

En el nivel de los cuentos creo que es el análisis de algunas de las técnicas compositivas que el autor maneja, como la repetición comparativa (ver en I,4 la situación del monje que se repite y compara en la situación del abad) lo que nos puede llevar por un camino seguro al análisis del procedimiento análogo de la inserción de un relato completo, cerrado, en otro relato. Y en esta línea habría que diferenciar, caso por caso, los distintos modos de inserción que se dan en el *Decamerón*, completando a la vez la enumeración de casos que Branca hace en su edición⁴.

Porque, pasando a algunos ejemplos, en el caso de I,3 y I,7 estaríamos ante la fórmula normativa y habitual de inserción, donde dentro de un cuento se incorpora otro que logra modificar la conducta de los personajes del cuento de partida y por ello su desenlace. Y es en esta modalidad donde mejor se demuestra que en el procedimiento de inserción va implícito un mecanismo de repetición activa y por lo tanto de analogía, correspondencia, etc., que es lo que justifica la inserción.

Otra modalidad de inserción que se practica en el *Decamerón*, con el fin de provocar la comicidad, es la incorporación en un relato del relato manipulado que hace el propio protagonista de su vida o de una parte de esa vida que el lector ya conoce, estableciéndose la parodia en la distancia que el lector podrá medir entre los dos relatos, como ocurre en la confesión que micer Ciappelletto hace de su vida, a las puertas de la muerte, o el relato que Alatiel le hace a su padre de sus pasadas aven-

² Ver A. Freedman, «Il cavallo del Boccaccio: fonte, struttura e funzione della metanovella di madonna Oretta» en *Studi sul Boccaccio*, IX, 1975-1976, págs. 225-242, en especial pág. 237.

³ De este importante códice autógrafo hay edición facsímil de V. Branca, Florencia, Alinari 1975. Y puede verse también la edición «diplomático-interpretativa» realizada por Ch.S. Singleton, Baltimore-Londres, 1974; en esta última se respeta con toda precisión tanto el distinto tamaño como la disposición de estas capitulares, aspecto que, como digo, considero esencial mantener.

⁴ Ver G. Boccaccio, *Decameron*, ed. V. Branca, Turin, Einaudi 1987, pág. 82, nota 4. En lo sucesivo citaré siempre por esta edición.

turas, que son inserciones invertidas que tienen un receptor muy concreto dentro del mismo cuento (el confesor en el primer caso y el padre de la joven en el segundo), aunque en ellas se modifica igualmente el desenlace del cuento que las acoge, pues Ciappelletto tras su confesión será considerado santo, y la experimentada Alatiel irá, como doncella, a casarse con el rey del Algarbe⁵.

Sería muy largo enumerar la serie de modalidades con las que un personaje logra modificar el curso de los hechos acudiendo al relato, al discurso, al sermón, a la respuesta ingeniosa, a la respuesta fingida en boca de otro personaje (ver el caso singular de III,5) que son todas fórmulas que están en el umbral aún de la inserción propiamente dicha, pero que sin duda la propician. Y en el extremo de esa larga serie podríamos poner el cuento excepcional de doña Oretta en VI,1 donde se habla de un relato que, como se contaba mal, no se nos llega a contar, como máxima demostración del culto a la palabra con una forma, con un estilo, que deberá ser adecuado y perfecto⁶.

Para concluir con esta rápida reseña que habría que analizar en profundidad, quiero referirme brevemente a esa sensación de proyección al infinito que la técnica de la inserción, como la misma repetición, puede aportar. En las colecciones de cuentos tradicionales del tipo de *Las mil y una noches* el procedimiento de reiterar la inserción, a la manera de las cajas chinas, provoca esa impresión de proyección al infinito por el mecanismo de especularidad que funciona en la inserción. Aunque sea un caso límite, podría ponerse el ejemplo de cómo un objeto situado entre dos espejos enfrentados según un encuadre especial proyecta en los espejos una imagen que parece multiplicarse al infinito, pues en cada espejo se refleja tanto el objeto como su imagen proyectada en el otro espejo, imagen que se inserta cada vez en un espacio más reducido y con un tamaño que se va haciendo cada vez menor.

En un planteamiento narrativo la inserción suele ser numéricamente mucho más reducida, aunque «uno puede perderse en el laberinto de los cuentos incorporados uno dentro de otro», como señala Sklovski⁷, y se requiere un sistema por escrito que permita controlar el procedimiento si este se amplía, como ha señalado María Jesús Lacarra⁸. Pero no obstante esta necesidad de control, la impresión de proyección al infinito puede conseguirse igualmente: si r2 se introduce en r1, por la mis-

⁵ Sobre el relato I, 1 de ser Ciappelletto ver F. Fido, «Vita morte e miracoli di san Ciappelletto: risarcimenti di una semiosi imperfetta»; en *Il regime delle simmetrie imperfette*, Milán, F. Angeli, 1988, págs. 45-64.

⁶ «Non è forse casuale proprio nel mezzo dell'opera questa esemplare beanza o vuoto diegetico: presenza/assenza di un contenuto perfetto non conoscibile perchè in cerca di una forma». F. Fido, *op. cit.*, pág. 43.

⁷ V. Sklovski se ocupó de algunos procedimientos básicos del relato breve en «Algunas observaciones empíricas sobre el modo de reunir las novelas cortas», en págs. 119 y ss. de su *Sobre la prosa literaria*, Barcelona, Ensayos Planeta, 1971, en especial pág. 126.

⁸ Ver su capítulo «Estructuras y técnicas narrativas (1). La inserción de cuentos», págs. 47-75 (y aquí pág. 51) de su preciso estudio sobre *Cuentística medieval en España: los orígenes*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1979. Y también, para la inserción y otros procedimientos, ver M.P. Palomo, «El comienzo de un sistema o de cómo Calila dio ejemplo del arte de narrar», págs. 33-44 de *La novela cortesana*, Barcelona, Planeta Universidad de Málaga, 1976.

ma razón y con el mismo sistema se podría introducir r3 en r2 y a su vez r4 en r3, y así sucesivamente hasta volver, tras la reiterada inserción, al relato inicial⁹.

No hay en el *Decamerón* un juego de inserciones semejante al descrito, pero sí podemos encontrar algunos procedimientos que casi lo suplen y que pese a su aislada aparición, activan un mecanismo muy análogo, tanto en el nivel de los cuentos como en el nivel del marco. En los cuentos es sin duda en el relato V,8 protagonizado por Nastagio degli Onesti, donde de un modo más claro se hace funcionar la inserción proyectada al infinito, como voy esquemáticamente a recordar. En la situación inicial del relato se introduce una visión infernal, con personajes y situaciones en clara correspondencia puntual con lo relatado en el cuento inicial, y con unas consecuencias que se ven ya claramente anticipadas en la visión, como muy bien ha visto ya Segre¹⁰. El protagonista del relato inicial logra que su amada pueda presenciar también ella la visión, que se nos dice que se repite continuamente como castigo divino, y el impacto que la visión produce en ella la hará cambiar de conducta de un modo radical, a ella y a todas las mujeres de Ravenna, «que se volvieron temerosas, —dice el autor— y siempre en lo sucesivo fueron más dóciles a los deseos de los hombres de lo que lo habían sido antes»¹¹.

Se trata de un ejemplo muy significativo de inserción, que Botticelli trató de resolver acudiendo a distintas tablas, y dentro de ellas a diferentes perspectivas y a diferentes escenas, según exigía el relato¹². Pero la palabra del escritor logra describir mejor que nada el juego de analogías y correspondencias que la inserción y especularidad activan en el cuento, que es algo 1) que el autor les cuenta a sus lectoras, 2) que Filomena les relata a sus receptores que le ocurrió a Nastagio ante una visión infernal, 3) que le explicó el caballero que la protagonizaba, y 4) que Nastagio a su vez les hizo ver a su amada y a un grupo de damas, causando sus efectos en ellas y en todas las mujeres del lugar.

Desde este nivel superficial de acercamiento al texto se pierden muchos contenidos y matices que habría que recuperar, pero se evidencia con bastante claridad cómo el procedimiento, en definitiva, es como una escenificación de esta cadena de prolongada recepción en la que se van a ver involucradas las protagonistas de los dos relatos, las damas espectadoras de la visión, las mujeres de Ravenna y, desde

⁹ Ver G. Genette, el capítulo «Voz» de su *Figuras III*, Barcelona, Lumen 1989, págs. 270 y ss., con consideraciones teóricas de gran utilidad sobre la técnica del relato y el sistema de la inserción. Y también en este sentido teórico ver L. Daalembach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise in abyme*, París, De Seuil, 1977.

¹⁰ C. Segre, «La novella di Nastagio degli Onesti (*Decameron* V, VIII): i due tempi della visione», en págs. 87-96 de *Semiotica filologica*, Turín, Einaudi 1979.

¹¹ Traduzco de la ed. cit. del *Decamerón*. El párrafo citado de V,8 ocupa el epígrafe 44, al final del cuento.

¹² Botticelli o algún pintor de su taller hicieron cuatro tablas con distintas escenas del relato, de las que tres se conservan hoy en el Museo del Prado y una pertenece a una colección privada de Nueva York. Sobre algunas relaciones entre el relato y la pintura ver A. Arce, «Una visión pictórica renacentista de una novela medieval», en *Actas del Segundo Congreso Nacional de Italianistas*, Murcia, 1984, Ediciones Universidad de Salamanca, 1986, págs. 9-16.

luego, también las posibles lectoras del cuento, sin excluir la carga irónica con que se expresa el autor.

En este sentido recordemos que son numerosos los finales de cuentos donde el narrador de turno afirma explícitamente cómo también a él le habría gustado vivir una experiencia semejante a la del personaje del que se acaba de hablar, con fórmulas como «Dios nos lo de a nosotros» y semejantes, y que no sólo sirven para escandalizar en algún caso, sino también para animar al lector a compartir unos ideales de vida aún no consolidados ni bien considerados en la sociedad coetánea del autor. Esta función persuasiva por supuesto que no se produce ni en todos ni en la mayoría de los cuentos, pero su aparición aislada parece recordarle al lector, de vez en cuando, la posibilidad o conveniencia de su participación. Y no se olvide que un mecanismo semejante resulta muy eficaz desde la perspectiva del receptor pues, para decirlo con Borges «si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios»¹³.

En el marco del autor

Un elemento de apoyo fundamental en esta línea comunicativo-persuasiva lo constituye todo el sólido andamiaje del marco, tanto del que denomino marco del autor como del marco de los narradores. Este marco del autor, que es el primer paso en la estructura del libro, se desarrolla en el título, (donde se habla de que en el libro «se contienen cien cuentos», apuntando ya a la idea de inserción), y se desarrolla en el proemio, en la introducción donde se habla de la peste, en la introducción a la IV jornada y en la conclusión del autor que cierra el libro.

Debido a la función esencialmente semiológica que este marco cumple, el autor introduce en él tanto la imagen del autor, en la línea de la confesión autobiográfica para convencer de un modo más eficaz, como la imagen de las lectoras, que es una imagen de lectora ideal pero fuertemente afincada al tiempo y al espacio florentinos. Estas lectoras además, apeladas en el proemio como señoras afligidas, ya en la introducción a IV, como si la andadura del libro fuese surtiendo sus efectos, son además señoras entendedoras, cuya sensibilidad les va a permitir conectar mejor con la ideología que subyace en los cuentos.

El procedimiento retórico que hace posible esta presencia del emisor y del receptor dentro de este nivel del marco es la red de apelativos dirigidos a las señoras que se intensifican en la introducción a IV, que el autor había experimentado ya ampliamente en la *Fiammetta*¹⁴ y que encuentra una clara correspondencia, en el nivel

¹³Es una cita de *Otras disquisiciones* que recoge G. Genette en su estudio cit., pág. 291. Sobre la especularidad en la obra de Borges, entre otros aspectos críticos de interés, ver E. Cédola, *Borges o la coincidencia de los opuestos*, Buenos Aires, Eudeba, 1987.

¹⁴ Estos apelativos de la *Elegia di madonna Fiammetta* los ha analizado con toda precisión C. Segre, «Estructuras y registros en la «Fiammetta», en *Las estructuras y el tiempo*, Barcelona, Ensayos Planeta, 1976, págs. 93 y ss.

del marco de los diez narradores, con una red también muy densa de apelativos dirigidos a las señoras narradoras-receptoras que integran la *brigata*. Esta correspondencia en los dos niveles del marco, que no es en absoluto casual, subraya la función emblemática que la presencia del receptor cumple dentro del texto, la enorme importancia que esta presencia tiene para el escritor en todos y cada uno de los niveles del texto.

Y como confirmación además de todo ello salta en la introducción a IV esa imagen inesperada de los detractores¹⁵, de aquellos que han criticado al escritor y que además de ser fruto de un desahogo muy urgente y personal, le permiten al autor fijar un modelo negativo de receptor, en oposición a la imagen de las lectoras, con lo que se insiste en materializar casi, en este nivel del marco, el acto mismo de la emisión-recepción, que es lo que de forma controlada, escenificada, van a hacer los diez jóvenes narradores-receptores del marco. Esta presencia, que es un elemento fuertemente perturbador, cómo lo es toda la inserción del metadiscurso de la introducción a IV, le permite al autor plantear explícitamente algunos de los temas claves de su libro, de los que hace ahora la defensa puntual ante los detractores, como son el tema del amor, la relación de la literatura con la realidad y la función que la mujer cumple en relación con la literatura y por lo tanto con la vida. Y para defender sus puntos de vista, para argumentar sus razones, para demostrar del modo más adecuado y connatural a su forma de expresión¹⁶ que es él quien tiene razón, Boccaccio acude a insertar un cuento que está fuera del espacio destinado a los cuentos; y que tiene una clara función perturbadora además de por su ubicación excepcional y su atípica forma de incorporación, por los contenidos que asume de espaldas a la tradición de donde el cuento surge¹⁷.

¹⁵ «Ha habido algunos pues, discretas señoras, que al leer estos cuentecillos han dicho que...», epígrafe 5 de esta introducción a IV. A partir de aquí Boccaccio introduce las acusaciones de que habría sido objeto, luego inserta el cuento y pasa a continuación a la defensa puntual de las acusaciones. Para valorar este pasaje concreto del libro hay que recordar el trabajo de G. Padoan «Sulla genesi e la pubblicazione del *Decameron*», págs. 123 y ss. de su *Il Boccaccio le Muse il Parnaso e l'Arno*, Florencia, Olschki 1978. Su teoría de la difusión inicial del libro por entregas, por partes, donde la primera entrega habrían sido las tres primeras jornadas, justificaría la inserción en este punto del libro de esta violenta polémica con la que el escritor saldría al paso de acusaciones recibidas tras la primera entrega de su obra. Padoan se ocupa de estos detractores y de la polémica en págs. 98-99.

¹⁶ «Boccaccio era un narrador nato; es decir, uno de esos hombres que por instinto disfrutan inventando y narrando y para los que podríamos decir que el mundo tiene por naturaleza forma de relato; uno de esos escritores que, para expresar la visión que tienen de la vida no recurren (...) a la exploración interior de sí mismos, sino que inventan historias y personajes, se divierten montando tramas narrativas, (...) y elaboran de esa manera una imagen orgánica del mundo tal como ellos lo ven». G. Petronio, *Historia de la literatura italiana*, Madrid, Cátedra, 1990, págs. 151-152.

¹⁷ Desde el punto de vista de la estructura, como ya ha señalado Lotman, «Un caso extendido de alterar la estructura con el fin de activarla es introducir en ella un elemento extraestructural». Ver *op. cit.*, pág. 362.

El cuento insertado

Es el único de todo el libro que el autor admite abiertamente contar él, los demás, como es sabido, están dentro de la ficción del marco con la que pretende, además, preservarse de posibles censuras institucionales. El cuento carece de la síntesis argumental que a manera de título se antepone a los demás cuentos para advertir al lector de su contenido y animarle o no a la lectura; y carece también de todo el entramado de procedimientos que mediatizan la lectura e interpretación, de todo ese control que la emisión-recepción de los jóvenes implica.

Estas carencias, aunque se verán *a posteriori* compensadas por las explicaciones directas a los detractores, podrían justificar que el autor lo califique de cuento incompleto, para diferenciarlo de los demás. Pero la verdad es que ni en su trama ni en su desenlace falta nada esencial, y un estudio contrastivo con muchos de los cuentos breves de la VI jornada lo demostraría, pues son muchos los cuentos en el libro que, como éste, acaban con una ocurrencia irónica sin más. Y respecto al modo de exposición también hay que hablar de claro paralelismo con los demás cuentos, en la técnica expositiva, en los resortes que la apoyan, como son la alternancia medida del discurso directo e indirecto, o el sistema para confeccionar la metáfora sexual final, o el apoyo en esquemas literarios precedentes (la hagiografía, los libros de devoción, en este caso) para pasar de inmediato a una inversión de los mismos tan brusca que obliga a un proceso de reconocimiento¹⁸.

Remontándonos a los orígenes del cuento apuntados como posibles por la crítica¹⁹ creo que hay que decidirse, sobre todo, por la tradición del *Barlaam e Josafat*, en la que confluyen tanto motivos folclóricos emparentados con el rito iniciático, como toda una parcela de relatos budistas que en el *Barlaam* se disponen como demostración de la verdad cristiana, con una exaltación predominante de la vida ascética, en un contexto en el que había que defender la supremacía del cristianismo frente a otras religiones. Como es también sabido, más que una colección de cuentos el *Barlaam* es una auténtica historia o novela donde se insertan diez relatos con función demostrativa y ejemplar y que refuerzan a la vez la historia principal. Todos los cuentos insertados van seguidos de una exégesis explicativa de los símbolos que en ellos se esconden, todos salvo el décimo, el relato de las mujeres-diables, cuyos motivos principales toma Boccaccio para su recreación.

Este cuento dentro del *Barlaam* cumple una función muy especial por dos razones: por ser un claro reflejo que refuerza algunos de los motivos básicos del marco, como son el aislamiento del joven príncipe para preservarle de un mal, y el proceso de aprendizaje posterior; y porque cumple además una función aislada y muy concreta y excepcional, dentro del plan para apartar al príncipe del cristianismo, por

¹⁸ Ya R. Ramat señala algunos de estos esquemas literarios que Boccaccio estaría parodiando contentivamente en su relato. Ver «L'introduzione alla "Quarta Giornata"», en *Saggi sul Rinascimento*, Florencia, La Nuova Italia, 1969.

¹⁹ Ver V. Branca, *ed. cit.*, pág. 462 nota 5. Y ver también F. Sanguinetti, «La novelletta delle povere nel "Decameron"», en *Belfagor*, XXXVII, 1982, págs. 127-146, y en especial págs. 142-143.

el cual se le pone delante a la mujer para hacerle pecar; y para convencer a su padre de la eficacia del plan se le cuenta este cuento que pretende demostrar la atracción irresistible que la mujer ejerce sobre el hombre. El cuento se pone en boca de los detractores del cristianismo y está, como vemos, muy vinculado a la problemática de la historia principal, pero en clave profana, en el polo opuesto al resto de los elementos religiosos que dominan en el libro.

Para su proyección hacia occidente el *Barlaam* no va a necesitar el trámite árabe por el que pasarán la mayor parte de las colecciones tradicionales, y se transmite desde una versión latina que es la base de las muchas vulgarizaciones que se harán a partir del siglo XIII²⁰. De todas estas versiones creo que parece lógico inclinarse por la *Leyenda aurea* de Jacopo da Varazze o Santiago de la Vorágine, como el texto que o bien Boccaccio pudo manejar o bien pudo conocer en su difusión oral en el cauce de la predicación. De los 182 capítulos o biografías de santos que redactó el obispo genovés el dedicado a san Barlaán y san Josafat ocupa el número 180, donde el dominico hizo una síntesis muy respetuosa de toda la historia del *Barlaám*, sin olvidar el relato décimo²¹.

Lo que pretendo recordar con estos datos es el fuerte anclaje en la tradición religiosa que el texto tiene tanto en su origen como en su difusión posterior, y esto nos debe servir de punto de referencia en el análisis del cuento y del proceso de apropiación que Boccaccio va a efectuar. La lógica pérdida de motivos «fantásticos», como el horóscopo de los astrólogos, entre otros, el autor la suple con un sistemático proceso de florentinización que vincula el texto a su espacio y a su tiempo, que son además el espacio y tiempo de los narradores del marco y de los lectores inmediatos a los que se dirige.

De la corte se pasa a la ciudad, que es la gran protagonista de todo el libro, el gran hallazgo para la nueva concepción de vida de la burguesía florentina, donde la ciudad se valora como el lugar más apropiado para que el hombre se pueda realizar²²; y es además la ciudad del comercio y las finanzas, al adjudicarle el protagonismo del relato a un colega del propio padre del escritor, a un tal Filippo Balducci que trabajó también con los Bardi.

La situación inicial que se nos describe es una situación de bienestar y felicidad, un trozo de auténtica vida ciudadana y familiar que el autor nos transmite con toda su palpitación de realidad y dentro de los cánones sociales entonces dominantes: Filippo aunque no es noble es rico, conoce bien su trabajo y está bien considerado profesional y socialmente, y a todo ello se une su estado de felicidad conyugal compartido. Pero al morir la mujer su pérdida desestabiliza por completo todo lo demás, con lo que el escritor sitúa ya implícitamente el amor como piedra de toque

²⁰ Ver la ed. de J.E. Keller y R.W. Linker, prólogo de J. E. Keller y O.T. Impey, vol. XXI de Clásicos Hispánicos, Madrid, C.S.I.C., 1979, Y para aspectos de su estructura de «novela-marco» y de su didactismo ver M.J. Lacarra, *Cuentística... op. cit.* págs. 50-59.

²¹ Ver la traducción recogida en Alianza, Madrid 1982, y el relato de la vida de San Barlaán y San Josafat en págs. 789-803.

²² R. Ramat en *op. cit.*, insiste en la importancia de la ciudad en la ideología del escritor.

de todo lo bueno que el hombre puede llegar a poseer. Así, al perder a su mujer Filippo decide abandonarlo todo, renunciar a todo y alejarse del mundo, dejando la ciudad para retirarse a servir a Dios.

Desde la perspectiva social en la que el cuento se plantea es evidente que este alejamiento se valora negativamente; esta vida retirada en el monte Asinario, donde en efecto en un tiempo hubo cuevas de ermitaños²³, el autor la describe con un léxico, una sintaxis y unas expresiones propias de los libros de devoción y de la hagiografía, pero con un manejo contenido del procedimiento, para no provocar la parodia, como acaba de ocurrir en III,10, el cuento de Alibech de tema análogo, pues ahora no es Dioneo quien narra, sino el propio autor, sin máscaras ni disfraces. Pero a pesar del tono contenido, este tipo de vida defendido por toda una amplia parcela de la literatura piadosa, se valora aquí, por sus resultados, como algo represivo y por lo tanto inhumano, que había que desterrar; el mito de la Tebaida, en efecto, como negación de la vida en su dimensión material, por ir en contra de la naturaleza humana, desde esta perspectiva que ensalza la vida en sociedad, era algo que se sentía ya como abocado al fracaso.

Pero el fracaso de Balducci en relación con su hijo, al que somete al mismo tipo de vida, no estriba tanto en su educación piadosa, que se demuestra positiva por el modo en que el joven se comporta con él y por la forma en que demuestra razonar; el fracaso lo provoca el tipo de educación incompleta, represiva, que va en contra de la naturaleza humana. Así, cuando padre e hijo deciden ir juntos a Florencia, pues aún viviendo en la cueva para subsistir necesitan de vez en cuando la ayuda material imprescindible que sólo encuentran en la ciudad²⁴, cuando el joven se enfrenta con esa otra parcela de la realidad que le falta por conocer, de toda la diversidad que se le va poniendo ante sus ojos serán las mujeres lo que con más fuerza llamen su atención.

Ya desde el budismo la mujer era considerada un peligro para alcanzar el ideal de vida ascética²⁵, y el motivo literario correspondiente, que encajará a la perfección también en la trayectoria misógina, ya he señalado cómo Boccaccio lo toma de un contexto sobre todo religioso, del que Balducci parece hacerse ahora portavoz, al descalificar a las mujeres ante su hijo. Pero el autor halla los medios, todavía contenidos, para que su negación de la mujer resulte grotesca a nuestros ojos, pues éste no va a ser capaz de razonar su actitud, y ante el peligro que ve cernirse sobre el hijo, no acierta más que a repetir sin más, asustado, que ellas son «cosas malas»²⁶.

El hijo, en cambio, razona a la perfección por qué éstas le gustan más que nada de todo lo visto, y al decir que son más bellas que los ángeles pintados que el padre a veces le ha enseñado, no sólo antepone la realidad al arte y lo terrenal a lo celestial, sino que incorporando la opinión del autor, podría estar descalificando la exce-

²³ Ver V.Branca, *op. cit.*, pág. 463, nota 9.

²⁴ Ver R. Ramat, *op. cit.*, pág. 55.

²⁵ M.J. Lacarra, *op. cit.*, págs. 161-162.

²⁶ Ver R. Ramat, *op. cit.*, pág. 57, y ver también A. Gagliardi, *L'esperienza del tempo nel Decameron*, Turín, Tirrenia 1987, págs. 73-74.

siva tendencia a la idealización de la mujer y a la espiritualización del concepto del amor que, asentado en la imagen de la *donna angelo* había defendido la tradición stilnovista anterior.

Respecto a la negativa del padre a llamarlas por su nombre, a diferencia de la tradición que las había venido llamando «diablos» con la coherencia propia del contexto religioso, Balducci acude a la metáfora descendente y grotesca «gansas»²⁷, paralela a la de «mujeres-gallinas» de I,10, para hacer posible el juego lingüístico de la ocurrencia final («yo las cebaré», dice el hijo, a lo que el padre contesta: «No quiero; tú no sabes por dónde se las ceba») que además de poner el broche irónico y malicioso final, trata de situar lo erótico a la altura desdramatizada de lo cotidiano, de lo natural, dentro del procedimiento de comparaciones y metáforas eróticas basadas en objetos de la realidad concreta y habitual, campesina o artesanal que se emplean a lo largo de todo el libro²⁸.

A manera de conclusión hay que decir que desde un punto de vista estructural, en relación con el marco de los narradores y en relación con el nivel de los cuentos, este relato insertado en la introducción a IV es un elemento fuertemente perturbador²⁹, porque de algún modo rompe la ficción mantenida del marco de los narradores, a través de cuya máscara se escondía la voz del escritor. Y rompe el equilibrio de otros niveles de la estructura porque tanto por el estilo narrativo que adopta como por sus contenidos, este cuento no sólo no se separa del resto sino que confirma el contenido de alguno de ellos (ver III,10 que Dioneo acaba de contar, aunque en otra clave) y tal vez prepara el tema de los sucesivos, confirmando con ello la analogía que hay entre la voz del autor y la voz de los narradores, y la análoga función que tanto el marco del autor como el de los narradores cumplen en la búsqueda de una adecuada recepción.

Desde la perspectiva del marco del autor considerado en sí mismo creo que puede decirse que éste es un auténtico cuento-modelo, no sólo por la síntesis de procedimientos compositivos que aporta y por la ejemplar muestra de buen hacer narrativo que ofrece, sino, sobre todo, por los postulados básicos de teoría poética que el escritor fija en él, dándole la espalda a la tradición, invirtiendo significados para fijar los temas clave que vertebran el libro y su pensamiento más novedoso, perturbador y personal³⁰. El amor entendido como medida del hombre y la función que

²⁷ F. Sanguinetti indica las *Narrationes* de Odo de Shirton como posible fuente para Boccaccio, pues es aquí donde la denominación de «diablos» se sustituye por la de «anseres». Ver *op. cit.*, pág. 143.

²⁸ Los matices tan precisos de esta metáfora sexual no han sido bien traducidos en las distintas versiones al español, perdiéndose con ello gran parte de la comicidad de este momento final del relato. Sobre la desdramatización del mundo erótico de Boccaccio ver, por ejemplo, R. Ceserani y L. de Federicis, *Il materiale e l'immaginario.*, Turín, Loescher 1986, vol III, págs. 775-776.

²⁹ «Un medio importante de activar en el sentido informacional la estructura es infringirla. El texto artístico no es una simple realización de normas estructurales, sino también su transgresión». J.M. Lotman, *op. cit.*, pág. 361. También de transgresión hablan A. Gagliardi (y Mazzacurati en su prólogo a Gagliardi), en *op. cit.*

³⁰ Insisto en que se trata de un cuento-modelo respecto a la tradición de la cuentística medieval, por tratarse de un relato-iniciación, un relato-aprendizaje que, además, aborda contenidos y valores esenciales de la existencia humana.

la mujer cumple en la vida y en la creación literaria, tal y como el escritor los siente y los transmite en su libro, son conceptos que le alejan de forma muy importante de la parcela de toda la cuentística medieval³¹.

Creo además que el análisis de la tradición de la que Boccaccio parte puede ayudar a precisar mejor el tipo de detractores que históricamente habrían estado detrás de esta polémica introducción a la IV jornada³², un receptor muy posiblemente religioso a cuyas críticas inmediatas tras la difusión parcial del libro el autor decide responder en unas claves lo más afines posibles a su interlocutor.

El recorrido hasta aquí trazado debería completarse con el análisis del resto de las reflexiones teóricas del autor que siguen al cuento, y con las opiniones que se introducen en la conclusión final que completan el espacio que he denominado marco del autor. Con ello se concluiría de un modo mucho más coherente el hilo argumental de estas páginas.

³¹ Para estos aspectos, en los que no me detengo aquí, ver, sobre todo, R. Ramat, *op. cit.*, págs. 59 y ss.

³² Sanguinetti habla de autobiografismo en el sentido de que los detractores de Boccaccio podrían ser personas muy concretas, tal vez de su propio ambiente familiar, que habrían visto con malos ojos la dedicación literaria del escritor. Ver *op. cit.*, págs. 143 y ss.

FUNCIÓN DE LOS RELATOS INTERCALADOS EN *L'HEPTAMÉRON* DE M. DE NAVARRA Y EN EL *DECAMERÓN* DE BOCCACCIO¹

DOINA POPA-LISSEANU

«Il n'est pas d'histoire... où au moins n'affleurent dans sa narration d'autres histoires. Une parenthèse de quelques lignes sur le destin d'un personnage secondaire, une digression explicative constituant déjà un récit dans le récit, présent dans les oeuvres narratives les plus anciennes»².

Desde el episodio de la cicatriz de Ulises en la *Odisea*³, la historia de la literatura ofrece un importante número de obras en las que conviven, engarzados de diferentes maneras, varios relatos, como si uno solo no fuera suficiente. La tradición escrita ofrece combinaciones variadas y algunas veces bastante sofisticadas de la multiplicación de narraciones. T. Todorov distingue tres posibilidades para la disposición de éstas: el encadenamiento (*l'enchaînement*)(1, 2, ...), la alternancia (*l'alternance*)(1-2-1-2-...) y el enclave (*l'enchâssement*)(1-2-1)⁴. En el primer caso, se trata de una yuxtaposición de varios relatos; cuando acaba el primero, empieza el segundo. La unidad está asegurada por cierta similitud en la construcción de los relatos. Por medio de la alternancia se nos presentan, a la vez, dos historias diferentes. Para Todorov, se trata de una forma que caracteriza aquellos géneros literarios que han per-

¹ Se han utilizado las siguientes ediciones: Giovanni Boccaccio, *Decamerón*, versión castellana de 1496, actualizada. Barcelona, Planeta, 1982; Marguerite de Navarre, *L'Heptaméron*, en *Conteurs français du XVIe siècle*, París, Pléiade, 1956.

² Bourneur-Ouellet, «Les récits multiples», en *L'univers du roman*, París, PUF, 1975, pág. 72.

³ *Vid.* el análisis de Auerbach en *Mimesis*. Trad. de I. Negoitescu, Bucarest, Editura pentru literatura universală, 1967, págs. 1-27.

⁴ T. Todorov, «Les catégories du récit littéraire», *Communication* 9, 1966, págs. 125-151.

dido toda relación con la literatura oral. El enclave es una forma de subordinación, de inclusión de un relato dentro de otro relato. Todorov cita para este último procedimiento el ejemplo de las *Mil y una noches*, donde los distintos relatos están comprendidos, de alguna manera, en el relato inicial de Cheherezade. Se podría, sin embargo, argumentar, (y así lo hace Jean Rousset⁵) que las historias con las que la bella cuentista prolonga su vida son tan sólo unas mallas hábilmente engarzadas alrededor del sueño del califa.

Por encadenamiento o por enclave, la multiplicación de relatos recrea, sin duda, un mundo anterior a la escritura, a la vez que muestra una característica fundamental del alma humana: «si de algo no se harta el hombre, es de contar historias y de oírlas contar». En todas las civilizaciones y en todas las literaturas abundan los ejemplos de este tipo de textos que restituyen el frente a frente oral de un remitente y de un receptor. Se trata, de hecho, de un caso particular de texto que intenta velar las diferencias entre comunicación oral y comunicación escrita. Mientras que la primera es una relación transitiva, inmediata y explícita entre un emisor y un destinatario que se intercambian los papeles en una circularidad discursiva, la segunda es intransitiva y mediada. Según Colin Cherry, la escritura es un medio de comunicación «no-cooperativo», porque no permite reinyectar la respuesta en el circuito, pero goza en cambio de las ventajas de la durabilidad. Los textos que intentan recuperar la oralidad en la escritura participarán de las características de estos dos tipos de comunicación. Tendrán una **estructura dialogal**, apoyada en el **feed-back**, la **circULARIDAD** y el **intercambio** de los papeles, pero pondrán el acento sobre la **durabilidad** de la escritura.

Reunidos en un mismo espacio, los actores literarios realizan el intercambio inmediato, partir de una **petición de relato**, que cumple una función explicativa indispensable. Se cuenta por algo: porque se está cansado, aburrido, porque es la hora de la siesta y aprieta el sol, porque hace frío y anochece pronto. Pero se cuenta también para algo: vencer la fatiga o el aburrimiento, favorecer la digestión, persuadir de la propia verdad, etc. Goethe, en su *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderte*, considera que relatar cuentos puede ser incluso un medio de defensa moral en tiempos difíciles. La petición del relato pone, pues, en evidencia una **voluntad de significado** que puede ser manifiesta (a través de un prólogo o de una dedicatoria, a menudo de las dos) u oculta en la estructura que conforma la obra. Sea cual que fuere el motivo que provoca la petición del relato, entre el narrador y su público se instala pronto una relación íntima de apetito y placer, un **deseo narrativo**. «L'ancienne relation érotique s'est transposée en désir du récit», dice Jean Rousset⁶.

«Dites-nous cela, comte! ajoutèrent-elles passionnément suppliantes déjà, avec les frémissements de la curiosité jusque dans les frissons de leurs cous [...]

- Si vous le voulez absolument, dit le comte, avec la nonchalance d'un homme qui sait que l'attente exaspère le désir [...] Ecoutez-donc [...]

⁵ Jean Rousset, *Le lecteur intime*, París, J. Corti, 1986.

⁶ Jean Rousset, *Le lecteur intime...* pág. 63.

Elles se fondaient d'attention, en le regardant. Elles le buvaient et le mangeaient des yeux»⁷.

Según Jean Rousset, se trata generalmente de una **relación asimétrica**, en la que el narrador, dueño de la palabra, ocupa una posición dominante. Su experiencia y sus conocimientos, su enciclopedia, fuente de las historias contadas, así como su talento de cuentista, serán utilizados como instrumentos de control y dominio del público. Este, aunque dependiente, tiene el derecho de manifestarse: consentir, adherirse, oponerse, protestar, rechazar, o simplemente callar. El silencio puede ser un medio eficaz para protegerse de la fascinación del relato.

El narrador y su público se encuentran generalmente secuestrados, obligados a una especie de **promiscuidad narrativa**. Reunidos en un mismo lugar, los interlocutores se ven, se hablan, se escuchan. El texto, escrito, intenta devolver la oralidad de la comunicación a través de la retórica de la voz y del gesto, «retratar la voz» como decía Voltaire en alguna parte. Las voces pueden ser nítidas o entrecortadas, firmes o temblorosas; aparece el juego de la mirada, el movimiento de las manos o el deslizamiento de una lágrima.

La condición de «frente a frente» otorga a este tipo de comunicación un **potencial afectivo** aumentado. Da cuenta de la presencia de un destinatario que exhibe lo que siente a través de su toma de palabra, de sus gestos o de sus silencios. Este destinatario, interior al texto, escucha lo que nosotros, exteriores al texto, leemos. Si el texto escrito reproduce la oralidad de la comunicación, nuestra actividad de lectura reproducirá a su vez las condiciones de la audición. Evidentemente, el destinatario interno del relato no se confunde con el lector real; pero, será fácil imaginarse que tiende a representarlo, a figurarlo, a dibujarlo: «partenaires internes ou tournés vers le dehors, ils [les narrataires] nous renseignent sur l'image que le romancier peut se faire de son public virtuel»⁸.

Partiendo esencialmente de esta relación oral/escrito, se intentará mostrar que en el caso de las dos obras que nos ocupan, el *Decamerón* y el *Heptamerón*, el relato intercalado ha ido acentuando su función de subordinar la escritura a la oralidad y entrar de esta manera en comunicación directa, transitiva, con un público prefigurado a través de los destinatarios internos de la obra.

1. La demanda narrativa en el *Decamerón* y en el *Heptamerón*

¿Por qué se narran cuentos en el *Decamerón*? Porque diez amables jóvenes, siete graciosas damas entre veinte y dieciocho años, y tres mozos que no pasaban de los veinticinco, deciden preservar su vida y abandonar una Florencia assolada por la peste, una Florencia cruel donde se habían perdido las antiguas costumbres y no había ya respeto alguno por el ser humano. «Ayudar», «conservar» y «guardar» la vida

⁷ Barbey d'Aurevilly, *Les Diaboliques*, «Le plus bel amour de don Juan»; en *Oeuvres romanesques complètes*, Paris, Pléiade, 1966, t. II, pág. 67.

⁸ Jean Rousset, *Le lecteur intime...*, pág. 34.

es un deber cristiano y para ello hay que huir de la tristeza, dejar las preocupaciones y los cuidados y disfrutar de las nuevas posibilidades que se abren. Una de ellas es, precisamente, la de pasar las horas de más calor del día a la sombra refrescante de un pradillo, decir y oír contar «novelas extrañas y graciosas».

¿Por qué se cuentan historias en el *Heptamerón*? Porque diez viajeros, cinco señoras y cinco gentilhombres, de edades variadas, pero casi todos maduros y experimentados, se refugian en el monasterio de Notre-Dame de Serrance, obligados a esperar la retirada de las aguas del torrente bearnés.

En los dos casos, pues, la petición de relato surge de la necesidad de afrontar una situación difícil, creada a raíz de unas circunstancias dramáticas. Evidentemente, narrar historias no es la única salida que se ofrece a los personajes de las dos obras. Compite con los juegos de tablas y ajedrez en el *Decamerón*, con la lectura de la Santa Escritura o con el pasatiempo a dos en el *Heptamerón*. Gana por ser común a todos y a todos proporcionar el mismo placer.

2. La voluntad del significado

Si por un momento podría pensarse que el contar «novelas» es una ocupación que llena tan sólo un tiempo inmóvil a causa de una fuerza mayor, tanto el «Proemio» del *Decamerón* como el «Prologue» del *Heptamerón*, muestran con toda claridad la intencionalidad narrativa de sus autores, que apunta más allá de un divertimento circunstancial.

El «Proemio» de Boccaccio hace referencia a una experiencia personal del autor: la ayuda que recibió por parte de sus amigos cuando estuvo «inflamado de un altísimo y noble amor», amor sin embargo inadecuado a su «poca condición». El convencimiento del bien hallado en las «consideraciones» de sus amigos, así como la seguridad de que el tiempo acaba por curar tales penas, le animan a contar esas «cien novelas, fábulas, parábolas o historias» para entretener a las «delicadas mujeres» que padecen de amores.

Boccaccio no se dirige, pues, al lector en general, sino a un grupo seleccionado que representa, para él, el de los lectores (lectoras) modelo de su obra. Busca justificar la escritura de la obra y su publicación⁹, aludiendo a una situación de discriminación social que padecían las mujeres de su tiempo: «Ellas... estando constreñidas en lo que apetecen o ansían, por la autoridad de los padres, madres, hermanos y maridos, la mayor parte del tiempo permanecen encerradas en sus cámaras, y sentadas en ellas, cuasi ociosas,... dan vueltas consigo mismas a diversos pensamientos que no es posible que sean siempre halagüenos» (pág. 4). Boccaccio se propone escribir una obra útil, que llenará el tiempo de las mujeres y contribuirá a reparar la injusticia de la que son a menudo objeto, no pudiendo, como los hombres «salir a

⁹ Sobre la finalidad de los prólogos, véase, entre otros, Alicia Yllera, «Amigo lector/vulgo tirano: la interacción autor/lector en el prólogo de obras de ficción», *Investigaciones semióticas III*, Madrid, UNED, págs. 525-533.

pasear, oír y ver muchas cosas, atrapar pájaros, cazar, pescar, cabalgar, jugar o mercadear» (Pág. 4). Más todavía: para estar seguro de que su obra alcanzará el objetivo perseguido, da una serie de explicaciones destinadas a obtener el tipo de descodificación deseada. Se imagina a sus lectoras tomando deleite de las novelas gratas, pero también «útil consejo, en cuanto conocer podrán aquello de que se debe huir y lo que, igualmente, deba ser seguido» (pág. 5).

Vemos, pues, que el *Decamerón* no rompe, en los propósitos de su autor, con la idea del esparcimiento educativo, tan difundida en la Edad Media. Esta misma idea es retomada y acentuada por Marguerite de Navarre, quien, aunque de una manera distinta (no hay prólogo de autor en el *Heptamerón*) pero no menos contundente, insiste en la utilidad de las historias que ha de contar. En el «Prologue», uno de los personajes de la obra, Parlamente, presenta el libro a venir como un ejercicio de estilo a partir del *Decamerón*. Se alude a la influencia del libro italiano sobre la corte (el rey, el delfín, su mujer, y la misma Marguerite, hermana del rey), influencia de la que su autor habría estado orgulloso. Pero, como todo ejercicio procura no sólo imitar, sino también mejorar el modelo, el nuevo «Decamerón» huirá de toda artificialidad o contaminación retórica, limitándose a contar historias «verdaderas». La condición previa de autenticidad acentuará la finalidad didáctica, pedagógica, de los relatos. La obra así concebida, será presentada al público, esperando su veredicto: «si dieu faict que notre labeur soit trouvé digne des oeilz des segneurs et dames dessus nommez, nous leur ferons present au retour de ce voiage» (pág. 709). Si bien, por un lado, la autora emplea la estratagema de la «falsa modestia» para captar la benevolencia de sus futuros lectores, por otro lado es perfectamente consciente de la importancia que puede adquirir su escritura, ya que la ofrece «en lieu d'ymaiges ou de patenostres» (pág. 709).

Son, pues, tanto el *Decamerón* como el *Heptamerón* libros serios en los propósitos de sus autores, libros, por otro lado, en perfecta consonancia con la trayectoria literaria de quienes los escribieron¹⁰.

3. El deseo narrativo

Tanto en el *Decamerón* como en el *Heptamerón*, el contar historias se hace en el interior de un círculo aristocrático cerrado. Las damas y los caballeros elegidos destacan por su noble linaje, sus buenos modales, la exquisitez de sus comportamiento. Boccaccio los quiere jóvenes y bellos (sobre todo a las mujeres): «de cuerpo y rostro muy hermosas, y adornadas de buenas costumbres» (pág. 15). Marguerite los presenta por intermedio de unas breves incisiones que no tienen otra finalidad

¹⁰ El serio y sereno moralista Boccaccio era el autor de obras latina traducidas y difundidas entre los eruditos y tratadistas de la época: *Genealogia deorum gentilium*; *De casibus virorum illustrium*; *De claris mulieribus*; Marguerite de Navarre ha escrito numerosas obras de teatro impregnadas de una profunda religiosidad y una multitud de poemas que plantean el problema del pecado y de la gracia divina (véase sobre todo *Le miroir de l'âme pécheresse*).

más que la de dar fe de su valentía, nobleza de comportamiento y rango, ya que Dios había querido salvarlos de los peligros precisamente por este último motivo: «quant toute la compaignye oyt parler de la bonne dame Oisille et du gentil chevalier Symontault, eurent une joye inestimable, louans le Createur qui, en se contentan des serviteurs, avoit saulvé les maistres et maistresses» (pág. 705).

En el *Decamerón* mujeres (siete) y hombres (tres) forman una sociedad homogénea y armoniosa. El grupo de las damas apenas se singulariza por unas lágrimas vertidas al final de una historia triste. La presencia de tres parejas de enamorados es contrarrestada por la existencia de las otras cuatro damas, parientes de los muchachos. En el *Heptamerón*, la paridad (cinco-cinco) queda compensada por la presencia de personajes mayores (Oisille, Geburon) y del matrimonio Parlamente-Hircan. No hay juego amoroso, ni en un caso, ni en el otro. Todo queda supeditado a la atracción del relato y del que lo relata. Pero la compañía del *Heptamerón* difiere de la sociedad del *Decamerón* en cuanto al buen entendimiento de sus miembros. Desde el mismo Prólogo un diálogo moral se instala, diálogo en el que las mujeres se oponen generalmente a los hombres. Parlamente e Hircan son, respectivamente, el centro de uno y otro grupo, siempre listos a enfrentarse en los debates. Como si, perdido el deseo amoroso, Parlamente quisiera recuperar a su marido a través de la fascinación del relato y de sus dones de narradora, así como persuadirle de su verdad.

4. La circularidad narrativa

Cada uno de los miembros de la sociedad del *Decamerón* o de la compañía del *Heptamerón* es, por turno, cuentista, narrador, y destinatario, narratario, del relato del otro. El derecho a la palabra va pasando de uno a otro, en una circularidad discursiva que toma forma material en el *Decamerón* («... junto a aquella fuente y sentados en círculo según la usanza instituida, se pusieron a esperar que comenzase el relato», pág. 153) y vela, hasta anularlas, las diferencias sociales en el *Heptamerón* (Hircan luy respondit: «Puisque vous avez commencé la parolle, c'est raison que nous commandez; car au jeu nous sommes tous esgaulx», pág. 710).

El narrador elige el cuento que considera más apropiado para la ocasión. La elección está determinada por el tema de la jornada, en el *Decamerón*, mientras que es más libre en el *Heptamerón*¹¹, donde, sin embargo, hay una cuidadosa disposición de los relatos, que combina la alternancia y la antítesis, a fin de evitar la monotonía.

En cuanto se haya cerrado el círculo, no hay tiempo que perder en el *Decamerón*. Los relatos se suceden ágilmente sobre el tema propuesto y un solo gesto basta para ceder la palabra al siguiente narrador: «Cuando Laureta hubo callado, por mandato de la reina Filomena comenzó», pág. 325; «Mas viendo el rey que había callado ya Filomena, vuelto a Neifile, le dijo: «Hablad, vos», pág. 408. El narrador del *Heptamerón* goza de mucho más poder e independencia. Su actitud no es neutra. Due-

¹¹ No nos olvidemos de que Marguerite no ha terminado su libro y los distintos títulos que encabezan las jornadas son posteriores a la redacción original.

ño de la palabra, introduce, antes del relato, los primeros elementos explicativos, orientados a obtener el tipo de descodificación deseada: «l'histoire que j'ay apprestée est toute telle qu'il la fault pour vous obeyr; si est-ce que, par cella, je vous apprendray à confesser que la nature des femmes et des hommes est de soy incline à tout vice, si elle n'est preservée de Celluy à qui l'honneur de toute victoire doit estre rendu», pág. 946.

A Boccaccio algunas líneas le bastan para apuntar el efecto que la historia contada tiene sobre el público. La mayoría de las veces sólo hay alabanza por parte del rey o reina de la jornada: «Acabada la novela de Elisa, que fue un poco del rey loada...», pág. 254. Otras veces las reacciones son exteriorizadas a través de la risa o de las lágrimas: «Llegado a su fin la novela de Filóstrato, durante la cual algunas veces las damas habían enrojecido, y otras reído...» pág. 159.

En el *Heptamerón*, un verdadero debate moral se instala después de cada cuento. El ritmo de la narración, rápido al comienzo y al final de las jornadas, languidece detrás de cada historia, siguiendo los meandros del diálogo. Éste intenta, precisamente, ofrecer ese «feed-back», esa reinserción inmediata de la respuesta en el circuito discursivo, característica de la comunicación oral. De hecho, más de un crítico ha apuntado¹² que los relatos de Marguerite de Navarre son «de la littérature» mientras que los intercambios de los personajes «donnent l'illusion de la vie», la ilusión de esas conversaciones que deleitaban las cortes principescas del Renacimiento. El Renacimiento francés conversó con gusto, con alegría, con euforia, con aplicación. Se dieron reglas¹³: hablar con los ojos entreabiertos, tender los labios como para un beso y silbar ligeramente al final de las palabras. ¿De qué se conversaba? De todo, en un mundo que sólo contaba con sus ojos y oídos para divertirse. ¿Quiénes conversaban? Todos, pero especialmente las mujeres. La rehabilitación de la mujer se operó precisamente a partir del momento en que se tuvo tiempo de conversar. Catherine de Médecis reunía a su alrededor a una pequeña corte de apresurados caballeros a los que invitaba a dejar, por espacio de unas horas, la caza, los paseos a caballo o los duelos. Se forjaban, a través del lenguaje, las reglas de un mundo nuevo, de una sociedad más refinada, más elegante, más cortés. Es el nacimiento de esta sociedad, nacimiento por el lenguaje, que nos presenta Marguerite a través de los debates del *Heptamerón*. En el amor, dos tradiciones se enfrentan: el fondo «gaulois» y las novedades italianas. Se plantean las relaciones de las parejas (marido-mujer, amantes) o del clásico trío. Se reivindica el lugar del amor en el matrimonio: se insiste sobre la necesidad de una fidelidad mutua. Parlamente, seguida a escasa distancia de dame Oisille y de las demás señoras, es la portavoz de esta nueva sensibilidad. En la religión, se insiste en la necesidad de una vida interior y de las prácticas de piedad. Bajo la dirección de dame Oisille, se leen y meditan las Escrituras. Todo propósito inadecuado, todo relato atrevido, es corregido y enmendado en las conversaciones que siguen. Raymond Lebègue ha llamado el *Heptamerón* un «atrapemondains»: Esto significa que se trata de un texto que no espera a sus lectores, sino que

¹² Raymond Lebègue, entre otros.

¹³ Mathieu Cardier las apuntó en su *Manuel des convenances* de 1565.

los construye como un «puzzle» a partir de los fragmentos de «lectores» que encontramos en los discursos de los personajes. Escrito con el propósito de hacer tragar a los lectores de la época lecciones de moral y comportamiento, el *Heptamerón* ofrece, en las conversaciones que acompañan el relato, tantos otros modelos de lectura.

5. La promiscuidad narrativa

Se ha dicho a menudo que Marguerite de Navarre amplía el marco de los relatos, mientras que Boccaccio va prescindiendo de él a medida que avanza la narración¹⁴. Habría tal vez que matizar estas afirmaciones.

El *Decamerón* se abre con una terrible descripción de la peste que había asolado Florencia en 1348: los síntomas mortales de la enfermedad, el desamparo de los enfermos, la indiferencia frente a los muertos, la degradación de las costumbres, el pánico y la desesperación que reinaban por doquier. Boccaccio es consciente de este «grave y enojoso principio», principio que podría hacer peligrar la misma lectura del libro. En un discurso altamente modalizado, intenta convencer a las «nobles y amadas señoras» de seguir leyendo, por encontrar «el placer y consuelo que os he prometido». ¿Por qué atreverse, entonces, a molestarlas? ¿Por qué no puede prescindir del recuerdo de las desgracias pasadas? La descripción de la peste es el contrapunto necesario para saborear el placer y la alegría que sentirán los diez elegidos, a la vez que deja patente la relatividad de las cosas humanas, sean tristes o alegres. El recuerdo del dolor y de la muerte cercanas muestran el alcance didáctico y espiritual del libro.

Para Marguerite de Navarre la subida de las aguas del torrente bearnés no tiene importancia en sí, sino es un mero elemento funcional, permitiendo el secuestro de los diez contertulios en el monasterio de Notre Dame de Serrance. De hecho, podría haber sido una inundación, un incendio o una avalancha, con tal de producir el mismo efecto. No existe contraposición entre un estado anterior y uno posterior, como tampoco hay novedad o ruptura. La princesa (bajo los rasgos de Parlamente) y sus prójimos viven y conversan en Serrance como lo hubieran hecho en Nérac, Alençon o Pau.

En contraste con la suciedad florentina, con el hedor de los cadáveres y la penuria de medios, la sociedad del *Decamerón* se refugia en un *locus amoenus*: «un palacio, con patio muy bueno y espacioso en su centro y con miradores, y salas y cámaras, cada una de ellas hermosísima, y estaba adornado con alegres pinturas, y tenía pradecillos en derredor, y maravillosos jardines, y contaba con pozos de aguas fresquísimas, y bodega con buenos vinos», pág. 20. Todo está cuidado hasta los más mínimos detalles: los suelos cubiertos de juncos, las cámaras llenas de flores, los manteles blancos como la nieve, los vasos claros y frescos, los manjares «muy preciosos

¹⁴ «Después de la introducción, hay progresivo adelgazamiento del marco [en Boccaccio]; sólo unas frases sucintas para que el rey o la reina de la ocasión otorguen la palabra a un naraador», J.A. González Alcaraz, *L'Heptaméron*. Estudio Literario, Murcia, 1988.

y bien guisados», los sirvientes debidamente mandados y enseñados. Boccaccio evoca los almuerzos, los paseos en los bosques, las cenas, los bailes y las canciones que ocupan, además de los cuentos, las jornadas de los personajes. Parece una tapicería en la que destacan, sobre todo, las figuras de las mujeres, unas mujeres de sonrisa incierta, teñida de melancolía, como la *Primavera* de Botticelli. No podría haber cuentos en el *Decamerón* sin esta sensación de bienestar total, de sedación deleitosa, lejos de todo peligro o elemento perturbador, que inspira el marco.

La compañía del *Heptamerón* se reúne en un sitio hostil, encontrado por casualidad, incómodo e inhóspito. El abad es un hombre avaro e hipócrita. Las jornadas son aburridamente iguales, ritmadas por las horas de los oficios religiosos. No hay diversión alguna aparte de los cuentos y las conversaciones que se anudan alrededor de ellos. En cuanto al pradillo donde se refugian los contertulios, es un mero elemento intertextual: «il estoit si beau et plaisant qu'il avoit besoin d'un Bocace pour le depaindre à la verité», pág. 710. No hay propiamente marco en el *Heptamerón*. En una representación escénica, no pasaría de unos focos alumbrando los rostros de los personajes. El verdadero marco está tejido de palabras.

Las pocas líneas por intermedio de las que se hace la transición de un cuento a otro contienen, sin embargo, en el *Decamerón*, preciosas indicaciones sobre la movilidad de los personajes. Los jóvenes protagonistas de Boccaccio se mueven mucho. Aparte de bailar y cantar, caminar por el bosque y recorrer las estancias de los palacios que visitan, a la hora de la narración, se ríen, lloran, hacen movimientos con la cabeza o con el cuerpo; «... la reina, volviéndose a Filomena, la mandó proseguir», pág. 163; «... la reina, riendo, miró a Pánfilo y dijo», pág. 170; «... ella, aún compadecida del triste Gerbino y de su dama, después de suspirar de compasión, comenzó...», pág. 254. En el *Decamerón*, las acciones de relatar y escuchar se convierten en una especie de espectáculo teatral.

Nada de esto ocurre en el *Heptamerón*. La única acción que realizan los protagonistas es la de **decir**. «Je trouve, dist Parlamente... Dist Ennasuite... Comment sçauriez-vous amender la honte? dist Longarine... Je vous pryé, dist Ennasuite...», pág. 937. Se sabe lo que dicen, pero no se sabe cómo lo dicen, si se miran cuando hablan, si se sonrojan o se les nubla la mirada. En el *Heptamerón*, las acciones de relatar y escuchar relatos se convierten en un espectáculo radiofónico.

6. El potencial afectivo

Decíamos al principio de esta comunicación que tanto el *Decamerón* como el *Heptamerón* son textos que intentan entrar en comunicación directa con sus lectores virtuales. Hay, en los dos casos, una fuerte preocupación pragmática por parte de sus autores. Boccaccio la expresa con toda claridad en el proemio, cuando no sólo justifica la escritura del libro, sino que intenta ganar la benevolencia de las destinatarias de su obra y asegurar así la recepción del mensaje que quería transmitir. Según Marguerite de Navarre, los cuentos no se bastan a sí mismos: las conversaciones que los envuelven los desmenuzan, aclaran, enmiendan, perfeccionan.

Pero es sobre todo el género, la novela corta intercalada en una serie, el que permite el acercamiento al lector. Tanto Boccaccio como Marguerite lo saben y lo explotan. Es un género que vela las diferencias entre comunicación escrita y comunicación oral. Si presenta la ventaja de la durabilidad de aquélla, goza de la transitividad y la posibilidad de feed-back de ésta. Permite el intercambio de papeles entre los lectores literarios. Es un tipo de comunicación cooperativa, en la que hay reinserción de la respuesta en el circuito discursivo. Hace que las condiciones de la audición prefiguren las condiciones de la lectura y los destinatarios internos de la obra a los lectores virtuales de la obra. No nos olvidemos de que, mientras Cheherazade siga contando, continúa con vida. En el *Decamerón*, el cuento vence la peste, vence la muerte. En el *Heptamerón*, es el símbolo del renacimiento en y por la palabra.

EL RELATO INTERCALADO EN LA BIOGRAFÍA CASTELLANA DEL SIGLO XV

CATHERINE SORIANO

Durante el siglo XV, los libros biográficos tuvieron un enorme desarrollo literario, bien como galerías de retratos breves de grandes señores (al estilo de Pérez de Guzmán o Hernando del Pulgar) o como crónicas personales de relativa extensión: así, la *Crónica del Halconero de Juan II*, la *Crónica de don Alvaro de Luna*, los *Hechos del Condestable don Miguel Lucas de Iranzo* o *El Victorial*. Frente a la rígida uniformidad del procedimiento retórico de la «descriptio personarum» que articula los cuadros descriptivos de las semblanzas, las historias particulares ofrecen una mayor complejidad narrativa.

Se trata ya de «estructuras complejas de subestructuras que se cortan entre sí con reiteradas intervenciones de este o aquel elemento en diversos contextos constructivos»¹. Precisamente el análisis de la disposición de estos diversos elementos en cada uno de los textos antes mencionados, nos va a permitir distinguir, ya desde un principio, dos grupos bien diferenciados de crónicas castellanas en la Baja Edad Media. Por una parte, las que incorporan exclusivamente lo que denominaremos «digresiones intrínsecas» —es decir, aquellas que se intercalan en el curso del relato principal y que, sin apartarse mínimamente de éste, cumplen tan sólo dos de las funciones que para Sklovski debe realizar la digresión: incorporar un nuevo material y frenar el curso de la acción—²; por otra, las que dan cabida a elementos de ficción y/o «digresiones extrínsecas» —aquellas que se interpolan en el curso del relato principal

¹ Y.M. Lotman, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Itsmo, 1978. Véase también al respecto Cesare Segre, *Las estructuras del tiempo*, Barcelona, Planeta, 1976.

² V. Slovski, *Sobre la prosa literaria*, Barcelona, Planeta, 1971.

para crear un nuevo núcleo narrativo y que, además, cumplen una función que consiste en la creación de contrastes, con lo que esto supone de enriquecimiento del texto literario.

El *Halconero*, *Álvaro de Luna* y los *Hechos* se organizan conforme al primer modelo, pues en estas obras no puede hablarse de la existencia de ningún «relato intercalado», propiamente dicho, ya que únicamente incorporan como elementos digresivos:

- a) reflexiones y comentarios del autor;
- b) referencias a la vida privada, diversiones públicas, fiestas y solemnidades (*Hechos*);
- c) frases y canciones populares, refranes (*Álvaro*, *Hechos*);
- d) documentos - cartas, bandos, memoriales...- (*Halconero*, *Hechos*);
- e) meras alusiones a personajes de la Antigüedad o a las autoridades del saber medieval.

Sin embargo, *El Victorial*, escrito por Gutierre Díez de Games, alférez del personaje protagonista don Pero Niño, conde de Buelna, es un libro biográfico donde las interpolaciones narrativas son tan importantes dentro de la organización narrativa del relato como el núcleo argumental —la vida («armas y amores») del caballero Pero Niño—. Esto es evidente a la luz del siguiente esquema (A), donde podemos observar cómo Games incorpora un variado y completo abanico de formas narrativas medievales para construir una especie de ARCHITEXTO, y lograr así, mediante un sutil entrelazamiento, esa «armonía entre la realidad vivida y la ficción imaginada» que ya intuyó el profesor López Estrada³.

Vemos, pues, que a la relación de los hechos de don Pero Niño se yuxtaponen, como podemos ver en el gráfico de la página siguiente.

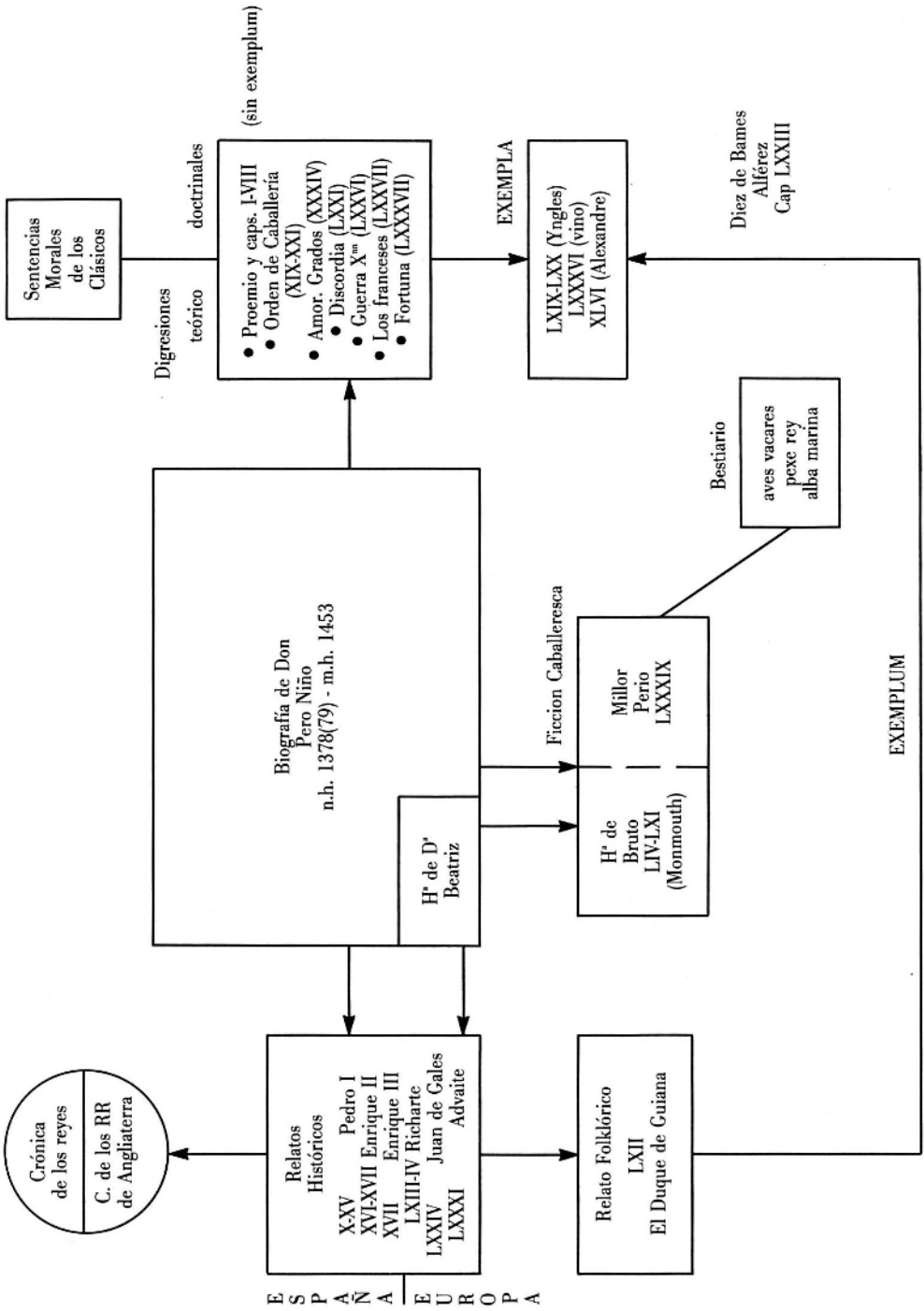
I. Otras narraciones de carácter histórico

- a) de la Historia de España;
- b) de la Historia de Francia e Inglaterra.

Narraciones que, a su vez, remiten a otros textos como son la *Crónica de los reyes hispana* o la *Crónica de los Reyes de Anglaterra*, adaptación de la *Historia Regum Britanniae* de G. de Monmouth. Al mismo tiempo, a través de estas digresiones de carácter histórico se conecta con un relato folklórico: la historia del Duque de Guiana, enamorado de su hija, tiene una relación directa con el motivo de la mutilación voluntaria, si bien la fuente de este relato es un cuento de origen catalán titulado *Istoria de la filya del rey d'Ungría*⁴. En realidad, este cuento cumple una función similar a la del *exemplum* medieval.

³ F. López Estrada, *Introducción a la literatura medieval española*, Madrid, Gredos, 1983, pág. 518.

⁴ Cf. Rameline Marsan, *Itinéraire espagnol du conte médiéval*, París, Klincksieck, 1974, págs. 229-240. También Catherine Soriano y Alberto Miranda, «Díçe que en vn monesterio de monjas...» (Manuscrito 77 de la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander), en *Revista de Literatura Medieval* (en prensa).



II. Relatos de ficción caballerescas

1) Con base en modelos históricos, como es el caso de D^a Beatriz de Portugal, quien será la segunda esposa de Pero Niño después de superar una sucesión de problemas, peligros y adversidades —muy propios de los libros de caballerías— hasta conseguir el perdón y el consentimiento del infante don Fernando de Antequera.

2) De pura ficción, ya sea como recreación a partir de otros textos (así, la *Historia de Bruto*, que debe mucho a Monmouth) u original de Games: es el caso de la historia del rey *Millor Perio* —aunque directamente emparentada con la narrativa caballerescas—. Además, la historia del rey *Millor Perio* nos lleva a la descripción de las maravillas de Inglaterra, donde se incluyen las referencias a las *aves vacares*, *el pexe rey* y *la elba marina*, pasajes que relacionan *El Victorial* con la cultura de los *Bestiarios Medievales*⁵.

III. Digresiones teórico-doctrinales que «sitúan la vida de Pero Niño en el orden universal»⁶:

A) Sin «exemplum»

1) el Proemio, donde se cuenta la historia de los «cuatro príncipes que fueron mayores en el mundo» (Salomón, Alejandro Magno, Nabucodonosor y Julio César), como modelos de buenos caballeros cristianos;

2) los capítulos I-VIII, donde se incorporan abundantes referencias bíblicas — al Génesis⁷

— al Éxodo

— al Libro III de los Reyes

— A Judit y Holofernes

— a los Proverbios y al Eclesiástico de Salomón

— a los Evangelios

— a los Evangelios Apócrifos, de donde toma el milagro de la palmera (Pseudo-Mateo)⁸;

3) la orden de caballería como institución de origen divino (consejos del ayo a Pero Niño);

⁵ Véase al respecto la tesis inédita de J. Alberto Miranda Poza, *Análisis filológico y estudio lingüístico de El Victorial: Propuesta de edición crítica*, Madrid, Universidad Complutense, 1991. Especialmente el epígrafe «Elementos de ficción en *El Victorial*», pág. 239.

⁶ Cf. F. López Estrada, *op. cit.*, pág. 517.

⁷ La interpretación de la condena al trabajo del Génesis domina la antropología del Medievo.

⁸ La consideración de la palmera como *palma de victoria* está directamente relacionada con el título de *El Victorial*. En realidad, parece que la inserción de este relato se verifica de forma consciente y deliberada, con una intención muy concreta: Jesús elogia la palmera y la convierte en objeto especialmente designado por Él para premiar la valentía caballerescas. Una vez más, lo espiritual y lo caballeresco aparecen unidos, dada la progresiva militarización de distintos modelos de testimonio cristiano considerados especialmente aptos para conmovir, sirviendo como instrumentos de propaganda.

- 4) qué es el (amor y sus grados amor, dilección y querencia), en relación con el primer matrimonio de Pero Niño;
- 5) sobre la discordia entre los caballeros —tópico en la cronística y en la literatura de ficción medievales—;
- 6) de la guerra entre cristianos;
- 7) carácter del pueblo francés;
- 8) del cuerpo y del alma y sus potencias;
- 9) la Fortuna, mudable como el viento —quejas de Games—;
- 10) importancia del oficio de alférez.

B) Con «exemplum» moralizador:

- a) ejemplo para mostrar que la discordia puede hacer perder las batallas («de lo que conteçio a un cauallero ynglés»);
- b) ejemplo para exponer los males que ocasiona el vino cuando se bebe en exceso (la flota que se emborrachó saqueando la costa y fue «benzida sin batalla»; ahogándose los marineros al subir la marea);
- c) el relato de Alejandro Magno y los filósofos en Utopía. Las menciones a Alejandro, prototipo del caballero medieval, no podían faltar en un texto misceláneo como *El Victorial*⁹. Aunque en este caso la leyenda no procede, como en otros episodios de la obra, del *Libro de Alexandre* español, sino de una de las versiones latinas del Pseudo-Calístenes titulada *Historia de Preliis*¹⁰; si bien Games simplifica el episodio, evitando tocar asuntos filosóficos espinosos, lo cual nos hace suponer que posiblemente no se basó en esa lectura para la composición del episodio de Alejandro en *El Victorial*, sino que conocía una versión latina del *Speculum laicorum*.

C) Sentencias morales de los clásicos (Platón, Séneca, Ovidio, Virgilio), en un intento plenamente medieval de cristianización del mundo pagano¹¹.

Por otra parte, en lo que respecta a la biografía de Pero Niño, esta se articula en torno a dos polos, *armas* y *amores*, en tres etapas distintas de su vida (adolescencia, juventud y madurez), que se hacen corresponder con cada uno de los tres libros de que consta *El Victorial*. En el esquema B podemos comprobar cómo ambas facetas de la vida del conde de Buelna —la bélica y la sentimental— se desarrollan de forma paralela en el discurso narrativo:

⁹ Cf. M^a Rosa Lida, «La leyenda de Alejandro en la literatura medieval», en *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975.

¹⁰ Véase George Carry, *The Medieval Alexander*, Cambridge, The University Press, 1956, cap. II; págs. 38-46.

¹¹ Véase al respecto el excelente trabajo de J.A. Maravall, *Estudios de Historia del pensamiento español*, Madrid, Cultura Hispánica, 1963, especialmente el capítulo «La estimación de Sócrates y de los sabios clásicos en la Edad Media española», págs. 298 y ss.

Caps	armas	amores	
XXIII-XXXIII XXXV-VI	Linaje Retrato Crianza Núñez Gijón Adolescencia 15 años Juventud (menos de 25 años)	DE PALABRA D ^a Constanza, viuda XXXII-IV	MAYOR QUE PERO NIÑO
XXXVII-LIII LXV-LXIX LXXII-III LXXV-IX LXXXII-VII LXXXIX	Galeras levante. Túnez - Torneo Tordesillas - FRANCIA INGLATERRA - Flandes - España: es armado caballero (Más de 25) (LXXXIX)	DE VISTA Jeanette de Belangues (Madama de Xiafrontainal LXXVIII LXXXIII LXXXVI	TAN JOVEN COMO PERO NIÑO
XLII-VII	Exilio/matrimonio Granada Condado para P. Niño	DE OÍDAS Beatriz de Portugal XLII al XLIV	MÁS JOVEN QUE PERO N.

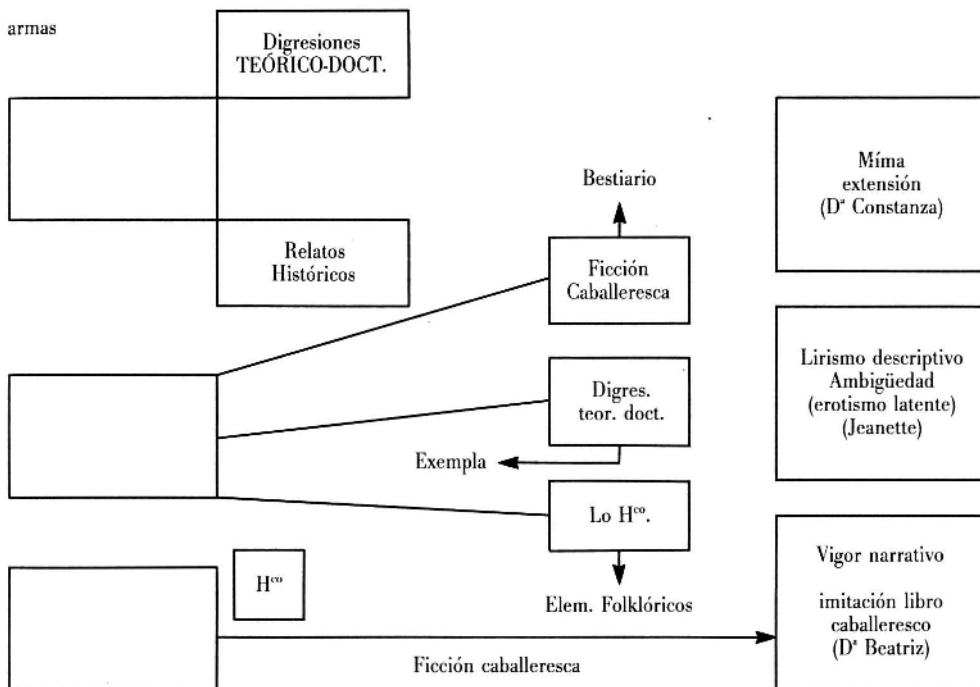
En el Libro III, se produce la fusión entre ambos planos, puesto que la historia de Pero Niño y D^a Beatriz se presenta como una «batalla de amor», una amorosa lid en la que nuestro protagonista alcanza la victoria después de estar «más de medio año por la corte, e cerca della, e vióse en asaz peligros muchas vezes por ber a su esposa» / prisionera en Urueña / (cap. XCII)¹²; incluso desafía en duelo a aquéllos que se atrevan a oponerse a su matrimonio; pues «que él los mataría, e los lanzaría del campo, e los faría confesar que él non auía fecho yerro ninguno en se desposar con su esposa D^a Beatriz, nin que ella avía herrado tanpoco» (cap. XCIV). Finalmente, alcanzará el perdón del infante D. Fernando, pero por razones de interés puramente político, pues «el ynfante lo avía bien menester, segund la guerra que estonze avía con los moros» (cap. XCIV).

Vemos pues cómo, en palabras del profesor López Estrada, «Pero Niño representa en la literatura española el epígono de los caballeros medievales y, a su vez, está en relación con el cortesano de la época siguiente»¹³. Sin olvidar, claro está, la disposición todavía escolástica del relato, donde, como hemos visto, se da un constante entrecruzamiento de elementos digresivos:

¹² Cito por la última edición, antes mencionada, que forma parte de la tesis doctoral inédita de J.A. Miranda Poza.

¹³ F. López Estrada, *op. cit.*, pág. 518.





En el tercer libro, en efecto, desaparecen las digresiones (si exceptuamos un breve paréntesis histórico que sirve de introducción a la historia de Dª Beatriz de Portugal). *El Victorial*, como ARCHITEXTO, ha alcanzado ya todos sus objetivos: manual del perfecto caballero, crónica histórica, libro caballeresco, ejemplario medieval (fundiendo la tradición clásica latina y la folklórica, vernácula), bestiario fantástico, libro de viajes...¹⁴

En resumen, podemos afirmar que, a partir del estudio del valor y de las funciones del relato intercalado —como digresión— en las crónicas personales castellanas del siglo XV, es evidente la enorme diferencia que existe entre *El Victorial* (mosaico compuesto de una variada gama de subestructuras narrativas) y las demás biografías (el *Halconero*, *Don Álvaro*, o los *Hechos*), donde la digresión sólo cumple una mera función de pausa narrativa, permitiendo apenas la incorporación de nuevos materiales narrativos cuyo valor es puramente doctrinal o documental. Por otra

¹⁴ Desde un punto de vista cuantitativo, el relato de las expediciones marítimas de Pero Niño por el Mediterráneo y el Atlántico, durante los años 1404 a 1410, es la materia narrativa que más espacio ocupa en la obra. Pero, frente a otros libros de viajes, *El Victorial* presenta las siguientes características: a) el narrador no es el héroe, sino el biógrafo, y no hay indentificación entre el narrador y el protagonista; b) las descripciones se ven interrumpidas por la inserción de relatos legendarios y observaciones de carácter didáctico del autor; c) de todas formas, se ajusta en las descripciones al esquema retórico de la «Laudibus urbium». Véase al respecto: Barbara W. Fick, *El libro de viajes en la España medieval*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1976.

parte, Díez de Games muestra en su obra un evidente afán por immortalizarse a través de la historia del caballero Pero Niño; surge así su voz con cierta conciencia individualista, que se revela en fórmulas tales como «yo vos digo», «aquí diez el autor»...¹⁵. Y es palpable el interés del autor por distanciarse del género cronístico, al hacer que los elementos de ficción posean una importancia mayor que el asunto histórico que los fundamenta. Games parece intuir el concepto moderno de la historia «humana», que hace medio siglo fue dado por Marc Bloch y Lucien Febvre, al dotar a su personaje de múltiples funciones, de actividades diversas, de preocupaciones y actitudes varias que se mezclan entre sí, se provocan, se contradicen...¹⁶

Quizás cuando se consiga elaborar una definitiva teoría de los géneros en la Edad Media, *El Victorial* deje de ser considerado como la «Crónica de don Pero Niño, conde de Buelna».

¹⁵ Cf. J. Marichal, *La voluntad de estilo*, Madrid, Revista de Occidente, 1971, págs. 51-67.

¹⁶ L. Febvre, *Combate pour l'histoire*, París. 1953, págs. 20-21 y 103.

PROSA DIDÁCTICA Y PROSA NARRATIVA:
EL RELATO INTERCALADO EN EL *CORTESANO*

CRISTINA BARBOLANI

La carta-prólogo de Celio Segundo Curio a su edición de las *Consideraciones* valdesianas empieza con una afirmación categórica:

He aquí, hermanos, que os damos, no las zien Novelas de Bocacio, sino las ziento y diez Consideraciones de Valdés: las cuales, de cuanta importancia sean, ahora os voi a declarar¹.

En estas palabras hay, sin duda, una clara intención de contraponer lo divino a lo humano; pero la distinción afecta también a los aspectos formales. Queda enfrentada, en efecto, esta prosa didáctico-religiosa con la del *Decamerón*, que en el siglo XVI era considerado modelo excelente para la narración breve, pero inadecuado para la tratadística (y en esto no había ninguna contradicción, ya que el propio Boccaccio había optado, como es sabido, por el latín para sus obras eruditas). Sperone Speroni afirmaba en su *Dialogo della retorica*:

Sono in dubbio se l'arte oratoria della lingua latina si convegna con l'altre lingue, specialmente con la toscana che usiamo oggidi; nella quale io ho opinione che, a dilettere alcun malinconico, imitando il Boccaccio, qualche novella si possa

¹ Cito de la retroversión de Usoz: *Ziento y diez consideraciones de Juan Valdés, primera vez publicadas en castellano el a. 1855 por Luis de Usoz i Río, ahora corregidas nuevamente con mayor cuidado en «Reformistas Antiguos Españoles», XVII, Londres, Spottiswoode, 1863.*

scrivere, senza piú: cosa veramente diversa dalle tre guise di cause, le quali da' latini scrittori sola e generale materia della loro arte retorica si nominarono².

En términos parecidos se expresaba también Castiglione en la dedicatoria inicial del *Cortesano* a Miguel De Silva:

no pudiera yo en el sujeto seguir al *Bocacio* no habiendo él escrito jamás cosa de materia semejante a estos libros del *Cortesano*, y en la lengua (a mi parecer) tampoco debía seguille...³

Estas referencias a Boccaccio no se deben sólo a que Bembo, uno de los interlocutores del *Cortesano*, haya consagrado a este autor como modelo de prosa. La ambientación inicial del diálogo se asemeja —los críticos coinciden en observarlo— al llamado «marco» del Decamerón. Los interlocutores se disponen en la Corte de Urbino, sublimado *locus amoenus*, formando un círculo; conducidos y moderados por la duquesa y alguna otra dama, proponen unos juegos entre los que tendrá éxito el de «formar con palabras» el retrato del perfecto cortesano. Aquí se acaba la semejanza; entre los juegos que se proponen, a nadie se le ocurre el de narrar. Es más, las alusiones al relato son a veces despectivas, como en «dir le favole» traducido por «contar consejas» por Boscán⁴. El puro placer de contar, al que en Italia se dará rienda suelta en el siglo XVII, en el *Cortesano* es sinónimo de tendencias insensatas del más bajo estrato social, como por ejemplo en Fra Serafino, el bufón de corte, al que más de una vez se le impone callar.

La distancia que se toma respecto a Boccaccio supone eslabones anteriores, como los diálogos de Matteo Palmieri, autor florentino del Cuatrocientos, titulados *Della vita civile*, que significativamente tuvieron varias ediciones en la primera mitad del siglo XVI. En esta obra en cuatro libros los protagonistas, pertenecientes a destacadas familias toscanas, se retiran a una *villa* de Mugello con ocasión de la peste de 1430 y allí dialogan sobre argumentos que conciernen a la *vita civile*, esa vida que los humanistas exaltaron por encima de la vida contemplativa: ejemplo típico de seguimiento y, a la vez, rechazo de Boccaccio.

Pero, ¿hasta qué punto es posible un *Decamerón* sin relatos? Esta pregunta paradójica la formula el crítico italiano Edoardo Sanguineti, en fina polémica con Todorov y su gramática del Decamerón, respondiendo al respecto⁵:

Insistiamo sulla cornice. Quella brigata che sfugge alla Peste della Storia... per isolarsi in Villa, e ivi trovare scampo, è la figura storica di quella meravigliosa e feconda alienazione che fu il narrare...

² S. Speroni, «Dialogo della retorica» en A.A.V.V., *Trattatisti del Cinquecento*, Milán, Ricciardi, 1978, pág. 640.

³ Cito siempre la traducción de Boscán de B. Castiglione, *El Cortesano. Traducción de Juan Boscán*, Estudio preliminar de M. Menéndez y Pelayo, Madrid, Aguirre, 1942 (Anejo XXV de la R.F.E.). El pasaje aquí citado se encuentra en la pág. 16.

⁴ *op. cit.*, pág. 126.

⁵ E. Sanguineti, «Gli ingranaggi del Decameron» en *Giornalino*, Turín, Einaudi, 1976, pág. 236.

Estamos de acuerdo: incluso del «marco» del *Decamerón* es difícil desterrar la narratividad.

Tampoco queda desterrada del *Cortesano*. Ante la opción entre diálogo mimético y diálogo narrado, Castiglione ha escogido claramente el segundo tipo, siguiendo a Cicerón y en línea con los *Asolani* y las *Prose* de Bembo⁶. La escena se sitúa en la corte de Urbino, que el autor ha frecuentado años atrás y que se complace en mitificar en las páginas iniciales. Los interlocutores son personajes históricos, reconocibles y reconocidos, en los que tanto el autor como el lector (lector selecto, cortesano o aspirante a serlo) puede verse reflejado. Dichos interlocutores se caracterizan unos a otros recíprocamente, y los parlamentos son introducidos por «acotaciones» a veces muy amplias, como ésta del libro I^o:

... pero en esto oyeron un gran estruendo y un hablar alto de muchos que venían, y así, mirando todos hacia la puerta de la sala donde estaban, vieron muchas hachas y luego muchos caballeros principales que llegaban acompañando al Prefecto, el cual volvía de salir con el Papa, y en apeándose, preguntó qué hacía la duquesa, y así supo lo que entonces pasaba, y de qué suerte era el juego de aquella noche, y cómo habían dado el cargo al conde Ludovico de tratar qué calidades había de tener un perfecto Cortesano; y por esto, dándose cuanta más prisa podía, trabajaba de llegar a tiempo que pudiese oír algo. Y así, entrando por la sala, hecha reverencia a la Duquesa, asentáronse todos, y él púsose con las damas. Lo mismo hicieron algunos de sus caballeros, en los cuales era el marqués Phebus y Ghirardino, hermanos de Ceva, micer Héctor Romano, Vinencio Calmeta, Horacio Florido y muchos otros.

En esto, estando allí todos callando, dixo el prefeto:...⁷

Otras veces ocurre que las relaciones entre los dialogantes parecen no sólo verbales, como al final del libro II^o cuando las damas presentes quieren pegar, como las bacantes a Orfeo, a los dos elementos misóginos...

Lo narrado con nombres propios, topónimos conocidos y rasgos realistas, contrasta con este cortesano inexistente (Julián de Médicis dirá abiertamente que cree poco probable que tal modelo exista) y esta corte abstracta, círculo prestigioso alrededor de un príncipe que tampoco está (el duque está enfermo y no presencia las conversaciones)⁸. Este juego alrededor de la nada⁹ sería extremadamente precario y difícilmente podría subsistir si no admitiéramos a priori la maciza existencia de la corte y el tener que habérmolas con un centro de poder con peso específico, que nos es narrado como real.

⁶ Al respecto véase P. Floriani, «Il dialogo e la corte nel primo Cinquecento» en A.A.V.V., *La corte e il «Cortegiano»*; Roma, Bulzoni, 1980, t. I, págs. 83-97.

⁷ *Op. cit.*, págs. 100-101.

⁸ El crítico P. Floriani, *op. cit.*, págs. 92: «non resta allora che nasconderlo nelle sue stanze, questo principe impresentabile, abolendo così il confronto diretto, ma non risolvendo la questione del rapporto personale con lui se non sul piano teorico e in modo non chiaro...»

⁹ G. Ferroni, «Sprezzatura e simulazione» en A.A.V.V., *La corte*, cit., pág. 142: «Il sistema cortigiano, come sistema della assoluta simulazione, dà luogo ad una cucitura infinita di tecniche del vuoto, di funzioni, di comportamenti, di figure dietro cui non c'è letteralmente nulla.»

Pero aparte de estos aspectos del diálogo (que ahora diríamos diegéticos), a lo largo del *Cortesano* también encontramos narraciones. No se encuentran gratuitamente, sino que son utilizadas como ejemplos, supeditándolas así a la argumentación; se llega, en tal modo, a rescatar y dignificar un género que en sí mismo recibía escaso aprecio en el Renacimiento. En otro orden de cosas, pero en cierto modo análogamente, Bandello dignificará también sus narraciones haciéndolas preceder de cartas dedicatorias a personajes ilustres contemporáneos.

El estudio de Luisa Mulas sobre los ejemplos del *Cortesano*¹⁰ nos ofrece un excelente asidero para nuestras reflexiones. Esta estudiosa contabiliza en el texto 168 relatos, que clasifica basándose en las tres funciones del ejemplo destacadas por Perelman¹¹: generalizante, ilustrativa y de modelo. En el primer caso, con el ejemplo se suple una parte de la argumentación; en el tercero, se prescinde de ella por la fuerza de los hechos y se propone la imitación de una conducta. En el segundo caso, de los ejemplos con función ilustrativa, no se demuestra nada, sino que simplemente se «ilustra» o concretiza cuanto aparece evidente en una regla ya dada. Ahora bien, son precisamente estas narraciones, concentradas en el libro segundo (la mayor parte con dimensiones de anécdotas o burlas) las que creemos dignas de la mayor consideración. La inutilidad demostrativa de estos relatos parece reveladora: con su gratuidad en una obra como el *Cortesano* se da entrada a «géneros y valores que la obra intenta rechazar o superar» (Claudio Guillén).

Esta inopinada aparición de lo narrativo representa, a nuestro entender, una grieta más en las tensiones internas de un texto que, afortunadamente, se está estudiando, en estos últimos años, desde una perspectiva distinta a la tradicional de la obra ejemplar y redonda. En la aparente armonía y equilibrio sereno típicos —demasiado típicos— renacentistas, se ha detectado una historia redaccional compleja¹², una fractura estructural en la ambigua definición del cortesano servidor/preceptor¹³, un sufrido arte del disimulo del dolor; elementos que nos hacen ver el *Cortesano* como una obra abierta y, sobre todo, sometida al vendaval de la historia. Vendaval que aparece de modo tan violento y realista en la carta de Castiglione a Alfonso de Valdés¹⁴, en la que los insultos e insidias verbales parecen contrastar con la urbanidad, educación y mesura que han hecho del *Cortesano* un manual de comportamiento.

¹⁰ L. Mulas, «Funzione degli esempi, funzione del Cortegiano», en A.A.V.V., *La corte, op. cit.*, págs. 97-117.

¹¹ C. Perelman - L. Olbrechts-Tyteca, *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, Turín, Einaudi, 1966, vol. II.

¹² Esta historia puede reconstruirse a través de los estudios de G. Ghinassi, especialmente «Fasi dell'elaborazione del Cortegiano» en *Studi di filologia italiana*, XXV, 1967, págs. 155-196; *La seconda redazione del Cortegiano*, ed. crítica per cura di G. Ghinassi, Florencia, Sansoni, 1968; «L'ultimo revisore del Cortegiano» en *Studi di filologia italiana*, XXI, 1963, págs. 217-262; «Postille sull'elaborazione del Cortegiano» en *Studi e problemi di critica testuale*, III, 1971, págs. 171-178.

¹³ Al respecto véase P. Floriani, «Esperienza e cultura nella genesi del Cortegiano» e «Idealismo politico» en *Benbo e Castiglione*, Roma, Bulzoni, 1970.

¹⁴ Ambas cartas, la de Alfonso de Valdés y la respuesta de Castiglione se encuentran publicadas en B. Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, con una scelta di Opere Minori, a cura di B. Maier, Turín, UTET, 1973, págs. 647-699. De esta edición citaremos aquí el texto del *Cortegiano*.

Volviendo a los relatos intercalados del libro II^o, veamos cómo entran a formar parte del texto. Constituyen casi un corolario del tema de la lengua, tratado en el libro primero¹⁵, ya que la narración de facecias y burlas es uno de los requisitos del cortesano, que debe ser *vir doctus et facetus*¹⁶. Pero, ¿cuándo un relato o una facecia es apropiado y cuándo no lo es? Juan de Valdés dice que «estos cuentos son muy sabrosos muchas veces para el que los dize y desabridos para el que los oye»¹⁷. En este aspecto Garcilaso, aun siendo admirador de Castiglione, formula su apreciación con ciertas reservas que podemos suponer reflejo de la actitud crítica de:

los que con alguna apariencia de razón podrían en un lugar desear satisfacción de algo, y es que allí donde trata de todas las maneras que puede haber de decir donaires y cosas bien dichas a propósito de hacer reir y de hablar delgadamente, hay algunas puestas, por enxemplo, que parece que no llegan al punto de las otras, ni merecen ser tenidas por muy buenas de un hombre que tan avisadamente trató las otras partes...¹⁸

La validez o no de las facecias se discute a lo largo del libro II^o, pero el criterio de mayor peso es, una vez más, la existencia de lo lúdico y de la burla en el contexto de la corte. Es importante que los interlocutores del *Cortesano* sean narradores de facecias y a menudo también protagonistas de ellas; el gusto y el sentir de la corte será, pues, el criterio preponderante, con sus valores declarados: *medietas*, decoro, diplomacia, oportunidad/oportunismo. La misma tautología de fondo que para tantas otras cuestiones (ésta tampoco queda claramente resuelta...) Si observamos, por ejemplo, los chistes anticlericales, nos es imposible captar la diferencia entre los que se encuentran en el *Cortesano* y los que escribe Alfonso de Valdés en el *Diálogo de Lactancio y un Arcediano*, que Castiglione tilda de fríos y malos en su virulenta carta que antes citábamos. La diferencia no está, obviamente, en el tipo de facecia, sino en el contexto en que se encuentra y en el receptor a quien va dirigida.

Hay que señalar un hecho sorprendente: gracias a esta que es sólo la segunda parte del libro II^o (es decir, la octava parte de la obra), todo el *Cortesano* llegará a ser considerado como «tratado de la risa», lo mismo por italianos que por imitadores españoles¹⁹. Sus relatos intercalados, tomados de repertorios clásicos ya muy localizados por la crítica²⁰, constituirán a su vez un material inventariado y reunido en ín-

¹⁵ Observa esta característica de «libro en el libro», de «tratado de la risa» el penetrante ensayo de C. Ossola, «Il libro del Cortegiano: esemplarità e diffornità», en A.A.V.V., *La corte, op. cit.*, págs. 15-82, que indica el camino crítico más adecuado para la reconsideración del *Cortesano* a partir del estudio de las varias redacciones realizado por Ghinassi.

¹⁶ Al respecto véase el capítulo «El *vir doctus et facetus*» del libro de A. Prieto, *La prosa española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 1986, t. I^o, págs. 17-39.

¹⁷ *Diálogo de la lengua*, Edición de C. Barbolani, Madrid, Cátedra, 1982, pág. 211.

¹⁸ «Dedicatoria a la Muy Magnífica Señora Doña Gerónima Palova de Almagóvar», *op. cit.*, pág. 11.

¹⁹ Véase especialmente J. Paredes Núñez, «Castiglione y la teoría de la narración breve en *Il Cortegiano*» en *El Renacimiento italiano. Actas del II Congreso Nacional de Italianistas*, Universidad de Salamanca, 1986, págs. 429-441.

²⁰ Sobre todo por V. Cian, el más importante editor del *Cortesano*. Véase *Il Cortegiano del Conte Baldesar Castiglione* annotato e illustrato da Vittorio Cian, Seconda Edizione, Florencia, Sansoni, 1910.

dices temáticos como el de Ludovico Dolce²¹, según una trayectoria conocida. Sabido es que esta tendencia al repertorio se da en varios ámbitos de la literatura renacentista (tenemos un ejemplo muy claro en la literatura epistolar)²², marcando precisamente el ocaso, la decadencia de un género. Pero lo que las generaciones siguientes, aun inmediatamente siguientes, vieron en la obra, no debe condicionar nuestra interpretación actual, en la que tendemos a ver los aspectos parciales en función de la totalidad.

En este orden de cosas, para Luisa Mulas la superioridad numérica de los ejemplos negativos sobre los positivos significaría que la educación del *Cortesano* es fundamentalmente represiva; enseña lo que no se debe hacer. Entendemos que no es ésta la única posibilidad de análisis. El ejemplo negativo es obviamente más apropiado para la comicidad. Al ejemplificar una locura, algo que no se debe hacer, el hecho de enunciarla es también válvula de escape, y el que narra está en disposición de disfrutar con el relato, precisamente porque no se siente implicado. La acumulación y la gratuidad de los ejemplos conlleva el aflorar de una comicidad de la transgresión en la que se entrevé el elogio de la paradoja, en línea con el famoso *Encomium moriae* de Erasmo, o con la *ragion pazza* de las sátiras de Ariosto. De este modo, hasta lo imaginario y lo fantástico, impensables en una obra como el *Cortesano*, aparecen en el cuento de la mona y el ajedrez o en el de las martas cibelinas (este último pasa de Plutarco a Rabelais a través de Castiglione)²³, que ejemplifican ese «tercer género de burlas» que faltaba en la codificación del *De oratore* ciceroniano y es cosecha del propio Castiglione. Es éste el momento de mayor abandono narrativo, llegándose casi a la evasión, «porque en tal caso es lícito fingir», dice Boscán, pero el texto italiano se extiende más: «in tal caso è licito fingere quanto all'uomo piace, senza colpa»²⁴. Generalmente este relajamiento y esta distensión corren parejos con cierto refuerzo solidario de su propia consciencia de clase. Así las burlas anticlesiásticas, tradicionales, inofensivas y amables en gran parte (aunque serán censuradas en la edición del teólogo Antonio Ciccarelli de 1584); así, sobre todo, las que ridiculizan al campesino, a expensas del cual se elaboraba la espléndida y aristocrática civilización renacentista; así los chistes contra los médicos, los abogados, los teólogos, etc. Pero el mayor objeto de burla es, con mucho, el simple, el desprevenido; éste no tiene espacio en la corte, y ninguno de los interlocutores puede darse por aludido: todos son inteligentes.

En tal modo estos relatos, como el marco introductorio y las acotaciones narrativas, sirven, por así decirlo, para «tranquilizar» al lector, que se encuentra ampara-

²¹ Citado por Ossola, *op. cit.*: *Il Libro del Cortegiano*, Revisto da M. Lodovico Dolce sopra l'esemplare del proprio Autore e nel margine annotato; con una copiosissima Tavola; in Lione, appresso Guglielmo Rovillio, 1562.

²² Véase *Le «Carte messaggiere». Retorica e modelli di comunicazione epistolare: per un indice dei libri di lettere del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1981.

²³ Véase W. Folkierski, «Rabelais lecteur de Baldassar Castiglione» en *Mélanges Baldensperger*, París, Champion, 1930, págs. 313-320.

²⁴ *Op. cit.*, pág. 265.

do, muy a salvo en su círculo privilegiado. Desde esta dimensión superior, de sabiduría y despegue de la realidad, es posible, en la segunda parte del libro II^o, relajarse y narrar. Ya no se trata tanto de ejemplos de comportamiento, sino de realizaciones distintas de la actividad de ser faceto y contar. Las narraciones son introducidas por un juicio de valor o simplemente una fórmula de evocación: «En las simplezas fue singular la que... Otro hubo que... De otro oí decir... No sé también si os acordáis de una necesidad... Qué más hermosa simpleza la que yo oí... Como acaeció... Por esta arte fue la respuesta que... Casi por esta arte fue lo que dixo... De esta arte fue también...» con un procedimiento acumulativo y en disposición horizontal. Al llegar a la tercera categoría de «recaudos falsos» o burlas, se hace mención explícita de Boccaccio²⁵. Hay páginas que, abiertas al azar, pueden hacernos pensar en una alegre *brigata* boccacesca que está precisamente jugando a narrar. Pero para esta ilusión óptica tendríamos que olvidarnos totalmente que pertenecen al *Cortésano*; y una lectura de ellas como «tratado de la risa» sería, en nuestra opinión, una mutilación del texto en una perspectiva empobrecedora. Por algo el autor puso allí estos relatos ilustrativos.

Este supuesto «tratado de la risa» situado, como hemos visto, entre los grandes temas de la lengua (libro I^o y parte del II^o) y de la mujer (libro III^o) pertenece a un libro que Castiglione prologa con un pasaje justamente famoso, sobre el que reflexionó el propio Leopardi en el número XXXIX de sus *Pensieri*, que, en mayor medida que en los restantes prólogos del *Cortésano*, se centra obsesivamente en el tema del paso del tiempo²⁶, algo tal vez intensamente vivido en la época en que lo escribió el autor. En una verdadera «apología del presente», Castiglione expone conocidos tópicos sobre la vejez, entre otras cosas utilizando en sentido inverso motivos del ciceroniano *De senectute*²⁷; toma posición en contra de los *laudatores temporis acti*, hablando de la ilusión óptica de los viejos que, en la navegación de la vida, creen que la orilla se aleja cuando en realidad son ellos los que avanzan en edad hasta el naufragio. Así una imagen trágica y alucinante preside estas facecias y anécdotas, como si ellas también se encontraran en la nave del tiempo. Nada hay más fijo y constante que un ejemplo, y al mismo tiempo nada es tan efímero y caduco, sujeto a contingencias y a lo variable del gusto, del momento y de las circunstancias. Parece, pues, de gran interés tener en cuenta esta perspectiva del tiempo al estudiar estos relatos, con la que podríamos contribuir a comprender el texto en la complejidad de su tejido y en la interacción diacronía-sincronía.

Es importante, por supuesto, el tiempo en que se desarrollan estos dichos y hechos dignos de memoria, clasificable, como lo hace el trabajo de Luisa Mulas, en los dos grandes bloques de contemporaneidad y antigüedad. Pero, como lo reconoce la citada estudiosa, el *exemplum* en sí unifica en cierto modo estos dos apartados. Más interés reviste, a nuestro entender, el tiempo de elaboración y las variantes redac-

²⁵ Págs. 323-324 de la edición de Maier, *op. cit.*

²⁶ Llama la atención sobre este pasaje en el ensayo de M. Beer, «Le maschere del tempo nel Cortesano», en A.A.V.V., *La corte*, *op. cit.*, págs. 201-218.

²⁷ M. Beer, *op. cit.*, coteja escrupulosamente ambos textos.

cionales de una obra que ha pasado por cuatro fases diferentes: a lo largo de los años, la atención al público receptor²⁸ condiciona la actualidad de los relatos, siempre precaria; hay que afrontar este reto, y en ocasiones el autor puede recurrir a situar una narración presente en el pasado, para «salvarla»²⁹. Al incorporar este material narrativo, Castiglione ha introducido variedad en su campo didáctico con flores disecadas y frescas, cultivadas y silvestres: al organizar en arriates una cosecha tan heterogénea y efímera, hay flores que se han marchitado en el camino y han sido descartadas; otras han sido reavivadas, otras añadidas al final. El resultado es un orden aparente, el mismo que estructura toda la obra, que ha podido, según G. Macchia, engañar a Europa:

In quanto trattato, definizione, precettistica, espressione pedante di un sogno, di un costume, parve agli stranieri che quell'opera rappresentasse il Rinascimento italiano, nel suo valore di educazione cortese, meglio di quelle opere che, più che definirlo, lo incarnano, per le quali cioè il Rinascimento è se stesso...³⁰

Estudiar las variantes redaccionales y la diferente disposición de estos relatos intercalados del *Cortésano* equivale en gran parte a deshacer ese orden aparente, y volver a recorrer un camino en muchos aspectos tortuoso. Ahondando en el *Cortésano* como *work in progress*, la historia interna del texto se podrá alinear con la Historia. El resultado será enriquecedor para la literatura comparada; tendremos que diferenciar, y distanciar aun más³¹, el *Cortegiano* de Castiglione del *Cortésano* de Boscán.

²⁸ Floriani, *op. cit.*, pág. 90, ve especialmente en la forma del diálogo renacentista «uno dei modi con cui gli autori pongono la questione piú generale del loro rapporto determinato con la società contemporanea».

²⁹ En una anécdota que en la segunda redacción tiene como protagonista a Pontano, en la cuarta y definitiva lo sustituye por Catón (Véase la anécdota en G. Ghinassi, *La seconda redazione del Cortegiano*, Florencia, Sansoni, 1968, pág. 158; y en B. Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, con una scelta di Opere minori, a cura di B. Maier, Torino, UTET, 1973, pág. 301.)

³⁰ Cito de G. Macchia, «L'ordine apparente: la scuola della dissimulazione» en *Il paradiso della ragione*, Turín, Einaudi, 1972, pág. 156. En esta línea interpretativa «europea» puede situarse el estudio de J.M. Corominas, *Castiglione y la Araucana. Historia de una influencia*, Madrid, José Porrúa, 1980.

³¹ No queremos dejar de señalar aquí el estudio fundamental y pionero al respecto, el de M. Moreale, *Castiglione y Boscán: el ideal cortesano en el Renacimiento español*, Madrid, Real Academia Española, 1959.

EL RELATO INTERCALADO
EN LA *HISTORIA DE LOS SIETE SABIOS DE ROMA*

VENTURA DE LA TORRE

En primer lugar, debemos anticipar que la *Historia de los siete sabios de Roma* es un texto complejo en su estrategia constructiva e integrante de constantes tópicos tradicionales y folklóricos. Ciertamente, la impresión de J. de Junta, Burgos, 1530, es la concreción literaria de una larga diacronía —desde el *Dolopathos* de J. de Alta Silva, de finales del XII, en las variantes occidentales del *Sendebär*— en la que las numerosas variantes y refundiciones en amplias áreas de Europa han ido determinando paulatinamente nuestro texto, representante del grupo latino H en la primera mitad del siglo XIV. No debemos olvidar que ya D. de Cañizares, a mediados del siglo XV, traduce la octava distinción de la rúbrica *Foemina del Scala Coeli* de J. Gobio Iunior del grupo Sc, indicio evidente del gusto por lo popular que, más tarde, el talante renacentista divulgará y hará justicia en la impresión castellana de Burgos. Los cerca de 200 manuscritos del ciclo *Sendebär*, la mayoría entre los siglos XII y XV, muestran tanto la aceptación popular y culta de los cuentos insertos como del modelo de enunciación narrativa interna de relatos o *exempla*¹.

Es por todos conocida la herencia persa e india que los árabes divulgaron en Occidente de esta técnica como generadora de textos definidos por sucesivos relatos pertinentes en el entramado y configuración del discurso textual. Las variantes orien-

¹ Para conocer la filiación de las versiones orientales y occidentales del *Sendebär* véase mi Tesis doctoral *Variante occidentales castellanas del Sendebär. Ciclo de Los siete sabios de Roma*, Madrid, Universidad Complutense, 1990, págs. 229-248; H: Runte: *Li Ystoire de la male marastre*, Tübingen, N. Niemeyer Verlag, 1974, págs. 11-19 y 40-56; B.E. Perry: «The Origen of the Book of Sindbad», *Fabula*, 3 1959, págs. 1-94.

tales y occidentales del *Sendebār*, en cuanto actualizaciones de un hipotético modelo textual indio *Sinddipati*, son muestras de un tipo o modelo de textualización fijada por la agrupación de antiguas *jatakas* budistas, transmitidas oralmente en lengua pāli desde el siglo III a.C., y *jāinas* hindués, de similar antigüedad, que se incorporan en textos dialógicos o miméticos como ejemplo o concreción narrativa de un concepto, en general, de moral práctica. La tradición oriental india nos ha filtrado cuatro colecciones matrices de relatos cuya constante funcional es la finalidad didáctica: el *Panchatantra*, perteneciente a la literatura nitizastra (conducta e instrumento de aprendizaje), en cuanto texto paradigma de espejo de príncipes y tratado de moral práctica, y su variante tardía *Hitopadeza*, formada en el siglo XII tal como la conocemos; los *Cuentos del vampiro* o *Vetalapancavimṣatika* representa otra colección de 25 relatos fantásticos y maravillosos con sentido tántrico, cuya popularidad atestiguan las variantes de Kshmendra y Somadeva en el siglo XI; la tercera colección *cuentos del papagayo* o *Ḍukasaptati* conjunta 70 relatos misóginos populares en torno al tópico infidelidad de la mujer, que pasarán, parcialmente, en el siglo XIV a la colección *Tuti-Namah*, cuya octava noche reproduce una variante persa del *Sendebār*; la cuarta colección sería el perdido texto sánscrito generador de las variantes orientales del *Sendebār*. Todos los textos anteriores actualizan la fábula en marcos ficcionales biográficos, en los que algunos actantes dinamizan un diálogo productor de relatos que inducen a aceptar el principio conceptual que refieren. A veces son avisos y consejos prácticos varios. Otros presentan el tema monográfico de la maldad de la mujer frente al hombre, caso de la *Historia de los siete sabios de Roma*.

Las informaciones de la mayoría de polígrafos árabes como Al-Mas'udi, Aban Lahiqi, Al-Nadim, M. Andreópulos en el prólogo del *syntipas*, etc. confirman la procedencia india de este modelo de narración compuesta, aunque no se debe olvidar que ciertamente existió un sustrato mesopotámico concretado en obras como el *Hazar-Afsaneh*, *el libro de Ruzbah* o *El libro de los visires*². Las investigaciones de B.E. Perry, S.N. Kramer, F. Rodríguez Adrados, etc. demuestran la existencia de textos que presentan rasgos tipificadores de este modelo, actualizando un marco biográfico –*Vida de Ahikar*–, dialogado en el que se relatan fábulas y cuentos, aducidos sobre uno o varios tópicos –*Libro de Shimas*, *el Hazar Afsaneh*, etc.– de clara finalidad didáctica³.

Existen, pues, unos precedentes literarios persas e indios que constituyen la tradición de un modelo de escritura que los árabes divulgarán en formas tan diversas como *Las mil y una noches*, *el Calila e Dimna*, *Disciplina Clericalis*, *La disputa de los animales contra el hombre*, etc.

El relato intercalado, en cuanto técnica narrativa, en el mundo clásico se presenta tardíamente en novelas como *El Satiricón*, *El asno de oro*, *Las Efesiacas*, etc.

² M.J. Lacarra, *Cuentística medieval en España: Los orígenes*, Zaragoza. Departamento de Literatura española. Universidad de Zaragoza. 1979.

³ F. Rodríguez Adrados, *Historia de la fábula greco-latina*, Madrid, Universidad Complutense, 1979, I, págs. 147-150, 301-355, 661-705; S.N. Kramer: *La historia empieza en Sumer*, Barcelona, Orbis, 1985, págs. 139-161.

y siempre en segmentos intradiscursivos ajenos a los rasgos sapiencial y didáctico, privativos de textos de tradición oriental. Ahora bien, el uso del relato, como técnica persuasiva que actúa por inducción respecto a una *res* o causa en los discursos retóricos, era harto conocida y utilizada. El *exemplum* forma parte del aspecto lógico de la *argumentatio* narrativa como prueba o argumento artificial cuya finalidad es la *probatio*, tanto en el plano de la *inventio* como en el de la *dispositio*. Los ejemplos son exteriores a la causa y se relacionan con ésta por la capacidad inductora del locutor al basarse en los valores de semejanza de ambas partes⁴.

En los discursos religiosos alto medievales aparece como relato inserto analógico con los valores de verosimilitud, historicidad, brevedad, didactismo, paradigma de conducta y persuasión religiosa por inducción. Es obvio que el *exemplum* religioso, entre los siglos XIII y XIV, asimila géneros como la fábula, leyenda, cuento, y su estructura se hace más compleja al tener en cuenta factores estéticos, acercándose al relato corto y, en algunos casos, a la novela (*Amicus et Amelius*, *Ystoria de septem sapientibus*, *Vida de Apolonio de Tiro*, etc.). A partir del siglo XIII confluyen en la Península la tradición didáctica laica oriental y la clásica retórica en el uso del relato intercalado, tanto en textos religiosos como didácticos y sapienciales⁵. En la *Historia de los siete sabios de Roma* los relatos intercalados que funcionan como *exempla* adquieren las siguientes características: primeramente es una técnica (prueba argumentativa) que adquiere coherencia significativa en relación de dependencia respecto al contexto dialógico que lo introduce. Este es un segmento del enunciado que actúa como sentencia aseverativa modal performativa bajo la responsabilidad alterna de los narradores intradiscursivos madrastra y sabios. En segundo lugar, el ejemplo enunciado, al encontrarse marcado semánticamente por la tesis defendida por los enunciadorees (maldad del hombre/maldad de la mujer), adquiere, en principio, categoría de valor universal. En el texto sólo se realiza en los *exempla* misóginos. En tercer lugar el *exemplum* adquiere el valor de modelo y enunciado del que se infiere una enseñanza, en nuestro caso, doble: el de no comportarse como la madrastra ni como los actuantes referidos en los relatos misóginos. Por último, el *exemplum* adquiere el valor de género narrativo breve, normalmente en prosa y con valor persuasivo y dependencia anafórica respecto de un enunciado o tesis regente.

Así, pues, el relato intercalado en esta variante castellana del *Sendebär*, responde plenamente a un modelo oriental de literatura esencialmente didáctica, al menos

⁴ T. Albadalejo: *Retórica*, Madrid, Síntesis 1989, págs. 91-100; H. Lausberg: *Manual de Retórica general*, Madrid, Gredos, 1976, 1, págs. 410-426.

⁵ Cl. Bremond, J. Le Goff, J.C. Schmitt, «*L'exemplum*»; *Typologie des sources du Moyen âge occidental*, Brepols, Institut d'études médiévales, Université catholique de Lovaine, 1982; R.H. Rouse, «L'évolution des attitudes envers l'autorité écrite: Le développement des instruments du travail au XIII^e siècle»; en V.V.A.A.: *Culture et travail intellectuel dans l'Occident médiéval*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1981, págs. 115-144; J.C. Schmitt: «Recueils franciscaine d'exempla», *Bibliothèque de l'École de Chartres*, 135, 1977, págs. 5-21; C. Delcorno, *Giordano da Pisa e l'antica predicazione volgare*, Firenze, L.S. Olschki, 1975, N. Zorzetti, «Dimostrare e convincere: l'exemplum nel ragionamento induttivo e nella comunicazione», *Mélanges de L'École française de Rome*, 91, 1980, págs. 33-65, y en esta publicación los trabajos de A. Vitale, J. Berlioz, etc.

creo que recibida como tal hasta la versión romance de D. de Cañizares en el siglo XIV. La versión que nos ocupa y la de 1573 de la *Historia lastimera del El príncipe Erasto* cumplen una finalidad prioritariamente lúdica, de entretenimiento y secundariamente didáctica.

El acto enunciativo del autor implícito se concreta en una voz aparentemente neutra. Esta selección retórica en el narrar actualiza una diégesis, en la manera de presentar los acontecimientos verbalizados, centrada en mantener una distancia entre los hechos narrados y la forma en que se ofrecen. *Siete sabios de Roma* presenta fundamentalmente —entre otras razones, por pertenecer al género debate— como recurso más utilizado la *oratio rectus*, discurso directo o mimético entre la madrastra, los sabios y el emperador Ponciano. Esta constante acción dialógica es un signo de la preferencia dada a lo que se dice sobre lo que se hace, al *dictum (exempla)* sobre los acontecimientos modificados por aquel, que dependen exclusivamente de la influencia suasoria de los relatos intercalados. A partir de aquí, el narrador presta su voz a unos actantes narradores o productores internos (sabios, madrastra e infante) que dejan constancia textual de su hacer enunciadore mediante unos embragues deícticos organizativos de los textos intercalados que funcionan como *exempla*: Esta operación narrativa metatextual de inserción de relatos, que adquieren coherencia y sentido en relación analógica con un segmento dialógico anterior, genera textos compuestos, conocidos como de *cornice*, de novela cañamazo o marco.

Los personajes enunciadores, responsables de los 15 relatos insertos o productores internos, quedan enmarcados en su dimensión contextual mediante las relaciones de su estructura comunicativa, sintáctica, por un lado, pues se establece en el interior del texto, y pragmática, por otro, porque la realizan los actantes que se comunican intradiscursivamente. Así se genera ese doble marco comunicativo, el externo, integrado por un narrador y unos receptores reales, y el interno por los productores madrastra y sabios (excepcionalmente el infante) y el receptor-juez Ponciano⁶.

Los 15 textos intercalados se adecúan a un modelo oriental heredado y a la estrategia retórica del *exemplum*. De igual manera se enuncia un autor implícito que enmarca estos actos de retórica persuasiva al servicio de unos predicados de acción verbal comunicados por unos narradores internos, coherentes con el género judicial en forma de debate acerca del tema monográfico maldad de la mujer/hombre que actualizan esos narradores, diseñados polarmente, conforme a la tradición de contrarios en el género. De esta manera, los relatos son coherentes con una materia tópica tradicional al servicio de la cultura oficial, mediante la semiotización literaria

⁶ F. Chico Rico, «La estructura sintáctica pragmática del texto narrativo compuesto. Aproximación al estudio de la comunicación interna del *Sendebár*», *Anales de Filología Hispánica*, 2, 1986, págs. 91-115; T. Albadalejo, «Pragmática y sintaxis pragmática del diálogo literario. Sobre un texto dramático del Duque de Rivas», *Anales de Literatura Española. Universidad de Alicante*, 1, 1982, págs. 225-247; M. J. Lacarra y J. M. Cacho, «El marco narrativo del *Sendebár*», *Homenaje a don J. M. Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado*, 2, 1977; M. Hernández, «Seducción por obtener/adulterio por evitar en *Sendebár* 1, *Lucanor* L y *Decamerón* 1, 5», *Prohemio*, VI, 1, 1975, págs. 45-66; M. del P. Palomo, *La novela cortesana (Forma y estructura)*, Barcelona, Planeta, 1976.

de la realidad mujer y paradigma docente de esa ideología dominante que instrumentaliza, ideologizando, un discurso literario que, a su vez, modela a la mujer como estereotipo. De esta manera, los relatos se insertan intensionalmente, formando parte del macrocomponente sintáctico o discurso, organizado en las dos isotopías semánticas: misógina y antimisógina. Ahora bien, su contextualización se presenta en la *Historia de los siete sabios de Roma* mediante actos enunciativos alternos por parte de los productores internos, madrastra y los siete Sabios, presentes en segmentos dialógicos en los que el emperador actúa de receptor interno y juez de la narración comunicada, y los sabios y madrastra como locutores narradores internos que defienden cada una de las tesis o isotopías. Cada *exemplum* se inserta de acuerdo con los siguientes rasgos expresivos:

1°. Un acto dialógico entre el emperador y los representantes de las dos causas, que incorpora:

1.a Intento de persuadir al juez emperador de la veracidad de su causa.

1.b Un enunciado proposicional de prótasis como condición que de cumplirse ha de sucederle así como al protagonista del texto intercalado que enunciará posteriormente.

1.c Un acto de mandato real para que se relate ese *exemplum*.

1.d Promesa de no matar al Infante hasta que haya escuchado el relato (esta instrucción de la estrategia constructiva sólo aparece en los segmentos cuya responsabilidad narrativa interna es de los Sabios).

2°. Acto enunciativo del relato intercalado.

3°. *Aplicatio* o exégesis comprensiva, expresada en forma dialogada o mimética.

4°. Convencimiento imperial del tópico del *exemplum* y de su relación analógica con la estructura semántica nuclear o tema del texto narrativo compuesto.

5°. Acto perlocutivo del emperador (yo condeno/yo absuelvo) y marcas indexiales.

Vamos a desarrollar, brevemente, cada uno de estos actos expresivos. Cada capítulo de los *Siete sabios de Roma* que contiene un relato intercalado comienza con la intervención distributiva alterna de la anónima madrastra o de cada uno de los siete Sabios con el rey. El diálogo, en cada caso, funciona como *proemium* cuyo objeto es predisponer e influir en la decisión imperial respecto a la causa que juzga y que defiende cada narrador interno. Este objeto se lleva a cabo mediante la insistencia en la importancia del asunto, sus repercusiones en la propia persona y responsabilidad del emperador, la alabanza de la parte defendida (*benevolum parare ab nostra persona*) y vituperio de la contraria (*ad adversariorum persona*). La *narratio*, como mención de acontecimientos, queda presupuesta y expresada en los primeros capítulos. Lo que interesa es la *probatio* argumentativa mediante los *exempla*.

El acto enunciativo de los *exempla* va precedido, primeramente, de una cláusula condicional objetiva respecto al estado de acontecimientos del Infante acusado (si condenas/absuelves al Infante te acaecerá como al protagonista de un relato) enunciada por los narradores internos. En segundo lugar, de un acto ilocucionario, por parte del emperador, de categoría directiva, mediante formas verbales de orden (dime, relátame ese ejemplo).

El acto enunciativo de cada *exemplum*, en cuanto prueba artificial y acto verbal compensado de la mimesis a la diégesis, se introduce mediante unas marcas de deixis personal, temporal y espacial normalmente implícitas o latentes (yo ahora, aquí, te enuncio el relato).

Una vez comunicado el *exemplum*, la estrategia constructiva del autor presenta la *applicatio* acostumbrada y sancionada por la tradición en textos religiosos occidentales y didácticos orientales. Es una operación exegética comprensiva del tema del relato y de su relación analógica con el tema central del texto compuesto del que depende aquél. En cuanto operación metalingüística, su objeto es determinar inductivamente el cambio de opinión del juez emperador Ponciano, objeto concretado en actos perlocutivos suyos, realizados mediante formas verbales y signos indexiales. Su forma expresiva básica sería:

«Yo (ahora, aquí) te prometo que no morirá mañana»; en respuesta a las variantes narradoras internas sabios.

«Yo (ahora, aquí) te prometo que morirá mañana», en respuesta a las siete intervenciones narrativas de la madrastra.

Ciertos rasgos del contexto enunciativo quedan codificados gramaticalmente mediante las realizaciones morfológicas verbales de modo, tiempo, aspecto y persona, y mediante los adverbios explícitos de tiempo. El personal índice «yo» conlleva un valor de reflexividad enunciante y portavoz del enunciado que comunica no sólo un compromiso con lo expresado sino con el ambiente o actividad pública del emperador. Es el valor cultural codificado que para los receptores internos tiene la promesa de Ponciano. En la deixis temporal de estos enunciados performativos recibidos por los Sabios, existe un tiempo codificado que coincide con el de la recepción, existiendo una simultaneidad deíctica, mientras que en los recibidos por la madrastra no existe y sí una proyección del tiempo codificado, tomando como centro deíctico la situación del enunciante Ponciano. La forma verbal comentativa «yo prometo» tiene la fuerza ilocucionaria comprometida consigo mismo y con el receptor interno correspondiente, y responde a un tipo de acción de habla comisiva mediante una forma verbal de autoridad performativa. Este acto perlocucionario sistemáticamente genera, en el capítulo siguiente, la intervención dialógica del actuante narrador que representa y defiende la tesis contraria a la anteriormente expresada.

En resumen, los relatos intercalados en esta novela presentan las siguientes características y funciones:

1º Se insertan en una trama central ficcionada que reescribe y actualiza la misma fábula presente en formas literarias distintas, de carácter mítico (relatos de José o Fedra), legendario (relatos de Paduma, Anapu u Otón III), hagiográfico (relato de S. Vicente) o literario (relato del *Sendebär*). Se diferencia, de esta manera, de otros textos que incorporan relatos intercalados, como las colecciones de *exempla*, los tratados morales o doctrinales, los textos en forma de diálogo con una fábula mínimamente ficcionada, como el *Disciplina Clericalis*, el *Conde Lucanor*, *Exemplos muy notables*, etc. en donde los *exempla* argumentan conceptos generales y diversos; o de textos como los *Cuentos de Canterbury*, el *Decamerón*, el *Heptamerón*, etc. que presentan relatos intercalados que no inciden en el desarrollo tensionado de la trama

central (simple viaje de peregrinación, la paciente espera mientras dura una epidemia, etc.).

2°. Los relatos obedecen a un tópico monográfico (debate sobre la maldad de la mujer), materia única que delimita la doble isotopía explicitada por las narraciones internas de los Sabios y la madrastra. Se opone, primeramente a la ordenación —en buena parte— por asuntos o rúbricas de las colecciones de *exempla*, exégesis doctrinales, sermonarios, etc. y a textos como el *Calila e Dimna*, *Disciplina Clericalis*, *Conde Lucanor*, *Panchatantra*, etc. que presentan una trama anodina, ficción de mundos muy estáticos, con mínimos predicados de acción y de estado, cuyos relatos intercalados ejemplifican conceptos generales de moral práctica.

3°. Los relatos intercalados son la expansión probatoria de las tesis defendidas por los narradores internos. Al funcionar como pruebas artificiales de la *argumentatio*, se contextualizan mediante unos segmentos textuales, repetidos iterativamente a lo largo de los quince relatos comunicados, que hemos explicitado anteriormente. En este sentido, estamos ante una trama ficcionada judicialmente, en la que el emperador Ponciano ejerce de juez, los Sabios de defensores, la madrastra de acusadora y el Infante de acusado. Por lo tanto, responde a una estructura semántica intensional regente, monográfica y misógina que se modifica según se vayan enunciando los ejemplos y hace diferente la *Historia de los siete sabios de Roma* de otros textos como el *Calila e Dimna* o *Castigos e documentos*, etc.

4°. Los productores o narradores internos son prototipos tradicionales, en gran parte simbólicos, que aportan un significado didáctico diseñado por la cultura oficial y popular sesgada misógina durante centurias. Las variantes del actante ayudante sabio se identifica con otras formas como la de Ahikar, Esopo, Lokman, Shimas, Segundo, etc. paradigma de enseñanza y prudencia. La madrastra es la reescritura de otras formas como Fedra, Zuleika, Demémeta, la esposa egipcia de Anapu, o la madrastra india de Paduma, paradigma misógino socializado. El Infante se relaciona con otras formas como las de José bíblico, S. Andrés, Hipólito, Kunaka, etc. víctimas de la falsa acusación de seducción. Todos son prototipos literarios, marcados por unos valores de conducta que se transmiten diacrónicamente mediante formas distintas en torno a una misma fábula misógina.

5°. El protagonista acusado Infante asume rasgos prototípicos coherentes con los del modelo del héroe mítico. Presenta las etapas de abandono del mundo conocido, adquisición sapiencial, superación de pruebas y regreso como héroe a su mundo.

Es significativa su intervención como último narrador interno, pues enuncia un relato que también asume los rasgos del héroe mítico y de sus circunstancias personales. El relato de *Amicus* es una narración reflexiva que remite al enunciante.

6°. Los relatos insertos se divulgan fuera del discurso *Siete sabios de Roma* en formas tan distintas como *fabliaux*, *lais*, leyendas, *exempla* religiosos, romances, etc.

7°. Los relatos presentan una constante simetría retórica en su enunciación.

a) Existe idéntico número de relatos narrados alternativamente redundantes en su acción enunciativa (siete veces la madrastra y siete veces los sabios) en cuanto actantes oponente y ayudante.

b) Siete relatos de isotopía misógina y otros tantos antimisógina. Esta interacción de sentido redundantemente marcado, ejerce doblemente su función misógina cuando se conoce la culpabilidad final de la madrastra y determina que *Siete sabios de Roma* adquiera el sentido sintagmático guiado que presupone el autor implícito con respecto al cooperador destinatario o lector modelo. Un sentido remarcado hasta la saciedad no sólo por las constantes correferencias isotópicas que llevan a adoptar inequívocamente el tópico maldad de la mujer, sino porque paradigmática y diacrónicamente existe un constante eco intra e intertextual de enunciados reescritos en forma distinta y conocidos por los destinatarios (funciones, secuencias, actantes, género, técnicas narrativas, *frames*, etc.).

c) Una perfecta y simétrica contextualización de las enunciaciones narrativas y de los relatos insertos.

8°. Los relatos intercalados son elementos textualizados, enunciados por unos narradores internos que generan un doble plano comunicativo en el que los destinatarios internos serán el emperador y los consejeros, convertidos en elementos extratextuales u oyentes de los textos o exempla. De esta manera se genera un efecto mimético de realismo con los destinatarios físicos. De otra parte, la verosimilitud y posible veracidad del contenido, entendido como intensionalización del conjunto referencial integrado por procesos, estados y seres extraliterarios textualizados sintáctica y semánticamente, hacen de estos relatos y de su estructura semántica regente un hacer verbal reconstruido como verosímil y posiblemente histórico.

9°. Los relatos, en cuanto pruebas, actualizaban un constante hacer verbal dialéctico entre los valores parecer y ser. El mundo ofrecido de la madrastra se diseña sobre lo que parece y no es. Finge creer lo que no es y hace creer lo que finge. El Infante es lo que no parece y no cree el mundo fingido por la madrastra. El emperador cree lo que parece que es. El engaño se perpetúa al imponerse el mundo representado por la madrastra, apoyada por los valores culturales de emperatriz y esposa, y por el silencio y la indefensión aparente del Infante. El desengaño surge cuando el mundo representado por los sabios e Infante se impone.

10°. Los relatos se insertan en yuxtaposición narrativa con respecto al desarrollo de los acontecimientos mencionados en el marco que les sirve de nexo integrador y, al mismo tiempo, son parte sustancial del macrocomponente sintáctico-semántico. No se pueden eliminar pues cada uno de ellos modifica los predicados de estado y acción anteriores, mundos de los actuantes y previsiones de sentido. No sucede así en textos como los *Cigarrales de Toledo* o en ciertos relatos intercalados del Quijote.

11°. Los textos insertos en *Siete sabios de Roma* son relativamente intercambiables entre sí dentro de la misma isotopía en que se inscriben. La intensidad de su sentido misógino y antimisógino se desarrolla progresivamente en cada uno de los dos grupos isotópicos o tesis, de tal forma que los últimos son más incisivos y caústicos en cada isotopía. Coinciden, en este sentido, con las distintas secuencias de cada jornada en una trama cada vez más tensionada por el límite temporal de los siete días de silencio, en el que la madrastra debe demostrar la culpabilidad del Infante y los Sabios su inocencia.

Las variantes discursivas *Siete sabios de Roma* constituyen la actualización literaria de la competencia de un responsable inicial de la escritura que representa y responde (como estructura semiotizada de la cultura dominante) a uno de los tópicos más frecuentes del medievo: la misogenia, formulada sintéticamente en la respuesta de Segundo a Adriano: «*Confundimiento del omne, bestia que nunca se farta, cuidado que nunca ha fin, guerra que nunca queda, peligro del omne que nunca ha ensy mesura*».

FORMA Y FUNCIÓN DEL RELATO INTERCALADO EN LA ESTRUCTURA
DEL *VIAJE DE TURQUÍA* (ESTRATEGIAS NARRATIVAS
Y VISIÓN DE LA REALIDAD EN EL DIÁLOGO ERASMISTA)

JAVIER GÓMEZ-MONTERO

I. Al estudiar, a propósito del *Lazarillo de Tormes*, la filiación y el alcance del relato en primera persona como perspectiva narrativa, F. Lázaro Carreter concluía que «la técnica autobiográfica es el gran descubrimiento de la quinta década del siglo XVI» y la justificaba como una «búsqueda de cauces nuevos para la narración, en la que se distinguieron por su actividad los erasmistas y los semitas»¹. Francisco Rico profundizó tal enfoque recabando en las posibilidades que el recurso abre para ofrecer una visión subjetiva de la realidad haciendo acopio, al mismo tiempo, del aristotélico principio de la verosimilitud². Este procedimiento sirve para establecer una estrecha relación entre el protagonista-narrador y su realidad circundante y para literaturizarla de forma problemática. Así se llegan a superar las estrategias de narración tradicionales propias de los relatos de corte idealista (libros de caballerías, novela pastoril, bizantina, morisca, sentimental, etc.)³.

Una visión problemática de la realidad histórica, así pues, lleva consigo la búsqueda de formas de expresión aptas para tematizar la disociación del individuo con

¹ Fernando Lázaro Carreter, «*Lazarillo de Tormes en la picaresca*, Barcelona ²1983, págs. 24 y 31.

² Francisco Rico, *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona ²1973, especialmente págs. 35-44; «Puntos de vista. Posdata a unos ensayos sobre la novela picaresca», en *Edad de Oro*, III, Madrid, 1984, págs. 227-240, y *Problemas del «Lazarillo»* Madrid 1988, págs. 153-180.

³ Pareciéndome prolijo aludir a las clásicas monografías sobre los géneros en particular y a su tratamiento global en las Historias de la literatura usuales, remito al interesante artículo de Antonio Rey Hazas, «Introducción a la novela del Siglo de Oro, I. (Formas de narrativa idealista)», en *Edad de Oro*, I, Madrid 1982, págs. 65-105.

respecto a un mundo con el que ya no se identifica. Considerando que los textos literarios reflejan la conciencia personal del autor, ya no sorprenderá que —desde un inicio y de modo especial a raíz del recrudecimiento de la represión inquisitorial a mediados de siglo— entre los conversos, dada su posición cada vez más marginal en la sociedad contemporánea, surjan humanistas y literatos que emprendan la indagación de nuevos derroteros para expresar de modo congruente sus inquietudes ideológicas y exprimir sus críticas a la sociedad en que vivían y sus instituciones⁴.

Tales planteamientos son válidos no sólo para el *Lazarillo*, presuponiendo la identidad conversa del anónimo autor, y para otras obras de carácter teatral o dialogístico, como *La Celestina* y *La Lozana andaluza*⁵. En ambos casos, la visión conflictiva de la realidad de un Fernando de Rojas y de un Francisco Delicado encuentra expresión adecuada en moldes que no se ajustan al canon tradicional de los géneros literarios, sino más bien en formas híbridas o ambiguas que apenas cuentan con antecedentes en las letras hispánicas.

Este fenómeno de una conciencia problemática y con visos de escepticismo que no se sirve de cauces tradicionales de expresión, sino que hace saltar o, por lo menos, relaja los límites establecidos entre los géneros literarios, se plasma, sin duda, en el caso de un género que gozó de un particular éxito durante el siglo XVI. Me refiero a una de las formas del diálogo renacentista que conoció una vertiente meramente didáctica o doctrinal y otra de carácter narrativo de filiación lucianesco-rasmista. Recientemente, Jesús Gómez⁶ ha definido los rasgos esenciales del tipo di-

⁴ La polémica desencadenada por los escritos de Américo Castro (en particular por *Hacia Cervantes*, Madrid 1957, *De la edad conflictiva*, Madrid 1963, *La Celestina como contienda literaria*, Madrid, 1965 y *Cervantes y los casticismos españoles*, Madrid 1966) se ha centrado en aspectos temáticos de las obras escritas por conversos, en la indagación de la ascendencia judía de los autores en cuestión (la exasperada «caza de conversos») y en la legitimidad de definir rasgos ideológicos de esas obras literarias a partir de aquélla. Aunque la discusión se haya polarizado innecesariamente en dos bandos encontrados (cf. José Antonio Maravall, *El mundo social de «La Celestina»*, Madrid 1966 y los ánimos exaltados hayan echado a perder en ocasiones la objetividad (cf., sobre todo, Eugenio Asensio, *La España imaginada de Américo Castro*, Barcelona, 1973), es ciertamente arriesgado deducir de una mentalidad determinada un sistema de características típicas y que puedan aplicarse, también inductivamente, como testimonio de la identidad conversa de autores cuya ascendencia está sin determinar definitivamente por la investigación histórica. No obstante, a mi parecer, el núcleo básico de las tesis de Américo Castro (también en lo que se refiere a *La realidad histórica de España*, Madrid 1965, teniendo bien en cuenta la polémica con Claudio Sánchez Albornoz y su *España. Un enigma histórico*, 2 vols., Buenos Aires 1957), sigue siendo válido (vid., igualmente, el ecuaníme capítulo «Los judeoconversos y los problemas de la creación literaria» de Antonio Domínguez Ortiz en *Los judeoconversos en España y América*, Madrid, 1988, págs. 175-190).

⁵ Vid. Stephen Gilman, *The Spain of Fernando de Rojas*, Princeton 1972; Ana Vian Herrero, «El mundo social y *La Celestina*» (un excelente resumen crítico de la cuestión en que se repasa la abundante bibliografía sobre *La Celestina* publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 477/478, 1990, págs. 261-274; Juan Goytisolo, *Disidencias*, Barcelona 1977, que recoge dos sustanciosos artículos: «La España de Fernando de Rojas» y «Notas sobre *La lozana andaluza*», págs. 13-61; Francisco Márquez Villanueva, «El mundo converso de «*La Lozana andaluza*»», en *Archivo Hispalense*, LVI (1973), págs. 87-97; y mi artículo, en vías de publicación, «Littérature dans une société multiculturelle. Stratégies réalistes du discours et aspects idéologiques des textes écrits par des juifs convertis au XVI^e siècle en Espagne».

⁶ *El diálogo en el Renacimiento español*, Madrid 1988. Vid. mi reseña publicada en el *Romanistisches Jahrbuch*, 41, 1990.

dáctico —de ascendencia ciceroniana y enriquecido por el modelo renacentista de *Il cortegiano*— que se afana por ofrecer modelos ideales de conducta y arquetipos pedagógicos en base a una visión dogmática de la realidad. No obstante, hay que llamar la atención sobre la configuración, radicalmente discrepante, del diálogo lucianesco, actualizado por los *Colloquia familiaria* de Erasmo, que da cabida a corrientes críticas de pensamiento, como el erasmismo, y que abre las puertas a la sátira, al humor y a la crítica de costumbres e integra estructuralmente la narración ficticia y la digresión especulativa. El diálogo lucianesco posee, por tanto, una estructura híbrida que concuerda con la visión antidogmática, plural y conflictiva de la realidad según se manifiesta en la concepción ideológica de los representantes más significativos del género en España, el *Viaje de Turquía* y el *Crotalón*, que presentan una forma mixta dialogístico-narrativa, a caballo entre el relato novelesco y la disertación teórica.

La brecha que abren las obras aludidas en el sistema de géneros literarios durante el siglo XVI posee una gran trascendencia, pues la búsqueda de nuevas formas de disposición textual responde, sin duda, a la necesidad de encontrar un cauce idóneo para los nuevos contenidos semánticos. Mientras que los elementos de crítica a la España del momento en ambas obras ya han sido estudiados exhaustivamente (últimamente Ana Vian y Marie-Sol Ortolá han seguido las huellas de M. Bataillon)⁷, todavía se puede ahondar el estudio de los elementos morfológico-estructurales recabando en el trascendente significado de la nueva forma narrativa y definiendo las técnicas que la configuran.

Además de los rasgos señalados por F. Lázaro Carreter y Francisco Rico, se debe poner de relieve que la inclusión explícita de elementos didácticos en un relato ficcional, la revitalización de un esquema literario propio de la Antigüedad como el diálogo, la organización textual de amplios pasajes en base a procedimientos de composición característicos de la literatura paremiológica y la configuración estilística del discurso según las reglas de verosimilitud de una mimesis conversacional indican que nos hallamos ante un concepto específico de literatura de imaginación que surge y se desarrolla a mediados de siglo. Es de sobra conocido que en ambientes cultos por entonces se ponía en entredicho la legitimidad de la literatura de ficción: Al mismo tiempo, no escasearon los esfuerzos por divulgar en la península, a través de traducciones y adaptaciones de obras clásicas y de obras contemporáneas en su mayoría italianas, toda una serie de textos más acordes con los ideales que imperaban en círculos de formación humanista. Así, se consolidaron, como géneros literarios, el diálogo y las compilaciones paremiológicas y se implantó, en volandas de la recepción de la *Historia Etiópica*, la novela bizantina como modelo para el relato novelesco⁸.

⁷ Marcel Bataillon, *Erasmo y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, México 1966; Marie-Sol Ortolá, *Un estudio del «Viaje de Turquía», Autobiografía o ficción*, Londres 1983; vid. mi reseña publicada en el *Romantisches Jahrbuch*, 36 1985, págs. 406-410; y Ana Vian Herrero, *Diálogo y forma narrativas en «El Crotalón»*. *Estudio literario, edición y notas*, 2 vols. Madrid, Univ. Complutense, 1982.

⁸ Vid. Javier Gómez-Montero, «Diálogo, autobiografía y paremia en la técnica narrativa del *Viaje*

Es decir, a mediados del siglo XVI constatamos graves alteraciones en el sistema de géneros que ponen de manifiesto la nueva funcionalidad que adquiere el texto literario. Por una parte, se impone una intención eminentemente didáctica que se conjuga con elementos de crítica; por otra, la ficción se somete al dictado de la verosimilitud que se respalda gracias al recurso a la narración en primera persona. El realismo gana cuerpo no sólo estilísticamente, sino también en lo que concierne a los espacios representados en la obra literaria. Se intenta ennoblecer, con las garantías que ofrecía la doctrina de la *imitatio*, la traba argumental recurriendo a obras ya consagradas en otros sistemas literarios. Y, por último, surge una cantidad ingente de compilaciones paremiológicas de carácter fundamentalmente instructivo cuya estructura y contenidos dejan su impronta en la literatura de ficción.

II. Estas observaciones preliminares que, sin duda, contribuyen a determinar el carácter y sentido de obras como el *Viaje de Turquía* y el *Crotalón* aportan una base adecuada para afrontar un análisis detallado de la forma y función del relato intercalado en la estructura dialogístico-narrativa del *Viaje de Turquía*. Entre las anomalías o aspectos de la intersección de los géneros que presenta estructuralmente el diálogo erasmista-lucianesco se encuentra la integración de la *narratio* en un discurso textual argumentativo. De carácter narrativo son tanto las aventuras que corre Pedro de Urdemalas en Turquía y durante su huida, como un gran número de relatos intercalados. Así se dinamiza un ritmo intermitente al alternarse secuencias narrativas y pasajes en que se suministran informaciones objetivas o se exponen puntos de crítica típicamente erasmistas.

La funcionalidad instructiva del relato se decanta primeramente en el proceso de purificación personal del protagonista, Pedro de Urdemalas. Su evolución constituye el tema central del *Viaje de Turquía*. Uno de los tres interlocutores del diálogo, Juan de Voto a Dios lo explicita oportunamente:

«Tengo para mí que él viene muy docto en su facultad, porque no es posible menos un hombre que tenía la habilidad que acá vistes, aunque la empleaba mal, y que entiende tan bien las lenguas latina y griega, sin las demás que sabe, y buen filósofo, y el juicio asentado, y lo que más le haze al caso haver visto tantas diversidades de regiones, reinos, lenguajes, complexionés; conversando con quantos grandes letrados grandes hay de aquí a Hierusalem, que uno le daría este abiso, el otro el otro»⁹. (Págs. 378-379).

de Turquía. Aspectos de la influencia de Erasmo en la literatura española de ficción durante el siglo XVI», en *Romanistisches Jahrbuch*, 36, 1985, págs. 324-347. En este artículo desarrollo las ideas aquí apuntadas tan sucintamente y aduzco la bibliografía fundamental al respecto.

⁹ Cito según la edición de Fernando García Salinero quien, como ha puesto de relieve Ana Vian Herrero («Los manuscritos del «Viaje de Turquía»: Notas para una edición crítica del texto», en el *Boletín de la Real Academia Española*, LXVIII 1988, págs. 455-496 no transcribe la totalidad del texto incluido en los manuscritos conservados dado que excluye la «Tabla» y la «Turcarum Origo» (que, a su vez, han sido editadas recientemente por la propia Ana Vian y Florencio Sevilla: «Para la lectura completa del *Viaje de Turquía*: Edición de la «Tabla de materias» y de la «Turcarum Origo»», en *Criticón*, 45, 1989, págs. 5-70).

El proceso educacional de Pedro se articula según las leyes de un relato aventuresco con abundante suspense y dramatismo. Al tiempo que cuenta cómo cae prisionero de los turcos, cómo, durante sus años de cautiverio en Constantinopla, logra mejorar su posición social hasta ser médico de cabecera del mismísimo sultán Sinán Bajá compitiendo con los envidiosos médicos de la corte y cómo corona con éxito su peligrosa huida por el Egeo y por Italia hasta llegar a España, Pedro de Urdemalas se estiliza como hombre que ha sabido hacer frente a su adversa fortuna superando con astucia e ingenio todas las dificultades y obstáculos que han ido surgiendo desde que cayó en manos de los turcos. La trama novelesca marca la pauta de un viaje interior que emprende Pedro de Urdemalas a medida que va ganando conocimiento sobre el mundo y sobre sí mismo¹⁰. En el personaje literario se puede atisbar la realización de un ideal educativo humanista que se plasma en una actitud ética, un comportamiento práctico, una formación científico-cultural y un conocimiento de la realidad basado en la reflexión crítica.

Estos aspectos encuentran amplia discusión en la obra mediante un sinfín de digresiones y comentarios marginales en que, con acusada insistencia, se contrasta críticamente la realidad española con el mundo conocido por Pedro de Urdemalas. Con tal finalidad se exponen objetivamente aspectos de la organización social, administrativa, del sistema educativo y religioso, etc. en Turquía y en los países europeos que atraviesa el protagonista. Es altamente significativo en este sentido que el autor, cuando parece no conocer personalmente la base real de su ficción, recurra a fuentes históricas fiables.

Particularmente interesante es el procedimiento de incluir en el fluir de la conversación —gire ésta en torno al relato novelesco o a una digresión marginal— breves secuencias narrativas independientes. Se trata en general de cuentecillos tradicionales y facecias, de anécdotas y apotegmas atribuidos a personajes famosos y a autoridades, o de digresiones sobre extrañas costumbres o sobre particularidades geográficas de otros países. En el diálogo erasmista, gracias al marco conversacional, estructuralmente se potencia indefinidamente la posibilidad de engarzar a voluntad tal tipo de secuencias que se coleccionaban en las misceláneas paremiológicas y que seguían la pauta marcada por las *Adagiorum Chiliades* (1508) y los *Apophthegmatum sive scite dictorum libri VI* (1531) de Erasmo, o las compilaciones de Valerio Máximo, Diógenes Laercio, Plutarco, Petrarca, etc.¹¹. El recurso se presta magníficamente para agilizar la disertación sobre la vida y costumbres de los turcos, sea para completar la exposición del protagonista con un ejemplo, sea para conceder un momento de recreación a sus interlocutores. Se pueden distinguir los siguientes modelos de secuencias:

¹⁰ Sobre el tema de la interpretación de la trama del diálogo como un viaje interior véase: A. Delgado Gómez, «El viaje como medio de conocimiento: el *Viaje de Turquía*», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Madrid 1986), vol. I, págs. 483-490.

¹¹ Salvo la colección de Petrarca (*Rerum memorandarum libri*), las compilaciones de los tres autores clásicos fueron traducidas al castellano bajo los títulos respectivos de *Los notables dichos y hechos de romanos y griegos*, 1514, *La vida y excelentes dichos de los más sabios filósofos que uvo en este mundo*, 1520, y *Aphophthegmas del excelentísimo filósofo y orador Plutarcho Cheroneo*, 1533.

a) Simples cuentos de carácter apotegmático que se engarzan sin más en el discurso textual. Así, cuenta Pedro una anécdota de la vida de Aníbal trazando un paralelo explícito con una actuación determinada del Gran Turco:

«Pedro. —¿No sabéis que respondió el príncipe Aníbal quando en Athenas le llebaron andando a ver las escuelas, a oír un filósofo el de mayor fama que allí tenían y más docto?

Juan. —No me acuerdo.

Pedro. —Estando leyendo aquel filósofo entró el príncipe Aníbal a oír un hombre de tanta fama, y como le avisaron quién era el que le entraba a oír, dexó la plática que tenía entre manos y comenzó de hablar de cosas de la guerra; cómo se habían de haber los reyes, los generales; el modo de ordenar los esquadrones, el arremeter y el retirar; en fin, leyó una lección tan bien leída que todos quedaron muy contentos y satisfechos. Salidos de allí preguntaron al príncipe qué le parecía de un tan eminente varón. Respondió: Habéisme engañado, que me dixistes que tenía de oír un gran filósofo, lo qual no es éste, sino grande nesçio y idiota, que aquella lección el príncipe Aníbal la tenía de leer, que ha vencido tantas batallas, y no un viejo que en toda su vida vio hombre armado, quanto más exércitos ni esquadrones. A todos paresçió bien la respuesta, como le vieron algo airado y la razón que tenía» (pág. 460-461).

De semejante talante es la anécdota del pintor del Duque de Medinaceli que, durante el almuerzo, acostumbra a describirle ciudades que conocía. Un día el Duque le preguntó por Venecia, y como fuera que el pintor no la conocía, por no contar de oídas a su señor, sin avisarle, se puso en camino hasta allí y, cuando regresó acudió directamente a la hora del almuerzo al palacio ducal para contarle sus impresiones sobre la ciudad (págs. 353-355).

b) Pedro encadena breves anécdotas en torno a un tema o motivo determinado, como por ejemplo, cuando cuenta dos chascarrillos divertidos debidos a sendos errores suyos al hablar el idioma turco:

«... como la lengua es algo oscura y tiene palabras que se paresçen unas a otras, no hay vizcaíno en Castilla más graçioso que uno que allá quiere hablar la lengua, lo qual juzgo por mí, que tenían más quentos entre sí que çonmigo habían pasado, que nunca los acababan de reir; entre los quales os quiero contar dos: Curaba un día una señora muy hermosa y rica, y estaban con ellas muchas otras que la habían ido a visitar, y estaba ya mejor, sin calentura. Preguntóme qué çenaría. Yo, de puro agudo, pensando saver la lengua, no quise esperar a que el interprete hablase por mí, y digo: Ya, señora, vuestra merçed está buena, y comerá esta noche unas lechugas cozidas y echarles ha ençima un poco de azeite y vinagre, y sobre todo esto pirpara *zequier*.

Mata. —¿Qué es *zequier*?

Pedro. —El azúcar se llama *gequier*, y el açeso que el hombre tiene a la muger, *zequier*; como no difieren en más de una letra, yo le quería dezir que echase ençima azúcar a la ensalada, y díxele que se echase un hombre a cuestras...» (pág. 480).

El relato de la anécdota abarca algunas líneas más que inciden en el regodeo de las señoras. Omito también la transcripción de la segunda anécdota por razones de espacio. De modo semejante al descrito en este caso, al concluir su relato, Pedro engarza tres anécdotas tomadas de los libros de apotegmas de Erasmo para refrenar la voluntad de Juan de Voto a Dios de renunciar a sus estafas (recuerdo que éste recolectaba entre los fieles limosnas y, a cambio, ofrecía reliquias falsas traídas de los Santos Lugares y prometía oficios religiosos en Jerusalén a donde nunca llegaba):

«Juan. —Por tema del sermón tomo el refrán del vulgo: que del predicador se ha de tomar lo que dize, y no lo que haze; y en recompensa de la buena obra que al principio me hizistes de apartarme de mi mala vida pasada, quiero, representando la venidera, que hagáis tal fin quales principios abéis llebado, y todo se hará fácilmente menospreciando los regalos de acá que son muy benenosos y inficionan más el alma toda la pasada vida la obligacion en que estáis de servir a Dios y que ningún pecado venial hay que no sea en Bos mortal, pues para conoscerlos sólo vos bastáis por juez. Simónides, poeta, oyendo un día a Pausanias, rey de Laçedemonia, loarse quán prósperamente le habían susçedido todas las cosas, y como bur-lándose preguntó alguna cosa dicha sabiamente, aconsejóle que no se olvidase de que era hombre. Esta respuesta doy yo sin demandármela. Philoppo, rey de Maçedonia, teniendo nueba de tres cosas que prósperamente le habían susçedido en un día, puestas las manos y mirando al çielo dixo: ¡Oh fortuna, págame tantas felici-dades con alguna pequeña desventura! no ignorando la grande invidia que la for-tuna tiene de los buenos sucesos. Therámenes, uno de los treinta tiranos, habien-do sólo escapado quando se le hundió la casa con mucha gente, y teniéndoles to-dos por beato, con gran clamor: ¡Oh fortuna! dize, ¿para cuándo me guardas? No pasó mucho tiempo que no le matasen los otros tiranos»¹². (Págs. 502-503).

c) Pedro ejemplifica con su experiencia personal la validez de un refrán concreto traído explícitamente a colación. También Erasmo se había servido de este procedimiento en las glosas, tanto reflexivas como narrativas, a las frases proverbiales de su *Adagia* (p. ej., a propósito del «Festina lente» rememora su estancia en casa del impresor veneciano Aldo Manutio). Así, puede darse que Pedro agrupe varios sucesos diversos en torno a un refrán bien conocido:

«Mata. —¿Cómo aquistastes tantos?

Pedro. —Con procurar siempre hazer bien y no catar a quién. Todos los oficia-les y gentiles hombres de casa de Zinán Baxá pusieron mill vezes la vida por mí, tanto es lo que me querían; y el mayor remedio que hallo para tener amigos, es detrás no murmurar de hombre ni robarle la fama, antes loarle y moderadamente ir a la mano a quien dize mal dél; no ser parlero con el señor es gran parte para la amistad en la casa que estáis. ¿Sabéis las parlerías que yo a mi amo dezía? Que no hubo hombre de bien en la casa a quien no hiziese subir el salario que en mu-

¹² Vid. al respecto la nota a pie de página de F. García Salinero en la página 502 de su edición.

chos años no había podido alcanzar y le pusiese en privanza con el Baxá. Tenía esta orden: Que quando estaba solo con él, siempre daba tras el ofiçio de que más venía al propósito; unas vezes le dezía: Muchas casas, señor, he visto de reyes y príncipes, más tan bien ordenada como ésta ninguna, por la grande soliciçtud que el mayordomo mayor trae; y sobre esto discantaba lo que me pareçia. Otras vezes del thesorero: (...). Del cocinero otras vezes: (...) Hasta los moços de despensa y de coçina procuraba darle a conoçer y que les hiziese merçedes. Luego venía otro día al uno con una ropa de brocado, al otro con una de martas y con más salario, o mudado de ofiçio, venirme a abrazar, porque algunos pajes que se hallaban delante les dezía: Esto y esto ha pasado el christiano con el Baxá de vos. Si entraba en el horno, despensa o cozina, todos me vesaban la ropa; pues aunque yo tubiera cada día çient combinados no les faltara todo lo que en la mesa del Baxá podían tener». (Pág. 245).

El mismo esquema, sólo que aplicado al revés, ya había sido utilizado anteriormente. Tras contar cómo en Turquía había sido testigo de la avaricia de los cambiadores de moneda (págs. 190-192), Pedro remata la anécdota con una sentencia: «Tan hábiles son los esclavos como ellos, porque tienen el mismo maestro, que es la necesidad, enemiga de la virtud». (Pág. 192).

d) Pedro se vale de un procedimiento semejante cuando, durante el curso de una digresión, intercala una anécdota que debe ejemplificar la validez de sus asertos. Así, al criticar la transmisión hereditaria de los títulos de medicina, aduce la historieta del curandero judío:

«Vino un médico judío de quien no reça la Iglesia, que se llamaba él liçenciado, y prometió si le dexaban ver, que le sanaría. El Baxá, por ser cosa de medicina, quando vino remitímelo a mí, rogándome que si yo viesse que era cosa que le podría hazer provecho por embidia no lo dexase. Yo se lo prometí, y quando vino el señor liçenciado començò de hablar de tal manera que ponía asco a los que lo entendían. Yo le dixee: Señor, ¿en cuántos días le pensáis dar sano? Dixo que con la ayuda de Dios en tres. Repliqué si por vía de medicina o por otra. Él dixee que no, sino de medicina porque aquello era trópico y le habían de sacar, que era como un gato, y otros dos mil disparates; a lo qual yo le dixee: Señor, el grado de liçenciado que tenéis ¿hubistesle por letras o por herencia? Dixo tan simplemente: No, señor, sino mi agüelo estudió en Salamanca y hízose liçenciado, y como nos echaron d'España vino acá, y mi padre fue médico que estudió en sus libros y llamóse así liçenciado, y también me lo llamo yo. Digo: ¿Pues a esa cuenta también vuestros hijos después de vos muerto se lo llamarán? Dixee: Ya, señor, los llaman liçenciaditos. No pude estar sin reírme, y el Baxá preguntó que qué cosa era, si cumplía o no. Respondíle que no sabía; reprehendióme diciendo que ¿cómo era posible que no lo supiese? Digo: Señor, si digo a Vuestra Excelencia que no sabe nada, luego me dirán que le destierro cuántos médicos hay que le han de sanar; si le digo que sabe algo, será la mayor mentira del mundo, y hanme mandado que no mienta; por eso es mejor callar. Ayudáronme de mala los protomédicos que allí estaban, y tubimos que reir unos días del señor liçenciado con sus liçenciaditos.» (Pág. 224).

La cita constituye un exponente muy significativo de la crítica radical a los médicos y a su quehacer poco científico que, con tanta frecuencia, se reitera en el *Viaje de Turquía*¹³.

e) el hilo conductor que confiere la necesaria cohesión interna al relato y evita su atomización en una multitud de secuencias, en realidad independientes, viene dado por la experiencia autobiográfica del protagonista quien, además, se erige en narrador en primera persona. Pedro se estiliza como testigo ocular de lo que describe¹⁴. Con ello se aumenta el suspense de la narración, se confiere plausibilidad al argumento, se garantiza la objetividad del relato y se estructura orgánicamente el material narrativo. En ocasiones la superchería es evidente puesto que conocemos la fuente libresca del acontecimiento. Así, en un caso significativo, Pedro se erige en protagonista de una anécdota que el autor ha debido tomar del *Tagebuch* de Hans Dernschwann: achaca la enfermedad de su amo Zinán Bajá al hecho de que éste haya hecho crucificar a un cautivo húngaro que había intentado la fuga¹⁵. Este procedimiento (se trata de la *adtestatio rei visae* ya catalogado por Macrobio y Quintiliano)¹⁶ se utiliza frecuentísimamente durante las páginas en que se describen la vida y costumbres de los turcos (págs. 383-504). Esta parte, por su temática, podría haber derivado en un anodino tratado pero, en boca de Pedro, se convierte en un relato ágil y colorido gracias a las constantes alusiones a sus vivencias personales durante el cautiverio. En una ocasión en que Pedro da parte de los castigos que esperan los criminales en Turquía, cuenta cómo él mismo tuvo que apalear a un condenado (págs. 410-412). Para describir el serrallo de Zinán Bajá se apoya de nuevo en su propia experiencia alegando que tuvo que prestar sus servicios médicos a una de las mujeres allí recluidas (págs. 440-443).

III. Los ejemplos enumerados constituyen un esbozo de las amplias posibilidades de la práctica de intercalar relatos cortos, anécdotas o apotegmas en el diálogo erasmista. Asunción Rallo, por su parte, recuerda algunos casos semejantes en el *Crotalón*¹⁷ y trae a colación su significado como práctica conversacional entre humanistas partiendo de una reveladora cita del *Scholástico*:

¹³ Vid. A. Delgado Gómez, «La medicina y el *Viaje de Turquía*», en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LX (1984), págs. 115-184.

¹⁴ Ya en la «Dedicatoria» se insiste en ello con machacona insistencia: «Y no mire Vuestra Magestad el ruin estilo con que va escrito, porque no como erudito escriptor sino como fiel intérprete y que todo quanto escribo vi, he abraçado antes la obra que la aparencia, supliendo toda la falta de la retórica y elegancia con la verdad (...). No es de maravillar si entre todos quantos cautibos los turcos han tenido después que son nombrados me atreba a dezir que yo solo vi todo lo que escribo (...). Dos años enteros después de las prisiones estube en Constantinopla, en los quales entraba como es costumbre de los médicos en todas las partes donde a ninguno es lícito entrar, y con saver las lenguas todas que en aquellas partes se hablan y ser mi avitçion en las cámaras de los mayores príncipes de aquella tierra, ninguna cosa se me escondia de quanto pasaba». (Pág. 90).

¹⁵ Vid. la nota a pie de página de F. García Salinero en su edición, pág. 238.

¹⁶ Vid. Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Bern-München 1967, pág. 183.

¹⁷ Cristóbal de Villalón, *El Crotalón*, edición de Asunción Rallo, Madrid, 1982; cf. pág. 55.

«Otras muchas maneras hay de pasatiempos en la conversación como es contar agudezas y donayres que con industria dixeron los hombres sabios y astutos: de los quales podemos nosotros tomar doctrina y exemplo para nos saber guardar en semejantes aconteçimientos: y estar avisados para los usar en nuestras neçesidades»¹⁸.

La inclusión de secuencias narrativas (facecias, motes, donaires o cuentecillos) en tratados históricos o diálogos didácticos constituye un recurso muy eficaz que encontramos en otras obras contemporáneas como el *Dioscórides* (un tratado medicinal traducido por Andrés Laguna, el posible autor del *Viaje de Turquía*)¹⁹ y *El Scholástico* de C. de Villalón²⁰. La historia de la literatura nos enseña, además, que también obras de ficción, como el *Guzmán de Alfarache*, hicieron acopio del procedimiento. Tal técnica apunta a una nobilitación de la ficción novelesca entretejiendo en ella pasajes más bien instructivos por las informaciones que suministran o por la moralidad que se desprende de ellos. Por otra parte, el procedimiento posibilita coordinar ilimitadamente secuencias paremiológicas en base a un marco que les sirve de enlace.

Este caso lo encontramos en los pasajes que narran la huida de Pedro por el mar Egeo y a través de Italia cuyo ritmo intermitente se puede calificar en su conjunto de paremiológico: el relato ficticio y la digresión se entrelazan al tiempo que las vivencias de Pedro sirven de vínculo de unión a un rosario de secuencias que poseen un carácter muy diverso y que se suceden sin apenas interrupción. En el capítulo XII («La ruta del mar Egeo», págs. 292-329) se alternan en el texto el relato autobiográfico y numerosas digresiones paremiológicas. Por una parte, se narran la partida de Chío, la detención de la nave por dos galeras turcas y la llegada a Lemnos (págs. 302-303), la accidentada continuación de la travesía (págs. 307-309 y 316) y, por último, la llegada a Samos, el paso por Milos, Creta, Venecia y el arribo final a Sicilia (págs. 324-329). Por otra parte, se alude a diversas costumbres referentes a la comida y a la bebida en Grecia (págs. 304-307), se describe minuciosamente la isla de Chío (págs. 309-315), se habla brevemente de Troya (pág. 317), se discute sobre el griego y las gramáticas latinas problematizándose las prácticas de enseñanza del latín en España y se critica el método escolástico (págs. 318-324).

¹⁸ Cristóbal de Villalón, *El Scholástico*, edición de R. Kerr, Madrid, 1967; vid. pág. 225.

¹⁹ Tal es la tesis aceptada como más probable y sostenida por M. Bataillon (*Le Docteur Laguna auteur du «Voyage en Turquie»*, París, 1958), si bien su tesis haya sido puesta en tela de juicio por F. García Salinero quien, como argumentación a mi parecer poco convincente, propone a Juan de Ulloa y Pereyra, caballero y comendador de la Orden de San Juan de Jerusalén. Últimamente, Juan Goytisolo —en un brillante e incisivo artículo— ha tomado partido por esta tesis: «Si los argumentos filológicos y estilísticos de García Salinero favorables a Ulloa no son del todo concluyentes, su hipótesis no obstante parece más firme que las anteriores. Un cristiano nuevo como Laguna podía difícilmente permitirse el lujo de expresar opiniones no ya embebidas de erasmismo sino potencialmente heréticas en un momento en el que el Santo Oficio perseguía y enviaba a la hoguera a numerosos descendientes de conversos». («El «Viaje de Turquía»», en *Crónicas sarracinas*, Barcelona 1989, págs. 87-109). En cualquier caso, la cuestión de la autoría carece de relevancia de cara al significado del texto.

²⁰ Vid. Antonio Prieto, *La prosa española del siglo XVI, I*, Madrid, 1986; vid. págs. 34-36.

El capítulo XIII («A través de Italia», págs. 329-374) aparece estructurado según los mismos principios. Su viaje de Messina a Nápoles permite a Pedro describir el servicio de correos italiano (págs. 336-337) y, a propósito de su paso por Nápoles y Roma, se detiene a tratar cuestiones político-administrativas, aspectos de la vida cotidiana o, simplemente particularidades turísticas (págs. 338-347). Aludiendo a Viterbo, Pedro narra la burlona anécdota de las monjas que poseen un cinturón milagrero con la facultad de dejar embarazadas a las mujeres que lo utilicen (págs. 349-351) y explica algunas particularidades geofísicas de la comarca (págs. 351-352). Se refiere sucintamente a Venecia y Juan intercala el breve cuento del pintor (págs. 353-355). Se polemiza contra la gramática latina de E.A. de Nebrija (págs. 360-363). Por último, Pedro alude a otras ciudades italianas por las que pasa como Siena, Florencia, Bolonia, Módena y Milán (págs. 355-372).

El procedimiento estudiado pone de manifiesto la vertiente épica de la literatura paremiológica y se debe considerar como un intento de dilatar o ampliar los márgenes de la literatura de imaginación en ámbitos humanistas. Además responde al ideal conversacional del momento. Los diálogos erasmistas tienen en cuenta la mimesis conversacional tanto estilísticamente como en las frecuentes alusiones al marco en que se desenvuelven la plática, que según las exigencias de la *ioconditas* contiene frecuentes incisivos burlones e irónicos de gracias a raudales. El postulado valdesiano «escribo como hablo» se plasma de manera plenamente realista en el nivel estilístico del texto y por ello el *Viaje de Turquía* es un testimonio válido de la lengua familiar de la época. Como anteriormente en *La Lozana andaluza*, el lenguaje se pone al servicio de una comunicación directa, ajena a la retórica de la prosa idealista contemporánea. La realización del ideal valdesiano se manifiesta igualmente en la frecuencia con que se engarzan refranes y expresiones populares. En los dos capítulos aludidos ahora mismo hallamos los siguientes refranes y expresiones proverbiales: «Yo luego hize de las tripas corazón» (pág. 302), «¡Mirad cuánto haze hazer bien sin mirar a quien!» (pág. 303), «Ya yo hago como dicen orejas de mercader» (pág. 324), «¿A tal anda don García o en la mula de los fraires?» (p. 334), «Todavía dize el refán: haz bien y no cates a quien; haz mal y guarte» (pág. 376), «Que no hay cosa que más engorde el caballo que el ojo de su amo» (pág. 378), «Al buen pagador no le duelen prendas» (pág. 380). Vemos, por tanto, que la exigencia de objetividad y verosimilitud afecta también a los usos lingüísticos que configuran el texto.

El análisis de la forma y función del relato intercalado en el *Viaje de Turquía* muestra las múltiples implicaciones que comportan esas breves secuencias textuales engarzadas en el discurso narrativo. Por ello, cabe afirmar que el procedimiento no sólo ocupa un lugar central en la técnica narrativa sino que, asimismo, constituye un vehículo fundamental para la transmisión del contenido ideológico de la obra. La extraordinaria frecuencia con que el autor recurre al relato intercalado revela la compleja estructura dialogístico-narrativa del *Viaje de Turquía* y las posibilidades que abre a una literatura de ficción de inspiración humanista. Su forma híbrida oscila entre el diálogo doctrinal, la narración novelesca y la compilación paremiológica. Su funcionalidad es doble y apunta tanto al entretenimiento como a la representación de una visión bien definida de la realidad y de la persona humana. Discurso ficcio-

nal y digresión especulativa se dan la mano. El procedimiento aplicado para incluir relatos intercalados abre las puertas a una técnica más compleja que intensifica y prolonga sus posibilidades: la de concatenar indefinidamente breves secuencias narrativas o digresivas en un marco conversacional que garantiza su cohesión en un proyecto global más ambicioso.

En la heterogeneidad formal y semántica de un texto como el *Viaje de Turquía* se decanta nítidamente el carácter peculiar de la obra. En perspectiva histórico-literaria el diálogo se perfila como un valioso testimonio de la búsqueda de una forma congruente para transmitir una visión conflictiva de la realidad. Carezco del espacio necesario para reseñar con más detalle cómo se aplican las prácticas enunciadas. Basta haberlas considerado en su conjunto insertándolas en un amplio marco a fin de constatar su alcance y significación para la literatura de imaginación a mediados del siglo XVI. Como resumen, cabe consignar que el conjunto de procedimientos estudiados son el fruto de una insistente búsqueda de nuevas formas de expresión a partir del concepto humanista de literatura ficcional. Desde una perspectiva histórico-literaria reflejan la crisis que atraviesa el género narrativo en estos momentos tanto desde el punto de vista temático como formal (y téngase en cuenta que las crisis contienen en sí el germen de la renovación y son poderosas fuentes de energía). Los encarnizados debates sobre los géneros literarios y la función de la literatura dan igualmente buena prueba de la precaria situación. Es significativo que los impulsos más sugerentes para salir de lo que parece un callejón sin salida procedan de escritores de ascendencia judía o de personalidades que hayan quedado en el anonimato y de quienes sospechamos su condición de conversos. En este hecho se puede descubrir que las minorías marginadas conforman un grupo de especial interés para la investigación histórico-literaria; así, la identidad multicultural de la sociedad española del siglo XVI se refleja en la literatura gracias a modos de disidencia que lograron convertirse en una fuerza dinámica capaz de indagar y proponer —en perspectiva histórica con indudable éxito— nuevas vías de desarrollo a la literatura de ficción y, especialmente, a la prosa novelesca del siglo XVI.

LA TRADICIÓN SENTIMENTAL EN EL AMOR DE ABINDARRÁEZ Y JARIFA

EUGENIA FOSALBA VELA

Cualquiera que sea el flanco desde el que se intente abordar el *Abencerraje*, uno acaba siempre tropezando con los problemas que rodean su compleja y enigmática transmisión textual. No sólo porque *La Historia del Abindarráez y la hermosa Jarifa* necesitaba desde hacía tiempo una revisión de sus variantes, para situar a cada una de las tres grandes versiones del cuento que han llegado hasta nuestros días en el lugar que genealógicamente les correspondía. También es preciso mencionar su dificultad textual antes de expresar cualquier interpretación parcial o global del relato morisco, porque, como diría Anton Chejov, terminará irremediablemente perdida de ese mismo clavo. Este primer paso es el que he intentado dar recientemente en otro lugar, más adecuado que el que hoy nos reúne, para analizar la variante¹. En cualquier caso vale la pena recordar ahora que esas tres versiones han llegado a nosotros de la siguiente forma: 1) desgajada de una crónica del infante don Fernando, el que ganó Antequera —que no sabemos si realmente existió—, 2) incluida en el *Inventario* de Antonio de Villegas (1565), 3) e intercalada en el libro cuarto de la *Diana* a partir de la edición vallisoletana de 1561, el mismo año en que Montemayor murió en el Piamonte. El análisis de las variantes nos ha llevado a considerar, entre otras cosas, que la versión más aplaudida y editada por la crítica hispanista, la de Antonio de Villegas, es la que resulta más plagaria con respecto a la *Crónica*, y que la versión interpolada en la *Diana* se nutre de las otras dos según un texto interme-

¹ Vid. *El Abencerraje pastoril. Estudio y edición crítica*, trabajo de investigación dirigido por Alberto Blecuá, Departamento de Filología Española, Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra, septiembre de 1990. Esta comunicación es una versión corregida y aumentada del epígrafe introductorio dedicado al trasfondo erótico del cuento morisco, págs. 18-28.

dio, probablemente manuscrito, pero de la misma rama genealógica del *Inventario*. Lo más interesante de esta a todas luces última versión del *Abencerraje*, es que a pesar de su escasa fortuna entre editores y críticos, resulta ser mucho menos plagaria que la de Villegas, porque introduce largas digresiones, y el análisis de su *usus scribendi* me ha llevado a poder afirmar la más que probable autoría de Jorge de Montemayor sobre esta segunda redacción del cuento morisco. Pero por ahora no nos detengamos más en la complicada andadura de este famoso cuento a través de distintas plumas; simplemente recordemos las importantes divergencias que cabe hallar entre cada uno de los tres textos y del cuidado con que debemos abordar el análisis interpretativo de un relato, no sólo alterado por los errores propios de copistas, sino por el pulso de, como mínimo, tres narradores distintos.

«Solamente, señoras, os suplico que os parezcáis a la leal Tisbe...» aconsejaba Diego de San Pedro en su *Sermón de amores*², después de recordar a sus lectores la fidelidad trágica de los amantes ovidianos. Porque, en efecto, la novela amorosa del siglo XV había encontrado en el dolor, la separación, e incluso la muerte, la plenitud del amor de sus adolescentes. En un reciente estudio sobre «Las relaciones genéricas de la ficción sentimental española», Alan Deyermond trazaba en rápida pincelada dos gruesas raíces para el florecimiento de la novela amorosa en la península, ambas regadas por los cancioneros provenzales: por un lado, las pseudo-autobiografías sentimentales a la manera de la *Vita Nuova* de Dante, y por el otro, algunos *romans* del siglo XIII que distinguían las interpolaciones líricas de los pasajes narrativos, como el *Guillaume de Dole*³ de Jean Renart⁴, en una última transformación, añadiríamos, de la tradición del *roman* lírico, que había guardado en sus adentros el sabor amargo del amor truncado de *Piramus et Tisbe*⁵. La «visión trágica que es característica de la ficción sentimental» se dejaría ver esporádicamente en otros géneros como en la *Celestina*, la *Égloga de Plácida y Vitoriano* de Juan del Encina, la segunda égloga de Garcilaso, y finalmente... en la novela morisca: «el libro iniciador y clásico de este género, el *Abencerraje*, parece a veces un libro de aventuras sentimentales a lo morisco»⁶.

Ahora bien, hemos de convenir que frente a las demás parejas de amantes, Abindarráez y Jarifa parecen estar envueltos en un amor de tersa inocencia, cuyo desenlace no podía prometerse más feliz. Esta lectura benévola, que se abre paso con docilidad en el relato morisco, condujo a críticos tan especializados en el *Abencerraje* como Francisco López Estrada a poner ante todo de relieve la elegancia moral del cuento, al entroncar su escondida filosofía con el estoicismo senequista⁷. Tirando

² ed. de K. Whinnom, *Obras completas*, t. I, Madrid, Clásicos Castalia, 1985, pág. 183.

³ *Guillaume de Dole ou Le Roman de la Rose*, ed. de Rita Lejeune, París, E. Droz, 1936.

⁴ En *Symposium in honorem Prof. M. de Riquer*, Barcelona, 1986, pág. 85.

⁵ La fábula ovidiana influyó poderosamente en el *roman* medieval a través del poema francés, incluido después en el *Ovide moralisé*, *Piramus et Tisbé*, *Poème du XII^e siècle*, ed. de C. de Boer, París, 1921.

⁶ *Op. cit.*, pág. 86.

⁷ En «Carácter senequista del *Abencerraje*», *El Abencerraje y la hermosa Jarifa*, *Cuatro textos y su estudio*, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1957, págs. 185-195.

del mismo hilo años después, Joaquín Gimeno Casalduero situó como eje de sus simetrías narrativas el tema de la virtud, que algún otro crítico retomaría a su vez en una de sus más frecuentes manifestaciones: la *cortesía*, entendida ahora como «clave de su equilibrio estructural y temático»⁸. Todo ello resulta tan esclarecedor como innegable, pero esta pantalla de valores positivos que se proyecta en el relato y a ningún lector puede escondersele, no quita que el *Abindarráez* tenga precedentes sentimentales en una veta medieval —la del *roman* francés, fundamentalmente— de implicaciones morales tan inversas, que no podemos obviarlas aquí. ¿Cuál puede ser, nos preguntaríamos, el eslabón perdido entre el dolor culpable del *roman* lírico y la inocencia serena del relato morisco?

Pero, ante todo, ¿es el amor entre Abindarráez y Jarifa inocente y virtuoso? La versión más arcaica del *Abencerraje*⁹ no esconde —a diferencia de las posteriores— el deseo carnal del joven moro hacia su hermana —el anhelo de la unión de los cuerpos en uno sólo, como en nuevo andrógino— y lo expresa en una imprecación amorosa cuya falta de tapujos ha confundido a más de un crítico: «y viendola pareciome a Salmacis que se bañaua en la fuente y dixé entre mí. O quien fuesse Troco: para poder siempre estar *junto* con esta hermosa Nimpha no se como me peso porque era mi hermana...»¹⁰. Luego... toda la delicadísima escena del intercambio de guirnaldas, la declaración de un amor más intenso que el del parentesco, el sonrojo de Jarifa por mostrar más curiosidad de la decorosa en una doncella, está guiada por el vago sentido de la transgresión que acompaña el descubrimiento del erotismo en los adolescentes, sí, pero además, por la incertidumbre que produce estar rebasando la barrera del incesto. Cuando esta amenaza desaparece, otro obstáculo viene a cerrar el paso —y a un tiempo, intensificar— el amor de la pareja musulmana: es la separación física. Claudio Guillén llamó precisamente la atención sobre el momento en que la pasión consciente desplaza el afecto fraternal, que «coincide con su transformación en «rabiosa enfermedad» y con la experiencia primera de la separación, de esa distancia que al mismo tiempo apesadumbra a los enamorados y es imprescindible», pues con ella el deseo de unión se vuelve más acuciante.»¹¹ El obstáculo de la separación, que desencadena el peregrinaje, el reencuentro y la consumación ahora ya sexual del amor de la pareja, se cifra entonces en la imagen censuradora del padre que como una sombra se cernirá sobre ambos, y ya sólo querrán moverse a escondidas y sin su consentimiento. La iniciativa parte siempre de Jarifa, y sus de-

⁸ Joaquín Gimeno Casalduero: «*El Abencerraje y la hermosa Jarifa: composición y significado*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXI (1972), págs. 1-22. Pedro R. León, «'Cortesía', clave del equilibrio estructural y temático en el *Abencerraje*», *Romanische Forschungen*, 86 (1974), págs. 255-264.

⁹ Sobre el orden genealógico de las varias versiones, la segunda parte de *El Abencerraje pastoril*, «Sobre la transmisión textual del *Abencerraje*», págs. 34-105.

¹⁰ F. 12v. Cito por la edición de Rumeau de la *Crónica toledana*, *Bulletin Hispanique*, LIX (1975), pág. 384.

¹¹ «Individuo y ejemplaridad en el *Abencerraje*», pág. 179. Por otra parte, conviene aquí señalar la suavización que también este pasaje experimenta en la *Diana*, donde no se habla de «rabiosa enfermedad» sino, muy al contrario, la aclaración del malentendido sirvió para que sus amores quedaran «en su verdadero punto».

seos, pronto convertidos en actos por Abindarráez, tienen siempre el contrapunto del alcalde de Coín, a quien una larga educación sentimental hace suponer en oposición; como entre Tristán e Iseut, Floire y Blanchefflor, Aucassin y Nicolette, en el amor creciente de los niños que se criaron como hermanos —en los dos últimos casos— y descubrieron el amor juntos¹², el disgusto paternal —ya sea en la figura de Marco de Cornualles, el rey Fénix de España, o el conde Gaurin de Beaucaire— desempeña siempre un papel decisivo. Heredera de esta tradición amorosa, la unión de Abindarráez y Jarifa tiene casi por *obligación cultural* que desarrollarse en la clandestinidad y el sigilo. Y no falta a este propósito una alusión entre líneas al rincón escondido del jardín donde los amantes ovidianos descubrieron una fisura en la pared para murmurar sus quejas secretamente: «Ad solitum colere locum, tum murmure paruo / Multa prius questi statuunt»¹³; «Juntamonos en un lugar secreto a llorar nuestro apartamiento / donde algunas vezes nos acostumbrauamos ver a comunicar nuestras lastimadas querellas»¹⁴. Como en la fábula del moral, la única garantía de supervivencia será la rebeldía femenina de la bella mora, trasunto de la osadía de Tisbe («audacem faciebat amor») que —de nuevo— sólo podemos leer manifestándose con todos sus arrestos en la versión de la *Crónica*:

«Abindarráez, a mi se aparte el alma en apartarme de ti, y porque siento de ti lo mismo, yo quiero ser tuya hasta la muerte. Tuya es mi alma; tuya será mi vida y mi honra y mi hazienda. Y para confirmación desto, allegada que sea en Coyn donde agora voy con mi padre, en teniendo lugar de hablarte o por indisposición o ausencia suya, como yo lo desseo, yo te avisare. Yras donde yo estuuire: y allí yo te daré lo que solamente lleuo conmigo: debaxo de nombre de esposo...»¹⁵.

¹² Claudio Guillén ya ha sugerido la presencia de esta tradición de los hermanos-amantes en el *Abencerraje*: «The ambiguous theme of brotherhood turned into love, or the vacillation between the two (a classical theme —Pyramus and Thisbe in Ovid, for example— developed in Greek romances and in related medieval forms, like the medieval cycle of Floire and Blanchefflor, leading to Boccaccio's Filocolo) assumes a crucial function in our story», en «Literature as Historical Contradiction: *El Abencerraje*, the Moorish Novel, and the Eclogue», en *Literature as System. Essays toward the Theory of Literary History*, Princeton, Univ. Press, 1971, pág. 197.

¹³ *Metamorphoses*, Harvard Univ. Press, I, libro IV, vv.83-84.

¹⁴ Rumcau, *art. cit.*, pág. 386. Cf. asimismo un breve pasaje anterior: «En este tiempo nuestros passatiempos eran diferentes de los passados assi por estar ya diuissos de aquel contino andar juntos / como aun porque no podiamos tan a menudo comunicar nuestros ardentissimos desseos». Pág. 385.

¹⁵ F. 15v. La versión incluida en el *Inventario* también recoge esta irreverencia hacia el padre, a quien se llega a desear la enfermedad, siguiendo con gran fidelidad las palabras de la *Crónica*, y limitándose a corregir alguna reiteración cacofónica o aragonesismo: «Abindarraez a mi se me sale el alma en apartarme de ti: y porque siento de ti lo mismo, yo quiero ser tuya hasta la muerte, tuyo es mi corazón, tuya es mi vida, mi honra y mi hazienda: y en testimonio desto *llegada a Coín*, donde aora voy con mi padre, en teniendo lugar de hablarte, o por ausencia, o por indisposición suya (que ya desseo) yo te avisare. Yras donde yo estuuire, y allí yo te dare lo que solamente lleuo conmigo, debajo de nombre de esposo...» (f. 120v), en el *Inventario*, 1565, R. 13.634, Biblioteca Nacional, y la versión pastoral prefirió el estilo indirecto y trasladar a una digresión anterior (ff.111d-112d) la honesta promesa de matrimonio, sin rasgo alguno de deseo arrebataado, y suprimir aquí todo deseo negativo contra el padre: «Baste que el fin dellas fue dezirme que en aviendo occasion, o por enfermedad de su padre,

La morada de la familia del alcaide de Coin sirve, en su ausencia, de *cárcel de amor* compartida y vuelta ahora una suerte de *castillo del placer*, en la que los enamorados, al fin reunidos, celebran un escueto matrimonio clandestino y se disponen a gozar de su recién conquistada intimidad, apartados en una «cámara secreta»¹⁶. «... yo te he mandado venir a este castillo» dice Jarifa mientras mira a su amado, dulce y desafiante, ambos sentados sobre la cama, «para que seas mi prisionero como yo lo soy tuya / hete traído aquí para *hazerte señor de mi persona y dela hazienda de mi padre*: debaxo de nombre de esposso que de otra manera ni mi estado ni tu lealtad lo consentiría / *bien se yo que esto sera muy contra la voluntad de mi padre* que como no tiene conocimiento de tu valor como yo / querra darme marido mas rico de hazienda / pero yo mas quiero tu persona y mi contentamiento que quantas riquezas hay en el mundo...» (f. 18v)¹⁷.

La celebración del matrimonio secreto, característica indisociable de la novela de caballerías —como ha recordado Justina Ruiz de Conde—¹⁸ se da en la versión de la *Crónica* con el regalo de una «prenda», que no es más que un «muy rico joyel» (f. 19d)¹⁹, y culmina después en una escena de cama, descrita con delicadeza y sin rastro de mojigatería en esta versión más antigua del *Abencerraje*, pero mucho más escuetamente por los demás textos, que prefirieron correr sobre esos detalles un casto velo: «Pues ya que gran parte de la noche estuvieron los dos nuevos Desposados regozijandose assi con obras como con muy dulces y enamoradas palabras...» (f. 19v). El regreso a la prisión de Alora donde les aguarda Rodrigo de Narváez tiene, de acuerdo a este trasfondo erótico del cuento, una doble lectura: por un lado, cumplir la palabra de caballero que Abindarráez dio al capitán cristiano de volver al tercer día, y por otro, obtener, a través de la mediación de Narváez, y en última instancia, del rey, el perdón paterno. Recordemos que Jarifa, —y eso sí queda recogido en las tres versiones— ha ofrecido a su amante, en un acto de amor hacia Abindarráez, pero de total desamor hacia su propio padre, todas las riquezas familiares, con la pretensión de pagar el rescate sin necesidad de regresar a Alora: «... poned vos el nombre que quisieredes que yo tento las llaves de todas las riquezas de mi padre: yo las pondre todas en vuestro poder: y embiad de todo ello lo que os pareciere» (f. 20v). No extraña entonces que los motivos que impulsan a Jarifa a acompañar a su amado en el peligroso camino fronterizo sean «el amor que os tengo», pero también, «el miedo que he cobrado de mi padre de avelle offendido». Y a partir de aquí la trama gira en torno a la compensación de la ofensa hecha —más que hecha, sentida— contra la

o ausencia, ella me embiaría a llamar, para que hubiesse effecto lo que entre nos dos fue concertado». *Diana*, Valladolid, 1561, f. 112v. De todas formas, para un análisis pormenorizado de los cambios estilísticos que se operan en los tres textos, véase la segunda parte de *El Abencerraje pastoril*, esp. págs. 78-103.

¹⁶ Convertida en «rico aposento» por la versión de la *Diana*.

¹⁷ Si la *Crónica* tan sólo supone la oposición del padre, el *Inventario* realza, con la interpolación de la cláusula parentética «según entiendo», que todo ello no es más que una conjetura de Jarifa.

¹⁸ Véase, *El matrimonio secreto en los libros de caballerías*, Madrid, Aguilar, 1945.

¹⁹ Pero en el *Inventario*, al suprimirse el último pasaje, sustituyéndolo por el requerimiento de un testigo en la figura de la «dueña», fiel ama de Jarifa, dicha prenda queda sin especificar, y así pasa a la versión de la *Diana*, que carece de la mención a un testigo.

persona del alcalde de Coín, que permanece en Granada, tan ignorado como desconocedor de las aventuras que sus hijos eligieron atravesar en soledad.

«... suplicote alcances del que nos perdone su padre, por aver hecho esto sin que el lo supiesse...», (rezan la *Crónica* y el *Inventario*, y todavía insiste la *Diana*:) «Suplicote, alcances del que nos perdone aver se hecho esto *sin su licencia*, y sin que el lo supiesse.» (f. 128d, f117v).

Pero oigamos la reacción del padre de Jarifa ante el revuelo alzado por sus hijos, que ha alcanzado hasta su majestad, el rey de Granada: «El Rey me mando que hiciese esto: yo os perdono el haberos casado sin que lo supiese yo, *que en lo demas hija, vos escogistes mejor marido, que yo os lo supiera dar*»²⁰. Ante esta benevolencia final, al lector puede bailarle en la mente la duda sobre si el padre de Jarifa, que ahora expresa su equiscencia presionado por los acontecimientos, no hubiera dado su beneplácito a la boda desde el principio, puesto que nada hay en el relato que obligue a sospechar lo contrario. Una ironía muy cervantina, por cierto.

Volvamos, no obstante, a la pregunta inicial. ¿Qué precedentes narrativos podemos rastrear en la veta del género sentimental que den la vuelta al hado maligno que hacía culminar el descubrimiento del amor adolescente en un baño de sangre? De momento ya han salido a colación dos obras, *Floire et Blancheflore* y la deliciosa *chanteuble* de *Aucassin et Nicolette*, de trama esencialmente idéntica, que junto al *Parténopeus de Blois* —perteneciente a la misma familia pseudobizantina de *roman* de aventuras—, ofrecen un final feliz a las dificultades por alcanzar la unión deseada. Existen numerosas versiones de la primera obra, de una complejísima y dilatada transmisión textual²¹, cuya traducción prosificada al español, no muy anterior a las primeras fechas del siglo XVI, invitó a Buchanan a devolvernos la pista de esta obra francesa de moros y cristianos, cada vez más cercana: «It seems reasonable to suppose that the romantic conception of Granada sprang up after 1492, and then under the influence of works like *Flore et Blancheflore* and *Parténopeus de Blois* (*Partinuplés de Bles*), both accesible in Spain by the end of the fifteenth century or earlier, and in extant editions printed in 1512 and 1513 respectively. These works would

²⁰ Cito por la *Diana*, f.118v, aunque las demás versiones leen muy a la par: «El rey me mando que hiziesse esto yo hos perdono el haueros casado: sin que yo lo supiesse: que en lo de mas / hija vos escogistes mejor marido que yo hos lo pudiera dar» (f.24d), «yo os perdono aueros casado sin mi voluntad, que en lo de mas, vos escogistes mejor marido, que yo os pudiera dar». (F.130v).

²¹ Pues circuló en varios manuscritos del siglo XII que forman la llamada por Du Ménil «versión aristocrática», bajo cuyos auspicios nacieron el poema bajo-renano, la *saga* escandinava, el poema sueco y las versiones inglesa, neerlandesa y alemana y, por otro lado, la «versión popular», compilación según Gaston Paris de la versión aristocrática primitiva y de la fuente —hoy perdida— de la rama italo-española, con el *Filocolo* de Boccaccio, el *Cantare en ottava rima* y la novela en prosa castellana que apareció a principios del XVI con notables variaciones con respecto a las demás versiones, publicada a principios de siglo por Adolfo Bonilla y San Martín, en *Clásicos de la literatura Española*, Madrid, 1916. Véase al respecto, E. Du Ménil, *Floire et Blancheflor*, París, 1856; Gaston Paris y G. Huet, en *Romania*, XXVIII (1899), págs. 439-447 y págs. 348-359, respectivamente. Un buen resumen de dichas cuestiones textuales lo ofrece Bonilla San Martín en su edición de *Flores y Blancaflor* ya citada, págs. 10-28.

give a definite impulse to a romantic conception of an 'oriental people'²². Debemos preguntarnos ahora cuál es el origen en el *roman* de aventuras de esta distanciaci3n respecto al *roman antique*, que cultivaba «volontiers une sorte de pessimisme radical», a decir de P. Bec, y cuyos héroes, «a quelque exceptions près... sont promis au désespoir, et leurs fautes, irréparables, ne sauraient déboucher que sur le remords»²³. Y es muy probablemente esa misma fuente de aire oriental²⁴, que dibuja su trama sobre el lienzo del peregrinaje y la aventura, la que facilita su superaci3n, en los linderos mismos del *roman* lírico, y al margen de la tradici3n artúrica —hija de la «imaginaci3n peculiar» de Chrétien de Troyes—²⁵, que a su vez se hizo eco del patetismo del *Piramus et Tisbé* francés en el *Erec* (v. 4656 y ss.) y el *Yvain*²⁶. Fernando Carmona acaba de ofrecernos una lúcida visi3n de este sustancial salto en el género sentimental, y para ilustrarlo ha escogido el episodio del *Floire et Blancheflor* en el cual aparece una copa donde están representados los amores de Paris y Helena, contrapunto trágico de los finalmente dichosos de los amantes franceses, y otro episodio de *L'Escoufle*²⁷ de Jean Renart que tiene lugar cuando los peregrinos entran en la

²² Cf. «Alhambraism», *Hispanic Review*, III (1935), pág. 271.

²³ P. Bec, *La lyrique française en moyen âge (XII-XIII siècle)*. Contribution a une typologie de genres poétiques médiévaux. Etudes et textes., París, 1977, pág. 37.

²⁴ Lo cual no implica un origen oriental: mucho se ha discutido sobre la fuente de su anécdota sin que hasta el momento se haya dado con ella. Huet señaló su posible procedencia arábiga en varios cuentos de *Las mil y una noches*, donde el *harem* cumple una funci3n narrativa parecida al de la *tor as puceles*, y también se da la venta de una esclava, de gran belleza, en *Sur l'origine de Floire et Blancheflor*, *Romania*, XXVIII (1899), págs. 348-359. Pero Reinhold (*Romania*, XXXV (1906), pág. 335 y ss.) rebatió esta hipótesis recordando que el tema de la *tor as puceles* y de las costumbres orientales de esta suerte de *harem* tienen su origen en el *Libro de Ester*, relato que a su vez sirvió de bastidor a *Las mil y una noches*. El cuento de *Psiquis y Cupido* inserto en las *Metamorfosis* de Apuleyo, con los motivos del obstáculo entre los amantes y del viaje en busca de la pareja pudieron, en cambio, muy bien inspirar el *Floire et Blancheflor*, puesto que también se imitó en un relato similar como es el *Parténopeu de Blois*, que curiosamente tuvo mucho éxito en España desde que en 1513 fue traducido y editado por vez primera (cf. para las sucesivas ediciones, Buchanan, *Modern Language Notes*, 1906 y el prólogo a *La historia de los dos enamorados (Floire et Blancheflor)*, Madrid, 1916 de A. Bonilla y San Martín, así como su libro *El mito de Pisquis*, Barcelona, 1908, donde además edita la traducci3n de Diego López de Cortegana, según el ejemplar R.3393 de la Bibl. Nac. de Madrid, y también podemos leer esta versi3n castellana, según la edici3n de Burgos, 1547, en *NBAE*, n.º 11, t. II). Estas hipótesis de Reinhold son las que han sido más respetadas por la crítica actual, dado que Yves Lefevre las hace suyas añadiendo importancia a la originalidad de su autor, cuya preocupaci3n artística, según parece, pudo centrarse más en crear un poema narrativo *por oposici3n* a las adaptaciones de obras de la Antigüedad, en «Du reve idyllique au gout de la vraisemblance», *Le Roman jusqu'a la fin du XIII^e siècle*. *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, IV / 1, Heidelberg, 1978, págs. 266-267.

²⁵ Victoria Cirlot, *La novela artúrica. Orígenes de la Ficción en la Cultura Europea*, Barcelona, Montesiños, 1987, pág. 10.

²⁶ Cf. Foster E. Guyer, «The influence of Ovid on Chrétien de Troyes», *Romanic Review*, XII (1921), págs. 97-134. Sobre el posible influjo del *Piramus* en el *Thèbes*, *Eneas*, en las novelas de Chrétien de Troyes, el *Floire* y el *Aucassin*, véase E. Faral, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Age*, París, 1913.

²⁷ Poema en el que de nuevo se vuelve el amor de los niños que se criaron como hermanos, con aventuras posteriores en peregrinaje que culminan en matrimonio y la herencia de la corona de Roma, como en el grupo italo-español del *Flores y Blancaflor*: «La damoisele ne por sa mere / Que ne l'apiant

iglesia y el conde hace la ofrenda de una copa de oro en cuya tapadera está representada la escena más tierna de la historia de Tristán e Iseo, cuando el rey Marco los sorprende durmiendo y deja su espada y el guante para que al despertar conozcan que él ha estado allí y les perdona. Ambas historias, paradigmas de la «materia de Roma» y la «materia de Bretaña», según la clásica distinción de Jean Bodel, tienen curiosamente en común el desenlace fatal que las dos narraciones quieren orillar. Por tanto, la copa representa un punto de referencia axial en el cosmos sentimental de los dos poemas y a la vez, da cuenta de «su *distanciación*, el alejamiento del relato mitificado»²⁸.

No extraña así que el relato morisco comparta algunos rasgos del *roman* de aventuras y conserve aún así restos de esas viejas estructuras y oposiciones propias de la novela lírica, y que en el nacimiento del amor entre sus adolescentes no impere sólo la virtud y la inocencia, sino que entre líneas pueda leerse un vago impulso de transgresión para alcanzar la unión —simbolizado en la figura mitológica del hermafrodito— cuya redención sólo se podrá alcanzar gracias a la autoridad paterna en el desenlace.

Curiosamente, las dos versiones del *Abencerraje* que circularon en la miscelánea de Antonio de Villegas y en la novela de Jorge de Montemayor, aparecen compiladas junto a dos reelaboraciones distintas de la fábula ovidiana de Píramo y Tisbe, una en *terza* rima y la otra en coplas de arte real, ambas proponiéndose a su vez como contrapunto trágico de la feliz superación del *obstáculo* —que el *roman d'antiquité* *Piramus et Tisbé* había contribuido a mitificar en la narración. Recordemos también para acabar, que la crítica ha dudado muy poco, con razón²⁹, de la autoría de Montemayor sobre la *Historia de los muy constantes e infelices amores de Píramo y Tisbe*, que salió a la luz por primera vez, según los volúmenes de la *Diana* que han llegado a nuestros días con dichos apéndices, en la misma edición vallisoletana de 1561, que llevaba consigo el cuento morisco, a cargo de Francisco Fernández de Córdoba.

La fábula ovidiana, ejemplo de innumerables reelaboraciones en glosas, traducciones, relatos, tragedias, comedias, emblemas y cuadros pictóricos en todos los tiempos y en todas las lenguas europeas, con un momento de singular efervescencia en

ami ou frere, / Frere pour convir l'autre non, / si notent peus chierté qu'amor; / Mais qui son vis et sa color. / Et si esgardas ses biax ex, / C'est la riens par k'il seüst miex / Li quex des nons li fust plus dols, / C'un feus souspirs et. j. se(n)glous / La prent enmi le nom d'ami, / El li oel li sout près demi / Apetisié de fine angoisse...», vv. 1987 y ss., de *L'Escoufle. Roman d'aventure*, publié pour la première fois d'après le manuscrit de l'arsenal par H. Michelant et D. Meyer, Paris, Libraire de Firmin Didot, 1894.

²⁸ Fernando Carmona, *El Román lírico medieval*, Barcelona, Estudios Románicos, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988, pág. 43.

²⁹ Las ediciones de Zaragoza, 1562 y Venecia, 1568 anuncian ya dicha autoría (*Por Jorge de Montemayor, poeta lusitano*) y su dedicatoria a *Doña Verónica Marradas, dama valenciana*. Las variantes que hemos podido analizar en nuestra edición del *Abencerraje* pastoril, nos llevan, por otra parte, a suponer una edición anterior a la zaragozana de 1562 y vallisoletana de 1561, que ya contuviera el *Abencerraje*, muy probablemente de Valencia, donde pudo pasar una temporada Montemayor antes de partir a Italia y de donde procede la dama a quien se dedica la fábula ovidiana.

tre nuestros poetas del siglo XVI, aparece ahora acompañando y vinculándose internamente al *Abencerraje...* y ¿por qué pasó tan inadvertida esta fecundación de su trasfondo erótico? Con toda probabilidad porque esa pulsión inicial quedó convertida en un rastro muy leve de deseo al tamizar el relato para que pudiera ser intercalado, tanto en la miscelánea de Villegas como en la novela de Jorge de Montemayor, bajo cuya forma suavizada se dio a conocer en círculos cada vez más amplios de lectores, alcanzó la celebridad, e incluso sedujo a la crítica moderna, que —quizá sintiendo su inclinación personal avalada por una interpretación errónea de la evolución genealógica de los textos—, ha preferido destacar la versión depurada de Villegas en detrimento de las demás, aunque por el camino se hayan perdido rasgos fundamentales e insustituibles del cuento.

LA «CINGANETTA» DE BAREZZO BAREZZI, O CERVANTES AL SERVICIO DE LA MISCELÁNEA PICARESCA

JOSE LUIS COLOMER

«Lo Scudero terzo Padrone di Lazariglio dà principio a narrare un avvenimento meraviglioso, d'una bella Cinganetta, con alcune gratiose canzoni nella favella Castigliana, cap. XVIII».

El relato así anunciado no es otro que *La Gitanilla* de Miguel de Cervantes, traducida por primera vez al italiano¹ y convertida en relato intercalado de una peculiar versión del *Lazarillo de Tormes: Il Picariglio Castigliano* de Barezzo Barezzi (1622). El autor de tal inserción no es un traductor ocasional: editor en Venecia durante la primera mitad del siglo XVII, Barezzi publicó en italiano un número considerable de obras literarias, históricas y teológicas, a partir de originales franceses o españoles, o como fruto de sus propias fatigas de escritor². Aunque los catálogos

¹ De las *Novelas ejemplares* (Madrid, 1613) había ya una edición milanesa de 1615 en español. Palau y Dulcet registra todavía como primera traducción italiana la de Alessandro di Novilieri Chavelli, publicada por Barezzi en 1626: *Manual del Librero Hispanoamericano*, Barcelona, Palau, 1954, pág. 433. Pero luego Edmond Cros ha anticipado la fecha, al señalar esta *Cinganetta* inserta en el *Picariglio* de Barezzi en un artículo previo a su fundamental estudio sobre el *Guzmán*, citado más adelante: «A propos de la première traduction italienne de la *Gitanilla*, une vocation essentielle du récit dit picaresque», *Les Langues Neo-Latines*, déc. 65 janv. 66, 175, págs. 35-38.

² Repertorios bibliográficos aparte, el único estudio existente sobre la vida y la obra del traductor e impresor Barezzo Barezzi es el muy documentado artículo de Elisa Aragone, «Barezzo Barezzi, stampatore e ispanista del Seicento», *Rivista di letteratura moderne e comparate*, XVI, págs. 284-312, al que remiten todos los que citan, de paso, a Barezzi entre los divulgadores de la novela picaresca en Europa, y los pocos que se han interesado por este curioso caso de simpatía hacia la literatura española. Para una idea cuantitativa de las traducciones del español en los siglos XVI y XVII, véase la elocuente

bibliográficos suelen registrar su variada labor editorial, su nombre interesa a los estudiosos de literatura comparada sobre todo como principal difusor en Italia de la novela picaresca española, en una etapa intermedia entre la versión todavía fiel y la invención de pícaros europeos³.

A él se deben, en efecto, las primeras ediciones en italiano del *Guzmán*, el *Lazarillo*, la *Pícara Justina* y el *Español Gerardo*⁴. Es, digámoslo así, quien importa la novedad extranjera y adapta el género a los hábitos de lectura de un público distinto, sin duda curioso por lo español en el momento en que la presencia de nuestra literatura en Europa conoce mayor expansión. El interés de la secuencia seguida por Barezzi en sus traducciones no es pequeño, en cuanto que confirma el orden de recepción de la picaresca fuera de España ya señalado en su día por Cros⁵: en lugar del primer pícaro anónimo, el *Lazarillo* de 1554, el que cuenta como arquetipo del género en Europa es el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán (1599-1604). Al éxi-

tabla de Franco Merigalli, *Presenza della letteratura spagnola in Italia*, Florencia, Sansoni, 1974, pág. 17. Más datos sobre las versiones italianas de obras españolas en E. Zaccaria, *Bibliografia italo-iberica ossia edizioni e versioni di opere spagnole e portoghesi fattesi in Italia, parte I: edizioni*, Carpi, Ravagli, 1908. Sobre la producción editorial de Venecia en la época véase, por último, Amedeo Quondam, «Mercanzia d'onore, mercanzia d'utile. Produzione libraria e lavoro intellettuale a Venezia nel cinquecento», en *Libri, editori e pubblico nell'Europa moderna. Guida storica e critica*, al cuidado de Armando Petrucci, Bari, Laterza, 1977.

³ El estudio de la fortuna europea de la picaresca tiene su referencia clásica en el libro de Alexander A. Parker, *Literature and the Delinquent (The Picaresque Novel in Spain and Europe 1599-1753)*, Edimburgo, University Press, 1967, al que luego se han venido a añadir las contribuciones de Richard Bjornson, *The Picaresque Hero in European Fiction*, Madison, University of Wisconsin Press, 1977 y Hendrik van Gorp, «Translation and Literary Genre: the European Picaresque Novel in the 17th and 18th Centuries», en Hermans, Theo, ed., *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, Nueva York, St. Martin's, 1985, así como las actas del Congreso Internacional en la Universidad de Trento (25-26 nov. 1986), *Il Pícaro nella cultura europea*, al cuidado de Italo Michele Battarafano y Pietro Taravacci, Trento, Luigi Reverdito, 1989.

⁴ *Vita de Picaro gusmano d'Alfarace... tradotta dalla Lingua Spagnuola nell'italiana da Barezzo Barezzi Cremonese...*, in Venecia, presso Barezzo Barezzi, 1606, alla Libreria della Madonna; *Della Vita del Picaro Gusmano d'Alfarace, osservatore della vita umana. Parte Seconda... tradotta dalla Lingua Spagnuola nell'Italiana da Barezzo Barezzi Cremonese*, Venecia, 1615; *Il Picariglio Castigliano. Cioè la vita di Lazariglio di Tormes nell'Academia Picaresca lo Ingegnoso Sfortunato, composta, et hora accresciuta dallo stesso Lazariglio, et trasportata dalla Spagnuola nell'Italiana favella da Barezzo Barezzi. Nella quale con vivaci Discorsi, e gratiosi Trattenimenti si celebrano le virtù... Ornata da due copiosissime Tavole. Dedicata al Molto Mag. Signor Pietro Zerbina*, in Venetia, presso il Barezzi, 1622; *Vita della Picara Giustina Díez, regala de gli animi licentiosi: in cui con gratiosa maniera si mostrano gl'inganni che oggidì frequentemente s'usano, s'additano le vie di superarli, e si leggono sentenze gravi, documenti morali, precetti politici, avvertimenti curiosi, e favole facete, e piacevoli. Composto in lingua spagnola dal Licentiatto Francesco di Ubeda naturale della città di Toledo. Et hora trasportato nella favella italiana da Barezzo Barezzi cremonese...* in Venetia, 1624, appresso Barezzo Barezzi; *Lo Spagnuolo Gerardo, Felice, e sfortunato. Historia Tragica. In cui con dilettevole, e fruttuosa narrazione si spiegano gli avvenimenti amorosi accaduti a questo Cavaliere nel corso della sua vita: Descritta in Lingua Spagnuola da Don Gonzalo di Cespedes, e Meneses: et hora trasportata nella favella Italiana da Barezzi*, in Venetia, 1630, appresso il Barezzi.

⁵ *Protée et le gueux. Recherches sur les origines et la nature du récit picaresque dans Guzmán de Alfarache*, Paris, Didier, 1967. Véase también su *Contribution à l'étude des sources de Guzmán de Alfarache*, Montpellier, 1967.

to editorial espectacular del *Guzmán de Alfarache* hay que atribuir el renovado interés por un *Lazarillo* languideciente durante casi medio siglo, pudiendo decirse que, si bien la familia picaresca adquiere forma en el molde de sus dos primeras obras maestras, fue fundamentalmente el *Guzmán* el creador de la idea del género picaresco, «resucitando»⁶ a Lázaro, su genial predecesor, y vinculándose a él en la mente del lector. No se olvide que la voz «pícaro», ausente en el *Lazarillo*, se consolida con el *Guzmán*⁷.

Barezzo Barezzi da buena prueba de la prioridad de la obra de Mateo Alemán en Europa como modelo de pícaros al querer introducir el género en Italia empezando por el *Guzmán*. Tal elección tendrá consecuencias inmediatas sobre la traducción inminente del *Lazarillo*: probablemente llevado por el éxito de su primera incursión en la novela picaresca —hace imprimir entonces por tercera vez su *Gusmano*—, Barezzi publica en 1622 *Il Picariglio Castigliano, cioè, la Vita di Lazariglio di Tormes nell'Accademia Picaresca lo Ingegnoso Sfortunato, composta, et hora accresciuta dallo stesso Lazariglio...* Cabe preguntarse si es adecuado designar como traducción una *Vita* que se presenta *accresciuta* y muy enriquecida respecto al original: si éste contiene siete tratados que apenas llenan un centenar de páginas, Barezzi amplía a treinta y cuatro la cifra de capítulos y a doscientas sesenta y tres las páginas en las ediciones de 1622 y 1626; y todavía la edición definitiva de 1653 cierra la sucesión de añadidos con novedades respecto a los textos anteriores⁸.

Basta comparar exteriormente este *Cattivello* con el *Lazarillo de Tormes* anónimo para obtener una idea cuantitativa de la transformación a la que se ve sometido el texto español. Aquí el título del primer tratado enunciaba simplemente: «Cuenta Lázaro su vida y cuyo hijo fue». La versión italiana expone así el incremento querido por el traductor: «Lazariglio narra quali fossero i suoi Genitori, la sua patria, e l'educazione, che i vitii conducono gli huomini a continua infamia; di quanti mali sia cagione la necessità, e che le belle Donne aviluppano il cervello a gli huomini ancorche grandi siano». El ejemplo es suficientemente representativo de un índice que de por sí anuncia todo un proceso de dilatación. Además, una «Tavola delle cose più memorabili...» registra más de trescientos cincuenta nombres propios (entre personajes históricos y narrativos, autores clásicos y contemporáneos), virtudes y defectos, dichos y proverbios que no estaban en el original y se acumulan en la versión italiana con ansia enciclopédica. A la vista de tal inflación ¿puede decirse que el re-

⁶ La expresión es de Marcel Bataillon, *Le roman picaresque. Introduction et notes*, París, La Renaissance du Livre, 1931.

⁷ «Hablamos (hoy) de la «novela picaresca» porque al publicarse la primera parte de *La vida de Guzmán de Alfarache, atalaya de la vida humana*, las gentes, extrayendo un común denominador (entre los varios posibles) de las etapas del protagonista y compendiando el título en un mote, «dieron en llamarle Pícaro». Cf. Francisco Rico, *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 1970, pág. 100.

⁸ La diferencia entre la última versión y las otras resulta, además, visible en la *Tavola delle cose più memorabili*, que recoge setenta nombres (o dichos, proverbios, sentencias) que no están en las ediciones de 1622 y 1626. La mayoría corresponde a los nuevos capítulos, pero también en los ya existentes se introducen ahora añadidos.

sultado sea una novela picaresca? Pues sí, de un lado, se reconocen los rasgos distintivos del género autobiográfico —seguimos estando ante un relato en prosa, en el que narrador y protagonista son la misma persona—⁹, por otra parte el texto español se ha visto aumentado con materiales que le son extraños y sorprenden por su heterogeneidad. Pero dejemos, por ahora, la interrogación abierta para venir al caso que nos ocupa.

De todas las digresiones que con frecuencia interrumpen la línea narrativa principal, la más extensa, con mucho, es precisamente la *Cinganetta*, o la primera heroína de las *Novelas Ejemplares* de Cervantes en disfraz italiano. A diferencia de las otras interpolaciones debidas a la libertad del traductor, no se trata de una reflexión moral al hilo de los acontecimientos, sino de un relato dentro del relato, es decir, de una novela intercalada como las que abundan en la prosa narrativa de los siglos XVI y XVII. Riley se ha ocupado de los varios tipos de episodios incluidos en el *Quijote* en un estudio de la teoría cervantina de la novela que viene a trazar la poética narrativa de la época¹⁰. La multiplicidad de ficciones cultivada por Cervantes no es distinta de la que practica, también por entonces, la novela picaresca, según el propósito explícito de entretener, aliviar en situaciones diversas, o simplemente por el gusto de provocar el contraste mediante la inserción de historias secundarias¹¹. De igual manera, los traductores europeos de novelas picarescas españolas entendieron la técnica del relato dentro del relato como rasgo inherente al género, sirviéndose en seguida de ellos en sus intervenciones: baste recordar como ejemplos la versión libre del *Lazarillo* que Gaspar Ens interpola en su traducción latina del *Guzmán*¹², o el frecuente uso de novelas intercaladas en el *Gil Blas* de Lesage.

Sobre este telón de fondo podemos acudir ahora a la *Gitanilla* de Barezzi. ¿Con qué pretexto se introduce? Lázaro acaba de contar a su amo —el Escudero en este caso— el miedo que ha pasado al oír en la calle que llevan a un muerto «alla casa sgratiata, e scura, alla casa, dove mai si mangia ne si beve»¹³. El traductor ve la ocasión propicia a sus fines, y pone en boca del Escudero la justificación siguiente:

«Poiche così smisuratamente ti veggo, Lazariglio mio, tutto turbato, e mesto, voglio consolare l'afflito animo tuo, col narrarti un meraviglioso successo, che vivo

⁹ Para el estatuto de la autobiografía, véase Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, París, Seuil, 1975, págs. 14-15.

¹⁰ E.C. Riley, *Cervantes's Theory of the Novel*, Oxford, Clarendon Press, 1962.

¹¹ Puede pasarse revista a los relatos intercalados en las novelas picarescas (*Lazarillo*, *Guzmán*, *El donado hablador*, *El bachiller Trapaza*, *La niña de los embustes*, *La guardaña de Sevilla* y *El periquillo*) en el artículo de Gustavo A. Alfaro, «El cuento intercalado en la novela picaresca», XL, págs. 1-8. Para un panorama del relato breve en el siglo XVI español, su función literaria y social, el libro de Antonio Prieto, *La prosa española del siglo XVI*, I, Madrid, Cátedra, 1986.

¹² Se trata del séptimo capítulo de su *Vitae Humanae Proscenium...* (1623), reproducido por James Fitzmaurice Kelly, «Gaspar Ens' translation of *Lazarillo de Tormes*», *Revue Hispanique*, XV, págs. 771-795.

¹³ Cfr. pág. 153 en la edición de 1635. Como se recordará, el pobre Lázaro cree que llevan el cadáver a la casa donde sirve, en la que no ha podido comer otra cosa que lo encontrado buenamente por su cuenta.

sicuro ne resterai lieto, e contento: stammi ad udire, ti prego, attentamente». Y encabeza así el capítulo siguiente: «Dalle operazioni, che altrui fanno, facilmente si comprende a quali virtù., o viti sieno inchinati, e s'attendono a questi, e non a quelle, sono huomini perduti affatto» (XVIII, pág. 155).

Vemos que las funciones atribuidas a la larga interpolación no difieren de las que se asignan, más o menos explícitamente, a los relatos intercalados de otras novelas picarescas: el entretenimiento que se deriva del contraste y del alivio («voglio consolare l'afflitto animo tuo»), la *admiratio*, la maravilla que suscita el asunto («col narrarti un meraviglioso successo») y la ejemplaridad de la lucha del bien y del mal («fácilmente si comprende a quali virtù., o viti sieno inchinati», etc.). Todo un programa de poética narrativa contemporánea, en el que los principios, aun siendo individuales, están entre sí estrechamente vinculados.

Respecto a la versión italiana del texto de Cervantes, no vamos a entrar ahora en el cotejo minucioso del original y su traducción, del que ya dio cuenta Edmond Cros al señalar a Barezzi como primer traductor de la *Gitanilla* en Italia¹⁴. Digamos, solamente, que se suprime uno de los poemas, se añade un pasaje sobre los orígenes de los gitanos¹⁵ y se incurre en algunos errores por insuficiente dominio del español. Por lo demás, cabe llamar la atención sobre el hecho de que Barezzi incluya los poemas cervantinos en la lengua del original. El dato tiene valor, no sólo por lo que deja pensar sobre la difusión del español en la Italia del siglo XVII, sino quizá también en descargo de la sospecha de falta de honestidad del traductor, pues si bien es cierto que, curiosamente, no cita al autor de la *Cinganetta*, ¿no basta la transcripción en español de los poemas para negar la acusación de plagio? Por otra parte, el mismo Barezzi será editor, cuatro años después, de la traducción de todas las *Novelas Ejemplares* por Novilieri Clavelli¹⁶. En la hipótesis de una falsificación, el propio impostor se habría puesto en evidencia al declarar, esta vez, el verdadero autor en la portada.

En cualquier caso, no puede pedirse el respeto actual de los derechos de autor a una época en la que los textos se apropian, imitan o transforman con libertad sin escrúpulos. La conclusión moralizante que Barezzi aplica a la *Gitanilla* parece precipitada, arbitraria y del todo ajena a la intención de Cervantes¹⁷. Pero no deja de

¹⁴ Nos referimos al artículo citado en n. 1.

¹⁵ La mirada cervantina sobre la raza gitana y su traslado a una perspectiva francesa han sido analizados por Rafael Ruiz Álvarez en «La transferencia de géneros, modelo de interpretación de otra cultura: Alexandre Hardy», *Actas del Coloquio Internacional «Traducción y adaptación cultural: España-Francia»* (Oviedo, 19 a 22 de noviembre de 1990), en prensa.

¹⁶ *Il Novelliere Castigliano di Miguel di Cervantes Saavedra, nel quale mescolandosi lo stile grave col faceto si narrano avvenimenti curiosi, casi strani, e successi degni di ammirazione; e si dà ad ogni forte persona occasione d'apprendere e precetti politici, e documenti morali, e concetti scientifici, e fruttuosi: tradotto dalla lingua spagnola nell'italiana dal Signor Guglielmo Alessandro de Novilieri Clavelli; e da lui fatti gli Argomenti, e dichiarate nelli margini le cose più difficili*, Venezia, da Barezzo Barezzi, 1626.

¹⁷ Véase Cros, *op. cit.*, pág. 35. En efecto, el pasaje final sonaría extraño al autor de la *Gitanilla*: «In somma tu chi leggi sappi, che rade volte fa buona riuscita chi s'appiglia a cattiva vita (...) e ben

ser coherente con el propósito general del *rifacimento*, que reúne discursos de carácter didáctico con otros materiales de entretenimiento como las facecias, historietas y anécdotas. Barezzi anunciaba orgulloso tal amalgama desde la portada de su *Vita*:

«Nella quale con vivaci discorsi, e gratiosi trattenimenti si celebrano le Virtù, e si manifestano le di lui, e le altrui miserie, e infelicitadi: e leggiadramente si spiegano: ammaestramenti saggi, avvenimenti mirabili, capricci curiosi, facetie singolari, sentenze gravi, fatti egregi, detti piacevoli e proverbi sententiosi».

Como hace también en sus otras traducciones¹⁸, Barezzi detalla los añadidos en una enumeración que tiene, a ojos de la crítica, el valor de subrayar lo que según el editor puede resultar más atractivo en el nuevo género para el público extranjero. De manera significativa, el frontispicio de la traducción de Barezzi sugiere la contigüidad con otros textos y géneros literarios de la época, la fusión de la narración con toda una suma de noticias, curiosidades, reflexiones y *mirabilia* que revela la proximidad o, más aún, la penetración en la novela de una numerosa prole renacentista de colecciones de hechos y dichos varios. A la vista de las portadas de Barezzi, no quedarían lejos, en la memoria de los lectores, los títulos de Arlotto, Domenichi o Guicciardini¹⁹. Sabiéndose descendiente de esta tradición de compendios, Barezzi resalta la variedad de materiales que componen su obra y remite a toda la literatura miscelánea de silvas, jardines y *thesauri* propia de la época.

Es cierto que la amalgama menipea era ya un rasgo de los precedentes clásicos del género picaresco: el *Satiricon* de Petronio deriva probablemente de las sátiras de Varrón, de las que sabemos, aunque no nos han llegado, que mezclaban prosa y verso, imitaciones, parodia y farsa. Otro tanto sucede con Apuleyo, heredero de los cuentos milesianos, que presenta al lector sus *Metamorfosis* (o *Asinus aureus*) como una colección de historias²⁰. Pero la voluntad de crear libros que condensan la lectura de muchos libros y de ofrecer textos que contienen una multiplicidad de textos responde a una vocación propia del siglo XVII. De hecho, el término *enciclopedia* sue-

spesso le cattive compagnie conducono gli uomini a mal fare e poscia alla forca (...) e chi ben vive, ben more; e tanto più vivendo virtuosamente, e in gratia di Dio» (cap. XXVI, pág. 262).

¹⁸ Ya antes, en el Fuggilozio de Tomaso Costa, publicado «appreso Barezzo Barezzi e Compagni» en 1600, el frontispicio detallaba así el rico contenido: «Malizie di femine, e trascuragini di mariti, Sciochezze di diversi, Detti arguti, Fatti piacevoli, e ridicoli, Malvagità punite, inganni meravigliosi, Detti notabili e esemplari. Con molte bellissime sentenze di gravissimi Autori, che tiranno il loro senso a moralità...». La portada de la *Vita del Picaro Gusmano d'Alfarace* (1615) pone al lector ante una variedad semejante: «... ove in molta copia, e dottamente descritti, e concatenati si leggono. Raggionamenti nobili, Detti singolari, Avvertimenti economici, Documenti orali, et Scuola universale di fina Politica». También la *Vita della Picara Giustina Diez* (1628) anuncia desde la primera página: «...Sentenze gravi, Documenti morali, Precetti politici, Avvertimenti curiosi, e Favole facete, e piacevoli».

¹⁹ Respectivamente, *Facezie, motti, buffonerie e burle* (Florenca, 1500), *Facezie e motti arguti di alcuni eccellentissimi ingegni* (Venecia, 1547), y *Detti et fatti piacevoli et gravi, de' diversi principi, filosofi e cortegiani* (Venecia, 1566).

²⁰ Veáanse las páginas que dedican Robert Scholes y Robert Kellogg a la herencia clásica de la narrativa moderna en *The Nature of Narrative*, Nueva York, Oxford University Press, 1966. Sobre los primeros novelistas picarescos, vid. págs. 73-75.

le formar parte del léxico con que los críticos han intentado definir el modo en que la literatura del XVI-XVII organiza sus contenidos: así, sobre el carácter enciclopédico de la novela de caballerías y la narrativa barroca en general ha insistido Bachtin al trazar las grandes líneas estilísticas de la novela europea²¹. Por su parte, Ezio Raimondi acuña la expresión *libro-biblioteca* para referirse a un texto contemporáneo al de Barezzi: *L'Oggidi* de Secondo Lancellotti²².

Podría explicarse la libertad estructural del *Piciriglio* a la luz del contexto literario italiano, y de la sátira menipea de la primera mitad del siglo XVII en particular. Pero no conviene restringir el contorno del texto a un ámbito sólo nacional, pues la misma tendencia al híbrido narrativo se puede identificar también en España. Ateniéndonos a la picaresca, hay otros paralelos que citar: en primer lugar, el *Guzmán*, con su mezcla de reflexión doctrinal y novelitas intercaladas: *La Pícara Justina*, su sucesora, para quien la autobiografía es pretexto para incluir todo tipo de material²³, o la *Segunda parte del Lazarillo* de Juan de Luna, verdadero muestrario de géneros literarios²⁴. Y si acudimos a otros géneros narrativos, habrá que recordar, una vez más, que la mezcla y la yuxtaposición están presentes en el *Quijote*, donde se ofrece, trabada en distinto modo con la trama principal, una colección de tipos de novela entonces en voga, y no pocos ejercicios poéticos en convención literaria variada.

Como ha observado Francisco Rico²⁵, la incapacidad de abarcar en su totalidad textos como el *Guzmán* deriva, muchas veces, de una aplicación estrecha del concepto de novela, según el modelo creado en el XIX, es decir, ficción y descripción sin añadidos posteriores de tipo didáctico. Tal perspectiva sería equivocada para estudiar un texto como el *Piciriglio Castigliano*, teniendo en cuenta que los cánones del género picaresco no se habían establecido todavía en el XVII, sino que fueron creados con posteridad²⁶. Barezzi lleva a cabo su versión del *Lazarillo* según una

²¹ Mijail Bachtin, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989: «La novela barroca reúne en sí misma la multiplicidad de géneros intercalados. También aspira a ser una enciclopedia de todas las variedades de lenguaje literario de su época e incluso una enciclopedia de todos los saberes y nociones posibles (filosóficas, históricas, políticas, geográficas, etc.). Puede decirse que en la novela barroca se alcanza el máximo del enciclopedismo propio de la primera línea estilística» (es decir, monolingüística y mohostilística).

²² *Trattatisti e narratori del Seicento*, Milán, Nápoles, Ricciardi, 1960, pág. XIII: «Per pagine intere egli accumula titoli, uomini, schede, trasformando la biblioteca del tardo umanesimo...» El ansia enciclopédica es característica del autor: «fin da quando aveva scritto *L'Oggidi*, si era ficcato in testa di compilare un grande 'inventario' di tutte le attività umane, affollato, como sognava, di dizioni, parole, titoli e capi che si sarebbe chiamato *Acus nautica sive expeditissima ad quancumque de re qualibet orationem datis e tanta copia scriptoribus via*», pág. 266. Véase en torno a la misma noción Cesare Vasoli, *L'enciclopedismo del Seicento*, Memorie dell'Istituto italiano per gli studi filosofici, Milán, Nápoles, Bibliópolis, 1978.

²³ Véase Rico, *op. cit.*, pág. 116.

²⁴ Joseph L. Laurenti, «La técnica novelística de Juan de Luna», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 173 (mayo), págs. 243-267.

²⁵ *Op. cit.*, págs. 59-60.

²⁶ Así lo recuerda Celina S. de Cortázar, «Notas para el estudio de la estructura del *Guzmán de Alfarache*», *Filología*, 8 págs. 79-95.

idea de la novela no idéntica a la nuestra, en cuanto que el género, aún formándose, no presenta límites precisos respecto a otros géneros, y los rasgos que en la definición actual son secundarios, pueden parecer entonces principales. Su traducción confirma la necesidad de introducir una dimensión temporal en la definición de un género. O, si se quiere, el error de querer fijar de una vez para siempre lo que es, en sustancia, un proceso histórico. A partir de las teorías de Jauss y la Escuela de Constanza, se ha puesto en claro que los géneros literarios no son entidades ideales, sino, más bien, una especie de código implícito, elaborado en cada época, por el que los nuevos textos son acogidos y clasificados según textos canónicos precedentes. Se puede hablar del reconocimiento de un género por parte de los lectores en el momento en que éstos son conscientes de la existencia de un modelo anterior, que es imitado o utilizado como arquetipo por otros autores²⁷.

El interés de un caso como el *Picariglio* reside precisamente en que la transformación textual a que se ve sometido el *Lazarillo de Tormes* viene a ser un observatorio privilegiado para entender la concepción europea de la picaresca. Estamos ante el tipo de recepción que Jauss llama apropiación activa, es decir, imitación o reinterpretación polémica de una obra precedente. Barezzi se presenta como claro ejemplo de lector discriminador, que acepta o rechaza algunos rasgos del texto que reelabora con arreglo a la idea de novela picaresca vigente en su tiempo. Y el arquetipo de pícaro fuera de España es, lo hemos apuntado al principio, el *Guzmán de Alfarache*. La fortuna literaria de Mateo Alemán en Europa y el orden seguido por Barezzi en sus traducciones permiten pensar que el italiano escribió su *Picariglio* sobre la falsilla del *Guzmán*, y que los añadidos de diverso carácter —entre ellos la *Gitanilla* cervantina— van siguiendo las huellas de aquél. Barezzi habría traducido entonces el *Lazarillo* según la fórmula picaresca ya conocida, ajustando el texto que tiene entre manos a un modelo que cree más perfecto. Así se entienden mejor las digresiones morales, los dichos, proverbios y sentencias introducidas a cada paso; las facecias y *exempla* históricos; los sermones y el parentesco con la oratoria sagrada (no por casualidad Barezzi tiene en común con Mateo Alemán el ser autor de una hagiografía²⁸). Así se explica, en fin, la inserción de una *Gitanilla* dentro de un *Lazarillo*, que chocará ya menos si se piensa en una novelita como la de *Ozmín* y *Daraja* dentro del *Guzmán*.

Digamos, para concluir, que este *rifacimento* de Barezzi no es un caso aislado en su singularidad, sino una muestra de procedimientos comunes a las literaturas europeas, más fácil de explicar si se consideran las tendencias generales del gusto de la época. Quizá su atractivo para los hispanistas esté en esa mirada extranjera so-

²⁷ Presentados no como sistema, sino como una serie de exposiciones parciales sucesivas, los principios fundamentales de la teoría de la recepción aparecen reunidos en la edición conjunta de los principales escritos de Hans Robert Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1986 (1ª ed. en alemán, 1977). Más radical en cuanto al protagonismo del receptor es Wolfgang Iser, *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1987.

²⁸ Se trata de la *Miracolosa Vita del Serafico Padre San Fancesco...* de 1636. Alemán había publicado en 1604 su *San Antonio de Padua*; de 1609 es su elogio a la *Vida del Padre Maestro Ignacio de Loyola*, de Luis Belmonte Bermúdez, y de 1613, en fin, los *Sucesos de D. Fray García Guerra*.

bre nuestra picaresca, que viene a confirmar las posiciones que con mejor sentido se han tomado ya desde hace algún tiempo sobre el género, y de las que recordaremos aquí dos: en primer lugar, la discutida necesidad de las digresiones moralizantes, causa de tantos quebraderos de cabeza para los buscadores de la coherencia estructural, aparece clara en esta y en otras traducciones europeas, que niegan el carácter popular de la novela picaresca y revelan un público lector capaz de reconocer el arte de la elocuencia y de apreciar el alarde retórico. Por otra parte, el gusto por la variedad de elementos que componen la novela en el siglo XVII aproxima la picaresca a la *contaminatio* renacentista, a la práctica de la mezcla y la literatura enciclopédica. Lo cual hace pensar que el género picaresco fue recibido en su época como una de las misceláneas entonces abundantes, en las que todo, o casi todo vale. Una *Gitanilla* de Cervantes, sin ir más lejos.

EL RELATO INTERCALADO EN LA NOVELA DEL XVII: ¿BELLO ADORNO O DIGRESIÓN ENOJOSA?

ALICIA YLLERA

Se intentan analizar los principales tipos de relatos intercalados en la novela del XVII, teniendo en cuenta la función que cumplen dentro de ella y su relación con las teorías literarias del momento, que a veces explican rasgos novelescos hoy juzgados convencionales. Se atiende principalmente a las novelas francesas llamadas en la época *novelas (romans) comiques* —donde *cómico* designa no lo «jocoso» sino lo opuesto a *trágico*¹—, pero se intenta considerarlas desde la perspectiva de los contemporáneos; es decir, en relación con la literatura entonces más leída y admirada: las obras homéricas y, en especial, la *Odisea*, *El asno de oro* de Apuleyo, el *Teágenes* y *Cariclea* (tan admirado por los humanistas), las novelas y epopeyas italianas (especialmente Ariosto y más aún Taſso, cuya influencia sobre el siglo XVII francés fue decisiva) y la novela española, que conoce en esos momentos un éxito sorprendente. Se pretende «reconstruir» la «cultura literaria» del momento, las lecturas del autor y del público, el telón de fondo sobre el que se proyectaban estas obras, en un momento en el que las formas especulares se manifestaban tanto en la novela como en el teatro o en la pintura.

No hay «historia» en la que no aparezcan insertadas otras historias (aunque sólo sea bajo la forma de indicaciones sobre el pasado de un personaje) pero, en deter-

¹ Según la oposición de la época entre *comedia*, lo que termina bien, y *tragedia*, lo que acaba mal, sin que ambos términos designen necesariamente dos géneros dramáticos. De este modo, Charles Sorrel, en el prefacio a la edición de 1633 de su *Francion* (1958: 1267), opone «historia cómica» a «historia trágica» como «materia triste» y «materia jocosa», lo que conlleva un estilo diferente. Además, en el caso de Scarron, *comique* tiene un segundo sentido: relacionado con los comediantes.

minados momentos, como en el siglo XVII (o en parte de la novela contemporánea), esta tendencia se acrecienta.

El relato intercalado

Dentro de una obra literaria —en este caso una novela o su antecedente la epopeya— pueden insertarse todo tipo de obras: relatos, poemas o teatro. La inserción de poemas es relativamente frecuente ya en la Edad Media (por ejemplo, en *Guillaume de Dole* de Jean Renart, en la novela occitana de *Flamenca*, etc.) y la costumbre persiste, por ejemplo, en la novela (larga o breve) sentimental española del Siglo de Oro. Pero prescindiremos tanto del poema como de la obra dramática intercalada. Atenderemos únicamente al *relato*, entendiendo por tal toda representación de un acontecimiento acaecido a un actante; todo relato supone un cambio, una transformación, un paso de un estado primero a un nuevo estado.

¿Cuándo puede hablarse de *incrustación* o *inserción* de un relato en otro? Suelen emplearse dos criterios: a) siempre que existe cambio de narrador, de fuente de discurso, de *voz*; b) siempre que existe cambio de focalizador (Bal, 1977; Reisz de Rivarola, 1984: 565). También puede entenderse en un sentido aún más amplio, y hablar de relato insertado siempre que exista una ruptura temporal: por ejemplo, cuando el narrador incluye un suceso anterior, como el relato de la herida de jabalí que Ulises recibió en su juventud (*Odisea* XIX). Evidentemente, toda narración supone una focalización previa pero, teniendo en cuenta que un narrador puede focalizar, sin apenas transición, diversos personajes e incluso fundir su propia focalización con la de un personaje², preferimos atenernos a la noción más tradicional y limitar la noción de *incrustación* o *inserción* al cambio de instancia narrativa que supone siempre un cambio de nivel narrativo.

Pueden distinguirse dos grandes tipos de relatos insertados, a los que suele llamarse, con una terminología hoy muy extendida, *heterodiegético*, cuando presenta personajes ajenos al mundo del relato en el que se incrusta, y *homodiegético*, cuando el relato versa sobre los mismos personajes de la historia «principal» o algunos de ellos³. El primero sería un relato «prescindible»; el segundo completaría el cono-

² Si incluimos dentro de la inserción todo cambio de focalización habría que incluir dentro de ella el monólogo interior, incluso cuando se supone un cambio de voz (Reisz de Rivarola, 1984: 571). Esta concepción amplia es sin duda interesante pero, en este caso, nos limitaremos a una concepción más restrictiva.

³ La terminología procede de Genette (1973: 91-92, 238), quien distingue, además, un nivel *extradiegético* (externo a la historia, por ejemplo las *Memorias* de Renoncour), un nivel *diegético* o *intradiegético* (los acontecimientos narrados en ellas, entre los cuales el acto narrativo de Des Grieux) y un nivel *metadiegético* (los acontecimientos narrados en el relato de Des Grieux, en los tres casos referido a *Manon Lescaut*). Sin embargo, su clasificación presenta ciertos problemas: es difícil llamar *extradiegético* a un narrador «con rostro» como Renoncour; *metadiegético* se emplea en un sentido muy distinto del que suele tener en lingüística; finalmente en este relato creo que habría que distinguir únicamente dos niveles: las memorias de Renoncour y el relato de Des Grieux. Por último, el número de relatos incrustados unos dentro de otros puede ser muy elevado, por lo que hablaremos de relato primero, segundo, tercero, etc., como hace Lintvelt (1981: 209-214).

cimiento que de los personajes tiene el lector. Sin embargo, es difícil decidir cuándo un relato insertado carece totalmente de relación con el relato primero: pueden aparecer personajes diferentes pero asemejarse en la acción o en el tópico o en algunas de sus isotopías. El mero hecho de estar insertado uno dentro del otro crea una relación de analogía o contraste. De hecho, el caso de máxima analogía entre el relato primero y el relato segundo (lo que suele llamarse *relato especular* o *puesta en abismo*) puede emplear personajes diferentes. La distinción entre relato insertado *extradiegético* y *homodiegético* es útil pero veremos que, en muchos casos, existe una transición imperceptible de una a otra.

Dentro de los relatos heterodiegéticos tendríamos una serie de ejemplos que irían desde la «Historia de Psiqué», incluida en el *Asno de oro*, a la «Historia del Abencerraje y de la hermosa Jarifa», intercalada en la edición de 1561 de la *Diana* de Montemayor, la de «Ozmín y Daraja» del *Guzmán de Alfarache*, de «Dorido y Clorinia» de la misma obra, el «Curioso impertinente» del *Quijote*, las tres novelitas de la *Guarduña de Sevilla* de Castillo Solórzano, etc., las cuatro incluidas en el *Roman comique* de Ecarron o el «Amour égaré» del *Roman bourgeois* de Furetière, el novelista más enemigo de la novela de su época que, involuntariamente, emplea muchos de sus lugares comunes. Por supuesto, sin pretender, en modo alguno, agotar la lista de los relatos insertados en novelas extensas, fácilmente prescindibles.

No es difícil encontrar ejemplos de relatos intercalados homodiegéticos: basta recordar los cantos de la *Odisea* en los que Ulises narra sus aventuras ante la corte de Alcinoos (IX-XII), la relación de los últimos momentos de Troya y de los siete años que deambuló por los mares que Eneas ofrece a Dido (*Eneida* II-III), la narración que Calasiris de Menfis hace de su vida (que permite al lector conocer las aventuras pasadas de los protagonistas) en las *Etiópicas* (II-V), las historias de la vida de cada pastor de la *Diana* de Montemayor, o el relato que de su vida de mujer alegre y más tarde de «Celestina» hace la vieja Agathe (*Francion*, II) o la infancia y juventud de Francion contada por el mismo (III-IV) o los relatos sucesivos de la vida del «Destin et de l'Etoile», «de La Caverne» o «de Léandre» del *Roman comique*. Sin embargo, es a veces difícil decidir si un relato puede ser considerado homodiegético o heterodiegético. Ocurre así con el más antiguo relato insertado: los «Amores de Ares y Afrodita» de la *Odisea* (VIII), cantados por el aedo ciego. Ninguno de los dos es personaje en sentido estricto de la *Odisea*, sin que puedan tampoco ser considerados personajes externos como, por ejemplo, los de la «Amante invisible» de Scarron. Son mucho más externos, sin duda, que la «Historia de Grisóstomo y Marcela» o del «Cautivo» del *Quijote*.

Puede presentarse como un relato oral, como la «Historia de Psiqué» que cuenta la vieja a la joven para tranquilizarla, la «Historia del Cautivo», «Ozmín y Daraja», etc. A veces se inserta como relato oral de la propia vida, o de una historia escuchada de boca de su protagonista (*Les Illustres Françaises* de Robert Challe, relatos IV y V); en ocasiones se recurre al canto de un rapsoda, como los «Amores de Ares y Afrodita» (*Odisea* VIII: 633-636); en otros casos se presenta bajo la forma de un sueño (como el sueño profético de Godofredo, *Jerusalén Libertada* XIV). No faltan relatos leídos por un personaje como el «Curioso impertinente», «L'Amante Invisible»

y «Le Juge de sa propre cause» de Scarron o «L'Amour égaré» de Furetière. A veces el relato se inserta por medio de la descripción de un objeto artístico como el escudo de Vulcano labra para Eneas (*Eneida VIII*), la copa de Floire et Blanche fleur, en la que se ha tallado la historia de Paris y Helena, o la de *L'Escoufle* de Jean Renart, que contiene una versión de la historia de Tristán e Iseo, o el traje de bodas de Leonor, en *Guillaume de Dole*, que lleva bordada la historia troyana. No es extraño que un niño expuesto, como Cariclea, lleve un tejido en el que se ha bordado su noble origen (*Etiópicas*). En otras obras el relato aparece en una carta (*Quête du saint Graal*). Cuando el relato es heterodiegético, el principal pretexto para insertarlo es el entretenimiento, a menudo durante un viaje, como en «Ozmin y Daraja» o en el capítulo IX del *Bachiller Trapaza* de Castillo Solórzano.

Variedad y unidad

En pocos momentos el ideal de obra literaria influyó tanto sobre la creación como en los siglos XVI y XVII, incluso en el caso de la despreciada novela⁴. Dos principios, no siempre fáciles de compaginar, presidían la creación narrativa (epopeya, poema heroico o novela): el principio de la variedad y el de la unidad.

Podía conseguirse la variedad mediante el contraste que aparece, por ejemplo, en el *Decamerón*, entre el relato de la peste en el prólogo y el alegre desenfado de la mayoría de las novelas. También el relato insertado produce variedad, al introducir un relato en primera persona en uno en tercera (o viceversa), al permitir una variación estilística (relación supuestamente oral frente a relato escrito) o al modificar el tono al contar una historia diferente del relato primero.

Todos los tratadistas de los siglos XVI y XVII aconsejan la variedad⁵. La variedad puede conseguirse mediante los episodios o bien mediante el relato intercalado heterodiegético. Autores y críticos coinciden en su aceptación de los episodios⁶, pero, en general, exigen también la unidad de acción, como pedía Aristóteles (*Poética* 1459a), lo que a menudo conlleva la condena de Ariosto.

El relato intercalado heterodiegético podía producir variedad y tenía en su favor el prestigio de su presencia en obras como el *Asno de oro*. Pero rompía la unidad, de ahí que, después de algún intento por introducirlo dentro de una obra seria, como

⁴ No voy a insistir en el desprecio de la novela en la época, tema muy conocido. Únicamente señalaré que el primero en publicar en Francia un tratado sobre la novela, Huet (1970:2), sólo la considera como un «agréable amusement des honnêtes parseuseux», a pesar de ser un defensor del género.

⁵ Así, por ejemplo, Boileau (1969 II: 89, v. 70).

⁶ De este modo, El Pinciano dice que las principales fábulas deben tener episodios (1973 II: 15), pues estos traen ornato y útil y provechosa doctrina (1973 II: 20) y entiende por «episodio» toda acción que podría suprimirse sin alterar fundamentalmente la obra (1973 II: 20). Un siglo después, el P. Rapin (1970: 78-79) señala que «C'est par l'art des épisodes qu'on fait entrer dans l'action principale cette grande variété de métiers qui servent à l'ornement du poème», aunque añade que el episodio tiene que tener una vinculación natural con la acción y que no siempre son acertados los episodios del Tasso y menos aún los de Ariosto.

la *Diana* de Montemayor, aunque no en la primera edición, se instala preferentemente en la novela no-noble, en la novela satírica, «cómica» en el sentido de la época: aparece en el *Guzmán*, en el *Quijote* y en otras novelas picarescas. Sin embargo, tanto Mateo Alemán como Cervantes sólo lo incluyen en la primera parte y Cervantes (II, 3; II, 44), después de hacerse eco, en la segunda, de las críticas recibidas por haber incluido el «Curioso impertinente», declara su propósito de prescindir de estos relatos.

La lección de la segunda parte del *Quijote* no fue retenida por Scarron quien, imitando al autor castellano, y al parecer por sugerencia de un amigo, que un tiempo se identificó con el caballero de Méré pero que no es sino Esprit Cabart, señor de Villermont⁷, introdujo cuatro novelas breves españolas en el *Roman comique*. Por los años en los que Scarron publicaba su obra, ya otros autores habían condenado en Francia los relatos intercalados⁸. Años más tarde se reiteran estas condenas (Du Plaisir, 1975: 45) e incluso se reprueban las descripciones excesivamente largas, temiendo aburrir al lector (Valincour, 1678: 6-7, 18-19, 22-24). Entretanto los relatos insertados heterodiegéticos no faltan en el más severo adversario de todos los procedimientos novelescos («L'Amour égaré» en el *Roman bourgeois* de Furetière). El relato heterodiegético intercalado se sintió tan peculiar del *Quijote* —a pesar de las advertencias de Cervantes— que vuelve a aparecer en las *Suites* publicadas en 1695 y 1713 (atribuidas la primera parte a Filleau de Saint-Martin y la segunda al mismo, aunque se supone que Robert Challe la reelaboró, según sus propias declaraciones) y lo mismo podría decirse de las continuaciones del *Roman comique*. No es estraña la perplejidad de J. Rousset (1973: 70) al comprobar que los relatos intercalados provocan un fraccionamiento del texto y, sin embargo, triunfan en Francia en el siglo «clásico». Scarron perpetuó el modelo del primer *Quijote*, desdeñando el del segundo.

Es verdad que el *Roman comique* es un caso muy peculiar porque en él los relatos intercalados (heterodiegéticos u homodiegéticos) constituyen más de la mitad de la obra (Rousset, 1973: 70-71). Los homodiegéticos se explican por fidelidad a un modelo ideal de epopeya o novela clásica (procedente de la *Odisea*, de la *Eneida*, de Heliodoro, etc.)⁹.

⁷ Así figura en una nota manuscrita conservada en un ejemplar de la Biblioteca Nacional de París de la *Apologie pour M. Duncan, docteur en médecine, contre le «Traité de la mélancolie»*, escrita como réplica al tratado de La Mesnadière: «Ce fut là [à l'hôtel de Troyes] où il fit à ma persuasion le premier volume de son *Roman Comique*... Je lui fournis les quatre nouvelles en espagnol, qui sont si agréablement traduites dans ses deux volumes, aussi bien que les quatre autres qu'il a traduites et qu'il a données à part.» (Cousin, 1859: 404). Morillot (1970: 364) identificó a este escritor anónimo con el caballero de Méré, aunque vio las dificultades que entrañaba esta identificación. A. de Boislisle (1894: 39-44) demostró que no podía ser sino Esprit Cabart, señor de Villermont, lo que aceptó E. Magne (1924: 156-157).

⁸ Por ejemplo, Scudéry, que no es precisamente un modelo de «rigor» aunque sí de deseo de agradar a los cultos, dice, en el prólogo a su novela *Ibrahim ou l'illustre Bassa*, 1641, que, como la epopeya, la novela debe tener una acción principal a la que se subordinan todas las demás y que nada debe quedar desgajado o ser inútil. Es verdad que no siempre cumple sus propósitos y que Scarron no compone una novela «heroica» sino un *roman comique*.

⁹ La originalidad de Scarron está en haber aplicado todos esos moldes de la más «cult» epopeya

Las novelitas españolas insertadas en el *Roman comique* han sido enjuiciadas de diversas maneras: si E. Magne (1924: 162) lamentaba la deplorable idea de incluirlas, pues nada tenían que ver con la «historia» principal, otros críticos han intentado establecer una relación entre las dos partes, aparentemente tan heterogéneas, que componen su obra¹⁰. La verdad es que, en cuanto a los argumentos, no son más convencionales sus novelas cortas que el relato englobante de la vida de los comediantes: como en la más pura tradición de la novela bizantina, tanto los relatos intercalados homodiegéticos como los heterodiegéticos presentan historias de amantes fidelísimos que superan todos los obstáculos que se oponen a su amor. Es más, contra lo que se haya podido decir (Mortier, 1966: 49), cuando refunde totalmente una obra española, por ejemplo «El juez de su propia causa», es para introducir todos los lugares comunes de la novela serie de su época: comienzo *in medias res*, relatos puestos en boca de sus protagonistas, etc.

El *Francion* y el *Roman comique* muestran la incapacidad de la novela francesa de la primera mitad del XVII, incluso de la «novela cómica», para liberarse de las convenciones de la época, a diferencia de la novela picaresca española o del *Quijote*. De ellos no toman sino los aspectos más aparentes y no su nueva visión del mundo que conlleva una profunda alteración de las convenciones narrativas. Aunque ya la novela breve española presentaba rasgos de la novela bizantina (comienzo *in medias res*, encuentros, naufragios, amantes separados y reunidos tras numerosas pruebas, etc.), éstos se acentúan en la mayoría de las novelas breves francesas de la segunda mitad del XVII: tal vez no fuese ajena a esta modificación su asociación a la novela extensa en obras como el *Roman comique*.

¿Mostrar o narrar?

El poeta debe hablar lo menos posible en la épica, decía Aristóteles (*Poética* 1460a), lo que respondía perfectamente a su concepción de la literatura como mimesis. De este modo, lo mejor es confiar la narración a un personaje, como, tras él, dice El Pinciano (1973, II:208-209). Así lo hace la novela pastoril, el *Persiles* y en Francia tanto la novela seria como la cómica que, sin embargo, no se atreve a construir todo el relato en primera persona, a diferencia de la picaresca española. Sólo un adversario de la novela puede apreciar los excesos de esta galería de personajes que se van encontrando sucesivamente para contarse unos a otros sus vidas¹¹. Mme.

de su época a la historia de una compañía de cómicos ambulantes. Por el contrario, Cervantes, al tratar una materia burlesca en el *Quijote*, había prescindido de ellos, liberando a la novela de los más anquilosados lugares comunes del momento.

¹⁰ Mortier (1966) piensa que su gran originalidad está en que invierte la relación entre novelas breves/novela extensa puesto que, mientras que, en su época, el «roman» era mucho más convencional y la «nouvelle» de influencia española estaba más próxima a la realidad, en el *Roman comique* ocurre lo contrario; Armas (1971: 27) piensa que las modifica para adaptarlas al relato englobante, etc.

¹¹ Furetière (1958: 939, 970-971, 1020, 1040, etc.) critica los lugares comunes de la novela de su época.

de La Fayette sigue fielmente el mismo principio en *Zaïre* pero lo quiebra en *La Princesse de Clèves*, al sustituir el modelo de la épica por el de la historia. Pero Vaincour (1678: 6-7) le reprochará su extensa descripción inicial de la corte, prefiriendo que la hubiera puesto en boca de la madre de la protagonista. En cambio, Du Plaisir (1975: 46) consagra esta nueva técnica novelesca, que prescinde del comienzo *in medias res* y de los confidentes o escuderos que nos ponen en antecedentes de las hazañas de sus señores, es decir de los relatos intercalados homodiegéticos. *La Princesse de Clèves* y, siguiendo su ejemplo Du Plaisir, rompe con los tópicos de la novela «cultiva», que Scarron había intentado adaptar a la novela «cómica», pero, como las tradiciones tienen la vida dura, numerosas novelas posteriores los vuelven a utilizar.

Se prefiere el personaje parlanchín al narrador parlanchín pero, además, sólo el personaje puede conocer sus pensamientos e intenciones y únicamente su acompañante o confidente puede contar las acciones que nadie presencié. Se niega al narrador —que a veces habla de sí mismo como «cronista»— los privilegios de la omnisciencia pues carecen de ellos el historiador e incluso los dioses de Homero¹². Es un escrúpulo en cierto modo análogo al que empujó hacia la «objetividad» y la «impasibilidad», en el siglo XIX, a H. James o a Flaubert.

Conclusión

Bakhtine (1978: 120, 182, 141-144) veía en la pluralidad y el plurilingüismo el rasgo más característico de la novela; la novela es para él un híbrido intencional, consciente y artísticamente organizado y los géneros intercalados serían una de las formas fundamentales de la organización del plurilingüismo en la novela. En todo caso, vemos que el relato intercalado (en su doble forma de relato homodiegético o de relato heterodiegético) aparece desde las primeras formas novelescas alejandrinas.

Ambos tipos, pero especialmente el relato intercalado en boca del protagonista o de un personaje secundario, son muy frecuentes en el siglo XVII. Responden al principio de reducir la participación del narrador, que, si bien se permite comentarios sobre su obra, no se atreve a desvelar lo que ignoraría un «historiador»; se le niega el privilegio de la omnisciencia que Homero negaba a los dioses olímpicos, mientras que en la segunda mitad del XIX surgirá el ideal de un narrador no-omnisciente y, además, perfectamente oculto e impasible.

El relato intercalado heterodiegético, que Cervantes extendió a pesar de haberlo reprobado, buscaba la variedad en el relato, aunque contravenía el principio de la unidad de acción. Pero permitía también establecer un contrapunto a la historia principal, principio que reaparece, sobre todo bajo la forma del relato especular, en la literatura de los siglos XIX y sobre todo del XX, después de haber sido el gran pro-

¹² Mientras Zeus, atraído por Hera, duerme, no puede seguir el curso de la lucha entre los aqueos y los troyanos (*Iliada* XIV). Por otra parte, el narrador que cuenta la lucha ante las puertas de Troya dice no poder narrar lo que ocurre ante otras puertas no siendo un dios (*Iliada* XII, 1968: 241).

cedimiento pictórico de los siglos XV, XVI y XVII (Jan van Eyck, Robert Campin, Memling, Quentin Metsys, Velázquez, etc.).

Si el relato intercalado heterodiegético fue una moda relativamente esporádica, que aparece esencialmente en la novela «satírica», «cómica» (en el sentido de la época), en cambio el relato intercalado homodiegético (o autodiegético, cuando se pone en boca del protagonista) es un rasgo funcional esencial de la novela del siglo XVII, que surge del deseo de imitar los modelos épicos para conseguir así la dignificación del género. Su frecuente empleo —hasta el punto de acumular en la misma obra una sucesión de personajes que desfilan delante del lector para contar su vida— se debe, sin duda, al deseo de variación, al modelo de la *Odisea*, de la *Eneida* y de Heliodoro pero también a otro viejo principio que volvió a surgir en la segunda mitad del siglo XIX y en nuestro siglo y que, empleando una terminología moderna, diríamos que responde a los «escrúpulos» del narrador, que rehuye la omnisciencia, lo que puede compararse con el deseo de «objetividad», que algún autor consideraba característico de la novela contemporánea.

Bibliografía

- ARMAS, F.A., *The Four Interpolated Stories in the «Roman Comique». Their Sources and Unifying Function*, Chapel Hill, The Univ. of North Carolina Press, 1971.
- BAKHTINE, M., *Esthétique et théorie du roman*, trad. fr., París, Gallimard, 1978.
- BAL, M., *Narratologie. (Essai sur la signification narrative dans quatre romans modernes)*, París, Klincksieck, 1977.
- BARDON, M., *«Don Quichotte» en France au XVIIe et XVIIIe siècles (1605-1815)*, 2 vols., París, Champion, 1931.
- BOILEAU, N., *Oeuvres*, ed. de S. Menant, 2 vols., París, Garnier-Flammarion, 1969.
- BOISLISLE, A. de, *Paul Scarron et Françoise d'Aubigné d'après des documents nouveaux*, París, Bureau de la Revue, 1894.
- CIORANESCU, A., *Le Masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*, Ginebra, Droz, 1983.
- COUSIN, V., *Madame de Sablé. Nouvelles études sur la société et les femmes illustres du XVIIe siècle*, 2^a ed., París, Didier, 1859.
- DÄLLENBACH, L., *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, París, Le Seuil, 1977.
- DU PLAISIR, *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire avec des scrupules sur le style*, ed. de Ph. Hourcade, Ginebra, Droz (1^a ed. 1683), 1975.
- FURETIÈRE, A., *Le Roman bourgeois*, en *Romanciers du XVIIe siècle*, (1^a ed. 1666).
- GENETTE, C., *Figures III*, París, Le Seuil, 1973.
- GENETTE, G., *Nouveau discours du récit*, París, Le Seuil, 1983.
- HOMERO, *Obras. Iliada. Odisea*, intr. de J. Alsina, trad. de F. Gutiérrez, Barcelona, Planeta, 1968.
- HUET, P., *Lettre de M. Huet à M. Segrais De l'Origine des Romans*, Ginebra, Slatkine (reimpr. de la ed. de París, 1799), 1970.
- HUTCHEON, L., *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Waterloo, Ontario, Wilfrid Laurier Univ. Press, 1980.
- LINTVETL, J., *Essai de typologie narrative. Le «point de vue». Théorie et analyse*, París, J. Corti, 1981.

- LÓPEZ PINCIANO, A, *Philosophia antiqua poetica*, ed. de A. Carballo Picazo, 3 vols., reimpr., Madrid. C.S.I.C.. 1973.
- MAGNE, E., *Scarron et son milieu*, nueva ed., París, Emile Paul frères, 1924.
- Novela picaresca española, La*, ed. de A. Valbuena Prat, Madrid, Aguilar.
- MENÉNDEZ PELAYO, M., *Orígenes de la novela*, ed. de E. E. Sánchez Reyes, 4 tomos, Santander, Aldus, 1943.
- MORILLOT, P., *Scarron. Etude biographique et littéraire*, Ginebra, Slatkine (reimpr. de la ed. de 1888), 1970.
- MORTIER, P., «La Fonction des nouvelles dans le *Roman comique*», *Cahiers de l'Ass. Int. des Etudes françaises* 19, 41-51, 1966.
- RAPIN René, S.J., *Les Réflexions sur la Poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, ed. de E. T. Dubols, Ginebra, Droz, 1970 (1ª ed. 1674),
- REISZ DE RIVAROLA, S., «Voces y conciencias modalizantes en el relato literario y ficcional», *Teoría semiótica. I. Lenguajes y textos hispánicos*, ed. M.A. Garrido Gallardo, Madrid, C.S.I.C., págs. 585-591, 1984.
- RILEY, E.C., *Teoría de la novela en Cervantes*, trad. esp., Madrid, Taurus, 1971.
- ROMANCIERS DU XVIIIÈ SIÈCLE*, ed. A. Adam, París, Gallimard, «La Pléiade», 1958, 1971.
- ROUSSET, J., *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, París, J: Corti, 1973.
- SCARRON, Paul, *Le Roman comique*, en *Romanciers du XVIIe siècle*, (1ª ed. 1651-1657).
- SOREL, Charles, *Histoire comique de Francion*, en *Romanciers du XVIIe siècle*, (1ª ed., 1623).
- VALINCOUR, *Lettres à Mme la Marquise *** sur le sujet de «La Princesse de Clèves»*, París, Sébastien Marbre-Cramoisy, 1678.

UN CURIOSO RELATO INTERCALADO: LAS AVENTURAS DEL PÍCARO LUIS EN LA *HISTORIA DE LISENO Y FENISA*

ANTONIO CRUZ CASADO

La decadencia del género que forman los libros de aventuras peregrinas o «novelas bizantinas» tiene lugar ya en la segunda mitad del siglo XVII, cuando el sentido de la aventura, que a lo largo de la trayectoria del género tenía un fuerte carácter simbólico, se convierte en plenamente alegórico, desapareciendo los sucesos novelescos bajo profundas disquisiciones morales y teológicas. Esta superación de la tendencia se aprecia bien en *El Criticón*, de Baltasar Gracián, obra en la cual la estructura bizantina se ve casi sofocada por una recurrencia permanente al mundo de la alegoría.

Podría pensarse, por lo tanto, que a partir de este momento ya no se escriben más libros de aventuras peregrinas, puesto que el patrón genérico ha sido trascendido y superado, como ocurría con los libros de caballerías y *Don Quijote de la Mancha*, aunque en este caso la superación del género no está, en principio, relacionada con un adensamiento del significado, sino con el empleo de la parodia. Sin embargo, tras el ocaso del relato bizantino, cumplido su decurso natural, encontramos algunas muestras tardías en el siglo XVIII, en las que se sigue empleando el patrón conocido y que pueden considerarse como ejercicios retóricos más que como creaciones plenamente originales. Nos referimos a la *Historia de Liseno y Fenisa*, de Francisco Párraga Martel de la Fuente, y a *Los trabajos de Narciso y Filomela*, de Vicente Martínez Colomer.

Si la última de las obras mencionadas es un homenaje explícito al *Persiles* cervantino¹, la *Historia de Liseno y Fenisa*, publicada en 1701, es una versión barro-

¹ Cfr. Vicente Martínez Colomer, *Los trabajos de Narciso y Filomela*, ed. Antonio Cruz Casado, Barcelona, Anthropos, (en prensa).

quizante de los amores de cuatro peregrinos españoles por España, en la órbita de influjo de *El peregrino en su patria*, de Lope de Vega.

Uno de los aspectos más característicos de esta forma de ficción del Siglo de Oro es el empleo de narraciones intercaladas, ajenas por lo general a la trama principal o levemente relacionadas con ella. Este recurso contribuye a crear una estructura bastante complicada, en la que el lector puede sentirse perdido entre personajes que cambian con frecuencia de nombre y realizan numerosos viajes, en el transcurso de los cuales encuentran a otros personajes que invariablemente cuentan su historia en primera persona. Aún cuando este tipo de relato intercalado no sea exclusivo de los libros de aventuras peregrinas, es en estas narraciones donde adquiere verdadera carta de naturaleza, puesto que se encuentra ya en las muestras clásicas del género, como *Las etiópicas*, de Heliodoro, o *Leucipa y Clitofonte*, de Aquiles Tacio, pasando a integrar luego algunas de las aportaciones más originales de la literatura española, como la *Selva de aventuras*, de Jerónimo de Contreras, *El peregrino en su patria*, de Lope de Vega, o la *Historia de Hipólito y Aminta*, de Francisco de Quintana, por no mencionar más que algunas de las muestras que ofrecen una relación más directa con la obra que analizamos.

La función de estas historias secundarias apunta sobre todo a dos finalidades: por una parte se pretende dar variedad, amenidad e interés a la acción presentando una variada tipología de personajes y de casos, de tal manera que en esta concepción puede encontrarse cierto parecido con la idea que sustenta el Pinciano acerca del interés de la variedad, que toma en este caso de la tradición ciceroniana: «Mucha variedad te darán los acaescimientos nuestros, y, con ella, mucho deleyte, el cual entretiene mucho a los ánimos de los lectores, a quienes ninguna cosa ay más agradable que la variedad de los tiempos y mudança de las cosas»², reflexión que también se encuentra en la base del pensamiento de Lope al justificar su creación teatral y señalar que «buen ejemplo nos da naturaleza, / que por tal variedad tiene belleza»³. Por otra parte, sirven también como elementos retardadores del desenlace del argumento principal, el cual, en caso contrario, se desarrollaría de una manera muy rápida, eliminando así la posible suspensión que se crea en el lector y que se acrecienta si se demora el desenlace cuando todavía no se vislumbra completamente el final. En este último sentido, suele ocurrir con cierta frecuencia que, cuando la mayor parte de los obstáculos que se oponen a la unión de los enamorados ha desaparecido, se intercalan algunas historias secundarias que alargan innecesariamente la resolución última.

Para complicar aún más la cuestión, en algunas ocasiones, un relato intercalado en la narración principal lleva a su vez intercalado otro relato más, a la manera de las cajas chinas, y puede ocurrir que este relato sea una falsificación consciente del personaje que lo narra, con la intención de desviar algún tipo de sospecha o por otras

² Alonso López Pinciano, *Philosophia Antigua Poética*, ed. Alfredo Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1873, III; págs. 214-215.

³ Juan Manuel Rozas, *Significado y doctrina del Arte Nuevo de Lope de Vega*, Madrid, SGEL, 1976, págs. 73-83; estos versos adaptan otro de Serafino Aquilano: «È por molto variar natura è bella».

motivaciones. El resultado de todo ello es de una gran complejidad y causa cierto desconcierto en el lector. Así, y tomando el ejemplo de la obra que estudiamos, en la narración de Federico, que ocupa parte de los dos primeros discursos, se intercala una historia falsa que éste personaje cuenta a don Pedro, el padre de la dama que pretende, y que le sirve para entrar en casa de la misma⁴.

Prácticamente todas las historias intercaladas que hemos tenido ocasión de analizar al estudiar los libros de aventuras peregrinas⁵ presentan un asunto grave, casi siempre de amor y con un contenido moral y ejemplarizante en el fondo. Sin embargo, existe una que se aparta de esta tendencia general: la narración del pícaro Luis en la *Historia de Liseno y Fenisa*.

Si se acepta la división de toda la narrativa del Siglo de Oro en dos bloques con elementos disímiles, caracterizado el primero por su tendencia idealista y el segundo por su visión realista⁶, el relato de Luis puede considerarse como una interpolación picaresca, con cierto aspecto autobiográfico, en una ficción plenamente idealizada. Además el interés de esta narración nos parece aún mayor, aparte de la discordancia que ofrece con el contexto restante, si tenemos en cuenta que se trata de uno de los últimos ataques de los que tenemos noticia contra el culteranismo, al mismo tiempo que se defiende y alaba la tendencia poética opuesta, el conceptismo.

Luis aparece en el discurso tercero de la obra y narra su vida, su afición a la escuela de los cultos, sus amores con doña Eufrasia, que se desarrollan mal por el exagerado empleo que el joven hace del cultismo, hasta que un amigo le aconseja que no utilice estilo tan oscuro, y al personaje le parece entonces como si hubiera salido de una mala enfermedad. Le suceden más tarde una serie de desgracias en su relación con la dama: cae en una secreta⁷, luego le muerde un mastín y cuando consigue entrevistarse con la misma está presente una vieja que imposibilita cualquier forma de expresión afectiva. No sucede lo mismo con otro personaje que llega de improviso y que hace que Luis se vea en la obligación de esconderse en el balcón, a instancias de la dama, aunque es enero y hace mucho frío: «dejáronme como alcarraça que ponen a serenar» (pág. 127), comenta. El recién llegado dice ser el primo de la dama, parentesco que aprovecha el narrador para realizar un juego de palabras de corte conceptista: «atendí a las razones del primo, y de ellas colegí, que lo era muy carnal de la dicha doña Eufrasia y que decía se quedaba aquella noche con

⁴ Francisco Párraga Martel de la Fuente, *Historia de Liseno y Fenisa*, Madrid, Julián de Paredes, 1701, pág. 24 y ss. En las citas de esta obra incluidas en el cuerpo del trabajo se añade a continuación la página correspondiente; actualizamos la grafía, salvo en el caso de empleo del cultismo.

⁵ Antonio Cruz Casado, ed., «*Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique*»: un libro de aventuras peregrinas inédito, Madrid, Ediciones de la Universidad Complutense, 1989, especialmente «La trayectoria de los libros de aventuras peregrinas en la literatura española», págs. 305-549.

⁶ La división señalada es frecuente en diversos manuales de historia de la literatura española. Sobre las formas idealistas *cfr.* Antonio Rey Hazas, «Introducción a la novela del Siglo de Oro, I (Formas de narración idealista)», *Edad de Oro*, I, págs. 65-105.

⁷ Una situación parecida se encuentra en un cuento del *Decamerón*: Andreuccio, burlado y robado por una cortesana, cae en una letrina; *cfr.* Giovanni Boccaccio, *Decamerón*, Barcelona, Planeta, 1982, págs. 81-91, «Cómo un mercader de Perusa fue a comprar caballos a Nápoles, y cómo, burlado de una dueña, en vez de caballos adquirió un anillo.»

ella» (págs. 127-128). El resultado de todo esto es que cae en poder de la ronda que lo trata como un malhechor. Más tarde va a Sevilla, formando parte de una compañía de farsantes. Como es también escritor compone una comedia: «el primer día que se ejecutó me la silbaron», (pág. 129), añade, y recuerda que acababa con una redondilla muy adecuada en su opinión y que decía:

«Y aquí discreto auditorio
da fin la farsante trulla,
y en cesando aquesta bulla
iremos al refectorio» (*ibid.*)

Pero desdichadamente se prohíben las comedias y no puede estrenar otras. Permanece en Sevilla, en tanto que los otros cómicos pasan a Portugal; en la ciudad andaluza se convierte en matón y aprende germanía, sin olvidar sus habilidades poéticas, como se manifiesta en el soneto que dirige a las suegras, en el más puro estilo quevediano⁸. Siguen las aventuras: protege a la Pulida, que es una prostituta, y resulta encarcelado; se fuga de la cárcel y marcha primero a tierras de Castilla y más tarde a Aragón. Aquí cae en poder de una cuadrilla de forajidos y termina por formar parte de la misma; el resto de su historia se centra en las numerosas huidas que tiene que emprender, siempre perseguido por la justicia, hasta que llega a casa de Alejandro, donde está hospedado Liseno y donde ha contado su historia. Luis vuelve a aparecer como mención al final de la obra; Enrique, al narrar también su historia, indica que lo encontró en Sevilla: «halló que era Luis, aquel mancebo que en el tercero discurso de este Libro refirió sus sucesos, y que ya dejamos dicho como

⁸ El soneto está dirigido contra unas mujeres viejas y feas que pasean en coche y que resultan ser suegras. Es una manifestación, no frecuente por otra parte en la literatura culta, de la animadversión contra las suegras, usual, sin embargo, en la literatura popular, como se ve en los chistes de suegras y en determinados cantarcillos folclóricos. El texto es el siguiente:

¿Qué Libia ha desatado tales fieras?
¿Qué bosque vomitó tales silvanos?
¿Qué Egipto al orbe dio tales enanos?
¿Quién a Sevilla trajo estas quimeras?

¿Qué cueva al mundo echó tales panteras?
¿Qué infierno bostezó diablos insanos?
¿Qué elogios a estos monstruos no son vanos?
Siendo de grifos caras verdaderas,

sin duda son las furias o las Parcas.
Bien se conoce en sus colores negras,
éstas pasaron el Leteo en barcas.

Y tú, infernal cochero, ¿qué te alegras?
Si otro Aqueronte furias desembarcas,
y aún peores que furias, pues son suegras» (págs. 130-131).

con Federico se volvió a Sevilla» (pág. 269), aunque esta referencia es meramente circunstancial y tiene como objetivo no dejar ningún cabo suelto en el argumento.

De la selección de episodios que se han señalado se puede concluir que el elemento picaresco es dominante en la historia del personaje. Además resulta curioso que alguno de los aspectos destacados se achaquen luego al propio autor, de quien se tienen escasas noticias ciertas, puesto que ha sido un escritor prácticamente olvidado por la crítica⁹. A este respecto hay que indicar que la conocida *Enciclopedia Universal Ilustrada* de Espasa Calpe, en la nota biográfica correspondiente a Párraga, indica: «habiéndose dedicado desde sus primeros años al cultivo de las letras, según el mismo refiere en una de sus obras, donde narra que, habiendo sabido que estaban de partida para Sevilla una compañía de farsantes, determinó irse con ella en calidad de mozo de hato: «Llegamos a Sevilla, dice Párraga, donde se representaron algunas comedias con acierto. Yo, con la afición que tenía a los versos, y a la comunicación con Farsantes, me determiné a componer una, que el primer día que

⁹ No aparece mencionado en casi ninguno de los estudios consultados al respecto sobre prosa o poesía del siglo XVIII. Las referencias más amplias se encuentran en el gran diccionario de Espasa Calpe, *cf.* *Enciclopedia Universal Ilustrada*, Madrid, Espasa Calpe, 1920, tomo XLII, págs. 281-282. También aparecen noticias en Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca de libros raros y curiosos*, Madrid, Manuel Tello, 1888, III, cols. 1088-1093. Los juicios de Gallardo acerca de la poesía de Párraga, que, al parecer, nadie más ha visto, son completamente negativos: «Es escritor adocenado: escribe ecos, laberintos, y sus versos son tales que después de haberlos leído todos, a duras penas queda memoria de haber leído nada», *ibid.* col. 1090. Sin duda, no son las suyas composiciones muy inspiradas, pero en ocasiones, sobre todo en los poemas satíricos, ofrece cierta agudeza. Así en el siguiente epigrama que incluye Gallardo:

«¿Para qué son las bravatas
con que te obstentas modesto,
siendo a todos manifiesto
que sólo de lengua matas?
Todo lo que yo sé en esto
es que eres, como lo pinto,
tan impotente en el quinto
como incapaz en el sexto» (*ibid.* cols. 1092-1093).

Quizá ofrezca alguna disculpa la poca edad que se dice tiene el autor cuando compone la *Historia de Liseno y Fenisa*. Así, en unas endechas endecasílabas incluidas en los preliminares, obra de don Joseph Damián de Illescas, se dice que Párraga cuenta veinte años:

Más bien mi cortedad
es fuerza que se asombre
de ver que en cuatro lustros
capacidades tan gigantes moren» (*op. cit.*, preliminares sin paginar).

A la misma escasez de años hace referencia el propio autor de la afectada y retórica dedicatoria a don Antonio Álvarez de Toledo, duque de Alba, recurriendo a un estilo que, superado su carácter barroco, incide de lleno en lo que suele denominarse rococó: «Para estas flores, que desabrocharon los abriles de mi adolescencia, intenta mi voluntad la protección de V. Exc. sacrificándole en las aras del afecto la *Historia de Liseno y Fenisa*, ofrenda corta a tan superior mecenaz, pero que logrará, a lo excelso de su augusta sombra, la fragancia, suavidad y hermosura que le negó su origen» (*ibid.*).

se ejecutó me la silbaron; y ahora que he conocido sus disparates, no me admiro, porque ella era tan mala que lo merecía»¹⁰. Como hemos dicho antes, estos sucesos se incluyen en la historia de Luis y habría que dilucidar en alguna ocasión qué hechos pertenecen a la biografía personal del autor y cuáles a su personaje de ficción.

El posible interés de este relato se debe no sólo a sus características picarescas, aunque estos aspectos no parece hayan sido catalogados ni notados como tales por los estudiosos de la picaresca, en tanto que sí se le ha prestado atención al libro como narración que incluye una academia¹¹. Hay que señalar también, como ya se indicó, que en esta misma historia de Luis se encuentra uno de los ataques más tardíos contra el culteranismo, al mismo tiempo que se hace una defensa del conceptismo.

Sin embargo, no hay que pensar que la obra sea ajena por completo a la influencia gongorina sino que, en diversas ocasiones, la huella del poeta cordobés y de la tendencia que encabeza es perceptible. En este sentido se puede señalar el empleo de un estilo muy ornamentado, con frases largas y abundancia de figuras retóricas, entre las que son frecuentes la metáfora y la perífrasis; así se expresa el amanecer: «Anunciaban con sus harpadas lenguas en variedad de consonancias los alados vivientes su deseada cuanto vecina Aurora» (pág. 1)¹² o el reflejo del rostro en el agua: «le hice que se llegara a una cristalina fuente (que cerca de donde estábamos en risueña subcesiva plata corría para vida de las flores), miróse en sus cristales y viendo en ellos su hermosura, trocando en púrpura las azucenas de sus mejillas, dijo: —Lo que aquí se descubre sólo es mi rostro» (pág. 28), o el caballo que monta Liseno, que es «un hermoso bruto, viviente Etna, pues siendo formado de cuajada nieve, arrojaba repetidos incendios por su boca» (pág. 91). En numerosas ocasiones estos ecos gongorinos tienen carácter irónico, procedentes del *Polifemo*, como «entró reinando con su caliginoso manto la obscura noche» (pág. 138), que recuerda la descripción de la caverna del gigante¹³, «a pocos pasos se descubría una boca, o bostezo de aquella sierra, y junto a ella un peñasco, que debió de servirle de puerta» (pág. 143), o

¹⁰ Cfr. nota anterior.

¹¹ En este sentido ha sido recordado por Willard F. King, *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, Real Academia Española, 1963, pág. 199. También encontramos una mención de la obra de Párraga, sin atribución a este autor, en el inventario de la biblioteca de don Teodoro Ardemans, tasada allí en cuatro reales; cfr. Mercedes Agulló y Cobo, «La biblioteca de don Teodoro Ardemans», en *Primeras jornadas de bibliografía*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1977, pág. 578: «Historia de Niseno [sic] y Fenisa».

¹² la expresión «harpadas lenguas» ha sido muy bien estudiada por María Rosa Lida, «Arpadas lenguas», *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975, págs. 207-239; no incluye este ejemplo de Párraga. Tampoco el siguiente: «con sus picos de plata, harpadas lenguas y flautados cuellos», de Enrique Suárez de Mendoza y Figueroa, *Eustorgio y Clorilene, historia moscóvica*, Madrid, Juan González, 1629, f. 17 v.

¹³ Cfr.

«caliginoso lecho, el seno obscuro
ser de la negra noche nos lo enseña»,

Luis de Gongora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. Alexander A. Parker, Madrid, Cátedra, 1983, pág. 135.

había «arrojado tanta multitud de peñascos a la boca del inculto bostezo de la sierra, que dejaron sobre ella formada otra montaña movediza» (pág. 146), dos ejemplos que incluyen la metáfora de la cueva como «formidable de la tierra bostezo»¹⁴ en expresión gongorina.

Más dura sin duda es la sátira contra los cultos que se introduce a propósito de la pretensión amorosa de Luis con relación a doña Eufrasia. El personaje dice de sí mismo que al principio «pronunciaba algunas voces que ni eran latinas, ni españolas, y con esto conseguía el aplauso de los necios; de este error vine a dar en el de seguir la escuela de los cultos, de aquellos que hacen estudio el escribir de modo que nadie lo entienda; y esto (a mi parecer) mejor lo conseguirían no escribiendo, porque es preciso que oyendo sus cultas o incultas voces, el discreto entienda que son disparatadas sus cláusulas, y sólo la inmensa turba de ignorantes lo celebren, no por otra cosa, sino porque dicen que suenan aquellas voces, sin que ellos conozcan lo que suena. Seguí, pues el rumbo de estos incultos versificantes, y para ello iba olvidando mi natural lengua, ya despreciaba las castellanas voces por humildes, y ya formaba unas que hablaba, sin saber lo que quería decir con ellas» (pág. 121).

El estilo que emplea el personaje en su carta a doña Eufrasia es un buen ejemplo de los extremos a que llega en su predilección por la expresión culta:

«Nací en tal horóscopo, que influyendo Crinita, y perpendicular en mi crepúsculo mi infausta Estrella, por el accediente cerúleo me destinó a la ephimera, donde es mi solaz el singulto; ahora, pues, el naufragio refulgente de tus fulgores me instimula a plorar en la sensible y tormentosa borrasca de las ráfagas del alado espumítico Dios; si vuestra sinodoche os obstenta venebólica a mis hipérboles y períodos, aclamaré mis timbres eternos y plausibles. Recebid (oh hermosa Dea) gratuita estos partos de mi relevante ingenio» (pág. 123).....

Los versos que acompañan la carta son bastante más oscuros:

«A ti (on Platónica Dea)
que en el idemne palustre
de las Neptúnicas olas
las ardientes aras muges.

A ti perenne Belona
que excediste el lygustre
del Palómico valor,
del Amazónico ilustre.

¹⁴

«[...] Allí una alta roca
mordaza es a una gruta de su boca. [...] De este, pues formidable de la tierra bostezo, el melancólico vacío a Polifemo, horror de aquella sierra, bárbara choza es», *ibid.* págs. 134-135.

A ti, que en Pyra Rethea
aromáticas construyes
los nudivagos vapores
del Zéfiro, viento inmune.

En hipérbole holocausto
de los infaustos azules,
que en la anatómica clase
ilustra, exceden, rugen.

Hoy en víctima plausible
mi Pegasa atenta luce
a tu cándido fulgor
las reyertas de las nubes.

No impúdica la desprecies
que será facción inútil.
que invaden ardientes rayos,
a quien cede lo que pule» (págs. 123-124).

La dama, que no ha entendido nada de los versos y poco de la carta, le responde que le hable en castellano y se enmiende:

«Señor mío, no sé qué responder al de V. md. porque habiendo estado discutiendo sus razones desde que lo recibí, no he podido entender alguna, y sin comentario juzgo por imposible llegar a penetrarlo; si V. md. habla en culto, sepa que para mí es griego; enmiédese si me escribiere otra vez, porque no me siento con ánimo de entrar en otras obscuridades, donde es preciso ir prevenida de lanterna; hábleme en nuestra castellana y natural lengua, sin valerse de ese mixto de voces tan disparatado, que así lo hago yo en este, donde no encontrará singultos, perpendicular, horóscopo, crinita, instimula y otras semejantes, como yo en el suyo, que aún no he salido de su naufragio, y me he quedado en ayunas de las ráfagas. Los versos no estimo, porque no sé si me satirizan o aplauden; en escribiéndome en romance responderé a V. md. a quien guarde Dios, etc.» (pág. 124).

Un amigo le aconseja que olvide la escuela de los cultos, que lea a Garcilaso, a Lope de Vega, y especialmente a Quevedo¹⁵. Luis hace caso del amigo y le parece

¹⁵ El amigo le aconseja en los siguientes términos: «Volved en vos y haced estudio el olvidar estas disparatadas cultas voces. ¿No tiene nuestra castellana lengua sonoras y significativas cláusulas? ¿No la adornan discretas frases? ¿No la enriquecen heroicas sentencias? Pues, ¿por qué habéis de despreciar la razón y seguir la locura? Este nuevo modo de hablar es un género de lengua no conocida, no se reduce a preceptos; en ella no se halla vocabulario, ni se aprende por otro arte que el de hacer un mixto con las voces latinas, castellanas y muchas veces griegas, tan sin fundamento, que cada uno inventa nuevos modos de hablar y nuevos términos para explicarse, de modo que no lo entiendan; con que se hacen la risa de los discretos y el aplauso de los ignorantes. Decidme, si oyeras que un caste-

como si hubiera sanado de una enfermedad: «me hallé como si hubiese despertado de un letargo (tan absorto me tenían aquellos malditos disparates) [...] hice por olvidar aquellas cultas frases y a pocos días me hallé del todo bueno» (pág. 126).

La repulsa del estilo gongorino y la aceptación del quevediano, que luego se ve reflejado en algunas composiciones incluidas en el texto, como la dedicada a las suegras o el poema burlesco a Belisa¹⁶ permiten definir a Párraga Martel de la Fuente

llano en una conversación, empezando a hablar en su nativa lengua, mezclara voces de otro, y pongo por ejemplo, si hubiese de decir: «Vengan las cosas que adornan la casa», dijese: «Vengan las res que adornan domun», ¿no le tendríais por falto de juicio? Pues esta mezcla es la que hacen, formando voces que no son castellanas, ni latinas, y otras veces en medio de las catellanas pronunciando palabras puramente latinas. No digo yo con esto que en los versos hallándose precisado o por la fuerza de algún consonante, o por ajustar alguna sentencia en la copla, se omita [sic] si viene al intento una latina voz; pero en esto que se ejecuta por una precisión, ¿por qué se ha de tomar por principal fin? Leed al clarísimo Garcilaso, al español fénix Lope de Vega, y sobre todos al doctísimo Quevedo, honra de la nación española; hallaréis sus versos graves, sonoros, claros y suaves, y veréis en sus cláusulas la española lengua tratada como se debe. Pues si esos Príncipes de la Poesía despreciaron ese modo disparatado de versificar, y aun Quevedo en sus escritos escribe de él haciendo burla, ¿por qué no han de ser bastantes estos ejemplos para que salgáis de vuestro error? Volved, pues, en vos, y conoceréis ser estas que os digo firmes y sólidas verdades» (págs. 125-126). Para la vigencia de Garcilaso y los poetas clasicistas en el siglo XVIII, *vid* Russell P. Sebold, *Descubrimiento y fronteras del neoclasicismo español*, Madrid, Fundación Juan March/Cátedra, 1985, especialmente los capítulos «Aquel buen tiempo de Garcilaso y el neoclasicismo» y «Palabras horrendas y vastas como elefantes: neoclasicismo frente a barroquismo», págs. 66-121.

¹⁶ La descripción de Belisa se encuentra en la línea de las serranas del Arcipreste de Hita y en el de algunas damas que pinta Quevedo:

«Pintar de Belisa
quiero la belleza.
Y yo me retracto
si la pinto fea.
Llegaré a ponella
tal con el carmín que sea vergüenza.

No el ébano, ni oro
muestra su cabeza;
pero sin pasión
un calvario muestra,
y por estas señas
parece Belisa calva berengena.

Sus ojos y frente
pasará mi lengua,
los ojos en blanco,
mas la frente en negra;
y admiro que vea
que tiene en las uñas Belisa las cejas.

Su boca es mayor
que mil bocas bellas;
sus dientes, no hay dientes,
con que no habrá perlas,
y con tal tronera
pide más Belisa que un ánima en pena.

como un escritor afecto al conceptismo y a Quevedo, su representante más conocido, en la línea que luego se documenta también en Diego de Torres y Villaroel¹⁷, al mismo tiempo que disiente del gran influjo que todavía en la primera mitad del siglo XVIII continúa ejerciendo Gongora y del que son ejemplo la redacción de la *Solidad Tercera*, de León y Mansilla, o las obras de Porcel y los poetas que componen la Academia del Trípodé¹⁸.

Otros aspectos se podrían destacar en la *Historia de Liseno y Fenisa*, como un ensayo de perspectivismo en las narraciones complementarias de algunos¹⁹ de sus

Su mano es tan grande,
que a mil mundos vela;
les dará una mano,
mas no será buena,
porque ella es tan negra
que parece mano de apagar candelas.

Sus pies son tan largos
que con ellos llega,
antes que con su cuerpo,
dos horas y media;
y en copla pequeña
unos pies tan grandes admiro que quepan.

Este es su retrato
y al verlo cualquiera,
que el original
por mejor lo tenga;
y pues mi obra cesa,
arrimo colores, pincel y paleta» (págs. 304-305).

¹⁷ Es conocida la admiración de Torres por Quevedo, plasmada en obras como *Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por la corte*.

¹⁸ Un buen planteamiento general de estas cuestiones en Joaquín Arce, *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid, Alhambra, 1981, especialmente el capítulo II, «La poesía dieciochesca entre tradición e innovación», y el capítulo III, «Entre posbarroco-rococó y clasicismo racionalista», págs. 36-213, además de los estudios específicos de Nigel Glendinning, «La fortuna de Góngora en el siglo XVIII», *Revista de Filología Española*, XLIV, 1961, págs. 323-349, y de Nicolás Marín, *Poesía y poetas del Setecientos*, Granada, Universidad, 1971.

¹⁹ Dos personajes dan su visión de un mismo hecho y el resultado es complementario, aunque ligeramente distinto en cada uno de ellos.

Versión de Fenisa: «Triste quedé al oír estas voces y ya recelosa de que esta pérdida había sido industria de Enrique, determiné pasar en vela toda aquella noche; a breve rato, pues, del dominio de sus sombras, me dio a entender Enrique que no me había engañado mi recelo, porque me explicó con bien compuestas razones su mal encaminada voluntad. Turbada y temerosa le afeé su intento y reprehendí su culpa: ¿Es posible, le dije, que siendo noble faltas a la confianza que de ti he hecho y a la segura compañía que me ofreciste? Reporta tu mal nacido deseo y refrena tu traidor afecto, porque te aseguro que de mí no has de conseguir sino desprecios; y si quisieras valerte de traidoras fuerzas, si no tuviere valor para resistirme, tendré aliento para quitarme la vida. Nada de esto bastó a que volviese atrás con su traidor intento; antes queriendo conseguir por fuerza los trofeos del gusto, y andando en la desigual batalla sus alentados brazos con mis femeniles alientos, fue tal mi fortuna que, tropezando el infiel enemigo en uno de aquellos peñascos, cayó en una quiebra que de varias peñas se for-

personajes, la intercalación de una *Loa para tiempo de Carnestolendas* en el centro mismo de la obra y de la que Liseno se dice autor, o el sentido moral que, a posteriori, se quiere adjudicar a la narración²⁰, todo ello dentro de las convenciones del género de aventuras peregrinas, pero posiblemente lo más llamativo de todo el libro sea la historia de Luis en la que lo picaresco y la crítica literaria aparecen profundamente imbricados.

maba, y aunque por tenerme fuertemente asida lo acompañé en su precipicio, fue con tan diferente fortuna que, dando Enrique con la cabeza en un duro escollo, quedó sin sentido, y yo, aunque atormentada del golpe, con él para poder desasirme de sus alevosos brazos y retirarme con la velocidad permitida a la delicadeza de mis plantas de aquel sitio. Toda la noche anduve con el riesgo que podéis imaginar pisando aquellas montañas» (págs. 204-205).

Versión de Enrique, que al mismo tiempo funciona como una recapitulación: «Con estas razones quedó Fenisa al parecer sosegada, y yo esperando que se entregase al sueño para ejecutar mi lascivo deseo; pero viendo que se pasaba la ocasión y que Fenisa, adivinando por ventura el daño que le esperaba, se resistía a Morfeo, me determiné a proponerle mi voluntad. Afeó mi mal intento con bien sentidas palabras, que me sirvieron de nuevo incentivo para intentar por fuerza los cariños que a el halago me negaba. De esta desigual batalla resultó que, tropezando yo en un escollo, cayese abrazado de Fenisa en una quiebra de aquella montaña; pero con tal desigual fortuna que yo del golpe quedé sin sentido y Fenisa (según lo que después supe) salió libre del combate» (pág. 251).

²⁰ La obra se inicia con el prólogo al lector, en el que se adopta la idea horaciana del *utile dulcis*; el autor confiesa «haberla escrito con deseo de agradarte, y de que entre estas deleitosas flores hallases algún fruto de doctrina para tu ejemplo [...] A estos floridos entretenimientos te convido, deseando que de ellos como solícita abeja saques el dulce fruto», y termina con una moralización que enlaza con el principio; sin embargo, los excursos morales no abundan en exceso en el cuerpo del relato, localizados casi siempre al principio de los discursos en que el texto se encuentra dividido. Párraga concluye: «lo que quisiera conseguir con los toscos borrones con que he dibujado esta Historia es que huyésemos y detestásemos los viciosos lances que en ella se refieren, procurando imitar sólo los virtuosos ejemplos, que no es dificultoso sacar de los floridos entretenimientos el suave fruto de las virtudes, así como la solícita abeja de la fragancia de las flores consigue con sus afanes el dulcísimo manjar de la miel, tan útil a todos los humanos» (pág. 215).

FUNCIONES DEL RELATO INTERCALADO EN ALGUNAS NOVELAS FRANCESAS DEL SIGLO XVIII

MONTSERRAT COTS VICENTE

A lo largo del siglo XVII las formas novelescas experimentaron en Francia una constante renovación, ya que a la supervivencia de antiguos géneros como las novelas de caballerías, las historias trágicas o las novelas sentimentales vino a sumarse la aparición de géneros novedosos como la novela pastoril, la novela cómica o la novela heroica. En este proceso de expansión y florecimiento del género novelesco dos concepciones antagónicas acabarían delimitándose y contraponiéndose claramente: narración larga y relato breve.

La novela de grandes dimensiones llegó a alcanzar en este siglo unas cotas verdaderamente monstruosas: sirvan como ejemplo la novela pastoril *L'Astrée* de Honoré d'Urfé (en siete volúmenes) o las novelas heroicas de Mlle. de Scudéry, *Artamine ou le Grand Cyrus* (en diez volúmenes) y *Clélie* (también en diez volúmenes). Incluía este tipo de novelas como lógico recurso técnico habitual la introducción de episodios o historias intercaladas, procedimiento que mantenía el método compositivo medieval del «entrelacement»¹ y que justificaba su funcionalidad en el viejo y siempre postulado concepto retórico de variedad: así lo entendía el ilustre tratadista del Renacimiento Cinthio Giraldi:

mi pare che, havendo a scrivere in forma di Romanzi materia antica, sia meglio appigliarsi a molte attioni d'un huomo, che ad una sola. Perche mi pare che piu sia atto questo modo al comporre in forma di Romanzi, che una sola attione. Però che porta questa diuersità delle attioni conesso lei la uarietà, la quale è il con-

¹ F. Lot, *Etude sur le Lancelot en prose*, París, H. Champion, 1918, págs. 17-28.

dimento del diletto, e si da largo campo allo Scrittore di fare Episodij, cio è digressioni grate, et introdurvi avvenimenti².

La novela para Giraldi, como también lo exigía Tasso para el poema heroico³, debía constituir un cuerpo armónico en el que la necesaria heterogeneidad de los miembros fuera regida por una única cabeza. Y no cabe duda de que los relatos intercalados planteaban al autor la dificultad de introducir la variedad sin que sufriera menoscabo el venerable precepto aristotélico de la unidad y la coherencia interna.

Frente a las extensas novelas aludidas existían ya desde comienzos de siglo narraciones breves como las historias trágicas y las *nouvelles*; este último género, después de superado un periodo de crisis, conoció lustre y prestigio bajo el influjo de la literatura castellana: obras tales como las *Novelas Ejemplares* de Cervantes, traducidas al francés en 1615 y reimpresas tres veces hasta 1625, la historia de Ozmín y Daraja inserta en el *Guzmán de Alfarache*, la novela del *Curioso impertinente* y la historia de la pastora Marcela, publicadas respectivamente en 1608 y 1609 separadas del cuerpo del Quijote⁴, incidieron en la buena acogida del género al mismo tiempo que éstos y otros modelos españoles aparecían allende los Pirineos como patrón imitable con caracteres propios, deslindados y aun considerados superiores a los tradicionales ejemplos italianos; así lo reconocía Charles Sorel en *La Bibliothèque française*:

Nous avons veu encore les Histoires tragiques de Bandel, qu'on avoit traduites d'italien, qui estoient autant de Nouvelles, mais les Espagnols nous en donnerent de plus naturelles et de plus circonsciées, qui furent les Nouvelles de Miguel de Cervantes, remplies de naivetez et d'agremens; on a veu depuis celles de Montaluan et quelques autres qui ont toutes eu grand cours, à cause que les Dames les pouvoient lire sans apprehension, au lieu que quelques unes d'auparavant estoient fort condamnées, comme celles de Boccace, qui sont de très mauvais exemple⁵.

² C.B. Giraldi Cinthio, *Discorsi intorno al comporre dei Romanzi, delle comedie e delle tragedie e di altre maniere di poesie*, Venecia, G. Giolito de Ferrara, 1554, pág. 25.

³ T. Tasso, *Discorsi del poema eroico*, Libro Terzo: «così parimenti giudico che da eccelente poeta... un poema formar si possa, nel quale, quasi in un picciolo mondo qui si leggano ordinanze di eserciti, qui battaglie terrestri e navali, qui espugnazioni di città... ma che nondimeno uno sia il poema che tanta varietà di materie contegna, una la forma e l'anima sua, e che tutte queste cose siano di maniera composte che l'una l'altra riguardi, l'una a l'altra corrisponda, l'una de l'altra o necessariamente o verisimilmente dependa, sì che una sola parte o tolta via, o mutata di loco, il tutto si distrugga», in *Prose*, a cura di E. Mazzali, Milán-Nápoles, R. Ricciardi, 1959, «La letteratura italiana, storia e testi», vol. 22, pág. 589.

⁴ C. Hainsworth, *Las «Novelas ejemplares» de Cervantes en France au XVII siècle. Contribution à l'étude de la nouvelle en France*, Paris, H. Champion, 1933, «Bibliothèque de la Revue de Littérature Comparée», vol. 85.

⁵ Ch. Sorel, *La Bibliothèque française de M.C. Sorel, ou le Choix et l'examen des livres français qui traitent de l'éloquence, de la philosophie, de la dévotion et de la conduite des moeurs*, Paris, Compagnie du Palais, 1664, pág. 160.

Y del mismo parecer era Scarron, quien en el capítulo XXI de su *Roman comique* recomendaba a sus coetáneos que abandonaran las excentricidades de la novela heroica para seguir el ejemplo de los españoles:

les Espagnols avoient le secret de faire de petites histoires qu'ils appellent nouvelles, quie sont bien plus à notre usage que ces héros imaginaires de l'antiquité qui sont quelquefois incommodes à force d'être trop honnêtes gens⁶.

Por lo demás él mismo predicaba con el ejemplo incluyendo entre las historias intercaladas del *Roman comique* que, recordémoslo, suman en conjunto una tercera parte de la obra, cuatro *nouvelles* traducidas de originales españoles⁷.

La oposición narración larga y relato breve se cerraría en el siglo XVII con el triunfo de este último: si en el decenio de 1650 a 1660 triunfa todavía la novela heroica extensa con abundantes episodios intercalados, el público empieza a mostrarse ya fatigado de tales exhuberancias barrocas; así parecen ponerlo de manifiesto las palabras de Charles Sorel:

Il faut que nous considerions encore que depuis quelques années les trop longs Romans nous ayant ennuyez, afin de soulager l'impatience des personnes du siecle, on a composé plusieurs petites Histoires détachées qu'on a appellées des Nouvelles ou des Historiettes⁸.

La aparición de una exquisita novela breve acabaría por enderezar el gusto hacia la forma corta: en efecto, en 1662 Mme. de La Fayette publicaba en París *La Princesse de Montpensier*, narración que Charles Sorel en su *Bibliothèque françoise* calificaba como «nouvelle»; los doctos y «connaisseurs» como el abate Villars la saludaron como un «chef-d'oeuvre» y el mismo crítico corroboraba, al igual que antes Sorel, el alejamiento del público respecto de la larga novela tradicional:

On a vu cesser tout à coup cette ardeur qu'on avait pour le roman⁹.

El triunfo de la forma breve sobre la narración larga anunciaba el brillante porvenir que el futuro depararía a la narración de reducidas dimensiones; recordemos que dos siglos después Baudelaire en su obra *L'art romantique* juzgaba la condensación y la tensión como las cualidades esenciales de una narración, méritos a los que añadía la ventaja de leer rápidamente un texto:

⁶ Scarron, *Le Romant comique*, in *Romanciers du XVII siècle*, París, Gallimard, 1958, «Bibliothèque de la Pléiade», pág. 645.

⁷ Véase R. Mortier, «La fonction des nouvelles dans le 'Roman comique'», en *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, marzo 1966, n.º 18, págs. 41-51.

⁸ Ch. Sorel, *De la connoissance des bons livres, ou Examen de plusieurs autheurs*, París, A. Pralard, 1671, pág. 165.

⁹ N.P.H. de Montfaucon de Villars, dit l'abbé de Villars, *De la délicatesse*, París, C. Barbin, 1761; citado por Fr. Deloffre, *La nouvelle en France à l'âge classique*, París, Didier, 1967, pág. 37.

La nouvelle, plus resserrée, plus condensée, jouit des bénéfices éternels de la contrainte: son effet est plus intense; et comme le temps consacré à la lecture d'une nouvelle est bien moindre que celui nécessaire à la digestion d'un roman, rien ne se perd de la totalité de l'effet¹⁰.

Con el abandono de las novelas extensas, la moda de los relatos intercalados parecía tocar a su fin: las acusaciones hoy ya tópicas de entorpecer la narración, confundir al lector, hacer olvidar la intriga principal o conferir a la narración un efecto abigarrado y desordenado, se apuntaban ya en los comentarios de los críticos franceses de finales del XVII. Así se expresaba Du Plaisir en 1683 en un pasaje de sus *Sentiments sur les Lettres et sur l'Histoire*:

Le mélange d'histoires particulières avec l'histoire principale est contre le gré du lecteur... Les lecteurs se rebutent, ils sont fâchés de se voir interrompus par le détail des aventures de personnes pour qui ils ne s'intéressent pas, et il arrive que dans la crainte de perdre de vue et d'oublier un commencement de lecture qui ne manque point de les attacher aux premiers héros, ils négligent de lire ce qui ne les regarde pas, c'est à dire les trois quarts de toute la fable¹¹.

Todavía medio siglo después Lenglet Dufresnoy repetiría la crítica en términos similares:

Les aventures des grands Romans, tant pour le fond que pour les épisodes, étoient si coupées et si embarrassées les unes avec les autres que l'attention se partageoit trop¹².

El repudio del relato intercalado se hacía sin paliativos y ninguna voz se alzaba para recordar el antes aplaudido mérito de dar variedad a la novela, tal como había argumentado Cervantes en *El Quijote*:

y decía que el ir siempre atenido el entendimiento, la mano y la pluma a escribir de un solo sujeto y hablar por las bocas de pocas personas era un trabajo incomportable, cuyo fruto no redundaba en el de su autor, y que por huir deste inconveniente había usado en la primera parte del artificio de algunas novelas, como fueron las del *Curioso impertinente* y la del *Capitán cautivo*, que están como separadas de la historia, puesto que las demás que allí se cuentan son casos sucedidos al mismo don Quijote, que no podían dejar de escribirse¹³.

¹⁰ Ch. Baudelaire, *L'art romantique*, éd. critique par F.F. Gautier, en *Oeuvres complètes*, Paris, Editions de la Nouvelle Revue Française, 1923, pág. 104.

¹¹ Du Plaisir, *Sentimens sur les lettres et sur l'histoire, avec des scrupules sur le stile*, Paris, C. Blageart, 1683; citado por Fr. Deloffre, *op. cit.*, pág. 45.

¹² N. Lenglet Dufresnoy, *De l'usage des romans, où l'on fait voir leur utilité et leurs différents caractères, avec une bibliothèque des romans, accompagnée de remarques critiques sur leur choix et leurs éditions*, Amsterdam, Vve. de Poilras, 1734, pág. 200.

¹³ *Quijote*, II, 44; citado por E.C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1971, pág. 196.

Y sin embargo, a pesar de los anatemas de los teóricos, los relatos intercalados iban a cobrar una extraordinaria vitalidad en la novelística francesa del siglo siguiente. Delimitar a qué género específico pertenecen las narraciones breves es materia harto dificultosa, ya que desde el siglo XVII las interferencias entre las distintas formas cortas eran notables: relato intercalado, *nouvelle* y *petit roman* eran conceptos encabalgados y difíciles de precisar aun para los teóricos contemporáneos¹⁴. Deloffre apunta como uno de los elementos distintivos del primero la modalidad narrativa en primera persona: «le récit à la première personne reste surtout le fait des histoires intercalées»¹⁵; la *nouvelle* en general no usaba la narración en primera persona, excepción hecha de las *Nouvelles choisies* de Sorel, que descubrieron las posibilidades de este recurso.

Cronológicamente, el primer autor que inicia la recuperación del género novelesco en el XVIII, Alain-René Lesage, hizo, como es bien sabido, uso frecuente de relatos intercalados; tanto es así que al dar sus primeros pasos en el mundo de las letras con una traducción libre del *Quijote* de Avellaneda, introdujo en ella cinco relatos intercalados de su propia cosecha: la historia de don Rafael de Bracamonte, la trama argumental de una comedia, la historia de la hermosa Engracia, la historia de don Fernando de Peralta y el episodio de Burlerina. M. Wolf, al estudiar las fuentes de estos relatos¹⁶, puso de relieve su extraordinaria complejidad: las aventuras de Rafael de Bracamonte están tomadas de la leyenda histórica de Garcilaso de la Vega *Historia de las guerras civiles de los españoles en las Indias*, la historia de don Fernando de Peralta está inspirada en la sublevación de los Países Bajos, referida en la extensa historia de Bentivoglio *Storia delle guerre di Fiandra*; la trama de la comedia es una versión modificada de la leyenda histórico-caballeresca del combate judicial del Conde de Barcelona en defensa de la emperatriz de Alemania, falsamente acusada de adulterio¹⁷, finalmente el episodio de Burlerina ofrece concomitancias con la novela de caballerías *Belianis de Grecia* y un paralelo con el desencanto de Dulcinea en *El Quijote*¹⁸; examinados los análisis de las fuentes cabe lógicamente deducir el extraordinario interés que el aún novel escritor concedía a los relatos intercalados; este temprano empleo del viejo recurso narrativo no fue para él una veleidat pasajera sino que en la *Histoire de Gil Blas de Santillane*, obra de madurez

¹⁴ Sirvan como ejemplo las citas siguientes: Ch. Sorel, *De la connoissance des bons livres*: «Les Nouvelles qui sont un peu longues et qui rapportent les aventures de plusieurs personnes ensemble, sont prises pour de petits Romans», pág. 168; Ch. Sorel, *La Bibliothèque française*: «Les petites Histoires qu'on imprime peuvent passer pour Nouvelles, quoy qu'elles ne portent point ce titre»; pág. 162. Véase sobre esta cuestión R. Godenne, «L'association 'nouvelle-petit roman' entre 1650 et 1750», en *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, marzo 1966, n.º 18, págs. 67-78.

¹⁵ Fr. Deloffre, *op. cit.*, pág. 27.

¹⁶ M. Wolf, *Avellanedas 'Don Quijote', sein Verhältnis zu Cervantes und seine Bearbeitung durch Lesage*, Inaugural-Dissertation..., Giessen, Münchows'sche Hof- und Universitätsdruckerei O. Kindt, 1907.

¹⁷ J. Rubió, «Les versions catalanes de la llegenda del Bon Comte de Barcelona i l'emperadriu d'Alemanya», *Etudis Universitaris Catalans*, XVII, 1932, págs. 250-280.

¹⁸ M. Cots, «Lesage, traductor del Quijote de Avellaneda», *Actas del VI Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Granada, 1989, pág. 258.

y de reconocido éxito, introdujo nada menos que once relatos intercalados. Tal profusión le valió los reproches de la crítica decimonónica alegando la ausencia de un plan preconcebido¹⁹; por el contrario hoy día se sostiene que la práctica de este procedimiento narrativo no afecta a la coherencia interna de la obra²⁰; y Vivienne Mylne²¹ justifica la inclusión de estos relatos en función de la doctrina de los niveles estilísticos imperante en la época: así, por ejemplo, los dos relatos que narran historias trágicas de amor, la historia de doña Mencía de Mosquera y El matrimonio por venganza, están compuestas en estilo elevado, mientras que la prosa de historias como las del barbero, la de don Rafael, la de Laura o la del criado Escipión corresponden al estilo bajo de las clases populares: el juego de los contrastes estilísticos realza y enmarca el tono de la intriga principal.

La teoría de los niveles estilísticos no aparece sin embargo como la única causa justificativa de la utilización de los relatos intercalados. Marivaux, contemporáneo de Lesage, los emplea con prodigalidad en dos de sus novelas de juventud: *Les Aventures de *** ou les Effets surprenants de la sympathie* y *Pharsamon ou les Nouvelles Folies Romanesques*, cuya trama se inspira en *El Quijote* cervantino.

En ambas obras rehúsa Marivaux seguir la vía de la narración breve iniciada por Mme. de Lafayette y vuelve a la fórmula arcaica de la novela barroca anterior a 1670, de grandes dimensiones y con abundantes historias intercaladas; el propio Marivaux se yergue en paladín de la novela extensa que puede leerse sin prisas en el «Avis au lecteur» de *Les Effets surprenants*:

Je trouve à mon gré qu'on a retranché des romans tout ce qui pouvait les rendre utiles, et souvent même intéressants. Ceux qu'on compose à présent ne sont que de simples aventures racontées avec une hâte qui amuse le lecteur à la vérité, mais que ne l'attendrit, ni ne le touche²².

Opiniones ciertamente anacrónicas en 1712 y que H. Coulet justifica en razón de la formación provinciana del autor²³. Fiel pues a los principios de la novela barroca, Marivaux introduce en *Les Effets surprenants* siete historias intercaladas insertadas una dentro de otra en una singular proeza de enmarañamiento que su editor Deloffre nos ha desembrollado certeramente:

¹⁹ F. Brunetière, *Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française*, 3e, série, París, 1887: «Une autre qualité qui fait défaut au roman de Le Sage, c'est la composition. Le Sage ne compose pas...», pág. 110.

²⁰ N. Wagner, «Quelques cadres d'études pour 'Gil Blas'», *L'information Littéraire*, VIII, 1956: «Le sage a construit une oeuvre cohérente à partir de procédés d'écriture et de composition étrangers à la narration romanesque, à partir de procédés de juxtaposition inspirés de la nouvelle et du roman picaresque à rebondissements», pág. 38.

²¹ V. Mylne, *The Eighteenth Century French Novel, Techniques of illusion*, Cambridge, Univ. Press, 1965; 2d. ed. 1981, págs. 53-56.

²² Marivaux, *Oeuvres de jeunesse*, París, Gallimard, 1972, «Bibliothèque de la Pléiade», págs. 8-9.

²³ H. Coulet, *Marivaux romancier*, París, Armand Colin, 1975, pág. 9.

Construction qui consiste à présenter, à l'intérieur des aventures de Clorante et de Caliste (plan A), le récit des aventures de Caliste fait par celle-ci à Clarice (plan B), qui commence par l'histoire de Frédélingue, père de Caliste (plan C), laquelle est interrompue par le récit des aventures de Parménie, jeune femme aimée de Frédélingue (plan D), sur lequel se greffe la longue histoire de Merville, chez qui s'est réfugiée Parménie (plan E), entrecoupée de l'histoire de Misrie, jeune fille que Merville retrouve après l'avoir perdue (plan F), histoire qui comprend un récit fait par un inconnu qui n'est pas nommé (plan G), si bien qu'on en est alors à un récit au septième degré, présenté à travers une cascade de cinq narrateurs²⁴.

El resultado de tan singular composición es que la historia principal ocupa menos del tercio de la obra y que uno de los primeros críticos de la obra de Marivaux, Jean Fleury²⁵, observaba ya en 1881 que los episodios eran netamente superiores a la acción principal.

La segunda novela, *Pharsamon*, encierra también tres relatos intercalados, todos ellos en primera persona: el del criado sanchopancesco Cliton y los de Clorina y Clelia, el primero de registro paródico y caricatural, los otros dos ya de registro serio.

¿Se justifica esta predilección de Marivaux por el relato intercalado sólo en función de su provinciana formación literaria? Creo que bien cabría añadir una consideración más: en el primer tercio del siglo XVIII predomina un público lector que busca preferentemente en la novela acción y aconteceres, cuantos más mejor; para contentarle y al mismo tiempo obedecer a la preceptiva clásica de exigencia de verosimilitud se hacía necesario repartir entre diversos personajes un cúmulo de acciones inusitadas y sorprendentes, tal como lo había justificado antaño Mlle. de Scudéry en el prefacio de *Ibrahim*:

la vie d'aucun homme n'ayant été si traversée, il vaut mieux, à mon avis, séparer les aventures, en former diverses histoires, et faire agir plusieurs personnages, afin de paraître fécond et judicieux tout ensemble, et d'être toujours dans cette vraisemblance si nécessaire²⁶.

Mlle. de Scudéry, como otros autores posteriores del siglo XVIII, era consciente de la más evidente ventaja narrativa del relato intercalado: «paraître fécond»; en efecto, gracias a ellos se podía sin excesivo esfuerzo engalanar una intriga novelesca. Solamente el autor de *Les Lettres Persanes*, obra tan a menudo trivializada por la crítica, supo escapar, según R. Mercier, a esta fácil vanidad para manejar hábilmente los hilos narrativos y crear una conexión ideológica entre relato intercalado e intriga principal:

Chez Montesquieu, les récits secondaires ont leur fonction propre dans le roman: comme les épisodes, ils sont ordonnés suivant un système d'échos ou de co-

²⁴ Marivaux, *op. cit.*, pág. 1093.

²⁵ J. Fleury, *Marivaux et le marivaudage*, París, E. Plon, 1881.

²⁶ M. de Scudéry, *Ibrahim, ou l'illustre Bassa*, París, A. de Sommerville, 1641-1644.

rrespondances, qui les relie à l'intrigue principale et entre eux. Le plus important de ces récits, celui des Troglodytes, se place tout au début et présente le tableau d'un peuple heureux, terme idéal auquel se réfèrent implicitement et s'opposent toutes les peintures de la société française... Une autre série de récits groupe l'Histoire d'Aphéridon et d'Astarté (L. 67), l'Histoire d'Ibrahim (L. 141) et l'anecdote de la femme hindoue renonçant à se faire brûler sur le bûcher de son mari (L. 125). Ces trois histoires nous montrent des femmes disposant librement de leur personne, après avoir traversé des épreuves, et atteignant la vertu et le bonheur par l'accord de leur situation avec leur volonté. Elles forment ainsi l'antithèse de l'intrigue principale, où nous voyons les femmes d'Usbek conduites par l'asservissement au crime et au malheur²⁷.

En la trayectoria del uso del relato intercalado en el siglo XVIII la *Manon* de Prévost presenta características ciertamente singulares. Es bien sabido que la *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* apareció por primera vez en 1731 como tomo séptimo y último de la edición holandesa de las *Mémoires et aventures d'un Homme de Qualité qui s'est retiré du monde*. El eje narrativo de esta vasta novela implicaba, desde su inicial concepción, la inclusión de relatos intercalados o *nouvelles*: el marqués de Renoncour, existencia marcada desde su nacimiento por la fatalidad, emprende una serie de largos viajes por Europa en los cuales encuentros y aventuras se suceden regularmente; estos encuentros son la ocasión propicia para que pueda sobrevenir «cette conversation tranquille... qui permet l'échange de tant de nouvelles»²⁸; el tema de la «errance» y del viaje constituye en esta obra un ejemplo privilegiado de narrativa abierta, susceptible por ello de incorporar nuevos relatos. Tanto es así que cuando Prévost compuso su *Manon* no la publicó como relato independiente, sino que decidió engazarla en la trama de las *Mémoires* ya publicadas mediante el recurso de imaginar dos encuentros de Renoncour con des Grieux, uno en Pacy y otro en Calais, y situar el primero poco antes del viaje de Renoncour a España que se había descrito en el tomo III.

Estamos pues ante el caso de un relato al que el autor quiso dar apariencia de intercalado pese a su composición y publicación evidentemente «a posteriori». La buena acogida que habían recibido las *Mémoires* motivó sin duda este hábil subterfugio editorial, cuya realidad ha sido puesta en evidencia por J. Sgard tras un examen atento y perspicaz de la cronología:

Le rattachement s'est fait tardivement, de façon imprévue. Le fait est que dans les tomes V et VI, qui parurent en même temps que le tome VII, rien ne laisse attendre la rencontre de des Grieux. Renoncour n'est jamais allé à Pacy; et s'il atarde à Calais en juin 1716, c'est pour y visiter longuement les fortifications... nulle trace de des Grieux²⁹.

²⁷ R. Mercier, «Le roman dans les "Lettres Persanes": structure et signification», *Revue des Sciences Humaines*, CVII, julio-septiembre 1962, pág. 347.

²⁸ J. Sgard, *Prévost romancier*, París, J. Corti, 1968, pág. 98.

²⁹ J. Sgard, *L'abbé Prévost. Labyrinthes de la mémoire*, París, P.U.F., 1986, págs. 39-40.

Las palabras de Renoncour en la advertencia inicial del tomo VII transcriben su propósito de poner en conexión las dos obras («insérer», edición de 1731; «faire entrer», edición de 1753):

Quoique j'eusse pû insérer dans mes Mémoires les aventures du malheureux Chevalier des Grioux, il m'a semblé que n'y ayant point un rapport nécessaire, le Lecteur trouveroit plus de satisfaction à les voir ici séparément. Un récit de cetté longueur auroit interrompu trop long tems le fil de ma propre histoire.... je n'ignore point qu'une narration doit être quelquefois déchargés de quantité de circonstances qui la rendroient pesante et embarrassée. C'est le préceptes d'Horace:

Ut jam nunc dicat jam nunc debentia dici
Pleaque differat ac praesens in tempus omittat³⁰.

Al mismo tiempo, Prévost refleja en este texto uno de los problemas esenciales del relato intercalado: «le rapport nécessaire», es decir, aquella coherencia interna que permite considerarlo no espúreo y sí integrado en la acción principal y, al menos en teoría, se manifiesta contrario al defecto del desorden compositivo que entrañan su prodigalidad y su excesiva extensión.

En las antípodas de estas preocupaciones, Diderot erige en Jacques le Fataliste la libertad y el desorden como ejes compositivos esenciales de la novela; ello no implica obviamente, como ha puesto de relieve la más reciente y reconocida crítica diderotiana, que la obra fuera escrita de manera improvisada y sin plan preconcebido:

La lettre du père Meister... (datée du 12 septembre 1771) exclut absolument l'hypothèse d'une improvisation au fil de la plume... Il ne faut pas prendre au pied de la lettre l'avertissement éditorial de juillet 1780 qui veut qu'au moment où Diderot jetait sur le papier la première ligne de son roman «il ne savait pas encore ce qu'il dirait dans la seconde»³¹.

En esta trabada arquitectura de desorden, el recurso a los relatos intercalados (a veces simple historia o anécdota) seduce repetidamente a Diderot como el elemento funcional por excelencia que permite dejar en suspenso la hipnosis narrativa y, al incluirlos, juega con los más variados registros literarios: sirva de ejemplo la desvelada conexión de la fábula de la «Caïne et du Coutelet» con la tradición de los

³⁰ A.F. Prévost, *Histoire du Chevalier des Grioux et de Manon Lescaut*, éd. critique... par G. Matoré, Ginebra, Droz Lille, Giard, 1953, «Textes Littéraires Français», pág. 3. Esta edición adopta como texto base el de la edición original de 1731 que constituye el tomo VII de las *Mémoires et Aventures d'un homme de qualité*. Sobre el problema de las ediciones de Manon pueden consultarse H. HARRISSE, *Histoire du Chevalier des Grioux et de Manon Lescaut, bibliographie et notes pour servir à l'histoire du livre, 1728, 1731, 1753*, París, Rouquette, 1875, la edición establecida por F. Deloffre y R. Picard, París, Garnier, 1965, págs. LXI-LXIII, y la aumentada y revisada por F. Deloffre, París, Bordas, «Classiques Garnier», 1990, págs. 205-210.

³¹ D. Diderot, *Oeuvres complètes*, éd. critique et annotée par J. Proust et J. Undank, París, Hermann, 1981, vol. XXIII, pág. 3.

fabliaux³². Pero de todos ellos sobresale la joyita narrativa de la historia de Mme. de la Pommeraye, de tal densidad y fuerza expresiva que Schiller decidió independizarla del resto de la obra y publicarla en 1785 con título propio: «Merkwürdiges Beispiel einer weiblichen Rache (aus einem Manuskript des verstorbenen Diderot gezogen)», nuevo ejemplo, como el de Manon, de la calidad estética que puede alcanzar este género considerado siempre subordinado.

El gusto por los relatos intercalados guarda pleno vigor hasta finales de siglo: en 1795, el marqués de Sade introduce cuatro historias en *Aline et Valcour*: la «Histoire de Valcour», la «Histoire de Sophie», la «Histoire de Sainville et de Léonor» y la «Histoire de Zamé» y aun otro relato titulado «Le crime du sentiment ou les délices de l'amour, nouvelle espagnole»³³.

Y cerramos así el siglo con un ejemplo más de la vitalidad y la permanencia de una técnica compositiva en las obras de ficción que, desde el viejo Homero, ha sido tan aprovechada por los autores como agradecida por sus públicos.

³² D. Diderot, *op. cit.*, págs. 10-11.

³³ Véase en R. Godenne, *Histoire de la nouvelle française aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Ginebra, Droz, 1970, págs. 228-229.

EL DISCURSO INTERCALADO EN LA LÍRICA DE MIGUEL DE UNAMUNO: (DIÁLOGO Y DIALOGISMO EN LA RIMA LI DE «TERESA»)

JESÚS G. MAESTRO

Un estudio del diálogo y del dialogismo inmanentes en cada uno de los poemas contenidos en el libro de rimas *Teresa* (1924) de Miguel de Unamuno, nos permite esclarecer algunas de las características específicas de un uso particular en don Miguel, y relativamente frecuente en otros autores, de la expresión dialógica en el discurso lírico.

Hemos hablado, en otro lugar¹, de dialogismo textualizado hacia el *Sujero Interior*, al definir a esta entidad como aquella instancia poética objetivable que se configura como destinatario inmanente de la enunciación poética y que, situado en la misma posición lingüística que el emisor intratextual, condiciona, sin acceder al diálogo al que se le invita como *Yo* virtual y alternativo del sujeto de la enunciación, la actividad del emisor y su expresión en el discurso lírico. Todo enunciado que desde su inmanencia textual postule un *Tú* se convierte en un discurso intratextualmente dialógico².

No hablaremos, sin embargo, en este trabajo, del *Sujero Interior*, sino de un uso distinto de la expresión dialógica, relativamente frecuente en el discurso lírico, y que consiste en que, a diferencia de lo que sucede en el dialogismo textualizado hacia

¹ Vid. nuestro trabajo «Pragmática de la lírica: teoría de las instancias poéticas. El Sujero Interior», comunicación presentada al IV Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Universidad de Sevilla, 3-5 de diciembre de 1990.

² Vid. F. Jacques, «Du dialogisme a la forme dialoguée: sur les fondements de l'approche pragmatique», en M. Dascal (ed.), *Dialogue. An interdisciplinary approach*, 1985, y «La mise en communauté de l'énonciation», en *Langages*, n.º. 70, 1983, págs. 47-71.

el Sujeto Interior, en que el interlocutorio jamás interviene activamente como sujeto de la enunciación al diálogo al que se le invita, el destinatario inmanente del discurso lírico se instituye, de modo eventual, en sujeto de la enunciación del mismo. Por otra parte, trataremos de ilustrar la eficacia que alcanza este recurso en la lírica de Miguel de Unamuno al detenernos en la rima LI de *Teresa*, modelo de discurso intercalado por una instancia poética en la enunciación dialógica, y naturalmente alternativa, de su alocutario.

Bajo tal punto de vista, y dado que en el discurso lírico existe una instancia poética interlocutora que utiliza, desde su propia competencia y contextualización, el mecanismo del lenguaje para referirse a otra instancia distinta, textualizada en su mismo discurso, y que, a su vez, se presenta como interlocutorio activo al asumir ocasionalmente la primera persona, resultará fácil pensar que nos encontramos ante un diálogo textualizado cuyas características serán, al menos en principio, las habituales de cada discurso lírico. Y sin embargo no sucede así, porque el primitivo Sujeto Interior, transformado ahora en interlocutorio activo, no concurre eficazmente a la interacción verbal, y sus intervenciones se caracterizan, específicamente, por no ser pertinentes al sentido general de la estructura dialógica en que se insertan. Veamos un ejemplo de ello en la Rima 18 de *Teresa*

Con tus dedos marfileños ágilmente
los bolillos revolvías;
los bolillos que traían a mi mente,
entre negras fantasías,
a los dedos descarnados de la Intrusa,
de la Muerte que él encaje
va tejiendo de la Vida, de la Musa
que a la Historia da lenguaje.

«¿Quieres luego que aquí ponga —me dijiste—
nuestros nombres enlazados?»,
y dejaron tus palabras de gozo triste
en tus labios agrietados.
Hoy de noche el cielo negro me parece
por encima de tu huesa,
vivo encaje en que divina resplandece
para siempre nuestra empresa.

En este discurso lírico, el sujeto poético desaparece textualmente en los versos 9 y 10 para ceder la palabra, de modo directo y referido, a un supuesto interlocutorio inmanente, cuya identidad, por el conocimiento general que tenemos de la obra, sabemos que es la de Teresa.

No podemos hablar aquí de Sujeto Interior, dado que esta última instancia poética no asume nunca la primera persona, sino que se comporta únicamente como una entidad receptora, denotada siempre por el *Tú*, y cuya actividad en la comuni-

cación se limita a condicionar apriorísticamente la expresión y posición modal del emisor. Por el contrario, tampoco es posible hablar de un diálogo textualizado en el discurso lírico entre dos instancias poéticas interlocutoras —Rafael y Teresa—, ya que su relación verbal no transcurre en presente. El diálogo, como proceso *in fieri*, discurre en un tiempo presente de forma libre y directa. Sólo así es posible la interacción cara a cara. Sin embargo, en la Rima 18, se textualizan dos temporalidades diferentes, correspondientes a sendas instancias interlocutoras. Así, de un lado, Rafael, sujeto poético de la enunciación lírica, habla —desde una temporalidad presente— a propósito del pasado; de otra parte, Teresa, instancia locutora que habla en los versos 9 y 10 a través de un discurso exterior, directo y referido por el sujeto poético del poema, Rafael («—me dijiste—»), lo hace desde una temporalidad pretérita, que se incorpora al presente de la enunciación poética sólo mediante la expresión directa de una intervención dialógica, formulada originalmente en el pasado, y que es actualizada por el Sujeto Poético en el presente convencional del discurso lírico.

De los tres grandes géneros literarios —lírica, dramática y narrativa—, es este último el que ofrece mayores posibilidades en la manipulación de la temporalidad discursiva, al ser factible en el relato la oposición presente / pasado (*showing / telling*) en la narración de los hechos, y al contar, paralelamente, con la posibilidad de contrastar la temporalidad del narrador con la de sus personajes. El último de estos artificios antemencionados es imposible en el teatro, al prescindir allí de la figura del narrador, así como el primero de ellos, si bien viable en principio, ha de someterse al cabo a las limitaciones del diálogo directo, específica forma de expresión del discurso dramático, que, ligado al presente convencional de la representación, impone poderosas dificultades para recuperar escénicamente el tiempo pasado³.

Debido a la distancia temporal que separa la intervención de Teresa (vv. 9-10) de los enunciados de Rafael, no es posible hablar de diálogo directo entre los interlocutores textualizados. Rafael habla desde el presente: «Hoy de noche me parece el cielo negro», reza el verso 13. La intervención de Teresa se sitúa sin ambigüedades en el pasado:

*¿Quieres luego que aquí ponga —me dijiste—
nuestros nombres enlazados?*

Igualmente, las únicas formas verbales que aparecen hasta el verso 12 nos remiten a una perspectiva de pasado: *revolvías, traían, dejaron, dijiste...* En el discurso lírico, la temporalidad inmanente a sus acciones y situaciones se encuentra objetivada y diseñada en la temporalidad enunciativa. Como ha sugerido B. Comrie dos situaciones sólo pueden interpretarse diferentemente si el aspecto temporal que adoptan en el texto concreto en que aparecen es efectivamente diferente.

³ Cfr. M.C. Bobes Naves, *Teoría general de la novela*, Madrid, Gredos, 1985, y *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus, 1987.

Rafael, como sujeto poético del discurso lírico, utiliza el presente para situar allí un hecho (la contemplación del cielo negro) como simultáneo al momento de la enunciación (el poema como acto de lenguaje), mientras que los *tiempos históricos* —y en el discurso lírico el pretérito imperfecto es uno de ellos— remiten al momento del acontecimiento pretérito (la compañía de Teresa, cuyos dedos revolvían los bolillos...) En este caso, el pretérito imperfecto es aquella forma verbal que establece una relación inmediata entre el acontecimiento pasado que nos expresa el poema, y el tiempo presente en que se sitúa su evocación y enunciación. En suma, la temporalidad del discurso lírico sólo y siempre es denotada por el sujeto poético de su enunciación, bien simulando un tiempo objetivo que se desarrolla convencionalmente en presente como ajeno al propio sujeto que lo describe, bien inscribiendo en su tiempo textualmente pretérito la propia subjetividad⁴.

La estructura dialógica del discurso lírico se conserva, a pesar de todo, con claridad inalterada. En definitiva, no hemos hecho sino objetivar, en términos explicativos, lo que el discurso lírico nos ofrece en términos retóricos, y, en consecuencia, señalamos, de un lado, la inexistencia de un Sujeto Interior, que ha sido sustituido por un interlocutor capaz de convertirse en sujeto de la enunciación lírica por unos momentos, y de otro lado, la imposibilidad de hablar de diálogo intratextual en el mismo discurso, ya que las intervenciones de cada interlocutor no sólo pertenecen a temporalidades distintas sino que, como hemos de ver en otros ejemplos, no responden a las exigencias formales del diálogo, al carecer de la concurrencia de intervenciones y argumentos en progresión, de enunciados segmentados que posibiliten la prosperidad del diálogo como proceso interactivo, y de una codificación y contextualización insuficientemente denotadas por el sujeto interlocutor, cuya intervención es extraordinariamente breve como para determinar en ella una posición modal proporcionada a la del sujeto poético. Tales son las características definitorias del dialogismo textualizado en el discurso lírico sin presencia del Sujeto Interior.

Contrastemos, no obstante, lo dicho hasta ahora con nuevas apreciaciones que a este propósito podemos hallar en la Rima 34 de *Teresa*⁵.

«Déjame de pensar; el pensamiento
es cosa de los hombres; las mujeres
harto tenemos con cumplir deberes
y nuestras pobres quejas dar al viento...

Y deshacer los grandes disparates
que se os ocurren por pensar sin tino,
porque no veis las piedras del camino
ciegos como lleváis vuestros debates.

⁴ Vid. Real Academia Española, *Esbozo de una nueva Gramática de la Lengua Española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989, págs. 454-463 (12ª reimpression).

⁵ Para las citas textuales de las poesías de *Teresa*, vid. M. García Blanco, *Obras Completas* de Miguel de Unamuno, vol. VI, *Poesía*, Madrid, Escelicer, 1969, págs. 551-669.

Pensar, no, Rafael; ver con las manos,
que, como dices tú, tienen diez ojos;
yo he de escarbar de tu sendero abrojos
con estos ojos, estos diez hermanos.

Y con los otros dos, los de la cara,
deletrear mi oficio, en esa tuya,
y cuando al cabo la misión concluya,
ir a la tierra que el Señor ampara.

No, yo no pienso cuando quedo sola;
me quedo en ti, y así, como dormida;
yo no sé si es aquello muerte o vida,
debe de ser el sueño de una ola...

Tampoco pienses tú, porque pensando
se achica el corazón; mándame y vive,
pero con ley de la que no se escribe,
ley de cariño que reviste mando.»

Callaste, y yo pensaba, ¿cómo no?
El querer era en mí pensar..., en ti
pensar era querer... igual..., y así
en pensar y querer se nos pasó.

De las siete estrofas que constituyen este discurso lírico, las seis primeras están puestas en boca de Teresa, y sólo la última de ellas corresponde a Rafael. Tenemos, pues, dos interlocutores textualizados en el poema, y entre los que es posible reconocer una relación verbal interactiva cuyas características a continuación exponemos.

La intervención de Teresa —de veinticuatro versos nada menos— es una unidad discursiva que, de carácter enunciativo, se encuentra insertada en la estructura de comunicación que constituye el discurso lírico diseñado por Rafael, sujeto poético del mismo. Las palabras de Teresa se sitúan entrecomilladas, y son referidas —aún conservando su estilo directo— por Rafael, quien al introducirlas en su propio discurso respeta la textura formal de aquéllas, manipulando exclusivamente la temporalidad presente de su propia enunciación para recuperar, del mismo modo que ya hemos explicado en la Rima 18, el acto de lenguaje de Teresa acaecido en el pasado.

Aquí tampoco podemos hablar de diálogo textualizado, por dos razones. En primer lugar, la temporalidad de cada uno de los dos interlocutores, es decir, el momento en que formulan sus respectivos enunciados (Teresa, en el pasado; Rafael, en el presente), es diferente en cada uno de ellos. Por otra parte, a la intervención de Teresa no parece seguir un acto de lenguaje, sino un acto de pensamiento («*callaste, y yo pensaba, ¿cómo no?...*»), que no podemos considerar comunicación, ya que no trasciende los límites de la propia conciencia.

El diálogo, como forma de comunicación verbal interactiva entre dos o más interlocutores⁶, exige la aceptación de lo que ya hemos llamado *contrato fiducionario*, por el que los sujetos de la conversación deciden hablar de un tema determinado y orientar hacia él las referencias y conexiones de sus enunciados. La estructura dialógica subyacente en los discursos líricos que hemos agrupado bajo esta secuencia no respeta este principio de cooperación interaccional. No existe aquí una voluntad explícita de intercambiar informaciones con el deseo de modificar conductas o actitudes. El interlocutor, Rafael, reflexiona sobre un acto de lenguaje a él destinado por Teresa, en una temporalidad pasada.

La mecánica de todo diálogo exige fórmulas de cierre y apertura que aquí no aparecen registradas en el texto lírico, así como también ciertos modos de conexión de los enunciados, de los que igualmente está desposeída la Rima 34, al no existir una segmentación de secuencias expresadas alternativamente por varios hablantes. Si recordamos los tres modos generales de conexión que señalaba T.A. van Dijk⁷ para la puesta en discurso del diálogo (sentido, contexto y forma gramatical) observamos que la distancia temporal de las intervenciones ha mermado totalmente su pertinencia. Además, el valor ilocutivo de los actos de habla de Teresa, es decir, el valor intencional de sus enunciados no expresado directamente, pero que sin embargo puede configurarse como latente en el subtexto, apenas se percibe en la intervención de Rafael⁸.

En suma, el dialogismo textualizado en el discurso lírico sin presencia de Sujeto Interior presenta la confrontación estática de dos idiolectos que nunca llegan a dialogar activamente. Dos hablantes están dispuestos en una relación verbal adinámica que determina, entre las instancias enunciativas que cada uno de ellos representa, una actividad más disyuntiva que conjuntiva de significación y comprensión, ya que no hay prosperidad en la alternancia de enunciaciones. Una de las expresiones más singulares que alcanza la estructura dialógica en el discurso lírico está acaso representada en la Rima 51 de *Teresa*, la más larga del poemario. A lo largo de ella, Rafael recita a su novia la Rima LIII de Bécquer en su integridad, insertando promediadamente los versos del poeta romántico en el discurso lírico de su enamorada.

Me dijiste: «Repíteme esa trova...»
yo: «*volverán...*» y tú: «No, que ya han vuelto;
de nuevo están aquí...
mira aquélla que está junto a mi alcoba
con qué fijeza y qué aire tan resuelto
te está mirando a ti».

⁶ Vid. H.P. Grice, «Logic and conversation», en *Syntax and semantics, III: Speech acts*, P. Cole y J.L. Morgan (eds.), Nueva York / San Francisco / Londres, Academic Press, 1975, págs. 41-58.

⁷ Cfr. T.A. van Dijk, *Texto y contexto*, Madrid, Cátedra, 1980.

⁸ Vid. F. Cabo Aseguinolaza, «La enunciación lírica y la *actio* retórica», en *Investigaciones Semióticas III: Retórica y Lenguajes. Actas del III Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, Madrid, UNED, 1988, vol. I, pág. 215-224.

«*volverán las oscuras golondrinas...*»
«Oscuras? Las confundes con vencejos,
y no vale embrollar...»
«... *en tu balcón...*» «Registra esas esquinas
de la reja, que no han de andar muy lejos...»
«... *sus nidos a colgar...*»

«¡Sus nidos! ¡Pobrecitos animales!
¡Sólo para sus hijos hacen casa!...
¿Les falta la razón?
«... *y otra vez con el ala a sus cristales...*»
«¿con el ala? ¿No oyes a la que pasa?
¿No entiendes su canción?»

Dicen que da su canto la cigarra
con las alas; si cantan con el vuelo,
volando ¿qué dirán?
¿Entiendes tú lo que con vuelo narra?
¿No es la lengua del ángel en el cielo?»
«... *jugando llamarán...*»

«Jugando... así nosotros... juego es todo...»
«... *pero aquellas que el vuelo refrenaban...*»
«¿Eso es posible? Di.
¡Refrenar nuestro juego!... No, no hay modo...
vuelan las horas... las que nos faltaban...
sobre mí y sobre ti...»

«... *tu hermosura y...*» «También se va volando
es a orillas del río la verdura...
del río que va al mar...
pero sigue, sígueme recitando...
no me hagas caso... es caso de locura...»
«... *mi dicha a contemplar;*

aquellas que aprendieorn nuestros nombres...»
«Para cuando los olvidemos, ¿sabes?...
el mío olvidaré...
Cuántas cosas enseñan a los hombres
—y a las mujeres— estas pobres aves...
a los hombres sin fe...»

«... *ésas no volverán...*» «Lo que se ha ido
nunca vuelve... no vuelve la saeta;

se aja pronto la flor...
mira aquélla qué quieta está en el nido...
mejor que no volar estarse quieta...
quieto se está el amor...»

«*Volverán las tupidas madresevas,
de tu jardín...*» (Mira estas flores mustias...
¡qué pronto pasarán!
pero antes, cuando tú mañana vuelvas,
por nosotros, al pie de las Angustias,
muriendo rezarán...»

«... *las tapias a escalar...*» «Suben las flores
y bajan las estrellas por la noche,
cuando el cielo está en flor;
el cielo escalarán nuestros amores
y nuestra estrella, sempiterno broche,
los prenderá al Señor...»

«... *Y otra vez por la tarde aún más hermosas.*
«Sí, es verdad; más hermosas por la tarde,
más al anochecer...
cuando se pone el sol sacan las cosas
a luz esa pasión de luz en que arde
lo que va a perecer...»

«... *sus flores abrirán...*» «Como las niñas
de tus ojos mirándose en mis ojos...
mas no puedo olvidar
el futuro recuerdo —no me riñas—
que esas flores serán pronto despojos
que a tierra han de rodar...»

«... *pero aquéllas cuajadas de rocío,
cuyas gotas...*» «¿Te acuerdas de una de ellas,
cuando te dije yo:
¿No te parece como un pobre crío
de alguna de las pálidas estrellas
que se perdió y cayó?»

«...*mirábamos temblar...*» «Y el alma mía
temblaba, como tiemblan esas gotas
a punto de caer...»
«... *y caer como lágrimas del día...*»

«... Caen en la noche, estremecidas, rotas,
las alas del querer...»

«... *éas... no volverán.*» «Pero es lo mismo;
ola que en la rompiente muere, en ola
que renace otra vez...
toda alma que de amor lleva el bautismo,
cuando se muere al fin, renace sola
llorando su viudez...»

«*Volverán del amor en tus oídos
las palabras...*» «¿Palabras? No; reclamamos
de loco frenesí...»

«... *ardientes a sonar...*» «Y los latidos
del pecho nos dirán que nos amamos
con un eterno ¡sí!»

«... *tu corazón de su profundo sueño...*»
«Morir... dormir... dormir... soñar acaso;
¿no me dijiste así?
soñar entre tus brazos, ¡dulce sueño!»
«... *tal vez despertará...*» «¡Qué triste paso!
despertar... y no aquí...»

«... *pero absorto y mudo y de rodillas...*»
«¿En postura de esclavo? No, mi niño,
para el amor leal
cuanto más puras son, son más sencillas
las cosas, y cuando es puro el cariño
nunca es tan teatral».

«... *como se adora a Dios...*» «¡quita, locura!
Quiéreme nada más... ¿Ídolo? Es cosa
falaz...» «... *ante su altar...*»
«No quiero presa en él, ¡triste postura!
ni de rodillas tú ni yo de diosa;
querer no es adorar...»

«... *como yo te he querido...*» «El que así diga
no sabe de querer, porque no muere
amor que ya nació...
¡Te he querido!... ¿Hay acaso quien consiga
haber querido? Si una vez se quiere
el tiempo se acabó...»

«...¡desengáñate...!» «¡Qué cosa tan triste!
El desengaño es triste; lo es la duda;
esperar lo mejor...
dudar de ti, Rafael, ¿cuándo me viste?
Vendrá lo que vendrá, pero no muda
ni pasa nuestro amor...»

«... ¡así no te querrán!...» «Es lo seguro;
y en todo caso, como yo te quiera...
mi amor vive de sí...
cuanto se abrasa más se hace más puro;
lo llevaré conmigo cuando muera...
¡no te pongas así!...»

No te pongas triste, Rafaelillo;
cual las olas del mar nuestros amores
sobre la mar se van...
oye bien su canción, el estribillo
que entre sueños y pájaros y flores
nos dice: «¡volverán!».

Un sujeto poético de la enunciación lírica, que es Rafael, reproduce bajo la modalidad del discurso exterior, directo y referido, un acto de habla que ha tenido lugar en el pasado y cuyos actuantes han sido Rafael —en sincretismo con el sujeto poético que rememora las intervenciones— y Teresa. Las intervenciones de Rafael como tal sujeto poético del discurso lírico se limitan a los dos primeros versos de la rima, en que cede formalmente la palabra a cada uno de los dos interlocutores del acto de habla pretérito que a continuación es reproducido desde el presente.

*Me dijiste: «Repíteme esa trova...»
yo: «volverán...» y tú: «No, que ya han vuelto;*

De nuevo nos encontramos con las dos temporalidades diferentes —una la del sujeto poético, otra la de los interlocutores del diálogo—, que ya hemos registrado como habitual del dialogismo textualizado en el discurso lírico sin presencia de Sujeto Interior. Desde el verso tres en adelante, el sujeto poético de la enunciación lírica desaparecerá textualmente y cederá, con entera libertad, la palabra directa a los personajes interlocutores, quienes, por más que resulte paradójico, prosperan conversacionalmente, mas no a través del diálogo.

Lo primero que sorprende a nuestra atención es que los enunciados de Rafael, o primer interlocutor del discurso, no son pertinentes a las contribuciones de Teresa, precisamente porque Rafael no habla, sino que recita un poema, es decir, enun-

cia un discurso lírico perfectamente acabado y cerrado en sí mismo, sobre cuya escritura no será posible operar —ni tampoco modificarla— a través de cualquier acción o interacción verbal improvisada.

El discurso de Rafael está concebido *a priori* frente a las posibilidades de expresión y de intervención que pueda manifestar la competencia de Teresa. En absoluto podemos hablar de diálogo textualizado, ya que ninguno de los enunciados de Teresa está producido para alterar interaccionalmente —no hay interacción verbal alguna— la posición modal de su interlocutor, cuyas palabras están fijadas de antemano en el poema becqueriano que se recita inalteradamente. Nos hallamos aquí ante un discurso lírico en que se reproduce una estructura comunicativa, expresada formalmente bajo las posibilidades enunciativas de un dialogismo textualizado, que, entre dos sujetos hablantes (Rafael y Teresa) utiliza para uno de ellos (Rafael) las palabras de un tercero (Bécquer), de tal modo que, a través de ellas, y sin ocultar que son de otro, se expresa uno mismo, tal como hace aquí Rafael. En la Rima 51 hay dos enunciaciones alternativas (Rafael / Teresa), pero, además —y simultáneamente— en la enunciación de Rafael coexisten dos enunciadorees simultáneos (Rafael = Bécquer), desde el momento en que el (re)citador Rafael se manifiesta totalmente identificado con el (re)citado Bécquer.

Esta fijación discursiva, previa en el enunciado de Rafael, y por tanto indiferente a las intervenciones de Teresa, impide toda relación comunicativa entre los sujetos hablantes, puesto que es imposible toda intención mutua de convencer o alterar la posición modal del interlocutor, al menos hasta que el interlocutor concluya su recitación. No obstante, el sujeto *recitador*, a pesar de reproducir invariablemente un discurso lírico prefijado, no está desposeído de una función comunicativa, dirigida a un destinatario concreto como lo es Teresa, quien no deja de enunciar constantemente ciertas cualidades y actividades que le sugiere la escucha de la rima becqueriana. «Expresarse a sí mismo —ha escrito M. Bakhtine—⁹ significa hacer de sí mismo un objeto para los otros y para sí».

Las intervenciones de Teresa salvaguardan de este modo la expresión de una estructura dialógica textualizada, que no alcanza sin embargo el intercambio verbal, sino sólo la alternancia enunciativa. Aunque la Rima 51 constituye un discurso lírico que avanza mediante secuencias expresadas por varios hablantes, no existe entre ellos un principio de cooperación que posibilite el diálogo, dado que las intervenciones de Teresa son más bien interrupciones a una recitación que contribuciones a una conversación.

Los enunciados de Rafael y de Teresa sólo están conectados entre sí por el contexto, pero en absoluto remiten a un intercambio mutuo de sentidos o de argumentos en progresión, unidos por la lógica discursiva y por la pertinencia de la respuesta en relación al enunciado que la solicita. En todo discurso dialogado, el uno escucha la voz del otro, lo que no sucede en la Rima 51, en que Rafael no presta atención a las intervenciones de Teresa, y prosigue imperturbablemente su recitación.

⁹ Vid. M. Bakhtine, *La estética de la creación verbal*, Madrid, Siglo XXI, pág. 206.

El destinatario directo de un mensaje (*recepteur visé*) sólo puede considerarse como interlocutorio del acto de habla si comprende el significado de los enunciados que le dirige su interlocutor, y sólo si actúa verbalmente con intervenciones pertinentes al sentido particular de cada enunciación y al significado global de la conversación en que estas últimas se inscriben.

EL RELATO INTERCALADO EN ESPAÑA E HISPANOAMÉRICA: IGNACIO ALDECOA Y ARÉVALO MARTÍNEZ

CRISTINA BRAVO ROZAS

Desde Poe a Cortázar pasando por Horacio Quiroga, Baquero Goyanes o críticos más actuales como Mastrángelo, Lancelotti, Serra o Gabriela Mora, se ha intentado realizar una definición coherente del cuento, descifrar sus características y sus técnicas narrativas más habituales. La tarea ha sido ardua y difícil y aun con la aparición de estudios de teoría de la literatura como los de Greimas, Brémond o Booth, el problema sigue latente. La mayoría de estos críticos coincide en atribuir un aspecto común a todos ellos, como es la brevedad, que conduciría a otra serie de peculiaridades como son la intensidad, la tensión, el efecto único, la unidad, el sentido cerrado y esférico etc... Sin embargo, desde el cuento canónico que propugnaba la sobriedad estilística y dejaba a un lado los ornatos sutiles y las digresiones, que por otra parte enriquecen a la novela, hasta el cuento contemporáneo que propugna la importancia del cómo se cuenta sobre lo que se cuenta; no hay recetas mágicas para definir el cuento, Felisberto Hernández comenta en la explicación falsa de sus cuentos que: «lo más seguro de todo es que yo no sé cómo hago mis cuentos, porque cada uno de ellos tiene su vida extraña y propia»¹. Por tanto, lo más importante no es establecer unas técnicas narrativas específicas del cuento, ya que en la mayoría de las ocasiones se han establecido como simples proyecciones de las aplicadas a la novela, sino analizar cada uno de los textos para descubrir el mundo y la técnica que se nos presenta. Por esta razón, he decidido comentar dos relatos que nos lleven al descubrimiento de una técnica narrativa, el relato intercalado, que se utiliza tanto en España como en Hispanoamérica, en épocas dispares y en un género como

¹ Felisberto Hernández, *Obras Completas*, México, Siglo XXI, 1989, pág. 176.

el cuento tildado como hemos visto de ser breve, único, intenso y sin muchas posibilidades de ornato o digresión.

Rafael Arévalo Martínez con su relato *El hombre verde* e Ignacio Aldecoa con *Pájaros y Espantapájaros* son los dos autores que he elegido. Estos dos escritores parecen dispares en cuanto a su época y también por su estilo literario. Mientras que Arévalo Martínez representa una tendencia vanguardista dentro de las letras hispanoamericanas del siglo XX, Aldecoa es un escritor realista e irónico dentro de la literatura de los años cincuenta en España. Un continente, un estilo, una época parece que los separa, pero algo mucho más importante como es una técnica literaria los va a unir. Los dos, son escritores de cuentos por excelencia y a la vez utilizan una técnica narrativa determinada, el relato intercalado, el metarrelato. En opinión de Graciela Reyes, «una obra literaria se caracteriza por ser un texto citado que puede y suele contener otros textos citados, es decir, otros hablantes citados y por tanto, otros contextos de comunicación completos cada uno con su locutor e interlocutores, sus circunstancias de lugar y tiempo, sus convenciones culturales y sus normas lingüísticas². Esto significa que el metarrelato es un fenómeno de intertextualidad y que habría que analizar la influencia de este fenómeno en la configuración del relato, cómo se desarrolla y qué manifestaciones estéticas nos depara.

El primer relato que voy a analizar es *El hombre verde* de Arévalo Martínez, como su título indica no es un relato convencional en cuanto a su historia; Cornelio, un joven muchacho exaltado y nervioso, protagonista del relato, cuenta a su creador la peculiar historia del hombre verde, a partir de este momento, varios escritores que la conocen intentan escribirla; el joven, furioso, reclama su autoría e incluso intenta escribir su propia historia, pero parece haberla olvidado, no es ni parecida al original, por lo que el creador decide escribir él mismo la historia del hombre verde y ceder su autoría al joven protagonista. Aparecen en el relato una serie de reflexiones acerca de la fama y la inutilidad de ésta. El problema se centra sobre todo en el problema de la autoría del metarrelato «El hombre verde». ¿Quién es su verdadero creador? ¿Cornelio que es el protagonista real de la historia y su narrador o por el contrario, el autor de todo el relato que es quien transcribe la historia del Hombre verde?

En cuanto al plano discursivo, podemos distinguir una clara estructura bímembre, que el propio autor señala, poniendo título a cada parte del relato. Así, la primera parte lleva por título *El hombre verde* y corresponde al relato que el joven Cornelio cuenta a un supuesto conocido, que en realidad es su creador. La segunda parte lleva por título *cómo se compuso el hombre verde* y trata de justificar que el autor transcriptor es el verdadero autor-narrador de la historia.

Genette postula que «la distancia que separa la historia del acto narrativo no es temporal, ni espacial, sino una especie de umbral figurado representado por la propia narración, es decir, una diferencia de niveles. La instancia narrativa de un relato primero será, por definición, extradiegética, mientras que la de un relato segundo (metadiegético) es por definición diegética. Por tanto, existe un relato en segundo gra-

² Graciela Reyes, *Polifonía textual*, Madrid, Gredos, 1984, págs. 34-35.

do que se remonta a los orígenes de la narración épica y que se llama relato metadieético»³. A esta categoría pertenece la primera parte del relato, *El hombre verde*. En cuanto al tipo de relación que une el relato metadieético al relato primero en que se inserta es de carácter explicativo. Hay una causalidad directa entre los acontecimientos de la metadiégesis y los de la diégesis. Así la segunda parte del relato es la causa de que se escribiera la primera, ya que consiste en decir «cómo se compuso el hombre verde». A su vez el narrador heterodieético nos comenta en el metarrelato: «me contó la siguiente extraña historia, según me dijo porque las espaldas de un sólo corazón no podían con tanta pena»⁴. Por otra parte, el paso de un nivel narrativo a otro no puede asegurarse, en opinión de Genette, si no es por la narración, «acto que consiste precisamente en introducir en una situación, por medio de un discurso, el conocimiento de otra situación»⁵. El paso de la primera parte (metadiégesis) a la segunda se produce gracias a una metalepsis narrativa o metalepsis de autor, ya que el narrador extradieético se va a introducir en el universo metadieético, va a hablar con el personaje protagonista y también con el lector en múltiples ocasiones: «Pero, hombre ¿por qué hace usted tan malos versos cuando puede hacer admirables cuentos?»⁶, esto le dice el autor a Cornelio, el protagonista. También aparecen frecuentes alusiones al lector: «ya puede el lector darse cuenta de lo morboso que era mi amigo Cornelio»⁷.

Por último, habría que tener en cuenta que el tipo de metarrelato que aparece en este cuento tiene carácter oral, Cornelio en la primera parte cuenta al autor la historia del hombre verde, que sólo será escrita posteriormente en la segunda parte.

En relación con el tipo de narradores que aparecen en el relato, hay que distinguir en la primera parte que correspondería al metarrelato, dos tipos de narrador, el que comienza la narración que sería un narrador heterodieético omnisciente, es decir, aquel que ve las cosas desde fuera, planea por encima de sus personajes y domina el tiempo y el espacio, se expresa además en tercera persona del singular y da paso al metarrelato sirviendo de introducción al relato: «en la calle donde me había detenido, aquel pobre muchacho exaltado y nervioso me contó la siguiente historia... según me dijo... habló así...»⁸.

Este narrador no cierra el relato del hombre verde, por lo que deja el metarrelato abierto y se establece una pequeña ruptura con la segunda parte de la narración. Otro tipo de narrador que es el propio del metarrelato es el homodieético actorial, es decir, un personaje que está dentro de la historia y que a la vez de narrador es personaje de la misma, esto implica que el saber del narrador es igual al del personaje y que el relato está escrito en primera persona del singular y con frecuen-

³ Gerard Genette, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989, págs. 284-287.

⁴ Rafael Arévalo Martínez, *El hombre que parecía un caballo y otros cuentos*, Guatemala, 1951, pág. 85.

⁵ Gerard Genette, *op. cit.*, pág. 289.

⁶ Rafael Arévalo Martínez, *op. cit.*, pág. 89.

⁷ *Ídem*, pág. 91.

⁸ *Ídem*, pág. 85.

tes alusiones al narrador heterodiegético, que así se convierte también en otro personaje del metarrelato: «y fíjese usted en todas y cada una de sus frases porque ellas se la darán a conocer mejor de lo que podría mi discurso»⁹. El narrador de la segunda parte del relato es también un narrador homodiegético actorial, es decir, un narrador que es a la vez personaje, que está dentro de la historia y que se expresa en primera persona del singular: «yo conservé el cuento en la memoria palabra por palabra, y lo referí, mejor dicho, lo leí a varios amigos literatos»¹⁰. Este narrador nos muestra la relación de continuidad que existe entre el metarrelato y el resto de la narración; ya que se dedica a hacer una elogiosa crítica del relato que le ha sido transmitido y a entablar una conversación con el otro narrador del metarrelato lo convierte a éste a su vez en personaje del cuento. Los diálogos con este personaje nos muestran que el relato intercalado no es algo aislado dentro del cuento, sino que por el contrario, es una parte crucial de él; gracias a la cual se puede articular el resto de la narración. Veamos un ejemplo: «no hay nada en el breve cuento que no sea nuevo. Su prostituta y su bohemio son singulares. Y luego, la composición del lugar del gabinete en que Alicia espera a, ¿a quién? ¿Cómo se llama el héroe?... Pero si el héroe soy yo. Yo he vivido esa historia»¹¹. Este narrador tiene también otras funciones además de la de saber para posteriormente contar. Estas funciones serían: la de control: el narrador organiza internamente el texto y se refiere a un discurso metalingüístico. La función fática o conativa: el narrador tiene interés por establecer o mantener un contacto o diálogo con el narratario. Función emotiva: el narrador explica su participación en la historia, pues quiere ayudar a uno de sus personajes y le anima a que escriba su obra. Una función ideológica: el narrador diserta ideológicamente sobre el hecho de la creación y sobre el escribir bien; y finalmente una función testimonial o de atestación: el narrador nos indica que la fuente de información sobre el relato *El hombre verde* procede de su amigo Cornelio. Las funciones que desempeña el narrador del relato intercalado son menos extensas y se centran principalmente en el saber para contar.

Por otra parte, estudiosos como Graciela Reyes consideran la existencia de un autor implícito en este tipo de textos. Su característica esencial sería el ser un hablante del texto pero un hablante citado, suscitado por el narrador que a su vez, en cuanto a ficticio, ha sido citado por el autor de carne y hueso, que es el que escribe. A este autor implícito que aparece en el metarrelato Óscar Tacca lo denomina autor transcriptor o fautor. Éste autor pretende ser eliminado mediante la técnica de la transcripción, la obra se trata de desliteraturizar y se supone que es un documento o testimonio, esto es lo que ocurre con el relato intercalado en *El hombre verde*. Además, como se demuestra en la segunda parte del relato, este documento del hombre verde precede a su existencia literaria. El autor transcriptor se sitúa antes del cuento para advertir que ese relato es fruto de otro autor y que él sólo transcribe sus palabras. El autor deja paso al narrador homodiegético de la nueva historia y crea

⁹ *Ídem*, pág. 87.

¹⁰ *Ídem*, pág. 91.

¹¹ *Ídem*, pág. 90.



un efecto de verosimilitud en el lector. Asimismo, crea unas condiciones o marco para que el personaje relate su historia, en nuestro caso es el siguiente: «En la calle, donde me había detenido, aquel pobre muchacho exaltado y nervioso me contó la siguiente extraña historia, según me dijo...»¹². Hay que destacar la intervención del transcriptor en el relato, ya que éste a pesar de reconocer que la historia no es suya, está siempre presente en el metarrelato, por medio de las alusiones del autor homodiegético actorial, como por ejemplo: «¿Quiere que se la retrate? Para qué. Todo huelga aquí. Por la historia usted comprenderá que su heroína no podía ser vieja ni fea. Sin necesidad de que se la describa puede usted imaginarse la indumentaria de mujeres de esta clase»¹³. En la segunda parte del relato la presencia del autor transcriptor se intensifica e incluso se llega a atribuir la autoría, dejando así de considerarse mero transcriptor; para ello vamos a ver un ejemplo: «Yo mismo le voy a escribir el hombre verde. Siéntese un momento y espere. Al terminar escasa media hora le entregué el trabajo concluido. Quedaba fija la historia del hombre verde tal como él me la había contado. No había en ella ni una frase que fuera mía. Mi obra se había limitado a excluir cada diez frases de Cornelio, nueve; a seleccionar el material aprovechable. ¡Ah, pero en cambio, con qué ojo certero había sabido distinguir la verdadera gema del diamante falso!»¹⁴. Este relato es en el fondo una reflexión constante sobre el hecho de escribir, así el protagonista Cornelio no parece distinguir entre la ficción y la realidad y a su vez no se resigna a perder su fama. El relato está escrito en clave irónica e ironiza no sólo el acto de creación, sino sobre todo el ansia de fama de todo escritor: «la gloria es una quimera dolorosamente vacía: una triste abstracción ¡El nombre literario! Pero si no existe...»¹⁵. Es muy importante distinguir la continua crítica a las distintas maneras de escribir y las autorreferencias textuales que aparecen en el texto, por ejemplo, hay referencias al laconismo o a la exageración en la forma de escribir y desde el propio estilo de escritura que aparece en el relato se critican esas prácticas literarias; a modo de ejemplo podemos citar: dice Cornelio: «su horrible, su espantosa vanidad de escritor me ha impedido escribir mi historia del hombre verde. Cada vez que tomaba la pluma sentía como una negra mano gigantesca erizada de horribles garfios a manera de uñas, que recogía mis palabras y reclamaba su posesión. «Hay otro párrafo en que la crítica a la vez de irónica es mordaz y manifiesta». «Por otra parte, en su maravilloso cuento se aúnan la belleza artística y la verosimilitud absoluta. Su héroe, que cae desvanecido al ver dos ojos luminosos y sentir dolorosa presión en el cerebelo, para el lector corriente cae poseído por un espíritu infernal de sensualidad, para el médico cae debilitado por excesos de lujuria»¹⁶. Este carácter irónico que aparece en el lenguaje, acompañado de construcciones sintácticas de carácter asindético, enumeraciones frecuentes y repeticiones, crean un ritmo determinado en el relato. Este ritmo junto

¹² *Ídem*, pág. 85.

¹³ *Ídem*, pág. 87.

¹⁴ *Ídem*, pág. 96.

¹⁵ *Ídem*, pág. 95.

¹⁶ *Ídem*, pág. 91.

con el uso frecuente de epítetos concretizan el texto y crean unos rasgos constantes que no diferencian niveles de narración, tanto el metarrelato como el resto del relato comparten un mismo estilo de escritura que le proporciona unidad.

Veamos unos ejemplos: en la primera parte de la historia Cornelio comenta: «en efecto usted sabe que desde que me conoce me toco de verde: verde era mi traje, de un verde oscuro; de un verde claro mi sombrero; verde mi corbata; mis zapatos, aunque amarillos, estaban a tono. Debo llamarle la atención sobre que mis ojos también son verdes»¹⁷.

El uso frecuente del epíteto que hemos comentado también aparece en el cuento intercalado: «la pizpireta sirvienta», «la habitación casi desnuda de muebles». En la segunda parte del relato continúa este estilo literario, tenemos como ejemplos: «Cornelio me contó, tembloroso, excitado...», «Cornelio sonrió con la feroz, con la morbosa vanidad que lo hacía un hombre de lombroso»¹⁸. Por último se debe destacar un aspecto muy importante dentro del cuento, que es el uso de un lenguaje metalingüístico, así aparecen expresiones como: «Por otra parte, en su maravilloso cuento se aúnan la belleza artística y la verosimilitud absoluta»¹⁹. En el metarrelato también se utiliza ese tipo de lenguaje: Por lo demás, el texto no podía ser más laconico.

Ahora, voy a comentar el segundo texto: *Pájaros y Espantapájaros* de Ignacio Aldecoa. En relación con la fábula, ésta es más sencilla que la anterior y tiene un estilo más tradicional, se resume en lo siguiente: cuatro juglares locos y danzarines se reúnen en la venta de la Paja en el cogollo de Bureba. Empiezan a beber y a contarse su vida hasta que les llega el sueño. Cada uno de ellos tendrá un sueño, que será el que nos transcriba el narrador. Una vez que nos lo cuentan, los juglares se van despertando y los cuatro melancólicos y pensativos vuelven a sus lugares de origen. En el plano discursivo, este cuento está compuesto de cuatro metarrelatos, cada uno independiente del otro y con un título particular: «el murciélago azul», «la flor en luna», «viaje a una esmeralda», «el hombre que dialogaba con sus dados». Estos metarrelatos dentro de la clasificación que establece Genette corresponderían a una de las clases que él llama relato interior, ya que surge cada uno de un sueño y su origen no es aparentemente oral ni escrito, nos dice el narrador: «los cuatro juglares soñaban... de aquellos cuatro sueños se despegaron pocas cosas... todo quedó encantado, todo quedó fijado por un soplo... y así surgieron cuatro extrañas baladas»²⁰.

Pero el autor implícito en la narración quiere despistarnos, pues detrás de cada sueño parece haber un transmisor de la historia para el que el autor hace de transcriptor o fautor y que nos hacen dudar si los metarrelatos tuvieron, en realidad, un origen escrito. Dice nuestro autor: «Llama el amanuense, más por orden literario que por necesidad, el murciélago azul a la primera... el copista afirma que tal vez se deba nombrar a la segunda balada por razones de lunatismo amoroso y de ensue-

¹⁷ *Ídem*, pág. 85.

¹⁸ *Ídem*, pág. 90.

¹⁹ *Ídem*, pág. 91.

²⁰ Ignacio Aldecoa, *Obras completas*, Madrid, Alianza, 1985, pág. 338.

ño la flor de luna... el mandado titula a esta balada viaje a una esmeralda... ya se sonríe el escribano con el anuncio de balada andaluza la denomina de un modo perfectamente intuitivo “el hombre que dialoga con sus dedos”. El autor implícito se esfuerza en dar verosimilitud a los escritos, cada uno parece proceder de un copista diferente y es él quien los va a transcribir finalmente. Todas sus historias llegan a su término cuando los juglares se despiertan y es entonces cuando el relato primario también llega a su fin. Parece, por tanto, que son los propios juglares los que han creado dichas historias, siendo los protagonistas de las mismas y haciendo a la vez de narradores, mientras que el narrador del relato sería un mero transcriptor de esas historias. La estructura del cuento se dividiría en dos partes: fuera del sueño, que correspondería a la diégesis y dentro del sueño los cuatro relatos, que correspondería a la metadiégesis. En la diégesis el narrador es heterodiegético omnisciente, se expresa en tercera persona y sabe más que el resto de los personajes; un ejemplo: «Fue así cuatro juglares venturosos, andarines, cardinales y locos, tropezaron sus vidas....»²¹. Cada metarrelato está narrado por un narrador homodiegético actorial, que habla en primera persona y que es al mismo tiempo narrador y personaje, por ejemplo: «Nada más nacer hablé o por lo menos hice tal intento...» Estas cuatro narraciones forman el eje temático del relato, no son meras digresiones de un autor. Las relaciones entre diégesis y metadiégesis se producen gracias a las observaciones a modo de epílogo que hace el autor transcriptor al comienzo de cada una de ellas: «llama el amanuense, más por orden literario que por necesidad el murciélago azul a la primera, y fue así...»²². Por otra parte, el tipo de relación que une el relato primero a las historias que en él se insertan es de contraste y de analogía.

Los distintos juglares que aparecen en el relato primero (el gallego, el catalán, el levantino y el andaluz) van a tener una historia distinta en el relato segundo y aquí se desvelarán sus analogías y sus contrastes. Todos ellos han vivido en el campo, son pícaros que han buscado la fortuna y ésta les ha fallado, también son soñadores y todos han caído en brazos de sucesos extraños y misteriosos y se les ha considerado locos. Además la ironía es la característica más acusada de su estilo. Dentro de su aparente desenfado verbal, aparecen muestras de un lenguaje cuidado que nos hace pensar en el autor implícito. El contraste también existe, puesto que sus historias son independientes y dispares. El gallego busca la fortuna mediante el encuentro con un murciélago azul, el catalán confunde a la luna con un ser humano, el levantino preso de su codicia cree vivir por unos momentos dentro de una esmeralda y por último, el andaluz habla con sus dedos de las manos para evitar enfrentarse con la soledad que le rodea. Todas estas historias parecen entretenimientos del autor, cuando en realidad revelan un sentimiento mucho más profundo. Por último, habría que comentar que la estructura de este relato es muy clásica, es lo que denominamos un relato enmarcado, con un final cerrado y que retoma el punto de partida inicial. El relato comienza con la llegada de los juglares a la posada y termina cuando éstos se marchan, como broche final el autor coloca una especie de co-

²¹ *Ídem*, pág. 336.

²² *Ídem*, pág. 338.

lofón o moraleja. Veamos unos ejemplos: inicio del relato: «Fue así: cuatro juglares venturosos, andarines, cardinales y locos, tropezaron sus vidas en la Venta de Pajas, vinos y comidas...». Final del relato: «Los cuatro juglares cardinales no se volvieron a encontrar jamás en «la Venta de Pajas, vinos y comidas...»²³. Colofón final: «Se sabe que allí tropezaron sus vidas, que allí comieron y soñaron, se sabe que no harán fortuna, que el juglar nunca la tuvo, ni la necesitó; que osciló entre mago e insecto, entre murciélago y luna (que son cosas unidas por el tiempo). Se sabe que a la vejez le vendrá el mal, porque el refrán lo dice, y porque así será, como así fue»²⁴.

Finalmente quiero establecer una comparación entre los dos relatos comentados para llegar a una serie de conclusiones finales.

En primer lugar, diremos que estos dos relatos aún perteneciendo a épocas y ámbitos culturales muy distintos comparten una misma técnica literaria; sin embargo, el empleo de dicha técnica cumple funciones muy distintas dentro de dichos relatos. En el hombre verde hay un solo metarrelato que lleva el mismo título del cuento: El hombre verde; su papel dentro del relato es fundamental, ya que sin su presencia la segunda parte del cuento no se podría desarrollar.

Arévalo Martínez, autor hispanoamericano que vive los inicios de la vanguardia crea un relato tremendamente crítico e irónico con la forma de escribir decimonónica, de ahí que el metarrelato le sirva de horrible modelo para que sea comentado de forma mordaz en la segunda parte de la narración, incluso llega a citar a escritores de terror como Poe, al que considerará un mal ejemplo, así va creando una teoría poética en la segunda parte del relato, totalmente en contra de toda la estética anterior y todo ello gracias a que nos presenta un metarrelato, la historia del hombre verde, que es un auténtico melodrama romántico. Por tanto, el verdadero protagonista de su historia es el propio texto y el arte de creación.

Por otra parte, qué mejor manera que pregonar su afiliación vanguardista que exaltando el hecho de crear una forma que tiene que ser bella, moderada y muy alejada en su opinión de los cánones románticos. Arévalo Martínez utiliza su metarrelato con fines prácticos, para mostrar su teoría estética de cómo no se debe escribir.

Aldecoa sigue otro camino distinto, también sus relatos intercalados supondrán una revolución, pero más bien en la historia que en el discurso. Aldecoa, que se mueve dentro de unas tendencias realistas y sociales, rompe una flecha a favor de la fantasía, aunque sin perder por ello su compromiso social, los marginados; la libertad espiritual sigue siendo el protagonista del relato, mientras que los metarrelatos son unos pequeños juegos imaginativos, pura distracción del autor que acerca al lector, pero que no influye decisivamente en la configuración del discurso. Pero también hay puntos en común entre los metarrelatos de ambas narraciones. En los dos se emplea un lenguaje irónico, se producen juegos lingüísticos, humor y fantasía. Los personajes tienen una faceta en común: son pícaros. Cornelio es un adolescente ocioso y hay que agregarlo vicioso, que hace versos; los juglares son seres sin fortuna y que nunca la tendrán porque nunca la necesitaron.

²³ *Ídem*, pág. 336.

²⁴ *Ídem*, pág. 343.

Tampoco hay que olvidar que el relato intercalado es una técnica narrativa que se emplea en épocas, países y estilos literarios muy distintos, pero que tienen en común el que en todos ellos el metarrelato cumple una función estilística dentro del texto y que ésta sirve sobre todo para abrir el universo del texto a los lectores y crear de este modo un texto polifónico. Por último y como conclusión podríamos decir que el metarrelato atrapa la atención del lector, produce su sorpresa y la vida extraña y particular del texto llega a inundar nuestra imaginación.

Bibliografía

- ALDECOA, Ignacio, *Cuentos Completos*, Madrid, Alianza Editorial, 1985.
- ARÉVALO MARTÍNEZ, Rafael, *El hombre que parecía un caballo y otros cuentos*, Guatemala, 1951.
- GENETTE, Gerard, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.
- HERNÁNDEZ, Felisberto, *Obras Completas*, México, Siglo XXI, 1989.
- MORA, Gabriela, *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en hispanoamérica*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1985.
- REYES, Graciela, *Polifonía Textual. La citación en el relato literario*, Madrid, Gredos, 1984.
- SHAW, Donald L., *Nueva narrativa hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, 1985.
- TACCA, Oscar, *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1978.

ESTUDIO DE LA INTERTEXTUALIDAD DE «SE UNA NOTTE D'INVERNO UN VIAGGIATORE» DE ITALO CALVINO

MARI CARMEN BARRADO

Se una notte d'inverno un viaggiatore fue publicada en 1979, y según declaró Italo Calvino en una entrevista publicada en *La Repubblica* el 19 de junio de 1979 la obra la inició en 1977.

Giuseppe Petronio (1990:1049), crítico e historiador de la literatura italiana incluye a Italo Calvino en el apartado de «Novela de Ingeniería» que es aquella «obra de un escritor experto en lingüística y semiología, que, por tanto conoce bien la técnica de montaje de la novela, ha estudiado sus mecanismos compositivos y descubierto así las leyes de la «narratividad». Sobre la base de esas leyes el escritor construye, pues, su libro, como quien, desmontada una máquina, se pone a montar otra semejante por su cuenta. En este tipo de novelas hay detrás escritores, lingüistas (recordemos por ejemplo a Eco) y críticos, estos libros, son algo así como la transposición novelesca de la moderna “ciencia de la literatura”, análisis penetrantes de los problemas inherentes a la “escritura” y a la “lectura”.

Refiriéndose a las técnicas de la novela contemporánea Baquero Goyanes (1988: 89-90) dice: «Si recordamos la tan citada teoría de Ortega y Gasset sobre el paso del *describir* al *presentar*, cabría considerar una última, extrema consecuencia de esa tendencia *presentativa* de la novela contemporánea, el *presentar ocultando* de novelistas como Faulkner, que no se contentan ya con ofrecer al lector el material novelesco sin el especial subrayado de la descripción organizadora y aclaradora de tal material, sino que, yendo más lejos, rompen o suprimen los nexos lógicos y las transiciones temporales, silencian o tan sólo dan por alusión momentos decisivos de la acción, y, en resumen, confieren a ésta una deliberada oscuridad, fruto de tal *técnica ocultativa*. La acción novelesca nos es ofrecida, entonces, en toda su fluidez vital,

caótica frecuentemente, excitadora de la atención del lector. Se cumple así lo preconizado por Sartre al considerar que, en la novela actual, es preciso sembrarlo todo de dudas, de esperas, falta de fin o desenlace, para así obligar al lector a hacer conjeturas, inspirándole la sensación de que sus puntos de vista sobre la intriga y los personajes no son más que una opinión entre muchas». (...) «Tal técnica exige bastante del lector, pero en compensación, lo convierte de pasivo espectador de unos hechos en sujeto casi implicado en ellos, puesto que no cabe la cómoda postura que la descripción tradicional permitía, sustituida ahora por una tensión en la lectura que hace de ésta una cosa viva, fluyente necesitada de la colaboración e interpretación del lector. Ha sonado pues en la novela actual lo que un crítico español, José María Castellet, ha llamado *La hora del lector*». (...) página 91: «Una cosa parece evidente: la novela actual se nos aparece muchas veces poco menos que como un producto de laboratorio, demasiado trabajado, científíco y cerebral. Y, por consiguiente, demasiado oscuro e inaccesible para el lector ingenuo, acostumbrado a un tipo tradicional de relato, de clara construcción y de bien definida trama».

Pero, como señala Umberto Eco (1981:73) al hablar del *Lector Modelo* y del *Papel del lector*: «Un texto, tal como aparece en su superficie (o manifestación) lingüística, representa una cadena de artificios expresivos que el destinatario debe actualizar». Y, más adelante (*op. cit.*: 76): «El texto está plagado de espacios en blanco, de intersticios que hay que rellenar; quien lo emitió preveía que se los rellenaría y los dejó en blanco por dos razones. Ante todo, porque un texto es un mecanismo perezoso (o económico) que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él y sólo en casos de extrema pedantería, o de extrema preocupación didáctica o de extrema represión el texto se complica con redundancias y especificaciones ulteriores. En segundo lugar, porque, a medida que pasa de la función didáctica a la estética, un texto quiere dejar al lector la iniciativa interpretativa, aunque normalmente desea ser interpretado con un margen suficiente de univocidad. Un texto quiere que alguien lo ayude a funcionar». (Y esto, como veremos más adelante queda explicitado en *Se una notte d'inverno un viaggiatore*).

Eco (*op. cit.*: 80) señala que el autor deberá prever un *Lector Modelo* capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él y de moverse interpretativamente, igual que él se ha movido generativamente» (...) «De manera que prever el correspondiente *Lector Modelo* no significa sólo «esperar» que éste exista sino también mover el texto para construirlo».

El propio Italo Calvino en *Cibernetica e fantasmi* (1980:172-173) decía: «Smontato e rimontato il processo della composizione letteraria, il momento decisivo della vita letteraria sarà la lettura. In questo senso, anche affidata alla macchina, la letteratura continuerà a essere un luogo privilegiato della coscienza umana, un'esplicitazione delle potenzialità contenute nel sistema dei segni d'ogni società e d'ogni epoca: l'opera continuerà a nascere, a essere giudicata, a essere distrutta o continuamente rinnovata al contatto dell'occhio che legge; ciò che sparirà sarà la figura dell'autore, questo personaggio a cui si continuano ad attribuire funzioni che non gli competono, l'autore como espositore della propria anima alla mostra permanente delle anime, l'autore como utente d'organi sensori e interpretativi più ricettivi della

media, l'autore questo personaggio anacronistico, portatore di messaggi, direttore di coscienze, dicitore di conferenze alle società culturali». (...) «Scompaia dunque l'autore —questo *enfant gaté* dell'inconsapevolezza— per lasciare il suo posto a un uomo più cosciente, che saprà che l'autore è una macchina e saprà come questa macchina funziona». (...) «Vediamo qual è la mia reazione psicologica apprendendo che lo scrivere è solo un processo combinatorio tra elementi dati... » (...) «La macchina letteraria può effettuare tutte le permutazioni possibili in un dato materiale; ma il risultato poetico sarà l'effetto particolare d'una di queste permutazioni sull'uomo dotato d'una coscienza e d'un inconscio, cioè sull'uomo empirico e storico, sarà lo shock che si verifica solo in quanto attorno alla macchina scrivente esistono i fantasmi nascosti dell'individuo e della società».

En *I livelli della realtà*, Calvino (1980:312-313) decía: «“Io scrivo”. Questa affermazione è il primo e solo dato di realtà da cui uno scrittore può partire.» “*In questo momento io sto scrivendo*”. Il che equivale anche a dire: “Tu che leggi, sei tenuto a credere una cosa sola: che ciò che stai leggendo è qualcosa che in un momento precedente qualcuno ha scritto; quello che leggi avviene in un particolare universo che è quello della parola scritta”. (...) “Ho usato l'espressione ‘il lettore crede’ ma è bene chiarire subito che la credibilità di ciò che è scritto può essere intesa in modi molto diversi, a ciascuno dei quali possono corrispondere più d'un livello di realtà”. (...) “La credibilità che ora c'interessa— è quella credibilità speciale del testo letterario, interna alla lettura, una credibilità come tra parentesis, alla quale corrisponde da parte del lettore quell'atteggiamento definito da Coleridge “suspension of disbelief”, sospensione dell'incredulità. Questa “suspension of disbelief” è la condizione di riuscita d'ogni invenzione letteraria, anche se essa si situa dichiaratamente nel regno del meraviglioso e dell'incredibile”. (...) “La condizione preliminare di qualsiasi opera letteraria è questa: la persona che scrive deve inventare quel primo personaggio che è l'autore dell'opera”. (...) “confrontato all'io dell'individuo come soggetto empirico, questo personaggio-autore è qualcosa di meno e qualcosa di più”».

He creído conveniente hacer todas estas citas y referencias al pensamiento de Calvino sobre autor, lector, lectura, obra literaria porque la obra objeto de este estudio es un claro testimonio de cómo toda esta problemática puede llegar a convertirse en la verdadera trama de la narración.

Se una notte d'inverno un viaggiatore podríamos definirla como una narración laberíntica que según Calvino son aquellas que están «una dentro l'altra come scatole cinesi». En la conferencia titulada *Molteplicità*, que tenía previsto pronunciar en Harvard, y que por haber muerto no pudo hacerlo (1988: 116-117) hablando de un cuento de Borges se refiere al «modelo de la red de los posibles» «dove la densità di concentrazione si riproduce nelle singole parti»... (...) «la regola dello “scrivere breve” viene confermata anche dai romanzi lunghi, che presentano una struttura accumulativa, modulare, combinatoria. Queste considerazioni sono alla base della mia proposta di quello che chiamo “l'iperromanzo” e di cui ho cercato di dare un esempio con *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Il mio intento era di dare l'essenza del romanzesco concentrandola in dieci inizi di romanzi, che sviluppano nei modi

più diversi un nucleo comune, e che agiscono su una cornice che li determina e ne è determinata».

Alfredo Giuliani (1985) en *La Repubblica*, con motivo de la muerte de Calvino se refería al «mirabolante congegno» y señalaba: «Il congegno di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* ricorda per alcuni aspetti *La tía Julia y el escribidor* del peruviano Mario Vargas Llosa, publicado due anni prima. Si tratta di una parentela collaterale. L'originalità di Calvino risiede nel fatto che il suo è un romanzo semiologico, nel quale tutte le funzioni e finzioni del raccontare sono esibite, discusse, ironizzate e al tempo stesso piacevolmente intrecciate in una storia che trascina con sé un campionario di altre storie. E probabile che le dieci storie incastonate nel mirabolante congegno siano state scritte prima, come semplici parodie di altrettanti generi di narrativa. Fatto sta che la vera avventura di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* è la lettura simbolica di tutti romanzi possibili; è il desiderio continuamente interrotto, differito, intralciato e momentaneamente soddisfatto di "leggere un buon libro". Mentre l'autore finge di scrivere un romanzo, il lettore lo sta veramente leggendo; e il romanzo che non c'è, e tiene occupato il lettore, si va disfacendo via via che il testo si costruisce. Questo metaromanzo è, ancora una volta, un trucco d'amore per attrarre la letteratura nel vuoto e lasciarla lì sospesa».

La obra está formada por ventidós secciones (a menudo se habla sólo de una división en diez capítulos) de las cuales, excepto la última «Capítulo duodécimo», todas las de orden par llevan un *fragmento-frase*, como título y las de orden impar sólo son denominadas con el número correspondiente correlativo. (Más adelante nos ocuparemos del texto que fragmentado da título a estos capítulos).

Como señala Gian Carlo Ferretti (1989:124-125) «Il motivo dominante è *il libro* chi si realizza nella *lettura*: con un Lettore e una Lettrice come protagonisti del romanzo, come interlocutori dell'autore, come proiezioni del lettore reale, e così via, in una fittissima serie di combinazioni sovrapposizioni interscambi, e in una struttura e scrittura estremamente articolate e sottili».

Creo que podemos añadir que existe una categorización del componente de la narración: *Lector*. Tenemos:

- *el lector real y variable* que toma en sus manos la obra y se dispone a leerla y que podemos ser cada uno de nosotros. Sería el *TÚ-Receptor* al cual se dirige un *YO-Narrador* al comienzo de la obra: «Estás a punto de empezar a leer la nueva novela de Italo Calvino» (1983:9). Dándole a continuación una serie de consejos sobre la postura, las condiciones del lugar donde se dispone a leer, la luz, etc., llegando a extremos de previsión para que nada interrumpa el acto de leer, como los siguientes: «Los cigarrillos al alcance de la mano, si fumas, el ceniero. ¿Qué falta aún? ¿Tienes que hacer pis? Bueno, tú sabrás».

Este *Lector-real-variable* es el interlocutor del YO-narrador a lo largo de toda la obra pero a partir del primer capítulo con título: «Se una notte d'inverno un viaggiatore», se transforma en el *TÚ lector-cuasi coprotagonista* de un YO-narrador transmutado en protagonista que sigue manteniendo conversación con él.

Gian Carlo Ferretti (*op. cit.*: 125) dice: «Calvino infatti realizza perfettamente nel primo capitolo la convivenza tra un lettore con alternative e un lettore preco-

struito, (...) ecco allora che sente la necessità di riaffermare programmaticamente una *disponibilità* di quel lettore-personaggio, (il “Lettore che è letto”), e una possibilità di libera identificación con esso da parte del lector real (il “lector che legge”).

Pero si nos fijamos, el llamado por Ferretti «Lettore che è letto» en la obra es «Lettore» que también él «lee» y forma pareja con la «Lettrice» que aparecerá en el segundo capítulo, de los que no tienen título, es decir el tercero de la obra, y que, como señala el YO-narrador establecerán mediante el libro «una solidaridad, una complicidad, un lazo» (pág. 35).

La Lectora adquiere nombre propio a partir del capítulo tercero, sin título, (es decir quinto) y desde este momento es citada siempre como Ludmilla. Como señala Ferretti (*op. cit.*: 127): «Oltre che lettore ideale insomma, Ludmilla è un insieme di possibili e diverse propensioni, atteggiamenti, capacità di lettura: tanto numerose, ancora una volta, quanto limitate. Oltre che modello altissimo cui aspirare perciò, Ludmilla è la somma di tanti livelli di parziali possibili identificazioni da parte di altrettanti tipi di lettore. La sua *totalità*, in definitiva, è anche *molteplicità*».

Es en el capítulo XI (es decir vigésimo primero) cuando, acudiendo el *Lector-leído-que lee* a una biblioteca, entra en contacto con otros *siete lectores* que aparecen citados por el número de orden de «aparición en escena». A través de la lectura de los capítulos precedentes y de las palabras que en éste, el *YO-narrador* dirige al *Lector-protagonista* sabemos que son diez las novelas que se han iniciado y entrelazado aunque «se han volatilizado entre tus manos apenas emprendiste su lectura». «Te queda aún una esperanza que se encuentren en esta biblioteca».

Y, completando el ya complejo cuadro de narraciones aparece la undécima: La historia del Califa Harún al Raschid, narrada por el *quinto lector*.

Evidentemente estamos ante una obra ejemplar por lo que al concepto de intertextualidad interna se refiere, entendiendo este concepto en el sentido amplio del término acuñado por Bakhtin y con las matizaciones introducidas por Greimas y Courtés (1982:227).

No nos detendremos aquí, y ahora, en el análisis de las relaciones entre el que podríamos llamar texto básico (que sería la anunciada historia referida a un viajero, una noche de invierno) y los textos intercalados: aparición e intervención de Silas Flannery, de Ermes Marana, el señor Cavedagna, etc.

Cesare Segre (1984:141) en su estudio titulado «*Se una notte d'inverno un romanziere*, claro juego de palabras con el título de la obra que nos ocupa y de la que se ocupa él mismo, señala: «Il procedimento usato da Calvino è uno dei più antichi nella storia della narrativa. Tra i molti esempi orientali, vanno ricordati *Il libro dei Sette Savi* e *Le Mille e una notte*, perché ad essi allude indirettamente l'autore stesso». Más adelante (pág. 143) señala: «I romanzi costituiscono una vera biblioteca, per la varietà di generi (dal romanzo di ambiente al poliziesco a quello di spionaggio o del dissenso o rivoluzionario) e di modelli (americano, ispanoamericano, russo, giapponese, ecc.)».

Giuseppe Amoroso (1983:167) señala que en la obra «rimangono manifestamente in scena l'io-autore, il lettore, il libro e le proposte interferenti di altre storie, tutti

stretti nella solidarietà di funzioni complementari e avvinti dall'armonia di una consapevolezza interna al testo",...

Esta afirmación de Amoroso tiene de positivo destacar los elementos básicos aunque yo hablaría como ya he hecho antes, de un *YO-narrador*, que no es el autor (no es la voz del autor, Calvino, de forma explícita) mejor que del «io-autore».

Italo Calvino aparece citado en la obra, en ocasiones con opiniones del *YO-narrador* sobre él (pág. 11): «Has visto en un periódico que había salido *Si una noche de invierno un viajero*, un nuevo libro de Italo Calvino, que no publicaba hacía varios años». Más adelante, página 15, «Conque ya estás preparado para atacar las primeras líneas de la primera página. Te dispones a reconocer el inconfundible acento del autor. No. No lo reconoces en absoluto. Pero pensándolo bien, ¿quién ha dicho que este autor tenga un acento inconfundible? Al contrario, se sabe que es un autor que cambia mucho de un libro a otro» (Claro ejemplo de auto-crítica).

También opina el TU-lector: (cap. II, pág. 32): «No, mire, ahora a mí el de Italo Calvino ya no me importa nada. (Se refiere a la obra citada y objeto de este estudio). He empezado el polaco y quiero continuar el polaco. ¿Tiene esa Bazakbal?»

En el capítulo undécimo (es decir el vigésimo primero) el *lector sexto* nos lee la frase que fragmentada, como ya dijimos, sirve de título a los distintos «capítulos titulados». Ésta es: (pág. 260): «Se una notte d'inverno un viaggiatore, fuori dell'abitato di Malbork, sporgendosi dalla costa scoscesa senza temere il vento e la vertigine, guarda in basso dove l'ombra s'addensa in una rete di linee che s'allacciano, in una rete di linee che s'intersecano sul tapetto di foglie illuminate dalla luna intorno a una fossa vuota, Quale storia laggiù attende la fine? —chiede ansioso d'ascoltare il racconto». (...) Ma, guardi, c'è un equivoco, —cerchi d'avvertirlo—, questo non è un testo..., sono solo i titoli... il Viaggiatore... —Oh, il viaggiatore appariva solo nelle prime pagine e poi non se ne parlava più, la sua funzione era finita... Il romanzo non era la sua storia...»

Porque, la verdadera historia es el libro, la obra narrativa, y las actitudes de los lectores ante él. Es la apología de la novela y terminamos citando las palabras de Calvino en su conferencia *Molteplicità* (cfr. cita bibliog. *Lezioni americane*, pág. 120): «Sono giunto al termine di questa mia apologia del romanzo come rete. Qualcuno potrà obiettare che più l'opera tende alla moltiplicazione dei possibili più s'allontana da quell'*unicum* che è il *self* di chi scrive, la sincerità interiore la scoperta della propria verità. Al contrario, rispondo, chi siamo noi, chi è ciascuno di noi se non una combinatoria d'esperienze, d'informazioni, di letture, d'immaginazioni? Ogni vita è un'enciclopedia, una biblioteca, un inventario d'oggetti, un campionario di stili, dove tutto può essere continuamente rimescolato e riordinato in tutti i modi possibili. Ma forse la risposta che mi sta più a cuore dare è un'altra: magari fosse possibile un'opera concepita al di fuori del *self*, un'opera che ci permettesse d'uscire dalla prospettiva limitata d'un io individuale, non solo per entrare in altri io simili al nostro, ma per far parlare ciò che non ha parola, l'uccello che si posa sulla grondaia, l'albero in primavera e l'albero in autunno, la pietra, il cemento, la plastica... Non era questo il punto d'arrivo cui tendeva Ovidio nel raccontare la continuità delle for-

me, il punto d'arrivo cui tendeva Lucrezio nell'identificare con la natura comune a tutte le cose?» Y, yo añadiría: ¿No era esto el punto de llegada, la meta de Italo Calvino?

Bibliografía

- AMOROSO, Giuseppe, *Narrativa italiana 1975-1983*, Milán, ed. Mursia, 1983.
- BAQUERO GOYANES, Mariano, *Qué es la novela. Qué es el cuento*, ed. Universidad de Murcia, Murcia, 1988.
- CALVINO, Italo, *Cibernetica e fantasmi*, en: *Una pietra sopra*. Turín, Ed. Einaudi, 1980.
- CALVINO, Italo, *I livelli della realtà*, en, *ibidem*, cita anterior. Turín, Einaudi, 1980.
- CALVINO, Italo, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo milenio*, Milán, ed. Garzanti, 1988. (Existe traducción en ed. Siruela con el título: *Seis propuestas para el próximo milenio*).
- CALVINO, Italo, *Si una noche de invierno un viajero*, Barcelona, ed. Burguera, 1983. (Traducción de *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Turín, ed. Einaudi, 1979).
- ECO, Umberto, *Lector in Fabula*, Barcelona, ed. Lumen, 1981.
- FERRETTI, Giancarlo, *Le capre di Bikini*, Roma, ed. Riuniti, 1989.
- GIULIANI, Alfredo, *Dietro quel sorriso. La scomparsa di Italo Calvino*, en, «*La Repubblica*», 20 de septiembre, 1985.
- GREIMAS A.J., COURTES, J., *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, ed. Gredos, 1982.
- PETRONIO, Giuseppe, *Historia de la literatura italiana*, Madrid, ed. Cátedra, 1990.
- SEGRE, Cesare, *Teatro e romanzo*, Turín, ed. Einaudi, 1984.

**Edición al cuidado de
Margarita Smerdou Altolaguirre
y
Manuel Bonsoms**

