Juan Bautista de Avalle Arce

LAS NOVELAS Y SUS NARRADORES

CENTRO DE ESTUDIOS CERVANTINOS

ALCALÁ DE HENARES, 2006

Ediciones del Centro de Estudios Cervantinos
Casa de la Entrevista
c/. San Juan, s/n
28801 Alcalá de Henares (Madrid)
Teléf.: 91 883 13 50. Fax: 91 883 12 16
http://www.centroestudioscervantinos. es

Impresión: Nuevo Siglo, S.L.

I.S.B.N.: 84-96408-26-4
Depósito Legal: M-38044-2006

Impreso en España/Printed in Spain

Begoñarenzat
Maitasunarekin
Beti-betiko

ÍNDICE

CAPÍTULO I
APROXIMACIONES AL TEMA

Considero importante explicar y delimitar lo que yo considero como *Narrador Infidente*, así el lector y yo estaremos en ese acuerdo mínimo que hace llevaderos los desacuerdos máximos. Una vez tomada esta decisión debo advertir a los lectores que no haré uso de las espeluznantes terminologías contemporáneas porque éstas imposibilitan el diálogo con el no iniciado, y mi más ahincado deseo es el de facilitar el diálogo con mis lectores. El primer problema que surge, antes de entrar en materia y en buena metodología es ése de definir qué entiendo yo por *Narrador Infidente* y luego deslindar sus usos de técnicas colindantes. A algo de esto atenderé ahora mismo; lo restante, con adecuados ejemplos, lo expondré en el siguiente capítulo.

Qué es un libro es algo fácil de definir, en su *materialidad*: se trata de un conjunto de páginas impresas o manuscritas. Pero qué es un libro en su *espiritualidad* es algo más engorroso de apreciar y expresar. A guisa de ejemplo: el *Quijote* es un libro. Más aún, para nosotros los que nos expresamos en su idioma (y para muchísimos más también) es EL LIBRO, por antonomasia. Pero, ¿dónde está en su forma material el original de ese libro? No existe: se perdió hace siglos, sin dejar rastro de su existencia. Existen, desde luego, centenares de miles (y me quedo corto) de ejemplares de ese original perdido, y su misma numerosidad, pasada, presente y futura, es la que asegura nuestra supervivencia cultural y espiritual como hispanoparlantes en este pícaro mundo. La materialidad del libro ha sido sobrepasada, y con mucho. Ahora se la puede apreciar como una verdadera entelequia aristotélica, en la que su perfección radica en una compatible conjunción de Autor-Texto-Lector. Lo que no exige ningún tipo de armonía entre los tres términos. La ausencia de uno de ellos, sin embargo, viene a representar, indefectiblemente, que el libro se convierte, *instanter*, en una virtualidad.

El Texto de cualquier libro es uno (o más, según las fortunas de la transmisión textual), y, en un acendrado ejemplo, es intocable por manos ajenas a las que lo redactaron por primera vez. El Lector es, o puede ser, cualquiera de nosotros y la problemática aneja es de pronóstico reservado, signo innegable

de nuestra humanidad. El Autor puede ser identificado por nombre (Cervantes), puede ser anónimo (*Lazarillo de Tormes*), o bien seudónimo (Alonso Fernández de Avellaneda), pero el término Autor es el verdadero e ineludible *sine qua non* de la literatura, aun de esa literatura oral que llega por ráfagas a las ebúrneas torres en que solemos aposentarnos. Sin Texto no hay Lector, y sin Autor no hay Texto. El Texto, en la literatura escrita, es el campo en que Lector y Autor establecen momentáneo (¿permanente?) contacto, que puede variar de lo polémico y vitriólico hasta lo amistoso y fraternal. El que lleva la batuta en todo esto es el Autor, lo que no impide, en absoluto, que el Lector tenga mero mixto imperio para armonizar o desafinar con el Texto, *ad libitum*.

El Autor, en la normalidad de los casos, es una sola persona, aunque la composición dual o por equipos no es ajena a ninguna literatura. Ese Autor único puede expresar directamente sus sentimientos y experiencias al Lector, a través de un Texto escrito en primera persona, por lo general, con lo que nos hemos topado con la Autobiografía. Este género está infartado de una problemática propia, no ajena a la del Narrador Infidente, el tema acotado para estas páginas. Porque el narrador autobiográfico no siempre está dedicado exclusivamente al relato de la verdad monda y lironda, y, por consiguiente, en ocasiones tiene que recurrir a infidencias de mayor o menor monta. Pero me alejo de mi tema estricto.

Cuando ese Autor único quiere narrar algo ajeno a la verdad histórica, algo inventado por él, algo ficticio, en otras palabras, cuando lo que ese Autor quiere escribir es una novela, pongo por caso, entonces es cuando empiezan a surgir problemas, algunos de los cuales constituirán mi actual material de escrutinio en estas páginas. Ante la responsabilidad de narrar el argumento de su novela el Autor puede adoptar una de las cuatro actitudes siguientes, con múltiples subvariantes cada una: primero, responsabilizarse él solo, sin intermediarios, por la narrativa, con el resto en primera persona, y nos hallamos ante la novela autobiográfica y para mis fines el más claro ejemplo lo brinda el *Guzmán de Alfarache* (1599, 1604) de Mateo Alemán y todo el rico y variado género picaresco. Segundo, traspasar esa responsabilidad a un Narrador Omnisciente, que sabe todo lo concerniente al relato, y ésta es la forma más generalizada de narrar. Tercero, la responsabilidad del relato corre por cuenta de un Narrador poco de fiar, o bien por ignorancia suya (la novela autobiográfica a menudo puede ser catalogada en este apartado), o bien porque el Narrador quiere, con fines propios e inconfesados engañar al lector, como en *The Short Happy Life of Henry Macomber* de Ernest Hemingway. Cuarto, el Autor responsabiliza a cada uno de sus personajes por el curso de la narrativa, y esto se puede irisar en posibilidades, como en la novela dialogada (*La Celestina*), la novela epistolar (*La cárcel de amor* de Diego de San Pedro o *Les liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos), etc. Es el apartado tres que atrae mi atención: cuando el Narrador quiere engañar al Lector, y lo lleva a cabo sin previo aviso, y el incauto Lector no se da cuenta hasta que es demasiado tarde. Aquí y ahora es cuando nos hallamos ante el Narrador Infidente. ¿Cuál es el fin de engañar al lector? Quede esto para más tarde. La crítica anglo-norteamericana conoce a este tipo con el nombre de *Unreliable Narrator*, la crítica reciente lo considera como una variante del narrador homodiegético.

Ahora bien, el Narrador tradicional tiene un papel pasivo en el acto de narrar. El sólo es el intermediario entre el Texto a narrar (en forma oral o escrita) y el público al cual dicho texto está destinado. El «sabe» el Texto (que puede suponerse ignorado, desconocido o peticionado por el público); el público puede ignorar el Texto, y entonces lo solicita como novedad, o bien puede conocerlo en forma previa, tradicional, y entonces reclama su repetición como reconocido entretenimiento. El Narrador tradicional es el «entregador» de dicho Texto. Con este acto acaban sus funciones. El Texto es preexistente, y eso, y no otra cosa, es lo que «entrega» el Narrador a su público.

El Narrador moderno, el post-cervantino, es un Narrador que se inmiscuye en el texto a narrar para ocultar parte de él, como ocurre con la solemne afirmación de que «*Todo* lo prometió Carrasco» (*Don Quijote*, II, iiii), lo cual es una solemne mentira y es mi declarado tema. También se da el caso de que el Narrador quiere hacer comentarios críticos de cualquier tipo acerca de lo que se está narrando. En *Quincas Borba* de Machado de Assis, por ejemplo, el Narrador vive metido en la intimidad de sus personajes. El Narrador ya no narra el Texto preexistente, sino que «convive» ese texto, y por ello lo puede comentar como le dé la gana. El Narrador se ha convertido en un «agonista» del Texto a narrar y, en consecuencia, puede adoptar actitudes inesperables hacia ese Texto que, por tradición narrativa, se suponía intocable en cuanto a su meollo narrativo.

El nuevo concepto –post-cervantino– es que el Narrador vive en su narración, y, como tal, tiene una relación vivencial con su relato. El Narrador es «Yo y mi Narración» –en variante de la famosa fórmula orteguiana. Esto es lo que posibilitó Cervantes, con una infidencia narrativa genial, a la que ya quedo abocado por la duración de mi relato. El maravilloso invento de Cervantes consiste en repensar las relaciones-obligaciones del Narrador con su relato. El Narrador no está más supeditado a relatar con mayor o menor fidelidad su relato, sino que puede intervenir en él en formas odiseicas y así dar la última configuración a dicho relato. El Narrador es ahora un Autor de segundo orden, un segundo-génito en la genealogía divina de los Narradores, vale decir,

un *deus occasionatus*, en valiente designación, referida a otros problemas, que usó el humanista Nicolás de Cusa, allá por el siglo XV.

Este es el momento adecuado para considerar que la novela es el Benjamín de los géneros literarios europeos, y como tal nace con una suerte de complejo de inferioridad. Se siente obligado a disfrazarse de lo que no es para poder pasearse por el mundo de las letras con un mínimo de dignidad, y así poder hombrearse con los géneros literarios de solera. Graves condenas morales pesaban sobre la invención de ficciones, actividad en sospechosa cercanía de *contar mentiras*. La moral cristiana condena este tipo de actividad en forma categórica y absoluta y así se lee en *Apocalypsis* de San Juan: «Timidis autem, et incredulis, et execratis, et homicidis, et fornicatoribus, et veneficis, et idolatris, et *omnibus mendacibus*, pars illorum erit in stagno ardenti igne et sulphure: quod est mors secunda» «Mas para los cobardes, e infieles, y execrables, y homicidas, y fornicarios, y hechiceros, e idólatras, y *para todos los embusteros*, su herencia será en el estanque que arde con fuego y azufre, que es la segunda muerte» (XXI, 8). No cabe duda que si el urdir ficciones se castigaba con fuego y azufre, había que buscar algún tipo de dignificación a esta actividad que le sirviese de amparo contra las condenas de los moralistas. Artificio muy socorrido desde los primeros tiempos en estos intentos de dignificar el naciente género es el presentarlo como «historia», y esto ya desde la época de Luciano (siglo II de C.) Y sus *Verae Historiae*. Con el correr del tiempo ese artificio se desparramará por los cuatro costados de la popularísima literatura caballeresca, en plenos siglos medios. El primer relato que abre la magnífica sinfonía caballeresca de la Vulgata arturiana (que desde los siglos XIII-XIV hasta el presente alegra las imaginaciones occidentales) es *Lestoire del Saint Graal* que, a su vez, principia con la paladina declaración de que el autor recatará su nombre, para contar de inmediato que en el año 717 después de Cristo él fue llamado cuatro veces por su nombre en un solitario lugar. Y así se pone en marcha la historia del Santo Grial. Obsérvese que el Autor ha delegado la responsabilidad de contar la historia (ficción, *sensu stricto*) a un Narrador, quien, debido a la aparente naturaleza de su relato es un historiador.

El novelista (contador de mentiras) se ha adjudicado a sí mismo la dignidad del historiador, quien solo cuenta verdades. Hemos caído en la más antigua convención del relato: hay que creer lo que cuenta el Narrador, so pena de ser exiliado del mundo de la narración. El Autor del relato fingido (la futura Novela) ha captado la credibilidad del oyente-lector por el expediente de delegar el acto de narrar en alguien que debe ser creído, por diversos motivos y testimonios. Con habilísimo juego de manos, y desde los primeros vagidos de la Novela, el Narrador ha desplazado al Autor en la estimativa del Lector. El

Narrador, mientras tanto, se ha arropado, con agilidad y disimulo, con la dignidad del historiador. Con consciente anacronismo lingüístico diré que el Novelista nace destinado a ser creído por el Lector porque se ampara en la más antigua convención literaria: todo Narrador debe ser creído, al menos por la duración del relato, o el mundo creado por sus palabras se cerrará sobre sí mismo (como una *sotra* narrativa) y el incrédulo Lector vivirá para siempre condenado a no poder volver a entrar en él. Y esto ocurre tanto con el mundo de Pulgarcito, como con el del Rey Arturo, o el de Pascual Duarte.

Es natural, por consiguiente, que las funciones del Narrador adquieran una creciente importancia a través del tiempo. Para no entrar en historias –tiempo habrá para ello–, salto a la consagración máxima de la importancia definitoria del narrador. Esto ocurre en España y a mediados del siglo XVI, con la publicación del *Lazarillo de Tormes*. La portada de las cuatro ediciones de 1554 (Burgos, Alcalá de Henares, Medina del Campo y Amberes) despliega casi el mismo título: *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. No hay nombre de autor, porque Autor y Narrador pretenden ser la misma persona. Nos hallamos ante la autobiografía de un infame trotamundos, pero dejando de lado los calificativos morales que nos merezca tal vida, el relato tiene que ser de máxima credibilidad, ya que el autor es actor de las acciones narradas. Al entregarnos su relato el Autor se abriga con el manto de la Verdad: él conoce a fondo lo que narra porque él es el protagonista de lo relatado. Pero la verdad que nos cuenta la historia literaria es muy distinta. Esta nos afirma que nos hallamos ante una magnífica superchería literaria. Lázaro Pérez González (el verdadero nombre de Lazarillo) nunca existió, se trata del seudónimo de un ser histórico de problemática identificación: ¿D. Diego Hurtado de Mendoza? ¿El general de los jerónimos fray Juan de Ortega? ¿Uno de los hermanos Valdés?

En la historia de la novela nos hallamos ante el genial inicio del género picaresco, y digo esto sin la menor intención de echar mi cuarto a espadas en las polémicas del momento acerca de cuándo se publicó la primera novela picaresca. La novela picaresca, con su autobiografismo canónico, echará por sus propios rumbos, que corren al soslayo de los que seguirán estas páginas, Porque en el número mayoritario de novelas el Autor nunca buscó la identidad total con el Narrador. En estos casos se trata, más bien, de una búsqueda tan artística como afanosa y sutil por el establecimiento de unos lazos inefables entre ambos entes. Y hoy se sigue en la misma brecha.

De pasada, ya que ampliaré el tema en capítulos posteriores, quiero recordar que a menudo se ha dado el caso de que la voz del Narrador no es única, sino que alterna con una, dos, o más en el relato de las acciones. Ejemplo clá-

sico (y de considerable complicación) lo constituye el *Quijote*. Para no meterme en mayores honduras, de momento, baste recordar que antes de la aparición de Cide Hamete Benengeli (I, ix), el historiador arábigo que llevará la voz cantante en el resto de la novela, ya existe otra voz narrativa anónima, pero que es, precisamente, la que no quiere acordarse del nombre de cierto lugar manchego. El traspaso de la responsabilidad del relato del narrador anónimo a Cide Hamete Benengeli lo efectúa la triquiñuela de haberse perdido el resto de la narración del duelo de don Quijote con el escudero vizcaíno.

La inefabilidad a la que aludía yo hace un momento consiste, en amplia medida, en la creciente carga de autonomía con que el Autor dota a su Narrador... o que el Narrador recaba para sí mismo. Este es un tardío corolario de la identidad inicial Autor-Narrador. Algo de la dignidad humana del Autor se traspasa a su Narrador, pero también mucho de la servidumbre, aneja a nuestra pecadora condición. Dado que el mentir es algo característicamente humano –los animales no mienten–, entonces la singularidad de mentir comenzará a definir al *surgiente* tipo de Narrador, quien hallará su nueva vocación en *mentir* vale decir en acallar la verdad o bien en suprimir su evidencia. La novela policial o de detectives, a pesar de sus resonancias baladíes, constituye un excelente ejemplo para mi temática del momento. En *The Murder of Roger Ackroyd* (1926), de la conocida novelista inglesa Agatha Christie, se ha cometido un asesinato y se encarga la investigación al simpático detective belga Hercule Poirot. Todas sus actividades y las ocurrencias a su alrededor las relata un narrador que, a último momento, es revelado como el propio asesino. Este narrador-asesino casi triunfa sobre Hercule Poirot y, desde luego, ha triunfado, y seguirá triunfando, sobre todas las generaciones lectoras de Agatha Christie. No cabe duda que se ha roto un eslabón importantísimo en la cadena de la tradición literaria: el Lector ya no se puede fiar del Narrador. El Narrador cuenta mentiras, sí, pero esto es lo tradicional, ya que sin ello no habría folklore, cuentística, y tantas otras maravillas del relato (oral o escrito), pero lo grave ahora es que el Narrador acalla la verdad y suprime su evidencia con toda voluntad y conciencia, a sabiendas y sin previo aviso. El Lector ya no se puede fiar del Narrador. Detrás del viejo *Érase que se era* nos espera un verdadero campo de minas dispuesto para explotar con la buena fe del Lector. El Narrador es Infidente.

Para no abandonar mi ejemplo de Agatha Christie –ajeno a las *litterae humaniores*, pero muy claro–, los críticos ingleses del momento se indignaron ante lo que ellos consideraron «a dirty trick» del arte narrativo. Y razón tenían. Pero ese «dirty trick» no lo inventó Agatha Christie, sino que venía rodando por los anchos campos de la novela desde mucho antes. Quiero observar algo

de ese rodar histórico. Es hora de distinguir, sin embargo, y antes de entrar en materia, entre el Narrador Infidente y el narrador que cuenta cosas inverosímiles y fantásticas que el Lector de inmediato reconoce como mentiras. Tal es el caso ya citado de Luciano en sus *Verae historiae*, o de Cyrano de Bergerac en su *Histoire comique des états et empires de la Lune* (1656), o de K. L. Immermann con su *Münchhausen* (1838-1839), o el de nuestra cotidiana y abusada ciencia-ficción de hoy día. El narrador de egregias mentiras no pretende en ningún momento engañar al Lector, porque reconoce dicha imposibilidad *ab initio*. Por eso, el Autor, a menudo, obliga al narrador a contar ese cúmulo de mentiras en primera persona, como para traspasar la responsabilidad de la Mentira a su Narrador. El Narrador Infidente en ningún momento trata de salirse de la Verdad del relato (que bien sabemos que no tiene nada que ver con la Verdad Absoluta), pero al recatar elementos constituyentes de esa Verdad procede con la más alevosa intención de engañar al Lector. Lo primera afecta a la temática del relato, lo segundo a lo más hondo de la técnica del relato.

Algo de la historia del desarrollo de dicha técnica novelística del Narrador Infidente es lo que he venido a contar, con fines de destacar en ella la participación de excepcional importancia de Cervantes en su *Quijote*, y esto se lleva la parte del león de mi estudio. Lo demás es un florilegio de novelistas de primer orden que nos traerán a nuestros momentos actuales. El tema abre inmensas panorámicas que no puedo explorar en su totalidad debido a la deficiencia de mis lecturas, inapropiadas, en muchos casos, al moverme por varias esferas por las que no transito a diario. Si el lector es benévolo, considerará estas páginas como calas en la historia del desarrollo del Narrador Infidente en la novelística occidental. Y si no es benévolo, bien poco es lo que puedo hacer. *Et nunc manet in te.*

CAPÍTULO II
LOS PRECURSORES: LA ANTIGÜEDAD

Ya sabemos que la novela es un fruto tardío en las letras occidentales, tanto en el mundo antiguo como en el mundo moderno. Los antiguos presenciaron primero el desarrollo de la épica (Homero), y de la lírica (Safo), entonces vino la explosión dramática, que solemos centrar en los nombres de Esquilo, Sófocles y Eurípides en lo trágico, y Aristófanes en lo cómico. Nos hemos colocado unos cuatrocientos y pico de años antes de Nuestro Señor Jesucristo. Los nuevos valores dramáticos que pueblan el mundo trágico de Eurípides (comparado con Sófocles), los abigarrados relatos de la historiografía helénica (el mundo variopinto que nos brinda Herodoto en sus *Historias*, por ejemplo), y la nueva levadura de la Comedia Nueva (con Menandro a la cabeza), patrocinan tanteos experimentales en terrenos acotados hasta entonces por el folklore, el cuento tradicional, la fábula, y su tímido resultado son los primeros vagidos de lo que será la novela en el mundo clásico[1].

Con estos nuevos acontecimientos hemos llegado al siglo II antes de Cristo, y si bien los primeros testimonios novelescos se han perdido nos quedan las suficientes alusiones y resúmenes como para poder afirmar que estas tempranas fantasías en prosa se referían a viajes maravillosos. Así Jambulo narraba sus aventuras por Arabia y Etiopía hasta llegar a una lejana isla oriental (¿Ceilán?), y su regreso al mundo mediterráneo por tierras de Persia y el Asia Menor. Pasado bastante tiempo (siglo I de Cristo) la inventiva de Antonio Diógenes se hizo cargo de *Las maravillas de más allá de Tule*. Se hace evidente aquí, como dictaminó Luciano en sus *Verae Historiae* que el «guía y maestro de semejantes charlatanerías es el Ulises de Homero que disertó ante la corte de Alcínoo acerca de vientos en esclavitud y de hombres de un ojo, caníbales y salvajes; y, además, de animales de múltiples cabezas y las trans-

[1] Para adensar estas generalizaciones a vuelo de pájaro que llevo a cabo en el texto, bien se puede consultar el muy útil manual de Carlos García Gual, *Los orígenes de la novela* (Madrid, 1972.

formaciones de sus compañeros a causa de los elixires: con múltiples relatos de ese género dejó maravilladas a gentes tan simples como los feacios» (I, 3)[2].

Me parece evidente que Luciano tiene razón de sobra. El primer libro de viajes fantásticos en las literaturas occidentales es la *Odisea*, que nos presenta una epopeya volcada hacia las maravillas marítimas, unos 800 años antes de Cristo. Es aquí, precisamente, en lo que Luciano llamó *charlatanerías*, donde topamos un primer y encogido desplazamiento técnico-narrativo hacia las fórmulas que caracterizarán más tarde al Narrador Infidente. Porque el relato de las aventuras de Ulises está puesto en boca del Poeta, como hace evidente la invocación inicial: «Musa, dime del hábil varón...»[3]. Vale decir que la *Odisea* nos propone la siguiente ecuación: Homero=Poeta=Narrador. Pero esto es hasta finales del canto VIII, cuando Ulises, después de múltiples aventuras, llega a la fértil isla de Esqueria, patria de los feacios y su rey Alcínoo. Los festejos en el palacio de Alcínoo despiertan dolorosas memorias en el héroe y ante sus lágrimas el rey no se contiene y exclama: «Explica fielmente: ¿Por qué sitios viajaste errabundo? ¿A qué tierras llegaste y qué pueblos has visto...?» (canto VIII, 572-73). Y la voz de Ulises desplaza ahora a la del Narrador anterior, que enmudece, con breves interrupciones, hasta el canto XII. Es el relato en primera persona de Ulises el que cuenta las maravillas de los cicones, lotófagos, cíclopes, la intervención de Eolo y el saco de los vientos contrarios, los gigantescos y caníbales lestrigones, la isla de Circe y metamorfosis de sus compañeros en cerdos, descenso al Otro Mundo, entrevista con Tiresias, diálogos con los muertos, inclusive su madre, regreso de Hades y subsiguientes aventuras con las sirenas, Escila y Caribdis, las vacas de Helios, el dios-Sol, y la llegada a Ogigia, la isla de la ninfa Calipso, con lo que el argumento ahora empalma con el comienzo del canto I, donde se cuenta que Ulises está detenido por Calipso en su isla de Ogigia (I, 85).

Si se aceptan las intervenciones personales de las divinidades en la vida diaria del hombre, como lo hacían los griegos, todo lo que ocurre en la *Odisea* antes de la llegada a Esqueria, la isla de los feacios, es heroico pero verosímil.

[2] Cito por la traducción de Andrés Espinosa Alarcón, Luciano, *Obras*, I (Madrid, 1981), 180. Espinosa Alarcón traduce el título lucianesco como *Relatos verídicos*. Por motivos no ajenos al tema de mi libro prefiero usar la vieja latinización del título *Verae Historiae*, que también es la aproximación de su primer traductor español, que, al parecer, fue el protestante Francisco de Enzinas, *Historia verdadera* (Estrasburgo, 1551).

[3] Cito por la traducción de José Manuel Pabón (Madrid, 1982). Desde luego que la cáfila de problemas de todo tipo que plantean las composiciones homéricas quedan, por suerte, totalmente fuera de mi enfoque. Hoy, debido a este enfoque, me desentiendo de los logros y las polémicas de la filología actual y quiero atender a las obras estudiadas en su recepción y lectura tradicionales.

Lo que narra Ulises a los feacios y a su rey Alcínoo es francamente inverosímil, fantástico y maravilloso. Todo esto constituye un sólido bloque narrativo, separado del resto de la obra por la particular característica de que el Narrador es ahora el propio Ulises, quien relata sus fortunas y naufragios en primera persona. Se cierra este paréntesis, monocromo en su inverosimilitud, y el relato es devuelto a la voz del Poeta. Este Narrador impersonal explica como Ulises es llevado a su patria Itaca por una nave de los feacios. Una vez en Itaca la diosa Atena interviene en la vida del héroe, y tras una serie de acontecimientos perfectamente verosímiles todo culmina con la matanza de los pretendientes de su mujer Penélope. En el desenlace la diosa Atena interviene una vez más para evitar una prolongada venganza de sangre: «Desistid de la guerra penosa, itaqueses, que pronto retiraros podáis desde aquí sin verter ya más sangre».

Homero ha echado mano de un artificio que tendrá singular fortuna en el arte del relato. La voz de Ulises es casi lo único que se oye entre los cantos VIII y XII, y lo que narra esa voz es, en forma fundamental, un cúmulo de fantasiosas mentiras. La narrativa odiseica anterior y posterior a este mendaz bloque ha sido de tono eminentemente verosímil, dadas las características de la antigua épica, y este veraz relato corre por cuenta de Homero=Poeta=Narrador. Lo que hace Homero cuando llega el momento de contar mentiras, es traspasar, con elegantísimo quite torero, la responsabilidad de la Mentira a los labios del personaje Ulises, «el rico en ingenios», como queda caracterizado en forma sintagmática. El ingenioso Ulises, al narrar ese cúmulo de mentiras en primera persona, como protagonista de ellas, lo autoriza todo con el hecho indiscutible de su presencia física en el medio del corro de los isleños feacios. La dudosa calidad de sus aventuras debe esfumarse, lo inverosímil debe ceder ante lo verdadero, ante el hecho apodíctico de que el narrador, de indiscutible presencia ahora en el mencionado corro, es el protagonista de esos improbables hechos. Y todo esto lo amuralla el Autor, con su voz propia, en tercera persona, al hacer que el rey Alcínoo –y no otro espectador cualquiera– exclame, en su ocasión: «Bien es cierto, ¡oh Ulises!, que sólo tu vista bastaba / para no confundirte con un charlatán embustero / de los muchos que nutre el oscuro terruño y que vagan / amasando consejas de nadie entendidas» (XI, 363-66). El Autor, con gran comedimiento parece echar su cuarto a espadas por la veracidad del Narrador, en el mismo momento en que éste está contando aparatosas bernardinas. Todo en la superficie garantiza la veracidad de la mentira, tal cual la narra Ulises.

Lo que ha hecho el Autor es, en otras palabras, responsabilizar al Narrador de sus mentiras. Con el correr de los tiempos, y después de muchas cambiantes problemáticas literarias, que dejaron sus teorías como capas geológicas de

la naciente novela moderna, todo esto contribuirá al alumbramiento del Narrador Infidente. Pero mucha agua correrá por debajo del puente de las letras antes de que este tipo de narrador una imaginativamente los nombres de Homero y Cervantes. En el ejemplo homérico, y los próximos a estudiar en este capítulo, no se trata, en absoluto, de engañar al lector con los meandros del relato. Se trata, simplemente, de divertir a todo el mundo con el relato de unas paparruchas de calibre mayor, narradas, eso sí, con fino arte, en el cual pueden entrar cantidades considerables de ironía. Mas por su parte, el Narrador Infidente no cuenta mentiras, al contrario, su relato suele ser de máxima verosimilitud, según surgirá a lo largo de estas páginas. Lo que hace el Narrador Infidente, con variable sutileza y arte, es retener partículas o porciones de la verdad literaria, que son indispensables para resolver el rompecabezas que denominamos Novela. Esas piezas son sustraídas de la información entregada al lector por el tiempo-espacio narrativo que le convenga al Narrador para sus propios fines. Éste mantiene su dominio imperial sobre ellas hasta que condesciende a compartirlas con el lector, y así completar el conocimiento de la realidad literaria que hasta el momento le ha sido permitida a dicho Lector por el Narrador Infidente.

Homero y su discípulo Luciano de Samosata, según veremos casi de inmediato, han practicado la versión literaria del ejercicio de tirar la piedra y esconder la mano. Ellos inventan y escriben mentiras, y responsabilizan de todo ello al Narrador. Este artificio tendrá singular éxito, como ya dije, en una literatura que yace en el futuro, respecto a los clásicos mencionados. Los venideros narradores y novelistas de hechos inverosímiles traspasarán la responsabilidad de esas mentiras a los labios del Narrador. Vale decir, la literatura fantástica o de hechos maravillosos, desde entonces hasta hoy en día, mantendrá esa ecuación entre narrador y protagonista. En primera persona narra sus despampanantes aventuras Sindbad en las *Mil y una noches*, o bien los extraordinarios viajes de sus ensueños espirituales los versifica en primera persona Dante Alighieri en la *Divina Comedia*. Y lo mismo hará Cyrano de Bergerac, emparentado muy de cerca con Luciano, en su *Histoire comique des états et empires de la lune* (1656) y en su continuación *Histoire comique des états et empires du Soleil* (1661), y en la ciencia-ficción contemporánea todavía queda un buen porcentaje de seudo-autobiografismo, como testimonian muchos relatos del norteamericano Robert A. Heinlein.

Pero debo dejar a Homero. La épica, con sus pujos de historicidad, no es campo abonado para investigaciones sobre narradores infidentes, y, de todas maneras, mi objetivo es la novela. La novelística griega está emparentada con la épica y nos ha llegado en estado fragmentario. Algunas novelas las poseemos con sus textos completos, y otras nos han llegado en diversos estados de descomposición. Quiero acercarme por un momento a *Leucipe y Clitofonte* de Aquiles Tacio, alejandrino del siglo II de Cristo, por una característica formal única en el género griego y es que su relato está puesto en primera persona. En realidad se trata de un caso de desdoblamiento repetido del narrador. El relato empieza en primera persona y el autor crea una breve ficción autobiográfica. La acción comienza en el fenicio puerto de Sidón: «A mi llegada a este lugar, como hubiese escapado a un gran temporal, dediqué un sacrificio, por haberme salvado, a la diosa de los fenicios»[4]. El autor se detiene a admirar un cuadro que representa el rapto de Europa y allí traba conversación con un joven, quien responde a las peguntas del autor con el relato de su vida: «De nacimiento soy fenicio, Tiro es mi patria, mi nombre Clitofonte» (pág. 175). Todo el resto de la obra está puesto en boca de Clitofonte. A su final, sin embargo, parece como si el autor hubiese olvidado la naturaleza de su simple artificio narrativo porque su relato y el de Clitofonte terminan a un mismo tiempo.

Con Aquiles Tacio se inaugura la novela autobiográfica, aunque el relato en primera persona está contenido dentro de un breve marco narrativo proveído por el autor, cuya mitad final ha sido omitida en la novela por la impericia de ese autor. La novela autobiográfica es terreno abonado para la aparición del Narrador Infidente, como se verá más adelante, pero esto no ocurre aquí. Al contrario, Clitofonte es un narrador de todo punto veraz, que en ningún momento pretende engañar al lector. Bordea, casi, los territorios del narrador omnisciente, porque en su afán de caracterizar llega a presentar las reacciones interiores de otros personajes. Esto es lo contrario de la infidencia.

En el mismo siglo II de Cristo vivió su larga vida el sirio Luciano de Samosata. Destacadísimo y muy fértil prosista nos dejó unas ochenta obras en griego de varios géneros distintos, pero de fuerte tono satírico casi todas. Las *Verae Historiae* son las que ahora atraen mi atención (v. *supra*, nota 2). Se trata de un relato de viajes fantásticos y de su parodia e ironización, con una fuerte dosis de elementos odiseicos. En realidad, las *Verae Historiae* constituyen, para la Antigüedad, la superfetación de la literatura fantástica. Como ya se ha visto, el relato de viajes maravillosos se solía poner en primera persona, como para que el empirismo del *yo* se traspasase a lo narrado. Por consiguiente, las sonadísimas mentiras de las *Verae Historiae* están puestas en boca del propio autor. Tradicionalmente se divide la obra en dos libros, de 42 capítulos el primero, y de 47 el segundo. Los cuatro primeros capítulos del libro I, aparte de

[4] Cito por la traducción de Máximo Brioso Sánchez y Emilio Crespo Güemes (Madrid, 1982), 171.

identificar a esta a obra como «literatura de evasión», satirizan a autores de viajes fantásticos que no nos han llegado, tales como la *Indica* de Ctesias de Cnido. Y al llegar a este punto Luciano hace unas problemáticas afirmaciones que deben ser citadas en su integridad: «Mi personal vanidad me impulsó a dejar algo a la posteridad, a fin de no ser el único privado de licencia para narrar historias[5]; y como nada verídico podía referir, por no haber vivido hecho alguno digno de mencionarse, me orienté a la ficción [*mentira*, García Gual], pero mucho más honradamente que mis predecesores, pues al menos diré una verdad al confesar que miento. Y así, creo librarme de la acusación del público al reconocer yo mismo que no digo ni una verdad. Escribo, por tanto, sobre cosas que jamás vi, traté o aprendí de otros, que no existen en absoluto ni por principio pueden existir. Por ello, mis lectores no deberán prestarles fe alguna» (cap. 4) [«los que me leen no deben creerme», García Gual].

La narrativa de las *Verae Historiae* se hará cargo de declaradas mentiras, y esto lo expone Luciano en forma de una clásica *aporía*, ese etimológico «callejón sin salida», esa proposición sin solución lógica, como la que propuso Zenón el Eleático de la fabulosa carrera entre Aquiles y la tortuga, en que, si la tortuga partía con un metro de ventaja el héroe de «los alados pies» nunca podría alcanzarla, porque el índice de ventaja se podría reducir a lo infinitesimal, pero nunca desaparecer, dado que la tortuga se movería más despacio, sí, pero al mismo tiempo que Aquiles. Aquí, en el texto citado un poco antes, Luciano nos propone que él, gran mentiroso, contará sólo mentiras, y como preámbulo a este «colmo de las mentiras» (feliz expresión de García Gual) afirma que «al menos diré una verdad al confesar que miento». Lo que me trae a la memoria otra *aporía*: «Todos los griegos son mentirosos, dijo un griego», donde, si era griego, el hablante mintió, *ergo* todos los griegos no son mentirosos, y si el hablante dijo la verdad, *ergo* no era griego. Luciano el filósofo introduce a Luciano el novelista con aparatosa lógica: «No contaré más que mentiras, y esto es la verdad». Pero, si todas son mentiras, ¿cómo puede ser esto la verdad? Y si esto es verdad, ¿cómo nos dice que contará sólo mentiras? Las cosas ya están bastante enredadas, pero este «padre de la mentira» las complica aun más al decirnos que en todo esto él procede «honradamente». Solapadamente, el mentiroso se presenta como un ser honrado. Bien es cierto que Platón ya había categorizado las mentiras, y las había, según su cuenta, malas y buenas, y hasta útiles (*República*, II, 377, y *Leyes*, II, 663). Buenas autoridades tenía el narrador de Luciano para tergiversar acerca de la verdadera naturaleza de la actividad de mentir.

[5] «Narrar mentiras», traduce Carlos García Gual, *Orígenes de la novela*, pág. 80.

Tras esta indiferenciación inicial acerca de Verdad y Mentira el narrador comienza su relato de trufas paladinas. En forma significativa sus maravillosos viajes comienzan en el Atlántico, ese *mare ignotum*, propicio, por consiguiente, a todo concurso de mentiras, repleto de maravillas y monstruos que todavía lo poblaban para fines del siglo XV, la época de los viajes de Cristóbal Colón. En una isla desconocida encuentra testimonio del paso de Heracles y Dioniso. Un fuerte viento lleva la embarcación durante días por los aires, hasta que desembarcan en «un gran país en el aire, como una isla, luminoso, redondo y resplandeciente». Es la Luna. Hay una guerra entre los habitantes de la Luna, capitaneados por su rey Endimión, y los habitantes del Sol, con su rey Faetonte a la cabeza, todo narrado con verdadero derroche de ironía e imaginación. En ostentoso despliegue de su superioridad intelectual el narrador apostilla: «Vi también otra maravilla en el palacio real. Un enorme espejo está situado sobre un pozo no muy profundo. Quien desciende al pozo oye cuanto se dice entre nosotros, en la Tierra; y si mira al espejo ve todas las ciudades y todos los pueblos, como si se alzara sobre ellos. Yo vi, a la sazón, a mi familia y a todo mi pueblo, pero no puedo decir con certeza si ellos también me vieron. Quien no crea que ello es así, si alguna vez va por allí en persona, sabrá que digo verdad» (I, 26).

El primer libro termina con narrador, compañeros y navío tragados por una ballena, en cuyo vientre se instalan cómodamente. Pero a comienzos del libro II expresa su desazón por este tipo de vida. Con sus compañeros encienden un gran fuego en la cola de la ballena, y después de varios días ésta muere. Ya en libertad se suceden otras aventuras, a cual más inverosímil. Quiero destacar la isla a que llegan en II, 31, donde reyes y particulares sufrían castigos: «Las más severas penas recaían sobre los aficionados a mentir en vida y quienes no escribieron la verdad, entre los que se contaban Ctesias de Cnido, Heródoto y otros muchos. Al verles, concebí buenas esperanzas para el futuro, pues jamás dijo yo una mentira a sabiendas». La achulapada superioridad del narrador se mofa estrepitosamente de la credulidad de sus lectores.

Quizás la mentira más grande de toda la obra sea la afirmación con que concluye el relato: «Lo que ocurrió en el otro continente lo relataré en los libros que siguen». Según el escoliasta de Luciano, éste nunca pensó continuar su obra. Pero esta declaración del narrador es perfectamente verosímil, lo que la distingue nítidamente del extraordinario cúmulo de transparentes mentiras que llenan el resto de la obra. La propia verosimilitud de la afirmación final es la que me hace colocarla como tímida precursora de la técnica del Narrador Infidente. Pero, como se ve, aquí se trata de un chispazo, de algo que no tuvo la menor trascendencia literaria. Luciano no explotó más las posibilidades de engañar al lector con la verdad, o, mejor dicho, de engatusarlo a través de la sustracción metódica de ciertos aspectos de la verdad literaria.

La novela entre los latinos tiene aun menos representantes que la novelística helena, pero antes de estudiar sus dos excepcionales ejemplos quiero hacerme cargo de dos obrillas grecolatinas que pueden considerarse bajo el cambiante prisma de novelas históricas, o bien de claras supercherías. El lector puede escoger el color del cristal que más le guste, pero lo inapelable es que dejaron majestuosa estela en la historia de la novela europea, y otros géneros también. Me refiero a dos supercherías-novelas históricas: *Ephemeris belli Troiani*, atribuídas a Dyctis Cretensis, y la *De excidio Troiae historia*, atribuida a Dares Phrygius. La lengua original de ambas obras puede haber sido el griego, pero la inmortalidad literaria la ganaron cuando fueron puestas en circulación en traducciones latinas, la de Dyctis del siglo IV de Cristo y la de Dares del siglo VI.

Las dos obras constituyen los últimos eslabones de la tradición épica troyana en el mundo antiguo, y ambas son un claro intento de superación del legado homérico. A tales fines las dos supercherías pretenden ser escritos salidos de las plumas de dos testigos de vista de la guerra troyana, algo que Homero nunca pretendió serlo. Dares es un personaje incidental de la *Ilíada* (el sacerdote de Hefaistos en Troya), elevado ahora a la categoría de diarista de la caída de Troya, algo que no narra Homero. Dyctis, por su parte, es una superchería de pies a cabeza: se declara guerrero cretense que va a la guerra de Troya en la hueste de Idomeneo, jefe de los soldados de Creta, y escribió el diario de la caída de Troya vista desde la perspectiva griega.

Ambas obras expresan puntos de vista complementarios acerca de la caída de Troya –el de los sitiados, Dares; el de los aqueos victoriosos, Dyctis–, y muy pronto desplazaron la obra de Homero por muchos siglos de la memoria colectiva europea y de su cultura. La Edad Media atesora mucho de su acervo cultural en determinadas *matières* poéticas (como ser Troya, Roma, el rey Arturo), y la *matière de Troie* se estructuró sólidamente sobre las falsificaciones de Dyctis y Dares, aceptadas entusiastamente por escritores tan leídos como Benoît de Sainte-Maure, *Roman de Troie* (siglo XII), o bien Guido de Columnis, *Historia destructionis Troiae* (año 1287, según declara el propio Guido). Es en estos autores que se encuentran personajes y episodios inhallables en el original homérico y que, a pesar de ello, hicieron los encantos de múltiples generaciones europeas, y que aun deleitan a muchos lectores, tales como los amores de Aquiles con Pentesilea, la reina de las Amazonas, o bien el dúo amoroso de Troilo y Crésida[6].

[6] No hay traducción española moderna de los relatos de Dyctis y Dares, aunque sí las hubo en la Edad Media, v. Agapito Rey y Antonio García Solalinde, *Ensayo de una bibliografía de las leyendas troyanas en la literatura española* (Bloomington, Indiana, 1942). Hay una traducción inglesa de dichos relatos, muy útil por su introducción histórica, R. M. Frazer, Jr., *The Trojan War. The Chronicles of Dictys of Crete and Dares the Phrigian* (Bloomington, Indiana, 1966).

Me ha parecido conveniente citar a Dictys y Dares para salirle al paso a un problema de historia literaria que puede colindar en ocasiones con la historia del Narrador Infidente, y esos dos nombres me resultan muy útiles. Porque según el punto de vista adoptado las obras de Dictys y Dares pueden considerarse como: A. Simples supercherías; B. Dos egregios casos de Narradores Infidentes; C. Las dos primeras novelas históricas de la tradición europea. La primera observación respecto a estos posibles puntos de vista es casi elemental y tiene que ver con la posibilidad de que en ocasiones los tres casos estén íntimamente emparentados. En teoría, una novela histórica puede ser producto de un Narrador Infidente y el todo constituir una superchería. Pero en la práctica el novelista histórico recorre distintos caminos que el Narrador Infidente. Por lo pronto, *I promessi sposi* (1825-1826) de Alessandro Manzoni, clásico ejemplo del género literario de la novela histórica, es producto de un Narrador Omnisciente, con lo que el problema queda truncado en su raíz. El Autor no delega la responsabilidad del relato sobre los hombros de ningún Narrador. Por lo demás, el autor de una novela histórica no retiene nunca partes de la verdad literaria con fines de engañar al lector, como es el caso con el Narrador Infidente, porque esa *verdad* con que trabaja es la materia casi única de su relato. El novelista pone la verdad histórica a sus propios fines, eso sí, y la aleación de historia e imaginación nos da su verdad literaria, y el retener aspectos de ésta sería un atentado contra su propia obra[7].

La novela histórica autobiográfica –*I, Claudius* (1934) de Robert Graves me valdrá como buen ejemplo–, es algo distinto. El Autor ha delegado todos sus poderes narrativos en el Narrador, que, naturalmente, habla en primera persona. El Narrador, al seguir el camino cronológico de su vida, desde un punto de vista de omnisciencia acerca de su pasado, retiene verdades circunstanciales que en esos momentos específicos de su vida él desconocía. Esto se podría admitir como natural si él escribiese envuelto todavía en la ignorancia original. Pero tal no es el caso. Él escribe con conocimiento pleno de lo ocurrido, y retiene aspectos de la verdad vivida en forma impalpable por el lector, sin el menor aviso. Nos hallamos ante un caso logrado de Narrador Infidente.

Para deslindar entre superchería y Narrador Infidente conviene recordar que este último es el que lleva la responsabilidad final del relato, para cuya conclusión exitosa, desde su punto de vista, conviene sustraer elementos de la ver-

[7] Para ampliar estas consideraciones debe consultarse la obra ya clásica de mi maestro don Amado Alonso, *Ensayo sobre la novela histórica* (Buenos Aires, 1942), reeditada en Madrid en años recientes.

dad literaria, y mantenerlos alejados del lector. O sea, la Verdad Literaria está ahí, pero incompleta. Una superchería trabaja, a través de cualquier tipo de narrador, en la creación de *toda* una verdad literaria, que es mendaz en su propio tuétano. La superchería es la Mentira total; el Narrador Infidente es la Verdad incompleta.

Ahora sí puedo pasar a unas breves consideraciones acerca de la novela latina, tan pobre en números como rica en calidad. Se trata, en sustancia, de tres, el *Satyricon* de Petronio (siglo I de Cristo), las *Metamorfosis* o *Asno de oro* de Lucio Apuleyo (siglo II de Cristo), y la *Historia Apollonii regis Tyri* (posible original griego, latinizado y cristianizado hacia el siglo VI. De inmediato descarto esta última por ser modelada sobre la novela griega de aventuras, sin problemática narrativa alguna. El *Satyricon* era una voluminosa novela, de la cual sólo nos han llegado fragmentos de los libros XIV, XV y XVI. A su autor Petronio se le ha identificado tradicionalmente con el *Petronius arbiter elegantiarum* de la depravada corte del emperador Nerón, y Tácito (*Anales*, XVI, 17 *seq.)* nos ofrece interesantísimos informes acerca de su vida y, muy en particular, su suicidio (año 65 de Cristo).

No se sabe cómo empezaba el *Satyricon*, ni cómo terminaba, y aun el texto conservado tiene lagunas que parcelan el relato. El texto conservado está todo en primera persona, y el narrador es un estudiante apicarado, Encolpio, cuyas aventuras, tan obscenas como anti-heroicas, describen una sociedad corrompida hasta el tuétano, cuya forma de vida se expresa en una alternancia entre las francachelas y las orgías. Como ocurrirá más tarde con la novela picaresca española, el *Satyricon* expresa el punto de vista de su narrador Encolpio sobre la sociedad romana, en forma análoga a lo que hará el *Lazarillo de Tormes* respecto a la sociedad española. Hago esta observación sin la menor intención de sugerir una relación genética entre ambas obras. Dado que la verdad es un punto de vista, como quiso Ortega y Gasset, lo que nos brinda el *Satyricon* es la realidad romana consideraba por el intelectual que fue Petronio, el *arbiter elegantiarum*. Los efectos del relato de Encolpio son presentar la sociedad romana vista desde abajo para arriba, desde el punto de vista parasitario de un estudiante apaleado y vagabundo. Pero cuando el lector se puede despegar un tanto del relato y observarlo con cierta objetividad, lo que salta a la vista es que la sociedad romana está observada desde arriba, con la superioridad aneja a los logros de eximio intelectual de su autor.

No hay Narrador Infidente en el *Satyricon*, y su relato autobiográfico no produce sorpresas de orden técnico. Encolpio narra con veracidad sus aventuras y desventuras. Pero en su narrativa tenemos un conato de «relatos encajonados», o cuentos al estilo de las cajas chinescas, uno dentro de otro,

forma de narrar que dejó su propia y particular marca en la historia literaria, distinta del capítulo que estudia los «cuentos interpolados». Un ejemplo, por mor de la claridad: en el *Quijote* de 1605 la voz del problemático narrador de la vida de don Quijote es la que introduce al capitán Ruy Pérez de Viedma, quien de inmediato se protagoniza en narrador y procede a contar la historia de su propia vida[8]. En el *Satyricon* la voz narradora de Encolpio permite la intromisión, en tres ocasiones, de la voz narradora del poeta Eumolpo, en cuya boca están puestos los relatos del «muchacho de Pérgamo» (caps. 85-87) y el de «la viuda de Éfeso» (caps. 119-124). O sea que en el relato de Encolpio se contiene el relato de Eumolpo, que se hace cargo de los relatos supra mentados, como una caja china dentro de otra, y futuros desarrollos en la historia literaria complicarán este tipo de «encajonamiento» en forma considerable. Pero ésta es otra historia a contar.

El *Asno de Oro* de Lucio Apuleyo también está narrada en primera persona, y tampoco ofrece ejemplos de Narrador Infidente. Ya se ha visto que la novela fantástica, la que narra inverosimilitudes, se acoge, desde un principio, a la forma autobiográfica, en un afán de autorizarse con el Yo del narrador. Esto es el lo que ocurre en el *Asno de Oro*, donde el rico mercader Lucio cuenta su viaje a Hipata, en Tesalia, y cómo allí, a imitación de su huéspeda, se unta el cuerpo con un filtro mágico y queda convertido en asno, pero mantiene sus raciocinios humanos. Todo lo que sigue es el relato de su vida como asno *de muchos amos*, lo que, nuevamente, apunta hacia la picaresca española. En caso análogo al de Petronio, el relato de Apuleyo contiene narraciones «encajonadas», en las que el magno relato del asno Lucio admite sub-relatos en la voz de narradores en segunda instancia. Pero todos los incidentes de su inverosímil vida metamorfoseada quedan narrados con toda veracidad, sin intención de engañar a nadie. La novela termina con la recuperación de la forma humana del narrador, precisamente en la manera que le había sido anunciada al principio, y la ulterior dedicación de Lucio al culto de Isis[9].

No es del todo ajeno al planteamiento de mi temática señalar que este tipo de novela de transformaciones refleja la ansiedad espiritual que vive el mundo romano en el siglo II de Cristo, con los viejos dioses ya momificados y susti-

[8] Otro ejemplo puede ser *The Pickwick Papers* (1836-1837) de Charles Dickens: en la vida narrada de Mr. Pickwick se introduce la vida del «little old man», quien, a su vez, aportará al relato la historia de la vindicativa vida de Heyling (cap. XXI).

[9] Apuleyo y el *Asno de Oro* dejaron marcada huella en la literatura española en general, y la picaresca en particular; al respecto véase el cumplido estudio preliminar, con buena bibliografía, que trae la traducción de Apuleyo de Lisardo Rubio Fernández, Madrid, 1978.

tuidos por una *proliferancia* de cultos inanes que mantienen precaria vida antes de ser avasallados por el triunfante Cristianismo. Ese mismo tipo de literatura adquirió mucha popularidad en el siglo XVI, y en España se puede ejemplificar con todo ese *corpus* de novelas que se suele asociar con el nombre de Cristóbal de Villalón. Esa pérdida novelística de la identidad humana, y las diversas formas ficticias de recuperarla, creo que corren paralelas con la desorientación espiritual que vive el hombre europeo del siglo XVI, en momentos en que se han agrietado peligrosamente las creencias tradicionales, y la vieja fe monolítica en la Verdad Absoluta se escinde en verdades sectarias.

Para los años de Apuleyo (*floruit circa* el año 150 después de Cristo) ya comienzan a descender las penumbras sobre el mundo antiguo, y la noche cerrada caerá no mucho después. Cuando llegue el momento en que el hombre europeo pueda divisar la aurora de un nuevo día –para lo que hay que esperar un rato largo–, la cultura occidental se orientará firmemente hacia nuevas metas, casi todas propuestas por el triunfante Cristianismo. Los valores del mundo antiguo han periclitado con él, y en esa hecatombe general desaparecen los géneros literarios greco-latinos. Europa re-inventará cada uno de los antiguos géneros a lo largo de los siglos medios, y cada uno de esos géneros tendrá su nueva historia particular, con nuevas señas de identidad que hay que atribuir a factores genéticos desconocidos en el mundo antiguo.

CAPÍTULO III
LOS EXPLORADORES: LA EDAD MEDIA

La novela europea moderna nace en los siglos medios en verso, distinto a lo ocurrido en la Antigüedad clásica, pero, al igual que en los ejemplos helénicos, nace emparentada con la epopeya. Ahora, sin embargo, se trata de una nueva epopeya de nuevo cuño: la épica germánica. La prosificación de esta balbuceante novela vendrá pronto, y con alguna insólita excepción[10], la prosa será el campo exclusivo de la novela. Pero no he venido a hacer historia literaria de ningún tipo, sino a acumular materiales para el estudio de la lenta maduración de la técnica narrativa del Narrador Infidente[11]. Y en los siglos medios hispanos el caso más egregio de ese tipo de narrador nos lo brinda Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, con su complejo y acomplejante *Libro de Buen amor* (hacia 1343)[12].

La unidad poética deparada por la máquina autobiográfica de esta obra maestra recubre un magnífico cajón de sastre, en que se hacinan prosa y verso, disquisiciones didácticas, buen número de fábulas y cuentos, una novela amorosa de forma autobiográfica, religión y erotismo, y muchas cosas más. Para apreciar algo de la problemática a plantear por el papel del Narrador en esta obra, creo necesario trazar un esquema de su argumento, destacando, con fines míos ulteriores la naturaleza del narrador en todo momento.

El *Libro de Buen Amor* se abre con una oración a Dios y plegarias a la Virgen, en la que se les ruega lo libren de la prisión en que se encuentra y de una fuerte congoja que lo oprime (coplas 1-10). El Yo que expresa estas oraciones no está identificado, por lo que se da por sentado que es el Poeta, o sea, el propio Arcipreste de Hita. Sigue un prólogo en prosa en el que la pri-

[10] Pienso en el tardío caso del licenciado Tamariz, poeta sevillano del siglo XVI, y sus *Novelas en verso*, pero aquí se trata de divertidos y poco edificantes cuentos versificados.

[11] Para amplias noticias acerca de la historia de la novela hay que remitirse a los magníficos *Orígenes de la novela* (1905-1912) de Marcelino Menéndez y Pelayo. Ahora tenemos un muy útil manual de Carlos García Gual, *Primeras novelas europeas* (Madrid, 1974).

[12] Lo citaré por la excelente edición de Alberto Blecua (Barcelona, 1983).

mera persona sigue identificándose con el poeta Juan Ruiz: «Onde yo, de mi poquiella çiençia e de mucha e gran rudeza... fiz esta chica escriptura» (líneas 91, 96). De inmediato hay otro prólogo, éste en verso, en el que por dos veces el poeta se identifica como Juan Ruiz, Arcipreste de Hita: «Ayuda a mí, el tu Açipreste», 13b; «E porque de todo bien es comienço e raíz / la Virgen Santa María, por ende yo, Juan Ruiz, Açipreste de Hita...», 19). El tema de ambos prólogos se fija en los motivos que le llevaron a componer su obra. Síguense los Gozos de Santa María, y con el ejemplo de «la disputaçión que los griegos e los romanos en uno ovieron» insiste en la doble interpretación que puede tener el poema: «La manera del libro entiéndela sotil» (65b). Pero la personalidad del *yo* narrativo adquiere nuevos matices: «De todos instrumentos yo, libro, só pariente» (70a).

Hasta aquí los materiales son preliminares; la acción de la obra comienza propiamente en la copla 71. Ahora se amplía y fundamenta la designación de *libro de buen amor* que ha dado a su obra (13c): «E yo, como só como otro, pecador, / ove las mugeres a las vezes grand amor» (76ab). Como buen maestro, Juan Ruiz ahora procederá a ejemplificar con casos ocurridos a él mismo, o sea que se pone en marcha la autobiografía amorosa que vertebra casi toda la obra. Dada la ambivalencia inherente a algunos de esos casos, y en varios pasos del relato, se potenciará la complejidad del Yo narrador. El relato en sí no representa mayores dificultades porque los casos en particular repiten el mismo esquema: el narrador se enamora de diversas damas y para obtener los frutos de su amor envía diversos mensajeros, con resultados normalmente negativos. La primera dama (77-104) parece aceptarlo, pero luego lo rechaza: «Tomó por chica cosa aborrençia e grand saña, / arredróse de mí, fízome el juegomaña» (103ab). La naturaleza del narrador se adensa, sin embargo, porque él envía a la dama «mi mensajera, que tenía enpuesta» (80b), y lo ocurrido y narrado entre las coplas 81 y 102 ocurre a solas entre la mensajera y la dama. El narrador, sin embargo, nos da un detallado relato que incluye el ejemplo «de cómo el león estava doliente» y el de «quando la tierra bramava», puestos en boca de la dama y, desde luego, inaccesibles a los oídos del narrador. O sea que no bien comienza la autobiografía amorosa el narrador trabaja a nivel realista y verosímil, pero también funciona como Narrador Omnisciente.

En el próximo caso el narrador se enamora de una panadera poco honesta llamada Cruz (105-122), y usa como mensajero a Ferrand Garçía, escolar y compañero del narrador: «Escolar goloso, conpañero de cucaña» (122a). Nuevo desengaño, porque es Ferrand Garçía quien se queda con la ganancia erótica. A continuación vienen largas consideraciones astrológicas, ilustradas con el horóscopo del hijo del rey Alcaraz (123-165). De este paréntesis no autobiográfico quiero destacar ciertas problemáticas declaraciones. Sea la primera la siguiente interpelación del narrador al lector: «Porque creas mis dichos e non tomes dubdança» (141c). El valor del verso es muy distinto si se lo acepta en el contexto de una disertación sobre astrología, o si se lo proyecta sobre el resto de la narrativa, con sus tonalidades autobiográficas. La próxima declaración a destacar es cuando el narrador se declara nacido bajo el signo de Venus (153a), y esto es segundado por la afirmación: «El amor sienpre fabla mentiroso» (161d). Y esto se complica más cuando el narrador reflexiona: «lo que semeja non es» (162d). A todo el narrador, más adelante llamará a Don Amor «mi señor», a boca llena, por ejemplo en 1258a. Se irisan así las posibilidades de infidencia por parte del narrador,

Ahora busca «nueva amiga» a través de distinto mensajero, pero la «dueña cuerda» los rechaza a ambos (166-180). Y en este momento el narrador verista abandona toda pretensión de serlo para requintarse a las excelsitudes estrictamente poéticas de un largo debate con Don Amor: «Diré vos la pelea que en una noche me vino, / pensando en mi ventura, sañudo e non con vino: / un omne grande, fermoso, mesurado, a mí vino; / yo le pregunté quién era; dixo: Amor, tu vezino» (181). En este paréntesis decididamente seudo-autobiográfico el narrador comienza por acusar a Don Amor de ser la causa de todos los pecados capitales, pero termina siendo instruido por él en cómo conquistar a la mujer deseada (181-575). Como nuevo posible enlace con la infidencia del narrador, quiero recordar una de sus invectivas contra Don Amor: «El que tu obra trae es mintroso perjuro» (389a). Y la considerable problematización de la identidad del narrador, cuando éste dice, al final del debate: «Yo, Johan Ruiz, el sobredicho Açipreste de Hita, / pero que mi coraçón de trobar non se quita, / nunca fallé tal dueña como a vos Amor pinta, / nin creo que la falle en toda esta cohita. / Partióse Amor de mí e dexóme dormir» (575-76). La momentánea intromisión del nivel histórico, de la mano del Arcipreste de Hita de carne y hueso se vuelve a diluir en un sueño poético, para insertar esta ambivalente declaración: «Maravilléme mucho, desque en ello pensé, / de cómo en servir dueñas todo tiempo non cansé» (577ab).

En este incansable acaecer erótico el narrador cuenta con insólito detalle el caso amoroso de doña Endrina, rica, hermosa e hidalga viuda de Calatayud, y vecina suya(576-909). Para destacar lo acuciante de su empresa el narrador recuerda que «fuime a Doña Venus que le levase mensaje» (583b). En su presencia declara el narrador: «Señora Doña Venus, muger de Don Amor, / noble dueña, omíllome yo, vuestro servidor» (585ab). A estas alturas del relato la apabullante pregunta debe ser: ¿Quién está detrás de ese *yo*? En el Arcipreste de Hita hisórico resulta inverosímil tal acto de devoción neo-pagana, aun como extremo metafórico. En el Arcipreste poético son verosímiles casi todas las li-

cencias, tanto en la religión como en la poesía. Digo «casi» porque pronto se hace evidente que el narrador (el *yo* que ha dialogado con Venus) considera que hay algo impensable, y es el casamiento, y esto al margen del estado sacerdotal del Juan Ruiz histórico. El narrador dice con tono dolorido: «Con arras e con dones ruéganle casamientos, / menos los precia todos que dos viles sarmientos» (599ab). El narrador aclara más la naturaleza del problema: él busca matrimonio y doña Endrina no, por lo tanto tiene que recurrir a otras mañas para vencerla: «Rica muger e fija de un porquerizo vil / escogerá marido qual quisiere de dos mil; / pues ansí non puedo a la dueña gentil, / averla é por trabajo e por arte sotil» (600). El *yo* narrativo es el mismo pero, evidentemente, designa a una persona distinta a la identificada hasta este punto. Me empino a decir que el *yo*, de buenas a primeras y sin el menor aviso, se ha convertido en una *persona*, en el viejo sentido latino primario de «máscara dramática».

Doña Venus se apiada del narrador y le aconseja largamente, en una suerte de *amplificatio* de los anteriores consejos de su marido Don Amor, y al final ella también se marcha: «Fuese Doña Venus, a mi dexó en fadiga» (648d). Sigue un breve monólogo del narrador, disfrazado de diálogo con el lector-oyente: «Amigos, vo a grand pena» (650a). Pero este breve monólogo-diálogo ha creado espacio y tiempo, porque cuando termina el hablante ya no está más en su casa sino en el medio de la plaza del pueblo, por donde viene pisando muy gallarda Doña Endrina: «¡Ay, Dios, e quán fermosa viene Doña Endrina por la plaça!» (653a).

El narrador no nos deja dudas de que él y Doña Endrina se encuentran en la plaza del pueblo: «Fablar con muger en plaça es cosa muy descobierta» (636a). Al resonar, la palabra poética ha creado una nueva dimensión espacio-temporal. Una creación poética tan despampanante como ésta constituirá una de las grandes osadías dramáticas del primer *auto* de *La Celestina*, cuando Sempronio va a buscar a Celestina a su casa, dialoga con ella y al terminar el diálogo se halla a la puerta de la casa de Calisto. Al igual que *La Celestina* esta aventura amorosa del narrador del *Libro de Buen Amor* está fuertemente dramatizada, con continuos diálogos de los personajes y desplazamientos físicos (un portal de la plaza, la casa del narrador, la casa de Doña Endrina, etc.), mientras que sus anteriores aventuras eróticas pertenecen, fundamentalmente, al género descriptivo[13].

[13] Entiéndase bien que no pretendo trazar ningún tipo de relación genética entre el *Libro de Buen Amor* y *La Celestina*. Sólo quiero destacar coincidencias creativas entre genios independientes: la palabra como creadora de espacio y tiempo. Esto también lo practicó Don Quijote, quien, con sola su palabra creó dos ejércitos de caballeros armados en inminente batalla campal, con verdadero y homérico lujo descriptivo. Su palabra pudo borrar, mientras vibraba en el espacio, la realidad de dos rebaños de ovejas y sustituirla por dos ejércitos de aguerridos caballeros (I, xviii).

El narrador ahora apela a nueva mensajera: «Busqué trotaconventos qual me mandó el Amor» (697a). La vieja tercera va a casa de Doña Endrina y la larga entrevista que tiene con ella (724-81) se reproduce con todo detalle en el sabroso diálogo que tienen ambas mujeres. El *yo* del narrador nuevamente se ha tornado omnisciente, como se vio con motivo de las coplas 81-102. Él oye y transcribe una conversación imposible de ver u oir por parte suya: «Vídola Doña Endrina, dixo: 'Entrad, non reçeledes'. / Entró la vieja en casa, díxole...» (723d-724a). El tema de la conversación es sorprendente de verdad, ya que a las primeras de cambio le espeta la vieja alcahueta a Doña Endrina: «El mejor e el más noble de linaje e de beldat / es Don Melón de la Huerta, mançebillo de verdat: / a todos los otros sobra en fermosura e bondat» (727bcd). Para terminar con esta desazonadora afirmación: «Omne es de buena vida e es bien acostunbrado: / creo que casaría él convusco de buen grado» (732ab). Evidentemente la vieja ha sido enviada por Don Melón de la Huerta (Don Melón Ortiz se le llamará en 881d), quien es soltero y está muy dispuesto a casarse con Doña Endrina. Todo apunta al hecho de que el narrador es distinta persona del *quídam* que había comenzado su autobiografía amorosa. El *yo* de Don Melón lleva la voz cantante hasta el feliz desenlace de esta aventura amorosa, con continuas muestras de la técnica del Narrador Omnisciente. Don Melón se refiere a la vieja tercera como «la mi vieja maestra» (886c), y es ella la que dictamina, dirigiéndose a Doña Endrina: «Vos se[e]d muger suya e él vuestro marido» (890c). La última copla del episodio nos trae un verdadero coro de distintas voces narrativas: «Doña Endrina e Don Melón en uno casados son: / alégranse las conpañas de las bodas con razón; / si villanía he dicho, aya de vos perdón, / que lo feo de la estoria diz Pánfilo e Nasón» (891). El *yo* narrativo ya no es Don Melón, a todas luces, y bien podemos suponer que el narrador de villanías se ha reintegrado en el fuero interno del Narrador anterior al episodio de Doña Endrina. Queda todavía por explicar esa curiosa e insólita mezcla de voces narrativas, sin aviso, en ningún momento, del inminente cambio de narrador. «Extraña falla narrativa» es el dictamen de Alberto Blecua, y éste ha sido el diágnostico mayoritario de la crítica. Bien es cierto que también se ha dicho, y con mucha razón: «No existe, cuando menos en la literatura castellana, un pasaje tan enrevesado como el de Doña Endrina, que, probablemente, es la mejor ilustración de la naturaleza y posibilidades del *yo* poético medieval»[14].

Es prematuro meterme en consideraciones acerca del *yo* poético medieval, y hay varios ejemplos más que presentar y analizar. De momento, lo mejor será

[14] Alfonso Rey, «Juan Ruiz, Don Melón de la Huerta y el yo poético medieval», *BHS*, LVI, (1979), 109.

volver al *Libro de Buen Amor*. Acabado el episodio de Doña Endrina vuelve a tomar la palabra el viejo narrador, y así lo entendieron los primeros escoliastas, como lo hace evidente la labor de los copistas: «Del castigo qu'el Arçipreste da a las dueñas e de los nombres de la alcayueta» (892-909). El antiguo narrador insiste en una separación *post facto* entre su personalidad y la de Don Melón: «Entiende bien mi estoria de la fija del endrino: / díxela por te dar ensienplo, non porque a mi avino» (909ab). Sin embargo, ambos narradores hacen uso de la misma técnica, y en los dos casos tenemos diálogos entre el Narrador y el Lector. En el primer caso ya lo hemos visto en la estrofa 650, con sus particulares poderes creadores. En el segundo caso, el Narrador exclama: «Assí, señoras dueñas, entended el romançe: 7 guardatvos de amor loco, non vos prenda nin alcançe; / abrid vuestras orejas: el coraçón se lançe / en amor de Dios linpio; loco amor no'l trançe» (904). A estas claras advertencias sigue, sin embargo, otra desconcertante admisión: «Seyendo yo después d'esto sin amor e con coidado» (910a). ¿Quién es el hablante aquí? Está bien claro que no puede ser Don Melón, ¿cuál es el primer episodio amoroso al que se alude al decir *después d'esto*? En el relato autobiográfico hay que dar un gran salto atrás para llegar al posible episodio aludido. Al remontar el curso de la narrativa la última aventura amorosa del protagonista antes del episodio de Doña Endrina (repetidamente identificado como ajeno, de otra persona), resulta ser el de «Cruz cruzada, panadera» (105-122), Tal parece ser la tesitura del hablante, y así se lo insinúa a su público cuando dice que para su nueva aventura amorosa «Sabet que non busqué otro Ferrand Garçía» (913a). Porque ocurre que Ferrand Garçía es el mensajero que le birló el amor de Cruz, como se declaró con anterioridad (117). Detrás de este tipo de alusiones creo ver yo, a menos que me pase de listo, una clara intención, por parte del poeta de enmarcar el episodio de Doña Endrina, para facilitar su observación aislada, fuera del resto del contexto narrativo. Al fin y al cabo, el autor ha tenido buen cuidado de anunciar que «lo feo de la estoria diz Pánfilo e Nasón» (891d).

De todas maneras, el nuevo amor necesita nuevo mensajero. La «niña de pocos días, rica e de virtud» (911b) será cortejada por una nueva correveidile que adquirirá relevante actuación en el porvenir inmediato: «Aquesta mensajera fue vieja bien leal» (914c). La vieja «por nonbre á Urraca» (919c), y este nombre se usa repetidamente, y así se denomina en su epitafio (1576). Así como el nombre del alcahuete Ferrand Garçía da vaporosa unidad a las primeras novecientas coplas, el nombre Urraca de la vieja trotaconventos, y su recuerdo después de su muerte, establece análoga cohesión a las próximas setecientas coplas («Pues que ya non tenía mensajera fiel», 1619a). Poco más de cien coplas heterogéneas quedan para el final del *Libro de Buen Amor*.

En la primera aventura en que recibe la ayuda de Urraca, el narrador dialoga frecuentemente con su público, por ejemplo en coplas 923-27. En el súbito epílogo (coplas 1626-34) –que bien poco tiene de final categórico, por cierto–, el narrador explicará: «Por vos dar solaz a todos, fablévos en juglería» (1633b). Este narrador tiene rasgos del personaje que fue aconsejado por Doña Venus, y que terminó siendo identificado por el nombre de Don Melón de la Huerta: por ejemplo, se refiere a «Amor, mi señor e mi rey» (928b), así como, con anterioridad, había exclamado «Señora Doña Venus, muger de Don Amor, / noble dueña, omíllome yo, vuestro servidor» (585ab), o bien, más tarde, repetidamente se dirigirá a «Mío señor Don Amor» (1258a; cf. 1263c, 1299a, 1302a). La vieja Urraca, por lo demás, al hablar con el narrador exclama «A la he', diz, 'açipreste...» (930a). Sin embargo, este mismo narrador de no tan precisa figura será el que dirá: «Por amor de la vieja e por dezir razón, / *buen amor* dixe al libro e a ella a toda saçón» (933ab). Estas palabras nos conminan a volver a la fácil identificación Narrador=Juan Ruiz, pero creo que hay más que suficientes *caveats* diseminados por los párrafos y páginas anteriores como para no decidir efectuar tal salto mortal sin mucha meditación previa.

La sabia intervención de Urraca hace que la aventura se corone con éxito, pero éste es muy transitorio: «Como es natural cosa el nasçer e el morir, / ovo, por mal pecado, la dueña a fallir: / murió a pocos días, ¡non lo puedo dezir!» (943abc). El narrador queda alelado, sobrecogido y enfermo, al ver su feliz amor aniquilado por el abrazo de la Muerte. Una vieja viene a verle en su enfermedad y le llama «Açipreste» (946b). Ya sano el narrador declara «Fui a provar la sierra e fiz loca demanda» (950b). Este viaje por la sierra de Guadarrama lo comienza el 3 de marzo, día de San Meder (San Emeterio, 961a), época de fríos y de nieves, y tendrá en su curso cuatro aventuras amorosas con sendas serranas, tan lujuriosas como bravas. La primera ocurre en el puerto de Malangosto, cerca de Lozoya, y la protagonista, La Chata, por la fuerza lleva al narrador a la cama: «Por la muñeca me priso, / ove a fazer quanto quiso: / creo que fiz buen barato» (971efg). Como ya lo había explicado el narrador («Fiz de lo que y passó las coplas deyuso puestas», 958d), esta cántica de serrana es la recreación poética de un breve desfogue erótico del narrador. Las próximas aventuras de serranía también tendrán su *serranilla* final, con lo cual estas cuatro *serranillas* nos presentan un delicado ejemplo de la técnica del *encajonamiento*. Y paso a explicarme: la serranilla es una anécdota poético-erótica, dentro de la autobiografía amorosa del narrador, que constituye sólo un aspecto de la magna tarea de la composición del *Libro de Buen Amor*.

El narrador viajero llega por fin a Segovia, y se queda allí tres días (974). Decide volver a su casa, pero no por Lozoya, sino por el puerto de la Fuenfría.

Allí lo fuerza la serrana Gadea de Riofrío (987), y el nuevo escarceo erótico se poetiza en otra cántica de serrana (987-92). Reinicia su marcha el narrador y al pie del puerto de La Tablada encuentra a la serrana Menga Lloriente, a la que engaña con falsa promesa de matrimonio y consigue escapar, todo el episodio rematado con una cántica de serrana (983-1005). En lo alto del puerto el narrador encuentra a Alda, la más brutal y fea de esta colección sin par de rijosas serranas, que lo impresiona de tal manera que «fize bien tres cantigas, mas non pude bien pintalla» (1021b). Sólo una cantiga se copia y así terminan las aventuras de serranía (1022-42).

Ya fuera de Guadarrama, «desque salí de todo este roído» (1043c), el narrador va a tener vigilia en el santuario de Santa María del Vado, donde «a onra de la Virgen ofreçíle este ditado» (1044d), que comienza con una breve salutación y diálogo con Nuestra Señora y enlaza unas cantigas sobre la Pasión de Su Hijo (1046-1066). A esto sigue un impreciso hiato cronológico y geográfico: «Açercándose viene un tiempo de Dios santo; fuime para mi tierra por folgar algund quanto» (1067ab). El tiempo es la Cuaresma y la tierra del narrador resulta ser Burgos (1073d), no Hita y sus tierras alcarreñas. Un día está comiendo con Don Jueves Lardero y le llega un mensajero con dos cartas, una es de Doña Cuaresma, dada en Castro Urdiales, «a todos los açiprestes e clérigos sin amor» (1069c). La otra es un cartel de desafío a Don Carnal (1075-76). El protagonista parece haberse reintegrado en el fuero interno de un arcipreste narrador, pero la batalla campal que seguirá en el texto está muy alejada de la autobiografía amorosa de ese arcipreste. Dicha batalla es un derroche de imaginación poética y de fina gracia (1068-1224). Las tropas de Don Carnal, constituidas por toda clase de carnes, desde gallinas y perdices hasta «Don Toçino con mucha otra que çeçina» (1093a), están tan «bien guarnidas» honrarían al propio Alejandro Magno (1081). En las haces de Doña Cuaresma destacan «la salada sardina», anguilas de Valencia, truchas del Alberche, camarones del Henares (1102-07). El campo queda por Doña Cuaresma, y Don Carnal es apresado. Un fraile le predica y el preso «demandól'», penitencia con grand arrepentir» (1128d).

Sigue un paréntesis narrativo de tipo dogmático, en el que se hacen sesudas y poco originales afirmaciones acerca del sacramento de la penitencia, todo basado en disposiciones tomadas de las reformas religiosas de la época (1130-1160). La cómica batalla poética entre las carnes y los pescados se disuelve en una serie de coplas de orientación religiosa, basadas en el «santo Decreto» (1136a) de Graciano, de mediados del siglo XII. La identidad del *yo* narrativo se complica por varias afirmaciones en que resuena el tópico de la falsa modestia, ya usado en el prólogo en prosa: «Só rudo, sin çiençia, no me oso aventurar, / salvo en un poquillo que oí disputar» (1133cd); «Escolar só mucho rudo, nin maestro nin dotor, / aprendí e sé poco para ser demostrador» (1135ab). Pero a todo esto, en la copla 1152, el poeta saca a relucir una más que regular erudición canónica, con citas del *Speculum iudiciale* y el *Repertorium aureum* de Guillermo Durando, la *Summa Hostiensis* de Enrique de Susa, el *Rosarium decretum* de Guido de Baisio, y varias obras más, cuya identificación todavía preocupa a los eruditos. La identidad del narrador se problematiza aun más ante el verso «el fraile sobredicho, que ya vos he nombrado» (1161a), porque la alusión es al fraile que fue a confesar a Don Carnal, con lo que pasamos a un distinto nivel narrativo, el del combate entre Don Carnal y Doña Cuaresma. Retomado este hilo narrativo, se cuenta la huída de Don Carnal, su triunfal regreso y victoria sobre Doña Cuaresma, quien se marcha como peregrina a Jerusalén (1202).

El día de Pascua de Resurrección «los omnes e las aves e toda noble flor, / todos van resçebir cantando al Amor» (1225cd), quien ha vuelto con su aliado y amigo Don Carnal. Esta recepción es otro derroche de imaginación poética: allí salen las aves, los instrumentos musicales, clérigos seglares, órdenes religiosas y militares, hasta el propio Narrador, quien anuncia su presencia con el repetido uso del verbo en primera persona del singular: «Vi venir» (1242a), «vi al que la traía» (1244a). El narrador ahora se pone bien en evidencia, se arrodilla ante «mío señor Don Amor» (1258a) y le ofrece su posada. Nos hallamos, claramente, ante un nuevo *yo* narrativo, a sumar a tantos otros como ya han desfilado por estas páginas: el escolar «rudo, sin çiençia», el arcipreste burgalés que recibe cartas de Doña Cuaresma, la víctima de las rudas serranas de Guadarrama, el contratante de la vieja Urraca, Don Melón de la Huerta, etc. A todas luces, si pidiésemos «Que hable el narrador del *Libro de Buen Amor*», nos contestaría un coro de voces. Pero todavía es temprano y faltan elementos para tratar de explicar como el *yo* narrativo se puede convertir en una masa coral.

Don Amor no acepta la invitación del Narrador, pero en la casa de éste quedan los instrumentos musicales (1263). Don Amor decide asentar su tienda en un prado vecino, donde «si me viniere a ver algún enamorado /... /... quiero a todos ser pagado» (1264bd). La tienda armada asombra al narrador: «Bien creo que de ángeles fue tal cosa obrada» (1265c). Con tal introito el texto ahora atenderá a describir con amoroso detalle tan maravillosa tienda, pero antes el narrador precaverá a su público. «En suma vos lo cuento por non vos detener: / do todo esto escriviese, en Toledo no ay papel; / en la obra de dentro ay tanto de fazer / que si lo dezir puedo, merescía el bever» (1269). De las erudiciones canónicas ya anotadas, el narrador ahora se ha desplomado a fórmulas de la literatura oral, con la solicitud de vino, tan practicada por los

juglares. El *yo* poético tiene virtudes de camaleón literario, y cambia su voz y su tono a conveniencia.

En el interior de la admirable tienda hay hasta doce caballeros sentados a una mesa, que resultan ser los meses del año. La larga descripción (1266-1300) termina con una fórmula que se aproxima ya a las infidencias narrativas: «Otras cosas estrañas, muy graves de creer, / vi muchas en la tienda; mas por non vos detener / e porque enojoso non vos querría ser, / non quiero de la tienda más prólogo fazer» (1301). El *quantum satis est* de Quintiliano en su *Institutio oratoria* (4, 2, 45) es lo propio de la *brevitas*, y así se evita el *vitium* del *taedium*: hay que evitar la demasía, el *supervacuum*. La retórica tradicional justifica plenamente la actitud del Narrador en este momento, pero más que los conocimientos retóricos del Narrador me interesa el hecho de que con el verbo en primera persona (*vi*) se nos indica claramente que el poeta está en la tienda de Don Amor: no se trata ahora del Narrador Omnisciente, sino del testigo de vista. Y ésta es una sutil forma de justificar el nuevo diálogo entre el Narrador y Don Amor: «Desque lo vi de espaçio, como era su criado, / atrevíme a preguntarle...» (1303ab). Narra Don Amor sus andanzas por tierras españolas durante el pasado año y anuncia su partida a la feria de Alcalá de Henares (1312). El Narrador, por su cuenta, reconoce que «dexóme con cuydado, pero con alegría» (1313c).

El nuevo diálogo con Don Amor encarrila el relato por los viejos caminos de la autobiografía amorosa, que se había suspendido unas trescientas coplas antes: en 1402 había terminado el encuentro con la brutal Alda del puerto de Tablada. Con su antigua disposición «fiz llamar Trotaconventos, la mi vieja sabida» (1317a). Y se desliza en este momento un problema que sólo en parte ha solucionado la crítica[15]. Trotaconventos ha aparecido primero en esta autobiografía como sustantivo común (697a), pero poco después se convierte en sustantivo propio, designativo de una persona (868a): lo importante es que ambos casos se refieren a la aventura y conquista de Doña Endrina por Don Melón de la Huerta, o sea a un otro narrador. Ahora, con la reaparición del nombre propio de Trotaconventos en la copla 1317, parece como si las cualidades proteicas del *yo* narrativo se han transferido también a su correveidile favorita.

Trotaconventos mantiene la identificación ambivalente del Narrador al referirse a él como «açipreste» (1318c). El objetivo de la nueva campaña amorosa (1315-1320) es «una biuda loçana, / muy rica e bien moça» (1318ab), que no hace el menor caso de la intentona. El día de San Marcos (25 de abril) el narrador ve «una dueña fermosa» (1322b) rezando en la iglesia, y de inmediato solicita los servicios de Trotaconventos. Los resultados parecen haber sido óptimos –las lagunas del texto impiden ser categórico–, pero ella termina casándose con otro (1321-31). El protagonista, «señero e sin fulana», vuelve a llamar a Trotaconventos, quien ahora le saluda como «Don Polo» (1331c), nombre que ha causado una tormentilla crítica que todavía no ha amainado. Sólo diré que si es nombre propio del protagonista, hay que sumarlo a su problemática polionomasia.

[15] Ver Raymond S. Willis, «Two Trotaconventos», *Romance Philology*, XVII (1963-1964), 353-362. Como es propio, Willis atiende al hecho fundamental de que el *Libro de Buen Amor* nos ha llegado en tres manuscritos incompletos, que representan dos versiones distintas. Yo no me hago cargo de tales sutilezas al seguir el texto establecido por la crítica moderna, en mi caso el texto publicado por Alberto Blecua.

El consejo que da la vieja al narrador es ahora «amad alguna monja» (1332b), y le recomienda a la monja Doña Garoza, en cuyo convento la alcahueta ha servido por diez años. Así se hace, y esto conduce a un largo episodio (1332-1507), casi tan largo como el de Doña Endrina, con feliz resultado, aunque el amor es limpio y puro, y dura bien poco, porque a los dos meses muere Doña Garoza. Por lo demás, el largo episodio es mucho más complejo, desde un punto de vista de técnica narrativa. En rápido esquema algo de lo que ocurre es lo siguiente: el narrador habla con Trotaconventos (1343), y esto lo denominaré *primer nivel conversacional*. La vieja va a ver a Doña Garoza, habla con ella, vuelve al narrador y le repite, pe por pa, la conversación habida. Se ha evitado delicadamente el uso de la técnica del Narrador Omnisciente y así lo explica el narrador: «Díxome que'l preguntara» (1344b), o sea, «Díjome la vieja que Doña Garoza le preguntó». Vale decir: la vieja ha hablado con la monja (*segundo nivel conversacional*), plática momentáneamente tácita y eludida, pero después, en nuevo diálogo con el narrador (*tercer nivel conversacional*) Trotaconventos reproduce fielmente esta conversación, lo que viene a constituir un largo *cuarto nivel conversacional* (1344-95). Dentro de esta conversación reproducida, Doña Garoza cuenta el «enxienplo del ortolano e de la culebra», donde el hortelano habla con la culebra (1348), *quinto nivel conversacional*, pero de aquí volvemos al nivel anterior, el del diálogo entre Trotaconventos y Doña Garoza (1356), que sólo existe dentro del diálogo entablado por la vieja con su amo-narrador. Prosigue la vieja su relato y ahora le toca a ella narrar el «enxienplo del galgo e del señor», que contiene las largas quejas del galgo apaleado, en primera persona, con lo que otra vez estamos en un *quinto nivel conversacional*. Acabado el *enxienplo* volvemos al nivel anterior, y allí Doña Garoza replica con el «ensienplo del mur de Monferrado e del mur de Guadalfajara», donde hay vivo y gracioso diálogo entre ambos ratones (*quinto nivel conversacional*). A su final se retoma el diálogo entre Trotaconventos y Doña Garoza (tal cual aquella lo recrea para su amo-narrador, *tercer nivel*

conversacional), y es el turno de la vieja de narrar el «enxienplo del gallo que falló el çafir en el muladar», donde hay un fabulesco diálogo entre el gallo y el zafiro (*quinto nivel conversacional*).

Al enmudecer Trotaconventos (1394) se acaba abruptamente ese continuo saltar de un nivel conversacional a otro. Se da un afilado corte en la estructura del relato, que dependía todo, hasta la copla 1394, del diálogo entablado entre Trotaconventos y el narrador (*tercer nivel conversacional*), largo monólogo, más bien, en el que la voz de la vieja alcahueta crea los niveles conversacionales cuarto y quinto. Todo transcurre en un día en que el narrador sólo ha dejado la forma de su ausencia: «Otro día la vieja fuese a la mongía / e falló la dueña que en la misa seía» (1396ab). O sea que sin previo aviso, el amo-narrador-dialogante de Trotaconventos se ha esfumado. Por consiguiente, cuando en la copla 1395 leemos «Dixol Doña Garoça» se debe hacer evidente que el inminente y vivo diálogo entre la monja y la vieja, está captado y reproducido por un Narrador Omnisciente, ya que él está físicamente ausente de la conversación entre las dos mujeres.

La omnisciencia del narrador no representa, sin embargo, una simplificación de la técnica y los esquemas narrativos, muy al contrario. Porque ocurre que en el nuevo diálogo (Trotaconventos-Doña Garoza) se reproduce algo de las estructuras anteriores, con *enxienplos* intercalados y narrados por cada una de las dialogantes, y cada uno de estos *enxienplos* tiene sus conversaciones particulares entre sus propios personajes. Así, por ejemplo, la vieja relata el «enxienplo del asno e del blanchete», cuyo monólogo del asno corresponde a los múltiples comentarios hablados de los muchos personajes que intervienen en el «enxienplo de la raposa que comié las gallinas en la aldea», que está en boca de Doña Garoza, o bien las elocuentes palabras del ratón en el «enxienplo del león e del mur», que narra Trotaconventos. El todo narrativo está coronado por el animado diálogo que corre a todo lo largo del «enxienplo del ladrón que fizo carta al diablo de su ánima», con lo que Doña Garoza remata esta serie de *enxienplos*. Pero el diálogo entre las dos mujeres sigue vivo.

Con la tradicional curiosidad femenina, «Dixol Doña Garoça: 'Que ayas buena ventura, / que de ese arçipreste me digas su figura: / bien atal qual sea, dime toda su fechura'» (1484). Trotaconventos da un acabado retrato de un mozarrón guapo, valiente y dispuesto para el amor, que es la tentadora nota con que termina el retrato (1485-89): «Es ligero, valiente, bien mançebo de días, / sabe los instrumentos e todas juglarías, / doñeador alegre, ¡par las çapatas mías!» Es posible que algún detalle del retrato responda a la planta física del histórico Arcipreste de Hita, pero ya estamos bien adoctrinados respecto al hecho de que en su conjunto el retrato atiende a crear la atrayente imagen del

hombre de temperamento sanguíneo y enamoradizo que recorría los manuales medievales de fisiognomía[16].

A todo esto hay que tener en cuenta el hecho de que si bien el retrato que sale de los labios de Trotaconventos está dispuesto para despertar la latente lubricidad de Doña Garoza, la realidad literaria del retrato sólo es posible gracias a la pluma del Narrador Omnisciente. A lo que apunto es al hecho de que por un maravilloso acto de abstracción mental el narrador se quiere ver a sí mismo en los términos ya indicados. Es algo así como Cervantes en el prólogo a las *Novelas ejemplares* (1613), donde se ve ya pintado por Don Juan de Jáuregui –se trata del polémico retrato conservado en la Real Academia Española–, y se interioriza para considerar:

> Este que veis aquí, de rostro aguileño, de cabello castaño, frente lisa y desembarazada, de alegres ojos y de nariz corva, aunque bien proporcionada; las barbas de plata, que no ha veinte años que fueron de oro, los bigotes grandes, la boca pequeña, los dientes ni menudos ni crecidos, porque no tiene sino seis, y ésos mal acondicionados y peor puestos, porque no tienen correspondencia los unos con los otros; el cuerpo entre dos extremos, ni grande ni pequeño, la color viva, antes blanca que morena; algo cargado de espaldas y no muy ligero de pies; éste digo que es el rostro del autor de *La Galatea* y de *Don Quijote de la Mancha*, y del que hizo el *Viaje del Parnaso*...

O bien, el lector puede considerar el caso del pintor Diego de Silva Velázquez, quien con análoga voluntariosa abstracción se ve y retrata a sí mismo pintando las infantas hijas del monarca Felipe IV en *Las meninas*. Tres ejemplos máximos: el pintor en febril actividad ante su lienzo, el novelista en el acto de observarse de dentro afuera, el narrador en voluntariosa idealización de sí mismo como «doñeador alegre», con todos sus atributos fisiognómicos. Y estas tres maravillas se deben a la capacidad genial del artista de poder abstraerse, mirar hacia su fuero interno y tocarse el hondón de la imaginación con el dedo, como para poder mejor proyectarse en una actividad definitoria de su idealizada realidad, humana y artística. A tales complejas expresiones puede llegar el narrador del *Libro de Buen Amor*.

El diálogo entre las dos mujeres ha llegado a su final. Doña Garoza instruye a Trotaconventos: «Ve, dil que venga cras ante buenas conpañas» (1493b). Desde la copla 1344 el hilo narrativo ha sido llevado por la mano de la vieja

[16] Ver Peter Dunn, «*De las figuras del arçipreste*», «*Libro de Buen Amor*» *Studies*, ed. G. G. Gybbon-Monypenny (Londres, 1970), 79-93.

Trotaconventos, y al seguir a ésta, que sale a obedecer las instrucciones de la monja, en forma de absoluta naturalidad, la narrativa vuelve a encarar al ansioso *açipreste*: «Vino a mí la leal vieja, alegre, plazentera» (1494a). En este momento, el narrador, *motu proprio*, depone su omnisciencia: él y la vieja se hallan nuevamente cara a cara, y lo que queda por contar del episodio de Doña Garoza saldrá directamente de labios del narrador. Pero antes de deponer su omnisciencia, lo que equivale a cambiar la distancia narrativa, el narrador nos ha brindado una magnífica lección de composición literaria, según los más selectos principios y mejores maestros medievales. Obsérvese lo siguiente: en la copla 1343 dialogan Trotaconventos y el narrador-arcipreste y en la copla 1344 la vieja se dispone a poner en marcha sus planes: «Fuese a una monja que avía servido». Y el narrador-arcipreste se esfuma, no vuelve a estar de cuerpo presente en el relato hasta la copla 1494, cuando el hilo narrativo vuelve a salirle al encuentro. El relato ha abandonado la figura del arcipreste-narrador y ha seguido la tesonera figura de la vieja, y con ella está por el espacio de ciento cincuenta coplas cabales, cuando el relato vuelve a su punto de partida, o sea vuelve a aparecer la figura del arcipreste.

Esquematizado de esta manera, es fácil ver que lo que ha practicado el relato es sencillamente una *digressio* (digresión), magnífica en su estructura, eso sí. El uso de este término técnico me impone a mí mismo otro tipo de digresión. La piedra angular de la oratoria y de la retórica, desde la época del *Fedro* de Platón, era la *amplificatio*, el término consagrado por los retóricos latinos. El calagurritano Quintiliano dictaminó (*Instituto oratoria*, 4, 3, 12), que un elemento potestativo de la *narratio* era la *digressio*, término abundante en sinónimos (*excursus*, *parecbasis*, etc.). Es, precisamente, la *digressio* la que ponía al narrador en el camino real de la *amplificatio* (*Instituto oratoria*, 8, 4, 3). El uso de las digresiones será, justamente, lo que identificará la *narratio partilis* o *expositio partita*, forma muy apreciada del arte de narrar desde la época de Marciano Capella (primera mitad del siglo v de Cristo) y de su *De nuptiis Mercurii et Philologiae*, 552-553, de enorme estela en el mar de las letras medievales. Como el consabido botón de muestra de los dictámenes en las retóricas medievales (las más propincuas a Juan Ruiz) acerca de la *digressio* escojo al muy influyente Geoffroi de Vinsauf y su *Poetria nova*, de hacia 1210. Se insiste allí en la importancia capital de la *digressio*, pero siempre y cuando ésta nos retrotraiga al punto de partida, como se expresa en estos versos: «Deinde revertor / unde prius digressus sum», 535-536[17].

[17] Edmond Faral, *Les arts poétiques du XIIe et XIIIe siècle* (París, 1923), 213.

Lo que ha hecho el narrador del *Libro de Buen Amor* en las ciento cincuenta coplas aludidas es efectuar una larga *digressio*, y con muy delicado arte, por cierto, siguiendo a la letra los cánones establecidos por definiciones como la citada de Geoffroi de Vinsauf, que he escogido como ejemplo sin pretender insinuar que fue el modelo efectivo de nuestro poema. Así, pues, la *digressio* comienza en el momento en que toma la voz cantante Trotaconventos (copla 1344), y la vieja ya no suelta la palabra hasta la copla 1394. Entonces, en vez de volver al arcipreste el relato sigue el diálogo entablado entre las dos mujeres, ahora de viva voz. A todo esto, lo que ha ocurrido de manera efectiva es que el arcipreste-narrador se ha esfumado. Vale decir que la *digressio* empieza inmediatamente después que comienza a hablar la vieja con el arcipreste, y se mantiene a todo lo largo de su monólogo para continuarse en el diálogo vivo de Doña Garoza con Trotaconventos. Al acabarse esta conversación (1493), reaparece la figura del arcipreste-narrador para pegar la hebra y reanudar su diálogo con Trotaconventos, tal cual había comenzado la *digressio*. En otras palabras, se trata de una cabal ejemplificación de los versos de Geoffroi de Vinsauf, «Deinde revertor / unde prius digressus sum». Con muy fino toque artístico, hacia finales del *excursus*, el narrador anticipa su inminente reaparición física a través del deliberado artificio de introducir su imagen en las palabras con que lo describe Trotaconventos a pedido de Doña Garoza. Y el relato nos lleva insensiblemente de la imagen a la realidad física: «Vino a mí la leal vieja».

A través de esta *digressio* (que contiene otras muchas en su seno, en la forma de *enxienplos*) el narrador ha cumplido con las arduas exigencias retóricas de la *amplificatio*. Conviene recordar que el reverente culto a la *amplificatio* sobrevive con mucho la agonía del Medioevo. Lope de Vega dedicó una epístola de crítica literaria el delicado poeta sevillano don Juan de Arguijo, que recogió al final de sus *Rimas* de 1609. Allí dice sobre la *amplificatio*: «La amplificación es la más gallarda figura de la Retórica, y que más majestad causa a la oración suelta». Con su práctica artística el narrador del *Libro de Buen Amor* había anticipado en casi trescientos años dicha declaración.

La muerte interrumpe los castos amores del narrador: «Atal fue mi ventura, que dos meses passados, / murió la buena dueña: ove menos cuidados» (1506ab). El alma dolorida se solaza en una endecha, pero su excesivo pesar le impide alcanzar la plenitud poética: «Con pesar e tristeza non fue tan sotil fecha» (1507b). Ahora, sin embargo, se cumple un aspecto del retrato del narrador hecho por Trotoaconventos. El «doñeador alegre» no puede con su genio y solicita de la vieja que le busque nuevos amoríos. La correveidile sale a buscarle una mora, quien la despide con cajas destempladas (1508-1512). El breve episodio sirve mis fines críticos al hacer más tupida la problemática con

que arropa su figura el narrador: «Fija, mucho vos saluda uno que es de Alcalá» (1510a). Se suele aceptar este verso como veraz declaración del lugar de origen del narrador, ya que Juan Ruiz era arcipreste de Hita, que no está muy lejos. Pero esto representa la identificación del narrador con Juan Ruiz, lo que es comulgar con ruedas de molino, a menos que uno esté dispuesto a efectuar la misma identificación con cada uno de los narradores que en forma sumaria recordé más arriba (págs. 38-39). Al fin y al cabo, después de sus aventuras y desventuras por la sierra de Guadarrama el narrador nos dijo que para esperar la Cuaresma «fuime para mi tierra» (1067b), y esa patria chica resultó ser Burgos (1073d). De momento, propongo aceptar la multiplicidad de patrias para el proteico *yo* narrativo del *Libro de Buen Amor*. Más adelante estableceré nuevo asedio a la cuestión.

El relato cuenta que después de los episodios reseñados hubo un impreciso lapso temporal dedicado a la composición poética y su ajuste a la música (1513-17). Y sobreviene una nueva catástrofe: la muerte de Trotaconventos. La autobiografía se interrumpe –se inicia una triple *digressio*–, para llorar copiosamente tal desdicha, en forma no vista antes, cuando la Muerte le llevó dos amadas, la «niña de pocos días, rica e de virtud» (911b), y la recientemente fallecida Doña Garoza. Expresa su inmenso dolor en un elocuente *planto* (1520-75), a cuyo final inserta el epitafio poético de Trotaconventos (1576-78). Síguese la segunda *digressio*. Son unas coplas (1579-1605) que tratan «De quáles armas se deve armar todo cristiano para vençer el Diablo, el Mundo e la Carne», y éstas son obras de misericordia, dones del Espíritu Santo, obras de piedad y los siete sacramentos. Se trata de lo que constituía, y se denominó, la *armatura mystica christiana*. Está puesta en boca del narrador, pero no tiene los profundos cambios de diapasón que caracterizan la *digressio* ya estudiada de Trotaconventos. El sentido retórico de *digressio* (ver las palabras de Geoffroi de Vinsauf, más arriba, pág. 50) se puede hallar en el hecho de que el punto de partida y de llegada es el mismo, la voz del narrador, pero carece por completo de la variedad y riqueza del ejemplo mencionado. Sigue la tercera y más breve *digressio* de esta materia epilogal: «De las propiedades que las dueñas chicas an» (1606-17). Dentro del recitado del narrador esta vez sí tenemos una perfecta simetría conceptual entre el comienzo y el final de esta digresión particular: compárese «Que sienpre me pagué de pequeño sermón» (1606b) con «Por ende de las mugeres la mejor es la menor» (1617d).

La última *digressio* sobre las mujeres pequeñas nos retrotrae al punto de partida, como querían Geoffroi de Vinsauf y tantos otros retóricos medievales, o sea, volvemos a la autobiografía amorosa del narrador. La última aventura de este tipo corre a cuenta «de Don Furón, moço del Arçipreste» (1618-25). Enviado a Doña Fulana, ésta le despide airada y desabridamente. Ha llegado a su final la autobiografía amorosa, sobre la que se apoya todo el peso del libro. Ahora se trata de ultimarlo con despacho y elegancia. A tales fines el narrador explica cómo justipreciar su obra: «De cómo dize el Arçipreste que se ha de entender éste su libro» (1626-34). Todo el poema está montado, se nos viene a decir, sobre una inmensa ambigüedad: «Qualquier omne que l'oya, si bien trobar sopiere, / puede i más añedir e emendar si quisiere» (1629ab). Después de tantas ambigüedades anteriores, como ser la identificación correcta de la voz del narrador, resulta que, en resumidas cuentas, un texto como éste puede ser todos los textos porque se tornasoleará según el talento y el talante del lector, en cuyo caso dicho lector se tornará en narrador. Esta última afirmación lleva acurrucada en su seno la posibilidad de que un narrador tenga infartados todos los narradores. Entre ellos, el *açipreste* y Don Melón de la Huerta, el que declara que su tierra es Burgos, y el otro que es de Alcalá, el que es poco menos que violado en la serranía de Guadarrama y el atiborrado por sus estudios de Cánones, y algunos mas, todos estos vienen a formar la masa coral que es, definitivamente, la voz del narrador.

Dije con anterioridad que la *digressio* era el arma favorita de los guerreros de las letras medievales en la conquista de la *amplificatio*, la más majestuosa de las figuras retóricas, según un consenso de autores que llegó hasta Lope de Vega, por lo menos. Un gran medievalista francés y buen conocedor del *Libro de Buen Amor*, Felix Lecoy, escribió al respecto: «Amplifier a été, en effet, pour un très grand nombre d'écrivains du Moyen Age le *summum* de l'art, le fin du fin. Nous allons surprendre Juan Ruiz pratiquant les recettes de l'école –et les pratiquant sans discretion»[18]. Yo, creo, más bien, que el Arcipreste ha usado tanta discreción como arte. Si tendemos la vista hacia atrás, desde la atalaya que nos permiten las últimas *digressiones* del poema, se podrá observar que todo el *Libro de Buen Amor* es una inmensa *amplificatio*, que apoya sus pies con firmeza en la desmedrada vida amorosa de un quídam que obtiene más desastres que triunfos en sus amoríos y aventuras. El mensaje que imparte el narrador en el prólogo en prosa («fiz esta chica escriptura en memoria de bien e conpuse este nuevo libro en que son escriptas algunas maneras e maestrías e sotilezas engañosas del loco amor del mundo, que usan algunos para pecar»), condice en un todo con su última exhortación acerca de cómo se ha de entender su libro: «Fue conpuesto el romançe por muchos males e da-

[18] *Recherches sur le 'Libro de Buen Amor' de Juan Ruiz, Archiprêtre de Hita* (París, 1938), 324. En las palabras del texto Lecoy se refiere concretamente a la *amplificatio* según la practica Juan Ruiz en su adaptación del *Pamphilus de amore*. Mi objetivo es más amplio.

ños / que fazen muchos e munchas a otros con sus engaños, / e por mostrar a los sinples fablas e versos estraños» (1634bcd).

Con esos fines concretos el poeta finge una autobiografía amorosa (de origen oriental u ovidiano, tanto monta en la ocasión)[19], que en sus desastrosas incidencias, y aun en sus tímidas victorias, constituye una larga serie de *digressiones* sobre el tema de *loco amor*. El *loco amor* está presentado en *excursa* eróticos puestos todos al servicio de esa magnífica *amplificatio* que es casi todo el *Libro de Buen Amor*. Porque el *loco amor* es la consagración del *buen amor*, usando un escolástico *argumentum e contrario*, y este amor es el acto final de sumisión a Dios del cristiano. Por eso mismo el poeta no ve necesidad de abundar en ello. El tema del *buen amor* se versifica con pensada y artística dosificación: hacia el comienzo del poema presenta invocación, gozos de Santa María y vanidad de las cosas[20], a mediados, la visita al santuario de Santa María del Vado y sus expresiones poéticas, hacia el final la *armatura mystica christiana* y los gozos y loores de Santa María. El poeta ve la necesidad perentoria de machacar en la vanidad, frivolidad y mortales tentaciones del *loco amor*, Este es el tema de acuciante gravedad en la vida del hombre y por ello merece la más morosa *amplificatio*, que se obtiene con el sabio uso de *digressiones*, en la forma preferente de descalabros amorosos, con alguna otra *digressio* no ajena al magno tema, como la pelea entre el narrador y Don Amor, o el largo episodio de Don Carnal y Doña Cuaresma.

El narrador ha dado a su obra un final categórico, y dice haber terminado su obra en «Era de mil e trezientos e ochenta e un años» (1343 de Cristo), en un manuscrito, o bien en «Era de mil trezientos e sesenta e ocho» (1330 de Cristo), en otro. Pero no es la evidente tarea de continua refundición, implícita en la diferencia de fechas, lo que quiero destacar ahora, sino, más bien, el hecho, archi-evidente, por lo demás, de que el narrador no tenía la menor intención de finiquitar su obra al estampar la fecha final, porque esa fecha está en la copla 1634 y la copla final lleva el número 1728. La materia poética que rellena esas noventa y cuatro coplas finales consiste de: gozos de Santa María (1635-49), una glosa «del Ave María de Santa María», que sólo llega al versículo *ventris tuis* de la oración original (1661-67), cuatro «Cánticas de loores de Santa María» (1668-84), un «Cantar contra Ventura» (1685-89), la «Cántica de los clérigos de Talavera» (1690-1709), y dos «cantares de ciegos» (1710-28). Ahora sí hay punto final, al menos en las versiones que nos han llegado.

[19] Frente a la tesis orientalista que adelantó Américo Castro y defendió María Rosa Lida de Malkiel opuso muy razonables argumentos pro-ovidianos Francisco Rico, «Sobre el origen de la autobiografía en el *Libro de Buen amor*», *Anuario de estudios Medievales*, 4 (1967), 301-25.

[20] Allí se hallan las coplas 123-65, «Aquí se fabla de la constelación e de la planeta en que los omnes nacen, e del juizio de los cinco sabios naturales, (que) dieron en el nacemiento del hijo del rey Alcarez». Se hace claro aquí que la astrología es un accidente muy importante en la vida del hombre, pero accidente al fin, sometida, como todo lo demás, a la voluntad divina.

De todas estas composiciones la única en la cual el narrador quiere que oigamos su voz es la «Cántica de los clérigos de Talavera», que no es *cántica* ni es original, como que está imitada de la *Consultatio sacerdotum* de Walter Map, ni está completa. En dos ocasiones interviene el narrador: «Aqueste açipreste, que traía el mandado, / bien creo que lo fizo más amidos que de grado» (1691ab), y en la copla final de la misma cántica: «Pero non alonguemos atanto las razones» (1709a). La primera afirmación es propia del Narrador Omnisciente que hemos visto actuar en más de una oportunidad. La segunda es un comentario de orden retórico-estilístico en que se invoca la *brevitas* en la narración. Pero me interesa más, por su novedad, el narrador que declara poner punto final a su obra, al extremo que el *explicit* contiene la fecha correspondiente a esa ultimación, y, sin embargo, sigue narrando por casi cien coplas más.

Esto último se corresponde a lo que el suizo Heinrich Wölfflin, gran historiador del arte, llamó *las formas abiertas*, y que ilustró cumplidamente en las artes plásticas. También ayuda a explicar tal fenómeno esa suerte de incontinencia verbal que sustentaba la tan valorada *amplificatio*. De todas maneras, creo que nos hallamos ante un nuevo narrador, que tiene distintos hábitos narrativos a los que caracterizaron a los otros narradores. Parece, casi, como si el nuevo (y último) narrador del *Libro de Buen Amor* tomase *solaz* en insinuar prometedoramente una cosa (la fecha que debería cerrar la obra), y cumplir algo distinto (me refiero al considerable apéndice poético que tiene). En dos oportunidades anteriores hice breve recuento de los distintos narradores que prestan su voz a la creación del *Libro de Buen Amor* (*v. supra*, págs. 37-38 y 49). Me parece válido agregar ahora esta nueva voz, que en su timbre mendaz comienza nuestra aproximación al gran tema del Narrador Infidente.

En resumidas cuentas: los narradores de la obra son múltiples, al punto que la suma de sus *yos*, en su conjunto, formaría un destacado orfeón. Interrogado por su identidad, cualquiera de ellos podría responder con sorna demoníaca: «Legio mihi nomen est, quia multus sumus» (San Marcos, V, 9). Claro está que todavía queda por explicar cuáles fueron las razones de orden espiritual, intelectual o estético, que posibilitaron tal proliferación de voces, en lo que normalmente consideramos la tarea unívoca del narrador. Prefiero recopilar algunos ejemplos de otros autores medievales antes de abocarme a tan peliaguda cuestión.

El príncipe Don Juan Manuel (1282-1349) fue contemporáneo de Juan Ruiz, y suele ser considerado como su antípoda intelectual. Nos dejó una abundan-

te obra, que hoy podemos leer cómodamente en la pulcra edición de José Manuel Blecua (dos volúmenes, Madrid, 1983; por ella citaré). Es bien conocido el cuidadoso celo con que Don Juan Manuel atendió a la integridad y pulcritud textual de su obra completa. El hizo sacar una copia de toda ella, la corrigió de su puño y letra, y la depositó en el convento de frailes predicadores que él había fundado en su feudo de Peñafiel, en 1318. Todo esto nos lo informa en el Prólogo Primero al *Conde Lucanor*. En el Prólogo General a sus obras insertó la anécdota del caballero de Perpiñán y el zapatero, que parece indicarnos que ese tipo de preocupación extraordinaria por la transmisión fiel de la obra no era privativa de su estupenda vanidad literaria sino, quizás, índice de reconcomios aristocráticos más generalizados.

De sus obras, el *Conde Lucanor* adquirió grande y temprana popularidad, como que se conocen seis códices distintos, número superior a cualquiera obra literaria medieval española. Además fue editada en el siglo XVI por el gran erudito sevillano Gonzalo Argote de Molina y dramatizada en el siglo XVII por Calderón de la Barca[21]. Su estructura no es nada de sencilla, porque lo que se suele denominar y leer como *El conde Lucanor*, o sea los cincuenta (o cincuenta y uno) *exemplos*, con los incesantes diálogos entre Patronio y el Conde Lucanor, sólo es la primera de cinco partes. Las partes segunda, tercera y cuarta tienen un carácter muy distinto al de la primera, aunque mantienen a los dos mismos personajes. Las diferencias las declara el propio Don Juan Manuel, siempre presente en su obra. En las palabras preliminares de la segunda parte escribe: «Et porque Don Jayme señor de Xérica, que es uno de los omnes del mundo que yo más amo et por ventura non àmo+ a otro tanto commo a él, me dixo que querría que los mis libros fablassen más oscuro, et me rogó que si algund libro feziesse, que non fuesse tan declarado». Para cumplir el amistoso pedido Don Juan Manuel optó por el recurso de trocar el orden normal de las palabras, a veces en forma bien poco verosímil. «Do mengua seso es muy grande por los agenos grandes tener los yerros pequeños por los suyos», sentencia que interpretó Francisco Javier Sánchez Cantón, otro buen editor del *Conde Lucanor*: «Muy grande mengua de seso es tener los agenos yerros por grandes èt los suyos por pequeños».

La quinta parte difiere de todas las anteriores y, nuevamente, es el propio autor que se encarga de anunciárnoslo en sus primeras razones: «Et pues tantas cosas son escriptas en este libro sotiles et oscuras et abreviadas, por talante que Don Johan ovo de complir talante de Don Jayme, dígovos que non quiero fablar ya en este libro de enxiemplos, nin de proverbios, mas fablar he un poco en otra cosa que es muy más aprovechosa». El nuevo tema no es muy original, sin embargo, porque se trata de lo que «devedes saber para ganar la gloria del Parayso». Al terminar esta parte sí pudo estampar el autor: «En esto fago fin a este libro», Salmerón (Murcia), lunes 12 de junio de 1335.

[21] La existencia del metódico libro de Daniel Devoto, *Introducción al estudio de Don Juan Manuel y en particular 'El Conde Lucanor'. Una bibliografía* (Madrid, 1972), me exime de muchas precisiones bibliográficas. Es curioso, sin embargo, que Devoto no se hace cargo de la comedia de Calderón, *El conde Lucanor*.

La compleja estructura de la obra ya la anuncia el hecho de que está precedida por dos prólogos. En el primero el autor se refiere a sí mismo en tercera persona, alude a la copia maestra de sus obras completas conservada en el monasterio de frailes predicadores en Peñafiel, y termina con una referencia al hecho de que él es lego «de non muy gran saber», lo que constituye un curioso uso del tópico de la falsa modestia en un hombre de la avasalladora vanidad exhibida en todo momento por Don Juan Manuel. En el segundo prólogo el autor se refiere a sí mismo en primera persona con lista de sus principales cargos, y se refiere a su obra con estas palabras: «Fiz este libro compuesto de las más apuestas palabras que yo pude, et entre las palabras entremetí algunos enxiemplos de que se podrían aprovechar los que los oyeren». Por un lado tenemos un claro aserto de preocupación estilística (que, por cierto, abundan en su obra), y por el otro lado el uso del verbo *oyeren* nos debe apuntar a la oralidad predominante en la cultura de su época. Dicha oralidad la veo yo como un factor coadyuvante en la obsesiva preocupación del autor por la transmisión fiel de su obra. Por lo demás, la alternancia entre primera persona y tercera persona al hablar de sí mismo se puede interpretar como resultado de la adopción de dos poses distintas ante el público lector u oyente. En el primer prólogo el autor se presenta en pose de príncipe de la casa real de Castilla, con quien hay que mantener siempre una respetuosa distancia que estilísticamente se expresa por el hablar de sí mismo en la tercera persona. En el segundo prólogo el autor adopta la pose del intelectual que escribe para otros intelectuales, a quienes es permitido el ingreso en el mundo de sus ideas y cómo se expresan, y esto impone el uso de la primera persona.

El narrador de la primera parte del *Conde Lucanor* se nos presenta desde el pórtico del primer *exemplo* como el Narrador Omnisciente: «Acaesció una vez que el conde Lucanor estava fablando en su poridat con Patronio, su consegero». El poder oír esta conversación efectuada *en poridat*, en secreto, en privado, sólo le es físicamente posible a un Narrador Omnisciente. Pero a finales del *exemplo* ocurre un curioso desdoblamiento: «Et entendiendo don Johan que estos exiemplos eran muy buenos, fízolos escribir en este libro, et fizo estos viessos en que se pone la sentencia de los exiemplos». En este desdo-

blamiento el narrador se refiere a Don Juan Manuel como un ser histórico que vive fuera del relato pero que puede afectar su forma, ya que hace añadirle *viessos*. El narrador sólo puede vivir en el relato, su existencia es inconcebible de otra manera, ya que el propio Narrador Omnisciente, que suele vivir fuera del relato para poder contemplarlo en todas sus posibilidades, no tiene existencia empírica. Don Juan Manuel no es el narrador, tal es el artificio técnico que se nos presenta, pero, así y todo, tiene íntimo conocimiento de lo narrado, al punto que lo puede resumir en unos pocos *viessos*, y la inserción de éstos en el relato afecta la forma de la narración. En su expresión más simple todo esto viene a decirnos que los *exemplos* son producto, por partes dessiguales, de la labor de un Narrador Omnisciente, a cuyo cargo corre el relato en prosa, y de Don Juan Manuel, quien, en todos los *exemplos* contribuye los *viessos*, por lo general un pareado. El primero actúa con recato y disimulo, casi entre bastidores; Don Juan Manuel irrumpe al final del relato con la irresistible autoridad de su rango social. Es interesante notar que si bien hay falta de proporción en la participación de ambos en la factura del relato (la parte del león es del narrador), hay perfecta igualdad en los conocimientos de ambos acerca de la materia a narrar, al punto que Don Juan Manuel la puede resumir hábilmente en pocos versos. Es como si Don Juan Manuel mirase por encima del hombre lo que está escribiendo el narrador, o que lo estuviese oyendo en el mismo acto de relatar. El narrador no es Don Juan Manuel, pero sólo la labor de aquel posibilita la de éste. O sea que las relaciones entre Autor y Narrador ha adquirido un sorprendente grado de complejidad, que, por lo demás, es independiente de la problemática planteada por el *Conde Lucanor*.

La técnica se mantiene a lo largo de todos los *exemplos*, con las palabras introductorias a veces más detallistas y la situación narrativa más complicada. El desdoblamiento, por consiguiente, se repite al final de cada *exemplo*, y sin variantes de interés. De momento quiero destacar que dentro del complejo ya mencionado de relaciones entre Autor y Narrador, en la primera parte del *Conde Lucanor*, con su clara división de responsabilidades narrativas (prosa a cargo del narrador, poesía a cargo de Don Juan Manuel) comienzan a dibujarse las posibilidades de la aparición de un Narrador Infidente, que actúe al socaire de las pretendidas declaraciones del autor[22].

[22] En años no muy alejados María Ana Diz, *Patronio y Lucanor. La lectura inteligente «en el tiempo que es turbio»* (Potomac, MD, 1984), estudia en repetidas ocasiones el papel del narrador en *El Conde Lucanor*, pero desde perspectivas muy alejadas de las mías y que, en consecuencia, no me han sido de mayor utilidad. En mis citas de la copiosa obra de don Juan Manuel sigo la excelente edición de sus *Obras completas*, debida a José Manuel Blecua, 2 vols. (Madrid, 1981-83).

Las otras cuatro partes del *Conde Lucanor*, si bien adensan los problemas estilísticos en forma, decidida, presentan un conato de innovaciones narrativas, desde el punto de vista que me interesa. La máquina montada en la primera parte de la obra, a base de las improbables relaciones entre Narrador y Autor se desmonta súbitamente con las primeras palabras de la segunda parte: «después que yo, Don Iohan, fijo del muy noble infante Don Manuel, adelantado mayor de la frontera et del regno de Murcia, ove acabado este libro del conde Lucanor et de Patronio que fabla de enxiemplos, et de la manera que avedes oydo, segund paresce por el libro et por el prólogo, fizlo en la manera que entendí que sería más ligero de entender». El verdadero autor se ha desenmascarado momentáneamente y reconoce que todo el tinglado narrativo ha corrido por cuenta suya. Se admite, con sordina, que la existencia de un narrador autónomo ha sido sólo una ficción, impuesta por la voluntad del «adelantado mayor de la frontera». *Al César lo que es del César*. Pero la verdad del caso es que Don Juan Manuel no encuentra forma más expedita para continuar su narrativa que reponer la misma estructura narrativa: «Et la manera del libro es que Patronio fabla con el conde Lucanor». Con este gesto se abre la puerta al Narrador Omnisciente, pero Don Juan Manuel no necesita ahora de ningún otro tipo de artificio, ya que esta segunda parte es una colección de sentencias, tópicos y frases hechas, que termina en forma abrupta al estampar el último apotegma del caso.

Pero, como dije, Don Juan Manuel se mantiene muy en el centro de la nueva estructura narrativa que introduce el prólogo a esta segunda parte: «Et lo que yo fiz fasta agora, fizlo por las razones que desuso he dicho, et agora que yo so tenudo de conplir en esto et en ál quanto yo pudiesse su voluntad, fablaré en este libro en las cosas que yo entiendo que los omnes se pueden aprouechar para salvamento de las almas et aprouechamiento de sus cuerpos et mantenimiento de sus onras et de sus estados». El muy histórico príncipe y escritor se arropa con alusiones a sus distintas obras y a sus responsabilidades en cuanto varón castellano que descuella entre los del reino: «Et bien cuydo que el que leyere este libro et los otros que yo fiz, que pocas cosas puedan acaesçer para las vidas et para las faziendas de los omnes, que non fallen algo en ellos». La oralidad de la transmisión («las razones que de suso he dicho»), alterna con la conciencia de la transmisión escrita («el que leyere este libro»). De esta manera resulta casi natural la recaída en la oralidad escrita del diálogo entre Patronio y el Conde Lucanor: «Et la manera del libro es que Patronio fabla con el Conde Lucanor segund adelante veredes».

En forma tácita, el príncipe escritor, que ha iniciado este prólogo con la historicidad de todos sus títulos nobiliarios («Después que yo, don Iohan,

fijo del muy noble infante don Manuel, Adelantado mayor de la frontera e del regno de Murcia...»), abandona la responsabilidad del relato a un narrador innominado, quien, a su vez, pretende ocupar espacio narrativo al identificarse con Patronio: «Sennor conde Lucanor –dixo Patronio–, yo vos fablé fasta agora lo más declaradamente que yo pude, e porque sé que lo queredes, fablarvos he daquí adelante essa misma manera, mas non por essa manera que en l'otro libro ante deste. Et pues el otro es acabado, este libro comiença así...» Esta continua delegación de responsabilidades narrativas añade atractivo a expresiones aforísticas recogidas en esta segunda parte, tales como: «Más vale seso que ventura, que riqueza, nin linage», o bien «Todo omne es bueno, mas non para todas las cosas». Si el príncipe escritor se identifica con el narrador, expresiones como éstas no tienen desperdicio, por el desusado empequeñecimiento de la figura del autor.

La tercera parte es una renuncia parcial a lo que adelantó la parte anterior. Don Juan Manuel ya no toma cartas en el asunto. El comienzo dice sencillamente: «Escusación de Patronio al Conde Lucanor. 'Señor conde Lucanor –dixo Patronio– después que el otro libro fue acabado, porque entendí que lo queríades vos, començé a fablar en este libro más abreviado e más oscuro que en l'otro'». El narrador, además, mantiene su identificación con Patronio, porque éste pide al conde Lucanor en las primeras palabras dialogadas de esta tercera parte: «Paresçe que faríades mesura si me dexásedes folgar daquí adelante». El fatigado Patronio no olvida, sin embargo, su responsabilidad oral: «Et lo que daquí adelante vos he a *dezir* [mi subrayado] comiença assí...».

En la cuarta parte Patronio asume la responsabilidad narrativa y estructural de todo lo expuesto en sus conversaciones hasta este momento al recordar al conde Lucanor: «En los enxiemplos que vos dixe en la primera parte deste libro... et pues en la segunda parte ha çient prouerbios,... he vos puesto en este libro dozientos entre prouerbios et enxiemplos». No cabe duda que todo esto es una responsabilidad que se mantiene viva en un escrito, pero el narrador Patronio no quiere que muera la ficción oral del diálogo, por lo que precave a su amo: «Sennor conde Lucanor –dixo Patronio–, ya desuso vos dixe muchas vezes...». Pero el autor interviene bruscamente, sin previo aviso, y echa abajo todo el tinglado: «et pues tantas cosas son escriptas en este libro sotiles et oscuras et abreuiadas, por talante que don Johan ovo de conplir talante de don Jayme, digo vos que non quiero fablar ya en este libro de enxiemplos». Obsérvese que se ha llegado a un punto de considerable complejidad narrativa: Patronio ha abierto el diálogo que un escritor-narrador mantendrá vivo en el tiempo. Pero la intervención de la voluntad de autor del príncipe don Juan Manuel (que se introduce en tercera persona) obliga extemporáneamente a

cambiar la temática de la obra. Lo acomplejante es que todo esto lo anuncia un narrador anónimo: «Digo vos que non quiero fablar ya en este libro». En su anuncio este anónimo declara que mantendrá la oralidad («digo») de la escritura («libro»).

Es probable que la solemnidad del nuevo tema a tratar obligue al hacinamiento de autor-narrador, oralidad-escritura, que en su conjunto garantizan la permanencia de la comunicación en el tiempo. Porque la temática toda de esta larga quinta parte (la última del *Conde Lucanor*) se centrará en los medios «para ganar la gloria del Parayso». Ante la posibilidad de la salvación eterna todo lo demás debe ponerse a su servicio, que está en manos de «sancta madre Eglesia». Dios, eternidad, salvación, iglesia, todo esto nos aboca a inimaginables problemáticas, pero en el desempeño de tal cometido radica la importancia y el sentido de la obra de don Juan Manuel. Patronio anuncia al lector: «Si lo quisierdes sauer cómmo es et cómmo puede ser et commo deuía ser, fallar lo hedes más declarado que por dicho et por seso de omne se puede dezir et entender en el libro que don Iohan fizo a que llaman *de los Estados*». Sobre algunos aspectos narrativos de esta última obra volveré un poco más abajo. Pero en estos textos del *Conde Lucanor* se reconocen al mismo tiempo los principios escolásticos que impulsan la pluma del príncipe, quien «todo lo prueua por razón» (pág. 471).

Los monjes dominicos que don Juan Manuel amparaba, en su feudo de Peñafiel y en sus empresas, estructuraban su pensamiento sobre el de Santo Tomás de Aquino. El tomismo ambiental dictaminaba que la razón humana era de origen divino, y que, por consiguiente, al seguir los dictados de la razón el hombre obedecía la voluntad divina. Por ello, al reconocer que «todo lo prueua por razón» el príncipe apuntaba claramente a la piedra angular del tomismo.

Patronio mantiene la voz cantante y así se apoya la ficción dialogística: «Et, sennor conde Lucanor, en esto que vos he dicho que fallaredes en aquel libro». En forma característica de la cultura medieval se reconoce la posibilidad de oír o de leer dicha obra con idéntico provecho: «Diga lo que fuere de su seruiçio et prouechamiento de los que lo leyeren et lo oyeren». Pero toda la cultura escolástica de don Juan Manuel tiene que ceder ante la del narrador Patronio, quien lo reconoce con la superioridad propia del príncipe: «esto diré aquí, por que non fabla en ello tan declaradamente en el dicho libro que don Iohan fizo». Obsérvese que Patronio, narrador del *Conde Lucanor* en ese momento, existe fuera de la obra de don Juan Manuel, y su libérrima existencia se escuda en la repetición de la primera persona: «Et fablare primero... yo prouare» (II, 473). El orbe artístico del *Libro de los estados* («Todo esto se muestra muy complida mente en aquel libro que dicho es») no guarda la me-

nor relación con el *yo* del narrador Patronio («digo yo esta razón», II, 474). Dentro del universo literario que él ha creado, el príncipe don Juan Manuel intencionalmente mantiene vivos algunos de sus narradores, como para que el avisado lector observe la variedad de ese mundo, habitado por don Juan Manuel, sus narradores, sus personajes, ¿y por qué no sus lectores? En este momento la taumaturgia del autor se empina a ser creador absoluto.

Pero este creador es un imperfecto ser humano, a pesar de lo empinado de su linaje, y reconoce las lagunas de su conocimiento: «Me atreuí atan grant atreuimiento de fablar en fechos que cuydo que me non pertenesçía segund la mengua del mío saber» (II, 479), mengua que le ha obligado a expresarse en romance, «segund nuestro lenguaje» (II, 477), «este libro es fecho en romançe –que lo podrían leer muchas personas» (II, 484). El hombre de acción, estadista y guerrero, que fue don Juan Manuel no quiere, en ningún momento, proyectar una imagen de cultura y saber libresco –algo tipo «ratón de biblioteca», diríamos hoy–, muy distinto en esto a Juan Ruiz, desde luego. El príncipe pretende alegar que el conocimiento que él imparte en sus escritos es lo que él ha destilado de su amplia experiencia, que se trata de un conocimiento de fuente oral, conversacional, derivado de charlas con sus allegados. Así, por ejemplo, explica que los orígenes del *Libro de la caza* en estos términos: «Et lo que él entendió et acordó con los mejores caçadores con quien él departió muchas vegadas sobre esto, et otrosí lo que falló en la arte del venar, que quiere dezir la caça de los venados que se caçan en el monte, escriuiolo en este libro segund lo acordó con Sancho Ximenez de Lanchares et con Garcy Alvarez et con Roy Ximenes de Messco et con Ferrand Gomes, fijo del dicho Garcy Aluarez, et con otros caualleros de Gallicia que saben mucho desta arte» (II, 521).

Estos conocimientos orales, esta relativa incultura, no le impiden exhibir un requintado arte narrativo, que en el *Conde Lucanor* puede alcanzar exquisitas complejidades, como cuando Patronio explica a su interlocutor: «Desta razón non vos fablaré más, que es ya puesto en otros lugares assaz complidamente en otros libros que don Iohan fizo» (II, 484). Vale decir que Patronio, personaje de don Juan Manuel, y narrador del *Conde Lucanor*, es lector de la obra del príncipe escritor. Se ha concebido la audacia intelectual de un personaje que es narrador de una obra y lector de otra obra del mismo autor, y que en el desempeño de estas múltiples funciones actúa con desenfado crítico: «Desta razón non vos fablaré más». Parece como si sólo el tiempo nos separase de la suprema audacia cervantina, cuando permitió que Sancho Panza, en 1615, criticara la labor del autor en 1605, cuando asevera airadamente: «Nunca... he oído llamar con *don* a mi señora Dulcinea, sino solamente *la señora Dulcinea del Toboso*, y ya en esto anda errada la historia» (II, iii). Ya estamos

en camino de las grandes explosiones literarias de nuestros días como la provocada por Miguel de Unamuno en *Niebla* (1914), o bien por Luigi Pirandello en *Sei Personaggi in Cerca d'Autore* (1921), Pero conviene arriar velas como para volver al marco medieval de este capítulo.

Sin salirnos de la obra de don Juan Manuel, y de las funciones de sus narradores, hay material para nuevas sorpresas. El mismo Patronio, narrador del *Conde Lucanor*, explicará hacia finales de la quinta parte a su noble interlocutor: «Çiertamente, sennor conde, quien quisiesse fablar en estas tres maneras conplidamente, avía manera assaz para fazer vn libro; mas, porque tanto he fablado, tomo reçelo que vos et los que este libro leyeren me ternedes por muy fablador o tomaredes dello enojo, por ende non vos fablaré sino lo menos que yo pudiere en esto, et fazer vos he fin a este libro, et ruégovos que non me afinquedes más, ca en ninguna manera non vos respondría más a ello, nin vos diría ora razón más de las que vos he dicho» (II, 488). Obsérvense, a continuación, algunas particularidades de este extraordinario texto.

Por lo pronto es una declaración paladina de que la palabra *hablada* tiene el supremo poder estructurante de la *obra literaria*. Desde luego que tal característica es propia, en su origen, de los diálogos platónicos, estructurados sobre las palabras habladas de los dialogantes, pero el príncipe don Juan Manuel va un poco más allá. Él expresa su explícita toma de conciencia de tal fenómeno con fines artísticos. La palabra hablada da forma a la obra literaria, y un exceso de palabras la deforma. El artista debe prestar máxima atención a la forma que da la palabra hablada, pero aquí yace la trampa que nos ha tendido el príncipe. Porque las palabras de Patronio nunca han sido orales, sino todas estrictamente escritas, lo que, desde otro punto de vista, llevó al príncipe don Juan Manuel a los desvelos expresados por él a los dominicos de Peñafiel para mantener la pureza de sus textos escritos, conservados por ellos en su monasterio.

Esto nos lleva a apreciar más intensamente la oralidad estricta con que dota don Juan Manuel a su narrador. Evidentemente, en ningún momento ha concebido él un narrador que relate por escrito, sino un narrador que expresará todo por la palabra viva y oral. De allí los continuos escolios oralísticos, por el estilo de «Dice Patronio: 'Señor conde'». El diálogo hablado puede cambiar su forma y duración a voluntad de los interlocutores, y esto, en la trampa manuelina, determinará el ser de la obra literaria. En otras palabras: el *estar* del narrador informa el *ser* de la obra escrita. Estar-ser, hablar-escribir, oralidad-escritura: don Juan Manuel ha desgajado toda suerte de oposiciones físicas de la suprema oposición de la creación universal *ex nihilo*. No me cabe duda de que cumplo con la voluntad tácita de don Juan Manuel al recordar al dis-

traído lector que el príncipe debe ser considerado como el creador supremo de su obra, y que sus narradores son sus delegados, que actúan como heraldos de las decisiones del señor.

En determinado momento Patronio anuncia al conde Lucanor: «Et por que en este libro non está escripto este enxiemplo, contar vos lo he aquí; et non escriuo aquí el enxiemplo del senescal por que está escripto, como desuso es dicho» (II, 481). El libro «escrito» (*El conde Lucanor*) se estructura sobre «dichos», por lo que «contar» es lo mismo que «escribir», los *enxiemplos* se «cuentan» y se «escriben», y todas estas funciones opuestas se armonizan en la persona del narrador. El narrador como delegado tiene mero mixto imperio sobre la obra literaria. Puede recortar su forma *ad libitum*: «Non vos fablaré sinon lo menos que yo pudiere en esto». En otro puede decidir añadir nuevos elementos a su creación: «Contar vos lo he aquí». Al delegar sus funciones creadoras en su narrador la forma del relato corre por cuenta de éste, y don Juan Manuel se desentiende del engorro de justificar la estructura narrativa. Al mismo tiempo debe observarse que el narrador existe sólo en el relato (es inconcebible fuera de éste), pero dentro del relato es, además, observador, lector y crítico, no sólo dentro de la obra que él narra, sino también dentro de la obra general de su autor, el príncipe don Juan Manuel. De esta manera don Juan Manuel vive en el relato de Patronio y fuera de él, en «otros libros que don Iohan fizo».

Patronio atiende concienzudamente a la forma del relato que él narra, pero allí está don Juan Manuel para ayudarle a dar los toques finales. Obsérvese este incipiente *entrelazado*, en el que parecen actuar al parigual narrador y autor: «Agora, senor conde Lucanor, demás de los enxiemplos et prouerbios que son en este libro, vos he dicho assaz a mi cuydar para poder guardar el alma et avn el cuerpo et la onra et la fazienda et el estado, et, loado a Dios, segúnd el mío flaco entendimiento, tengo que he conplido et acabado todo lo que vos dixe. Et pues assí es, en esto fago fin a este libro. Et acabólo don Iohan en Salmerón, lunes, XII días de junio, era de mil et CCC et LXX et tres annos». La existencia del narrador Patronio garantiza la existencia del libro en el tiempo, y la intromisión final del autor don Juan Manuel garantiza su existencia en un tiempo y un espacio muy españoles. Claro está que las cualidades personales del autor, príncipe de la casa real de Castilla, como él gusta recordar a sus lectores con obsesiva frecuencia, impiden que delegue sus funciones narrativas en un Narrador Infidente. La amoralidad explícita de todos los escritos de don Juan Manuel rechaza fuertemente tal posibilidad.

En el *Libro de los estados* el autor comienza por presentarse arropado en toda la grandeza de sus magníficos títulos aristocráticos: «Fijo del muy noble

infante don Manuel, adelantado mayor de la frontera et del rregno de Murçia». Satisfechas de entrada, y de tal manera, las imposiciones sociales, el autor las puede abandonar y referirse a sí mismo con toda sencillez: «Et el primero capítulo del primer libro es el prólogo de cómmo don Iohan conpuso este libro et le enbía a don Iohan arçobispo de Toledo, su cunnado, fijo del muy nobre rey don Jayme de Aragón». Ahora la lente se puede cerrar a los oropeles sociales de don Juan Manuel, para enfocar sólo a don Juan Manuel el escritor: «Et por esta manera oganno fiz un libro, que vos envío». Pero no está dispuesto a revelar, en la ocasión, más intimidades del escritor y para ello dispone un marco narrativo que lo excluye: «Don Iohan conpuso este libro en manera de preguntas et de respuestas que fazían entre sí vn rey et vn infante, su fijo, et vn cauallero que crió al infante et vn philósofo». Pero como en el caso del *Conde Lucanor*, dado que el tema de la obra es «la salvación de las almas», el autor no se puede mantener alejado y excluir de ella, y su *yo* se entromete de inmediato. Pero, en general, el autor se sabe fuera de su relato y puede aludir a cosas que, categóricamente, no tienen cabida en el *Libro de los estados*: «Et este libro comiencé luego que ove acabado el otro que vos envié, que llaman del *Cauallero et del escudero*».

La responsabilidad narrativa del *Libro de los estados* corre, principalmente, por cuenta de Julio, «vn buen ome et muy letrado», que recorre el mundo como predicador. Sus funciones de narrador no exhiben ninguna particularidad, hasta que se llega al vigésimo capítulo, en el que Julio habla de esta manera: «Sennor rey, a mi acaesçió así: Yo so natural de vna tierra que es muy alongada desta vuestra, et aquella tierra a nonbre Castiella, et seyendo yo y más mançebo que agora, acaesció que nasçió vn fijo a vn infante que avía nonbre don Manuel, et fue su madre donna Beatriz, condesa de Saboya, muger del dicho infante, et pusieron nonbre don Iohan, et luego que el ninno nasçió, toméle por criado et en mi guarda. Et desque fue entendiendo alguna cosa, punné yo en le mostrar et le acostunbrar lo más et lo mejor que yo pude; et desque moré con él grant tienpo et entendí que me podía escusar, fui pedricando por las tierras la ley et la fe católica». Por boca del narrador se ha efectuado la milagrosa unión entre dos momentos históricos muy distantes en el tiempo: el nacimiento de don Juan Manuel y el acto en que el hombre maduro compone el *Libro de los estados*, única circunstancia en que vive el narrador Julio. El narrador ha creado un tiempo con doble raíz en la biografía de don Juan Manuel (nacimiento, por un lado, y aguerrido escritor, por el otro), y con magnífica refracción artística esta biografía histórica pretende dar calor humano al etéreo Julio.

Parece como si don Juan Manuel hubiese dispuesto un juego de espejos en que el narrador del *Libro de los estados* se da como particular testigo de la

historia, mientras que la historia atestigua la supuesta materialidad de dicho narrador. Julio conoce personalmente a don Juan Manuel, al punto que lo ha educado de niño. Esta relación entre personaje y autor, de orden estrictamente literario, y nada más, sirve, sin embargo, para colorear la obra artística con los visos de la historia. La ficción literaria (la mentira, en el fondo), se ampara y justifica con la historia. Este acto de redención artística ante la tradicional condena por parte de los moralistas del escribir ficciones ('contar mentiras'), lo atribuye don Juan Manuel directamente a la intervención de su narrador, como cuando permite que su narrador diga, por ejemplo: «Me dixo don Iohan [Manuel], aquel mío amigo de qui vos yo fablé, que este fue el primer consejo et castigo que él dio a don Iohan Núnnez, su cunnado, fijo de don Ferrando, saliendo vn día de Pennafiel et yendo a Alua de Bretaniello» (II, 308).

La delegación de poderes creativos que el autor ha hecho en la persona de su narrador está a punto de arrinconar al gran señor castellano: su primer consejo y castigo a don Juan Núñez ha sido salvado del olvido por obra de su narrador. Aun dentro de la obra artística debe jerarquizarse entre don Juan Manuel y su narrador, como para evitar que el delegado del autor se quede con la creación literaria. Este acto de reivindicación de responsabilidades se lleva a cabo con desgarro, como en este pasaje del capítulo LXXX, en que habla Julio: «Sennor infante, ya vos dixe muchas cosas que don Johan, aquel mi amigo, me avía dicho, et entre los otros departimientos con él, vna vegada díxome que sopiese que vn emperio o regno avía que era viejo, otro que era mançebo et otro que era moço. Et commo quier que yo lo crie, et lo más que sabe yo gelo mostré, bien vos digo que quando esto me dixo que finqué ende muy marabillado et en ninguna manera lo pude entender. Et desque bi que non podía saber esta razón, afinquél mucho et roguél et avn mandél que me declarase qué quería esto dezir. Et él díxome...».

Elegante manera de establecer jerarquías literarias. El narrador del *Libro de los estados* no es un Narrador Omnisciente. En determinado momento don Juan Manuel tiene buen cuidado de establecer la superioridad de sus conocimientos sobre los de su narrador, a pesar de «la mengua del mío saber», que ya ha admitido (*v. supra*, pág. 62), y a pesar de que su narrador ha declarado que él ha sido el educador del príncipe. No cabe duda que el narrador cumple muy delicadas funciones literarias en la obra de don Juan Manuel, pero la superioridad del príncipe de la casa real de Castilla debe establecerse claramente en todo momento. El pobre Julio debe reconocerlo por boca propia: «Finqué ende muy marabillado et en ninguna manera lo pude entender», como se lee un poco más arriba. No cabe duda que don Juan Manuel ha apabullado a su narrador. En el fondo, sin embargo, esta momentánea pero declarada superioridad del

autor sobre su narrador constituye una victoria pírrica. El *mero* mixto imperio del narrador sobre toda su materia literaria ha quedado reducido a una mera tutela; sus poderes le pueden ser arrebatados por el autor en cualquier momento. El narrador no puede competir con el príncipe de Castilla. Para terminar, y desde otro punto de vista, la ortodoxia moral de don Juan Manuel le obliga a excluir la mera posibilidad de un Narrador Infidente. Por lo demás, su momento histórico no concebía posibles infidencias por parte del narrador.

CAPITULO IV
OTROS EXPLORADORES: EL PRE-RENACIMIENTO

Aúno en este capítulo dos obras descollantes, pero de problemática autoría, y que, en consecuencia, nos presentan un narrador de voz indistinta, modulada por autores diferentes, en el tiempo y en el espacio. Me refiero al *Amadís de Gaula* y *La Celestina*, obras ambas que nos presentan enigmas en cuanto a su autor primero y verdadero, y también respecto a su composición y fecha de publicación. Todo esto no puede por menos que afectar la voz del narrador, con modulaciones que nos siguen encaminando hacia ese Narrador Infidente, todavía por venir, consciente con claridad de sus infidencias, y que usa la propia nitidez de su voz como instrumento importante de su engaño. En todos los indicadores de este camino se lee: *Hacia el «Quijote»*.

Al reiniciar este camino, en el cual también visitaré la novelística sentimental, me ocuparé primero de los problemas que nos presenta el *Amadís de Gaula* en cuanto a narrador, sin meterme en más honduras, que en otras épocas llevaron a ciertos críticos a darse cabezadas de ingratos nacionalismos[23]. Después confrontaré los problemas que suscita *La Celestina* respecto a la misma temática. Quiero, sin embargo, que quede bien claro desde ya el hecho de que los interrogantes respecto al narrador del *Amadís*, novela de muy larga creación en el tiempo, son, por fuerza, distintos a los que plantea *La Celestina*, obra dramática, en la que, por definición, la voz del narrador se supone inaudible. En ambos casos creo adecuado describir con brevedad la forma en que nos han llegado los dos textos, porque está relacionada con las tonalidades de la voz del narrador.

Parto, pues, del *Amadís de Gaula*, obra que conocemos por la edición zaragozana de 1508, impresa por Jorge Coci, aunque, con seguridad, las hubo más antiguas. Pero una multitud de testimonios anteriores a esta fecha, me ha

[23] No pretendo evadir responsabilidades informativas, sino que busco aligerar la carga de pesada erudición, que podría hundir el relato, pero el curioso lector puede hallar todo ese tipo de información en mi libro *«Amadís de Gaula»: el primitivo y el de Montalvo* (México, 1990). Para las citas del texto uso mi edición del *Amadís*, 2 vols. (Madrid, 1991).

llevado a afirmar, en el libro citado en nota, que el *Amadís* primitivo, mucho más corto, escueto y sucinto que el zaragozano, debió redactarse en el reinado de Sancho IV de Castilla, hacia 1285. La edición de 1508, sin embargo, es el único texto completo que conocemos, y se nos presenta como anónima en la portada, pero pronto (comienzos del libro I) se nos informa que el conjunto de la obra «fue corregido y emendado por el honrrado y virtuoso cavallero Garci Rodríguez de Montalvo, regidor de la noble villa de Medina del Campo, y corregióle de los antiguos originales que estavan corruptos y mal compuestos en antiguo estilo, por falta de los differentes y malos escriptores. Quitando muchas palabras superfluas y poniendo otras de más polido y elegante estilo tocantes a la cavallería y actos della». En otras palabras, y desde mi punto de vista de hoy, así como Montalvo pretende reunir en su persona autorial todos los anteriores autores del *Amadís*, su narrador trata de hacer las veces de corifeo del coro de voces de los narradores anteriores. Conviene mantener estas observaciones en la memoria por lo que sigue en las próximas páginas.

El aparato externo de Montalvo a su edición del *Amadís* consta de un Prólogo, sin nombre de autor, pero obra suya, y el párrafo de presentación del libro I, del que acabo de citar lo principal. El Yo del Prólogo reúne en sí las aspiraciones del Autor, que se realizarán en funciones de la labor de su Narrador: «E yo esto considerando, desseando que de mí alguna sombra de memoria quedasse, no me atreviendo a poner el mi flaco ingenio en aquello que los más cuerdos sabios se ocuparon, quísele juntar con estos postrimeros que las cosas más livianas y de menor substancia escrivieron» (I, 130). El Prólogo termina con una nueva afirmación unívoca: «E si por ventura en esta mal ordenada obra algún yerro paresciere de aquellos que en lo divino y humano son prohibidos, demando humildemente dello perdón, pues que teniendo y creyendo yo firmemente todo lo que la Sancta Iglesia tiene y manda, más la simple discreción que la obra fue dello causa».

Esta actitud compartida por Autor y Narrador de modestia artística cede lugar, en el texto del *roman*[24] a la evidente identificación del narrador con el historiador. Al comienzo del relato se habla de Agrajes y de Mabilia, primos del protagonista, de quienes «en esta grand historia mucha mención se hace». Las primeras palabras del relato atienden empeñosamente a su ambientación histórica: «No muchos años después de la passión de nuestro redemptor y salvador Jesu Xpo, fue un rey cristiano en la pequeña Bretaña» (I, 133). En

[24] En el primer capítulo de mi monografía sobre el *Amadís de Gaula* (v. nota anterior) doy las razones por qué utilizo el innegable galicismo *roman* (en vez del incómodo y poco expresivo *libro* o *novela de caballerías*) para designar al *Amadís* y todo su género literario.

todo momento el texto trabaja con afán para alcanzar una identificación total entre el *Amadís de Gaula* y la Historia, y la designación del relato como *historia* se halla en casi cualquier página.

Nos hallamos, por consiguiente, ante una infidencia de dimensiones colosales, porque lo que busca el narrador es el engaño total del lector. Quiere hacerle creer que el cúmulo de mentiras que forman el *Amadís* es una historia, que lo imaginario es lo acontecido, que la Ficción es Historia, lo que para el moralista equivale a la insultante desvergüenza de pretender que la Mentira es la Verdad. Y por aquí hemos desembocado en el problema trascendental que desde un comienzo aquejó a la literatura de imaginación al nivel de toda la literatura europea. O sea que mis consideraciones inmediatas sobre el *Amadís* se pueden ampliar a toda la ficción caballeresca, en concreto, y a los primeros pasos de la literatura de ficción en su marco europeo y medieval.

Para ajustar la lente crítica con mínima precisión hay que partir del hecho incontrovertible de que la mentira ha sido objeto siempre de la más tajante condena moral, que podía repercutir, para el mentiroso, en condenas físicas de mayor o menor monta. La condena de la mentira fue solemnizada por el Decálogo judeo-cristiano, y el nombre del demonio ha sido siempre estigmatizado como «padre de la mentira». De tal manera, montar la obra literaria sobre una máquina de mentiras, en forma abierta, era tan censurable como condenable. Por todo ello, el nacimiento de la literatura de imaginación (la ficción, la novela) está cuajado de problemas de orden ético. Una vez que se sobrepasaron éstos –lo que fue labor de más de un día–, quedaba aún en pie el problema de presentar la mentira-ficción con un mínimo de dignidad literaria (*decorum*), como para que los principios morales del público no quedasen triturados por las brutales aristas de la mentira paladina. En este histórico proceso de dignificación de la mentira-ficción surge como plausible estratagema la de encubrir la mentira-ficción con la capa de la verdad-historia. Surge así, como consecuencia última de un largo proceso que no he venido a historiar, la de identificar la Novela (mentiras) con la Historia (verdades). Al llegar a este punto, el moralista cristiano consideró que podía cesar en sus anatemas contra las obras literarias que se amparaban en las mentiras para adelantar su argumento. La novela, un poco a regañadientes, ha adquirido libre entrada en la república de las letras.

Claro está que el autor declarado del *Amadís de Gaula* (el regidor Garci Rodríguez de Montalvo) hila un poco más delgado de lo que me he permitido yo en el texto, obligado por mi afán de claridad expositiva. En el prólogo de su *roman* Montalvo recuerda que la historia inmortaliza los hechos del hombre, pero le lleva a plantear el problema creado por la indistinción entre *libro de*

caballerías e *historia*, porque ambos términos se designaban *historias* o *crónicas*. Con fines de resolver esta ambigüedad terminológica el regidor de Medina del Campo apeló a una triple distinción: 1.las historias de griegos y troyanos, que engrandecen y adornan la realidad historiada; 2. las historias romanas de Tito Livio, donde está ausente lo maravilloso; 3. las historias fingidas de Amadís y de su hijo Esplandián. Establece de inmediato una valoración, una jerarquía, de la que surge la historia verdadera como la de más valor, y la historia fingida como la de menor prestigio. Montalvo reconoce que él escribe historia fingida, pero él la redime por el valor didáctico que ha impreso a sus acciones. En una comparación con los saleros de corcho, que desarrolla en las postrimerías del Prólogo, apunta que la ficción es el corcho, y la ética las tiras de oro y de plata que lo encierran.

Quedan testimonios históricos, sin embargo, de condenas del *Amadís de Gaula* por moralistas que al ver por tela de cedazo lo describen como un cúmulo de mentiras, a pesar de las afirmaciones del narrador citadas más arriba. Tal es el caso con la simpática figura del canciller Pero López de Ayala (1332-1407), quien sirvió a cuatro reyes de Castilla, cuyas historias escribió, y que se convirtió en la figura más importante de las letras castellanas en la segunda mitad del siglo XIV. De su obra poética destaca la que se solía llamar *Rimado de palacio* y que hoy, en forma preferente, se suele llamar *Libro de poemas* o *Libro rimado*. En este largo poema de tono confesional y amargado, el viejo canciller del reino se acusa de muchos pecados, y entre ellos éste:

> Plógome otrosí oír muchas vegadas
> libros de devaneos, de mentiras provadas,
> Amadís, Lançarote, e burlas asacadas
> En que perdí mi tiempo a muy malas jornadas. (Estrofa 163)

El narrador del *Amadís* cometió una infidencia original al denominar su obra *historia*, para salvarla del oprobio consustancial con la *mentira-ficción*. Pero el viejo canciller, testigo de tantos otros crímenes y maldades a lo largo de los muchos años que vivió, rechaza, intolerante, este 'pasar gato por liebre' del narrador, que pretende escribir historia al tejer la vasta urdimbre de mentiras que forman el texto de la novela. En vano el novelista se ha presentado como historiador. Mentirosamente ha declarado a su público lector que él ha escrito una «grand historia». El ducho canciller Ayala sabe muy bien que se trata, en cambio, de «mentiras provadas». La infidencia original del narrador ha fracasado. Pero éste es un claro caso de *felix culpa*, porque la infidencia del narrador al denominar *historia* las mentiras del *Amadís de Gaula*, ha posibilitado la

manumisión del naciente género de la novela de su esclavitud por la moral. La colosal mentira de narrar las ficticias hazañas de Amadís como si hubiesen sido acontecimientos reales e históricos han asociado para siempre los orígenes de la novela con el nacimiento del Narrador Infidente. Como debe resultar evidente, sin embargo, los esfuerzos del Narrador Infidente han sido imantados por motivos de ética, y no estética. Los narradores infidentes del *Amadís de Gaula*, y toda su parentela, funcionan por motivos extra-literarios, que obedecen a los imperativos de la moral vigente. A lo largo de estas páginas se observará la reinserción del narrador infidente dentro de la estética literaria. El narrador infidente surgirá, en otro momento histórico posterior, como imposición interna de la novela, y no como exigencia externa impuesta por el código moral de la sociedad circunstante.

En el *Amadís* de Montalvo el narrador primitivo deja oír su voz en ocasiones como cuando la doncella de la princesa Helisena alcahuetea los amores de ésta con el rey Perión de Gaula: «La donzella, que el coraçón de su señora enteramente en este caso sabía, *como ya arriba oistes* [mi subrayado], cuando esto oyó fue muy alegre... El rey, que en su voluntad estava ya emprimida la permissión de Dios, para que desto se siguiesse *lo que adelante oiréis*, tomó la espada que cabe sí tenía» (I, 138). No cabe duda de que el narrador funciona dentro de un texto escrito, pero aquí, y en muchas otras ocasiones, cuenta con la oralidad como forma de transmisión. Dado que el primer *Amadís* se redactó hacia 1285 se trata aquí de un testimonio de los primeros balbuceos de la prosa narrativa castellana. En esos momentos de formación dicha prosa se ve obligada a recurrir a artificios propios de géneros más maduros, como la poesía oral. En realidad, en el caso del *Amadís* primitivo el narrador funciona como un juglar, que tiene a su público reunido a su alrededor en la plaza del pueblo, para oír la declamación oral del texto elegido.

Conviene recordar que hasta fechas recientes, la lectura era privilegio de los pocos. Estos pocos aceptaban la obligación de leer para los muchos, y la lectura de viva voz ante una concurrencia era circunstancia usual, como bien lo ejemplifica la lectura de la novela del *Curioso Impertinente* en la venta de Juan Palomeque el Zurdo por el Cura amigo de don Quijote (I, xxxiii-xxxv), con fines de divertir al resto de los huéspedes. El narrador-juglar, que apela al frecuente empleo de fórmulas orales, como en el caso del *Amadís de Gaula*, es propio de los primeros momentos en la evolución de ese naciente género literario, que Cervantes implantará triunfalmente en España con la denominación del neologismo italiano de *novela*.

Pero los siglos medios no conocen esta facilidad expresiva y para designar el relato en prosa de aventuras fingidas tiene que apelar a vagas denominacio-

nes, que actúan como disfraz, como las pretensiones históricas de la novela para liberarla de la moral, y subrayar su calidad escrita. O bien con la designación de *cuento*, que alude a su posible transmisión oral e ingredientes inventivos. Así encontramos relatos caballerescos como el *Cuento del emperador Carlos Maynes e de la emperatriz Seuilla*, o el otro *Cuento muy famoso del emperador Ottas et de la infanta su fija et del buen cauallero Esmere*. El propio autor del *Amadís* cede, en ocasiones, a esta ambigüedad terminológica, y explica que «entonces contó allí cuanto con él le aviniera, como el cuento lo ha mostrado» (I, 347), o más adelante insiste: «Assí como el cuento lo ha devisado» (I, 393). Repárese en el hecho evidente de que el autor de una *historia* es un *historiador*, mientras que el autor de un *cuento* será un *cuentista*.

El *cuentista*, sin embargo, tiene, en ocasiones, verdaderos pujos literarios, como se hace bien claro en este largo pasaje, que debo citar íntegro para su debida comprensión: «Aqueste fue el comienço de los amores deste cavallero y desta infanta, y si al que lo leyere[25] estas palabras simples le parescieren, no se maraville dello, porque no sólo a tan tierna edad como la suya, mas a otras que con gran discreción muchas cosas en este mundo passaron, en grande y demasiado amor tuvo tal fuerça que el sentido y la lengua en semejantes autos les fue turbado. Assí que con mucha razón ellos en las dezir y el autor en más polidas no las escrevir deven ser sin culpa, porque a cada cosa se deve dar lo que le conviene» (I, 173). Con «polidas razones» es que el arte del cuento se puede remontar a la maestría, tema que el cuentista-narrador deja en el aire.

El texto del *Amadís*, no olvidarlo, es el equivalente literario de las capas geológicas del suelo, ya que está formado por diversos estratos narrativos debidos a diferentes autores con sus propios narradores. Dentro de esta variedad, el narrador primitivo actúa como narrador oral, pero el narrador de Garci Rodríguez de Montalvo actúa como un moralista. En el Prólogo Montalvo comparaba su obra a un salero de corcho, como se vio más arriba, e introducía de tal manera el tema de la moral en las caballerías de su *roman*. El antiguo y atrevido texto actuaba con verdadero desenfado al relatar en forma bastante explícita la entrega de la princesa Elisena al rey Perión (los padres de Amadís), en una escena que culmina «quedando de allí adelante dueña» (I, 143). El vendaval erótico de estas páginas impacienta al moralista Montalvo, quien añade de inmediato: «Por donde se da a entender que ansí las mugeres apartando sus pensamientos de las mundanales cosas...». El narrador a cuyo cargo corre esta moralización (y las innumerables por venir en la lectura del libro), procede con lógica escolástica al introducir su moralización con un silogístico *por donde*. El estilo se adapta a la moralización, el narrador-moralista se aferra a fórmulas escolásticas. El narrador-juglar utiliza fórmulas orales. Este último, en ocasiones, puede llegar a extremos propios de la juglaría épica, así, por ejemplo, cuando apunta «Allí veríades al Donzel del Mar hacer cosas extrañas» (I, 202), que nos hace remontar, a través de expresiones como las del *Poema del Cid*, «Veriedes tantas», a las más granadas fórmulas usadas por los juglares presentadores franceses, como cuando indicaban a su público «La veïssez». Esto se halla firmemente cimentado en el *Amadís de Gaula* en fórmulas de la más franca oralidad, de las cuales escojo «Ya se vos contó» y «Ya oístes» (I, 150), «Como vos digo» (I, 167), «Como agora os será contado» (I, 185), «Como vos contamos» (I, 219), y tantas otras más[26].

La oralidad, sin embargo, es sólo un aspecto de la técnica del narrador en el *Amadís de Gaula*. Creo yo que este aspecto bien puede estar enlazado con los hábitos narrativos del primitivo autor, que compuso su obra en un ambiente transido de oralidad juglaresca. Pero él no componía para la presentación oral, sino que escribía muy consciente del distinto medio literario al que se había acogido[27]. Por lo pronto su obra tiene la presencia física de un libro escrito, no es sólo palabra en el tiempo, y él no es más *el juglar*, sino, decididamente, *el autor*. Este primitivo autor, sin embargo, fiel a sus orígenes en la oralidad, se expresa en fórmulas de curioso hibridismo: «el autor dexa de fablar desto», (I, 153), «El autor aquí torna a contar», (I, 161), «El autor dexa reinando a Lisuarte con mucha paz y sosiego en la Gran Bretaña, y torna al Donzel del Mar», (I, 167). Las fórmulas pueden alcanzar considerable complejidad, que presentan un Narrador muy atento a los problemas estructurales del relato: «De las cuales [nuevas] dexa la historia de hablar, y contará de don Galaor, que ha mucho que dél no se dixo ni hizo memoria» (I, 322). Esto tiene su contrapartida en fórmula análoga, pero más simple, para referirse a un acontecimiento pasado de la acción, como el siguiente: «Al comienzo ya se os contó cómo el rey Perión dio a la reina Elisena...» (I,

[25] *Al que lo leyere* es franca declaración de que existe una conciencia clara de que la labor emprendida es la *composición de un libro*, y no la tarea juglaresca de una *recitación oral*. Pero la frecuencia de fórmulas propias de la oralidad apuntan a un verdadero hacinamiento de fórmulas propias de la literatura escrita y de la literatura oral, lo que no puede por menos que reflejarse en las características del Narrador.

[26] Al seguir este camino de las fórmulas orales del *Amadís* se llega a los aledaños del apasionante tema de la transmisión oral de la literatura caballeresca, que tiene cumplida presentación en el artículo de L. P. Harvey, «Oral Composition and the Performance of Novels of Chivalry in Spain», en *Oral Literature. Seven Essays*, ed. Joseph J. Duggan (Edinburgo, 1975), 84-100.

[27] En el trasfondo de todo esto se debate otro problema morrocotudo que acució al escritor medieval, y es la sinonimia incontrovertible que se postuló por mucho tiempo entre Prosa y Verdad, por un lado, y Verso y Ficción, por el otro.

212). Es evidente que en todo momento el narrador está muy atento a la parcelación del argumento.

La vivacidad del relato plantea al narrador, ocasionalmente, el problema de la inefabilidad, como cuando se acerca a la descripción del encuentro amoroso de los protagonistas: «Mas ¿quién sería que baste recontar los amorosos abraços, los besos dulces, las lágrimas que boca con boca allí en uno fueron mezcladas?» (I, 628). Pero esta ocasional impotencia descriptiva se ve ampliamente compensada por la omnipotencia que exhibe el narrador en un momento culminante del relato. Amadís ha sido expulsado de la presencia de Oriana por ella misma, y se acoge a la soledad de la Peña Pobre, donde se impone un nombre más apropiado a sus nuevas circunstancias, y escoge el de Beltenebros. En su soledad absoluta «en estas y otras cosas estava trastornando y rebolviendo en su memoria, muy elevado. Assí estuvo Beltenebros pensando cabe aquella ribera, templando en su voluntad la gloria y sobervia que de aquellas aventuras tan grandes que en sólo un día acabara, le ocurrían» (I, 627). La intimidad de los tristes pensamientos de Beltenebros en la soledad de la Peña Pobre es penetrada por el bisturí del Narrador Omnisciente.

En estas circunstancias no cabe dudar que el narrador lucirá con orgullo la habilidad con que distribuye el relato de las innumeras aventuras, como insinué más arriba. En todo momento el Narrador se lo recordará al Lector: «Mas quiero yo agora dexar esto aparte que no veis y ponerme en razón con vosotros en lo presente que havemos visto y leido» (I, 243). O bien este otro pasaje, indiscutiblemente salido de la pluma de Montalvo: «Assí estavan aquellos señores en aquella ínsola esperando al rey Lisuarte, que por contar dél dexaremos éstos hasta su tiempo» (II, 570). La introducción de Florestán, el segundo hermano de Amadís, se debe atribuir a un autor intermedio, que no es el primitivo ni el regidor de Medina del Campo, en el siguiente pasaje, aunque la voz del narrador bien puede ser la de Montalvo: «Deste valiente y esforçado cavallero don Florestán quiero que sepáis cómo y en qué tierra fue engendrado y por quién. Sabed que seyendo...» (I, 475).

Los momentos en que la voz del narrador debe identificarse inequívocamente con la de Garci Rodríguez de Montalvo son aquellos en que el regidor recae en sus empedernidas moralizaciones, al estilo de ésta: «Aquí retrata el autor de los sobervios y dize: 'Sobervios, ¿qué queréis, qué pensamiento es el vuestro?'» (I, 242). La identidad entre el autor, el narrador y Montalvo es fácil de discernir, ya que la misma retórica, cultura bíblica y leyendas troyanas que siguen a la interrogación retórica del texto se pueden hallar en el Prólogo de toda la obra, y la similitud llega al punto que ambos largos pasajes están en la primera persona del singular. O bien esta otra moralización, con que se cierra

el libro primero del *Amadís*: «Por cierto digo que no; antes afirmo que seyendo con buena verdad, con buena conciencia ganadas...» (I, 500).

Por aquí podemos llegar a desembocar en el peliagudo problema de la participación de Montalvo en la *renovatio* textual y estilística del viejo *Amadís*, aquel que le llegó en tres libros, que deben ser los primeros de los cuatro que forman el texto zaragozano de 1508. Porque las moralizaciones del narrador citadas en el párrafo anterior ocurren en el libro I, que se supone intocado, o poco menos, por la pluma del regidor Montalvo. Para enfocar este problema debidamente es menester recordar su declaración epigráfica en el libro I, que él corrigió «los antiguos originales que estavan corruptos e mal compuestos». Puede inferirse que Montalvo limó, podó y amplió para dar uniformidad y coherencia al gigantesco original con que trabajaba. Dado el hecho fundamental de que él se había abocado a la tarea primaria de moralizar la vieja e inmoral caballería arturiana, bien se puede suponer que las moralizaciones correrían parejas a lo largo de los cuatro libros por designio personal y original del regidor novelista. No parece osadía afirmar que todos los comentarios moralizantes de la obra entera son originales de su pluma.

Al llegar a este punto se puede replantear el problema de las funciones del Narrador en el *Amadís de Gaula*. Se da en este narrador una infidencia radical y colosal, que parte de la pretensión de hacer pasar la Ficción por la Historia. Pero Ficción (Novela) es término de la crítica moderna; el vocablo que se usa en el *Amadís* es Cuento. El autor de una historia es un historiador, y el conjunto pertenece a la literatura escrita. Un cuento implica, eminentemente, oralidad, y el que lo relata es un cuentista, y todo pertenece a la literatura oral. Pero la moral –y en el fondo Montalvo es un moralista– se puede impartir en forma oral o escrita. Por muchos motivos se da en el *Amadís* una indiferenciación entre la transmisión oral o escrita, pero esto no puede alcanzar, ni tocar, las características del narrador, que exhibe ciertos hábitos tradicionales en la oralidad y en la escritura.

Para mis fines de hoy el *Amadís de Gaula* tiene valor ejemplar y simbólico: él vale por toda la literatura caballeresca medieval europea. La inmensa máquina narrativa del *Amadís* descansa sobre los hombros de un Narrador Infidente de muy especiales características. Este Atlas mentiroso atiende a engañar a su público a un nivel único y exclusivo: lo que él está por contar es una Historia (Verdad), y no una Ficción (Novela-Mentira). Lo que hace, en realidad, es narrar una serie inmensa de mentiras, y para propagar esta mentira apela a menudo a artificios técnicos propios de la narrativa oral, por el sencillo motivo de que la narrativa escrita no tenía una técnica propia, diferenciada y ejemplar, para los tiempos en que se redactó el *Amadís* primitivo.

En Castilla, y a comedios del siglo XV, de la mano de la novela caballeresca, y con la idea de amor cortés como guía, nace la novela sentimental. La acción bélico-caballeresca queda preterida y el centro del escenario lo ocupa el análisis de la pasión amorosa, al socaire de una narración autobiográfica, o pseudo-autobiográfica, que acentúa fuertemente la nota trágica, en franco contraste con la caballeresca. Ya no se describe más lo exterior al hombre (la aventura), sino que se intenta penetrar en lo más intrínsecamente interior, como lo es la pasión amorosa. La novela queda abierta al análisis psicológico, lo que, en su momento histórico, sólo se puede efectuar a través del abundante uso de la alegoría. Este tipo de ficción sentimental se continúa en el siglo XVI, pero ya los lectores del siglo XV conocen un buen número de ellas. El género se distingue por el rico surtido de narradores y puntos de vista con que provee al investigador a partir de su primer ejemplo, que es el *Siervo libre de amor* del escritor gallego Juan Rodríguez del Padrón, muerto hacia 1440. Como modelo y ejemplo de la novelística sentimental escojo la obra de Diego de San Pedro, novelista y trovador cortesano del reinado de los Reyes Católicos, que invirtió su producción casi entera en la glosa y análisis de la pasión amorosa[28]. Intentaré, también, algunas aproximaciones a la obra de su contemporáneo, Juan de Flores.

Ahora me ceñiré al análisis de dos obras de Diego de San Pedro: primero, el de su *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda* (Burgos, 1491), y después de su *Cárcel de amor* (Sevilla, 1492). El *Tractado de amores* tiene un breve prólogo en prosa de «Sant Pedro a las damas de la Reyna» Isabel la Católica, que no encierra más que vacuidades cortesanas. La narración comienza en primera persona: el Autor ha viajado lejos de su patria Castilla y se halla solo en un temeroso desierto hasta que ve salir humo de una casa, «que de los cimientos hasta la cobertura della estaua de negro cubierta». El autor extraviado en solitario lugar nos encamina hacia la alegoría inicial de la *Divina Comedia*, y esto a su vez sirve de buen indicio de que las funciones del autor-narrador se darán en términos asimismo alegóricos. Con un narrador alegorizante nos alejamos tanto del narrador fehaciente como del narrador infidente. Pero

[28] La útil edición de Samuel Gili Gaya en Clásicos Castellanos, Madrid, 1950, con varias reeds., ha sido ampliamente superada por la de Keith Whinnom, en Diego de San Pedro, *Obras completas*, 3 vols. (Madrid, 1973-1979), el tercer volumen con la colaboración de Dorothy Sherman Severin. Acerca del problema concreto de las relaciones entre el narrador y el género sentimental se deben consultar estos dos artículos: Alan Deyermond, «El punto de vista narrativo en la ficción sentimental del siglo XV», *Actas del Primer Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. Vicente Beltrán (Barcelona, 1988), ahora recogido en *Tradiciones y puntos de vista en la ficción sentimental* (México, 1993), y M. E. Lacarra, «Sobre la cuestión de la autobiografía en la ficción sentimental», *ibidem*, 359-368.

conviene hilar más despacio, ya que estamos alertados ante la variedad de narradores del género.

El narrador encuentra un caballero de «gran flaqueza y descolor», que lo introduce a una sala. Cenan, y esa noche el narrador oye cómo «el cauallero triste con sus manos crueles tormentos se daua, sintiendo de su dolor sentida pasión». A la mañana hablan de los reyes don Fernando y doña Isabel y sigue un largo poema en décimas dedicado a la Reina Católica. Este mundo ambiguo, entre histórico y alegórico, se difumina un poco más porque el caballero anónimo (identificado de inmediato como Arnalte) obliga al Autor (a quien es fuerza identificar con Diego de San Pedro), a tomar por escrito sus declaraciones. Vale decir, el *Tractado* pretende ser el relato oral de Arnalte a Diego de San Pedro (Autor), y puesto por escrito por el Autor (*Tractado*, ed. Gili Gaya, págs. 17 y 97). En esta tesitura es bueno apuntar que el narrador concreto se volatiliza, porque expresará los puntos de vista parciales de Arnalte o del Autor. Aquí comienza un parlamento de «El Cauallero al Autor»: hay que suponer que el parlamento fue en su origen oral, puesto por escrito por el Autor, pero, para complicar las cosas, la primera persona en singular del parlamento es la del Caballero y no del Autor. El Caballero declara llamarse Arnalte y ser natural de la Tebas helénica. En los funerales de un principal caballero tebano conoce a su hija Lucenda, de la que se enamora en forma instantánea, siguiendo los viejos preceptos del amor cortés. Arnalte da a un paje suyo una carta para Lucenda, que se copia de manera textual. Al final de la carta «buelue Arnalte al Autor», dice el texto, pero como la primera persona es, en forma evidente, la de Arnalte, quien cuenta cómo la noche de Navidad se disfrazó de mujer y así habló con Lucenda. Se copian sus palabras («Arnalte a Lucenda»), y al terminar dice el texto: «Respuesta de Lucenda a Arnalte».

Aquí es prudente detenerse y otear el horizonte literario en busca del narrador, porque corremos riesgo propincuo de perderlo de vista. Diego de San Pedro se hace llamar Autor y comienza el relato extraviado en un desierto, donde encuentra a Arnalte, quien le conmina a tomar por escrito sus declaraciones. El escritor es San Pedro, pero el narrador es Arnalte, y es Arnalte quien integra en su relato su carta a Lucenda (donde *Yo* es Arnalte y *Tú* es Lucenda), y la respuesta de Lucenda (donde *Yo* es Lucenda y *Tú* es Arnalte). Sigue ahora un parlamento de «Arnalte al Autor», donde *Yo* es Arnalte, quien compone una canción para Lucenda, a quien se la canta de noche. En forma omnisciente Arnalte sabe que Lucenda se despierta, y escucha la canción en la cama. Con enorme tristeza Arnalte prorrumpe ahora en un monólogo, que se copia a la letra («Arnalte contra sí»), en forma bien poco verosímil, por lo demás, donde *Tú* es el propio Arnalte. Al cerrarse el monólogo se vuelve a poner en pie el

tema de la omnisciencia del narrador, porque «buelue Arnalte al Autor» para decir: «Otras cosas muchas conmigo mesmo fablé, las quales, por enojoso non ser, en el callar dexo». Esta alusión a cosas pensadas y no expresadas –por palabra o por escrito–, es inverosímil, a menos de recaer en el tema de la omnisciencia taumatúrgica por parte del narrador.

Como se puede apreciar por estos someros resúmenes, esta novela sentimental de Diego de San Pedro parte de una infidencia inicial que nos propone la igualdad entre Autor y *autor* (Autor =Diego de San Pedro), en todo momento. Esta ecuación es, por lo pronto, debatible, y la crítica cominera ha hallado huecos por donde se desinfla la igualdad. Se puede insistir, además que Arnalte también es San Pedro, y también lo es Lucenda, desde un punto de vista radical. Pero la intención artística de San Pedro fue la de engañar al lector haciéndole creer que las desventuras sentimentales del Autor fueron las del propio novelista. O sea que debe suponerse que lo que se lee es una autobiografía amorosa. Debe observarse que desde este cuadrante desembocamos en la más concluyente forma de pretender que la Ficción es Historia, como que se pretende que aquélla está respaldada por las vivencias del novelista. En forma patente la literatura de imaginación (Ficción) todavía no se ha liberado de su servidumbre a la Verdad (Historia).

Al año siguiente de la publicación del *Tractado de amores* salió la *Cárcel de Amor* (Sevilla, 1492), y ambas obras son de análoga catadura, por lo cual su lectura debe llevarnos a conclusiones similares a las del *Tractado*. Según el Prólogo la redacción de la segunda obra fue un acto de obediencia a un amistoso pedido de don Diego Fernández de Córdoba, Alcaide de los Donceles, antigua distinción militar indisociable, en esos años, de la guerra de Granada y sus victorias. Y sobre la guerra de Granada se apoya, en búsqueda de historicidad, la *Cárcel de Amor*, como evidencian sus palabras iniciales: «Después de hecha la guerra del año pasado, viniendo a tener el invierno a mi pobre reposo, pasando una mañana, cuando ya el sol quería esclarecer la tierra, por unos valles hondos y escuros que se hazen en la Sierra Morena...».

Este inicial apoyo del argumento en la Sierra Morena brinda una muy clara y concreta circunstancia histórico-geográfica al relato: el narrador se halla en Andalucía en los años de la última guerra de Granada (1482-1492). La guerra se hacía en temporada, se iniciaba en la primavera, duraba todo el verano y se acababa en otoño, con el regreso de las tropas a sus lugares de origen, todo esto con fines de evitar el mal tiempo, molestias del frío, problemas de aprovisionamiento, cuarteles, etc. Lo importante, desde mi atalaya, es la intención de anclar el relato en un tiempo y un espacio muy concretos: Andalucía en la década de 1480.

Con osadía, y con espacio y tiempo bien concretos, el novelista se lanza a tejer una nueva ficción autobiográfica, en la cual lo exterior al narrador (la aventura) se posterga decididamente a favor de lo intrínsecamente interior (la pasión amorosa). Pero la trama argumental adquiere nuevas tonalidades respecto al *Tractado de amores*. Se finge nuevamente la igualdad entre autor y narrador, pero el protagonista es otro. Porque en la Sierra Morena el narrador encuentra un caballero que lleva a un quejumbroso preso, y los sigue. El caballero se identifica: «Yo soy principal oficial en la casa de Amor; llámanme por nombre Deseo». Pero Deseo súbitamente desaparece y llega la noche; al amanecer el narrador ve «una torre de altura tan grande que me parecía llegar al cielo», y de muy particular construcción, toda ella altamente simbólica. Entra en la torre y encuentra un preso sujeto a diversos y extraños tormentos que se dirige a él en la sección intitulada «El preso al autor». El preso ahora se identifica: «Yo soy Leriano, hijo del duque Gersio... Mi naturaleza es este reino do estás, llamado Macedonia. Ordenó mi ventura que me enamorase de Laureola». Y los amores de sino trágico de Leriano y Laureola serán la materia de la *Cárcel de Amor*. Pero a tales efectos se ha volatilizado el realismo histórico-geográfico del comienzo, porque sin explicaciones de ningún tipo –forma en que trabaja la alegoría, por cierto–, la acción ha pegado un enorme salto geográfico en la narración, y toda ella, de ahora en adelante, transcurrirá en Suria, en la corte de Macedonia. Antes de seguir adelante, conviene explicar el por qué de ese enigmático salto mortal en el espacio narrativo, que fuerza al lector a correr con la imaginación de la Sierra Morena a Macedonia, en el otro extremo del Mediterráneo. Esto abrirá una ventanilla a la contemplación del mundo ideológico de la novela.

Macedonia no es un topónimo escogido al azar por Diego de San Pedro, sino que obedece a una muy definida y triple motivación. En primer lugar, dado el ambiente plenamente caballeresco de la obra debe recordarse que Macedonia fue la patria de Alejandro Magno, y éste, metamorfoseado por los ideales caballerescos medievales, se convirtió en uno de los héroes favoritos de la literatura épico-caballeresca de la época, y ahí está como testimonio el *Libro de Alexandre* (hacia 1240). En segundo lugar, debe recordarse que un largo trozo del *Amadís de Gaula* transcurre en el imperio bizantino y el protagonista tiene allí tan estupendas aventuras que se le llama de ahí en más el Caballero Griego (libro III). Por último, Macedonia es topónimo de excepción en la historia de la evangelización de San Pablo (*Acta Apostolorum*, XVI, 9: «Transiens in Macedonia, adiuva nos», son palabras de la visión que tuvo en la Tróade). Un héroe clásico (Alejandro Magno), un héroe caballeresco (Amadís de Gaula), y un héroe evangélico (San Pablo) se identifican con el nombre de Macedo-

nia. La fuerza gravitatoria de esta triple tradición justifica ampliamente el hecho de que Leriano sea macedonio, y el abrupto cambio de la localización del relato de la Sierra Morena a Macedonia.

Suria, por su parte, «cibdad donde estava a la sazón el rey de Macedonia», es, en primera instancia, el moderno topónimo *Siria*, y, por consiguiente, se trata de otra adaptación evangélica, también relacionada con la evangelización paulina, como se anota en *Acta Apostolorum*, XV, 41: «Perambulabat autem Syriam et Ciliciam, confirmans Ecclesias». Asimismo, Suria-Surie aparece en forma casi omnipresente en los *romans* medievales, muy a menudo en íntima relación con la tradición medieval de Alejandro Magno, a partir del primigenio *Roman d'Alexandre*. En alarde de originalidad, Diego de San Pedro adopta el tradicional topónimo y lo convierte de denominación regional en nombre de ciudad.

De todas maneras, Leriano se transparenta, así, en un personaje caballeresco y apostólico, pero tal identificación vacila un poco al considerar que al final del relato el protagonista se suicida: «Hizo traer una copa de agua, y hechas las cartas [de Laureola] pedaços echólas en ella, y acabado esto, mandó que le sentasen en la cama, y sentado, bevióselas en el agua y assí quedó contenta su voluntad; y llegada ya la hora de su fin, puestos en mí los ojos dixo: 'Acabados son mis males'» Estrafalaria forma de suicidarse, debe de ser la primera reacción del lector. Debe considerarse, sin embargo, que esta muerte voluntaria busca la identificación última con la amada a través del vehículo de sus amores, las cartas que se integran con su cuerpo *in articulo mortis*, y que así quedarán por toda la eternidad. Además, debe acentuarse el trasfondo eucarístico de las acciones de Leriano: con gesto impío, él comulga con las cartas de Laureola. Por último, no pesaban todavía contra el suicidio las condenas que proclamarán los edictos del Concilio de Trento medio siglo posterior (1545-1564).

Pero hay que hilar más fino. Dentro de los preceptos del amor cortés la amada es al amante lo que el señor feudal es al vasallo. La dama es el todo y el caballero es la nada, la amada es el señor y el amante es el vasallo, la dama-señor extiende la protección imprescindible para el bien vivir del vasallo-amante. La ambigüedad innata entre el léxico sagrado y el profano ya había servido a Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, a referirse a la Virgen como «Sennor de todos los sennores», en su polifacético libro de *buen amor*. Leriano lleva a extremos impíos este tipo de indiferenciación: en su profana *eucaristía* final Leriano comulga con el cuerpo de su *señor*, y se juega aquí con el valor sagrado de la palabra y su sentido profano. Se puede vislumbrar en todo esto un afán ideológico por parte de Diego de San Pedro de espiritualizar el concepto del amor, pero es una búsqueda de espiritualización fracasada, en el momento histórico

en que vivió el autor: los afanes ideológicos impuestos por el reinado de los Reyes Católicos apuntaban en otras direcciones. El ambiente espiritual e ideológico de Castilla se caldeará en la medida que pueda promover tal espiritualización en el siglo XVI con el triunfo de la Reforma católica, del Neoplatonismo y de la Mística cristiana. Claro está que el suicidio es una muerte anticristiana, y condenada por la Iglesia hoy en día, pero ya recordé que esto ocurrió sólo a partir del Concilio de Trento.

Aun así, Diego de San Pedro condena a su protagonista *in aeternum* dado que la muerte de Leriano transcurre sin asistencia religiosa ni sacramental de ningún tipo. Todo esto desemboca en el aplastante hecho de que Leriano es un verdadero y literal *hereje de amor*. Con su muerte al margen de la religión cristiana consagra los otros códigos, de minusvalía espiritual, por los que ha vivido, tales como los códigos de la caballería, del amor, de la virtud y del honor. Ahora debe resultar evidente que la consagración del mundo sentimental de Leriano representa, al mismo tiempo, la consagración de la herejía amorosa[29]. Esto es, ni más ni menos, lo que late en las desairadas palabras de Calisto cuando su criado Sempronio le interroga: «¿Tú no eres cristiano?», y en su desvarío amoroso el amo contesta: «¿Yo? Melibeo so, y a Melibea adoro, y en Melibea creo, y a Melibea amo» (*La Celestina*, auto I). Obsérvese que la apoteosis de la *herejía de amor* lleva consigo la muerte fuera de la religión de los amantes, Leriano y Calisto, vale decir, su condena eterna, dentro del dogma católico.

Lo importante aquí, desde el punto de vista debatido de las relaciones entre Autor y Narrador, es la posibilidad de que el autor histórico de la *Cárcel de Amor*, Diego de San Pedro, se pueda objetivar a sí mismo, y verse y presentarse como el Autor de la *Cárcel*, que resulta ser un personaje más de esta novela sentimental. Claro está que el Autor es eso y no otra cosa, un personaje más del elenco narrativo, sin otra problemática, como la que angustia a Leriano. Más aún, el Autor no tiene densidad sentimental alguna, como la que podemos atribuir, sin mayores dudas a Leriano y a Laureola. Pero pretender que el autor San Pedro es el Autor que interviene en su novela sentimental es una infidencia mayor. El Autor de la *Cárcel de Amor* es, en sentido estricto, el narrador del relato, objetivado al punto que tercia en el relato como un personaje más, aunque de poco desarrollo. Pero la oquedad y falta de desarrollo de los personajes es mal endémico en la novelística sentimental, y hasta se pue-

[29] Acerca de los códigos que integran el mundo de Leriano, v. el artículo de Bruce W. Wardropper, «El mundo sentimental de la *Cárcel de Amor*», *RFE*, XXXVII (1953), 168-193. En general se debe consultar el valioso libro de A. A. Parker, *The Philosophy of Love in Spanish Literature (1480-1680)* (Edinburgo, 1985).

de decir que en todas las novelas de la época, que no son muchas, bien es cierto. Hay egregias excepciones, eso sí, como *La Celestina*, y a su zaga el *Lazarillo*, y por eso, como brillantes faros nos llevarán directamente al *Quijote*. Pero para volver a Diego de San Pedro, se puede decir que él concibió la posibilidad de que el narrador (su Autor) tome cartas en el relato, y se desempeñe como personaje novelístico. En la técnica del narrar –esa cuentística que ya se empina a novelística– se ha entrado en un campo desconocido por los autores del *Amadís de Gaula*. Y debe quedar bien claro el hecho de que esa superación técnica se debe a la apelación a una infidencia mayor por parte de Diego de San Pedro.

El novelista Juan de Flores fue contemporáneo de San Pedro, y poco más se puede afirmar acerca de él a ciencia cierta. Era castellano, si aceptamos la declaración de uno de sus personajes, Grimalte, protagonista de *Grimalte y Gradissa*, que explica: «Me vuelvo a los reynos de España y castellana tierra donde yo natural era». Fue autor de dos novelas de gran éxito, que presento por su aparente orden de composición: *Tractado compuesto por Johan de Flores a su amiga*, comúnmente conocido por los nombres de los enamorados protagonistas, *Grisel y Mirabella*, y la otra que asimismo carece de título particular y por lo tanto también conocemos por los nombres de los protagonistas: *Grimalte y Gradissa*. De esta última me haré cargo brevemente, como para percibir las complicaciones que puede alcanzar el tema del Narrador Infidente en esta novelística sentimental.

Las complicaciones del *Breve tractado de Grimalte y Gradissa* las condensa y adelanta Juan de Flores en las palabras iniciales del relato: «Comiença un breve tractado compuesto por Johan de Flores, el qual por la siguiente obra mudó su nombre en Grimalte, la invención del qual es sobre la Fiometa». En este último nombre propio se alude a la *Elegia di Madonna Fiammetta* de Boccaccio, obra que está en el trasfondo de toda la novelística sentimental española, y que, en ocasiones, se apodera del proscenio. Los enamorados de la novela italiana (Fiammetta y Panfilo, aquí Fiometa y Pamphilo), y su caso de amor, son traídos al relato de Juan de Flores, quien agrega su propio caso de amor, que es el de Grimalte y Gradissa. Grimalte-Auctor acompaña a Fiometa en sus viajes hasta la reunión con Pamphilo, y actúa como testigo de sus doloridos amores.

Es evidente que en el curso del relato el narrador ha escindido en dos la personalidad del creador: por un lado está Grimalte y por el otro el Auctor. Si bien la personalidad humana se ha dividido tradicionalmente en dos (Alma y Cuerpo para el cristiano), el presentar al compositor literario como un doblete es, por lo pronto, audacia crreadora y, demás, infidencia, porque ¿cómo aceptar a Grimalte como proyección del artista, cuando lo encontramos, en ocasiones, en diálogo con el Auctor? Pero, desde otro punto de vista, ¿qué cosa más natural que escindir al creador en su parte sentimental humana y su parte intelectual numénica?

Abandono ahora el campo de la novela sentimental y paso a la poesía del siglo xv que también conoció un Narrador Infidente *sui generis*, y se ilustrará brevemente a base de dos ejemplos, correspondientes a las dos mitades del siglo. El primero, en consecuencia, será don Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana (1398-1458). Autor de de una maciza obra poética de variopintas tonalidades[30]. Mi punto de partida serán sus diez serranillas, y debe subrayarse aquí el hecho de que el poetizar amores serranos era tradición familiar en los aristocráticos Mendoza. El abuelo paterno de don Iñigo fue Pero González de Mendoza, el héroe del desastre de Aljubarrota (1385), e iniciador del encumbramiento familiar, quien trovó serranillas, y esto lo atestigua su propio nieto en su magnífico *Prohemio e carta quel Marqués de Santillana embió al Condestable de Portugal con las obras suyas*, donde declara que su abuelo «usó vna manera de dezir cantares, assí çénicos, plautinos e terençianos, también en estrinbotes como en serranas». Sólo se conserva una estrofa en el *Cancionero de Baena*, número 252, en la que el héroe de Aljubarrota implora de una serrana: «Menga, dame el tu acorro / e non me quieras matar». El hijo de Pero González de Mondoza y padre de don Iñigo fue don Diego Hurtado de Mendoza, quien también trovó serranillas y se conoce una en la que «vy passar gentil serrana» (*Cancionero de Palacio*, ed. Francisca Vendrell de Millás, Barcelona, 1945, núm. 17). Se encuadra así un lugar común del género que viene de la pastorela francesa y occitánica., en el que el caballero-poeta-narrador encuentra en el campo una pastora-serrana a la que recuesta de amores, con variable resultado.

De la asociación entre estas pastorelas y las serranillas peninsulares, ejemplificadas en la obra del Arcipreste de Hita (*v. supra*, cap.III), en las que el caminante topaba con arriscada moza, surgieron las diez delicadas serranillas del Marqués de Santillana. Se destacan dentro del amplio marco del Narrador Infidente porque el protagonista de todas ellas se supone que es el propio Marqués, que narra las diez aventuras en primera persona. El aristocrático poeta es el narrador de sus diez poemillas, y en cada uno de ellos el narrador tropieza en lugares bien determinados, con abundancia de topónimos reales –como quería el género–, con guapa serrana, que rechaza o acepta sus avances. La

[30] Acerca de este autor debe leerse el libro de Rafael Lapesa, *La obra literaria del Marqués de Santillana* (Madrid, 1957).

naturaleza de los topónimos apunta a varias regiones de España, donde, en diversos momentos de su vida, el Marqués estuvo atareado en materias bélicas, y, por consiguiente, se ha dado por descontado, que el narrador poético es el Yo histórico del autor. Pero ésta es imperdonable ligereza, ya que la materia poetizada es el arquetípico lugar común del género, como queda dicho. Debe resultar evidente, por lo tanto, que el narrador poetiza episodios ficticios, de vieja tradición literaria europea, que él engalana con topónimos que sí se pueden asociar con su vivir histórico, pero sólo por su libre voluntad poética. La última consecuencia a extraer de todo esto es que el narrador de las serranillas constituye un nuevo y particular caso de Narrador Infidente. En su momento todo se justificó por el acto de poetizar al final de algún largo viaje, en amena reunión de aristocráticos cortesanos, acerca de muy posibles encuentros villanescos.

Lo mismo se puede decir de los poemas mayores de Santillana, ya que la evidencia es tanto más clara. Sin mayor orden, y con fines ejemplificatorios, nada más, enumero: en el *Triunphete de amor* el narrador asevera «Vi lo que persona humana /tengo que jamás non vio», lo que, claro está, es un imposible total, ya que ve a César, Pompeyo, Dido, Penélope, etc. El *Doctrinal de privados* lleva su infidencia por título: *Doctrinal de privados, fecho a la muerte del Maestre de Sanctiago, don Alvaro de Luna; donde se introduce el autor fablando en nombre del Maestre*. En el diálogo *Bías contra Fortuna* el narrador se sustrae, como es natural dada la naturaleza de los hablantes, pero la irrealidad del diálogo está en la raíz de la infidencia. Y para abreviar, la propia *Comedieta de Ponça*, que poetiza los tristes resultados de la batalla naval de Ponza (25 de agosto de 1435), en la que la casa real de Aragón quedó diezmada, con el rey Alfonso V y sus hermanos don Juan, rey de Navarra, y don Enrique, Maestre de Santiago, todos ellos apresados y en manos de los genoveses. Este preciso trasfondo histórico lo considera el autor como permiso para que su narrador hable por boca de la reina de Navarra o la reina de Aragón, y toda esta amplia licencia poética culmina cuando el narrador habla por cuenta de Johan de Bocaçio, un Boccaccio que habla en castellano y en bien medidos versos de arte mayor. Se puede decir que se trata de infidencias menores, y que se justifican como libertades propias de todo poeta, desde la época de Homero. Lo que debe sopesarse en este momento es por qué el narrador, en verso o en prosa, no puede echar todo por la borda y narrar mentiras (¿no lo es la poesía amorosa?), con el muy claro fin de engañar al lector, y sin mayores fines edificativos.

En el transcurso del siglo XV al siglo XVI es cuando produce su considerable obra el salmantino Juan del Encina (1469-1529), simpático autor que en la

numerosidad y variedad de su producción no deja de tener un lejano parecido con el Monstruo de Naturaleza Lope de Vega. Por lo pronto, es su obra dramática la que le ha merecido el apodo de Patriarca del Teatro Español, aunque nunca se debe postergar su producción musical y poética[31]. De raigambre salmantina, ya sea de la ciudad universitaria o de alguno de los topónimos de su nombre (Encina), no lejos de la capital, cambió su apellido Fermoselle por el de su probable lugar de nacimiento, y se identificó por completo con su patria chica. Primero con la catedral, como mozo de coro, y después, como estudiante, en la universidad, donde conoció a su primer protector, el cancelario don Gutierre de Toledo, hermano del duque de Alba. En 1492 entró al servicio de la casa de Alba, regida entonces por el segundo duque, don Fadrique Álvarez de Toledo, y en la Navidad de ese año representó sus dos primeras églogas en el palacio de Alba de Tormes. En su triple calidad de músico, poeta y dramaturgo se mantuvo al servicio de esta poderosa casa ducal hasta finales del siglo XV, cuando pasó a Roma, y el año santo de 1500 ya había ganado el favor del papa español Alejandro VI (Rodrigo de Borja, de Játiva), y después de su sucesor Julio II. Encina tuvo beneficios en Salamanca y Málaga, pero mantuvo su apego a Roma, donde se representa sus obras. En 1519 viajó a Jerusalén con el primer marqués de Tarifa don Fadrique Enríquez de Ribera, y allí cantó su primera misa, como lo recuerda en su largo poema en coplas de arte mayor, *Viaje a Jerusalén*. Poco después regresó a España, donde murió en el ejercicio de la dignidad de prior de la catedral de León. Con mucha anterioridad había recogido su obra poética en su *Cancionero* (Salamanca, 1496), que aumentó en reediciones posteriores.

A pesar de su indiscutible importancia, el teatro de Juan del Encina cae fuera de la esfera de intereses de este libro, precisamente porque el teatro, en cuanto tal, no puede tener un *narrador*. Más abajo explicaré por qué razones estudio *La Celestina*, a pesar de la afirmación precedente. Pero la obra poética de Juan del Encina es harina de otro costal. Se la puede dividir en original y traducida, ya que, a pesar de la rusticidad y rusticismos de sus pastores Encina fue un humanista salmantino, que ganó sus laureles con una elegante traducción de las *Bucólicas* de Virgilio. Esta traducción está dirigida al Príncipe

[31] Hay varias ediciones meritorias de las obras de Juan del Encina. La más asequible hoy día es la de Ana María Rambaldo, que publicó sus *Obras completas*, 4 vols., Clásicos Castellanos (Madrid, 1977). Esto se debe complementar con la consulta de la monografía de J. R. Andrews, *Prometheus in Search of Prestige* (Berkeley-Los Ángeles, 1969). Acerca del particular puesto de Juan del Encina en el mundo musical del polifonismo del Renacimiento español, v. Samuel Rubio, *Historia de la música española*, II, *Desde el «ars nova» hasta 1600* (Madrid, 1983), 124-127.

don Juan, el primogénito de los Reyes Católicos, cuya muerte en 1497 cambió el destino de España y de su familia reinante. La dedicatoria adelanta la impresión de fiel traductor que quiere dar Encina en estas palabras: «Comoquiera que yo sea tan desseoso del servicio de Vuestra Alteza como el que más, con aquella fe que a vuestros claríssimos padres, procurando mostrar algo de mi desseo, en las *Bucólicas* de Virgilio metí la pluma». Sin embargo, poco más adelante insinúa que algunas libertades se ha tomado: «Por no engendrar fastidio a los lectores desta mi obra, acordé de la trobar en diversos géneros de metro, y en estilo rústico». Estas anunciadas infidencias me hacen pensar en el dicho italiano de que *traduttore, traditori.*

Alertado por estas declaraciones el lector comprobará que Encina trata de vestir la pastoril virgiliana con atuendos muy españoles, a partir del hecho que las *Bucólicas* (églogas) están adaptadas a situaciones y a personajes peninsulares allí nombrados. Como ejemplo de su infidencia como traductor observe el lector: la I égloga o bucólica de Virgilio, que tiene como personajes a Títiro y Melibeo, pastores despojados de sus haciendas por la batalla de Filipi, donde en el año 42 a. de C. se dirimió el destino de la agonizante república romana. Sin advertencia alguna acerca del hecho de que ha efectuado un descomunal adobo histórico en su adaptación, Encina explicará en su argumento: «En esta primera égloga se introduzen dos pastores razonándose el uno con el otro como que acaso se encontraron, uno llamado Melibeo, que habla en persona de los cavalleros que fueron despojados de sus haziendas por ser rebeldes, conjurando con el rey de Portugal que de Castilla fue alançado, y con él anduvieron amontonados y corridos perseverando en su contumacia; y el otro pastor, que Títiro fue llamado, habla en nombre de los que en arrepentimiento vinieron y fueron restituydos en su primero estado». Vale decir, que la pugna histórica entre Octavio y Antonio contra Bruto y Casio por el dominio de Roma –que se dirimió en los campos de Filipi–, se ha traspuesto a la lucha entre los Reyes Católicos y Alfonso v de Portugal, quien, como marido y protector de Juana la Beltraneja había invadido las tierras españolas y había sido derrotado en los campos de Toro en 1476. Las vestiduras contemporáneas con que Encina reviste la bucólica virgiliana se hacen más transparentes aún cuando Títiro, el pastor clásico, se dirige al rey Fernando v el Católico, en un pasaje cuyo modelo es inhallable en el original latino: «Maravillado me siento, / ¡o gran rey! qué cosa fuesse / passarme por pensamiento / de tener atrevimiento / que en tus hechos yo escriviesse». Estos versos aluden a una repetida ambición historiográfica que abrigó Encina, con lo cual la égloga virgiliana abandona todas sus características romanas para terminar de anclarse en las circunstancias nacionales españolas y en las personales del salmantino Juan del Encina.

Un ejemplo más, para remachar el clavo. En la égloga III Virgilio introduce a los pastores rivales Dametas y Menalcas que se desafían a un duelo en versos amebeos, que debe juzgar el pastor Palemón. Este inocente pasatiempo bucólico lo traduce Encina a los acontecimientos políticos de la actualidad peninsular, con históricas resonancias calamitosas, como se puede observar en la lectura de la larga explicación del poeta: «Esto se puede aplicar a los privados del rey don Enrique y a muchos Grandes que con embidia dellos, y aun ellos mesmos entre sí, sembraron gran discordia en nuestra Castilla, y algunos dellos tentaron alçar por rey al príncipe don Alonso, su hermano, por poner en obra sus malos pensamientos. De manera que el muy magnífico rey don Enrique, andando ya acovardado y temeroso de aquellos que más temer le solían, no osava ni curava essecutar justicia, ocupado en otros exercicios, dexando a cada uno hacer lo que quería. Y con esto las maldades tanto se multiplicaron y enxambraron en este reyno, a que no solamente lo de la corona real, mas aun las proprias haziendas unos a otros se robavan, y como malos pastores ordeñavan agenas ovejas. Assí que al tiempo que nuestros muy poderosos príncipes don Hernando y doña Ysabel a suceder vinieron, muchos uvo que por malicia o por mal conocimiento ayudaron y favorecieron al rey de Portugal dándole entrada en Castilla, adonde no poco peligrosa le fue la salida».

Aquí Encina ha metamorfoseado una inocente pugna pastoril, tal cual la imaginó Virgilio, en los tristes años de las postrimerías del reinado de Enrique IV de Castilla (m. 1474), en que menudearon las cábalas y cabildeos con sus dos medios hermanos, la futura Isabel la Católica y el infante don Alfonso, con la vergonzosa deposición y farsa de Ávila y la proclamación de Alfonso como rey (1465), cuando éste contaba once años. La alusión al rey de Portugal y su «peligrosa salida» de Castilla recuerda el exultante triunfo del futuro rey Católico sobre Alfonso v de Portugal en los campos de Toro, victoria ya recordada en la égloga I, como se ha visto. Debe advertirse, sin embargo, que en esta égloga III la realidad histórica española no entra en el cuerpo del poema, y sólo se hace presente en el Argumento. O sea que las infidencias del traductor –ya que no se trata aquí de *narrador*–, quedan reducidas a las explicaciones del Argumento, porque el texto poético no contiene alusiones a la vida histórica contemporánea. Pero esto sí nos plantea el caso de un Traductor Infidente, mas esto ya no es tan novedoso, al punto que los italianos, como hemos visto, lo han proverbializado. Pero es interesante anotar la existencia del Traductor Infidente como un revulsivo en la creación del Narrador Infidente, la cual, se hace más cercana en el tiempo una vez que ya ha entrado el siglo XVI.

En su poesía original Juan del Encina brinda menor novedad, en lo que respecta a nuestro tema. El *Triunfo de Amor*, por ejemplo, dedicado al primo-

génito de los duques de Alba, expone en sus palabras preliminares un viejísimo lugar común, que arraiga en un fingido sueño-alucinación en que el autor-narrador se ve transportado a regiones inalcanzables en la realidad, y esto ya no era nuevo en la época en que Cicerón redactó su *Somnium Scipionis*. Esta es la explicación que da Encina: «Un día, en el mes de mayo, después que el sol se retraxo por dar lugar a la noche, contemplando en amores, desseoso de saber quién más en ellos alcançar pudiese, me dormí. Y fue, mi sueño tan breve que poco lugar tuvieron mis miembros de descansar, porque el codiciosso Desseo, de parte del dios Cupido, muy apresuradamente me llamava para que gozar pudiesse de unas fiestas que en sus palacios aquella noche se celebravan». Éstas ya no son más infidencias del autor, sino se trata, más bien, de una inmensa licencia poética que responde, en general, al nombre retórico de *alegoría*. No exisste la menor intención de engañar al lector, sino de crear, para su beneficio, un doble nivel de interpretación de la obra entre manos, que actúa en el plano literal y en el plano alegórico.

Algo semejante ocurre en la *Tragedia trobada a la dolorosa muerte del príncipe don Juan*, ocurrida en 1497. Las múltiples referencias en primera persona del singular que se hallan en la Invocación («llévame, muéstrame, mi fuerça, mi pluma»), así como toda esta copla de arte mayor, cerca ya del final:

También con los suyos yo triste, perdí
la vida, quedando por siempre en tristura;
perdí mi esperança, perdí mi ventura,
perdí que quería servirse de mí;
el bien desseado, por poco lo vi,
que siempre esperava de suyo llamarme,
y agora que quiso por suyo tomarme
la buena Fortuna lançóme de sí.

En todo lo citado el *yo* no es ni el de Juan del Encina –aunque hay sobretonos autobiográficos–, ni el de su Narrador, sino que toda la copla se estructura sobre una hipérbole poética. El poeta no ha muerto («perdí la vida»), interpretación absurda, por lo demás, sino que exagera al máximo el sentido de desolación causado por la muerte de un ser querido y respetado. Otra vez, no cabe hablar de Narrador Infidente, sino de *licencia poética*. Y nuevamente caemos en otro de los revulsivos aliados y que actuaron en el desarrollo histórico de las futuras infidencias del narrador.

A pesar de ser una obra maestra de la lengua castellana y de la literatura universal, poco hay que decir sobre *La Celestina* desde la atalaya de estas

páginas dedicadas al Narrador Infidente, ya que su forma dramática inhibe la intervención de un narrador, como ya queda dicho. Pero su declarada multiplicidad de autores –sea o no sea verdad histórica esta afirmación del original–, convierte a uno de ellos en un verdadero narrador de la materia artística posibilitada por el otro. Además, y desde otro punto de vista, el maestro Marcelino Menéndez y Pelayo la estudió en sus *Orígenes de la novela*, lo que me descarga de más explicaciones. En el trozo prologal titulado «El autor a un su amigo» se declara que al llegarle a las manos el manuscrito del primer *auto* «Vi que no tenía su firma del autor, el cual, según algunos dicen, fue Juan de Mena, y según otros Rodrigo Cota». Esta semi-anonimia del original fue la que impulsó al bachiller salmantino Fernando de Rojas a concluirlo, según termina de declarar en los preliminares. Pero, de todas maneras, debe resultar evidente que no es en la parte dramática en sí, sino en los numerosos preliminares y postliminares, en que se deben buscar las posibles intervenciones del Narrador.

Quede claro que no pretendo buscar, ni aproximarme, al sentido de esta compleja obra maestra. Por lo demás, correspondiente con su genialidad, *La Celestina* nos propone un caso único de infidencia narrativa, y para apreciarla como es debido debe recordarse lo ya dicho, que el primer *auto* no es de Rojas, pero que éste, magnetizado por su lectura, le agregó quince *autos* más, para un total de dieciséis, y poco más tarde, tras un nuevo añadido de Rojas, la obra alcanzó un total de veintiún *autos*, y así se lee hoy en día[32]. Consecuente con el objetivo de estas páginas, conviene apreciar los acontecimientos del primer *auto*, que llegó a manos de Rojas, en sus años estudiantiles, como algo de autoría ajena (¿Juan de Mena, Rodrigo Cota?), y que él, según declaración propia, «Acordé que todo lo del antiguo autor fuese sin división en un auto o cena incluso, hasta el segundo auto» («El autor a un su amigo»). Propongo aproximarnos a ese primer *auto* como un microcosmos, algo ajeno a la creación de Rojas, sobre el cual el bachiller salmantino operó como un magnífico cirujano de ideas y palabras, pero cometiendo notables infidencias, según se verá.

Al sumarizar el primer *auto* debe observarse que el escenario es el jardín de Melibea, según explica el Argumento del primer *auto*. Pero esta localización viene de pluma ajena y adventicia, como se advierte en el prólogo: «Aun los

[32] Abundan en el mercado las ediciones competentes de *La Celestina*, y lo mismo se puede decir de estudios críticos sobre ella. Escojo algunos de los que me han sido más útiles, comenzando por el clásico estudio de Marcelino Menéndez Pelayo en sus *Orígenes de la novela* (1905): Marcel Bataillon, *«La Céléstine» selon Fernando de Rojas* (París, 1961); María Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de 'La Celestina'* (Buenos Aires, 1962); Stephen Gilman, *The Art of 'La Celestina'* (Madison, 1956) y, del mismo autor, *The Spain of Fernando de Rojas. The Intellectual and Social Landscape of 'La Celestina'* (Princeton, 1972).

impresores han dado sus punturas, poniendo rúbricas o sumarios al principio de cada auto, narrando en breve lo que dentro contenía: una cosa bien excusada, según lo que los antiguos escritores usaron». En nuestros días, Martín de Riquer, con buenas razones, situó el escenario inicial en una iglesia. Sea donde fuese, en el encuentro inicial Calisto declara su apasionado amor a la airada Melibea. En la escena siguiente, Calisto demuestra repetidos síntomas de su amor-pasión ante su criado Sempronio. Pero Calisto, a pesar de sus manifestaciones hiperbólicas y excesos retóricos, no es un amante cortés, sino más bien su parodia o caricatura, como deben hacer claro sus propias extremosidades verbales[33]. Él no suspira por un *amor de lonh* (amor de lejos), como el antiguo trovador provenzal Jaufre Rudel; él quiere la cercanía de la intimidad para así poder llegar a la posesión física de Melibea; lo que él quiere no es el amor cortés, en ninguna de sus variantes, sino simplemente el amor sexual. Para lograr esto su criado Sempronio le ofrece la ayuda de una vieja zurcevoluntades llamada Celestina. La escena ahora cambia a la casa de Celestina, que está con una de sus «discípulas», Elicia, en el momento de la llegada de Sempronio, que es su amante arrufianado. Celestina y Sempronio, tras breve explicación de la misión de éste, abandonan juntos la casa y llegan a la de Calisto, donde son recibidos por Pármeno, joven criado de Calisto y que con anterioridad había sido sirviente de Celestina, cuyas malas artes conoce muy bien, como se lo dice a su amo. Pero el ardor sexual ha convertido a Calisto en un insensato que rechaza las advertencias de Pármeno, y recibe a Celestina con una verdadera nube de entusiasmos y blasfemias. Calisto va con Sempronio a buscar dinero para comprar a Celestina, y ésta queda sola con el joven Pármeno, a quien ella no reconoce, de inmediato, como su antiguo sirviente...

Hay una escena de reconocimiento entre los dos, y la vieja alcahueta inicia la conquista de Pármeno, como para no tener enemigos en casa de Calisto. El arma decisiva que usa es tentar la lujuria de Pármeno: le ofrece el cuerpo de Areúsa, otra de sus «discípulas». El pobre Pármeno no puede resistir, y se doblega. En ese momento vuelve Calisto con cien monedas de oro para Celestina; Sempronio y Pármeno se reconocen ahora como aliados entre sí y de la vieja alcahueta. Todo queda dispuesto para la conquista de Melibea, y Calisto y Celestina se despiden cristianamente: «Quede Dios contigo», dice Celestina a Calisto, y éste responde: «Y Él te me guarde». Lo que convierte a esta despedida tradicional en algo blasfemo por la intención a que están asestadas estas cristianas palabras. Termina el primer *auto*, que ha quedado enmarcado

[33] Es el tema del libro de June Hall Martin, *Love's Fools: Aucassin, Troilus, Calisto and the Parody of of the Courtly Lover* (Londres, 1972).

en una inmensa blasfemia, ya que las palabras iniciales de Calisto, al abrirse el *auto*, habían sido: «En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios». La grandeza de Dios la ve él en la belleza física de Melibea, que él quiere gozar hasta la insensatez y la blasfemia, y en esto Fernando de Rojas vislumbró la grandiosidad del desenlace que él podía dar al magnífico escorzo que le llegó a las manos.

Todas las líneas de desarrollo están bien trazadas en la intencionalidad artística del primer autor. Quedan pendientes, a la espera de más amplio desarrollo dramático, las maniobras de Celestina, la entrega de Melibea, y algún tipo de final moralizante. Pero el desenlace que impone Fernando de Rojas a la obra ajena, y su propio tipo de moralización, son de genialidad impar, y que se han explicado en función de su indiscutible judaísmo. Bien puede ser. Pero prefiero aminorar el ímpetu de explicaciones racistas, y observar la fuerte moral estoica con que cierra la obra el lamento de Pleberio, el padre de Melibea, con su rabioso apóstrofe contra la Fortuna, el Mundo y el Amor. En esta relación sentimental-ideológica que nace en el hondón del hombre, cabe citar observaciones como ésta de Stephen Gilman: «Nothing like it has ever ben made, and I would almost dare to say, in defiance of Nietzsche, that nothing like it can ever be made again» (*The Art of «La Celestina»*, pág. 194).

La primera y más feliz infidencia de Fernando de Rojas respecto al texto recibido consiste en la introducción de nuevos personajes, cuya existencia ni siquiera se insinúa en el *auto* primero. Debe destacarse la presentación de Alisa y Pleberio, los padres de Melibea, y de los dos Pleberio adquiere un desarrollo y significado trágicos verdaderamente magistrales. Claro está que los padres como personajes dramáticos (aunque no trágicos) tenían antigua solera en la comedia latina, y el teatro de Plauto y Terencio abunda en ellos, lo que se mantiene en la comedia humanista que llega y sobrepasa los años de Fernando de Rojas. Pero al introducir padres en su tragicomedia Rojas da a la obra un sesgo inesperado dentro del antiguo elenco del *auto* primitivo y ajeno. Porque sin padres, el primer *auto* funciona como un *exemplum* acerca de los peligros y males del amor, para los enamorados que voluntariamente dejan corretear sus amores al margen de la religión. Pero Fernando de Rojas, al introducir la pareja de Pleberio y Alisa, presenta en toda su trágica grandeza la forma en que el vendaval erótico de las relaciones entre Calisto y Melibea acaba con la pareja de enamorados y sacude para siempre las vidas de los padres. En suma, la introducción, original a medias, de los padres ilustra cómo Amor-Eros puede hacer sucumbir a una familia entera.

Esta presentación de nuevos personajes tiene como corolario un nuevo tiempo y un nuevo espacio dramáticos. La elaboración de un nuevo tiempo teatral se anuncia ya en el segundo *auto*, cuando Pármeno le recuerda a su

amo: «Perderse *el otro día* el neblí fue causa de tu entrada en la huerta de Melibea». Debe quedar bien claro para cualquier lector que el decurso temporal entre el *auto* primero y el segundo es de varios días. Dentro de este nuevo tiempo dramático es que pueden desarrollarse y adquirir personalidad teatral esos personajes de nuevo cuño, ni siquiera mencionados en el primer *auto*, como son los padres de Melibea, que entran en el argumento con sigilo serpentino, sin ningún aviso ni fanfarria. Obsérvese que en el tercer *auto*, que transcurre en la casa de Celestina, ésta anuncia a Sempronio: «A casa voy de Pleberio [el padre de Melibea]; quédate a Dios». A lo cual responderá Sempronio: «Madre, mira bien lo que haces, porque cuando el principio se yerra, no puede seguirse buen fin. Piensa en su padre, que es noble y esforzado, su madre celosa y brava, tú la misma sospecha. Melibea es única a ellos: faltándoles ella, fáltales todo el bien». Estas palabras encierran en su seno el sentido de tragedia total que infundió Rojas a la obra heredada, donde estaba ausente por completo, y esto lo hizo el bachiller salmantino a dieciocho *autos* del final de la tragicomedia que es otro comentario sobre su exquisito tino dramático.

Hay otro tipo de observaciones dramáticas que tienden a dar mayor tupidez al nuevo tiempo teatral, como cuando Elicia pegunta a Sempronio acerca de su repetida visita a la casa de Celestina: «¿Qué novedad es ésta, venir hoy acá *dos veces*?» (*auto* tercero). Y en este nuevo tiempo-espacio comienzan a desvivirse las vidas de Alisa y Pleberio, –y las de los otros personajes también, claro está–, y la totalidad de estas vidas apunta a la tragedia total que desencadenará el amor de Calisto y Melibea. La madre Alisa no lleva carga de mayor importancia dramática en la tragicomedia, pero el padre Pleberio desempeña importantísimo papel, que lo lleva a erguirse a una talla insuperable. El *auto* vigésimo comienza a disponer con genial estrategia la importancia decisiva del papel final de Pleberio. Y el *auto* vigésimo primero corona la demostración de que los personajes de *La Celestina* han vivido –como el resto de la humanidad– *in hac lachrymarum valle*, que son, en todos los sentidos, las últimas palabras puestas en boca de Pleberio en la tragicomedia.

Estas vidas dramáticas están presentadas con el perspectivismo propio de la realidad diaria. Por ejemplo, en el *auto* décimo Calisto va de noche a casa de Melibea, acompañado por Sempronio y Pármeno, a quienes se les atribuye en forma dramática y formal el papel de fieles y valientes guardaespaldas de su amo. Pero en sus pechos habita un sentimiento de suprema cobardía, y esto se expresa por boca de Sempronio, cuando dice: «En sintiendo bullicio, el buen huir nos ha de valer». Mientras tanto, en el diálogo entre los dos amantes, Melibea pregunta si son muchos los sirvientes protectores que ha traído Calisto, y éste contesta, con esa irrealidad consustancial, que le costará la vida: «No, sino dos; pero aunque sean seis sus contrarios, no recibirán mucha pena para les quitar las armas y hacerlos huir, según su esfuerzo».

Siglos antes de Ortega y Gasset, el continuador de *La Celestina* ya sabía que «la verdad es un punto de vista». Valga este nuevo ejemplo: el impaciente enamorado Calisto, con sus palabras, pone frente a frente el tiempo cronológico, de reloj, con el tiempo sentimental, de su pasión amorosa, cuando comenta a su amada: «Ya quiere amanecer. ¿Qué es esto? No me parece que ha una hora que estamos aquí, y da el reloj las tres» (*auto* catorceno). Este diverso sentir del tiempo, entre el individuo y el reloj, anuncia ya el problemático tiempo que pasó Don Quijote en la cueva de Montesinos, tema que postergo para estudiarlo por todo lo largo en el capítulo correspondiente. Y todo esto está en el germen de la revolucionaria oposición intelectual entre *temps* y *durée* postulada a comienzos del siglo xx por Henri Bergson. Lo que debe retrotraernos al hecho fundamental de que las infidencias que practica Fernando de Rojas sobre el texto primitivo de *La Celestina* anuncian el inminente nacimiento de la novela moderna, con su agudo perspectivismo y particular problemática.

CAPÍTULO V
INFIDENCIAS PICARESCAS

La novela picaresca es una de las contribuciones cimeras de la literatura española a la literatura mundial. Nació al publicarse un pequeño volumen anónimo intitulado *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. El librillo tuvo un éxito inmediato, y en ese mismo año salieron cuatro ediciones distintas, en Burgos, Alcalá de Henares, Amberes y Medina del Campo, la última fortuitamente recuperada en años recientes. Bien es cierto que poco después su título pasó a engrosar la lista de libros prohibidos en el famoso *Cathalogus librorum qui prohibentur mandato Illustrissimi et Reuerendissimi D. D. Ferdinandi de Valdés* (Valladolid, 1559). Cuando volvió a salir impreso ya se trató de algo muy distinto: *Propaladia de Bartolomé de Torres Naharro, y Lazarillo de Tormes. Todo corregido y emendado por mandado del Consejo de la Santa y General Inquisición* (Madrid, 1573). Este *Lazarillo castigado* fue obra de Juan López de Velasco, cosmógrafo mayor del Rey en las Indias Occidentales, o sea, persona de máxima solvencia moral e intelectual. Pero la fama del *Lazarillo* original estaba tan bien cimentada que, a pesar de estas prohibiciones y «castigos», en 1605 el galeote Ginés de Pasamonte, pícaro de tomo y lomo, al alardear ante Don Quijote de la autobiografía que ha estado escribiendo, dice al caballero andante que su libro «es tan bueno... que mal año para *Lazarillo de Tormes* y para todos de aquel género se han escrito o escribieren» (I, xxii). Debe quedar claro que en 1554 quedó lanzado el género picaresco, que deleitaría al mundo español, y que, bien pronto, en traducciones e imitaciones, dejaría honda huella en muchas otras literaturas europeas.

El término de *novela picaresca* debe plantearnos un problema preliminar, que es el concepto de *novela* en sí. Porque ocurre que la novela es, en su esencia, un tejido de ficciones y la *ficción* es, para el moralista cristiano, un cúmulo de mentiras, y en este momento vuelvo a tratar problemas esbozados desde las primeras páginas de este libro, aunque ahora con algunos retoques en la perspectiva. De todas maneras, y en consecuencia, la novela, al dar sus primeros pasos en la historia y para sobrevivir, a pesar de las condenas

moralizantes, debe presentarse con el disfraz y argucias de que es una historia, algo verídico, que puede ser moral o inmoral, pero que es algo verdadero y ocurrido. Los libros de caballerías, por lo pronto, desbordan de inverosimilitudes y hacinan mentirosos disparates. Pero el *Amadís de Gaula*, que fue «el primero de caballerías que se imprimió en España», en el sentir del cura cervantino (*Don Quijote*, I, vi), tiene en sus afirmaciones prologales alusiones a Salustio y Tito Livio, en una solapada insinuación que las hazañas de Amadís son dignas de las plumas de estos famosos y cotizados historiadores romanos. Como toda vida histórica, la de Amadís transcurrió en un tiempo y espacio concretos, y, en consecuencia, inescapables. El relato de su vida comienza con estas palabras, que ilustran mi previa declaración: «No muchos años después de la Pasión de nuestro redentor y salvador Jesucristo, fue un rey cristiano en la pequeña Bretaña...». La 'historicidad' del protagonista Amadís adquiere así todos los visos de verdad que puede conjurar la imaginación de su autor.

En cuanto a Esplandián, hijo de Amadís y de Oriana, el libro que narra sus aventuras imprime interesante variante a estas pretensiones de *verdad*, en las que se ampara la temprana *novela* para disfrazar su naturaleza de mentira esencial. El largo título del libro de su vida –en realidad producto de la pluma del regidor de Medina del Campo Garci Rodríguez de Montalvo–, pone en evidencia los artilugios esgrimidos para disfrazar la Novela de Historia: *El ramo que de los cuatro libros de Amadís de Gaula sale, llamado las sergas del muy esforzado caballero Esplandián, hijo del excelente rey Amadís de Gaula. Aquí comienza el ramo que de los cuatro libros de Amadís sale, llamado las sergas de Esplandián, que fueron escriptas en griego por la mano de aquel gran maestro Elisabat, que muchos de sus grandes hechos vio y oyó.*

El lector de entonces se veía conminado a partir de la verdad apodíctica de que la vida de Amadís fue histórica, lo que, *ipso facto*, convertía a la Novela en Historia. La «historicidad» de su hijo Esplandián se convierte en algo incontrovertible, y esto se remacha con el clavo de que su «historia» fue escrita por el maestro Elisabat, el más letrado de los personajes que aparece en la 'historia' de su padre Amadís de Gaula. Se ha dado un elegante quiebro torero a la disyuntiva Novela-Historia o, mejor aún, se ha imposibilitado tal opción: la vida del caballero ficticio sólo puede ser Historia; la posibilidad de que su vida fuese algo irreal, exclusivamente literario e imaginado desaparece ante la acumulación de tantos factores «históricos». Los anales literarios han consagrado el dar gato por liebre, como la consagrada vocación artística de la época.

La necesidad de dar solidez histórica a las mendacidades novelísticas llegará en línea recta a la obra cervantina. Cervantes se complacerá, en primera

instancia, en españolizar al caballero andante, dándole una patria manchega, en vez de una problemática Gaula. Muy poco más tarde en el relato se brindará al lector el dato asombroso de que la vida de don Quijote tiene un historiador real, llamado Cide Hamete Benengeli, con lo que se anula la opción Novela-Historia. Lo malo, y aquí la chirigota se torna estrepitosa, es que se trata de un «historiador arábigo», lo que problematiza «la verdadera relación de la historia», porque «si a éste se le puede poner alguna objeción acerca de su verdad, no podrá ser otra sino haber sido su historiador arábigo, siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos» (I, ix). En el momento en que se llegó a la contradicción de crear *un historiador mentiroso* no se sintió más la necesidad apremiante de dar a la Mentira por Verdad, y a la Novela por Historia. En resumidas cuentas, lo que ha ocurrido es que ha nacido la novela moderna, y con ella la posibilidad del Narrador Infidente.

Perro «Zamora no se perdió en un hora», como decían los clásicos, hay más tiempo que hilar, vale decir, el Narrador Infidente está nonato todavía. Un decidido paso en la dirección de su nacimiento lo dio Francisco Delicado, un andaluz (originario de Martos, provincia de Jaén), que vivió largamente en Roma –donde italianizó su castizo apellido de *Delgado*–, pero que abandonó la Ciudad Santa en 1527, con motivo de su famoso y horrendo Saco por las tropas imperiales de Carlos v. Delicado se trasladó a Venecia y allí, en 1528, publicó el *Retrato de la Lozana andaluza, en lengua española muy claríssima. Compuesto en Roma. El qual retrato demuestra lo que en Roma passaua y contiene muchas más cosas que la Celestina*. Obsérvese que este andaluz ya no siente más que su lenguaje es el *castellano*, sino el *español*. Por lo demás, la buscada comparación con *La Celestina* revela la filiación de esta obra semidramática, semi-narrativa, y esto la convierte en un efectivo puente entre *La Celestina* y el *Lazarillo de Tormes*, ya que mira atrás hacia *La Celestina* en la forma, y adelante hacia el *Lazarillo de Tormes* en la denigrante materia en que basa su argumento. Dicha filiación, además, me viene como anillo al dedo para dedicar algunas páginas a su estudio, antes de entrar en el estudio de ciertas novelas picarescas, aunque recuerdo muy bien las palabras de don Marcelino Menéndez Pelayo: «Digamos algo de la *Lozana andaluza*, sin entrar, por supuesto, en su análisis, que no es tarea para ningún crítico decente» (*Orígenes de la novela*, cap. xi)[34].

Por ser crítico decente desoigo la caución de don Marcelino y digo que desde la atalaya del Narrador Infidente se observa una doble infidencia inicial.

[34] Uso la útil edición de *La Lozana andaluza* que hizo Bruno Damiani para los Clásicos Castalia, Madrid, 1969.

La primera es que el autor, al imprimir su obra, en ningún momento da su nombre, a pesar de que aparece como uno de los personajes principales de este inmenso diálogo y es buen amigo de la Lozana. La anonimia es parte de la herencia global de *La Celestina* que recibe Delicado, y al respecto el lector puede referirse a las observaciones hacia finales del capítulo anterior. La revelación de su verdadero nombre ocurrió ocho años después de la publicación de *La Lozana andaluza* en la introducción debida a su pluma del tercer libro del *Primaleón* («trasladado del griego» por Francisco Vázquez, de Ciudad Rodrigo, de la familia caballeresca de los *Palmerines*), en la edición que Delicado sacó en Venecia, 1534, donde habla de «los nuevos romancistas como lo fui yo cuando compuse la *Lozana* en el común hablar de la polida Andalucía». Al final del volumen se declara que los tres libros del *Primaleón* «fueron corregidos y emendados de las letras que trocadas eran por el vicario del valle de Cabezuela Francisco Delicado, natural de la Peña de Martos». Cabezuela del Valle, de donde fue vicario *in absentia* nuestro autor, es municipio de la provincia de Cáceres.

La segunda infidencia consiste en insistir en que esto es un *retrato*, tal cual lo anuncia el título y se amplía en el «Argumento en el cual se contienen las particularidades que ha de haber en la presente obra». En ese mismo Argumento el autor reconoce que el retrato es propio de las artes pictóricas, al decir al respecto que «vese mejor esto en los pintores que no en otros artífices». Tal afirmación, en el contexto del siglo XVI, es abundar en lo obvio: el retratista era el pintor, un Rafael, un Miguel Ángel, un Leonardo. Al sustraer Delicado el arte del retrato de las artes plásticas e ingresarlo en las artes literarias, efectúa una magna sinestesia artística en que la pintura se expresa en letras.

Al aproximarse el lector a este «retrato» se observa que está en prosa y que ésta adquiere la forma de un inmenso diálogo (por el estilo de *La Celestina*), que supera en sus dimensiones a todo lo practicado por un Platón o un Erasmo. Una idea de las dimensiones ciclópeas de ese diálogo nos la da «Explicación» final, donde se declara que «son por todas las personas que hablan en todos los mamotretos o capítulos ciento y veinte e cinco». El número de mamotretos (en la acepción de «cuaderno, capítulo») es de sesenta y seis. Lo propio del diálogo literario es que los hablantes se retraten en sus palabras, a sí mismos y a sus interlocutores. Todo debe apuntarnos a la increíble conclusión que Delicado nos brinda ciento veinticinco retratos distintos (esbozos, rasguños) de la Lozana. Queda justificada así otra afirmación del «Argumento», cuando se estampa allí: «Este retrato es tan natural que no hay persona que haya conocido la señora Lozana, en Roma o fuera de Roma, que no vea claro ser sacado de sus actos y meneos y palabras».

Queda dicho que el Autor (bajo esa designación) interviene en la acción y en el diálogo, y la intención paladina es la de identificarlo con el histórico autor andaluz Francisco Delicado. De ser esto así su realidad histórica y concreta se transfiere, por una suerte de vasos comunicantes literarios, a sus dialogantes, que, en esta medida, comparten su tiempo y espacio. Esto puede llevar a sorprendentes afirmaciones: en el mamotreto XVII el Autor dialoga con Rampín, el criado de Lozana, que en el mamotreto XIV se había acostado con su ama. Si Rampín es histórico por dialogar con el Autor, también lo será la Lozana, por haberse acostado Rampín con ella, y otra gruesa capa de «historicidad» adquiere la protagonista porque ella dialoga y disputa con el Autor (mamotreto XLII). El ovillo que se saca por este hilo es que los ciento veinticinco personajes de este diálogo energuménico son todos históricos. Este tipo de aberración lógica (un verdadero paralogismo), es lo que nos plantean las nuevas estrategias dialogísticas ideadas por Francisco Delicado.

Debo acercarme a algunas de ellas para desentrañar su sentido, dentro del marco general que me he impuesto. En el mamotreto XVI dialogan Rampín, Lozana y un Judío acerca del alquiler de una casa, En el siguiente, mamotreto XVII, «información que interpone el autor para que se entienda lo que adelante ha de seguir», interviene el Autor como personaje para dialogar con Rampín, y al terminarse este mamotreto la palabra la tiene Rampín. Al comenzar el mamotreto XVIII Rampín sigue hablando, como si no existiese la división en mamotretos, pero ahora Rampín continúa el diálogo interrumpido con Lozana, que viene del mamotreto XVI. Ésta es una manera efectiva de marginalizar el mamotreto XVII de la acción y del tiempo dramáticos. En este momento los hilos argumentales corren por debajo o por encima del mamotreto XVII y quedan empalmados con perfecta lógica dramática los mamotretos XVI y XVIII sin dejar el menor rastro de costura o sutura en la tela estructural de la obra. Esa lógica obliga a coger el mamotreto XVII y colocarlo al margen de la acción y estructura, pero esa misma lógica impide borrarlo de un plumazo, porque constituye un importante ingrediente argumental, como nos lo indica su propio epígrafe, copiado un poco más arriba. Se trata, como se puede apreciar, de una pequeña y flamante audacia estructural.

Otro tipo de maravilla literaria, fruto del ingenio de Francisco Delicado, tendrá repercusiones en el Prólogo del *Quijote* de 1605, cuando el novelista no puede escribir ese Prólogo y acude a un amigo que da ingeniosísima solución al problema. No hablo de influencias literarias –imposible de trazar entre *La Lozana andaluza* y el *Quijote*–, sino, más bien, de actitudes análogas entre dos escritores muy alejados en el tiempo, en el espacio y en el contenido, ante el problema de la novela. En *La Lozana andaluza* al comienzo del «marginal» mamo-

treto XVII, el Autor dice: «Por eso, notad: estando escribiendo el pasado capítulo, del dolor del pie dejé este cuaderno sobre la tabla, y entró Rampín y dijo '¿Qué testamento es éste?' Púsolo a enjugar y dijo: 'Yo venía a que fuésedes a casa y veréis más de diez putas...'» Esto no tiene desperdicio: el personaje viene a invitar al Autor a visitar prostitutas. En tono más serio y formal, como es debido ante la diosa Filología, se puede ver en estas acciones un hercúleo acto de abstracción mental, en que el escritor (el Autor) se ve a sí mismo escribiendo la obra que tenemos entre manos. Se trata, según se puede ver, de una estupenda abstracción que tiene perfecta analogía en la historia de la pintura española, cuando Diego de Silva Velázquez pinta *Las Meninas* y se representa a sí mismo en el cuadro pintando *Las Meninas*, y en tal postura se pinta. En el siglo XX todo esto revivió con magnífica floración, como en *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921) de Luigi Pirandello, o bien en *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar. En otra ocasión, y en ulterior desarrollo de la misma técnica, el Autor está en casa de Lozana y ordena al criado Rampín: «Toma, tráeme un poco de papel y tinta, que quiero notar aquí una cosa que se me recordó agora» (mamotreto XLVII). Lo que capta aquí el Autor es a sí mismo en el acto de ideación de la obra literaria, y esto lo quiere escribir. O sea que nosotros los lectores somos testigos del acto de creación, pero con la misma inmovilidad y despego que caracteriza a cualquier espectador de una obra teatral.

Debe estar clara, y recurro a la memoria del lector, la superioridad y complejidad de funciones del Autor de Francisco Delicado sobre su antecedente literario, el Autor de *La Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro[35]. Para remachar el clavo creo que bastará citar el título de dicho mamotreto XLVII: «Como, estando la Lozana sola, diciendo lo que le convenía hacer para tratar y platicar en esta tierra sin servir a nadie entra el Autor callando y disputaron los dos; y dice el Autor[36]: 'Si está en casa la Lozana, quiero vella y demandalle un poco de algalia...'» Declaradamente el Autor –y debemos suponer que se trata de Francisco Delicado–, conoce a la Lozana, y la realidad humana del escritor cordobés se puede suponer impartida e infundida en su personaje, lo que anticipa algo de las complejidades del arte cervantino.

En determinado momento el Autor sube a hablar con la Lozana, y dice: «Señora Lozana, ¿tiene algo de bueno a que me convide?, que vengo cansado, y parecióme que no hacía mi deber si no entraba a veros, que, como vos sabéis, os quiero yo mucho, por ser de hacia mi tierra» (mamotreto XLII). Ahora bien, la Lozana era cordobesa (mamotreto I), y Francisco Delicado era de Peña de Martos (Jaén), con lo que el Autor, al identificarse como paisano de la andaluza Lozana se afilia con Francisco Delicado. Estas regocijadas ocurrencias de Delicado pueden treparse a complejidades metafísicas, sin embargo, porque la Lozana saluda al Autor-Delicado y le dice: «¿Sabéis, señor, qué ha pasado?, que quizás Dios os ha traído hoy por aquí» (mamotreto XLII), declaración que mezcla los pensamientos de una prostituta con la omnipresencia de Dios.

[35] Por cierto que Francisco Delicado cita esta novela por título (¿cómo un tácito desafío?), cuando dice: «Monseñor, ésta es *Cárcel de Amor*, aquí idolatró Calisto, aquí no se estima Melibea, aquí poco vale Celestina», mamotreto XXXVI.

[36] Hasta aquí he citado el título del mamotreto, lo que sigue es ya texto de esta novela dramática. Nos hallamos aquí ante otra innovación de Delicado: el texto del epígrafe corre y continúa en el texto de la novela.

Todo lo anterior me obliga a declarar que me parece excesiva la fulminación de don Marcelino Menéndez Pelayo cuando escribió acerca de *La Lozana andaluza*: «Su valor estético es nulo». Sin duda que su ambiente es prostibulario y picaresco, y que ciertos episodios y acciones pueden herir las susceptibilidades de críticos bien curtidos, pero no cabe duda que el arte de narrar de Francisco Delicado está plenamente a la altura del momento histórico que le tocó vivir. La estética de lo feo (desarrollo crítico posterior a los años de don Marcelino, bien es cierto), ayuda a calibrar con mayor precisión la desorbitada obra de Francisco Delicado.

Un último detalle a destacar en esta controvertida obra: Blasón, un personaje episódico, puntualiza a la Lozana que «Yo no soy Lazarillo, el que cabalgó a su agüela» (mamotreto XXXV). Evidentemente, Lazarillo era personaje de cuentos populares que no nos han llegado, y que, a juzgar por el detalle que menciona Blasón, eran de subido tono. Cuando ese Lazarillo adquirió galas literarias y se hizo libro fue en 1554, año que marca otro gran paso en la gestación del Narrador Infidente, y que fue, precisamente, una veintena de años posterior a *La Lozana andaluza*.

La publicación del anónimo *Lazarillo de Tormes* en 1554 tuvo fenomenal e inmediato éxito, con cuatro ediciones impresas en dicho año, y con una continuación anónima al año siguiente. Nuestro punto de partida será ahora el hecho de que el relato está en primera persona: «Pues sepa V. M. ante todas cosas que a mí llaman Lázaro de Tormes, hijo de Tomé González y de Antonia Pérez». Conviene no perder de vista el hecho de que Lazarillo narra su vida desde la perspectiva de Lázaro, desde el punto de vista de un Lázaro adulto se recrean los hechos de un Lazarillo niño e ingenuo. Se crea así, además, tiempo novelístico, en el que el pasado es el del niño nacido a orillas del Tormes y el presente es el momento en que el Lázaro pregonero pone punto final a sus memorias en Toledo: «Pues en este tiempo estaba en mi prosperidad y en la cumbre de toda buena fortuna». En ocasiones se denota el ansia del escritor de llegar a su presente narrativo, y a esto se puede atribuir la extrema y anó-

mala brevedad de los capítulos IV y VI, que tiran por la borda meses o años del pasado «histórico» de Lazarillo de Tormes.

Ya en el tratado I, en el que Lázaro comienza el escrutinio de su pasado, ocurren, sin embargo, extrañas infidencias narrativas, que se pueden atribuir a una axiología *sui generis* y nunca expresada. Obsérvese el siguiente escamoteo de la realidad de un pasado que se pretende actualizar a rajatabla: «Mas por no ser prolijo dejo de contar muchas cosas así graciosas como de notar, que con este mi primer amo me acaecieron, y quiero decir el despidiente y con él acabar». Pero al atender Lázaro al pedido de V. M. y narrar su «caso» (Prólogo), por fuerza tiene que echar mano del relato autobiográfico, y ésta es la garantía máxima de su historicidad: la persona que escribe las aventuras es la misma que las ha vivido. El autobiografismo lleva como exigencia fundamental la necesidad de que el relato no puede llevar el nombre de ningún otro autor. Desde otro punto de vista: la anonimia del *Lazarillo* es función de que se trata de una autobiografía. Lazarillo de Tormes la escribe y así recrea y actualiza su propia vida.

La forma que adquiere este relato autobiográfico es la de una carta, tradicional vehículo de confidencias y confesiones, como revelan estas palabras: «Y pues V. M. escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso» (Prólogo). Por lo pronto debe observarse que la obrilla se presenta como una muestra desgajada de un epistolario. Lázaro escribirá su vida por obediencia, actitud análoga a la de Santa Teresa, quien al pergeñar la suya escribe: «Suplico me dé gracia para que con toda claridad y verdad haga yo esta relación que mis confesores me mandan» (Vida, Prólogo). Vuestra Merced, el corresponsal anónimo de Lázaro, ha escrito una carta al pregonero de vinos pidiendo información de un *caso* (nunca bien identificado hasta el final) que toca la vida de su corresponsal. Obediente, Lázaro contesta en una larga epístola en que narra su vida desde sus ruines orígenes hasta el momento de redacción, cuando declara estar «en la cumbre de toda buena fortuna». Para concretar un poco más el lugar y tiempo de redacción para información del corresponsal –como corresponde a toda carta, entonces y ahora–, el pregonero ha escrito inmediatamente antes: «Esto fue el mesmo año que nuestro victorioso emperador en esta insigne ciudad de Toledo entró y tuvo en ella cortes». Vale decir que esta misiva se compuso en Toledo y probablemente en 1538.

Considérese, además, el hecho de que esta autobiografía narra la vida de un pobretón criminaloide llamado Lázaro González Pérez, hijo de un molinero ladrón y de una casi prostituta. Era inconcebible que la Historia (o Novela, para nosotros) descendiese a narrar u observar tales vergonzantes simas. La narración de la vida fastuosa de un emperador romano debía desembocar en

una *Historia Augusta*; el relato de la vida infamante de Lázaro González Pérez, *alias* Lazarillo de Tormes, sólo era concebible como epístola autobiográfica. El historiador detentaba una honra aneja a su oficio que prohibía el hacerse cargo de tales miserias. Las iniquidades de la vida de Lázaro no podían merecer, desde ningún punto de vista, la dignidad de ser historiadas, a menos que lo fuesen por la misma persona que las había vivido. Se nos invita a considerar la forma autobiográfica como una exigencia categórica y efectiva de la materia vergonzosa.

Ahora bien, el narrar una vida –cualquiera, inclusive la propia– es labor altamente selectiva, ya que lo contrario implica la imposibilidad de relatar todos los perendengues diarios. La autobiografía, por más extensa que sea, sólo se puede hacer cargo de episodios escogidos por un criterio selectivo propio de cada narrador. Al llegar a «la cumbre de toda buena fortuna» y tender la vista hacia atrás hasta llegar a su nacimiento en medio del Tormes, Lázaro escoge siete episodios que él considera significativos y definitorios de su presente. Ésta es la infidencia inicial y subyacente a toda autobiografía: *qué* es lo que se selecciona. Visto desde la acera de enfrente se puede formular la pregunta de otra manera: ¿Qué es lo que se deja fuera del relato? El porqué de la selección está claro: es el pedido de Vuestra Merced que impone a Lázaro el deber narrativo. *Qué* ha seleccionado Lázaro de su trama vital es lo que constituye los siete *tratados* sobre los que se ha estructurado la epístola. Pero el criterio selectivo se desborda en ocasiones de la vida propia para entrarse por las ajenas en forma perfectamente natural, como cuando comenta familiarmente a su corresponsal: «Y porque vea V. M. a cuánto se estendía el ingenio deste astuto ciego, contaré un caso de muchos que con él me acaecieron». La infidencia del narrador autobiográfico abraza por igual la vida propia y la del ciego.

Lo que ha escogido Lázaro como lo más significativo de su propia vida consiste en su servicio con el ciego, a quien descalabra y abandona (tratado I); su asentamiento con el clérigo de Maqueda, quien casi lo mata de hambre, lo descalabra y lo expulsa de su servicio (tratado II); su empleo con el escudero toledano, a quien alimenta por lástima y por quien es abandonado (tratado III); entra ahora a servir al fraile de la Merced, cuyo servicio deja, lo que consigna con máxima infidencia: «Y por esto y por otras cosillas, que no digo, salí dél» (tratado IV); el servicio al buldero tiene especificada duración temporal: «Finalmente, estuve con este mi quinto amo cerca de cuatro meses» (tratado V); el empleo con el maestro de pintar panderos se pasa en silencio casi total, y más atención se da al servicio de aguador para un capellán anónimo, como todo el mundo recreado en esta epístola, que pulula en personajes sin nombre (tratado VI); sigue breve asentamiento con un alguacil, que se abandona por peligroso, y en busca de «descanso y ganar algo para la vejez» aceptó el «oficio

real... de pregonar los vinos que en esta ciudad se venden». Los vinos que pregonaba eran del arcipreste de San Salvador, «mi señor y servidor y amigo de Vuestra Merced», y el relato procede ahora con grandes reticencias o infidencias hasta el final. El arcipreste casa a Lázaro con una criada suya, y es evidente que el pregonero vive ahora como marido cornudo y bien comido, y en este momento alude al *caso* que es lo que Vuestra Merced quiere que su corresponsal le dilucide. Con lo que todos los lectores de esta epístola deben llegar a la horrible conclusión de que para alcanzar «la cumbre de toda buena fortuna» hay que ser cornudo.

Quedan aludidas las inmundicias que caracterizan el mundo de Lázaro. En esto el anónimo autor ha seguido la huella trazada por Fernando de Rojas y el mundo de *La Celestina*, en que se entremezclan rameras y nobles damas, rufianes y caballeros, y a todos se los estudia al parigual, con detenimiento, y se los pinta con celoso detalle. Rojas posibilitó el mundo de la triste y sórdida picaresca, que el autor del *Lazarillo* prosiguió, aumentó y enmarcó en su epístola autobiográfica. La codicia y afición al vino de Celestina, la cobardía de Pármeno y Sempronio, la sensualidad a flor de piel de Areúsa, algo de todo esto es lo que pasa a dar densidad vital al relato autobiográfico de Lázaro. ¡Buen lector de *La Celestina* fue Lázaro, aunque nunca lo confiesa!

El punto de vista que exige este tipo de epístola es el único y unipersonal del autor, que no está condicionado más que por la necesidad de informar a Vuestra Merced de los detalles de su *caso*, ocurrido cuando, ya casado, trajinaba las calles toledanas pregonando los vinos del arcipreste de San Salvador. A tal efecto considera imprescindible repasar su vida desde su nacimiento, y seleccionar los episodios definitorios que le permitieron alcanzar la felicidad del cornudo. Así queda bien clara la infidencia del estado inicial de su vida sobre su condición final. A poco de nacer, cuenta el maduro Lázaro, su apicarado padre murió y su madre entró a vivir como concubina de un negro que les daba bien de comer. En análogas circunstancias se encuentra Lázaro al terminar su relación, pero su mejora social justifica que su familia sea alimentada por todo un arcipreste de San Salvador que se acuesta con su mujer. De esta manera Lázaro descubrió, con mucha anterioridad a Stuart Mill y a Jeremy Bentham, que la vida se define con los gérmenes del utilitarismo.

El punto de vista único, propio de la autobiografía, y que el autor explota a conciencia, le permite aprovechar los tristes incidentes de su ruin vida para llenar largos tratados, o bien para eliminarlos de su relato sin mayor aclaración ni excusa. Así, por ejemplo, al dar cuenta de su vida con el ciego anuncia que «Por no ser prolijo dejo de contar muchas cosas, así graciosas como de notar, que con este mi primer amo me acaecieron». En esta ocasión el Narrador

Infidente se atiene a principios arbitrarios del arte de narrar, porque si las cosas omitidas eran *de notar* deberían haber sido admitidas en un relato que bastantes vilezas contiene.

Las infidencias del narrador inciden en las omisiones del relato, sobre todo al repensarlo como literatura confidencial y confesional. Por ejemplo, los muchos casos del ciego que no cuenta, o bien el tratado IV al servicio del fraile mercedario, cuyo relato se evita «por otras cosillas que no digo», asimismo el laconismo total con que se refiere a su empleo con el maestro pintor (tratado VI), y, por último, el evidente concubinato final entre el arcipreste de San Salvador y su mujer, que garantiza su bienestar, lo que, a su vez, pone punto final al relato. El Yo narrador ha ordenado la realidad vivida en forma altamente selectiva, o sea que el narrador es bien poco de fiar ya que en ningún momento declara el criterio seguido. Pero debe observarse que el final no es concluyente en absoluto, ya que estar «en la cumbre de toda buena fortuna» no puede por menos que evocar la rueda de la diosa Fortuna, que podía derrumbar la vida de los mortales de la cumbre a la sima en forma inesperada y sin aviso. Dentro de ese conflicto que es la vida era inevitable que la rueda de «la buena fortuna» de Lázaro diese una nueva vuelta, y entonces... Es interesante observar que este final es el que Lázaro denomina *caso*, al comienzo de su relato, y *casus Fortunae* era la denominación oficial de la caída provocada por la rueda de Fortuna. De todas maneras con este final bien poco concluyente el autor ha dotado a las letras españolas de un magnífico y temprano ejemplo de lo que el moderno crítico de arte Heinrich Wolfflin llamó «las formas abiertas». Pero el anónimo autor siente la necesidad, al mismo tiempo, de acotar bien la materia novelable, que es sobre lo que se estructura la obra de arte literaria, que no puede hacerlo sobre una proyección hacia el vacío. Y aquí entra el uso artístico de los paralelismos.

Lázaro cierra el prólogo de su vida con estas palabras: «V.M. escribe se le escriba y relate el *caso* [subrayado mío] muy por extenso, parecióme no tomalle por el medio, sino del principio, porque se tenga entera noticia de mi persona, y también porque consideren los que heredaron nobles estados cuán poco se les debe, pues *Fortuna* fue con ellos parcial». Se recordará que el relato termina con sus capciosas bodas y las palabras: «Pues en este tiempo estaba en mi prosperidad y en la cumbre de toda buena Fortuna». La insinuación del *casus Fortunae* es lo bastante clara para establecer un paralelismo entre comienzo y final del relato.

En el tratado I, al servicio del ciego, éste en forma donairosa decía: «Por verdad, más vino me gasta este mozo en lavatorios al cabo del año, que yo bebo en dos. A lo menos, Lázaro, eres en más cargo al vino que tu padre, porque

él una vez te engendró; mas el vino mil te ha dado la vida». Y termina en forma axiomática: «Yo te digo, dijo, que si hombre en el mundo ha de ser bienaventurado con vino, que serás tú». En el tratado último el único motivo honroso que ha llevado a Lázaro a «la cumbre de toda buena fortuna» ha sido el pregonar los vinos del arcipreste de San Salvador. Hay otra forma de artero paralelismo que ayuda a deslindar y consolidar la materia novelable entre el tratado inicial y el final. El padre de Lazarillo, cuando éste tenía ocho años, fue cogido en latrocinios en su aceña del Tormes, «por lo cual fue preso y confesó y no negó y padeció persecución por justicia»[37]. Palabras de reminiscencia evangélica, sin duda (San Mateo, V, 10), que se vuelven a recordar en el tratado VII, cuando Lázaro explica: «Tengo cargo de pregonar los vinos que en esta ciudad se venden, y en almonedas y cosas perdidas, acompañar los que padecen persecuciones por justicia». Este buscado paralelismo debe hacer pensar al lector, además, en una más sutil reminiscencia bíblica: «Ego sum Dominus Deus tuus fortis, zelotes, visitans iniquitatem patrum in filios», (*Éxodo*, XX, 5). Los crímenes del padre de Lázaro han sido superados y ampliados por el hijo, al punto que en el momento de redacción de su vida, recuerda haber llegado a «la cumbre de toda buena fortuna».

El menester autobiográfico justifica las infidencias del narrador, ya que el relato está cortado a la medida de su *yo*, y el recuerdo de las sordideces de su vivir horripilan, en ocasiones, a él mismo, y de allí reticencias por el estilo de «otras cosillas que no digo». Obsérvese que la autobiografía es, por su esencia, el mejor ejemplo del relato incompleto, en el cual el narrador comete la máxima infidencia, la de no terminar su historia. Es remontarse a la perogrullada el advertir que el relato autobiográfico presupone más vida después del punto final. Esto fue el motivo de la brusca respuesta de Ginés de Pasamonte a Don Quijote, cuando aquél menciona su libro sobre *La vida de Ginés de Pasamonte*: «'¿Y está acabado?', preguntó don Quijote. '¿Cómo puede estar acabado, respondió él, si aún no esta acabada mi vida?'»(I, xxii). La autobiografía es, por antonomasia, el relato inacabado. Vale decir que el relato autobiográfico presupone una infidencia general y programática: al poner punto final a su relato el autor sabe que hay mucho más que contar, pero él evita hacerlo por motivos que normalmente no se expresan. Por lo pronto, en el caso de Lázaro se puede dar por descontado el hecho de que transcurre un período de tiempo

[37] No deja de tener interés el hecho de que estas palabras evangélicas ya habían sido pronunciadas por Celestina en diálogo con Pármeno: «La santa Escritura tenía que bienaventurados eran los que padecían persecución por la justicia, y que aquellos poseerían el reino de los cielos».

indeterminado entre el momento en que finaliza su autobiografía, cuando él estaba «en la cumbre de toda buena Fortuna», y el momento actual en que suelta la pluma y la cuelga en la espetera, consciente de que ha cumplido fielmente con su menester autobiográfico.

Hubo, sin embargo, un escritor anónimo que consideró que dicho menester estaba cumplido a medias, y de esta manera en Amberes y en 1555 salió *La segunda parte de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, cuyo autor recató su nombre con éxito duradero. Desde el punto de vista de la técnica narrativa autobiográfica, y sus infidencias, el anónimo se complace en seguir los módulos establecidos por el primer *Lazarillo*, y esto lo hace bien claro desde la frase inicial del relato de su vida: «En este tiempo estaba en mi prosperidad y en la cumbre de toda buena Fortuna». Con esto retoma la frase final del *Lazarillo* original, empalma su relato con el anterior, se lo apropia y le imprime giros originales y hasta valiosos. Todo esto lo hace en dieciocho capítulos, con lo que se aumenta considerablemente el volumen del original imitado. El nuevo Lázaro vive la vil y plácida vida con que lo dejamos en el tratado último de 1554. El cornudo marido vive feliz con su mujer y una hija que seguramente no es suya, dedicado obsesivamente a la bebida con amigos nacionales y extranjeros. La afición a la bebida, que no figura en el *Lazarillo* original, se convertirá en característica esencial de este segundo Lázaro. En esas circunstancias llega a Toledo la noticia de la expedición imperial a Argel en 1541, y Lázaro marcha a esa jornada al servicio de un caballero de la Orden de San Juan. En Argel obtuvo éxito material, y aquí mismo, en el segundo capítulo del nuevo relato, comienzan las infidencias con estas palabras del narrador: «Partimos desta ciudad aquel caballero y yo, y otros y mucha gente, muy alegres y muy ufanos como a la ida todos van; y por evitar prolijidad, de todo lo acaecido en este camino no hago relación por no hacer nada a mi propósito».

El nuevo propósito literario de Lázaro, que impone esta economía narrativa, le lleva a eliminar grandes segmentos del relato de su vida. De esta forma se obedece a un tipo de verdad (la que sirve al *propósito*), pero se elimina otro tipo de verdad, que es lo que él ha vivido circunstancialmente. Ésta es una forma de justificar la infidencia narrativa que ya había utilizado el autor del *Lazarillo* original. Al servicio del escudero toledano (tratado III) el protagonista y autobiógrafo mendiga para mantener a su amo y a sí mismo, actividad que le provoca el mismo tipo de infidencia narrativa, que expresa en palabras que resuenan en el texto del imitador anónimo, citado en el párrafo anterior. El original de 1554 dice así: «Y por evitar prolijidad, desta manera estuvimos ocho o diez días». El uso del término *prolijidad* en ambos ejemplos es justificación de una economía en el relato que inevitablemente llevará a la

infidencia narrativa. Recordaba yo con anterioridad la imposibilidad de escribir una *autobiografía total* y la necesidad imperiosa de imponer una economía al relato (*v. supra*, pág. 109). Estas razones de orden vital se entreveran con razones de orden retórico, en un momento histórico en el que la Retórica todavía dictaminaba el tipo de manufactura literaria. «Cujus exemplum, Ne sim prolixus, omisi» había escrito Macrobio en sus *Saturnalia*, 3, 7, 8, hacia el año 400 después de Cristo. Poco antes el africano Arnobio había precavido a sus discípulos en su clase de Retórica: «Ne forte prolixitas fastidium audientiae pariat» (4, 138).

Para volver al *propósito* que expone el segundo Lázaro al continuar el relato de su vida: éste comienza a adquirir forma en el segundo capítulo. Allí se nos narra que, como resultado del viaje cuyas incidencias se nos han recatado, el barco en que viajaba Lázaro naufragó en una fuerte tormenta, y en el mar es acosado por peces, hasta que «a deshora sentí mudarse mi ser de hombre, quiera no me cate, cuando me vi hecho pez, ni más ni menos, y de aquella propia hechura y forma que eran los que cerrado me habían tenido y tenían». Y comienza a narrar sus aventuras submarinas vividas como pez, muy por el mismo trazado y estilo de un libro de caballerías *sui generis*, de caballerías submarinas. Lázaro es llevado ante el general de los atunes y allí traba amistad con otro atún llamado el capitán Licio. Calumnias y falsos testigos llevan a Licio a la cárcel y esto lleva a Lázaro-atún a convocar otros atunes, y todos «puestos en orden van a la corte con voluntad de libertar a Licio» (cap. viii). Liberan a Licio y dan muerte al atún traidor don Paver. El *don*, desde luego, obedece a la planta caballeresca que ha adoptado el anónimo novelista. Lázaro asienta en la corte y se convierte en el privado del rey de los atunes, quien lo casa con la hermosa Luna. Después de varios incidentes «como yo me perdí de los míos, hallé la Verdad, la cual me dijo ser hija de Dios y haber bajado del cielo por vivir y aprovechar en ella a los hombres» (cap.xv). Pero este interesante encuentro, muy propicio a la sátira social, no tiene desarrollo narrativo alguno, aunque Lázaro promete «cuando sea Vuestra Merced servido, si quisiese le enviaré la relación de lo que con ella pasé». Este Vuestra Merced es el amigo del protagonista original, cuya curiosidad forzó al primer Lázaro a escribir sus aventuras hasta llegar al *caso*.

El Lázaro-atún nada por los alrededores de Conil y Vejer, famosos entonces y ahora por la pesca del atún. Lázaro es pescado y llevado a Sevilla ante los duques de Medina Sidonia (cap. xvi). A poco ocurre su nueva conversión a hombre, y en esta forma viaja a Salamanca, donde traba amistad con el rector y sostiene con él una disputa universitaria. Persiste en su nueva vida, tiene muchas amistades universitarias y tiene extraña suerte en el juego, lo que le

provoca este comentario: «Así determiné volverme, dándome verdes con los cincuenta reales ganados, y aun algo más, que por honra dellos al presente callo» (cap. xviii). Esta reticencia-infidencia suena a pura fórmula narrativa, ya que ninguno de los jugadores tiene nombre propio en el relato, por lo que malamente se les podía destruir la honra: la anonimia no puede tener honra. Bien poco después Lázaro termina el relato de su vida: «Esto es lo sucedido después de la ida de Argel. Lo demás, con el tiempo, lo sabrá Vuestra Merced, quedando muy a su servicio Lázaro de Tormes». El imitador renueva aquí la ficción epistolar del original. Hasta el final se mantiene dicha ficción, que se refrenda ahora con el uso de una formulilla de despedida[38]. Como en el original, también, el relato se corta en el momento en que el protagonista ha llegado a lo alto de la rueda de Fortuna.

Las décadas medias del siglo XVI español habían aceptado plenamente la literatura lucianesca y las metamorfosis en animales habían servido propósitos satíricos de orientación erasmista. Todo esto está detrás de la concepción artística del segundo *Lazarillo*. En cuanto a la concreta transformación de Lázaro en atún, conviene recordar también la leyenda española del pece Nicolao, el hombre-pez al que dedicó largo estudio Pero Mexía en su *Silva de varia lección* (Sevilla, 1540), cap. xxiii, y que interesó sobremanera al P. Feijóo dos siglos más tarde, como que lo estudió en su *Teatro crítico*, VI, discurso viii, y en sus *Cartas eruditas*, V, carta xx. Para narrar las aventuras de Lázaro-atún el anónimo continuador mantiene la ficción epistolar del *Lazarillo* original, al cual despoja de su oración final para así dar comienzo a su relato, como ya advertí. Esta sólida forma de empalmar su texto con el del *Lazarillo* original sirve, además, como la debida muestra de acatamiento a ese mismo original. La anonimia del texto se ampara en motivos ya vistos: sólo la pluma del mismo pícaro se atrevería a dar cuenta de tantas raterías y vilezas. Y por aquí volvemos a la infidencia fundamental del género picaresco: suponer que el propio pícaro es el narrador de su vida[39].

Casi setenta años después de publicados el *Lazarillo* original y su primera imitación, salió en París la *Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes, sacada de las corónicas antiguas de Toledo. Por I. de Luna, castellano, in-*

[38] Las dos continuaciones del *Lazarillo* (ésta y la de H. de Luna, estudiada a continuación) se pueden consultar cómodamente en la atildada edición que de ambas hizo Pedro M. Piñero, *Segunda parte del Lazarillo* (Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 1988).

[39] El juicio de Menéndez Pelayo sobre este segundo *Lazarillo* fue lapidario: «Es de todo punto necia e impertinente, y el anónimo continuador dio muestras de no entender el original que imitaba», *Historia de los heterodoxos españoles*, II (Madrid, Biblioteca de Autores cristianos, 1967), 143

térprete de la lengua española (1620). Mi maestro don Amado Alonso sospechó que Juan de Luna era toledano (sospecha que ha sido confirmada por la crítica actual), y sabemos que fue maestro de español en París y en Londres[40]. En el prólogo «A los lectores» estampa la siguiente justificación de su obra: «La ocasión, amigo lector, de haber hecho imprimir la *Segunda parte de Lazarillo de Tormes* ha sido por haberme venido a las manos un librillo que toca algo de su vida sin rastro de verdad». Y da un breve resumen del argumento del segundo *Lazarillo*, al que quiere negarle toda relación con el famoso modelo de ambos al numerar su original *segunda parte*, como si la novelita publicada en Amberes, 1555, no existiese. La invocación a «las corónicas antiguas del reino de Toledo» se repite y amplía en la epístola «A los lectores», donde Luna declara que publica esta segunda parte «al pie de la letra, sin quitar ni añadir, como la vi escrita en unos cartapacios en el archivo de la jacarandina de Toledo, que se conformaba con lo que había oído contar cien veces a mi abuela». Obsérvese que Luna pretende dar a su novela la dignidad de ser producto a la vez de la tradición escrita («la vi escrita») y de la tradición oral («cuentos de su abuela»). La obrilla sería así doblemente histórica, perteneciente, según pretende, a la historia escrita y a la historia oral. Pero todo esto es chirigota, ya que lo escrito se halla en «el archivo de la jacarandina de Toledo». Lo del archivo rufianesco toledano –en Toledo había acabado su vida el primer Lázaro– como depósito de la picaresca de Juan de Luna suena a reminiscencia cervantina, ya que la continuación de la historia de don Quijote se encontró en el Alcaná toledano (I, ix). En cuanto a «las corónicas antiguas del reino de Toledo» como otra fuente de Luna, esto nos remonta a toda la tradición caballeresca peninsular, a partir del *Amadís de Gaula* y las *Sergas de Esplandián*, crónicas escritas por el maestro Elisabad. Claro está que el modelo más cercano y accesible es nuevamente Cervantes y su *Quijote*, ya que las aventuras del caballero manchego fueron historiadas por el cronista Cide Hamete Benengeli. Esta «Epístola a los lectores» se cierra con toda una serie de referencias malévolas a la Inquisición, y esta actitud se mantiene en el resto de la obra, a tal punto que Menéndez Pelayo (v. nota 36) llegó a abrigar «la sospecha de que el autor fuera luterano o calvinista». Pero el polígrafo no se decidió: «Sería temeridad afirmarlo». La crítica actual –cuyos enlaces resume bien Pedro M. Piñero en la introducción a su edición– ha establecido la declarada heterodoxia de Juan de Luna, que terminó su vida como pastor protestante en el suburbio londinense de Cheapside. Pero estas páginas no atienden

[40] Amado Alonso, *De la pronunciación medieval a la moderna en español*, I (Madrid, 1955), 65-66.

a cuestiones de religión, sino de historia literaria. Dentro de la tradición del *Lazarillo de Tormes* la continuación de Juan de Luna ofrece la sorpresa de que el verdadero autor no se identifica a través del anonimato de la novelita con el propio protagonista. Luna se disocia claramente de Lázaro con lo que se anula la infidencia fundamental de la novela picaresca autobiográfica en la que un autor inexistente se atribuye sucesos reales o imaginarios. En la historia literaria triunfa la actitud de Juan de Luna frente a su ficticio autor, como demuestran las actitudes muy posteriores y ajenas a la península ibérica de Daniel Defoe en *Moll Flanders* (1722), o Saul Bellow, *The Adventures of Augie March* (1953). Pero es hora de observar que para 1620, cuando publica Luna su continuación, el género picaresco, que despertaba para los años del *Lazarillo* de 1554, gozaba de vigor y lozanía. Mateo Alemán publica su *Guzmán de Alfarache* en 1559 y 1604; en 1602 salió la continuación espúrea del seudónimo Mateo Luján de Sayavedra; *La pícara Justina* de Francisco López de Úbeda es de 1605; sobre esos mismos años Quevedo redactó su *Buscón*, aunque lo publicó en 1626; en 1618 apareció la *Vida del escudero Marcos de Obregón* de Vicente Espinel. Los textos apicarados de Cervantes (*Rinconete y Cortadillo*, *Coloquio de los perros*) aparecen en sus *Novelas ejemplares*, que salieron en 1613. De esta lista queda claro que sólo los dos primeros *Lazarillos* son los que secundan la autobiografía con la anonimia para dar mayores visos de verosimilitud al relato. Conviene recordar ahora que el *Lazarillo* original fue puesto en el índice del Inquisidor General don Fernando de Valdés (Valladolid, 1559), lo que mermó su capacidad genética de influir en la literatura posterior, pero no la anuló, como demuestra la siguiente exclamación, recordada con anterioridad, de Ginés de Pasamonte: «¡Mal año para *Lazarillo de Tormes* y para todos cuantos de aquel género se han escrito o escribieren!» (*Don Quijote*, I, xxii). El creador de Ginés de Pasamonte tenía muy buen conocimiento de la novelita, al punto que se cuida en todo momento de imitar su estructura, tema que se ampliará en el capítulo siguiente. Juan de Luna afilia su obra con los dos *Lazarillos* anteriores. A la continuación anónima la condena, al decir en la epístola preliminar que «toca algo de su vida sin rastro de verdad», pero a pesar de estas palabras condenatorias la imita y empalma su obra con ella. En su primer capítulo Juan de Luna hace decir a su protagonista que tenía «mi casa llena como colmena, con una hija injerta a cañutillo». En el primer *Lazarillo* el protagonista se casa al final de su relato, pero no tiene hijos. Es en la continuación anónima de 1554, a finales del primer capítulo, que nace esa hija: «Estuve muy a mi placer con acrecentamiento de alegría y linaje por el nacimiento de una muy hermosa niña que en estos medios mi mujer parió, que, aunque yo tenía alguna sospecha, ella me juró que era mía». Como se puede

apreciar, Juan de Luna sigue la continuación hasta en las sospechas y dudas acerca de la paternidad de la hija. No deja de ser chusco el hecho de que Juan de Luna, tal como había hecho Cervantes con los nombres de la mujer de Sancho: Juana Gutiérrez (I, vii), Juana Panza (I, lii), Teresa Panza (II, v), trastrueca los nombres de la mujer de Lázaro, a quien en el capítulo VI llama Elvira, y en el capítulo VII la llama Brígeda (*sic*). Con el *Lazarillo de Tormes* original de 1554 se afilia Luna a través de la problemática mujer del protagonista, por lo pronto, pero también a través de otros personajes, entre otros el padre del protagonista llamado Tomé González (cap. I de original y continuación), el arcipreste de San Salvador (cap. vi al vii), y el escudero toledano. La pluma de Luna tenía clara tendencia al esperpento, como lo ilustra la presentación de este último personaje. Obsérvese: «Fue, pues, el caso que llegando a la posada vio a un semihombre que más parecía cabrón según las vedijas e hilachas de sus vestidos», y sigue larga descripción para rematar: «Conocióme y yo a él: era el escudero que en Toledo serví» (cap. i) En otras ocasiones se alude a algún episodio anterior, como en este otro pasaje: «Acuérdaseme ahora de lo que oí decir una vez a mi amo el ciego» (cap. viii).

Hay influencia de otras obras literarias en la novelita de Juan de Luna, a vía de ejemplo mencionaré los ensueños de grandeza de Lázaro, a base de unos tesoros submarinos que ha hallado: «Mi mujer se pondrá *don* y yo *señoría*, casaré a mi hija con el más rico pastelero de mi tierra...» (cap. ii). Este pasaje guarda fuerte parecido con análogos ensueños de Sancho Panza cuando sueña con la gobernación y confiesa sus deseos para el futuro de su hija: «Te la chanto un *don* y una *señoría* a cuestas, y te la saco de los rastrojos...» (II, v). Pero en el sentido del humor no se parece en nada Juan de Luna a Cervantes, ya que si bien tiene regocijado ingenio lo suele poner al uso de relatar aventuras de subido tono. Pero es el uso de la técnica del Narrador Infidente lo que me concierne.

Esto ocurre en la ocasión (poco verosímil, por cierto) en que Lázaro asiste a un sarao en casa del conde de Miranda: «Comenzóse el sarao, donde vi cosas que por no hacer a mi cuento dejaré» (cap. xi). Una característica de la picaresca en general que ya se ha hecho resaltar tiene que ver con la economía narrativa que impone la magnitud de la tarea autobiográfica. Como relatar todo lo que se ha vivido es imposible, el autobiógrafo omite de su relato episodios que no le interesan por motivos particulares. En esta ocasión y en el caso de Juan de Luna la infidencia narrativa está impuesta por la economía del relato: sólo lo que concierne directamente al narrador se justifica como ingrediente argumental. Pero ya se ha visto que ese tipo de actitud ante la materia narrativa es propia de estas primeras autobiografías novelescas que constituirán el género picaresco.

Con el sevillano Mateo Alemán (1547-1615) el género picaresco llega a su madurez. Dado que el *Lazarillo de Tormes* había sido prohibido por el *Index librorum prohibitorum* del inquisidor Valdés (1559), se puede dar por sentado que la extraordinaria boga del género picaresco (cuya práctica ha llegado hasta nuestros días) se debe al novelista sevillano. La primera parte de su *Guzmán de Alfarache* salió en Madrid, 1599, y su éxito –tuvo cinco ediciones en el mismo año– provocó la continuación espuria de Mateo Luján de Sayavedra (Valencia, 1602), seudónimo del abogado valenciano Juan José Martí, de quien me ocuparé más adelante. La segunda parte auténtica salió en Lisboa, 1604. En el prólogo al Lector de 1604 y en las últimas palabras de esta segunda parte Alemán promete tercera parte, que no nos ha llegado. Hay un desacuerdo, sin embargo, con las palabras de la «Declaración para el entendimiento de este libro», donde se afirma que «Él mismo escribe su vida desde las galeras, donde queda forzado al remo». Debe observarse que la declaración del prólogo es del propio Mateo Alemán, pero las últimas palabras de la obra se supone que son de la pluma del protagonista, con lo que esta segunda declaración constituye una notable infidencia, ya que esa tercera parte no se publicó, aunque sí parece haberse pensado. Es interesante, así y todo, imaginar las dimensiones siderales a las que el novelista proyectó la autobiografía de un desvergonzado pícaro. El resto de la no muy abundante producción de Mateo Alemán ya no me interesa[41].

Para nuestra sensibilidad actual no cuadra muy bien con las peripecias de la vida de Guzmán el hecho de denominarlas «poética historia», como se hace en la «Declaración para el entendimiento deste libro». Pero dicha denominación se justifica en el contexto de la poética de su tiempo, que si bien había acertado en la práctica de la novela, todavía no había decidido un nombre para bautizar este nuevo género literario, inhallable en las disquisiciones de Aristóteles o de Horacio. Será Cervantes (¿cuándo no?) quien dará en el clavo al denominar *«Novelas» ejemplares*, a su magnífica colección, pero esto ocurrió en 1613, cuando Mateo Alemán ya vivía en México, alejado de los quehaceres novelísticos[42].

[41] Hoy en día contamos con dos buenas ediciones del *Guzmán de Alfarache*, la de Samuel Gili Gaya, en cinco volúmenes para Clásicos Castellanos, con varias reediciones, y la de Francisco Rico en *La novela picaresca española*, I, Barcelona, 1967.

[42] La ambivalencia onomástica ante el nuevo género *novela* persiste en el tiempo: en 1749 Henry Fielding designa con el título *history* la narrativa sobre la vida del apicarado Tom Jones, en el texto precisa: «As truth distinguishes our writings from those idle *romances* which are filled with monsters», y poco después añade: «This heroic, historical, prosaic poem», (IV, i). Acerca de la diferenciación entre *novel-romance*, impracticable en nuestra hermosa lengua, ya diserté largamente en mi libro *«Amadís de Gaula»: el primitivo y el de Montalvo* (México, 1999), cap. i.

Al contrario que Lázaro, Guzmán no comienza su autobiografía con una inmediata referencia a su prosapia, sino, más bien, con largas consideraciones de lógica escolástica acerca de lo que es propiamente narrable. De aquí en adelante cada capítulo incluirá una alta proporción de materia moralizante, con lo cual Guzmán se aleja por completo de Lázaro. En la misma medida, sin embargo, se acerca a su probable modelo en el género autobiográfico que son las *Confesiones* de San Agustín. En ellas el santo africano dedica los cinco primeros capítulos a una aproximación a la grandeza de Dios, y sólo en el sexto alude a su infancia. Guzmán comienza a modelarse en la fórmula narrativa de Lázaro cuando inicia su estricta autobiografía con una detallada descripción de la moral de su padre. El padre de Lázaro había sido un molinero ladrón; el de Guzmán fue un logrero genovés, vale decir, un ladrón de copete según los valores de la época. El resultado inevitable en ambos casos, dado el determinismo que define al nuevo género, es que tanto Lázaro como Guzmán nacen apuntados a la vida picaresca. En este mismo punto el narrador Guzmán comete su primera infidencia. En Génova, tierra de logreros, cambios y recambios, los habitantes «hasta en esto lo persiguieron, infamándolo de logrero», pero Guzmán elude el compromiso narrativo de informar al respecto porque, según escribe: «Las tales [trampas] aunque se las achacaron, no las vi ni dellas daré señas» (I, i). El capítulo ii se inicia con una treta propia de este incipiente Narrador Infidente: «Volviendo a mi cuento, ya dije, *si mal no me acuerdo*, que cumplida la penitencia vino a Sevilla mi padre». Estos dos ejemplos, colocados al iniciarse el relato, revelan que Guzmán está alertado a las posibilidades de una narración infidente, pero debemos suponer que su arrepentimiento de galeote-escritor le lleva a desecharlas, y cuenta las cosas, casi siempre, como fueron.

Lo que sí tiene el narrador del *Guzmán* es un anhelo especial por plantearse una relación muy particular con el Lector. Esto es muy propio del galeote-escritor-moralista que se perfila como la identidad íntima de Guzmán. Esta actitud por parte del Narrador se hace muy evidente a comienzos de la Segunda Parte, donde se lee: «O te digo verdades o mentiras. Mentiras no (y a Dios pluguiera que lo fueran, que yo conozco de tu inclinación que holgaras de oírlas y aun hicieras espuma con el freno); digo verdades y hácensete amargas» (II, I, i). Todo este tipo de afirmación trasciende a una inmensa infidencia, porque claro está que ningún escritor dice mentiras, so pena de perder el crédito por completo. Puesto en esta tesitura el galeote-escritor-moralista continúa: «Digo –si quieres oírlo– que aquesta confesión general que hago, este alarde público que de mis cosas te represento, no es para que me imites a mí; antes para que, sabidas, corrijas las tuyas en ti» (*ibidem*). Aparentemente Guzmán adopta una actitud pre-rousseauniana al declarar que el tratado de su

vida es una *confesión general*, en la que él es el penitente y el Lector es el confesor. Por ello una característica sobresaliente del relato es la de entablar un diálogo continuo entre el narrador-penitente y el lector-confesor. Pero es dudoso que algún lector haya absuelto a Guzmán, por la conciencia que deben tener todos de que esto no es una *confesión general*, sino, más bien, una *mentira total*. A partir del capítulo primero se da una curiosa infidencia en el epígrafe («En que Guzmán de Alfarache cuenta quién fue su padre»)[43], que se repite en todos los demás, y que traiciona el declarado autobiografismo de la obra. Por consiguiente, se da una evidente ambivalencia, ya que los epígrafes hablan en tercera persona y los correspondientes textos en primera. Esto no afecta la naturaleza moralista del autor, que bien poco después dirá: «De su boca lo oí [de la de su supuesto padre], su verdad refiero: que sería gran temeridad afirmar cuál de los dos me engendrase, o si soy de otro tercero. En esto me perdone la que me parió, que a ninguno está bien decir mentira, y menos a quien escribe». Este tipo de afirmación rechaza y niega la posibilidad de la existencia de un Narrador Infidente, y todo por principios de moralina.

Guzmán como narrador está muy consciente de su puesto en el relato, como ocurre cuando, después de una larga interpelación moralizante, explica: «Vuelvo a mi puesto, que me espera mi madre, ya viuda del primer poseedor, querida y tiernamente regalada del segundo» (I, I, ii). Guzmán está alerta a los meandros de su relato y lo testifica: «Alejado nos hemos del camino... Volvamos a él»; o bien en el próximo párrafo dice: «Esto también es diferente de lo que aquí he de tratar y pide un entero libro» (I, I, iii). Todas estas características se ahincan en la segunda parte, que sale estigmatizada por la publicación del *Guzmán* apócrifo de Mateo Luján de Sayavedra, y ya en el epígrafe de su primer capítulo se lee: «Guzmán de Alfarache disculpa el proceso de su discurso, pide atención y da noticia de su intento» (II, I, i). No cabe duda de que con estas tretas lo que triunfa ampliamente es el narrador moralista, y este tipo de narrador no se puede permitir infidencias de ningún tipo. Como consecuencia lo que prevalece en el relato son las verdades de catecismo.

No hay alardes técnicos en el relato de Guzmán porque los ojos del narrador apuntan a otros fines. Hay, sí, varios relatos interpolados, ajenos, por completo, a la vida del protagonista. Así, por ejemplo, en la primera parte se halla el relato de Ozmín y Daraja (I, I, viii), que está puesto en boca de un sacerdote, compañero incidental del protagonista. La característica principal de este relato morisco es que se aleja del tiempo narrativo, porque la acción

[43] Hay problemas acerca del texto del epígrafe, según las varias ediciones, que se pueden leer en la de Francisco Rico.

ocurre en la época de los Reyes Católicos. La historia interpolada de Dorido y Clorinia ocurre en Italia (probablemente proviene de algún original italiano), en tiempo contemporáneo al narrativo, e introduce en la tétrica vida de Guzmán una historia de amor apasionado, que termina con la más terrible venganza (I, III, x). Se inserta en la vida de Guzmán por un sencillo artificio: un gentilhombre napolitano la cuenta al embajador, amo del protagonista. Con esto remata la primera parte, pero Guzmán promete al lector una segunda parte del relato de su vida. El tercer y último relato interpolado aparece en la segunda parte y ocurre en un momento del regreso marítimo del protagonista a su patria, y la forma de insertarlo en la vida de Guzmán es de suma sencillez: «Pidieron a un curioso forzado cierto libro de mano que tenía escrito y, hojeándolo el capitán, vino a hallarse con un suceso que por decir en el principio dél haber en Sevilla sucedido, le mandó que me lo leyese y, pidiendo atención, se la dimos y dijo...» (II, II, ix). Se trata de la historia de Bonifacio y Dorotea, en la que se barajan la violación, el adulterio y el castigo.

No cabe duda que estos tres relatos, al proyectarlos contra el telón de fondo de la vida de Guzmán de Alfarache, obedecen al principio rector de la estética renacentista, que era el de «variedad en la unidad». En este caso la «unidad» es la vida del protagonista, que halla «variedad» en estos relatos interpolados. Este pujante principio estético doblega también el arte narrativo cervantino en el *Quijote* de 1605 (con la inserción de la *Novela del Curioso impertinente*), pero el *Quijote* de 1615 se sobrepondrá triunfante sobre toda estética ajena según se verá con más detalle en el capítulo siguiente. Lo que se puede decir del narrador del *Guzmán de Alfarache* es que la preponderancia absoluta del moralista da al traste con posibles incidencias narrativas, ya que éstas irían contra los abiertos principios éticos del relato. Pero ha sido necesario detenerse un poco en su análisis porque el arte narrativo de Mateo Alemán tuvo decisiva importancia negativa en el de Miguel de Cervantes Saavedra, en cuya obra nace el Narrador Infidente en estado de perfecta madurez.

Con el seudónimo de Mateo Luján de Sayavedra el abogado valenciano Juan Martí publicó en su ciudad natal en el año 1602 una segunda parte apócrifa del *Guzmán de Alfarache*[44]. Hay una buscada paronomasia en los nombres Mateo Alemán–Mateo Luján, que acusa desde un principio una intención fraudulenta. Por lo demás, una doble infidencia se destaca en la portada de la nueva novela: la primera, el autor no es Guzmán de Alfarache, que pretende estar escribiendo su autobiografía; la segunda, Mateo Luján de Sayavedra es un seudónimo, que encubre el verdadero nombre del autor. Con buen tino el continuador trata de empalmar su obra con el argumento original de Mateo Alemán, y por consiguiente al comienzo el pícaro se halla en Roma al servicio del embajador de Francia. Pero de inmediato saca a relucir sus ansias de originalidad: «Cansado me tenían en Roma mis malos sucesos, y no me satisfacía la vida en casa del embajador de Francia». Estas son las primeras palabras que estampa Mateo Luján de Sayavedra, y acto seguido Guzmán «el malo» se pone en camino hacia Nápoles. Allí tuvo unas poco satisfactorias aventuras amorosas y es puesto en la cárcel. Es de señalar que este Guzmán pasa más tiempo con mujeres (poco recomendables) y en la cárcel que su modelo en el libro de Mateo Alemán. En el segundo libro viaja a España, desembarca en Barcelona y visita el templo de Nuestra Señora de Montserrat. De allí viaja a Alcalá de Henares, donde se matricula como estudiante y al tiempo viaja a Madrid. Entra de criado de un noble, ocasión en que se entera de que el rey Felipe III estaba a punto de emprender viaje a Valencia para celebrar sus bodas con la princesa Margarita de Austria. Después de diversas vicisitudes (entre ellas sus líos con gente de la carátula, sobre lo que volveré) Guzmán viaja a Valencia y presencia las históricas bodas, que se celebraron el 18 de abril, 1599. Las malas artes del protagonista le llevan a la cárcel valenciana y es condenado a galeras. Así termina el relato.

Debe resaltar aquí una curiosa infidencia. Queda dicho que la primera parte del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán se publicó en 1599, y la autobiografía del pícaro termina en 1599 y en Roma. Su continuador doloso hace terminar la autobiografía de Guzmán en 1599 y en Valencia, fecha de las bodas reales. Hay una abierta contradicción en la cronología y en la geografía de ambas novelas. Tal infidencia estriba en el hecho de que los intereses locales del valenciano Juan Martí traen a Guzmán «el malo» a la patria chica de su verdadero autor, con la muy buena justificación histórica de las bodas reales. Su subsecuente condena a galeras condice con la declaración de Mateo Alemán en su «Declaración para el entendimiento deste libro». «Él mismo escribe su vida desde las galeras, donde queda forzado al remo». Claro está que este final lo proyectaba Mateo Alemán para su segunda parte, y Juan Martí se lo anticipó dolosamente. Pero, en desquite, Alemán hace que su Guzmán sea liberado por su buena conducta en la galera en que rema.

Los epígrafes de los capítulos de Mateo Luján de Sayavedra repiten la anomalía del modelo: Guzmán aparece en ellos en tercera persona y en el texto

[44] No hay edición moderna del *Guzmán* apócrifo, y hay que recurrir a la de Buenaventura Carlos Aribau en *Biblioteca de Autores Españoles*, III. Una comparación detallada entre la primera parte del *Guzmán* de Mateo Alemán y el de Luján de Sayavedra se puede leer en el libro de Rosmarie Tscheer, *Guzmán de Alfarache bei Mateo Alemán und bei Juan Martí (Ein Beitrag zur Gegenüberstellung der authentischen und apokryphen Fortsetzung)*, Berna-Frankfurt am Main, 1983.

se refiere a sí mismo en primera. Estos capítulos se aúnan en tres libros, tal cual su modelo. En todo momento Juan Martí luce una erudición aplastante, como si de verdad quisiese aplastar el moderado saber que Mateo Alemán demuestra en ocasiones. El abogado Juan Martí llega al extremo de citar textualmente la ley quinta, título séptimo de la *Partida* segunda del Rey Sabio. Evidentemente en ese momento tenía sobre su mesa de trabajo algún ejemplar impreso de las siete *Partidas* (*Guzmán*, II, ii). Pero en ese mismo capítulo Martí amplía las muestras de su saber para citar o aludir a Julio César, el emperador Antonino Pío, el filósofo Apolonio, Suetonio, Quinto Curcio, Plinio, el apóstol San Pablo, San Juan en su *Apocalipsis*, Dioscórides, el romance de Gaiferos y Melisendra, Plauto y Ovidio. En muchos otros capítulos las muestras de erudición no son menores.

En ocasiones Martí inserta largas y muy sabias disertaciones, en forma más o menos verosímil. Por ejemplo: al servicio del amo de Guzmán está también un lacayo vizcaíno, de apellido Jáuregui, quien «sabía maravillosamente las historias de su señorío de Vizcaya», la disertación comienza en el libro II, viii y remata en el capítulo xi. Con tal motivo comienza a disertar sobre la antigüedad del euskera, y sin citarlo se apropia las ideas del licenciado vizcaíno Andrés de Poza, de Orduña, *De la antigua lengua, poblaciones, y comarcas de las lenguas de las Españas, en que de paso se tocan algunas cosas de la Cantabria* (Bilbao, 1587). Para el resto de la larga disertación se apropia ideas del excelente historiador guipuzcoano Esteban de Garibay y Zamalloa, de Mondragón, *Los XL libros del Compendio Historial* (Amberes, 1571), y del genealogista alavés J. A. de Otálora, *Summa nobilitatis hispanicae* (Salamanca, 1571), pero en estas oportunidades cita a los dos. Debe quedar bien claro que la erudición del sabihondo abogado valenciano da al traste con las posibilidades novelísticas de su obra. La espada del saber de Martí coloca a Guzmán, como personaje y como novela, contra la pared.

El narrador del *Guzmán* apócrifo no ofrece mayores novedades sobre el de su modelo, por las mismas orientaciones moralistas que Martí comparte con Alemán. Hay algunas, no muchas, muestras de un conato de diálogo entre el Narrador y el Lector: «Como verás adelante» (I, vii), «Mas no quiero engolfarme ni engolfarte» (I, viii), «No pienses que el oficio de cocinero» (II, ii), y pocas más. En cierta ocasión el narrador piensa en apelar a una infidencia en el relato, pero los pruritos moralistas, que tan claros se han hecho en los dos *Guzmanes*, lo previenen. Estos son los términos de la oportunidad rechazada de ceder la palabra a un narrador infidente: «Quería dejar de contarte la plática que en mí obró tan buen efecto; pero parecióme que sería defraudarte de una cosa importante, y creo que tengo tan buena aprehensiva que no dejaré cosa

de sustancia» (III, vi) La tesitura ética de Juan Martí rechaza la infidencia narrativa, muy por el mismo estilo y por los mismos motivos que Mateo Alemán.

Pero Juan Martí no deja de tener ciertos rasgos de originalidad. El primero consiste en el hecho de que su protagonista pisa tierra española en Barcelona y de allí se dirige rectamente a Alcalá de Henares, donde se matricula como estudiante en su famosa universidad. La vida estudiantil es objeto de reposada presentación y ocupa los capítulos v-vii del libro II. Los pícaros anteriores a Guzmán «el malo» no habían tenido educación universitaria, ni de ningún otro tipo. Se recordará que la educación de Lazarillo se limitó al descalabrador testarazo que se pegó contra el poste engañado por el malévolo ciego. En cuanto al primer Guzmán de Alfarache, su educación consiste en tragar la nauseabunda tortilla, hecha con huevos empollados (I, I, iii).

La educación del pícaro, tal cual la introduce Mateo Luján de Sayavedra, fue incidente biográfico que tuvo éxito. Al escribir la continuación de su *Guzmán* Mateo Alemán tuvo cuidado de enviar a su protagonista a la misma universidad de Alcalá de Henares: «Viudo ya Guzmán de Alfarache, trata de oír artes y teología en Alcalá de Henares para ordenarse de misa. Y habiendo ya cursado vuélvese a casar» (II, III, iv). El quevedesco *Buscón* don Pablos demuestra una temprana vocación antipicaresca: «Siempre tuve pensamiento de caballero desde chiquito» (cap. i). Cuando poco más tarde entra al servicio de don Diego Coronel se le presenta la ocasión pintiparada para iniciar los estudios que podían elevarle a la larga al rango de caballero: «Al cabo trató don Alonso de enviar a don Diego, su hijo, a Alcalá a estudiar lo que le faltaba de la gramática. Díjome a mí si quería ir» (cap. iv). Y Pablos va con su amo a estudiar a Alcalá de Henares, no tanto como tributo a Guzmán «el malo», sino porque Quevedo personalmente atendió los estudios de Alcalá, donde estudió lenguas clásicas y modernas y filosofía (1596-1600). De todas maneras, la desgarrada descripción de la vida universitaria ocupa los capítulos v-vii. La muerte del padre obliga a Pablos a abandonar sus estudios, momento que destaca con estas memorables palabras: «Llegó el día de apartarme de la mejor vida que hallo haber pasado» (cap. viii). El tema de la educación universitaria del pícaro, que introdujo en el género Mateo Luján de Sayavedra, halló su consagración en las páginas del *Buscón*.

Algo por el estilo ocurrió con el encarcelamiento que sufrió Guzmán «el malo», narrado con lujo de detalles e incidentes (II, I, vii-viii). Claro está que en la vida picaresca la cárcel es una realidad ineludible, pero debo recalcar que como episodio novelístico aparece por primera vez en el libro de Mateo Luján de Sayavedra. La estancia de Guzmán «el bueno» en la cárcel es muy breve y no contiene incidente notable (II, II, ii-iii). Por ello, al leer la morosa atención y

los feos detalles con que Quevedo narra la estancia en la cárcel de su protagonista (caps. xvi-xvii), su imaginación estaba imantada por una reciente lectura de la autobiografía de Guzmán «el malo». Otro rasgo de originalidad del autor del *Guzmán* apócrifo ocurre cuando hacia finales de su novela introduce en el argumento a un autor de comedias llamado Heredia[45], en forma verosímil ya que Guzmán se ha enamorado de una farsanta y se pasa a vivir en su mundo. Un día un poeta trae una comedia para la lectura y aprobación de Heredia, quien dice: «Aquí está el señor Guzmán, que es hombre de buen gusto, y le cometo el ver este negocio y estaré a lo que dijere» (III, ix). Con desgaire casi cervantino la Historia se adelanta a estrechar la mano de la Ficción, la «historicidad» del personaje novelístico queda avalada por el codearse con un histórico autor de comedias, Guzmán «el malo» estrecha la mano del autor de comedias Heredia.

El contacto del pícaro con el mundo de la farándula fue un nuevo incidente de éxito en la novelística del género, cuya invención debe atribuirse a la pluma de Mateo Luján de Sayavedra. Así, por ejemplo, en la *Historia de la vida del Buscón llamado don Pablos* Quevedo hace que su protagonista se enamore de una farsanta en el anteúltimo capítulo de su autobiografía. Al igual que Guzmán «el malo», don Pablos vive intensamente la vida teatral, y se une a «una compañía de farsantes que iban a Toledo». Le ofrecen unirse al grupo y don Pablos comenta: «Yo, que tenía necesidad de arrimo, y me había parecido bien la moza, concertéme por dos años con el autor» (cap. xxii). El meollo del episodio, tanto en Mateo Luján como en Quevedo, narra cómo el pícaro ingresa al mundo de la carátula por amores, y enamorado de raíz permanece en ese mundo por un largo período de su vida. El parecido en el esquema general y en los detalles apunta al hecho de que, en esta oportunidad (y en otra que ya se ha visto), la lectura del *Guzmán* de Mateo Luján de Sayavedra avivó la imaginación creadora de Quevedo en su *Buscón*. Al tratar del *Buscón* un poco más abajo volveré a plantear el tipo de relaciones entre el abogado valenciano y el polifacético satírico madrileño.

La superchería literaria de Mateo Luján de Sayavedra al robarle el protagonista a Mateo Alemán no quedó sin su castigo. En 1604 Mateo Alemán publicó en Lisboa su propia segunda parte del *Guzmán*, y allí sacó como personaje a Mateo Luján de Sayavedra. Pero antes de esto, en su epístola preliminar al Letor, Alemán alabó en estos términos el ingenio de su émulo: «Su mucha erudición, florido ingenio, profunda ciencia, grande donaire, curso en las letras humanas y

[45] Hubo varios Heredias autores de comedias históricas, v. H.A. Rennert, «Spanish Actors and Actresses between 1560 and 1680», *RHI*, XVI (1907), 407-09

divinas, y ser sus discursos de calidad que le quedo envidioso y holgara fueran míos». Así y todo, cuando Sayavedra aparece en el argumento el tono se torna airado. Así escribe Guzmán «el bueno» de su rival: «Díjome ser andaluz de Sevilla, mi natural, caballero principal, Sayavedra, una de las casas más ilustres, antigua y calificada della. ¡Quién sospechara de tales prendas, tales embelecos! Todo fue mentira: era valenciano y no digo su nombre por justas causas. Mas no fuera posible juzgar alguno de su retórico hablar en castellano, de un mozo de su gracia y bien tratado, que fuera ladroncillo, cicatero y bajamanero» (II, I, viii). En el segundo libro Mateo Alemán ya no tiene más paciencia e identifica por su nombre al doloso continuador: «Llamábase Juan Martí. Hizo del Juan Luján y del Martí, Mateo, y volviéndolo por pasiva, llamóse Mateo Luján. Desta manera desbarró por el mundo, y el mundo me dicen que le dió el pago tan bien como a mí» (II, II, iv). También Alemán quiere dejar clara la inferioridad de su rival: «Paréceme muy bien –dijo Sayavedra–, y digo que quiero heredar el [nombre] tuyo verdadero, con que poderte imitar y servir. Desde hoy me llamo Guzmán de Alfarache» (II, II, vi). Para el airado Mateo Alemán la actitud propia y única de Mateo Luján de Sayavedra es la de «imitar y servir» El fin último que deparó Alemán a su fraudulento imitador queda claramente expresado en este epígrafe: «Navegando Guzmán de Alfarache para España, se mareó Sayavedra: dióle una calentura, saltóle a modorra y perdió el juicio. Dice que él es Guzmán de Alfarache y con la locura se arrojó a la mar, quedando ahogado en ella» (II, II, ix). Locura y suicidio es el destino que depara Alemán a Mateo Luján de Sayavedra, y es bien sabido que el suicidio acarreaba la condena eterna. Con mayor ecuanimidad trató Cervantes a Alonso Fernández de Avellaneda, ladrón y secuestrador de don Quijote y Sancho Panza, como se verá en el próximo capítulo.

La *Historia de la vida del Buscón llamado don Pablos* fue compuesta por don Francisco de Quevedo y Villegas entre 1603 y 1608, y se publicó por primera vez en Zaragoza, 1626, probablemente sin permiso del autor. En consecuencia, los problemas textuales del *Buscón* son numerosos, pero no me conciernen en la ocasión[46]. El punto de partida de la autobiografía de Pablos reproduce el de *Lazarillo de Tormes*, como se puede ver: «Habiendo sabido el deseo que vuestra merced tiene de saber los varios discursos de mi vida, por no dar lugar a que otro (como en ajenos casos) mienta, he querido enviar esta relación, que no le será de pequeño alivio para los ratos tristes» (*Buscón*,

[46] La edición del *Buscón* que utilizo es la que hizo Américo Castro hace muchos años para Clásicos Castellanos, y que se sigue reeditando hasta el día de hoy. Mis observaciones acerca de las relaciones entre el *Buscón* y el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Luján de Sayavedra comparten cálidamente lo dicho por Fernando Lázaro Carreter en su estudio preliminar a la edición del *Buscón* de Fernando Cabo Aseguinolaza (Barcelona, 1931).

dedicatoria). El lector se halla ante una epístola (relación) dirigida a un anónimo *vuestra merced*, que reaparece frecuentemente en el relato, con fines de narrar los *casos* propios. El relato en ambas novelas se pone en marcha con análoga situación narrativa: «Pues sepa vuestra merced, ante todas cosas, que a mí llaman Lázaro de Tormes» (*Lazarillo*) «Yo soy, señor, natural de Segovia» (*Buscón*). El nombre del protagonista y su patria chica van por delante de cualquier otro tipo de información. Se recordará que el comienzo del *Guzmán* está dedicado, con intención morosa, a narrar las aventuras y desventuras del mercader genovés que fue su padre.

Pablos de Segovia, por obediencia a *vuestra merced* se sienta a escribir su vida, comenzando por la infamia de su linaje, como había comenzado Lázaro su autobiografía, con análogo acto de obediencia a *vuestra merced*, para informar de su *caso*. Pero al llegar a este punto Quevedo introduce un elemento original para rematar la infamia de Pablos: entra en juego el complejo suicida de la limpieza de sangre, que en esos momentos atenaceaba a España. Éstos son los términos en que Pablos describe la figura de su madre: «Estuvo casado con Aldonza de San Pedro, hija de Diego de San Juan y nieta de Andrés de San Cristóbal. Sospechábase en el pueblo que no era cristiana vieja, aunque ella, por los nombres y sobrenombres de sus pasados, quiso probar que era descendiente de la letanía» (cap. I). Abiertamente la limpieza de sangre entra ahora a jugar un papel fundamental en la infamia del autobiógrafo. Parece propio recordar que la limpieza de sangre, de lejanos orígenes en el siglo XV, se convierte en obsesión nacional a partir de su adopción en el arzobispado de Toledo en 1547. Esta última fecha es un poco temprana para gravitar sobre la gestación del *Lazarillo* (1554), pero la redacción del *Buscón* pertenece a la primera década del siglo XVII cuando dichos estatutos toledanos de limpieza de sangre llevaban un medio siglo largo agobiando al pueblo español.

En dos ocasiones Quevedo hace uso de la técnica del narrador infidente, aunque sin mayor novedad en su empleo. La primera ocurre cuando Pablos, estudiante en Alcalá de Henares, acaba de robar las espadas de la ronda del corregidor y sus esbirros. Prosigue el relato de sus hazañas, para decir: «Por ser largo, dejo de contar cómo hacía monte la plaza del pueblo» (cap. VI). Más arriba, en este mismo capítulo, el lector puede hallar otros ejemplos de este uso de la técnica narrativa de la infidencia por motivos de economía en el relato: no cabe duda, se trata de un uso adocenado. En el cap. XV cuenta cómo en una madrileña calle topó con su amigo, el licenciado Flechilla, quien le invitó a comer con calamitosos resultados: «Topóme otras muchas veces, y disculpéme con él, diciéndole mil embustes, que no importan para el caso». Aquí la infidencia se excusa con la impertinencia de los detalles.

En muchos sentidos la redacción del *Buscón* parece haber sido precedida por una lectura (o re-lectura) del *Lazarillo de Tormes* y del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Luján de Sayavedra. La publicación de este último era muy reciente en los momentos en que Quevedo inició la redacción de su obra, y mantenía ciertos episodios frescos en la memoria, que decidió adaptar para su picaresca en fárfara. Pero a pesar de su inmenso ingenio, no pasó más allá de sus modelos en el uso de la técnica del narrador infidente, y así el *Buscón* no despunta por su novedad en esta provincia.

CAPÍTULO VI
CERVANTES: «RARO INVENTOR».

GALATEA (1585), *DON QUIJOTE* (1605)

A pocos años de liberado de su cautiverio argelino Cervantes publicó su primera novela, la *Galatea*, al uso pastoril, muy de moda en su momento. En el mismo año se casó. Ni con su novela, ni con su matrimonio, tuvo mayor éxito. Pero buenas muestras de su ingenio creador dio en la novela. El repaso de su obra novelística a la búsqueda de la invención, con plena conciencia artística, de la técnica del Narrador Infidente, lo haré en su orden cronológico de publicación. Vale decir que comenzaré con la *Primera parte de la Galatea* (Alcalá de Henares, Juan Gracián, 1585), de allí pasaré a *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (Madrid, Juan de la Cuesta, 1605), continuaré con las *Novelas ejemplares* (Madrid, Juan de la Cuesta, 1613), estudiaré a continuación la segunda parte del *Ingenioso caballero don Quijote de la Mancha* (Madrid, Juan de la Cuesta, 1615), y remataré mi encuesta con *Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia setentrional* (Madrid, Juan de la Cuesta, 1617), obra que es bien sabido que apareció póstuma[47].

Ahora bien, esta cronología de publicación es un poco artificial, en lo que se refiere al *Persiles*, en particular. Cervantes firma la dedicatoria de esta novela en su lecho de muerte, con fecha Madrid, 19 de abril de 1616. Pero a estos últimos años de su vida sólo pertenecen los dos últimos libros, de cuatro que tiene el *Persiles*. Los dos primeros libros los redactó entre 1599 y 1605, como demostré en el prólogo de mi edición. Hago estas advertencias para alertar al lector al hecho de que una cronología *de redacción* de la novelística cervantina sería la siguiente: *Galatea*, *Persiles I-II*, *Don Quijote I*, *Novelas ejemplares*, *Don Quijote II*, *Persiles III-IV*. Si afinamos un poco más la puntería se podría decir que, con excepción de *La Galatea*, la redacción de las otras novelas fue

[47] En todo momento sigo el texto de mis ediciones de dichas novelas: *La Galatea* (Madrid, Clásicos Castellanos, 1961), el *Quijote*, 2 vols. (Madrid, Editorial Alhambra, 1979), las *Novelas ejemplares*, 3 vols. (Madrid, Clásicos Castalia, 1985), el *Persiles* (Madrid, Clásicos Castalia, 1969). Debo advertir al lector que el material crítico ha sido retocado y puesto al día por mí en las sucesivas reediciones que cada una de ellas ha tenido, pero esto no afecta al texto cervantino por mí establecido.

labor más o menos simultánea, ya que es bien conocido el hábito mental cervantino de alternar la redacción de sus obras de ficción. En el momento en que ponía punto final a una obra, a satisfacción propia, la enviaba a la imprenta, y volvía a su mesa de trabajo para seguir alternando la redacción de las remanentes.

Pero no debo yo practicar una división artificial en el *Persiles*, porque también es sabido que el *Rinconete y Cortadillo*, que salió en 1613 con las *Novelas ejemplares*, se conservaba en el aforro de la famosa maleta del ventero Juan Palomeque el Zurdo, según se nos informa en el *Quijote* de 1605 (I, xvii). La temprana redacción del *Rinconete* y de *El celoso extremeño*, las confirma el famoso manuscrito Porras, donde el racionero sevillano copió versiones muy distintas a las impresas[48]. Mas no me incumbe hoy en día la fecha de redacción de la novelística cervantina; me atengo a la fecha de publicación. Pero el lector debe quedar amonestado respecto a los inacabables intríngulis que suscita la aproximación a cualquier aspecto de la obra cervantina.

Comienzo con *La Galatea*, obra cuya continuación se promete desde el propio título. Nunca se cumplió dicha promesa, pero pocos días antes de su muerte Cervantes vuelve a prometer su continuación y desenlace a su patrono el VII Conde de Lemos, a tal punto el tema pastoril constituye una absorbente continuidad en su obra. El gran poeta y crítico Fernando de Herrera había dictaminado que la poesía bucólica se hacía cargo de «las cosas i obras de los pastores, mayormente sus amores, pero simples i sin daño, no funestos con rabia de celos, no manchados con adulterios; competencias de rivales, pero sin muerte i sangre» (*Anotaciones a las obras de Garcilaso*, Sevilla, 1580, s. v. *Égloga*). Frente a estas perentorias cortapisas del gran poeta sevillano respecto al tema pastoril, *La Galatea* se inicia con el cruento asesinato de Carino, acuchillado repetidamente por Lisandro, ante los ojos atónitos de los pastores Elicio y Erastro. Cervantes, sin embargo, podía hallar un cierto respaldo en la novelística sentimental, en particular en *La cárcel de Amor*, donde se describe por todo lo largo el suicidio del protagonista Leriano.

De todas maneras, las primeras páginas de *La Galatea* nos brindan un revolucionario comienzo de novela, debido a la pluma de un autor novel. La conciencia de tan explosivo inicio por parte del autor, el conocimiento que ha compuesto una obra revolucionaria, todo esto lo declara en la epístola prelimi-

[48] Hacia el año 1604 el racionero de la catedral de Sevilla Francisco Porras de la Cámara, para entretenimiento de don Fernando Niño de Guevara, arzobispo de Sevilla, recogió en un manuscrito, hoy perdido, varias obras de diversión, entre ellas el *Rinconete* y el *Celoso extremeño*, en versiones diferentes a las impresas, v. mi *Suma Cervantina*, hecha al alimón con mi buen amigo, hoy tristemente llorado por todos, E. C. Riley, (Londres, 1973), pág. 81.

nar a los Curiosos Lectores, donde se lee que «para más que para mi gusto sólo le compuso mi entendimiento». No quedó insatisfecho con ésta su primera novela, como lo dejó saber al público lector, cuando dijo el Cura en el *Quijote* de 1605: «Muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervantes, y sé que es más versado en desdichas que en versos. Su libro tiene algo de buena invención; propone algo y no concluye nada: es menester esperar la segunda parte que promete; quizá con la enmienda alcanzará del todo la misericordia que ahora se le niega; y entre tanto que esto se ve, tenedle recluso en vuestra posada, señor compadre» (I, vi). Con *La Galatea* el *magnus experimentator* de la novela ha puesto en marcha su obra literaria, a la que dedicará su vida, con características únicas y propias que vetearán todo lo mucho que le quedaba por escribir. Pero Cervantes fue tan fino crítico como novelista, y sabía que no podía mantener su primera novela a ese mismo nivel, casi inalcanzable. Las páginas siguientes vuelven al nivel normal que se puede hallar en la abundante novelística pastoril del siglo XVI español.

A quien se halla en *La Galatea*, desde su propio comienzo, es al Narrador Omnisciente –el que lee hasta los pensamientos de sus personajes–, que forma una larga tradición aparte en la novelística europea. Cuando se abre la novela el protagonista Elicio está en soledad absoluta, y allí expresa en verso sus penas de amor, pero, claro está, estas poesías son las dos primeras que se leen en esus páginas, recogidas por ese Narrador Omnisciente, ya que otro tipo de narrador no podría compartir la soledad del pastor. A mediados del primer libro, Galatea, «como se vio sola», entonó el soneto «Afuera el fuego, el lazo, el hielo y flecha». También se puede vislumbrar el Narrador Omnisciente detrás de afirmaciones por el estilo de «y así era la verdad» (I, 35) y «un no sé qué» (I, 58), aunque detrás de esta última actúa otro tipo de tradición literaria que estudió el P. Feijóo en su *Teatro crítico universal*. De todas maneras, en su revolucionaria novela pastoril Cervantes no llegó a usar la técnica del Narrador Infidente.

Después de un silencio de veinte años el novelista alcalaíno asombró al mundo literario con la publicación de la primera parte del *Quijote*, en 1605. El público lector peninsular de inmediato reconoció los valores de esta obra inmarcesible y obligó a las prensas a imprimir seis ediciones distintas en ese su primer año de vida. Lo que se ha escrito sobre el *Quijote* de entonces a ahora llena bibliotecas enteras, pero me puedo desentender de casi todo porque muy pocos estudios tratan del narrador[49]. Los que utilice quedarán consignados

[49] Recoge la bibliografía sobre el tema del narrador en el *Quijote* José Manuel Martín Morán en su muy útil libro *El 'Quijote' en ciernes. Los descuidos de Cervantes y las fases de elaboración textual* (Turín, 1990), pág. 109.

en notas. El *Quijote* de 1605 salió dividido en cuatro partes de desigual extensión. La primera parte consta de ocho capítulos que tienen un narrador desconocido (Narrador I), cuya voz se oye apenas se abre el libro: «En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre *no quiero* acordarme...». También desde muy temprano este Narrador I exige la complicidad del lector, por ejemplo cuando escribe: «Frisaba la edad de *nuestro* hidalgo...», o bien, a finales del primer capítulo: «¡Oh, cómo se holgó *nuestro* buen caballero...!» De inmediato narrará el proceso de su locura, que lo lleva a emprender su primera salida. Aquí se destaca la cualidad de sábelotodo del Narrador I, que puede captar el callado soliloquio del héroe: «Yendo, pues, caminando nuestro flamante aventurero, iba hablando consigo mesmo y diciendo...». Se hace cargo el Narrador I de las dudas existentes acerca de la naturaleza de la primera aventura, pero él las zanja con autoridad: «Lo que yo he podido averiguar en este caso, y lo que he hallado escrito en los anales de la Mancha...». Es interesante observar que, desde un principio, la autoridad se fundamenta con fuentes escritas, pero no debe olvidarse que el protagonista también presupone una fuente escrita para el relato de sus hazañas: «Oh tú, sabio encantador, quienquiera que seas, a quien ha de tocar el ser coronista desta peregrina historia!» Obsérvese que la imaginación de don Quijote ha inventado ya a quien se llamará más tarde, y no por el protagonista, Cide Hamete Benengeli. En el capítulo ii su alocada imaginación lo dota de un cronista que no estará presente hasta el capítulo ix. Consciente de su misión, el Narrador I lleva al protagonista a la primera de las ventas que tan importante papel juegan en 1605. Para 1615 serán reemplazadas en su función estructural por el palacio de los Duques, primero, y por la ciudad de Barcelona después. Allí en la venta es armado caballero *por escarnio* por un avieso ventero, pero él nunca llegó a enterarse de esa cualidad descrita en las *Partidas* alfonsinas. En estos momentos es recortada levemente la omnisapiencia del Narrador I, y se expresa una duda: «Puesto el pensamiento –a lo que pareció– en su señora Dulcinea...». Las dudas de un narrador posterior, que lleva el argumento de 1605 a su desenlace, adquirirán dimensiones colosales y le darán sus cualidades propias al *Quijote* de 1605. Éste termina con dudas acerca de si hubo una tercera salida, lo que se soluciona con nueva apelación a fuentes escritas («los archivos manchegos»). Pero este último narrador traspasará la responsabilidad de la duda, con fino esguince, a un poeta italiano, cuando estampa como línea final el verso de Ariosto: «Forse altri canterà con miglior plettro». El mentiroso Alonso Fernández de Avellaneda sacaría su propio *Quijote* al mundo de estas dudas antes que el dolorido Cervantes.

Pero en buen método debo volver al Narrador I, a cuyo cargo corre el relato de la liberación del niño Andrés por «nuestro caballero» (epígrafe del

capítulo iv), y de inmediato renace el Narrador Omnisciente, para hacernos saber que el solitario protagonista «iba caminando hacia su aldea, diciendo a media voz...». Pero las palabras que capta el omnisapiente narrador son superadas porque en ese momento «se le vino a la *imaginación*». A todo pone fin la paliza que administra al aventurero un mozo de mulas. Don Quijote queda enajenado por el dolor, que es tan extremo que le hace perder momentáneamente su recién adquirida identidad y cree ser los romancísticos Vadovinos o el marqués de Mantua. En este estado de enajenación es llevado a su casa por un labrador conocido, y puesto a dormir. El Narrador I ahora se hace cargo del escrutinio de la librería del héroe, pero cuando se interrumpe (capítulo vii), aquél expresa nuevas dudas («se cree... sin duda»). Algo de su juicio recupera el hidalgo, momento en que convence a su vecino Sancho Panza que le acompañe. Se efectúa la segunda salida, que sólo terminará con el último capítulo del libro, pero esta nueva salida tiene una interrupción magistral y que complicará inmensamente el estudio de los narradores de 1605.

El mortal duelo que ha entablado don Quijote con el escudero vizcaíno don Sancho de Azpeitia es interrumpido con brusquedad porque se ha acabado la fuente escrita. Los términos en que se declaran los motivos de tal interrupción problematizan considerablemente tales motivos: «En este punto y término deja el autor desta historia esta batalla, disculpándose que no halló más escrito, destas hazañas de don Quijote, de las que deja referidas». Éste es parte del último párrafo del capítulo viii, con el que se cierra la primera parte. Lo que yo llamo Narrador I se denomina aquí «el autor desta historia». A comienzos del capítulo anterior del presente libro se practicó un asedio a la voz *historia*, en el contexto literario de la Edad de Oro. Por «el autor desta historia» debe entenderse la persona que no quiere acordarse del nombre de la patria del protagonista. Pero el Narrador I ha llevado la voz cantante desde las primeras palabras de la *historia* hasta el penúltimo párrafo de la primera parte. Entonces, ¿quién lleva la voz cantante en el último párrafo? El resto del texto de este párrafo pretende aclarar las cosas, pero, en sustancia, las complica considerablemente. Obsérvese:

> Bien es verdad que el segundo autor desta obra no quiso creer que tan curiosa historia estuviese entregada a las leyes del olvido, ni que hubiesen sido tan poco curiosos los ingenios de la Mancha, que no tuviesen en sus archivos o en sus escritorios algunos papeles que deste famoso caballero tratasen

Este *segundo autor* no puede ser Cide Hamete Benengeli, porque su inserción en el argumento de la historia es posterior, corresponde al capítulo ix. Al

mismo tiempo, un narrador anónimo se refiere al *segundo autor* en tercera persona, lo que, dentro de las posibilidades del texto establecido hasta el momento, nos obliga a identificar al narrador anónimo con el Narrador I. O sea que en el paso del capítulo viii al ix (de la primera a la segunda parte) tenemos un Narrador I, adosado a un Narrador II, que dice: «Dejamos en la primera parte desta historia al valeroso vizcaíno y al famoso don Quijote con las espadas altas y desnudas...». La primera persona del plural («dejamos») solicita la complicidad del lector, y una vez que se ha asegurado ésta, entonces el narrador puede volver a la primera persona del singular: «Causóme esto mucha pesadumbre». La lógica del relato impone la conclusión de que ya no estamos más con el Narrador I, sino con el Narrador II. El Narrador II se presenta en un principio como muy claro y explícito en sus palabras y en sus acciones: «Digo, pues, que por estos y otros muchos respetos es digno nuestro gallardo don Quijote de continuas y memorables alabanzas, y aun a mí no se me deben negar, por el trabajo y diligencia que puse en buscar el fin desta agradable historia» [50].

El narrador II viajó a Toledo, y en el Alcaná encontró unos papeles viejos en arábigo. Con la ayuda de un morisco aljamiado el manuscrito fue puesto en castellano, y el título decía *Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo*. Débese observar que al llegar a este punto el relato de las aventuras de don Quijote tiene dos fuentes: los archivos de la Mancha, en castellano, y la historia de Cide Hamete Benengeli, en arábigo romanceado por un anónimo morisco toledano. Préstese atención al hecho de que las hazañas del arrojado Esplandián, hijo de Amadís de Gaula tuvieron una fuente única, los escritos del maestro Elisabat, mientras que las de don Quijote tuvieron dos fuentes, o sea que desde este punto de vista don Quijote es claramente superior a Esplandián. Se puede suponer que la fuente archivística estaría redactada en infeliz castellano escriturario, que hay que someter a artístico pulido. La prosa arábiga de Cide Hamete Benengeli ya era prosa artística, porque no bien fue romanceada pasó a integrar la historia de

[50] La técnica de la interrupción en el relato que deja a dos combatientes con las espadas en alto por un largo período de tiempo la aprendió Cervantes de don Alonso de Ercilla y Zúñiga, quien terminó la segunda parte de su *Araucana* (1578) con el furioso duelo ente Rengo y Tucapel, y éstas palabras: «Mas quien el fin deste combate aguarda / me perdone, si dejo destroncada / la historia en este punto, porque creo / que así me esperará con gran deseo». La tercera parte (1589) reanuda el relato del duelo y comienza así: «Tenemos hoy la prueba aquí en la mano / de Tucapel y Rengo que... / como fieras se están despedazando». Y con fino humor añade: «Viendo / el brazo en alto a Tucapel alzado, / me culpo, me castigo y reprehendo, / de haberlo tanto tiempo así dejado». Todo esto se puede ampliar con la lectura de mi trabajo «El poeta en su poema (El caso Ercilla)», en mi libro *Dintorno de una época dorada* (Madrid, 1978), págs.173-191.

don Quijote. Como explica el texto: «En fin, su segunda parte, siguiendo la traducción, comenzaba desta manera...». Hay que tener en cuenta, en todo momento, que la voz de Cide Hamete Benengeli siempre nos llega tamizada por la del traductor anónimo y la del Narrador II.

De todas maneras, en este crítico capítulo x se distingue claramente entre el autor Cide Hamete Benengeli y el narrador. Pero no siempre ocurrirá así, lo que es otra forma de iniciar las infidencias narrativas, que pronto adquirirán dimensiones colosales. Por un lado tenemos el «autor arábigo», y por el otro lado «ansí me parece a mí», parecer claramente atribuible al Narrador II. O bien «Para mí tengo que fue por culpa del galgo de su autor», afirmación en que *mí* es el Narrador II y «el galgo de su autor» es Cide Hamete Benengeli. El narrador II ha comenzado la parte más dificultosa de su tarea, porque su labor, con interrupciones, le llevará hasta el final de 1605, como se verá más adelante. Esas interrupciones consisten en los relatos intercalados, que tienen, cada uno, su narrador individual. Pero antes de seguir adelante debe observarse que la personalidad de Cide Hamete Benengeli es de una realidad prismática. Como historiador arábigo se le imputa de inmediato por el Narrador II que es «muy propio de los de aquella nación ser mentirosos». Y a poco de comenzar la labor de transcribir la traducción de la historia de don Quijote, se lee la exclamación impersonal «¡Válame Dios!», impropia e inverosímil en la pluma de Cide Hamete Benengeli, aunque sí es más aceptable en la pluma del morisco aljamiado toledano, pero esto expone al traductor al cargo de adicionador, o sea *traduttore, traditore*[51]. Desde luego que tal exclamación bien puede ser del Narrador II, en cuya pluma es perfectamente verosímil. Pero entonces es el Narrador II quien se hace merecedor del cargo de 'adicionador' del original arábigo. De todas maneras, y como conclusión de las premisas presentadas hasta ahora: el texto de la historia de las aventuras de don Quijote, desde sus primerísimas palabras, es un texto que se presenta en estado de fluidez y fluctuante, barajado por un par de narradores, con la añadidura del autor arábigo Cide Hamete Benengeli, y del morisco aljamiado de Toledo, que lo tradujo. Por entresijos como éste es que se comienza a estructurar la primera novela moderna.

Los relatos intercalados, que son ajenos al material quijotesco a que aludí más arriba, son numerosos en 1605, pero casi no cuentan en 1615, con la excepción de Claudia Jerónima (II, lx) y de Ana Félix (II, lxii). La drástica disminución de estos relatos en 1615 tiene su coherente motivación estética que se estudiará en su momento. Ahora corresponde hacer el enunciado de los rela-

[51] En la aventura de los rebaños de ovejas (cap. xviii) vuelve a oírse esta incómoda y problemática exclamación «Válame Dios».

tos intercalados de 1605. El primero es el de los trágicos amores de Grisóstomo y Marcela, que son narrados por una tercera persona (caps. X-XIV). Esto es imperativo dado que Grisóstomo ya está muerto al comenzar el episodio. Debe notarse aquí, por lo demás, que esta narración comienza por el desenlace final, con el protagonista muerto; vale decir que la historia de Grisóstomo se perfila desde un principio como un experimento en el arte de narrar un relato en el que el protagonista está muerto en el momento de comenzar su narración.

Casi toda la historia de Grisóstomo está puesta en boca del cabrero Pedro. La extrañeza de topar pastores de cabras en la Mancha, y no pastores de ovejas, y las características montañosas del paisaje pseudo-manchego («el pie de aquella montaña es el lugar donde él mandó que le enterrasen», apostilla otro de los cabreros), el conjunto de estas circunstancias debe llevarnos a la conclusión de que esta trágica historia de amor está fuera de lugar en el orden de los episodios. Este triste episodio pertenece a los aglomerados sucesos de la Sierra Morena (caps. XXIII-XXIX), donde las historias de amor de Cardenio, primero, y de Dorotea, después, eclipsan a don Quijote. Al llegar a este punto se puede declarar que en las llanuras manchegas el material quijotesco es de evidente preponderancia, mientras que en la Sierra Morena lo episódico predomina netamente sobre lo quijotesco, con el breve protagonismo de la penitencia de amor del caballero. Hasta la entrada de amo y escudero a la Sierra el material quijotesco tiene dominio imperial sobre lo episódico. Es fácil columbrar que en una rápida revisión textual Cervantes llegó a la conclusión estética de entremezclar lo quijotesco de los capítulos I-XXII con un episodio de amor, ya que en la Sierra tenía tres de éstos: el escogido fue el de Grisóstomo y Marcela. Tal decisión pudo haberse fundamentado en el hecho de que el episodio de Grisóstomo es trágico y autosuficiente, cerrado sobre sí mismo, sin posibilidad de continuación, mientras que las otras dos historias de amor de la Sierra Morena (Cardenio y Dorotea) tienen que esperar para su feliz desenlace el reencuentro con la otra mitad de estas parejas enamoradas (Luscinda y don Fernando), y eso sólo ocurrió a la salida de Sierra Morena, en la venta de Juan Palomeque el Zurdo.

Una vez efectuada la revisión textual, impuesta por un deseo de alternancia entre lo episódico y lo quijotesco, el episodio exótico de Grisóstomo y Marcela vino a interrumpir satisfactoriamente el aluvión de material quijotesco. Pero la prisa en la revisión fue extremada, y allí quedan todos esos indicios que lo identifican como un episodio amoroso más de la Sierra Morena. Esa rapidez estaba impuesta por el hecho de que cuando Cervantes terminaba el texto de 1605 –la licencia tiene fecha de 26 de septiembre de 1604–, se preparaba para la imprenta un temido rival, la segunda parte del *Guzmán de Alfarache*

de Mateo Alemán, que efectivamente salió en 1604. Esa carrera la perdió Cervantes, pero hubo, y hay, otras carreras en las que perdió el novelista sevillano.

El narrador de la triste historia de Grisóstomo es el cabrerizo Pedro. Bien poca cultura se podía esperar de un pastor real o realista –es bien conocida la inmensa cultura de los pastores literarios–, y en el caso de Pedro su incultura se vuelca a raudales en sus impropiedades lingüísticas, tales como *cris* por 'eclipse', *estil* por 'estéril', *sarna* por 'Sarra' (Sara), como celosamente le corrige don Quijote, lo que provoca una airada reacción de Pedro: «Si es, señor, que me habeis de andar zaheriendo a cada paso los vocablos, no acabaremos en un año». Es digno de anotar el hecho de que Sancho Panza padece de análoga incultura («no sé leer ni escribir», le ha confesado a su amo, capítulo x), y ha usado algunos vulgarismos como *prazga*, «plazca», *trayo*, «traigo», pero no ha cometido disparates como confundir la *sarna* con Sara, la mujer del profeta Abraham. Los vulgarismos de Sancho son anteriores (capítulo x) a los del cabrerizo Pedro (capítulo xii). En realidad Sancho es relegado a un segundo plano por la historia de Grisóstomo contada por Pedro, y por la conversación de don Quijote con el caballero Vivaldo. Las últimas palabras que pronuncia el escudero son las finales del capítulo xi, después viene el encuentro con Vivaldo, en el que dialogan éste y don Quijote, y Sancho está mudo, y a esto sigue la historia de Grisóstomo contada por el cabrerizo Pedro. A su final se acaba la segunda parte y comienza la tercera, que se abre con la paliza que los yangüeses propinan a amo y escudero (cap. XV). En sus dolorosas quejas Sancho implora de su amo que le facilite el famoso bálsamo del «feo Blas». Don Quijote había aludido a la caballeresca historia del «bálsamo de Fierabrás» en el capítulo X, y Sancho no hace más que recordar esa conversación, pero deforma *Fierabrás* en «feo Blas», y poco más tarde *Mambrino* (el del yelmo), será desfigurado en su boca en «Malandrino» (cap. XIX), y un poco más tarde lo pronunciará 'Martino' (cap. XXI).

Pero su habla tiene otras características también, que se revelan en momentos de máxima importancia para la vida del escudero. En la aventura de los batanes Sancho teme por su vida, hasta el momento en que llegan a identificar el horrísono ruido, y el epígrafe del capítulo precave al lector del extremado peligro que está por afrontar amo y escudero: «De la jamás vista ni oída aventura que con más poco peligro fue acabada por el valeroso don Quijote de la Mancha» (cap. XX). Al sentir su vida en riesgo mortal Sancho apela a todas sus artes para que su amo no lo deje solo, y con sutileza maquiavélica desliza en su discurso algunos términos de la *fabla* que tantas veces ha oído a su amo: «Por un solo Dios, señor mío, que non se me faga tal desaguisado». El cuento inacabado del pastor Lope Ruiz que le relata a su amo con los mismos

fines, está narrado con toda corrección lingüística, como para no irritar a su puntilloso amo, que en todo momento le ha corregido sus disparates verbales.

Dada la secuencia de los acontecimientos (vulgarismos de Sancho, prevaricaciones de Pedro, más prevaricaciones de Sancho) creo que en el fluir narrativo de Cervantes ocurrió algo parecido a lo siguiente: en su primera caracterización Sancho se destaca por tener «muy poca sal en la mollera» (cap. VII), y poco más. Evidentemente esto es poco para describir a un personaje que bien pronto se trepará a la categoría de deuteragonista de la novela (historia). Con su práctica y aficiones dramáticas Cervantes pronto da en la técnica eminentemente teatral de personalizar el habla del personaje y así caracterizarlo. Esto había dado magníficos resultados en el caso de Fernando de Rojas y su *Celestina*, y Cervantes lo había practicado con éxito en sus entremeses como *El rufián viudo* y *La elección de los alcaldes de Daganzo*, o comedias como *El rufián dichoso* y *Pedro de Urdemalas*. Sancho, el nuevo personaje, comienza por admitir su analfabetismo total, como se ha visto, y el capítulo IX es cuando incurre en los vulgarismos *prazga* y *trayo*. En este momento se le plantea al novelista un problema adicional. Al reestructurar su novela y traer una de las parejas de enamorados de la Sierra Morena a los llanos de la Mancha, el autor ha puesto en cercano contacto textual con amo y escudero al cabrerizo Pedro, cuya habla rústica da en prevaricaciones disparatadas, tales como *sarna* por «Sarra». Este tipo de barbarismo era muy del gusto de Cervantes, como comprueba su teatro, y en una más sutil matización de Sancho su creador le traspasa a Sancho los disparates verbales del cabrerizo Pedro, y así ahora salen de su boca barbarismos tales como *feo Blas* y *Malandrino* El deseo de alternar narradores, y asimismo alternar el material quijotesco y el material episódico explica la introducción del rústico Pedro, y éste deja su impronta lingüística sobre Sancho Panza, que se constituirá en una de sus características más sustantivas. Desde este punto de vista se puede decir que el argumento principal configura lo episódico, al trasladar a Grisóstomo y Marcela de la Sierra Morena a la Mancha, y lo episódico contribuye a definir con mayor precisión al deuteragonista Sancho, cuya habla será, de ahora en adelante, un magnífico muestrario de prevaricaciones lingüísticas[52].

Al repasar este trágico episodio siguiendo las huellas de su narrador, creo que se puede efectuar la siguiente dicotomía: hay un narrador *major* (Pedro) y un narrador *minor* (Ambrosio). Éste había sido compañero de estudios del difunto Grisóstomo y le siguió en su malpensada «pastorilización» llevado por su amistad. En su boca está puesto un verdadero y elocuente *planctum* de su amigo, un planto o llanto que tiene distinguida tradición en las letras españolas: Juan Ruiz lloró la muerte de Trotaconventos, Jorge Manrique la de su padre, Federico García Lorca y Rafael Alberti lloraron la muerte de Ignacio Sánchez Mejías. El *planctum* de Ambrosio es breve y está en prosa; comienza: «Ese cuerpo, señores, que con piadosos ojos estáis mirando...» (cap. XIII). Con él se ultima la aproximación póstuma a la personalidad de Grisóstomo, y por eso concedo a Ambrosio la categoría de narrador *minor* del episodio. Éste se cierra con la inesperada intervención de Marcela, quien desde la «sima de la peña donde se cavaba la sepultura» entona un elocuente discurso en defensa de la libertad de amar. Con esto Cervantes retoma, retoca y perfecciona una situación análoga de *La Galatea* (libro VI), cuando aparece la cruel Gelasia en el sepelio de Meliso, «sentada sobre la mesma peña». Con esta mirada retrospectiva a su producción novelística como fuente de inspiración, cierra el autor el episodio de Grisóstomo y Marcela.

[52] Estudió el habla de Sancho mi maestro don Amado Alonso en su gran artículo «Las prevaricaciones idiomáticas de Sancho», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, II (1948), 1-20.

Ahora vuelve a entrar en funciones el Narrador II, a cuyo cargo corre la aventura de los yangüeses o gallegos, y la de Maritornes y el arriero en la venta de Juan Palomeque el Zurdo (cap. XVI). Al relatar esta última se da un tiempo verbal que suscita problemas análogos a los ya presentados al estudiar la polifacética exclamación impersonal «¡Válame Dios!» unas páginas atrás. Dice el texto: «Digo, pues, que después de haber visitado el arriero a su recua...» ¿A quién se debe atribuir este verbo en primera persona del singular? ¿A Cide Hamete Benengeli, a su traductor, al Narrador II? Análogas dudas se plantean cuando el manteamiento de Sancho. Su amo no puede acudir en su ayuda y su impotencia le provoca una serie tal de insultos «que no es posible acertar a escribillos» (cap. xviii). ¿A quién le resulta imposible transcribir los denuestos de don Quijote: a Cide Hamete Benengeli, a su traductor, al Narrador II? Es bueno dejar al lector en la duda, que es una forma de acicatear su participación en el pasivo acto de leer. Con el tiempo esto llegará a formar parte fundamental del credo novelístico cervantino.

Al llegar a la aventura de los encamisados que llevan en una litera un cuerpo muerto (cap. xix) se varía en dos ocasiones la técnica narrativa. La primera es cuando don Quijote ve esta procesión nocturna: «Figuróse que la litera eran andas donde debía de ir algún mal ferido o muerto caballero». Y el otro ejemplo ocurre después del ataque de don Quijote a los encamisados: «Todo lo miraba Sancho, admirado del ardimiento de su señor, y decía entre sí...». Un narrador que puede penetrar en los pensamientos del amo y del escudero al parigual no es otro que el Narrador Omnisciente.

En la aventura de los batanes llega un momento en que el terror pánico que siente Sancho le lleva a un indecoroso acto que el narrador disimula con

esta circunlocución: «Le vino en voluntad y deseo de hacer lo que otro no pudiera hacer por él». Este esguince verbal ha sido precedido inmediatamente por el hecho de que se le han presentado tres opciones al lector acerca de las posibles causas del irrespetuoso y maloliente acto del escudero, pero interviene el Narrador Omnisciente para dilucidar y dictaminar: «O que fuese cosa natural –que es lo que más se debe creer...». Obsérvese que el Narrador Omnisciente ha considerado otras posibilidades, pero tienen menos aceptabilidad por ser más inverosímiles. Es interesante recapacitar sobre el hecho de que el Narrador Omnisciente es identificable, en esta oportunidad, no siempre, con Cide Hamete Benengeli, y ni el Traductor ni el Narrador II consideran apropiado eliminar las dudas del historiador arábigo. Pero ni en medio del hedor que causa Sancho se olvida el Narrador Omnisciente de su responsabilidad en el relato, y penetra en el pensamiento del escudero: «Él pensó que era lo que más tenía que hacer». De la misma manera penetra en el pensamiento de don Quijote. En el momento en que Sancho pone en libertad a Rocinante, su amo «lo tuvo a buena señal, y creyó que lo era de que acometiese aquella temerosa aventura».

Debe considerarse el hecho de que acciones como las que lleva a cabo Sancho en esta aventura se habían mantenido alejadas de la literatura artística por el tradicional *decorum*. Al revelar la verdadera causa de las malolientes acciones de Sancho el narrador considera que tiene una responsabilidad adicional ante el lector, y por eso entra en breve diálogo con él: «Si no lo has, !oh lector!, por pesadumbre y enojo».

Antes de cerrar la presentación de los batanes es interesante observar otro tipo de intervención crítica impersonal en su relato. Se dice: «Destas lágrimas y determinación tan honrada de Sancho Panza saca el autor desta historia que debía ser bien nacido, y, por lo menos, cristiano viejo». De inmediato debe saltar a la vista el hecho de que este tipo de comentario es inverosímil e impropio de la pluma de Cide Hamete Benengeli, porque de ser suyo se da la anomalía de que el historiador arábigo admira la religión cristiana. Es más admisible esta admiración por el Cristianismo en la pluma del morisco aljamiado que tradujo a Cide Hamete, porque en Toledo y en 1605 los moriscos debían vivir como cristianos so pena de muerte –la expulsión de los moriscos es posterior, de 1609. Pero el morisco era un cristiano nuevo y se hace poco creíble su respetuosa admiración por un cristiano viejo. La única posibilidad restante es que el comentario crítico y positivo acerca de los cristianos viejos es de la pluma del Narrador II. En este caso hay que subrayar su irrespetuosidad ante el texto de Cide Hamete Benengeli, al que hace decir cosas con las que éste no podía soñar. No puede quedar duda de que éste es otro caso de Narrador Infidente.

Después de los batanes, y ya de día y en el camino real, amo y escudero ven a la distancia «un hombre a caballo, que tenía en la cabeza una cosa que relumbraba como si fuera de oro» (cap. XXI). Claro está que esto es el yelmo encantado del rey moro Mambrino en la imaginación de don Quijote. Bien pronto Sancho descubrirá que se trata de la bacía del barbero que la trae puesta en la cabeza por una reciente lluvia. El narrador ya ha intervenido para explicar el caso por todo lo largo en el párrafo que comienza: «Es, pues, el caso que el yelmo y el caballo...». Allí su omnisapiencia le lleva a conocer detalles nimios, como ser «en aquel contorno había dos lugares, el uno tan pequeño que ni tenía botica ni barbero, y el otro, que estaba junto, sí».

Con natural obediencia y lealtad Sancho no se atreve a desmentir a su amo en esto del yelmo de Mambrino, pero aquí el narrador obra con sutileza y astucia para darnos a entender la verdadera actitud del escudero ante el yelmo de Mambrino. La huida del barbero ha dejado el brillante objeto en tierra y don Quijote ordena a Sancho que lo recoja: «Mandó a Sancho que alzase el yelmo, el cual, tomándola en la mano dijo...». El artículo enclítico («tomándo*la*») indica que Sancho recoge *la bacía*, mientras que su amo ha pedido *el yelmo*. El narrador actúa con máxima economía en esta ocasión para revelar por un detalle gramatical cuál es la verdadera realidad del objeto que ha deslumbrado a don Quijote. Evidentemente Sancho no da su brazo a torcer, y sin desmentir a su amo mantiene tácitamente la realidad de *la bacía*. Mucho más tarde, en la venta de Juan Palomeque el Zurdo, la reaparición del barbero despojado provocará considerable confusión y para salir de ella y no claudicar, Sancho inventa el magnífico vocablo *baciyelmo*. Aquí Sancho se ha adelantado mucho a Calderón de la Barca en aquello de *defendella y no enmendalla*. En ningún momento Sancho confiesa que el yelmo es bacía, o *viceversa*: su facilidad para la invención lingüística –de la cual hay muchos ejemplos– le permite eludir tal tipo de admisión.

Al cerrarse la aventura de los batanes, y antes del fatídico encuentro con los galeotes, al abrirse el capítulo XXII se lee: «Cuenta Cide Hamete Benengeli, autor arábigo y manchego, en esta gravísima, altisonante, mínima, dulce e imaginada historia...». Es evidente que todo este largo comentario no puede ser obra del historiador arábigo y manchego. Tampoco parece probable que fuese obra del traductor, quien desde el principio prometió romancear «fielmente» la obra de Cide Hamete. Nuevamente este proceso de eliminación nos deja al Narrador II como candidato único. Y nuevamente se puede decir que la labor del Narrador II es aquí la de «adicionador» del texto que le ha llegado a las manos. Por lo demás, el Narrador II se refiere al texto como una «imaginada historia», con lo cual se demuestra buen conocedor del uso retórico de la *anti-*

thesis. Claro está que en el cuerpo del capítulo las explicaciones que dan los galeotes a don Quijote de los motivos de sus condenas a galeras abundan en el uso de la *antithesis*. Como botón de muestra, un galeote anónimo dice que «quien canta una vez, llora toda la vida». Claro está que la esencia del episodio en sí es una gran *antithesis*: en defensa de la justicia don Quijote libera a los galeotes. Antes de cerrarse el episodio el Narrador II da muestras de su omnisciencia al apostillar: «Entristecióse mucho Sancho deste suceso porque se le representó...». Los pensamientos de Sancho quedan así revelados en beneficio del público en general.

Tras la desastrosa liberación de los galeotes amo y escudero se internan en la Sierra Morena. Queda dicho que en este largo y polisémico episodio la figura de don Quijote queda eclipsada por Cardenio primero, y por Dorotea después. Cervantes ha visto con claridad la necesidad de balancear en su relato el material quijotesco con el material episódico. Aquí en la Sierra Morena, el novelista peca por carta de más, más bien que por carta de menos. Los amantes de la Sierra Morena desplazan la figura del caballero a las bambalinas de la novela. No olvidar que en una primera redacción los trágicos amores de Grisóstomo y Marcela pertenecían también a la variedad de amores que Cervantes despliega en un alarde creativo y los concentra en lo más agreste de la Sierra Morena. Para el novelista ha llegado el momento de plegarse al principio estético fundamental del Renacimiento de *variedad en la unidad*. Es obvio que la figura de don Quijote establece la *unidad*, ahora es propio desplegar la *variedad*[53].

No bien entran en la Sierra Morena los protagonistas encuentran una maleta que contiene un librillo de memoria, entre otras cosas. La maleta, bien pronto se enteran, pertenecía a Cardenio, quien había escrito en su librillo de memoria un soneto y una carta de amor. El posterior relato de la vida de Cardenio, que se efectuará por su propia boca, tiene en estos escritos su prólogo literario, y don Quijote lee en voz alta esas composiciones preliminares. En realidad, las vidas enamoradas que se hallan en la Sierra Morena trascienden a Literatura. Si se piensa en la configuración de esa aludida primera redacción del *Quijote*, en la cual la historia de Grisóstomo y Marcela figuraba entre los enamorados de la Sierra Morena, la vida de Grisóstomo probablemente acabó en obediencia al tópico literario del suicidio de amor, según insinúa en su *Canción desesperada* y tiene sus propios prolegómenos literarios. En cuanto a la vida de Dorotea ella misma la denomina *tragedia* (cap. XXIX).

[53] Para adentrarse en el episodio de la Sierra Morena son de muy útil consulta las páginas que dedicó Francisco Márquez Villanueva al estudio de los «Amantes de Sierra Morena» en su libro *Personajes y temas del Quijote* (Madrid, 1975), 15-75.

El relato de la vida de Cardenio por él mismo tiene un segundo prólogo, éste oral. Don Quijote y Sancho topan con un pastor de cabras –como el cabrerizo Pedro, que narró la historia de Grisóstomo–, y éste les da noticia de lo poco que él sabe acerca de Cardenio, al que los protagonistas han visto saltando en las rocas, a la distancia. Este cabrerizo no comete barbarismos en su relato, como los del cabrerizo Pedro, y su relato es de irreprochable corrección gramatical. Parece como si la orientación literaria de la vida de Cardenio, que está a punto de ser narrada por él, empapase todos los alrededores, y así *todas* las vidas de la Sierra Morena trascienden Literatura, hasta el relato del anónimo pastor de cabras. Obsérvese que en su relato este cabrerizo comenta: «En sus corteses y concentradas razones mostraba ser bien nacido y muy cortesana persona; que, puesto que éramos rústicos los que le escuchábamos, su gentileza era tanta, que bastaba a darse a conocer a la mesma rusticidad» (cap. XXIII). El rústico cabrerizo se ha convertido en un estilista que puede juzgar de «concertadas razones», a tal punto lleva adelante el Narrador Infidente la «literarización» global de la Sierra Morena. Lo importante aquí, y que debe ser subrayado, es que el Narrador Infidente todavía no tiene conciencia de ser tal, como la tendrá, con claridad meridiana en el *Quijote* de 1615.

El capítulo XXIII llega a su fin con un toque magistral. En la quebrada de una sierra aparece una figura –pronto identificada como la de Cardenio–, descrita así: «El otro, a quien podemos llamar *el Roto de la Mala Figura* –como a don Quijote *el de la Triste*...». Para comenzar, el verbo en primera persona del plural invita a la complicidad del lector, pero la identidad de quién emite ese verbo es problemática: ¿Cide Hamete Benengeli, el traductor, el Narrador II? En segundo lugar, los términos adoptados para describir a Cardenio lo ponen en situación de *alter ego* de don Quijote, quien también vive la Literatura a ultranza. Por consiguiente, los amores de la Sierra Morena comienzan por presentar a Cardenio como otro don Quijote, y terminan con la presentación de Dorotea, en su papel de princesa Micomicona, como otra Dulcinea, ya que se habla repetidamente de su posible boda con don Quijote.

Es interesante observar, en esta breve contraposición entre Cardenio y don Quijote, que la polionomasia (multiplicidad de nombres) distingue la primera presentación de los dos. Desde antes de su auto-creación don Quijote es presentado con múltiples nombres: «Quieren decir que tenía el sobrenombre de Quijada o Quesada, que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben, aunque por conjeturas verosímiles se deja entender que se llamaba Quejana» (cap. I). Don Quijote zanjará todos estos problemas onomásticos por un acto de autobautismo, él mismo se denominará don Quijote de la Mancha. En el caso de la presentación de Cardenio, éste es precedido por una

nebulosa de anonimia: primero se le llama *mancebo*, después «el Roto de la Mala Figura» (cap. XXIII), en el capítulo siguiente se le llama «el Caballero del Bosque» y, por fin, él se identificará: «Mi nombre es Cardenio». En el contexto literario *hic et nunc*, también esta autoidentificación vale por un acto de autobautismo. El reconocimiento de su nombre por Cardenio no tiene, sin embargo, la misma trascendencia que en el caso de don Quijote, ya que el Roto de la Mala Figura no hace más que proclamar su linaje, mientras que el hidalgo manchego elude el suyo e inventa su nombre[54].

Antes de comenzar su historia Cardenio hace una prevención a su auditorio: «Habeisme de prometer de que con ninguna pregunta, ni otra cosa, no interromperéis el hilo de mi triste historia; porque en el punto que lo hagáis, en ése se quedará lo que fuere contando» (cap. XXIV). El narrador adopta una actitud propia del folklore, donde las interrupciones en los cuentos juegan papel importantísimo, pero su relato no será folklórico en absoluto. Es sabido, por lo demás, que la interrupción ocurre en el momento que Cardenio recuerda que su amada Luscinda era muy aficionada a leer el *Amadís de Gaula*. Al oír el título don Quijote no puede con su genio e interrumpe a Cardenio con comentarios de crítica literaria, y esto desencadena una barahúnda en la que los oyentes reciben una buena paliza propinada por Cardenio. La Literatura, que permea las vidas de don Quijote y Cardenio, los dos locos de la Sierra Morena, puede tener los más inesperados resultados al entrar en contacto con ellas. De todas maneras, la historia narrada por Cardenio es una de amor por destino: desde la más tierna infancia Luscinda y él se quieren. El Roto de la Sierra Morena es buen narrador y lleva este simple amor a inminente encrucijada, con la intervención en el relato de su amigo don Fernando y su amor momentáneo por una labradora, primero, y la propia Luscinda, después. Pero en este momento del relato ocurre la desdichada interrupción de don Quijote. La historia de Cardenio queda tan inacabada como el cuento que contó Sancho a su amo la noche de los batanes (cap. XX). El cuento folklórico claro está que nunca se reanudará, pero es inverosímil suponer tal tipo de interrupción en la vida. La vida de Cardenio lo empuja a una solución vital, y el arte cervantino estriba en esta ocasión en crear un escenario adecuado en el que con máxima teatralería hallen feliz desenlace todos los amores de la Sierra Morena, menos el de don Quijote, claro está. Dicho escenario lo constituirá la venta de Juan Palomeque el Zurdo, visitada con anterioridad (caps. XVI-XVII) para presentar los rijosos amores de Maritornes.

[54] Es interesante recordar que William Shakespeare, exacto contemporáneo de Cervantes, en colaboración con John Fletcher, escribió un drama, hoy perdido, titulado *Cardenio* (1613), evidentemente inspirado en este episodio. El crítico contemporáneo Charles Hamiton ha creído identificarlo con un manuscrito del British Museum Library que lleva por subtítulo *The Second Maiden's Tragedy*, y lo ha publicado (Glenbridge, Colorado, 1994). La obrilla es una lejana y mala imitación cervantina.

Después de la pelamesa referida, amo y escudero quedan solos. Aquí se hace evidente la solidez que ha adquirido la personalidad de Sancho como auténtico deuteragonista. Cae de su boca una verdadera catarata de despropósitos por el estilo de los que estrenó poco después de su contacto con el cabrerizo Pedro. De inmediato echa una retahíla de refranes que poco menos que desespera a su amo. Éste, por su parte, confiesa a su escudero que usará el marco de la Sierra Morena para hacer una penitencia de amor en honor de Dulcinea del Toboso. La saturación literaria de don Quijote vuelve a aflorar en la propicia soledad de la Sierra Morena. Porque la penitencia de amor es tópico estrictamente literario, como bien lo sabe don Quijote, que recuerda la penitencia de Amadís de Gaula por la princesa Oriana en la Peña Pobre. Al llegar a este punto la distensión de la «literarización» de la Sierra Morena llega al máximo. El narrador comprende los peligros anejos a la pérdida de contacto entre el protagonista y su mundo y decide sacarlo de la Sierra Morena.

El instrumento elegido para efectuar tal «extracción» no serán ni Sancho, ni el Cura, ni el Barbero, que han reaparecido en el argumento con fino toque narrativo y que servirán fines narrativos muy precisos. El instrumento será un nuevo personaje, que en forma alusiva había aparecido en el relato de Cardenio: Dorotea, la aldeana burlada por don Fernando. Pero antes de sacar a don Quijote de la serranía, Dorotea tiene que cumplir una función narrativa previa: contar su vida. Esto es imperativo dentro del esquema novelístico del autor. En una primera redacción se ha visto se ha visto ya que los amantes de la Sierra Morena constituían tres parejas: Grisóstomo y Marcela, Cardenio y Luscinda, Dorotea y don Fernando. En el primer caso el protagonista está muerto, en el segundo ha sido engañado, en el tercer caso la protagonista ha sido engañada y abandonada. Es ejemplar observar cómo el mismo núcleo narrativo (una pareja enamorada) puede recibir tratamientos tan distintos como los que reciben los tres grupos de enamorados de la Sierra Morena.

Después de los retoques de 1605 quedan nada más que dos parejas de enamorados en la Sierra, una de ellas ha pasado a dar variedad episódica a los primeros capítulos quijotescos, pero un solo elemento de cada pareja se halla físicamente en la serranía, Cardenio y Dorotea. Cardenio ya ha contado su historia a medias, y el designio estructural de la novela obliga a completarla. El narrador no piensa repetirse, por lo tanto la primera parte de esa historia es brevemente aludida. Cardenio retoma su relato haciendo gala del arte de narrar: el nuevo relato comienza con la lectura de una carta y poco después se lee otra carta. La novela epistolar, género literario muy popular a comienzos

del siglo XVI, ha dejado fuerte impronta en la obra cervantina. A esto le sigue una breve y cortés interrupción del Cura a Cardenio. Debe observarse la forma ejemplar en que se varían los tipos de interrupción al relato y la variedad de personas que lo interrumpen. Pero con tantos cortes en los diversos relatos, el hilo narrativo de 1605 le resulta embarazoso al autor al escribir la secuela de 1615, y por ello se verá obligado a inventar una nueva forma de narrar. Todo esto lo ampliaré más adelante, en el próximo capítulo.

El fin de la historia de Cardenio coincide con el de la tercera parte del *Quijote* de 1605. Su última parte comienza, con perfecta lógica narrativa, con el relato de Dorotea, pero antes hay que introducirla. Se ha visto la larga y detallada introducción de Cardenio; en contraste la de Dorotea es de máxima sencillez. Al entrar en la Sierra en búsqueda del protagonista, el Cura, el Barbero, Sancho y Cardenio oyen una voz quejándose amargamente. Es propio de la narrativa de la época el abundante uso de monólogos, en su inmensa mayoría dedicado a quejas de amor. En esto se apoyan mutuamente la novela y la comedia, donde también abundan los soliloquios de todo tipo. En la novela la convención se amplía para abarcar el auditorio infaltable a todo soliloquio, así sus palabras repercutirán en el argumento general. Desde luego que en el caso de Dorotea se trata de una convención dentro de otra convención, ya que la bella Dorotea aparece disfrazada de varón, como un mozo labrador, convención de abundante uso en la comedia y la novela.

El Cura y comitiva saludan a Dorotea, y le ruegan les cuente sus desgracias porque esperan poder ayudarla. La bella aldeana no se hace rogar y comienza su relato. Dorotea es un modelo de narradora tradicional: fija su historia en el mapa de Andalucía, todos los personajes tienen nombre propio, no omite detalle de valor, ni aun en el deshonroso momento en que perdió su virginidad. Estos relatos intercalados del *Quijote* de 1605 deben tener acostumbrado al avezado lector a ser interrumpidos, y lo propio ocurre aquí. En determinado momento Dorotea se nombra a sí misma y esto provoca el asombro de Cardenio, porque ahora éste sabe perfectamente que ésta es la aldeana engañada por su ex-amigo don Fernando. Obsérvese que los dos relatos de amor en Sierra Morena son complementarios en su argumento y elenco de personajes, pero los dos narradores no se conocen. Ambas características se hacen de toda evidencia hacia finales del relato de Dorotea, cuando se hace cargo de la supuesta boda de don Fernando con Luscinda y la consecuente huída de Cardenio. Además, un narrador es un hombre y está temporariamente loco, el otro es una mujer que en este momento está disfrazada de hombre. Sus interrupciones son de máxima violencia, en el primer caso, y de pasiva sorpresa en el segundo. Por lo demás, ninguno de los dos relatos queda completo: Cardenio ignora lo que ha ocurrido con Luscinda, y Dorotea no sabe nada del paradero de don Fernando. Esta imperfección de ambos es necesidad argumental perentoria, ya que el designio narrativo es completarlos en la venta de Juan Palomeque.

Cuando Dorotea se presenta ante don Quijote lo hace bajo la identidad asumida de la princesa Micomicona, y como viene a solicitar la ayuda del caballero para la reconquista de su reino se ve en la obligación de contarle la naturaleza de sus supuestas desgracias. O sea que Dorotea es ahora narradora de su *yo* fingido, y la verdad es que ella es una magnífica narradora, que adopta con facilidad y garbo el tono narrativo de los libros de caballerías, como otra estratagema en su maniobra para sacar a don Quijote de la Sierra Morena. Como narradora Dorotea sabe adoptar el tono de su relato a su auditorio, y por eso adopta un tono para narrar su vida «vivida» al Cura, al Barbero y a Sancho Panza, y otro tono, de claras resonancias caballerescas para dirigirse a don Quijote y relatarle su vida fingida de princesa Micomicona. Desde luego que Dorotea «había leído muchos libros de caballerías», como ya se nos había informado (I, xxix). En su relato se integran nombres como Tinacrio el Sabidor, que realmente aparece en el *Espejo de príncipes y caballeros. En el cual se cuentan los inmortales hechos del Caballero del Febo* (Zaragoza, 1562) de Diego Ortúñez de Calahorra, o bien una magnífica invención onomástica del magín de la propia Dorotea: el gigante Pandafilando de la Fosca Vista. En un descuido de su relato Dorotea dice haber desembarcado en Osuna, a la búsqueda de don Quijote, como si este hermoso lugar sevillano fuese un puerto de mar. Don Quijote reacciona con natural extrañeza ante tal despropósito, pero el Cura aclara todo de inmediato. El magnífico arte de Dorotea de narradora se mantiene incólume.

Es el propósito de su *yo* fingido lo que la permite aceptar la corrección e incorporarla en su relato: «Eso quise decir», anuncia con toda sencillez, y prosigue con su historia. De pasada debe observarse que hasta en esta autobiografía fingida ocurre una interrupción narrativa. No cabe duda que en 1605 Cervantes consideraba este tipo de interrupciones parte consustancial de la narración, como para agudizar su interés. Para 1615 habrá un decidido cambio de técnica narrativa, según se observará.

Antes de salir de la Sierra Morena cumple echar una mirada atrás y observar la estructura general de este largo episodio. No bien los protagonistas entran en la Sierra viene el encuentro con Cardenio y el relato de su historia. A esto sigue la penitencia de don Quijote y el envío de Sancho en embajada de amor a Dulcinea. De vuelta en la Sierra ocurre el encuentro con Dorotea, quien narra su historia. Encuentro de todos con el protagonista y salida de la Sierra. O sea que en su esquema más amplio el mundo de la Sierra Morena se

abre con un episodio no quijotesco (Cardenio), pasa al mundo quijotesco (penitencia), y vuelve a lo episódico (Dorotea). De aquí se pasa a un mundo de estructura muy distinta, del aire libre se pasa al ambiente cerrado de la venta del zurdo Palomeque.

Ése, efectivamente, es el destino de la comitiva formada por don Quijote, Sancho Panza, el Cura, el Barbero, Cardenio y Dorotea. No bien llegar allí don Quijote se encierra a dormir, está agotado por la penitencia de amor, pero el sueño del protagonista es otra necesidad argumental perentoria, según se verá. Por lo pronto, la ausencia del protagonista permite, en forma natural, que los demás personajes hablen de lo que quieran. El tópico es literario y forma la introducción lógica a la lectura de la novela del Curioso Impertinente, que Palomeque guarda en una maleta. Cervantes quiere subrayar el alejamiento total entre el mundo del Curioso y lo quijotesco: esto hará tanto más efectiva la inevitable interrupción que sufrirá en su lectura, causada por el protagonista del mundo quijotesco. Además, el mundo exquisitamente literario del Curioso entra en buscado contraste con el mundo categóricamente «histórico» del Capitán Cautivo que le está artísticamente adosado.

Hace años adelanté la idea de que las funciones narrativas de la venta de Juan Palomeque son una «esperpentización» cervantina del palacio de la sabia Felicia en la *Diana* de Jorge de Montemayor[55]. A esos dos lugares llegan las distintas vidas enamoradas que pueblan ambas novelas y allí hallan la solución a sus problemas amorosos. En el caso de Montemayor, sin embargo, él se ve obligado a apelar a un medio sobrenatural para poder dar una solución efectiva: se trata del agua encantada de la sabia Felicia. Debe entenderse que Montemayor actúa así porque está aherrojado por la ideología del amor neoplatónico. Cervantes rechaza una solución tan falsa como anti-vital, y apela al auto-conocimiento, como se hace evidentísimo en el caso de don Fernando y Dorotea. Ésta reclama el cumplimiento del «matrimonio por palabras de presente», como se llamaba entonces a la promesa matrimonial: «Tu misma conciencia no ha de faltar de dar voces callando en mitad de tus alegrías, volviendo por esta verdad que te he dicho, y turbando tus mejores gustos y contentos». El donjuanesco don Fernando no puede resistir esta llamada a su conciencia (en otras palabras, a su autoconocimiento), y tras larga vacilación replica: «venciste, hermosa Dorotea, venciste» (cap. XXXVI).

[55] V. mi libro *La novela pastoril española*, segunda ed. (Madrid, 1974), cap. III, «La *Diana* de Montemayor». Desde un punto de vista actual se puede contemplar la venta como un precursor del multi-cinema, donde bajo el mismo techo se proyectan en forma simultánea tres o cuatro películas distintas, cada cual con su mundo heterogéneo. Bajo el techo de la venta los problemas amorosos se desarrollan con la simultaneidad compatible con la literatura.

A la venta acuden, como dije, diversas vidas enamoradas que encarnan una variada problemática amorosa, que se hace evidente en las narraciones de cada una de ella por el personaje afectado. O sea que en la venta oiremos un verdadero coro de voces de distintos narradores. Es digno de observar el hecho de que la primera narración no quijotesca es la novela del Curioso Impertinente, leída por el Cura en voz alta para un auditorio formado por el Barbero, Cardenio, Dorotea, Sancho Panza, el ventero, la ventera, la hija de ambos y la criada Maritornes. Vale decir que esta novelita constituye un texto literario al margen del mundo del *Quijote* y escrito con anterioridad a los acontecimientos de la venta. Es un mundillo autónomo, con su propia mecánica celeste, a partir del hecho de que el escenario no es español, sino florentino, y esta mecánica *sui generis* se remata en el desenlace, con Anselmo muerto, quizá por suicidio, Camila en un convento (muerte metafórica, ya que ha muerto la mujer vieja), y Lotario muerto en los campos de batalla napolitanos. Este mundo se ha apagado y no tiene posibilidad de continuación.

El Cura emprende la lectura del Curioso Impertinente «por curiosidad siquiera», sin ningún fin práctico. La novela no tiene autor identificado en su texto, y éste lo constituyen «hasta obra de ocho pliegos escritos de mano» (cap. XXXII). Se trata de un texto con autor y narrador anónimos que llegan al público de la venta a través de la lectura del Cura, el personaje que posee la mayor cultura, por su oficio, de los personajes congregados allí. La lectura procede pausadamente y ocupa los capítulos XXXIII-XXXV; el texto ofrece la mezcla de prosa y verso propia de la novelística de la época. La interrupción ocurre al llegar la lectura al pasaje que dice: «Duró este engaño algunos días, hasta que al cabo de pocos meses volvió Fortuna su rueda, y salió a la plaza la maldad con tanto artificio allí cubierta, y a Anselmo le costó la vida su impertinente curiosidad» (cap. XXXIV). Evidentemente se anuncia el desenlace de la novela, pero en ese mismo momento «salió Sancho todo alborotado, diciendo a voces...» (cap. XXXVI). Lo que para 1605 Cervantes consideraba la retórica de las interrupciones se ha puesto en marcha, y hay que reconocer que en momento muy adecuado para crear y dilatar el suspenso.

Como todo lector del *Quijote* recordará, la interrupción se ha efectuado porque Sancho ha creído ver a su amo en lucha con el gigante Pandafilando de la Fosca Vista, el enemigo de la princesa Micomicona, y «le ha tajado la cabeza cercen a cercen, como si fuera un nabo» (cap. XXXV). Por lo pronto, la codicia de Sancho le ha despistado y ve lo que no está allí. Por lo demás, el motivo de la interrupción no podría ser más propicio, al parecer, pero el ventero anuncia otra posibilidad: «Don Quijote, o don diablo,... ha dado alguna cuchillada en alguno de los cueros de vino tinto que a su cabecera estaban

llenos» (cap. XXXV). En efecto, tal es lo ocurrido, lo que produjo un regular escándalo, pero al rato se sosegó todo el auditorio, el Cura volvió a su lectura y don Quijote a su semi-interrumpido sueño. No cabe duda que don Quijote, desde la entrada en la Sierra Morena ha perdido su protagonismo a manos de personajes episódicos (Grisóstomo, Cardenio, Marcela etc.), y el novelista corre el riesgo de que el lector pierda interés en el héroe. Debe traerlo otra vez al proscenio con máximo efectismo teatral, aun así éste no dure mucho. La interrupción de los cueros de vino viene pintiparada para cumplir con todos esos fines narrativos. Algo por el estilo había practicado el novelista cuando la larga historia de Cardenio (cap. XXIV), que posterga decididamente a don Quijote, y que es violentamente interrumpida por la gresca que comienza entre estos dos personajes, con lo que el caballero recupera su protagonismo.

Poco después el mundo del Curioso Impertinente se disuelve en la nada de las muertes aludidas. Lo que es digno de toda atención en este momento es que el capítulo XXXV tiene como epígrafe «Donde se da fin a la novela del Curioso Impertinente», y así ocurre, después de la interrupción de los cueros de vino: el capítulo es anómalamente breve. El capítulo XXXVI lleva este otro epígrafe, «Que trata de la brava y descomunal batalla que don Quijote tuvo con unos cueros de vino tinto, con otros raros sucesos que en la venta le sucedieron». Es de toda evidencia que este epígrafe está equivocado, ya que todo lo aludido ocurrió en el capítulo anterior. Para explicar esta anomalía debo recurrir a los siguientes postulados: Cervantes escribió el Curioso Impertinente de un tirón, sin divisiones, en la misma manera que compuso la *Novela de Rinconete y Cortadillo*, que también se contiene en la maleta de Juan Palomeque el Zurdo (cap. XLVII). Guiado por el principio estético de Variedad en la Unidad, de total magnetismo en el Renacimiento, Cervantes decidió insertar una novela independiente al mundo quijotesco, y así brindar un descanso episódico al lector. Además, esta novela interpolada obedecía al tema del amor, como en las otras narraciones no quijotescas. Pero esto presentaba un problema: el texto de la novela era demasiado largo para caber en un capítulo, nada más, y el autor debió proceder a cortarlo en trozos de longitud parecida. Pero al cortar en capítulos el texto anteriormente compuesto, volvió a imperar sobre su mente creadora la Retórica de las Interrupciones. Obedecerla se vio como fácil: coger un episodio quijotesco subsiguiente y ya compuesto (los cueros de vino), y usarlo con motivo de la interrupción. Pero al preparar el nuevo texto para la imprenta ya había entrado Cervantes en desalada carrera hacia la casa del tipógrafo contra la segunda parte del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán. La prisa en la revisión era extremada, y con razón porque el *Guzmán* salió en 1604, pero como testigos de tal carrera perdida ahí quedaron los epígrafes de los capítulos XXXV y XXXVI.

Se ha terminado la lectura del Curioso Impertinente y llega a la venta una «hermosa tropa de huéspedes», cuatro hombres y una mujer, con antifaces, como se viajaba entonces para proteger el cutis. Cervantes, sin embargo, sabe sacarle artístico provecho a esta inocente costumbre y así la comitiva entra rodeada por un anonimato que caerá pronto (cap. XXXVI). Los viandantes son nada menos que don Fernando y Luscinda, a quien él ha robado de su convento, y unos servidores de don Fernando. No cabe duda que esta reunión de «los amantes de Sierra Morena» en una venta manchega es una extraordinaria casualidad, pero debe reflexionarse que *occasio* era uno de los muy respetados *elementa narrationis* de la Retórica renacentista. Aparecen así en el argumento las dos omitidas mitades de dichos amores, y con toda congruencia se acoyundan en forma permanente don Fernando con Dorotea y Cardenio con Luscinda. Esta dramática anagnórisis es seguida, poco después, por la llegada a la venta de una más breve y extraña comitiva (cap. XXXVII).

Por el vestido se identifica a los dos viajeros como un «cristiano recién venido de tierra de moros» y «una mujer a la morisca vestida». Bien pronto se conocerán sus nombres: el capitán Ruy Pérez de Viedma y su amada *lela* Zoraida. Se trata de dos *admirables figuras*, según la Retórica de la época, y su historia debía interesar por igual al público de la venta y a los lectores del *Quijote*. La lógica narrativa imponía el relato inmediato, o poco menos, de tal historia y el público la debía esperar con mayor o menor grado de interés, pero aquí Cervantes usa una variante de la Retórica de las Interrupciones para obtener un doble efecto. Por un lado, el texto no pasa directamente a la historia del Capitán cautivo: ha llegado la noche, el ventero ha preparado la cena y todos los concurrentes se sientan a la mesa, cuya cabecera le es cedida a don Quijote, quien, por fin, está despierto, dispuesto a recuperar su protagonismo. Lo hace con máxima efectividad, porque desde su cabecera, con el público de la venta dispuesto en forma teatral a su alrededor, don Quijote pronuncia su famoso discurso de las Armas y las Letras (caps. XXXVII-XXXVIII). Obsérvese que con este golpe narrativo Cervantes ha obtenido tres fines: primero, devolver el protagonismo a don Quijote por el espacio de dicho discurso; segundo, postergar la historia del Capitán Ruy Pérez de Viedma y crear así el necesario suspenso; tercero, así como el elemento Armas del discurso apunta al Capitán, de análoga manera el elemento Letras anticipa y preanuncia la entrada en escena del Oidor, el licenciado Juan Pérez de Viedma, hermano de Ruy Pérez, separados por muchos años. Por último, y para atisbar los fulgores polifacéticos del arte cervantino: el Oidor cumple doble función narrativa, por un lado, cierra con broche de oro la historia del Capitán Cautivo, y por el otro lado introduce a su hija doña Clara, quien, con don Luis, forman el último caso

de amor que arriba a la venta a la espera de solución, que llegará en el capítulo XLIV[56].

A ruego de los demás alojados en la venta el Capitán Cautivo cuenta su historia (caps. XXXIX-XLI), de parecida extensión a la del Curioso Impertinente, pero de orientación totalmente diversa. Como todas las historias intercaladas del *Quijote* de 1605 es una historia de amor, pero eso corresponde a su última mitad; la primera mitad es de milicia y guerra, e intencionadamente la narración adquiere el tono de un diario de campaña. La parte militar de la historia ofrece una precisión cronológica minuciosa y de un movimiento atropellado; la parte del cautiverio, por motivos obvios, es sedentaria, pero demuestra gran precisión en los detalles de la vida del cautiverio en Argel. En la primera parte se enfilan en el relato España, Italia, Flandea, el Mediterráneo, y todo esto culmina con la batalla de Lepanto (7 de octubre de 1571), y allí los pasos de Ruy Pérez de Viedma se cruzan con los de su hacedor. Ruy Pérez fue aprisionado y llevado a Constantinopla, bogando para su captor el Uchalí. Entre sus diversas experiencias como galeote en el Mediterráneo, el 23 de agosto de 1574 presenció la conquista de la Goleta (la fortaleza de Túnez), y al llegar a este punto de su relato autobiográfico, el Capitán es interrumpido por uno de los gentileshombres de don Fernando que está en el auditorio. Otra vez la Retórica de la Interrupción, desde luego, pero en esta ocasión cargada de un sentido muy distinto a todas las demás interrupciones. Porque cuando se le quita la palabra de la boca a Ruy Pérez, él está contando cómo un compañero suyo de cautiverio, llamado don Pedro de Aguilar, escribió, en la ocasión, dos sonetos a estos desastres bélicos, que el Capitán aprendió de memoria y quiere recitar ahora. Pero uno de los gentileshombres oyentes le interrumpe para decir que don Pedro es su hermano, y que él también tiene memorizados esos sonetos. El ex-cautivo, con urbanidad, le pide que los recite él, y así se haçe.

No cabe duda que Cervantes ha derrochado esfuerzos para dotar a Ruy Pérez de Viedma de historicidad, al punto que creador y criatura se conocieron en el cautiverio de Argel. Las campañas militares de los dos tienen muchos puntos en común, de tal modo que Ruy Pérez, en ocasiones, parece ser el *alter ego* del novelista. La intención de este último, al dotar al primero de sobreabundante historicidad fue la de obligar al lector a reflexiones como las siguientes: Ruy Pérez es histórico y está en la venta de Juan Palomeque el Zurdo, que

[56] Es interesante reparar en el hecho de que el discurso de las Armas y las Letras fur injertado *a posteriori* en el texto novelístico, como ha demostrado sagazmente José Manuel Martín Morán en su libro citado en la nota 45. Con esta tardía inserción Cervantes obtuvo todos los fines esbozados en el texto, pero quedó algún indiscreto detalle que ha permitido reconstruir el proceso creativo.

tiene que ser histórica y concreta como para albergar a tal personaje, y si la venta es tridimensional los demás personajes que están en ella deben serlo también, y de tal manera el silogismo rematará en el hecho de que el libro que narra todo esto tiene que ser una *historia*. Ésta es una forma mucho más eficaz de sortear la problemática de Historia-Novela, que la de pretender que la vida de Amadís de Gaula transcurrió «no muchos años después de la pasión de nuestro redentor y salvador Jesucristo». Para 1615 Cervantes cogerá el toro por los cuernos y confrontará a don Quijote y Sancho Panza con la historia impresa de sus aventuras. Pero esta decisión trascendental para la historia del género novela se estudiará más adelante.

El fin de la historia de Ruy Pérez de Viedma coincide con la llegada a la venta de su hermano el licenciado Juan Pérez de Viedma, oidor en la Audiencia de México, y su hermosa y muy joven hija doña Clara. Cuando los hermanos se reconocen ocurre la más feliz anagnórisis, que se describe en estos términos: «Los sentimientos que mostraron, apenas creo que puedan pensarse, cuanto más escribirse» (cap. XLII). Ese verbo en primera persona del singular («apenas creo») vuelve a hacer asomar una problemática ya apuntada. ¿A quién pertenecen esas palabras, a Cide Hamete Benengeli, a su traductor, al Narrador II? En la ausencia total de señas de identidad será bueno dejar el problema sin resolver: la novelística cervantina se distingue por dejar zonas veladas que es mejor no iluminar.

El nuevo personaje que interesa ahora es doña Clara: en el *Quijote* la presentación de una mujer sola, joven y hermosa es el indispensable preludio a la actualización de una nueva historia de amor. Así ocurre aquí: su breve relato está puesto en boca de la propia doña Clara y su auditorio es Dorotea, nada más. Conforme con su extremada juventud, doña Clara no quiere difundir sus sentimientos y hacerlos públicos, por ello tiene cuidado de que Luscinda no la oiga. Esta historia de amor se distingue de las demás por su brevedad –consonante con los breves años de doña Clara–, y porque no tiene interrupción. En todo momento doña Clara actúa como la adolescente que es, y debe añadirse que su enamorado don Luis, de su misma edad, comienza por actuar de la misma manera (con las carantoñas y morisquetas que hace desde su ventana), pero el riesgo de perder a su amada lo obliga a actuar varonilmente y abandona todo para seguirla. De análoga manera Grisóstomo había abandonado todo para seguir a Marcela, pero su rechazo lo llevó a la muerte. El caso del bien amado don Luis apunta en opuesta dirección (cap. XLVI), pero con tino y tacto el novelista no ultima este caso de amor.

Hay que tener en consideración el hecho elemental de que en la vida no todo queda bien finiquitado, sino que la vida humana está llena de acciones

incompletas, con reniegos y omisiones. El arte cervantino se pliega, en la medida de lo posible, al vivir de sus personajes, y, en consecuencia, algunas historias de amor quedan incompletas. Por lo pronto la de don Luis y doña Clara, aunque se insinúa un final feliz: «La buena suerte y mejor Fortuna había comenzado a romper lanzas [en la venta]... y dar a todo felice suceso» (cap. XLVI). Bien pensado, también queda incompleta la historia de amor de Ruy Pérez de Viedma y Zoraida, ya que la mora todavía se tiene que convertir para poder casarse con su bizarro capitán, y de los confines de la Mancha a León hay mucho camino que recorrer, y, por último, ¿qué recepción dará la familia de Ruy Pérez a una mora conversa? Los conflictos raciales y religiosos y su incidencia sobre el amor del hombre y mujer en la España de comienzos del siglo XVII se los volvió a plantear Cervantes en el *Quijote* de 1615, en el caso de la morisca Ana Félix, «la Ricota», y su enamorado el mayorazgo don Gaspar Gregorio (II, LXII y LXV), y esta historia de amor también queda incompleta. Pero este último caso es bastante más complicado, según se verá en el próximo capítulo.

De vuelta en la venta ocurre que unos huéspedes dolosos se quieren marchar sin pagar, y recriminados por el ventero se enfrentan con él y lo muelen a puñadas y mojicones. Don Quijote se niega a darle auxilio, ante la desesperación de las mujeres de la venta, porque está empeñado en la aventura de la princesa Micomicona. Y así continúa el relato: «Pero dejémosle aquí, que no faltará quien le socorra, o si no, sufra y calle el que se atreve a más de lo que sus fuerzas le prometen, y volvámonos atrás cincuenta pasos, a ver que fue lo que don Luis respondió al oidor» (cap. XLIV). Así el texto original pertenezca a Cide Hamete Benengeli o a su traductor, lo evidente es que nos hallamos ante el Narrador Omnisciente, calidad que le permite alternar entre la paliza propinada al ventero y los amores de don Luis y doña Clara, con un desplazamiento físico de cincuenta pasos.

A poco de dar por terminada la historia de don Luis y doña Clara, ocurre el encantamiento de don Quijote, o lo que éste acepta por tal (cap. XLVI). En ese estado lo meten en una jaula, acomodada en un carro tirado por bueyes, y así comienza el regreso a la aldea. En la comitiva van el boyero, los cuadrilleros de la Santa Hermandad, que no participan en la subsiguiente acción, don Quijote y Sancho, el Cura y el Barbero. En el camino tropiezan con otros viandantes (el canónigo toledano y los suyos), y con tal motivo la conversación deriva hacia temas de literatura. Estos capítulos XLVII-XLIX constituyen unos de los más densos de teoría literaria en 1605, pero no tocan el tema del Narrador. El que sí nos acerca a este tema es el capítulo L, donde don Quijote imagina y describe todo un abreviado libro de caballerías, con título y todo: *La aventura del Caballero del Lago*. Éste es un caso en que Autor y Narrador son la misma persona, don Quijote, y dada la temática de su narración el tono es fuertemente caballeresco. Comienza con el caballero protagonista ante un lago hirviente, lleno de serpientes, culebras, y lagartos, y de allí sale una «voz tristísima» que le invita a arrojarse en sus negras aguas. Así lo hace el caballero, para hallarse en unos floridos campos donde «de improviso se le descubre un fuerte castillo» y se insinúa una aventura amorosa, pero el Autor-Narrador ha llegado al desenlace de su argumento, y termina con estas palabras: «Cualquiera parte que se lea de cualquiera historia de caballero andante ha de causar gusto y maravilla a cualquiera que lo leyese» (cap. L). El repetido *cualquiera* acentúa el carácter de regla literaria universal con que don Qujiote finaliza su obra narrativa. Esto nos deja ver que en el hidalgo manchego se alían las dotes de narrador y de retórico.

Después de esto, la comitiva de don Quijote hace un alto para comer, y son interrumpidos por un pastor y sus cabras. Se llama Eugenio y contará la última historia de amor de 1605 (cap.LI). Los personajes de la historia de Eugenio son Leandra, la hermosa del pueblo, Anselmo, rival en amores y amigo de Eugenio, y un arrogante soldado llamado Vicente de la Rosa, o de la Roca. El núcleo anecdótico es que Vicente seduce a Leandra, le roba todas las joyas y la deja en una cueva de un monte. El padre de Leandra la mete en un monasterio, y Eugenio y Anselmo, desesperados, se refugian en un valle cercano, a apacentar ovejas y cabras, y allí se les reúnen otros pretendientes de Leandra, al punto «que parece que este sitio se ha convertido en la pastoral Arcadia». Esta metamorfosis del valle está provocada por la ligereza de Leandra y recuerda análogos cambios provocados, con mucha anterioridad, por la dureza y libertad de Marcela (cap. XII). Se recordará que la historia de amor de Grisóstomo y Marcela es la primera de su tipo y el primer episodio no quijotesco, así como el relato de Eugenio constituye la última historia de amor y el último episodio no quijotesco de 1605. Pero aquí terminan los paralelos porque Cervantes depone por un momento la Retórica de las Interrupciones y Eugenio cuenta su historia de un tirón. Es interesante observar que la primera y la última historia de amor están fuertemente orientadas por la pastoril literaria, que el novelista había practicado por todo lo largo en *La Galatea*. Vale decir que cuando Eugenio cuenta su historia, lo hace en los tonos del narrador bucólico, y aquí va el tradicional botón de muestra: «El eco repite el nombre de Leandra dondequiera que pueda formarse: *Leandra* resuenan los montes, *Leandra* murmuran los arroyos, y Leandra nos tiene a todos suspensos y encantados». Queda dicho que el tema pastoril forma una infragmentable unidad en la obra cervantina, y en el *Quijote* de 1605 el tema ilumina por igual su

primer y su último episodio, aunque los narradores de cada uno son totalmente distintos, rústico en extremo el primero y de fuerte orientación literaria el segundo.

Por fin don Quijote es devuelto a su aldea (cap. LII), y el texto se cierra en forma extremadamente problemática, porque los epitafios poéticos finales dan a entender que don Quijote murió, pero al «autor desta historia» le han llegado noticias de una tercera salida para asistir a las justas de Zaragoza. Estas justas dieron pábulo a la imaginación de Alonso Fernández de Avellaneda para pergeñar su *Qujote* apócrifo. Y eso nos lleva ya a otra historia.

A guisa de recapitulación se puede decir que en el *Quijote* de 1605 hay varios narradores, anónimos todos ellos, y su papel es heterogéneo. En la primera parte (caps. I-VIII) hay un Narrador I, que ostenta aparatosos prejuicios («De cuyo nombre *no quiero* acordarme»), y notorias faltas de información, por ejemplo, no conoce el verdadero nombre de su protagonista. Aun así, y a pesar de tan considerable laguna informativa, esta obra es una «curiosa historia» (cap. VIII), aunque en el capítulo I se habla de «los autores que deste caso escriben». Con sordina queda planteada la oposición entre Historia y Novela (Poesía), que no recibe decisión conclusiva en 1605. Esta historia está montada sobre una fuente escrita, que se acaba hacia finales del capítulo VIII, pero el Narrador I, dentro de su perplejidad al quedarse sin relato, decide actuar por su cuenta y buscar la continuación. Así comienza la segunda parte. Por pura casualidad –la *occasio* de la retórica renacentista–, la halla en Toledo, pero en arábigo. Un moro aljamiado le ayuda y traduce *la Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo*. Ahora hay una fuente escrita definida y certera, aunque entran dudas al Narrador I acerca de la veracidad del relato porque todos los árabes son mentirosos. Ha entrado en crisis el texto del *Quijote* que, a través de las contadas intervenciones de Cide Hamete Benengeli en 1605, se mantiene en un estado de fluidez.

La traducción, sin embargo, está en buen castellano y correcto estilo, porque el Narrador I comienza a transcribirla textualmente (cap. IX). Esto representa la extinción del Narrador I, que es suplantado por el Narrador II. Hasta este punto el *Quijote* de 1605 es una historia que tiene, dentro del mismo texto, un autor y dos narradores. El material que corre por cuenta del Narrador II constituye casi todo el resto de la novela de 1605, y tiene una peculiar característica: sólo parte del texto narra material quijotesco, el resto narra episodios ajenos al protagonista, y que en su totalidad son historias de amor, cada una con su propio narrador. La primera es la trágica de Grisóstomo y Marcela (caps. XII-XIV), narrada a don Quijote por un zafio pastor cabrerizo que comete singulares prevaricaciones idiomáticas, que don Quijote celosamente corrige y

comenta en cada caso, y que bien pronto caracterizarán a Sancho Panza. En el caso de éste debe recordarse que él es un deuteragonista advenedizo (aparece en el cap. VII), y a medida que aumenta su importancia narrativa Cervantes reconoce la necesidad de dotarlo de señas de identidad, y entonces (a partir del cap XV) las prevaricaciones lingüísticas se unen a su gula y cobardía para definir su personalidad.

La próxima historia de amor es la de Cardenio, *el Roto de la Mala Figura*, ya en Sierra Morena (cap. XXIV), pero queda inacabada por una lamentable interrupción de don Quijote. Empieza a funcionar en los relatos episódicos, lo que se puede denominar la Retórica de las Interrupciones, por su frecuencia, regularidad y variedad. Sigue la penitencia de amor de don Quijote, breve ocasión en que el caballero se queda solo en el proscenio –lo que impone la actuación del Narrador Omnisciente–, pero rápidamente aparece Dorotea, que cuenta su propia historia de amor, interrumpida brevemente por Cardenio. Estas historias de amor adquieren tal volumen e importancia que desplazan a don Quijote, y éste pierde, por largos capítulos, su protagonismo.

La acción se mueve a la venta de Juan Palomeque el Zurdo, un objeto-símbolo que Cervantes usa como una «esperpentización» del palacio de la sabia Felicia en la *Diana* de Jorge de Montemayor, lugar de reunión de todos los casos de amor de la novela pastoril. Don Quijote se marcha a dormir, clara dimisión de su protagonismo. Para sustituirlo y llenar su vacío el Cura lee la *Novela del Curioso Impertinente*, una historia de amor *sui generis* con un tristísimo desenlace. El alocado combate de don Quijote con unos cueros de vino interrumpe brevemente su lectura. Llegan nuevos pasajeros a la venta, y éstos representan la mitad ausente de los amores de Sierra Morena. Se completan así, con felicidad y arte, esas dos historias de amor. Más viajeros llegan, ahora un ex-cautivo y una bella mora, él es el capitán Ruy Pérez de Viedma y ella *lela* Zoraida. Ahora viene el *obbligato* narrativo: el capitán tiene que contar su historia, que con considerable novedad tiene una primera mitad de guerra y la otra de cautiverio en Argel y amores, temas que Cervantes también frecuentó en sus comedias. Esta historia tiene su propia interrupción, de carácter muy particular. Llegan todavía más viandantes, que resultan ser el hermano del Capitán cautivo y su hermosa y joven hija. En forma confidencial ella narra a Dorotea su propia, breve historia de amor, sin interrupciones. Se insinúa un final feliz, pero en este caso sin solución novelada.

Llega el momento de abandonar la venta, lo que se hace por «encantamiento» Don Quijote comienza el regreso a su aldea «encantado» en una jaula, colocada en un carro tirado por bueyes, una verdadera «esperpentización» del artúrico tema del *Chevalier a la Charrette*. El viaje tiene dos interrupcio-

nes, una por un canónigo de Toledo y su comitiva, y otra por el pastor Eugenio, que narra su propia historia de amor, con una corrección lingüística en buscando contraste con las prevaricaciones del otro pastor, que narró la historia de amor de Grisóstomo y Marcela.

Es evidente que hay una clara experimentación con las voces del narrador, sin decidirse por ninguna. Algunas voces narrativas son herederas de narradores anteriores en la tradición literaria, como en el caso de los relatos caballerescos y pastoriles. Con la invención de Cide Hamete Benengeli y su traductor, el relato a veces no aclara con nitidez la identidad de la voz narrativa, que puede ser la del historiador arábigo, la de su traductor o la del Narrador II. Lo que se obtiene así es mantener el texto en estado de fluidez, y al lector en estado de inquieta participación en la gradual formulación novelística. Se ha adelantado muchísimo sobre la técnica de los anteriores novelistas, pero aun no se ha llegado a la creación del Narrador Infidente.

CAPÍTULO VII
CERVANTES: «RARO INVENTOR»

NOVELAS EJEMPLARES (1613), *DON QUIJOTE* (1615), *PERSILES Y SIGISMUNDA* (1617)

Cervantes, autocrítico eximio, sabía el efecto incontestable que obtendría la publicación de la primera parte del *Quijote* (1605), por ello en sus líneas finales anticipó para el ávido lector, un rasguño de lo que sería su continuación: «La fama ha guardado en las memorias de la Mancha que don Quijote la tercera vez que salió de su casa fue a Zaragoza, donde se halló en unas famosas justas que en aquella ciudad hicieron» (I, lii). Es sabido que este esbozo argumental le fue birlado por Alonso Fernández de Avellaneda en su *Quijote* apócrifo de 1614, lo que en sí constituye una historia aparte. Pero nuestro novelista no tenía intención de concentrar su talento en dicha continuación. La práctica literaria cervantina era simultanear la redacción de un par de obras –al igual que su contemporáneo inglés William Shakespeare–, y la demostración práctica de todo ello se encuentra en el primer Quijote, cuando el protagonista se cree encantado, y se ve obligado a abandonar la venta de Juan Palomeque el Zurdo. En esos momentos se informa al lector que «El ventero se llegó al Cura y le dio unos papeles diciéndole que los había hallado en un aforro de la maleta donde se halló la *Novela del Curioso Impertinente*... El Cura se lo agradeció, y abriéndolos luego, vio que al principio del escrito decía *Novela de Rinconete y Cortadillo*» (I, xlvii)[57]. Es del conocimiento general que esta novelita constituye la tercera de las *Novelas ejemplares,* que salieron en 1613, ocho años después del primer *Quijote.* Para subrayar lo obvio, los manuscritos del *Quijote* de 1605 y de lo que serían las *Novelas ejemplares* coexistían en plácida compañía sobre la mesa de trabajo del manco inmortal.

Todo lo anterior debe imponernos la imagen mental de que a partir de 1605 lo que el novelista redactó, en feliz alternancia, fueron las *Novelas Ejemplares* y lo que vendría a constituir el *Quijote* de 1615, y probablemente el *Persiles,*

[57] Para remachar la cuestión de la simultaneidad en la redacción de sus obras, Cervantes escribe en el Prólogo al Lector del *Quijote* de 1615: «Olvidábaseme de decirte que esperes el *Persiles,* y la segunda parte de *Galatea*» En la Dedicatoria al Conde de Lemos precisa más: «Me despido ofreciendo a Vuestra Excelencia los *Trabajos de Persiles y Sigismunda,* libro a quien daré fin dentro de cuatro meses».

como se vio en la nota anterior y explicaré al tratar de esta novela póstuma. Podemos suponer que el novelista se encontró ante la alegre disyuntiva: ¿cuál de estas novelas terminar primero? Sin meterme en más honduras, la historia literaria nos dice que para la máxima felicidad de las letras universales el autor decidió ultimar primero las *Novelas ejemplares*. Esto vino a constituir para el autor una *felix culpa*, porque el par de años que separa la publicación de las novelitas de la nueva salida del caballero manchego en la segunda parte del *Quijote* permitió a ese desconocido bibliopirata, Alonso Fernández de Avellaneda, publicar su propio latrocinio, con resultados imprevisibles en la propia obra cervantina. El hecho es que a los ocho años de la publicación de la primera parte del *Quijote*, y sin la impresión de ninguna otra obra suya, en 1613 la imprenta madrileña del benemérito impresor Juan de la Cuesta adornó las letras españolas con la publicación de las *Novelas ejemplares*. En total son doce: *La gitanilla*, *El amante liberal*, *Rinconete y Cortadillo* (que se conserva en versión manuscrita distinta a la impresa), *La española inglesa*, *El licenciado Vidriera*, *La fuerza de la sangre*, *El celoso extremeño* (también conservada en versión manuscrita diferente), *La ilustre fregona*, *Las dos doncellas*, *La señora Cornelia*, *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*. A este canon cervantino se agregó, a finales del siglo XVIII, *La tía fingida*, cuya versión manuscrita descubrió el cervantista Isidro Bosarte, pero el cervantismo posterior la ha excluido del conjunto, y con muy buenas razones[58].

La ufanía cervantina, con la nueva publicación –plenamente justificada, por lo demás–, se hace de amplia evidencia en los preliminares que puso a la colección. Dedicó la obra al conde de Lemos, su simpático mecenas, a quien anuncia que «le envío, como quien no dice nada, doce cuentos, que a no haberse labrado en la oficina de mi entendimiento, presumieran poner al lado de los más pintados». En el Prólogo al Lector es donde expresa por todo lo largo, el concepto que él tenía de las doce novelitas y, con recatada propedéutica, le informa, entre otras cosas:

> Si no fuera por no alargar más este sujeto, quizá te mostraría el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas, como de cada una de por sí. A esto se aplicó mi ingenio, por aquí me lleva mi inclinación, y más que me doy a entender, y es así, que yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas: mi ingenio las engendró y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la imprenta.

[58] Estudio todos estos problemas, y algunos más, en mi edición de las *Novelas ejemplares*, 3 tomos, Madrid, Castalia, 1987, donde analizo cada una de ellas con cierta amplitud, aunque entonces yo no le seguía la pista al Narrador Infidente, como hago hoy en día. Allí imprimo las dos versiones de *Rinconete y Cortadillo* y de *El celoso extremeño*, e incluyo *La tía fingida*, lo que no indica que yo apruebe la autoría cervantina. Por lo demás, debo advertir al lector desde ya, y como para no repetirme a cada paso en el texto de hoy, que mis afirmaciones actuales se montan sobre los alcances de la erudición acumulada para dicha edición. Cito siempre por esa edición.

Así amonestado, el lector debe quedar dispuesto a ingresar en este mundo artístico a lo largo de sendas nunca antes transitadas en el mundo de las letras españolas, y así comenzar a disfrutar a fondo lo que hoy se suele llamar el género de la «novela corta». En él entramos comenzando por la lectura de *La gitanilla*. ¿Por qué escogió el autor esta novelita y no otra, cuando todos sabemos que si no podemos pasar en la lectura de las primeras páginas de una novela cualquiera, ésta, en su conjunto, es un fracaso declarado? Desde este punto de vista debe llamar la atención el hecho que la novelita se presenta en forma eminentemente dialogada, lo que inhibe la libertad de acción del narrador. En las partes estrictamente narrativas el que lleva adelante el relato es el archi-tradicional Narrador Objetivo en Tercera Persona del Singular, o bien del Plural: «Parece que los gitanos y gitanas solamente nacieron en el mundo...», son sus primeras palabras. Debe observarse que este narrador pretende no conocer a fondo el mundo artístico que él ha creado, y por ello se ampara en ese dubitativo verbo *parece*. Es, poco menos, como si empezásemos a tratarnos con el Narrador Poquisciente, quien ya ha comenzado a preocuparnos en páginas anteriores[59]. Se sigue, sin embargo, la transcripción de las conversaciones entre la gitanilla (Preciosa), su abuela, su pretendiente don Juan de Cárcamo, y otros, y de tal manera el relato adelanta rápidamente, hasta que interviene en la acción «un mancebo gallardo y ricamente aderezado de camino» (I, 97). El narrador prefiere no identificar con certidumbre a este nuevo personaje, y por ello se ve obligado a intervenir en el relato: «Soy hijo de Fulano [dice el mancebo anónimo, y de inmediato el narrador le amordaza para añadir, por cuenta propia] –que por buenos respetos aquí no se declara su nombre...». Ésta es una variante de la infidencia que Cervantes había usado, con éxito incomparable, al comenzar la primera parte del *Quijote*, con aquellas famosísimas palabras: «En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero

[59] Desde luego que el verbo *parecer* se puede aplicar a los personajes para reforzar la pretensión a poseer cualidades humanas, ya que la vida es una incertidumbre radical: «La satisfacción que Preciosa le había dado a su declarado pretendiente don Juan de Cárcamo] le parecía ser de tanta fuerza...» (I, 130). En este último ejemplo interviene también el Narrador Omnisciente, ya que conoce el estado anímico del protagonista masculino.

acordarme». Y con variante de la misma forma de infidencia termina la novelita: «Olvidábaseme de decir cómo la enamorada mesonera...» (I, 158). Obsérvese que el narrador está aquí en la primera persona del singular –forma verbal que la crítica tradicional ha solido confundir con el Autor–, lo que no obsta para que el novelista haya hecho de su narrador, con anterioridad, una primera persona del plural: «No tuvo atrevimiento Andrés (que así le llamaremos de aquí adelante)...» (I, 105). No podía faltar en este desfile el Narrador Omnisciente, quien se asoma en este pasaje referido a Andrés: «Por otra parte, la satisfacción que Preciosa le había dado le *parecía* ser de tanta fuerza que le obligaba a vivir seguro» (I, 130). El narrador ha penetrado en las intimidades de Andrés Caballero y ha llegado a conocer la índole de sus *pareceres*. No cabe duda que ese tipo de narrador conoce mucho de la forma de ser del fingido gitano: «Quedó admirado Andrés, y *con propósito de* seguir y conseguir su empresa sin entrometerse nada en sus costumbres, o a lo menos, excusarlo por todas las vías que pudiese» (I, 124).

Desde el privilegiado sitio que ocupa en el relato el narrador puede permitir irrupciones subjetivas del Autor (terminología de Helmut Hatzfeld en su estudio sobre la lengua del *Quijote*), con lo que en el relato suenan resonancias ajenas a las impartidas hasta el momento, como en este caso: «¡Oh poderosa fuerza de este que llaman dulce dios de la amargura –título que le ha dado la ociosidad y el descuido nuestro–, y con qué veras nos avasallas y cuán sin respeto nos tratas!» (I, 124). 0 bien en este otro: «¡Mirad lo que habéis dicho, Preciosa, y lo que vais a decir, que ésas no son alabanzas del paje, sino lanzas que atraviesan el corazón de Andrés!» (I, 113). Y queda algún otro ejemplo. Desde luego que el narrador tiene buen cuidado en controlar el número de estas irrupciones subjetivas, so pena de que se le escape de las manos el hilo del relato. Por último, debe tenerse en cuenta el hecho fundamental de que el narrador quiere dejar bien claro su papel de historiador, de una historia fingida, bien es cierto, pero historia al fin, y por ello incluye afirmaciones como éstas: «Todo esto pasó así como se ha dicho» (I, 113), «Y así era la verdad» (I, 138). El que no aparece en el relato es el Narrador Infidente, aunque su invención y aparición en la novelística cervantina estaban bien próximas en el tiempo. Quizás debe considerarse también el hecho, para explicar esa ausencia, de que la tipología literaria de la novelita era lo bastante novedosa y exótica en sí como para no acumular otras, aun más revolucionarias, en la técnica del relato.

El amante liberal no debe ocuparnos mayormente. Como en todas las *Novelas ejemplares* (con la excepción del *Coloquio de los perros*) su tema es el amor: entendamos, buen amor en algunas, y mal amor en otras, como *El*

casamiento engañoso. El sacrificio que implica todo *buen amor* se lleva en esta novelita a un punto extremo, lo que no debe extrañar si se recapacita que fue concebida en un ambiente histórico caldeado por el neoplatonismo. Pero en todas sus otras características se diferencia de *La gitanilla*. *Eadem sed aliter*: nueva muestra de un novelista de garra. En vez de abundancia del diálogo, como en la novelita anterior, aquí predominan los discursos retóricos, o bien integrados en el relato en forma de descripciones, o bien en función autobiográfica. Con tal tipo de discurso comienza el relato, con un principio *in medias res*, y cuando comienza la acción ésta transcurre en el Mediterráneo oriental, en la isla de Chipre, entre cautivos cristianos oprimidos por los turcos. Las características del relato lo alejan, en la medida de lo posible, de lo ya novelado en *La gitanilla*. Pero al volver los ojos a las características del Narrador pronto se observa que no hay mayores novedades. Predomina el Narrador Omnisciente: «Se ha de saber que en aquel mismo punto nació en los corazones de los tres una, al parecer, firme esperanza de alcanzarla y de gozarla» (I, 183); «Falta ahora por decir lo que sintió Ricardo de ver andar en almoneda su alma» (I, 186); «Con la misma que él lo pensó, con la misma se lo concedieron Mahamut y Ricardo» (I, 202). Y me ahorro de más ejemplos de cómo este tipo de narrador penetra en los sentimientos no expresados de los personajes. Por contraposición, el Narrador Poquisciente aparece, tímidamente, en una instancia: «Paréceme que diera el Cadí en aquel punto...» (I, 206). Y no quedan más naipes en la baraja del Narrador en el momento de componerse esta novelita.

La tercera es la de *Rinconete y Cortadillo*, y se la puede considerar como un triunfo de la picaresca cervantina, que evita, cuidadosamente, todo punto de contacto artístico con la picaresca de su contemporáneo sevillano Mateo Alemán, vale decir, con la picaresca canónica y oficial. Por lo pronto, el relato no es autobiográfico, sino que relata en forma impersonal y con plena objetividad las andanzas de los dos jovenzuelos del título, o sea que la realidad no se ve desde un solo punto de vista, como en el *Guzmán de Alfarache*, por ejemplo, que está constituida por la autobiografía del protagonista. La unidad de perspectiva que impone esta forma de ver la realidad la empobrece: tal parece ser la actitud cervantina al plantarse ante el género picaresco y dedicarse a componer uno de esos relatos. Es bueno recordar ahora que el texto del *Rinconete y Cortadillo* nos ha llegado en dos versiones con variantes, pero en ninguna se roza la autobiografía. La conocida por todos es la que publicó Cervantes en 1613 en sus *Novelas ejemplares*. La que permaneció desconocida hasta finales del siglo XVIII es la del manuscrito Porras de la Cámara, publicada entonces por el académico Isidro Bosarte; para ahorrarme más detalles remito al lector a mi edición ya citada. Su redacción es, con seguridad, anterior

a la que imprimió el autor en 1613, ya que se la encuentra citada entre los papeles del ventero Juan Palomeque el Zurdo en el Quijote, I, xlvii. En el área del Narrador, la que me incumbe hoy, practicaré un breve careo entre las dos. Partiré de la declaración axiomática de que su tema común es la representación artística del mundo del hampa, vale decir, el mundo picaresco. Cervantes lo ve como un ad-mundo de la realidad histórica española, que es la que él vive. Lo considera como un mundillo ajeno a la imagen monolítica del imperio español que trataban de proyectar sus apologistas, y por aquí se puede comenzar a explicar la riqueza de la polionomasia que caracteriza la novelita. Porque una realidad (un mundo) que se escinde en muchas mini-realidades impone su designación por más de un nombre, o sea que la poli-realidad hace insoslayable la poli-onomasia, su designación por muchos nombres. Una serie de nombres para el mundo picaresco, otra serie para la vida normal. Desde el propio título el autor nos propone esta disyuntiva. Recuérdese que en el mundo cotidiano de la venta del Molinillo los protagonistas se presentan recíprocamente como Pedro del Rincón y Diego Cortado (I, 222, 225). Pero cuando son aceptados en el ad-mundo, en el microcosmos de la picaresca sevillana, son amonestados por boca del energuménico Monipodio: «Pues de ahora en adelante... quiero y es mi voluntad, que vos Rincón, os llaméis *Rinconete*, y vos, Cortado, *Cortadillo*, que son nombres que asientan como de molde a vuestra edad y a nuestras ordenanzas» (I, 241). Nueva vida–nuevo nombre, tal es la clara lección presentada, pero esta polionomasia no es privilegio de los humanos, sino que es algo medular de la realidad literaria cervantina. Basten estos dos ejemplos: «Mi padre... me enseñó a cortar antiparas, que como vuesa merced sabe, son medias calzas con avampiés, que por su propio nombre se llaman polainas» (I, 221); «Un tiesto, que en Sevilla llaman *maceta*» (I, 237).

El narrador objetivo trata de representar la variedad inagotable de la realidad con esa abundancia de nombres para designar a personas y cosas. Claro está que nadie puede vivir en un mundo que cambia vertiginosamente de aspecto a través de la inconstancia en un nombre preciso para cada uno de ellos, por todo ello el narrador se siente precisado a afirmar, en ocasiones: «Así era la verdad» (I, 238, 262). En esto Cervantes se mantiene fiel a sus principios, porque, años antes, en la versión del manuscrito Porras, había sentido la misma necesidad de precisar, frente a la riqueza inenarrable de la creación: «Como era la verdad... Y así fue verdad» (I, 297). El novelista tiene la libertad, sin género de duda, de escoger el tipo de narrador que entregará su mundo artístico al lector, y en esta ocasión la Primera Persona del Singular le parece adecuada: «Olvidábaseme de decir...» (I, 240). Ese mismo tipo de olvido por parte del narrador ya había ocurrido años antes (ms. Porras, I, 291), lo había usado el

mismo autor en su Prólogo al Lector de las *Novelas ejemplares* (*v. supra*, nota 1); lo usa el narrador al final de *La gitanilla*, para ajustarle las cuentas a la menguada mesonera, y lo vuelve a usar el narrador para completar la descripción de maese Pedro en 1615, *Don Quijote*, II, xxv, 207. Todos estos ejemplos de obras y momentos tan distintos sirven para demostrar con claridad meridiana que estos *olvidos* son, por necesidad, trucos estilísticos que apoyan con fuerza hercúlea la superioridad definitoria que se arroga el narrador sobre el lector por el solo hecho de la creación literaria, que él efectúa *ex nihilo*, y el lector se ve obligado a acatar sumisamente tal tipo de actitud, so pena de no estar presente en el momento de la creación de tal maravilla.

El final de la novelita exhibe variantes entre las versiones manuscrita e impresa. No son de mayor importancia, excepto en las referencias a Sevilla, el lugar de la acción. Así se expresa el manuscrito Porras en sus palabras finales: «Pueden servir de ejemplo y aviso a los que las leyeren para huir y abominar una vida tan detestable y que tanto se usa en una ciudad que había de ser ejemplo de verdad y de justicia en todo el mundo, como lo es de grandeza». Se ha visto, al comienzo de estas aproximaciones al *Rinconete*, que la novelita es anterior a 1604. Sabemos documentalmente que Cervantes estuvo en Sevilla en repetidas ocasiones en los años finales del siglo XVI y los primeros del siglo XVII, lo que hace muy probable una redacción sevillana de la novela, idea tan afecta al gran erudito andaluz Francisco Rodríguez Marín. Lo que quiero destacar ahora es que escribiendo en Sevilla y para sevillanos Cervantes quiere destacar el papel que la ciudad y sus habitantes deberían jugar en el mundo para su debida consideración. En su versión final e impresa el *Rinconete*, y las *Novelas ejemplares*, salieron en Madrid y habían sido ultimadas en Valladolid, muy lejos de las riberas del Guadalquivir y de los años allí pasados, por ello el vivo latir sevillano de las viejas páginas ya no late en las venas del narrador, quien se limita a amonestar: «Otros sucesos de aquéllos de la infame academia, que todos serán de grande consideración y que podrán servir de ejemplo y aviso a los que las leyeren». Lo que sí queda bien claro es el afán ejemplarizador de esta novelita, porque como escribió el autor en el prólogo a toda la colección: «Mi edad no está ya para burlarse con la otra vida». Al acatar estas circunstancias vitales en el texto el narrador ha cumplido fielmente con los fines de plena objetividad que se ha propuesto, al pergeñar una de sus respuestas a la picaresca canónica, así como ésta quedaba representada en el *Lazarillo de Tormes* o el *Guzmán de Alfarache*.

El mundo de *La española inglesa* nos propone el ingreso en uno marcadamente distinto al de las preocupaciones normales cervantinas, tal cual éstas se habían expresado hasta el momento en sus escritos. Por consiguiente

conviene atender a su fecha de redacción, que probablemente ocurrió hacia 1611. Esto la aleja de los años de redacción del *Rinconete*, así como la acerca a los años de composición del *Persiles*, y me parece propio destacarlo por el tupido mundo de preocupaciones espirituales que expresa el narrador tanto en la novelita ejemplar como en su gran obra póstuma. Asimismo, ambas dan muestras de un vivo interés por una Europa nórdica (Inglaterra, la Isla Nevada y Tule), de factura decididamente inventiva, que se articula en estas dos obras con un Meridión europeo vivido con intensidad por el autor, ya sea Cádiz o Roma. Ya noté en mi edición de la novelita ejemplar la simetría de concepción y de estructura de su argumento, que relata cómo cada uno de los protagonistas (los amantes Isabel y Ricaredo) supera un equivalente número de pruebas y cómo, al superarlas individualmente, se merecen uno al otro en la más digna y profunda medida. La primera mitad del argumento se puede definir por su orientación hacia la vida histórica contemporánea: las relaciones problemáticas entre Inglaterra y España y las raíces religiosas de la oposición España católica *versus* Inglaterra protestante. A su vez, la segunda mitad se apoya sobre un viejísimo tema folklórico que se puede definir en estos términos: el amante regresa a su patria cuando la amada está a punto de casarse con otro[60].

Es muy propio que dos tipos de narradores se señalen en cada una de esas dos mitades. Hacia el comienzo se trata del Narrador en Primera Persona del Singular: «Digo, pues» (II, 53), «Hacínale, digo» (II, 76), Más adelante, como para impartir a todos los lectores la ejemplaridad de las acciones de los dos amantes es propio que intervenga el Narrador en Primera Persona del Plural, y así ocurre en el último párrafo: «Esta novela nos podrá enseñar cuánto puede la virtud, ... cómo sabe el cielo sacar de las mayores adversidades nuestras, nuestros mayores provechos». A estos dos tipos se reducen los narradores de *La española inglesa*, pero se insinúa, hacia fines del relato, la creación en el futuro de un narrador en potencia, cuyas características quedan por definirse. Esto ocurre en estas precisas circunstancias: «Lo mismo hicieron los dos señores eclesiásticos, y rogando a Isabela que pusiese toda aquella historia por escrito, para que la leyese su señor arzobispo, y ella lo prometió» (II, 99). Bien debe notarse el hecho de que el manuscrito en que se conservaron las dos novelitas ejemplares ya citadas (*v. supra*, pág. 134), en textos distintos a los impresos, fue iniciativa del racionero de la catedral de Sevilla Francisco Porras

[60] El mismo tema reaparece en el *Persiles*, en la historia del portugués Manuel de Sosa Coitiño (I, x), quien vuelve a su patria para encontrar a su prometida a punto de casarse con otro. La variante fundamental es que la prometida portuguesa está a punto de profesar de monja, vale decir que contraerá bodas espirituales con Cristo.

de la Cámara para entretener las siestas de su superior el arzobispo de Sevilla don Fernando Niño de Guevara. De esta manera se puede establecer un curioso careo entre lo registrado por la racionero (racionero, arzobispo) y los deseos expresados por la literatura (Isabela y su promesa al arzobispo). El resultado es que el arzobispo de Sevilla don Fernando Niño de Guevara fue patrono histórico e ideal de ciertas *Novelas ejemplares* de Cervantes. El avezado lector debe observar, además, el hecho de que el narrador se refiere a *La española inglesa* como una obra literaria *in fieri*, como algo existente en un futuro próximo, pero incierto, algo que se escribirá si Isabela cumple su promesa. No de otra manera se refirió el galeote con quien dialoga don Quijote respecto a su vida, que está en proceso de redacción: «–Y cómo se intitula el libro? –preguntó don Quijote. –*La vida de Ginés de Pasamonte* –respondió el mismo». «–¿Y está acabado? –preguntó don Quijote. –¿Cómo puede estar acabado –respondió él– si aún no está acabada mi vida?» (I, xxii). De tan inesperada manera se pueden atar los cabos entre la picaresca cervantina y las expresiones de su nueva espiritualidad.

El licenciado Vidriera es la novela de un intelectual, como lo expresa su título, y nos acerca a otro aspecto fundamental del mundo ideológico de Cervantes. La aproximación con éste se estrecha cuando se piensa que se trata de la vida ficticia de un intelectual que ha enloquecido. Desde este punto de vista hemos dado un gigantesco paso hacia el mundo de don Quijote, otro intelectual loco, como lo demuestra, a falta de títulos universitarios, la existencia de su magnífica biblioteca, tal cual se la describe en I, vi. Al poner estos datos en perspectiva se comienza a dibujar la creencia del novelista en que la locura no es un accidente de la vida humana, sino un ingrediente esencial en la composición del mundo, tema adelantado claramente por Erasmo en su *Encomium Moriae*, y seguido por autores de la talla de Tomás Moro, Rabelais y Shakespeare, para no barajar nombres más menudos. Cervantes se acerca a las vidas de sus intelectuales enloquecidos (don Quijote, el licenciado Vidriera) usando análogo método expositivo: hay una primera etapa formativa, brevísima en el caso del caballero andante, como que se despacha en los cuatro primeros párrafos iniciales del Quijote de 1605; de mucha mayor amplitud en el caso de Vidriera, ya que abarca sus primeros estudios en la universidad de Salamanca y sus muy extensos viajes por Italia, hasta que llegó el momento en que el protagonista «determinó volverse a España y a Salamanca a acabar sus estudios» (II, 114). Ahora sigue la etapa en que los dos intelectuales han enloquecido, cada uno a su manera: don Quijote «del poco dormir y del mucho leer se le secó el celebro, de manera que vino a perder el juicio» (I, i); a Vidriera una cortesana le da a comer un membrillo envenenado, con fines de triunfar en sus lúbricos deseos (II, 116). Ya locos, cada uno de los protagonistas se

acerca a su mundo según las posibilidades arbitradas por el relato respectivo. Esto constituye casi todo el resto de la vida de don Quijote, hasta poco antes de su muerte, y el meollo de la vida del licenciado, que para esa época «imaginóse el desdichado que todo era hecho de vidrio», y se relata entonces la riquísima variedad anecdótica de su nuevo vivir (II, 117-43). Las Armas y las Letras que se han conjugado en la vida de don Quijote, le llevan a una ejemplar muerte cristiana como Alonso Quijano el Bueno. La misma antinomia de Armas y Letras vertebra la vida del licenciado salmantino y le permite triunfar sobre la muerte: «Esto dijo y se fue a Flandes, donde la vida que había comenzado a eternizar por las letras la terminó de eternizar por las armas, en compañía de su buen amigo el capitán Valdivia, dejando fama en su muerte de prudente y valentísimo soldado». Hay que atender al hecho fundamental de que en todo momento la vida de los dos protagonistas está caracterizada por la polionomasia: Quijada, Quesada, Quejana, don Quijote –Tomás Rodaja, licenciado Vidriera, licenciado Tomás Rueda. Cabe pensar que al presentar todo lo «novelable» de la vida de su licenciado el narrador jugaría un papel de considerable importancia en el relato. Pero ésta no es una presentación adecuada de las circunstancias novelísticas. El narrador no adquiere primacías de ningún tipo, y, desde luego, el Narrador Infidente no asoma en el relato. Se trata de una novelita montada sobre un impreciso esquema biográfico, que no va, en su comienzo, ni el nombre, ni el lugar de nacimiento, ni el tiempo en que vivió el protagonista; todo vendrá después. Hay un cambio fundamental en vida de este protagonista *sui generis*, que comienza su vida como estudiante salmantino, según se ha visto, pero en determinado momento: «Habíase vestido Tomás de papagayo, renunciando los hábitos de estudiante, y púsose a lo de Dios es Cristo, como se suele decir» (II, 108). Sólo cuando ha terminado su larga odisea italiana aparece el Narrador Omnisciente en el relato, para precisar el tipo de locura que afecta al protagonista, sin la menor intervención de explicaciones clínicas: «Sólo le sanaron [los médicos] la enfermedad del cuerpo, pero no del entendimiento, porque quedó sano, y loco de la más extraña locura que entre las locuras hasta entonces se había visto. Imaginóse el desdichado que era todo hecho de vidrio, y con esta imaginación, cuando uno se llegaba a él daba terribles voces...» (II,117). Ya se han visto abundantes ejemplos de cómo únicamente un relator sábelotodo tiene la facultad de penetrar en la vida de la imaginación de los personajes. Como corolario, el narrador tiene dominio imperial sobre la materia y en todo momento sabe cómo se la ha parcelado: «Como se ha dicho» (II, 131), «Como queda dicho» (II, 142). Debe quedar claro que el inmenso atractivo literario de *El licenciado Vidriera* no estriba en la naturaleza y propiedades de su narrador.

La fuerza de la sangre es un audaz experimento novelístico y al mismo tiempo un fracaso. La audacia experimental radica en el tipo de comienzo que da Cervantes a su novelita. Porque ésta se inicia con la violación de Leocadia por Rodolfo, narrada con cuidado y lentitud, aunque no con el moroso detallismo de la pornografía actual. En estas novedosas circunstancias el narrador se adjudica funciones inhallables en las novelitas anteriores. En las primeras líneas se narra el regreso a Toledo de la familia de Leocadia, después de haber pasado una agradable tarde a orillas del Tajo. Todo apunta a una extensión de esta tranquilidad ambiental, pero interviene un narrador que retiene información capital de sus lectores: «Venía el buen hidalgo con su honrada familia, lejos de pensar en desastre que sucederles pudiese» (II, 147). El desastre anunciado es nada menos que la violación de Leocadia, que constituye el nudo argumental, pero debe observarse que el anuncio no es seguido por la actualización del hecho, que ocurrirá una decena de párrafos después. La técnica narrativa que se ensaya consiste en anunciar un decisivo hecho argumental, cuyos detalles se celan del lector, y al mismo tiempo dicho anuncio no adquiere realidad hasta más tarde. El narrador ha tenido en todo momento la opción de simultanear anuncio y actualización, con lo que no crearía «suspenso» alguno para el lector. Ha intervenido una nueva decisión por parte del narrador: él tiene la capacidad de suspender el ánimo del lector a través de la sustracción de cierta capital información durante un lapso de tiempo predeterminado por dicho narrador. En mi terminología de hoy: el narrador ha descubierto la posibilidad de no revelar todos los detalles al público, posibilidad latente desde siempre en su arte, pero no utilizada por complejos éticos de la cuentística que ascienden a los primeros balbuceos de dicho arte. El narrador ha caído en la cuenta de que puede guardar información de su público que revelará sólo cuando condiga con las condiciones tácitas del relato, condiciones que establece el narrador y no el público. En otras palabras, el narrador cervantino ha caído en la cuenta, por primera vez en la historia literaria, de que, señor imperial del relato como lo es, puede practicar infidencias: no revelar todo al público en todo momento.

Estamos en el año de 1613, año de publicación de *La fuerza de la sangre*. Ya sabemos que para esos mismos años Cervantes alternaba la redacción de las *Novelas ejemplares* con la de la segunda parte del *Quijote*. Y es en esta segunda obra donde hallamos el episodio descollante de la práctica de la técnica narrativa del Narrador Infidente, en las acciones del bachiller Sansón Carrasco, de quien bien pronto me haré cargo. Lo que insinúo es que el máximo novelista, para los años aproximados de 1610, esmeraba su pluma en la práctica de una nueva forma de narrar ficciones, que consistía en el simple

hecho –de incalculables consecuencias en la novelística universal– de no entregar al público toda la información que ése estaba acostumbrado a recibir desde que se comenzaron a contar cuentos. El narrador cervantino ha decidido recatarle a su lector información que éste siempre había recibido en el momento adecuado del relato, y éste venía impuesto por el empuje de la ficción narrada. Cervantes tomó la genial decisión de soslayar la fuerza de dicho empuje narrativo y aplicarlo en otro momento (lugar) del relato, y esa decisión la escogió él para así moldear su propio relato, sin aceptar lo que la convención y la tradición narrativas exigían. Así nace el Narrador Infidente, lo que se verá con claridad meridiana al comentar las acciones del bachiller Carrasco en el *Quijote* de 1615.

Otros tipos de narrador aparecen también en *La fuerza de la sangre*. La presentación de Rodolfo, por ejemplo, se hace en estos términos: «Por ahora, por buenos respetos, encubriendo su nombre, le llamaremos con el de Rodolfo» (II, 147). Este narrador, que conoce el nombre verdadero del protagonista pero que lo oculta a lo largo de todo el relato, combina en estas cualidades rasgos definitorios del Narrador Omnisciente y del Narrador Infidente. Por lo pronto se trata de una infidencia un poco ingenua: declarar que se sabe el verdadero nombre del protagonista, pero mantenerlo oculto por toda la narración. En cuanto al narrador sábelotodo, ya se sabe que éste conoce, sin más, todos los deseos, imaginaciones y sentimientos expresados o inexpresados de sus personajes, aparte de sus nombres verdaderos. Así, por ejemplo, la visión de Leocadia «despertó en él [Rodolfo] un *deseo* de gozarla» (II, 148), y habiéndola gozado «*quisiera* luego Rodolfo que allí desapareciera Leocadia» (II, 149), o bien «Comenzó a revolver en su imaginación» (II, 167). Por cierto que el Narrador Omnisciente prefiere, en esta novelita, expresarse en la Primera Persona del Singular: «Los escalones que ella había contado... digo que los escalones que había...» (II, 160); «Déjese a otra pluma y a otro ingenio más delicado que el mío» (II, 169). Como es usual en la novelística cervantina la edad de los personajes no se da con precisión: «La juzgaba por de veinte [años], poco más o menos» (II, 161). En determinada ocasión Leocadia decide entrevistarse con doña Estefanía, la madre de su violador, y las palabras que le dirige son de tal importancia que el narrador no quiere asumir toda la responsabilidad de una fiel transcripción, por lo que la descarga sobre los hombros del Narrador Poquisciente: «Las [palabras] que con acuerdo de sus padres había determinado de decir, que fueron éstas u otras semejantes...» (II, 161). Como ya se ha notado con anterioridad, las acciones del Narrador Poquisciente deben mantenerse bien separadas de las acciones del Narrador Omnisciente, y así sucede en esta novelita.

La siguiente en la colección es *El celoso extremeño*, que también se conserva en la versión manuscrita de Porras de la Cámara (*v. supra*, pág. 134), y debo adelantar que ambas versiones difieren profundamente en su desenlace, y sobre ello escribí largamente en mi edición citada, y no pienso repetirme. En esta obrita se trata de una acabada presentación de la mentalidad desquiciada de Felipo de Carrizales, que vive acosado por los celos (infundados, en su comienzo), que lo llevan a morir una desastrada muerte. La lente del novelista observa los tortuosos procesos mentales de Felipo, las reacciones de su inocente esposa Leonarda (Isabela, en el manuscrito), y su refinada seducción por Loaysa, el barbilindo sevillano cuyas pecaminosas actividades provocan el desastre final. Felipo padece de un solipsismo fenomenal, que le lleva a crear en su casa sevillana un foco de la no-vida, porque él elimina de ella todo lo que sea masculino, empezando con los animales. Hoy hago caso omiso de otras características de *El celoso extremeño*, interesantísimas, desde cualquier punto de vista, para apuntar algo acerca de la naturaleza de los narradores que intervienen para dar vida al relato.

Por lo pronto se observa, en uno de sus primeros párrafos, que el autor intencionalmente apareja al Narrador en Primera Persona del Singular con el Narrador en Primera Persona del Plural: «Y por no concluir con todo lo que hace a nuestro propósito, *digo* que la edad que tenía Felipo...» (II, 177). He sostenido con anterioridad que el NIPPPI (*nuestro*) es una forma sutil de atraer al Lector dentro del círculo de lo creado por dicho narrador, con lo cual tienen ambos que actuar, por fuerza, en unanimidad al abocarse a la delicada tarea de relatar lo inventado. Así no se le da oportunidad al Lector de adquirir un distanciamiento entre el texto y su persona que permita la intrusión de la objetividad crítica. El lector está forzado a sentir y reaccionar con la subjetividad del Narrador. Pero a esto sigue de inmediato la presentación en Primera Persona del Singular (*digo*, NIPS), con lo que se establece el divorcio normal en toda narrativa entre Narrador y Lector–Oyentes, lo que garantiza la integridad y autonomía del mundo artístico y del mundo real. Para subrayar este hecho capital el narrador se ha referido, pocas líneas antes, a su creación como «nuestra novela», y éste es el mundo que hieratiza *ad aeternitatem* las relaciones entre Texto, Lector y Narrador. Al llegar a este punto obsérvese que el Autor ha escogido el italianismo *novella* para bautizar a su creación (italianismo que el propio Cervantes popularizó en las letras españolas), y ésta es la expeditiva manera de asegurar la identidad intransferible de su nueva criatura.

El Narrador vuelve, más tarde, a usar la Primera Persona del Singular con fines análogos de establecer deslindes entre estos mundos en posible colisión: «Dígame ahora el que se tuviere por más discreto y recatado...» (II, 183).

Ésta es una forma de alocución que usa el Autor para reestablecer con claridad las relaciones entre Narrador y Lector. Es un momento del relato en que el Narrador invita al Lector a ingresar en su mundo, cortesía artística que subraya la identidad de ambos mundos y su autonomía respectiva. Cuando el mundillo de las mujeres de la casa de Felipo de Carrizales se enzarza en endemoniados bailes ante la magia de la guitarra de Loaysa, Autor y Narrador irrumpen subjetivamente en el relato para subrayar esas cualidades: «¿Qué diré de lo que ellas sintieron cuando oyeron tocar el *Pésame dello*...?» (II, 196). Al final de la novela vuelve a aparecer el Narrador con desgarro irónico: «Y yo quedé con el deseo de llegar al fin de este suceso... Sólo no sé qué fue la causa que Leonora no puso más ahínco en disculparse...». Es sospechosa la ignorancia del narrador acerca de su creación, que se subraya con la ironía expresiva que, a su vez, es otra forma de establecer con elegancia esas relaciones que he tratado de poner en evidencia, y es la forma obligada para despedimos del mundo de *El celoso extremeño*, según la versión publicada en 1613, porque ya quedó anotado que el manuscrito Porras contiene una versión con serias diferencias.

Vale la pena asomamos a ellas, aunque sea brevemente, para observar si en los años que intervinieron entre la versión Porras y la edición de 1613 las funciones del narrador fueron repensadas y revaluadas. Me apresuro a decir que la respuesta es negativa. Los distintos narradores del manuscrito Porras reaparecen en 1613 y sólo al final hay unas leves variaciones, y no me refiero al distinto cauce que se le imprime al argumento, sino me refiero al hecho de que el manuscrito termina con estas palabras categóricas: «Y todos los que oyeren este caso... El qual caso, aunque parece fingido y fabuloso, fue verdadero» (II, 263). En primer lugar, el uso del verbo *oír* en vez de *leer* es un resabio de la literatura oral que pulula en los textos literarios de la época de Cervantes. En segundo lugar, el cuento del viejo celoso fue esperpentizado por el propio novelista en su pieza teatral de ese título, *El viejo celoso*, pero esta pieza no pretendió, en ningún momento, ser historia. Debemos encajar esta designación, «historia», en los años que vive Cervantes y recordar que las décadas de comienzos del siglo XVII resuenan por todos lados con los debates aristotélicos para resolver la antinomia entre Historia («lo que fue») y Poesía («lo que debería haber sido»), que el propio Cervantes resolvió en forma genial en el segundo *Quijote*, capítulos iii-iv. En *El celoso extremeño* el novelista da ciertos pasos en esa misma dirección, pero son pasos muy cojos porque el autor olvida que ya ha denominado *novela* en su propio título («Novela del Celoso Extremeño»), en el texto («ha dado materia a nuestra novela»), y en la designación general de la obra que la acoge (*Novelas ejemplares*). Me parece evidente que Cervantes escribió la novelita inspirado por la misma problemática de vieja raíz aristotélica, pero no acertó a dar con la solución, que bien poco después desarrollaría por todo lo largo en el *Quijote* de 1615.

La ilustre fregona está montada sobre una total infidencia, pero ésta es poco menos que transparente, ya que desde el título de la novelita queda insinuado el tema de que la identidad de la protagonista no es la proclamada. Efectivamente, al final nos enteramos de que es hija de una noble y rica familia burgalesa, y se casa con su igual. Por lo demás, se trata de una nueva y originalísima respuesta al permanente reto artístico que le planteó al autor el género picaresco, renovado en esos mismos días por el inmenso éxito del *Guzmán de Alfarache*, cuyas dos partes salieron en 1599 y 1604. Esto lo deja Cervantes bien claro desde las primeras palabras de su novela ejemplar, cuando, inesperadamente, coloca a su protagonista Carriazo por encima del de la novela de Mateo Alemán, al decirnos de él: «Finalmente, él salió tan bien con el asunto de pícaro que pudiera leer cátedra en la facultad al famoso de Alfarache» (III, 46). Asimismo, este tipo de comparación debe hacer evidente la clara intención cervantina de hombrear su producción picaresca con lo mejor que el género tenía que ofrecer. Otras dos novedades que introduce Cervantes en esta ocasión en la picaresca canónica (Lazarillo, Guzmán) es que su pícaro no es un solitario –no lo habían sido Rinconete y Cortadillo–, radiado por la sociedad, sino que son dos jóvenes caballeros burgaleses, unidos por lazos de fraternal amistad, y uno de ellos, Avendaño, es flechado por el amor de la ilustre fregona Costanza. Vale decir que la superación de la picaresca tradicional, tal cual se efectúa aquí, estriba en una duplicación del protagonista (ambos unidos por amistosos lazos), y en la introducción del tema del amor. Pero ésta no es la senda que hoy quiero recorrer, y así debo volver al tema de los narradores de *La ilustre fregona*.

Por lo pronto hay una vacilación acerca de la apropiada denominación para este relato, porque el narrador comienza por referirse a él como un «cuento» (III, 45), para llamarlo «novela» más adelante (III, 54). Esta ambigüedad onomástica responde al hecho fundamental de que la lengua española no había sabido prohijar, hasta el momento cervantino, este producto literario extra-peninsular, de origen italiano, tal cual lo había declarado el mismo Cervantes en sus páginas preliminares (*v. supra*, págs. 134-135). Aludo al hecho de que el idioma español no tenía, hasta esos días, nombre para la *novella* italiana. El propio narrador mantiene otro tipo de ambigüedad porque alterna el referirse a sí mismo en la primera persona del plural («Le llamaremos», III, 45), o bien en la primea persona del singular («No digo más», III, 65), pero ya hemos visto esta ambivalencia con cierta frecuencia en ejemplos anteriores. Ocurre también la aparición de nuestro viejo conocido, el Narrador Omnisciente: «No puso

Avendaño los ojos en el vestido y traje de la moza, sino en su rostro, que le *parecía ver* en él los que suelen pintar de los ángeles» (III, 58). Pero lo que sí tiene trastienda, y está íntimamente ligado con los ensayos narrativos del *Quijote* es la forma en que el Narrador se separa, efectivamente, del Autor: «Pero de estas cosas no dice nada el autor de esta novela» (III, 54).

Quedan otras dos novedades por enunciar, introducidas por esta novelita. La primera se refiere al hecho de que se hace un esfuerzo por poner en marcha dos argumentos, como parecen insinuar estas palabras: «En tanto que esto sucedió en la posada, andaba el Asturiano comprando el asno donde los vendían» (III, 94). En los textos medievales aquí estudiados se han visto numerosos ejemplos de la diversidad de argumentos en la misma obra, *exempli gratia*, el *Amadís de Gaula* con el relato alterno de las aventuras del protagonista y de su hermano Galaor. Está clarísimo, sin embargo, que ésta es una obra de gran envergadura, con un argumento tan largo como complejo, y lo mismo se puede decir de los otros ejemplos aducidos con anterioridad, en los que la amplitud de la trama albergaba cómodamente más de un argumento. Pero en *La ilustre fregona* nos hallamos con una *novella*, una novela corta, una *short story*, que en su escaso recorrido argumental no dispone de espacio para cobijar dos argumentos. Me resulta imposible atribuir esta circunstancia a inhabilidad artística por parte del autor. Me parece más propio pensar en el hecho, de fundamentales repercusiones en la obra propia y en las novelas ajenas, de que Cervantes, en el prolongado acto de dar a luz la novela moderna, está experimentando con la posibilidad de entretejer dos argumentos en la magra extensión de una novela ejemplar. El *Quijote*, con su amplísimo desarrollo argumental, llegará a la audacia narrativa de relatar dos argumentos distintos en capítulos alternos, que es lo que ocurre cuando Sancho Panza está en la Ínsula Barataria, mientras don Quijote permanece en el palacio de los duques. Me parece palpar una maduración lenta, progresiva, y, desde luego, efectiva entre el barajar de dos posibles argumentos distintos en el corto metraje de *La ilustre fregona*, y su realización en el amplísimo episodio de la Ínsula Barataria-Palacio de los Duques (II, xliv-liv).

La otra novedad que quiero destacar es el hecho de que, momentáneamente, se juega con dos tiempos narrativos, lo que constituye una variante de lo que se acaba de exponer, tal cual ilustran estas palabras, que se insertan en la ocasión en que el Corregidor de Toledo ha ido a visitar la posada del Sevillano, donde trabaja la ilustre fregona: «No acabó de sosegarse la búsqueda, y siempre estuvo rezando hasta que se fue el Corregidor y vio salir libre a su marido, el cual, en tanto que estuvo con el Corregidor, le dijo...» (III, 103-04). Es evidente que el narrador se estaba haciendo cargo de las acciones de la

Huéspeda, hasta el momento en que salió el Huésped de su entrevista con el Corregidor, cuando las abandonó abruptamente, y sin explicaciones, para hacerse cargo de las de su marido, que habían ocurrido poco antes, como nos da a entender el tiempo verbal *estuvo*. Del tiempo narrativo de la mesonera el narrador salta, sin aviso, al del mesonero, lo que representa una inesperada vuelta atrás en dicho tiempo-espacio narrativos. La narrativa tradicional podía albergar dos tiempos y dos espacios distintos, y ya he ejemplificado con el *Amadís de Gaula* para ello, pero la exigüidad espacio-temporal que impone el escueto marco narrativo de una *novella* está reñido con esas ampulosidades del relato, y eso, precisamente, es lo que quiere imponer Cervantes a su novela ejemplar, aunándola, en su empuje creativo, y desde este punto de mira, a otros abultados relatos suyos, como el *Quijote*, o el *Persiles*.

Las dos doncellas es un valiente experimento novelístico, lo que se denuncia ya desde el título, que nos propone un doble protagonista femenino. El lector español de la época de Cervantes estaba acostumbrado al protagonista femenino desde los años en que se popularizó en la península la novela pastoril, y la *Diana* de Jorge de Montemayor (1559?), o la *Galatea* del propio Cervantes (1585) nos servirán de buenos ejemplos. Pero el mismo lector sabía muy bien que en ningún momento se trataba de *dos* Dianas, o de *dos* Galateas. La protagonista siempre era única, y todo lo bien definida que permitía el neoplatonismo reinante a la sazón. Cervantes llega a la duplicación del protagonista femenino probablemente impulsado por la necesidad artística y vital que siente él por la dualidad creativa, que ya hemos visto que le permitía ver la realidad desde dos puntos de vista distintos, tal como en el caso de don Quijote y Sancho Panza, o bien de Rinconete y Cortadillo. Ésta es una manera de aproximarse en forma mínima a la riqueza incomparable de esa misma realidad. *Las «dos» doncellas* quedan anunciadas desde el título. La buena lógica narrativa imponía ahora un doblete de protagonistas masculinos, y así ocurre, aunque debo reconocer que Marco Antonio Adorno y don Rafael de Villavicencio desmerecen de tal calificación. El argumento tiene un comienzo *in medias res* y nocturno, y ninguno de estos aspectos ofrece mayor novedad, según se ha visto repetidamente. El lector debe seguir al narrador desde la Andalucía sevillana (Castilblanco de los Arroyos), hasta la Barcelona portuaria, para volver a la misma Andalucía con ocasión de un duelo entre los padres de los protagonistas.

A todo esto el narrador cumple funciones muy propias del gran *experimentator* que fue Cervantes. Desde las primeras páginas quedan presentados dos viejos conocidos nuestros: el Narrador Omnisciente («El huésped, que era hombre diligente y de recado», III, 123), y designo así al narrador porque el

lector no ha tenido ocasión de hacerse cargo de esas características. Unas pocas líneas más tarde aparece el Narrador Poquisciente: «Y aun, a lo que después, pareció, arrimó a ella dos sillas», III, 124). Hay variantes en la presentación de estos dos tipos tradicionales de narrador. Así, por ejemplo, el Narrador Omnisciente queda captado en otros momentos en estos términos: «No se podrá contar buenamente los pensamientos que los dos hermanos llevaban, ni con cuán diferentes ánimos los dos iban mirando a Leocadia» (III, 150). 0 bien, el Narrador Poquisciente se presenta con ufanías más propias del Narrador Irónico, según ilustra este ejemplo: «¿Con qué razones podré yo decir ahora las que don Rafael dijo a Leocadia, declarándole su alma, que fueron tantas y tales que no me atrevo a escribirlas? Mas pues es forzoso decir algunas, las que entre otras le dijo fueron éstas...» (III, 160). O bien este otro ejemplo: «O ya fuese por estar cansada, o por la pena de haber visto herido a Marco Antonio, o por ver que se iba con él su mayor enemiga, no tuvo fuerzas para subir en el esquife» (III, 153). El narrador, sea quien fuese, se apoya en lugares comunes de la ficción de la época dorada. Por ejemplo, las quejas amorosas deben expresarse en monólogos en voz alta, que, claro está, otro personaje oirá con toda atención, y así se adelanta el argumento sin más explicaciones ni complicaciones, lo que no deja de ser una forma de economía narrativa. Esto ayuda a explicar la popularidad inmensa de este artificio narrativo en las novelas y las comedias de la época, a pesar de que el lector de hoy sólo puede verlo como un caso de extrema inverosimilitud creativa. Tal ocurre con las quejas de Teodosia (una de las dos doncellas), cuidadosamente escuchadas por su hermano don Rafael (III, 127-35), sin la menor interrupción por parte suya.

La inverosimilitud de un relato basado en dos mujeres disfrazadas de varón se hace más patente aún cuando estas doncellas se comportan como dos espadachines profesionales: «Y diciendo esto, con gran ligereza saltaron de las mulas, y poniendo mano a sus dagas y espadas, sin temor alguno se entraron por la mitad de la turba y se pusieron la una a un lado y la otra al otro de Marco Antonio» (III, 1152). Las reacciones de Leocadia son bien poco femeninas y más propias de un matachín: «Leocadia, la cual recelosa de algún desmán, sintiendo pasos a su espalda, empuñó la espada y esperó apercibida» (III, 160). Si aunamos este tipo de inverosimilitudes a la inicial que nos propone el título, el crítico llega a sentir la impresión de que el autor se apoya desmedida y decididamente en lo poco creíble, en un momento histórico en que la estética imperante, dictada por la guía del neoaristotelismo renacentista, sólo reconocía como materia literaria aceptable dos tipos de verdad, la histórica o la poética, con lo cual caía a plomo la posibilidad de literarizar lo inverosímil, a menos que se entrase en los terrenos poco transitados de las utopías,

que por su propio nombre *outopos*, 'ningún lugar', designaban la incredibilidad a la que apelaban. Sin embargo, el narrador cervantino de *Las dos doncellas* acude deliberadamente a lo inverosímil como materia de su arte –volveré a ello al estudiar la última novelita, *El coloquio de los perros*, y, decididamente, el *Persiles y Sigismunda*–, para así agregar, genialmente, una nueva provincia al mundo de lo novelable. A pesar de todo esto, el narrador termina con un verdadero alarde de historicidad al proclamar: «Los cuales luengos y felices años vivieron en compañía de sus esposas, dejando de sí ilustre generación y descendencia, que hasta hoy dura en estos lugares, que son de los mejores de Andalucía, y si no se nombran es por guardar el decoro a las dos doncellas» (III, 167-68). Los antiguos prejuicios éticos acerca de una posible aceptación de la mentira (lo fingido) en la literatura se mantienen íntegros, o poco menos, por eso el narrador ofrece al lector, en otra ocasión, «la *historia* del famoso don Quijote de la Mancha» (Prólogo de 1605). Al mismo in apuntan las alusiones contenidas al final de *La ilustre fregona*, que anuncian que los hijos de los protagonistas «hoy están estudiando en Salamanca».

La señora Cornelia presenta la novedad, dentro de esta serie, de ser la única novelita cuya acción transcurre íntegramente fuera de los inmensos territorios del imperio español, aunque sus dos protagonistas masculinos, don Antonio de Isunza y don Juan de Gamboa, son dos hidalgos vascos, que, al comienzo, son dos estudiantes en la universidad de Salamanca, pero pronto pasan a estudiar a la universidad de Boloña, cuyo Colegio de los Españoles había adquirido fama internacional desde los siglos medios. Boloña es, pues, el escenario novelístico, y la protagonista se llama, apropiadamente, la señora Cornelia Bentivoglio (Bentibolli, para Cervantes); en el desenlace queda felizmente unida al duque de Ferrara, Alfonso de Este, aunque todo esto no es más que el barniz histórico que impone la contemporaneidad que rige todas las *Novelas ejemplares*, ya que estos personajes no responden a ninguna realidad histórica. La obrita se estrena con una inverosimilitud mayor, si se considera que tiene lugar en los primeros años del siglo XVII: don Juan de Gamboa anuncia a su camarada don Antonio de Isunza que, para distraerse, saldré *de noche y solo* a recorrer las calles de la ciudad. En aquellos tiempos este tipo de esparcimiento era una invitación al crimen, y el autor pronto lo demuestra porque don Juan con brevedad se ve envuelto en una refriega en la que varios espadachines intentan matar a un caballero que se defiende valientemente. Poco creíble resulta el solitario paseo nocturno de don Juan, pero ya se ha visto que Cervantes acoge amistosamente lo inverosímil como ingrediente de sus novelitas, y esto lo demostrará ampliamente la lectura de su novela póstuma, *Persiles y Sigismunda*, como se verá más adelante, a finales de este capítulo.

La dualidad de protagonistas invita al narrador a presentar un doble argumento, y esto es lo que ocurre en toda la primera parte del relato, que se encarga de narrar primero las aventuras de don Juan de Gamboa y después las de don Antonio de Isunza. Todo se unifica cuando los dos amigos se reúnen nuevamente, pero el narrador aprovecha arteramente esta oportunidad para complicar aun más el argumento con la introducción en este momento de la señora Cornelia, y así queda lanzada la trama de intriga amorosa. En ella el narrador se nos presenta en la Primera Persona del Plural y con un dominio imperial del argumento, como lo demuestra esta cita: «Dejémoslas ir [a la señora Cornelia y su ama] que ellas van tan atrevidas como bien encaminadas, y sepamos qué les sucedió a don Juan de Gamboa y al señor Lorenzo Bentibolli, de los cuales se dice...» (III, 200). En este momento el narrador tiene en sus manos dos hilos argumentales y sin mayores explicaciones decide abandonar el de las damas y concentrarse en el de los caballeros. Pero la forma verbal *se dice* introduce una falta de seguridad en sus conocimientos por parte del narrador que linda ya con el terreno abonado del Narrador Poquisciente, que es lo que se desea como para incitar al lector a la lectura del texto. De inmediato ocurre un nuevo y curioso experimento por parte del narrador: «Así como se partió Lorenzo, quitó don Juan la toquilla que encubría el rico cintillo, y esto no sin falta de discreto discurso, como él después lo dijo» (III, 201). Obsérvese que el tiempo novelístico en que don Juan dijo lo que dijo no pertenece al tiempo novelado, sino a un tiempo *después*, posterior al relato. Debe prestarse atención al hecho de que el narrador ha comenzado su relato con dos argumentos, como se acaba de ver, y en este momento maneja dos tipos de Tiempo: uno es el tiempo «histórico» de la narración, y el otro es un tiempo no novelado, que no pertenece al relato, sino que viene *después*, cuando el relato ya se ha terminado. Nosotros leemos el relato cuando todo está finiquitado: don Juan y don Antonio han vuelto a España y se han casado. Se acabó la narración, y con ello su tiempo. Es anunciar lo obvio decir que el tiempo del relato sólo existe en el relato, dentro de él, pero el narrador nos lleva en este momento a plantearnos una duda metafísica: ¿hay un tiempo que existe *después* del relato? Es algo así como si al acabarse la narración su tiempo siguiese fluyendo, aunque jamás será compartido por los lectores de esa narración. Estos experimentos con dos tiempos y dos argumentos apuntan ya a otros análogos que madurarán para la época del *Quijote* de 1615, con la cueva de Montesinos, y sus dos tiempos, y la gobernación de Sancho en la Ínsula Barataria, con sus dos argumentos, como pronto verá el paciente lector. Y claro está que todo esto lleva en sus entrañas las complejidades de la novelística contemporánea. Pero eso ya es harina de otro costal.

La novelita termina con un magnífico toque estilístico: «Sería nunca acabar contar lo que respondió Lorenzo, lo que preguntó don Juan, lo que sintió don Antonio, el regocijo del cura, la alegría de Sulpicia, el contento de la consejera, el júbilo del ama, la admiración de Fabio, y, finalmente, el general contento de todos» (III, 217-18). Al «cuento de nunca acabar» le sigue la prolija enumeración, con lo que se acaba todo. Se trata de una figura retórica que los antiguos llamaban *prolepsis*, y que Cervantes usará con devastadora eficacia al hablar de Alonso Fernández de Avellaneda en el Prólogo al Lector del *Quijote* de 1615: «Quisieras tú que lo diera del asno, del mentecato y del atrevido, pero no me pasa por el pensamiento».

La próxima novela es *El casamiento engañoso* que presenta un colosal fraude que quieren perpetrarse mutuamente un veterano de Flandes, el alférez Campuzano, y una dama cortesana, doña Estefanía de Caicedo. Una práctica literaria sustentada por las ideas de dolo, robo, engaño, nos coloca, en los años de Cervantes, en el área de la novela picaresca. Es bien sabido por todos que él nunca la practicó, al menos en su forma canónica, tal cual la ejemplificaban el *Lazarillo de Tormes* y, muy en particular, el *Guzmán de Alfarache*, que coincide, éste último, con los años de la práctica literaria del escritor alcalaíno. Él ofreció sus propias respuestas al reto que le planteó ese género en boga, todas originalísimas, y baste recordar el episodio de los galeotes, capitaneados por Ginés de Pasamonte, en el *Quijote* de 1605, y que despertó tan viva simpatía en su creador que volvió a sacar al personaje picaresco en el *Quijote* de 1615; otrosí, ya hemos repasado varias novelitas picarescas suyas, tales como *Rinconete y Cortadillo* y *La ilustre fregona*, con dobles protagonistas ambas y, por cierto, en esta última se dice de uno de los dos (Carriazo), que «él salió tan bien con el asunto de pícaro, que pudiera leer cátedra en la facultad al famoso de Alfarache» (III, 46). *El Coloquio de los perros*, que se estudiará a continuación, nos ofrece la maravilla de una picaresca canina... Todavía en su novela póstuma, el *Persiles y Sigismunda* (1617), insertará un episodio picaresco al escribir de los fingidos cautivos de Argel (III, x).

Todo esto en cuanto a la filiación de *El casamiento engañoso*. Ahora conviene, en pocas palabras, atender a sus funciones dentro del amplio conjunto de las *Novelas ejemplares*. Es la más breve de todas ellas, y esto condice con su función artística de prólogo, o introducción, al *Coloquio de los perros*, que, en forma apropiada, es la más larga de la colección. Es una nueva expresión de la picaresca cervantina, como queda dicho, que en esta ocasión se expresa en los siguientes términos: el alférez Campuzano se encuentra con su viejo amigo el licenciado Peralta, en momentos en que aquél sale de un hospital después de largo tratamiento médico para curarse de la sífilis. El meollo narrativo de la

novelita es la explicación de cómo y porqué contrajo dicha enfermedad venérea. Y aquí el protagonismo recae en doña Estefanía de Caicedo, dama de todo rumbo y manejo, que engaña al alférez, se casa con él, le roba todas sus alhajas y lo abandona. O sea que ésta es una picaresca oral –al menos en intención, ya que se trata del relato oral del alférez al licenciado. Claro está que todo esto es parte de la ficción escrita. Recuérdese que el *Lazarillo* supone ser una epístola escrita para satisfacer la curiosidad de *su merced* y Guzmán escribe su vida con fines ejemplares. Nos hallamos ante una forma muy cervantina de apartarse de la picaresca canónica.

Como queda dicho, la narrativa se ocupa, fundamentalmente, del relato oral y autobiográfico del Alférez al Licenciado, con alguna intervención crítica de este último. Desde este punto de vista, *El casamiento engañoso* no sólo es la introducción al *Coloquio de los perros*, sino, también, un anticipo formal de éste último, con un abrupto cambio en la calidad de los interlocutores: dos verídicos personajes españoles: un alférez y un licenciado –dos perros vagabundos. Así y todo, lo que conviene destacar, para mis fines de hoy, es el hecho de que el relato del fraude matrimonial tiene un Narrador único, el Alférez, o sea que se trata de un caso en que el Narrador en Primera Persona del Singular actúa sin competencia alguna, a pesar de ser, en la intención artística, un narrador oral. Pero la autoridad de ese tipo de narrador, indiscutible en la inmensa mayoría de los casos repasados hasta el momento, es ahora objeto de dudas por parte del público oyente (el licenciado). O sea que el Narrador en Primera Persona del Singular se ve desautorizado por la persona a quien va dirigido el relato, vale decir que la narrativa está puesta en crisis, desde un principio y en todo momento, por su público. Esto ocurre en el momento en que el alférez Campuzano confiesa al licenciado Peralta que, en el curso de su curación, una noche oyó algo poco menos que inconfesable, lo que enciende como una hoguera la curiosidad del licenciado Peralta, pero al escuchar al Alférez decirle que una noche había oído hablar a los perros guardianes del hospital: «Apenas acabó de decir esto Campuzano, cuando levantóse el Licenciado y dijo: '... Por amor de Dios, señor Alférez, que no cuente estos disparates a persona alguna, si ya no fuere a quien sea tan su amigo como yo'» (III, 236). Con esto se le niega toda autoridad al único narrador que tiene el relato del diálogo canino (el Alférez), vale decir que el *Coloquio de los perros* entra en crisis vertiginosa desde el momento de su concepción, y esto en la persona de su narrador. Admirables perspectivas críticas que le abre de tal manera Cervantes al lector, que parten del hecho de que no se debe creer lo que relata el narrador. Pero esta desautorización del narrador no conduce a su crisis y destrucción, sino, al contrario, a una máxima fecundación del texto que

se está por narrar. O más bien, que se está por leer, porque no se debe olvidar que el *Coloquio* supone ser el producto de la lectura por parte del Licenciado de la transcripción del diálogo perruno efectuada por el Alférez. Con esto Cervantes ha llevado a cabo la maravilla artística de que el Autor ha desautorizado al Narrador, con lo que el Texto entra en profundísima crisis. Todo esto es inimaginable con otros textos y esa misma imposibilidad hace del *Coloquio de los perros*, algo único en la historia de las letras. Debe recordar el lector que esto no ocurre en el texto del *Coloquio*, sino en el de su introducción, con lo que volvemos a la magnífica paradoja de que la introducción niega, en redondo, toda validez a lo que introduce.

A pesar de ello no vacilo en absoluto en repetirme y decir que el *Coloquio de los perros* es una pequeña obra maestra de la literatura universal, y al mismo tiempo el más audaz experimento creativo de todas las *Novelas ejemplares*. Sus hondas raíces se internan en el tiempo hasta las fábulas esópicas, y esto se hace bien claro en el artificio de hacer dialogar a dos perros, pero esa conversación está impregnada del más profundo sentido, ya que en ella se describe y critica la sociedad española en su complejidad, y los puntos de vista funcionales son tan originales como artísticos. Su título es largo (*Novela y coloquio que pasó entre Cipión y Berganza, perros del hospital de la Resurrección, que está en la ciudad de Valladolid, fuera de la Puerta del Campo, a quien comúnmente llaman los perros de Mahudes*), lo que sirve para subrayar el hecho de que esto es algo escrito *ex profeso* y su lectura pretende amenizar otra conversación, la del Alférez Campuzano y el Licenciado Peralta. Destaco sus palabras iniciales *Novela y coloquio*. Subrayo que Cervantes quiere acentuar el hecho de que esto es invención pura (novela), y el autor blasona de ello, en oposición a la declarada voluntad con que tantas otras obrillas de la misma colección se presentan como acendrada historia, por ejemplo *La señora Cornelia*, sin ir más lejos. Desde luego que un diálogo perruno nunca podría ampararse bajo semejante rúbrica de «historia». En cuanto al otro término de la dilogía del título (coloquio): aquí conviene recordar el hecho de que un diálogo, por su propia naturaleza, carece de narrador, perogrullada que tantas veces ha aparecido en estas páginas. Así y todo quiero asomarme a algunos aspectos del diálogo entre Cipión y Berganza que inciden sobre el tema de este libro.

Por lo pronto dicha dilogía nos plantea una paradoja: la *novela* axiomáticamente necesita un narrador, o narradores, mientras que un *coloquio* elimina al narrador en forma tajante. Pero en este diálogo Berganza *narra* la historia de su vida a Cipión, por lo que es lícito pesquisar los hábitos de narrador que pueden expresarse ocasionalmente en sus palabras. Lo primero que quie-

ro comentar es que se trata del relato oral de la vida de un delincuente canino; el relato escrito de la vida de un delincuente humano constituye una novela picaresca. Por consiguiente, tenemos entre manos el ejemplo extremo de la audacia experimental de Cervantes ante el género picaresco, tal cual circulaba en las páginas del *Lazarillo de Tormes* o del *Guzmán de Alfarache*: en intención el *Coloquio* es una picaresca oral. Se pone más en claro así la verdadera necesidad intelectual de Cervantes de desdoblar la realidad al presentarla por los ojos de dos individuos, que se pueden llamar Rinconete y Cortadillo, don Quijote y Sancho Panza, o Cipión y Berganza. El pícaro perro Berganza narra en primera persona su vida criminal desde sus humildísimos principios (cachorro en el matadero de Sevilla), sus muchos viajes marcados por casi continua hambre, a pesar de que sirve sucesivamente a muchos amos, todo coronado por un bienestar relativo al final. Todo esto está marcado por la polionomasia, tan cara al pensamiento cervantino, como hemos visto repetidamente: Berganza es llamado, sucesivamente, Gavilán, Barcino, otra vez Gavilán, Perro Sabio, son algunos de los nombres que detenta en el curso de su relato.

Éste es el esquema general picaresco, pero es razonable esperar que este relato esté presentado según los hábitos narrativos del orador, y esto es lo que debe interesarnos. Lo primero que promete el hablante es amenidad: «Si te cansare lo que fuere diciendo, o me reprende o manda que calle» (III, 245). Su oyente y critico Cipión embiste contra el inapropiado ritmo narrativo del relato: «Al paso que llevas, no llegarás a la mitad de tu historia... No se te olvide este advertimiento, para aprovecharte de él en lo que te queda por decir» (HI, 247). El narrador Berganza da primacía en su forma de contar al orden estructural que debe guardar el relato: «Escucha por su orden mis sucesos, que así te darán más gusto, si ya no te fatiga querer saber los medios antes de los principios» (III, 255-56); más tarde el propio Berganza reconocerá haberse olvidado de su propio precepto: «Esto que te quiero contar te lo había de haber dicho al principio de mi cuento» (III, 291). En su hablar Berganza conserva hábitos del Narrador Omnisciente: «¡Válame Dios! –decía entre mí...» (III, 257); «Y dije entre mí» (III, 321). Cipión le advierte del peligro narrativo de las digresiones, en un momento histórico en que los más eminentes escritores las preciaban sobremanera, según se verá al tratar de Lope de Vega, en el próximo capítulo: «Sigue tu historia y no desvíes del camino carretero con impertinentes digresiones» (III, 272). Es interesante observar que Berganza practica su propia y original variante sobre el viejísimo tema del cuento de nunca acabar, que ya se ha visto en *La señora Cornelia*: «Quererte yo contar ahora lo que allí se trató, la cena que cenaron, las peleas que se contaron,... sería meterme en un laberinto donde no me fuese posible salir cuando quisiese» (III, 282).

Está visto que los dialogantes caninos siguen prácticas narrativas bien establecidas en la novelística cervantina, pero que la del Narrador Infidente todavía está en ciernes.

La cronología cervantina nos lleva ahora a la segunda parte del *Quijote*, terminada en 1614, como atestiguan los preliminares, y publicada en 1615. Su éxito incomparable no pudo acallar en el ánimo de su autor el malestar causado por la publicación del *Quijote* apócrifo, cuyo mentido autor, Alonso Fernández de Avellaneda, le robó sus personajes y el esbozo argumental que inocentemente había adelantado a finales del *Quijote* de 1605 –la identidad de Avellaneda constituye el más insondable misterio de las letras españolas. Los problemas de continuar una obra de sus dimensiones se nos ocurren incomportables, y uno de ellos era la adaptación de las voces del narrador, de los cuales uno ya estaba identificado desde 1605, y con nombre propio, Cide Hamete Benengeli, y a la suya se habían sumado otras voces ocasionales, como las del narrador del Curioso Impertinente o del Capitán Cautivo. Había que hacer de corifeo de un nuevo orfeón, y así, pues, manos a la obra.

Desde el punto de vista impuesto por el tema general de estas páginas las primeras palabras de la continuación (¡a diez años de la primera parte!) son de una eficacia tan simple como ejemplar: «Cuenta Cide Hamete Benengeli en la segunda parte desta historia y tercera salida de don Quijote, que el cura y el barbero...» (II, i, 17). Basta esta simple declaración para establecer una férrea unión con el texto de 1605, porque el primer nombre mencionado es el del supuesto autor de la primera parte, quien, evidentemente está ahora en total posesión de su papel de historiador particular de don Quijote y, por consiguiente, adquiere en 1615 una importancia que no pudo ni soñar en 1605[61]. A medida que leemos el texto de la continuación es inevitable tener que reconocer que el historiador arábigo ha adquirido la importancia aneja a su calidad de autor original de la novela. Al mismo tiempo, las palabras citadas introducen otros dos personajes de 1605, el cura y el barbero, cuya trayectoria en 1615 es decididamente opuesta a la de Cide Hamete: aparecen brevemente en los primeros capítulos y con mayor fugacidad en el final, y no tienen más funciones. Pero, de todas maneras, este ramillete de nombres propios atiende a resolver uno de los principales problemas estéticos que se le plantean a Cervantes en 1615, que se puede expresar de la siguiente manera: tiene que componer la

[61] Se recordará que la creación de Cide Hamete ocurre en el capítulo IX de 1605 (comienzos de su segunda parte), y después se lo menciona al comienzo de la tercera parte (I, xv), brevemente en el texto del capítulo XVI, a comienzos del capitulo XXII, y a finales de la tercera parte, capítulo XXVII. Y no hay más menciones de este singularísimo historiador.

continuación a la novela de 1605, prometida en sus últimas palabras, y que el nuevo texto sea una efectiva continuación, y al mismo tiempo totalmente original, como para no dejar el menor resquicio a una posible acusación de autoplagio.

Obsérvese que el verbo *contar* es propio de la historia oral, o sea que se debe considerar a Cide Hamete como el Narrador I del *Quijote*, lo que queda bien claro más abajo, cuando otro narrador (el Narrador II) observa: «¡Bendito sea el poderoso Alá –*dice* Hamete Benengeli al comienzo deste octavo capítulo–. Bendito sea Alá!», repite tres veces, y dice que da estas bendiciones por ver que ya tiene en camino a don Quijote ... Y así prosigue diciendo... (II, viii, 68). Como Cide Hamete escribe en árabe, hay que dar por sentada la intervención de un Traductor, con lo que se multiplica el número de narradores, sin salirnos del problema estricto de la transmisión del texto. Lo extraordinario es que hasta esta cuestión se problematiza en forma aguda al relatar la aventura de la cueva de Montesinos, que en sí pone en crisis el espinoso y antiquísimo deslinde entre sueño y realidad:

> Dice el que tradujo esta grande historia del original, de la que escribió Cide Hamete Benengeli, que llegando al capítulo de la cueva de Montesinos, en el margen dél estaban escritas de mano del mismo Hamete estas mismas razones: «... Y si esta aventura parece apócrifa, yo [habla Cide Hamete a través de su traductor] no tengo la culpa; y así, sin afirmarla por falsa o verdadera la escribo. Tú, letor, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere, que yo no debo ni puedo más...». Y luego prosigue, diciendo... (II, xxiv, 196-97).

El Traductor no se ha limitado a poner el árabe en castellano, sino que participa activamente en el relato, ya que, al fin y al cabo, se trata de un traductor cervantino. Algo de lo que se puede sacar en claro de todo este malabarismo verbal es que el Narrador interrumpe al Autor para dialogar con el Lector acerca de las cualidades del texto. Es difícil concebir mayor audacia narrativa, y por ello este ejemplo bien nos puede servir de síntesis ejemplar de la revolución que está llevando a cabo Cervantes en el naciente arte de relatar ficciones, que en sus manos alcanza una prematura pero perfecta e insuperable madurez.

Una vez que se ha establecido una zona de deslinde entre Literatura y Vida, que es, más bien, un extraordinario campo de minas explosivas que detonan en el curso de la narración, el lector no goza por mucho tiempo de paz y sosiego. Un narrador no identificado (dentro del caleidoscopio narrativo que es el *Quijote*) avisa sus lectores: «Dice Cide Hamete que pocas veces vio a Sancho Panza sin ver al rucio, ni al rucio sin ver a Sancho», II, xxxiv, 276). Estas palabras son el

detonador que ha hecho explotar una de esas minas, porque la inferencia obvia es que Cide Hamete ha sido testigo de vista de las aventuras de Sancho Panza, *ergo* de don Quijote. Y el edificio de la Verdad artística termina de venirse abajo, estrepitosamente, cuando se recuerdan aquellas palabras pronunciadas en el acto de presentación del historiador arábigo: «Si a esta [historia] se le puede poner alguna objeción cerca de su verdad, no podrá ser otra sino haber sido su autor arábigo, siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos» (I, ix, 144). Los avatares de Cide Hamete y su intérprete no acaban aquí, ya que en una nueva intervención suya se lee: «Dicen que en el propio original desta historia se lee que llegando Cide Hamete a escribir este capítulo, no le tradujo su intérprete como él le había escrito, que fue un modo de queja que tuvo el moro de sí mismo» (II, xliv, 335). Esta quejosa pugna entre Cide Hamete y su Traductor queda consignada por un narrador que no es ni el historiador arábigo ni el intérprete. Sobremanera compleja es esta otra intervención del escritor árabe: «Aquí exclamó Benengeli, y escribiendo, dijo: ¡Oh, pobreza, pobreza! ¡No sé yo con qué razón se movió aquel gran poeta cordobés a llamarte...! » (II, xliv, 340). Obsérvese que Cide Hamete se expresa en la primera persona del singular, lo que no es usual en los historiadores (piénsese en la impersonalidad de Jenofonte o de Julio César), y que tiene buen conocimiento de Juan de Mena. El narrador que consigna todo esto no es ni Cide Hamete ni su Traductor.

Para finalizar estas aproximaciones al papel de Cide Hamete Benengeli en cuanto narrador del *Quijote* quiero consignar que en el momento de la muerte del hidalgo manchego, su amigo el cura pidió un testimonio «para quitar la ocasión a algún otro autor que Cide Hamete Benengeli le resucitase falsamente... Este fin tuvo el Ingenioso Hidalgo de la Mancha, cuyo lugar no quiso poner Cide Hamete puntualmente...» (II, lxxiv, 553). En esta ocasión el historiador arábigo sirve a Cervantes como ariete para demoler el edificio literario construido por Alonso Fernández de Avellaneda y su fingido sabio Alisolán, narrador de las aventuras de don Quijote el Malo. Bien es cierto que todo esto parte de un descuido: el que no quiere acordarse del nombre del lugar manchego es un Narrador I que antedata el nacimiento de Benengeli, según se vio en el capítulo anterior. Don Quijote el Bueno es seguido hasta más allá de la tumba por su fiel Cide Hamete, quien se dirige elocuentemente a su pluma, con palabras que recuerdan las de Sannazaro dirigidas a su zampoña, y termino por anotar que Benengeli habla a su pluma en la primera persona del singular. Debe quedar en plena evidencia el hecho de que la figura de Benengeli, que en 1605 era poco más que un esbozo, se ha convertido en 1615 en un magnífico instrumento para los experimentos literarios que culminarán con la creación de la primera, e inimitable, novela moderna.

El memorioso lector recordará que durante los días que duró su peliaguda gobernación de la Insula Barataria Sancho Panza tuvo, en su calidad de gobernador, su propio historiador. Con motivo de sus primeros juicios en la ínsula ya se singulariza la persona del «que escribía las palabras, hechos y movimientos de Sancho» (II, xlv, 350), lo que bien puede ser una parodia del cargo oficial del reino de Cronista de Castilla, o bien de Cronista de Indias. Pero lo que cuenta aquí es que se trata de un verdadero «coronista», que acompañó al gobernador en su ronda nocturna con fines de «poner en memoria sus hechos» (II, xlix, 376), y cuya verdadera misión era notificar a los duques de todo lo anterior. Sea lo que sea, Sancho «ordenó cosas tan buenas que hasta hoy se guardan en aquel lugar, y se nombran *Las constituciones del gran gobernador Sancho Panza*» (II, li, 402). Vale decir que ese indefinido e innominado Cide Hamete Benengeli que le ha sido adjudicado a Sancho como último elemento de una monumental parodia, termina adquiriendo mayor efectividad actuante que la otra y anterior parodia iniciada en el primer capítulo de la primera parte, y centrada en la figura de su amo. En el fondo, debe ser evidente, se trata de una parodia de una parodia.

El Narrador Omnisciente tiene muy amplia participación en el relato y destaca entre la nómina de narradores que participan en la complejidad técnica del libro. Su propia presencia es tan continua que sólo me haré cargo de los momentos más destacados Se hace presente ya en el primer capítulo, donde se narra la placentera conversación que mantuvieron el cura, el barbero y don Quijote, y donde los dos amigos le toman el pulso a la locura del caballero. Por eso, cuando éste comienza a desbarrar el narrador omnisapiente rápidamente apostilla: «Apenas oyó esto el cura, cuando dijo entre sí... Mas el barbero, que ya había dado en el mesmo pensamiento que el cura...» (II, i, 19). Poco después aparece Sancho por casa de su amo para anunciar que su vecino el bachiller Sansón Carrasco ha vuelto de Salamanca con la despampanante noticia de que se ha publicado un libro donde se historian las aventuras de caballero y escudero. Lo más extraordinario, continúa Sancho es «que me mientan a mí en ella... con otras cosas que pasamos nosotros a solas, que me hice cruces de espantado cómo las pudo saber el historiador que las escribió». Don Quijote, que ni soñaba con Narradores Omniscientes, tiene rápida y caracterizadora respuesta: «Debe de ser algún sabio encantador el autor de nuestra historia» (II, ii, 33). Para los que no acepten esta respuesta sólo cabe postular la presencia del narrador sábelotodo, que ya hemos visto bien afincado en la narrativa cervantina.

La obra maestra de este narrador en 1615 ocurre cuando don Quijote envía a Sancho al Toboso con mensaje para Dulcinea. El escudero marcha cabizbajo

y alelado, por el obvio temor a que se descubran sus mentiras de la Sierra Morena en la primera parte, cuando Sancho inventó un fingido viaje al Toboso y entrevista con Dulcinea. Ahora, en estas nuevas circunstancias, apenas estuvo fuera de la vista de su amo «se apeó del jumento, y sentándose al pie de un árbol comenzó a hablar consigo mesmo y a decirse...» (II, x, 82). Y síguese un magnífico monólogo, digno de figurar en las antologías al lado del de Hamlet. El Narrador Omnisciente comenta: «Este soliloquio pasó consigo Sancho, y lo que sacó dél fue que volvió a decirse...». Estas renovadas consideraciones del escudero consigo mismo le reconfortan, y desde su omnisapiencia apostilla el narrador: «Con esto que pensó Sancho Panza quedó sosegado su espíritu, y tuvo por bien acabado su negocio». De ahora en adelante los testimonios de su presencia son poco menos que innumerables, por ello citaré uno más solamente. El capítulo XL se abre con una afectuosa valoración de los méritos de Cide Hamete Benengeli como escritor, la que, desde luego, no puede estar en manos del historiador arábigo, sino de otro narrador que presta especial atención al hecho de que el Cide tiene una extraordinaria capacidad porque «pinta los pensamientos, descubre las imaginaciones, responde a las tácitas, aclara las dudas, resuelve los argumentos; finalmente, los átomos del más curioso deseo manifiesta» (II, xl, 308). Para los fines de este libro no puedo concebir una definición más apropiada de lo que es y cómo funciona el Narrador Omnisciente. Las palabras de Benengeli me han ahorrado mucho divagar y más tinta, y el lector las puede dar por una definición de valor absoluto para todas las páginas del presente libro, y así abandono el tema de la omnisapiencia narrativa en 1615. Antes, sin embargo, quiero hacer un breve comentario: las abundantísimas intromisiones del Narrador Omnisciente en el relato deben ser vistas desde un punto de vista histórico, para que adquieran todo su significado. Cervantes trabajaba siglos antes del advenimiento de Freud y la psiquiatría, y por ello la forma más práctica de penetrar en el subconsciente de los personajes, en las motivaciones no evidentes de sus palabras y acciones, era dar rienda suelta al Narrador Omnisciente, el que, en palabras ya citadas del novelista: «Pinta los pensamientos, descubre las imaginaciones...».

Por su parte, el Narrador Poquisciente hace tres apariciones, y no más. Son éstas: 1. «Fundándose [Sancho], no sé si en astrología judiciaria que él se sabía», II, viii, 69), con el Narrador en Primera Persona del Singular: 2. «Pollinos o pollinas, que el autor no lo declara» (II, x, 84), con lo que se plantea una vez más el conflicto Autor *versus* Narrador, de que tanto provecho sacó Cervantes; 3. «La duquesa, cuyo título aun no se sabe» (II, xxx, 243), ésta última es una ocasión en que los conocimientos limitados del narrador han sido complementados por una rama de historiadores cervantistas que han averi-

guado el susodicho título, con poco provecho de todo el mundo. El Narrador en Primera Persona del Singular aparece con relativa frecuencia, y acabamos de ver un ejemplo de ello. El próximo ejemplo presenta las mismas características: «Digo que dicen que dejó el autor escrito» (II, xii, 99), complicado por la identidad del sujeto del verbo *dicen*, ¿quiénes?, y por la del *autor*, ¿quién, cuál? Todo esto insinúa el hecho de que la tercera persona del plural (*dicen*) puede referirse a un grupo de narradores no identificados, todos perfectamente diferenciados del Autor[62]. En la presentación de maese Pedro aparece una fórmula favorita del autor: «Olvidábaseme de decir» (II, xxv, 207), la naturaleza de estos «olvidos» se ha discutido a principios de este capítulo, y no volveré sobre ello. Este Narrador en Primera Persona del Singular tiene familiares relaciones con los protagonistas, como es debido: «Digo que era venta porque don Quijote la llamó así, fuera del uso que tenía de llamar a todas las ventas castillos» (II, lix, 453). Ocasionalmente, dicha familiaridad se realza por una alocución al Lector: «Deja, lector amable, ir en paz y en hora buena al buen Sancho, y espera dos fanegas de risa, que te ha de causar el saber cómo se portó en su cargo, y en tanto atiende a saber lo que le pasó a su amo aquella noche» (II, lxiv, 337). Por otra parte, esta exhortación está puesta al servicio de una Alternancia en la forma de relatar, de la que me haré cargo un poco más abajo.

Entremezclado en forma significativa con ese tipo de narrador aparece el Narrador en Primera Persona del Plural, y también he escrito con anterioridad sobre su significado. Algunos pocos ejemplos: «Donde los dejaremos por ahora [a los escuderos], por contar lo que el Caballero del Bosque pasó con el de la Triste Figura» (II, xiii, 110). Este tipo de expresión se convierte en una verdadera fórmula verbal para dar por terminado un capítulo y anunciar la inminente apertura del próximo, con nuevo pero no alejado tema, como ilustran estos ejemplos: «Donde los dejaremos ir» (II, xxvi, 222), a amo y escudero para conocer la verdadera identidad de maese Pedro; «Donde le dejaremos por ahora [a don Quijote] porque nos está llamando el gran Sancho» (II, xliv, 344), este último ejemplo pertenece a un momento en el relato en que amo y escudero se ven separados por largo tiempo, con don Quijote en el palacio de los duques, y Sancho en su gobernación de la Ínsula Barataria, y por la próxima decena de capítulos se impone una *alternancia* narrativa entre dos argumento distintos, en la que se pueden suponer dos narradores diferentes, uno para Sancho en su ínsula y otro para don Quijote en el palacio ducal, o bien un Narrador Ubicuo, que, en ocasiones invita al Lector a seguirle en sus desplazamientos, como acabamos de ver;

[62] Los mismos comentarios se pueden aplicar a este otro ejemplo: «A esta sazón dicen que dijo Sancho entre sí», II, xxiv, 202, donde interviene, además, el Narrador Omnisapiente.

«Donde le dejaremos por ahora...»[63]. Esta *alternancia* constituye un magnífico *aggiornamento* de la viejísima técnica narrativa del *roman* medieval, técnica que todavía florecía en los tiempos del *Amadís de Gaula* (1508), al narrar en forma alterna las aventuras de Amadís y su hermano Galaor, con imitaciones a troche y moche de técnica y contenido en la literatura del siglo áureo. Para acentuar las burlas que sobrelleva don Quijote en Barcelona a manos de sus habitantes, también el narrador se pluraliza: en casa de don Antonio Moreno; lo primero que hace éste con su huésped es quitarle su armadura y dejarlo con su vetusto y ridículo vestido, «como ya otras veces le hemos descrito y pintado» (II, lxii, 475).

Ahora podemos repasar algunas ocasiones en que el narrador interviene en la acción en diversas funciones críticas, en las que, a menudo, actúa a más de un nivel. La venta en la que más tarde aparecerá maese Pedro con su mono adivino «Su señor la juzgó por verdadera venta, y no por castillo, como solía» (II, xxix, 203). Este insólito juicio mental de don Quijote está al alcance sólo del Narrador Omnisapiente, desde un punto de vista, pero le es necesario al narrador para facilitar la entrada en escena del apicarado maese Pedro, cuyo recibimiento en un castillo sería largo de explicar. Mucho más adelante el mismo tipo de apreciación por parte del caballero será utilizado por el narrador para ilustrar su evolución hacia el juicioso hidalgo, que morirá en su cama: «Apeáronse en un mesón, que por tal le reconoció don Quijote, y no por castillo de cava honda, torres, rastrillos y puentes levadizas; que después que le vencieron, con más juicio en todas las cosas discurría» (II, lxxi, 536).

La familiaridad que exhibe, a veces, el narrador con sus protagonistas, y que se mencionaba más arriba, aunque no desconocida, no era usual en los autores de la época de Cervantes, pero éste la lleva a extremos desconocidos, como se verá en el siguiente ejemplo. Don Quijote está en el palacio de los duques y se retira a su aposento, donde, «A la luz de dos velas de cera se desnudó, y al descalzarse –¡oh desgracia indigna de tal persona! –se le saltaron... dos docenas de puntos de una media» (II, xliii, 339). Los puntos de la media del caballero andante sirven fines claramente paródicos, pero quiero atender a la exclamación y lamento del narrador ante tan bochornoso espectáculo. Los tonos de la exclamación son misericordiosos, expresivos de una evidente simpatía hacia el personaje[64]. Éste es un momento en que cabe pre-

[63] Tímido ensayo de esta *alternancia* vio el lector en el capítulo XIV, 121, cuando «deja la historia [a los protagonistas] para dar cuenta de quién era el Caballero de los Espejos».

[64] Es la misma que hace preguntarse retóricamente al narrador: «¿Quién oyera el pasado razonamiento de don Quijote [sus consejos al nuevo gobernador Sancho Panza] que no le tuviera por persona muy cuerda y mejor intencionada?» (II, xliii, 329); o bien, mucho más tarde, cuando aparece en la escena Clara Félix y narra su vida: «¿Quién fuera el de corazón tan duro que con estas razones no se ablandara...?» (II, lxiii, 491).

guntarse: ¿Dónde está la notoria y tradicional imparcialidad y objetividad del narrador? ¿Qué se ha hecho de ellas? Claramente se han esfumado, porque el narrador cervantino, a menudo, ya no es más ni imparcial ni objetivo porque ha comenzado a tomar activa parte en la acción, en el argumento, en algo en que él participa con la carga emocional de los otros personajes. Obsérvese este detalle: cuando el mensajero de los duques lleva cuantiosos regalos a la mujer de Sancho ésta lo agradece con una carta que lleva por sobrescrito: «Carta para mi señora la duquesa tal, de no sé dónde» (II, lii, 406). Esta extraña forma de dirigir la carta malamente se puede calificar de imparcial ni de objetiva ni de noticiosa, y todo esto se debe al hecho de que en una intervención anterior del Narrador Poquisciente (de la que queda memoria más arriba), se había estampado «La duquesa, cuyo título aun no se sabe». Es ejemplar observar cómo la muchedumbre de diferentes narradores que participan en el relato del *Quijote*, actúan siempre con la unísona disciplina de unos verdaderos legionarios, y se apoyan unos a otros en el curso del muy largo relato.

Otra función que se atribuyen estos narradores es la de críticos, vale decir, la de enjuiciar lo narrado en el, acto de contarlo. Esto puede ocurrir en el epígrafe del capítulo que contiene esa materia juzgada, por ejemplo en estos cuatro casos: «De lo que le pasó a don Quijote con su sobrina y con su ama, y es uno de los importantes capítulos de toda la historia» (II, vi, 55); «De lo que le sucedió a don Quijote con doña Rodríguez, la dueña de la duquesa, con otros acontecimientos dignos de escritura y memoria eterna» (II, xlviii, 366); «De cosas sucedidas a Sancho en el camino, y otras, que no hay más que ver» (II, lv, 424); «De lo que le sucedió a don Quijote en la entrada de Barcelona, con otras cosas que tienen más de lo verdadero que de lo discreto» (II, lxi, 472). No puede caber duda que el Narrador Crítico tiene clara idea de lo que es *historiable*, por ello el largo viaje de amo y escudero del palacio de los duques a Barcelona queda resumido en las siguientes pocas palabras: «Sucedió, pues, que en más de seis días no le sucedió cosa digna de ponerse en escritura» (II, lx, 460). Claro está que sólo a manos de este tipo de narrador podía esbozarse la vida de don Quijote en la forma que nos ha llegado, que es la vida de un cincuentón hasta su muerte. Hay clara omisión de todo lo relativo a su nacimiento, porque eso ya se aproximaría a los cánones biográficos establecidos por la novela picaresca, y ya hemos visto que Cervantes los evadió siempre con cuidado.

En esta exuberante muestra de narradores no se puede omitir al Narrador Irónico, que en una novela cómica es poco menos que infaltable. Su primero y ruidoso acto de presencia se da en el capítulo V, que se hace cargo de la sabrosa conversación entre Sancho y su mujer, y que, por todo lo largo, constituye una carga cerrada contra la realidad de lo narrado; espigo los ejemplos más destacados. No bien se abre el capítulo se lee: «Llegando a escribir el traductor desta historia este quinto capítulo, dice que lo tiene por apócrifo, porque en él habla Sancho Panza con otro estilo del que se podía prometer de su corto ingenio» (48). Debe observarse que el que cuestiona la historicidad del capítulo es el Traductor, quien, al fin y al cabo, es un deuteragonista del *Quijote*, un autor secundario. Por lo demás, el cervantismo ha dado con la respuesta a las dudas del Traductor: lo refinado del hablar de Sancho es producto natural de su progresiva quijotización, más notoria según avanza la lectura. «Por este modo de hablar y por lo que más abajo dice Sancho, dice el traductor desta historia que tenía por apócrifo este capítulo» (51). Todo esto se resume en este último comentario del Narrador Irónico: «Todas estas razones que aquí va diciendo Sancho son las segundas por quien dice el tradutor que tiene por apócrifo este capítulo, que exceden a la capacidad de Sancho» (53). La suma de estos comentarios por boca del Traductor desrealizan, problematizan, ironizan la realidad literaria, y todos han sido recogidos por un narrador anónimo a quien llamo el Narrador Irónico. Pero sus funciones no terminan aquí. Las primeras líneas del capítulo IX, comenzando por su epígrafe, son una fina ironización de lo narrado: «Donde se cuenta lo que en él se verá. 'Media noche era por filo', poco más o menos» (76). La incontenible vena cómica del relato ironiza hasta los versos del romance tradicional del *Conde Claros de Montalbán*. Todo el comienzo del capítulo X constituye un magnífico ejemplo de cómo la labor del Narrador Irónico estructura con maestría el relato, que está comenzando a despegar –el encantamiento de Dulcinea todavía no ha ocurrido– y debe prestarse atención al hecho de que aquí el director de esta sinfonía irónica es el Autor, vale decir, el propio Cide Hamete Benengeli:

> Llegado el autor desta grande historia a contar lo que en este capítulo cuenta, dice que quisiera pasarlo en silencio, temeroso de que no había de ser creído; porque las locuras de don Quijote llegaron aquí al término y raya de las mayores que pueden imaginarse, y aun pasaron dos tiros de ballesta más allá de las mayores. Finalmente, aunque con este miedo y recelo, las escribió de la misma manera que él las hizo, sin añadir ni quitar a la historia un átomo de la verdad, sin dársele nada de objeciones que podían ponerle de mentiroso; y tuvo razón, porque la verdad adelgaza y no quiebra, y siempre anda sobre la mentira, como el aceite sobre el agua (80-81).

Al tratar, con anterioridad en este capítulo, de *La señora Cornelia*, comentaba yo que en su desenlace el novelista usa la figura retórica llamada *prolep-*

sis (pretender no decir algo que, en efecto, se dirá de inmediato), y entonces ilustré con el Prólogo al Lector del *Quijote* de 1615, cuando se pretende que no se retribuirán los insultos acumulados contra él por Alonso Fernández de Avellaneda, y se estampa: «Quisieras tú que lo diera del asno, del mentecato y del atrevido, pero no me pasa por el pensamiento». De la misma manera, en esta ocasión Cide Hamete Benengeli pretende que por miedo de ser tachado de mentiroso no escribirá el capítulo que en ese momento el lector está en el acto de, leer. Queda bien claro que la *prolepsis* es una nueva arma que el Narrador Irónico acumula en su arsenal. Esto resalta más si el lector memorioso recuerda que mucho más adelante se puede leer: «Real y verdaderamente todos los que gustan de semejantes historias como ésta deben mostrarse agradecidos a Cide Hamete, su autor primero, por la curiosidad que tuvo en contarnos las semínimas della, sin dejar cosa por menuda que fuese que no la sacase a luz distintamente» (II, xl, 308). No en balde alguna vez se ha definido la Ironía como la figura retórica en que los extremos se tocan, en este caso «No escribir por miedo... Contar las semínimas de la historia». Desde este punto de vista Cide Hamete Benengeli expresa la máxima ironía cuando pide que «se le den alabanzas, no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir» (II, xliii, 336).

Un narrador no muy distinto, en sus fines artísticos, del Narrador Irónico es el que al relatar la tremebunda aventura de los leones interviene en forma abrupta y corta el hilo narrativo para explayarse en una larga exclamación retórica acerca de la fuerza y el ánimo de don Quijote: «Y es de saber que llegando a este paso, el autor de esta verdadera historia exclama y dice... Aquí cesó la referida exclamación del autor, y pasó adelante anudando el hilo de la historia, diciendo que visto el leonero...» (II, xvii, 13839). Debe observarse que el narrador, sea quien fuese, tiene buen cuidado en sopesar el valor de las hipérboles de Cide Hamete Benengeli, y las acepta en su totalidad, y de tal manera crea un breve «suspenso» dramático en el que don Quijote queda enfrentado por los leones por la duración de las exclamaciones desmesuradas del historiador arábigo.

Es bien sabido que don Quijote pasó de la victoriosa aventura de los leones al «maravilloso silencio» (II, xviii, 148) de la casa de don Diego de Miranda, el Caballero del Verde Gabán, y aquí se refuerzan las actividades del Narrador Irónico, o algún pariente próximo. El hecho es que a la entrada del protagonista en dicha casa hay un nuevo enfrentamiento entre Autor-Traductor-Narrador, que se expresa en estos términos:

> Aquí pinta el autor todas las circunstancias de la casa de don Diego, pintándonos en ellas lo que contiene la casa de un caballero labrador y rico; pero al traductor esta historia le pareció pasar estas y otras semejantes menudencias en silencio, porque no venían bien con el propósito principal de la historia; la cual más tiene su fuerza en la verdad que en las frías digresiones (II, xviii, 144).

Debo anotar que estas observaciones acerca de la objetividad de la Historia están seguidas en el párrafo siguiente por el hecho de que el narrador se guía por opiniones y vacila en el número exacto de calderos que usó don Quijote para su aseo personal. Esto nos demuestra que el Narrador Irónico se ha transformado, sin el menor toque de atención, en el Narrador Poquisciente, según vimos más arriba (pág. 33). Vale decir que el narrador en Cervantes es un verdadero camaleón, que se adapta a las circunstancias del relato, o bien, cambiando de metáfora, se tornasola con la matización de los colores del arco iris.

Creo que el camino hacia el Narrador Infidente ha quedado lo suficientemente desbrozado cómo para poder proceder en forma expeditiva. Porque quiero que quede bien claro que el que se convertirá en el grandioso tema en la literatura universal del Narrador Infidente, nació en tierras españolas, en el año de 1615, de la mano de Miguel de Cervantes Saavedra y encarnado en la figura del bachiller Sansón Carrasco. Olvídense las trasnochadas afirmaciones de la crítica anglosajona que mantuvo que ese narrador nació hablando inglés y en los años que unieron el siglo XIX al siglo XX. Lo que ocurre es que esa crítica ignoró o no prestó la menor atención al hecho de que tan fausto acaecimiento había ocurrido en tierras españolas a comienzos del siglo XVII, en una obra que los novelistas anglosajones imitaron con inmenso provecho. Paso a corregir tal olvido. La continuación del *Quijote* nos presenta un considerable elenco de personajes nuevos, y entre ellos destaca, desde cualquier punto de vista, la figura del bachiller Sancho Carrasco, graduado por Salamanca. Trae al pueblo la auspiciosa noticia de la publicación de lo que hoy es la primera parte del *Quijote*, y con ello, tras bureos ya consignados con el cura y el barbero, incita a don Quijote a emprender nueva salida, y esto lo hace por motivos propios, no revelados. Así lo hará el caballero, pero antes exigirá silencio al respecto al bachiller, para que sus familiares no lo impidan: «Todo lo prometió Carrasco» (II, iv, 48).

Con estas palabras y en este momento nace al mundo de las letras el Narrador Infidente, porque esta promesa la hace un bachiller por Salamanca, en órdenes menores, lo que hace totalmente imposible e impensable que tal promesa no se cumpla. Pero eso es, precisamente, lo que ocurrirá. Sin el menor aviso al lector, el bachiller rompió su promesa de inmediato, porque de casa de don Quijote fue a consultar todo con el cura y el barbero, pero los resultados

de este conciliábulo también quedan ocultos al lector con palabras anodinas: «El bachiller fue luego a buscar al cura, a comunicar con él lo que se dirá a su tiempo» (II, VII, 62). El narrador insiste en este silencio al anunciar que «el designo que tuvo Sansón para persuadirle [a don Quijote] a que otra vez saliese fue hacer lo que más adelante cuenta la historia, todo por consejo del cura y del barbero, con quien antes él lo había comunicado» (II, VII, 67-68). Sólo en el capítulo XV se comunicará al lector la naturaleza de esa «comunicación». Con todo esto se baja para el lector una cortina de silencio acerca de las acciones y decisiones de los amigos de don Quijote, doblemente impenetrable, primero por la sagrada promesa del bachiller, y después por vagas promesas del narrador de que todo «se dirá a su tiempo», o «más adelante [lo] cuenta la historia». Ese tiempo llegará, pero sólo en el capítulo XV, «Donde se cuenta y da noticia de quién era el Caballero de los Espejos y su escudero». O sea que el lector tiene que proceder por una decena de capítulos (los que van del IV al XV), creyendo en la promesa de Sansón y sin saber qué comunicó con el cura. En esos capítulos se narra, entre otras cosas, el mencionado encuentro con el Caballero del Bosque o de los Espejos, el duelo entre ambos caballeros, y la asombrosa identificación de este duelista con el bachiller Sansón Carrasco. Ese último acto debe resultar tan increíble para el lector como para el propio don Quijote. Éste es el momento que escoge el narrador para revelar al lector cómo le ha mantenido totalmente ignorante, y absolutamente engañado, por una decena de capítulos, acerca del quebrantamiento de la promesa por el bachiller y respecto a los planes suyos y de sus amigos para defraudar a don Quijote con el disfraz del bachiller como Caballero del Bosque. La condescendiente superioridad del narrador revelará todo esto al lector en el capítulo XV, o sea que por esa decena de capítulos el inocente lector ha estado en las manos del Narrador Infidente, de un narrador de quien no se puede fiar, tal como revela el anonadante capítulo XV.

La técnica del Narrador Infidente abrirá nuevos campos a la narrativa mundial, muy en particular a la hispana, como se verá en los capítulos siguientes, pero es de una sencillez propia de un genio. En ningún momento se engaña al lector en forma activa, sino que se le desvía de su recto camino al infundir a las palabras un sentido inesperado por el lector. Ejemplifico: «Todo lo prometió Carrasco», y esto es la verdad, así se lo prometió a don Quijote; lo inesperado es que después de hecha la promesa, ésta es quebrantada por el propio bachiller –¡ordenado en órdenes menores y bachiller por Salamanca!–, y es esta acción posterior la que se mantiene alejada del conocimiento del lector. La infidencia no radica en lo que se dice, sino en lo que se deja de decir. No en balde Cide Hamete, el padrino del Narrador Infidente, pide, como hemos

visto, que «se le den alabanzas, no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir».

Hemos presenciado el nacimiento del Narrador Infidente, a la vera del intelectual bachiller Sansón Carrasco, lo que no deja de ser significativo. Puede darse por sentado que Cervantes no se contuvo allí en el uso de tan maravilloso invento, pero tampoco podía prodigar la presencia de ese tipo de narrador, so pena de condenar la novela al fracaso por su absoluta falta de verosimilitud. El novelista acertó con el justo medio, y no es ése uno de sus menores méritos. Una nueva aproximación a su uso se da al final del capitulo X, cuando se anuncia que amo y escudero siguieron el camino de Zaragoza, después del encantamiento de Dulcinea, y en sus últimas líneas se lee: «Pero antes que allá llegasen les sucedieron cosas que por muchas, grandes y nuevas, merecen ser descritas y leídas, como se verá más adelante» (89-90). Después sigue el encuentro con el Caballero del Bosque, o de los Espejos (curioso ejemplo de polionomasia), y después que éste es derrotado el narrador apostilla: «La historia vuelve a hablar dél a su tiempo» (II, XV, 124). La verdad es que hay que esperar hasta el capítulo L para que reaparezca Carrasco. En esta reaparición se genera el segundo embrollo que idea el bachiller para traer a don Quijote de vuelta a su aldea, y que culmina con el nuevo disfraz de Carrasco como Caballero de la Blanca Luna y su victoria en las playas barcelonesas, que marca el final del caballero andante. Por consiguiente, la afirmación «La historia vuelve a hablar dél a su tiempo», está cargada de una reticencia característica de la técnica del Narrador Infidente.

Todo el episodio de maese Pedro, con su retablo y mono adivino, es nuevo ejemplo de la técnica de ocultación, propia de ese novísimo tipo de narrador. Su aparición, sin embargo, no guarda nada de misterioso, al parecer: «Un hombre todo vestido de camuza, medias, greguescos y jubón... Olvidábaseme de decir como el tal maese Pedro traía cubierto el ojo izquierdo y casi medio carrillo con un parche de tafetán verde, señal que todo aquel lado debía de estar enfermo» (II, XXV, 206-07). Ya he hecho hincapié, con anterioridad, en estos *olvidos* del narrador, y aquí se trata de uno colosal, porque se olvida y posterga darnos la verdadera identidad de maese Pedro. Desde otro punto de vista se puede apreciar ese *olvidábaseme de decir* como un ¡*Alerta*! para el veterano y atento lector. Así y todo, antes del momento de esa identificación el narrador adelanta una curiosa observación: «Maese Pedro no quiso volver a entrar en más dimes y dirétes con don Quijote, a quién él conocía muy bien» (II, XXVI, 222). Nada, hasta el momento, justifica o explica tal tipo de amplio conocimiento del caballero manchego por parte del titiritero. Sólo en el capítulo XXVII se revelará la verdadera identidad de maese Pedro, y entonces sí

queda ampliamente justificado su íntimo conocimiento de don Quijote, porque allí se lee: «Dice, pues [Cide Hamete], que bien se acordará el que hubiese leído la primera parte desta historia, de aquel Ginés de Pasamonte, a quien entre otros galeotes, dio libertad don Quijote en Sierra Morena... Este Ginés de Pasamonte, a quien don Quijote llamaba Ginesillo de Parapilla, fue el que hurtó a Sancho Panza el rucio» (II, XXVII, 223). Esta deslumbrante identificación entre el archipícaro Ginés de Pasamonte, de actividades en la primera parte, y maese Pedro, de presentación en la segunda parte, debe dejar asombrado al lector, porque del capítulo XXV al XXVII no hay la menor alusión a ella, sólo una oscura alusión en el capítulo XXVI que nos revela un conocimiento previo entre Maese Pedro y el caballero, que se explica por la identidad anterior del titiritero como Ginés de Pasamonte. Vale decir que esa inesperada sinonimia la entiende mejor el lector cuando recapacita en las actividades del Narrador Infidente... No dudo en designar lo sucedido en esos tres capítulos como *infidencia*, porque el narrador ha retenido fundamental información de los ojos del lector. Recaemos en la técnica de «no lo que se escribe, sino lo que se ha dejado de escribir», vale decir, recaemos en la técnica del relator mendaz, y esta vez, en forma doblemente significativa, puesta al servicio de las malandanzas de un redomado pícaro. El largo episodio del palacio de los duques, en su propia heterogeneidad de incidentes, alusiones, personajes, tiene amplio lugar para infidencias, pero el novelista practica una sabia moderación al respecto[65]. La primera aparece en forma alusiva: «Entre los dos [duque y duquesa] dieron traza y orden de hacer una burla a don Quijote que fuese famosa y viniese bien con el estilo caballeresco; en el cual le hicieron muchas, tan propias y discretas, que son las mejores aventuras que en esta grande historia se contienen» (II, XXXIII, 274). El Narrador Infidente se da la mano, esta vez, con el Narrador Crítico. La infidencia radica en el hecho de aludir a una «burla caballeresca», sin apuntar a cuál, porque, como recuerda el Narrador Crítico, dichas burlas fueron muchas, propias, y tan discretas que constituyen las mejores aventuras de todo el libro, al punto que el lector se puede preguntar: ¿Cuál de esas famosas burlas es la que idearon los duques? El propio Sancho Panza, blanco de tantas burlas, es objeto de una infidencia, y ésta ejemplar en su factura, porque mezcla por partes iguales la técnica del Narrador Infidente con elementos del folklore universal. Me refiero a uno de los juicios del gobernador Sancho Panza, el del préstamo de diez escudos de oro de un viejo a otro, y éste

[65] El equivalente estructural del episodio del palacio de los duques en la primera parte es la venta de Juan Palomeque, donde no se hallan infidencias, por el simple motivo de que los incidentes allí narrados antedatan la maravillosa invención del Narrador Infidente.

último se distingue por llevar un báculo, que entrega al primero para poder jurar, como lo hace, de que se los ha devuelto al primero. El cuento folklórico (es el motivo número J1161.4 en la bien conocida clasificación de Stith Thompson) revela que los escudos estaban en la caña hueca del báculo, lo que permitía decir verdad a su dueño cuando, después de pasárselo al otro viejo, juraba habérselos devuelto. Es evidente que la infidencia tiene remotos orígenes folklóricos, pero no deja de ser sintomático el hecho de que el narrador cervantino escoja esta sutil infidencia para ejemplificar la astucia de Sancho. De vuelta en el palacio de los duques, como fruto de la alternancia ya estudiada, es don Quijote quien cae víctima de una infidencia. Se ha narrado por todo lo largo la aventura «del temeroso espanto cencerril y gatuno» (II, XLVI), de la que el caballero sale bastante malparado, y esto «le costó cinco días de encerramiento y de cama, donde le sucedió otra aventura más gustosa que la pasada [hasta aquí se desempeña el Narrador Objetivo], la cual no quiere su historiador contar ahora, por acudir a Sancho Panza, que andaba muy solícito y muy gracioso en su gobierno» (356-57). En este momento es reemplazado por el relator mendaz, quien anuncia la inminente comisión de un declarado caso de infidencia, en el que el narrador voluntariosamente decide y anuncia no narrar algo para contar algo distinto. Debe observarse que todas estas últimas intervenciones del Narrador Infidente han sido matizadas por ayudas de otros tipos de narradores, el folklore universal, o algún otro elemento.

De la mano de don Quijote la narración llega a Barcelona, y allí en la casa de su huésped don Antonio Moreno el caballero tiene la inexplicable aventura de la cabeza encantada (II, LXII), y aquí nos hallamos ante un muy particular uso de la técnica del Narrador Infidente, que alegremente victimiza a los amigos de don Antonio Moreno, a amo y escudero y a todas las inacabables generaciones de lectores del *Quijote*. Confío en la memoria del lector para ahorrar detalles: don Antonio posee una cabeza de bronce, que «tiene propiedad y virtud de responder a cuantas cosas al oído le preguntaren» (477). Y sigue el texto:

> Otro día le pareció a don Antonio ser bien hacer la experiencia de la cabeza encantada... y si no eran los dos amigos de don Antonio, ninguna otra persona sabía el busilis del encanto, y aun si don Antonio no se le hubiera descubierto primero a sus amigos, también ellos cayeran en la admiración en que los demás cayeron, sin ser posible otra cosa; con tal traza y tal orden estaba fabricada. [Sigue un tiroteo de preguntas de los circunstantes y respuestas de la cabeza encantada]... Oyendo lo cual todos quedaron atónitos... ¡Aquí sí que fue el admirarse de nuevo; aquí sí que fue el erizarse los cabellos de todos, de puro espanto! (480)... Con esto se acabaron las preguntas y las respuestas; pero no se acabó la admiración en que todos quedaron, excepto los dos amigos de don Antonio, que el caso sabían (482).

La admiración debe anonadar hasta al lector, porque si bien se pueden tener sospechas de que hay *busilis*, nunca se podrá acertar con la naturaleza misma del fraude. Como comenta el narrador: «No era posible conocer el embuste» (483), y sigue la explicación racional de todas las incógnitas de la aventura de la cabeza encantada. O sea que hasta ese preciso momento el narrador ha recatado cuidadosamente del conocimiento del lector todos los resortes narrativos del episodio, y se convierte así en un bien labrado ejemplo de Narrador Infidente. Pero para el arte de Cervantes nada puede ser imitación o duplicación de lo anterior, y por ello el narrador de la cabeza encantada se distingue por llevar las cosas a un extremo no tocado por la obra del novelista: en el curso del relato se alude a la inminente aparición de la Inquisición. La propia fama que adquiere la cabeza encantada en la ciudad de Barcelona preocupa a don Antonio Moreno, porque está en labios de todos, y en la España de Cervantes la popularidad atraía en forma magnética la vigilancia del Estado, y así don Antonio, «temiendo no llegase a los oídos de las despiertas centinelas de nuestra Fe, habiendo declarado el caso a los señores inquisidores, le mandaron que la deshiciese y no pasase más adelante» (II, LXII, 483). No creo pasarme de suspicaz si a los temores de don Antonio sumo los de Cervantes ante una posible intervención inquisitorial, el primero por una ficticia cabeza encantada, el segundo por una muy real novela de enorme éxito en toda la Europa occidental.

Otra aventura barcelonesa es la de Ana Félix, sus amores, y las andanzas de su padre, el morisco Ricote (II, LXIII). La historia nos dice que la incómoda minoría morisca había sido expulsada de tierras españolas por un decreto de 1609, por lo tanto el tema era atractivo como materia artística, pero peligroso como tema político. Su inclusión en el *Quijote* se justifica porque Ricote era amigo y vecino de Sancho Panza, y el tema era de una candente contemporaneidad[66]. La presencia de Ricote y su hija en España, a pesar del citado decreto, ofrecía peligros de los que el novelista se hizo cargo en el momento en que el morisco pisó la escena novelística (II, LIV). Más adelante, cuando su hija Ana Félix es apresada en su disfraz de arráez turco y es condenada a la horca en el puerto barcelonés, todo es observado con atención por «un anciano peregrino que entró en la galera cuando entró el virrey» (II, LXII, 494). Ante el mortal peligro que corre la joven, el peregrino se arroja al suelo y se identifica

[66] Cervantes había expresado su nuevo concepto de unidad artística en estos términos: «En esta segunda parte no quiso ingerir novelas sueltas ni pegadizas, sino algunos episodios que lo pareciesen, nacidos de los mesmos sucesos que la verdad ofrece», II, xliii, 336. El episodio de Ricote queda ampliamente justificado con estas palabras; más vidriosa se puede considerar la inclusión del episodio de Ana Félix, hija de Ricote.

como su padre Ricote, y en este momento Sancho lo reconoce como su viejo amigo. Este uso de falsas identidades y tardías identificaciones, recuerda en su esquema la aventura del Caballero del Bosque, que ya ha sido estudiada como un ejemplo del uso de la técnica del Narrador Infidente, y, por consiguiente, así se puede fichar también el desenlace de la aventura del morisco Ricote.

Queda un último ejemplo por estudiar de este uso de ese tipo de narrador mendaz, y me refiero al caso del Caballero de la Blanca Luna, que derrota a don Quijote en la playa barcelonesa (II, LXIV). Es presentado e identificado con toda la rimbombancia de los libros de caballerías:

> [Don Quijote] vio venir hacia él un caballero armado asimismo de punta en blanco, que en el escudo traía pintada una luna resplandeciente; el cual, llegándose a trecho que podía ser oído, en altas voces, encaminando sus razones a don Quijote, dijo: –«Insigne caballero y jamás como se debe alabado don Quijote de la Mancha, yo soy el Caballero de la Blanca Luna, cuyas inauditas hazañas quizá te le habrán traído a la memoria» (II, LXIV, 497).

Sigue una discusión entre los dos caballeros, que es presenciada, desde la ciudad, por el virrey de Cataluña, quien creyó «que sería alguna nueva aventura inventada por don Antonio Moreno» (498). En consecuencia, envía a preguntárselo y «don Antonio respondió que no sabía quién era [el de la Blanca Luna], ni si era de burlas ni de veras el tal desafío» (*ibidem*). Esto produce entre todos la debida anticipada consternación y el virrey se ve obligado a actuar como juez en el inevitable duelo. El resultado es la derrota de don Quijote y su pedido a su vencedor: «Aprieta, caballero, la lanza, y quítame la vida, pues me has quitado la honra», (499). Esta heroica súplica se disuelve en una carcajada de esperpento, porque en el capítulo siguiente se revela la disfrazada identidad del Caballero de la Blanca Luna, quien no es otro que el bachiller Sansón Carrasco. Última y triunfal intervención del Narrador Infidente, quien, fiel a su técnica, revela *post facto* la verdadera identidad del victorioso caballero, mantenida en estricto secreto hasta el momento. Debo subrayar que, nuevamente, el portavoz del Narrador Infidente ha sido el bachiller Sansón Carrasco, y su disfraz como Caballero de la Blanca Luna es un nuevo y refinado aspecto de tal técnica. Porque se recordará que Carrasco había batallado contra don Quijote disfrazado de Caballero del Bosque en su bienintencionada decisión de hacerle volver a su aldea, y esto había tenido los catastróficos resultados de marras. Después de su dolorosa derrota el narrador nos informa que Sansón «quedó imaginando su venganza, y la historia vuelve a hablar dél a su tiempo» (II, XV, 124). Parece como si estas promesas de que la historia volverá a hacerse cargo del resultado de los acontecimientos, llegan a convertirse, a lo largo de la extensa novela, en fórmula anunciadora de la inminen-

te aparición del Narrador Infidente. Pero el avisado lector debe tener otro tipo de pregunta en la punta de su lengua: ¿cómo supo Carrasco que don Quijote estaba en Barcelona, y no en Zaragoza, destino, éste último, anunciado en la novela desde 1605?

El narrador estaba presto a responder a esta obvia pregunta, y nos dice que «informándose [Sansón] del paje que llevó la carta y presente a Teresa Panza, mujer de Sancho, adónde don Quijote quedaba, buscó nuevas armas y caballo, y puso en el escudo la blanca luna... Llegó, pues, al castillo del duque, que le informó el camino y derrota que don Quijote llevaba, con intento de hallarse en las justas de Zaragoza... Hízolo así el bachiller; partióse en su busca; no le halló en Zaragoza; pasó adelante, y sucedióle lo que queda referido» (II, LXX, 526-27). Aquí debe surgir una nueva pregunta: ¿Por qué el bachiller fue a buscarle a Barcelona y no a otra ciudad de la península? No hay respuesta a esta última pregunta. Claro está que estas indiscretas preguntas del crítico amenazan echar abajo la magnífica estructura del *Quijote*. Pero una vez que se han formulado, resulta evidente que el uso de la técnica del Narrador Infidente en todos estos pasajes no termina de responder a dichas dudas. Sus mendacidades, que funcionan al triple nivel del protagonista, de la muchedumbre de personajes y de los lectores, esta vez se han remontado un poco más allá de lo esperado. Parece como si el propio narrador hubiese caído víctima de sus infidencias, y en el maremágnum de aventuras quijotescas no acierta a dar con la adecuada respuesta. No se puede problematizar sinfín la realidad, o como dicen en mi pueblo, no hay que buscarle tres pies al gato.

Lo que debe quedar en la más clara evidencia es el hecho de que el uso de la técnica del narrador infiable ha tenido definitivas influencias sobre la estructura del *Quijote* de 1615. Para engavillar los cabos sueltos acerca de su presencia en la segunda parte debo recordar que el bachiller Sansón Carrasco, personaje que será el inseparable compañero del relator mendaz, si no su *alter ego*, aparece en tres ocasiones de progresiva importancia en la segunda parte: 1. recién egresado de las aulas salmantinas vuelve a su aldea, es presentado a don Quijote y juega papel decisivo en la tercera salida de amo y escudero; 2. reaparece disfrazado como el Caballero del Bosque o de los Espejos, con la intención de retarle a duelo, derrotarle, y enviarle de regreso a su aldea; todo sale mal y Sansón jura venganza; 3. durante la estancia barcelonesa del héroe, coincide con él en la playa, le reta a duelo y ésta vez sí le vence, y le obliga a volver a su aldea, con lo que se desmorona el mundo de don Quijote, y don Quijote con su mundo. Por consiguiente podemos decir que el Narrador Infidente (personificado en Sansón Carrasco), juega un papel decisivo en la estructura de la segunda parte del *Quijote*.

Con *Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia setentrional* (Madrid, Juan de la Cuesta, 1617), hemos llegado al final de la vida del novelista y a la publicación de esta novela en forma póstuma por su viuda. La obra venía precedida por la más entusiasta propaganda por parte del autor, que había dicho en el Prólogo al Lector de sus *Novelas ejemplares* (1613): «Te ofrezco los *Trabajos de Persiles*, libro que se atreve a competir con Heliodoro», en un momento en que este escritor griego se había convertido en el modelo de los novelistas europeos. Poco después, en la dedicatoria al Conde de Lemos del segundo *Quijote* (1615) se había remontado a escribir: «Con esto me despido, ofreciendo a Vuestra Excelencia los *Trabajos de Persiles y Sigismunda.*, libro a quien daré fin dentro de cuatro meses, *Deo volente*; el cual ha de ser o el más malo o el mejor que en nuestra lengua se haya compuesto, quiero decir de los de entretenimiento, y digo que me arrepiento de haber dicho *el más malo*, porque según la opinión de mis amigos, ha de llegar al estremo de bondad posible». Por mucho tiempo la crítica se rió de la opinión de nuestro máximo novelista, y la consideró como una suerte de chochez permisible, dados los años del novelista. Hoy en día todo eso ha cambiado, la crítica exhibe nueva madurez, y se ha comenzado a estudiar el *Persiles* por sus propios valores. No quiero entrar en más cuestiones periféricas a mi tema de hoy; para todo lo ajeno a éste remito a mi edición de la novela en Clásicos Castalia.

Tema que sí quiero retomar hoy, por estar íntimamente relacionado con el desarrollo del tema del narrador infidente en la novelística cervantina, es el de la fecha de composición del *Persiles*. Para no repetir lo que sustenté en mi edición, hoy diré simplemente que todo apunta al hecho de que Cervantes lo compuso en dos momentos distintos de su vida, uno entre 1600 y 1604, en que compuso los libros I-II, o sea que son fechas coincidentes con la composición del *Quijote* de 1605, y otro entre 1612 y 1616, para los dos últimos libros, que coincide con los años de composición de la segunda parte del *Quijote*. No debe extrañar la sincronía en la composición de las dos inmensas novelas porque es bien sabido que Cervantes redactaba siempre varias obras a la vez, como testimonian los prólogos y dedicatorias de sus obras. No insisto más en ello, y así paso directamente a la búsqueda de testimonios de infidencias narrativas, y temas afines, en el *Persiles*.

Empiezo, por consiguiente, por declarar que toda su inmensa mole descansa sobre una magnífica infidencia, que se refleja en diversos niveles de la novela, y de la que me haré cargo un poco más abajo. Por lo pronto debemos recordar que la novela comienza en un norte mítico (de ahí el subtítulo *Historia setentrional*), poblado de bárbaros, y que los dos primeros libros pasean a los protagonistas por diversos lugares del mismo ámbito norteño, tan des-

conocido por Cervantes como por sus lectores. Los mismos personajes se encargan de complicar aun más las perspectivas críticas del lector. La protagonista, Auristela-Sigismunda, por ejemplo, se dirige a su compañero en la peregrinación, Periandro-Persiles, y comenta: «Fuera estamos de nuestra patria, tú perseguido de tu hermano y yo de mi corta suerte». Esto no hace más que adensar el misterio que rodea a los protagonistas y la motivación de su fenomenal viaje. A comienzos del libro III los peregrinos llegan a Lisboa, y de ahora en adelante deambulan por tierras familiares a los lectores: España, Francia, Italia, hasta la triunfal entrada en Roma. La infidencia subyacente a todo este esquema argumental radica en que nunca se explica el por qué de esta inmensa peregrinación. Sólo al llegar a Roma se aclara qué impulsó a los protagonistas a emprender tan desaforado viaje. Vale decir que la infidencia inicial del *Persiles* se mantiene por los cuatro libros de la novela, con lo que nos hallamos ante un ejemplo extremado de la técnica del mendaz relator.

Aliada a esta infidencia estructural del argumento está la que concierne a los protagonistas. De pasada quiero recordar que este tipo de infidencias, referidas a los nombres de los protagonistas y a sus propósitos, recorre el género de la novela de aventuras, o bizantina, desde sus muy lejanos orígenes hasta la época de Cervantes. El título de su obra nos anuncia que los protagonistas se llaman Persiles y Sigismunda, pero el hecho es que desde el primer momento en que se los designa por nombre se los llama Periandro y Auristela, y aquél declara que ésta es su hermana (I, II, 58)[67]. Sus verdaderos nombres aparecen brevemente cuando, en el curso de la peregrinación, el protagonista monologa y dice para sus adentros: «¿Qué reinos ni qué riquezas me pueden a mí obligar a que deje a mi hermana Sigismunda, si no es dejando de ser yo Persiles?» (II, VI, 185). Obsérvese que esta información, producto de un soliloquio, no es para el uso de los demás personajes, y que se mantiene intacta la infidencia acerca de las relaciones que unen a los dos. Sólo en el momento de su entrada en Roma exclama el protagonista: «De mí te sé decir, ¡oh hermosa Sigismunda!, que este Periandro que aquí ves es el Persiles que en la casa del rey mi padre viste», (IV, I, 414). Con sus verdaderos nombres, y muy al final de la novela, los protagonistas se unen para siempre en cristiano matrimonio (IV, XIV, 474). Esto puede dar idea de las dimensiones de estas infidencias iniciales, que recorren la novela de cabo a rabo, y no constituyen algo episódico, como, con anterioridad, la mendacidad acerca de la presentación de Sansón Carrasco-Caballero del Bosque, aunque se ha visto que es difícil desglosarla de sus otras apariciones. Quiero subrayar que este *sostenuto* narrativo representa el hecho de que Cervantes ha llegado a concebir la infidencia como algo medular del argumento.

[67] En las citas el primer número romano se refiere al libro de la novela, el segundo al capítulo del libro, y el número arábigo corresponde a las páginas de mi edición, Madrid, Castalia, 2001, con impresiones anteriores y posteriores.

Antes de seguir adelante debo distinguir entre las funciones del narrador infidente y las mentiras que cuentan los personajes para adelantar o proteger sus propósitos. Tal es el caso, más arriba recordado, de Periandro cuando narra un relato seudo-autobiográfico plagado de mentiras para beneficio del príncipe Arnaldo, ardiente enamorado de Auristela (I, II, 59-60). Dado que las infidencias radicales mencionadas en el párrafo anterior son anejas a toda la trama se puede suponer que las mendacidades juegan parte muy principal en ella. Y así es. Sólo destacaré algunas de las de más bulto, como para no alargar este capítulo más de lo debido, y de lo que exige un principio de armonía en la composición. La nave que lleva a los peregrinos y su comitiva es víctima de una horrible tempestad que la hace volcar, «Quedando hecha sepultura de cuantos en ella estaban. ¡Adiós, castos pensamientos de Auristela: adiós, bien fundados disinios; sosegaos, pasos tan honrados como santos, no esperéis otros mauseolos, ni otras pirámides ni agujas, que las que os ofrecen esas mal breadas tablas!» (II, I, 161). Claro está que los protagonistas no pueden morir, y el narrador corrige, a finales del capítulo, la impresión de un naufragio fatal, que había creado en el ánimo del lector con sus propias y poco veraces palabras, y, en consecuencia, el capítulo termina así: «En resolución, el volcar de la nave y la certeza de la muerte de los que en ella iban puso las razones referidas en la pluma del autor desta grande y lastimosa historia, y asimismo puso las que se oirán en el siguiente capítulo». Lo que se lee al comienzo del próximo capítulo es una ampliación del *planto* iniciado: «Sepultóse la nave, como queda dicho, en las aguas; quedaron los muertos sepultados sin tierra, deshiciéronse sus esperanzas, quedando imposible a todos su remedio» (II, II, 162). Debe resultar evidente que éste es un caso en que una mentira encubre otra mentira, porque esa cierta muerte de los peregrinos es reafirmada, antes de ser desmentida un capítulo después. Vale decir que un narrador infidente puede procrear otro narrador mendaz., y esto no puede por menos que poner en una verdadera crisis al género de la novela, crisis sólo usufructuada por algunos escritores de nuestros tiempos.

El próximo ejemplo es más complejo, porque las mendacidades brotan de episodios al parecer inconexos; en consecuencia su presentación será más laboriosa.

Cuando los peregrinos ya están en España, cerca de Cartagena, encuentran en el camino un carro lleno de condenados a galeras, escoltado por media docena de arcabuceros, y uno de ellos les pide ayuda para «un desmayado muchacho que va en aquel carro, condenado a galeras por dos años» (III, XI,

352). Los peregrinos quieren verlo y se les dice que va «untado el rostro con el sebo del timón del carro... A estas razones alzó el rostro el untado mozo, y alzándose de la frente un roto sombrero que toda se la cubría, se mostró feo y sucio». Apiadada, Costanza entrega la limosna en nombre de los peregrinos y cada grupo sigue su propio camino. El de los peregrinos los lleva a Barcelona, y llegan a tiempo de presenciar la arribada de unas galeras, cuyo cuatralbo era don Bernardo Agustín. De ellas desembarca una hermosa y principal señora, quien, sin más, se dirige a Costanza para decirle: «Llegaos acá, hermosa peregrina, que os quiero llevar conmigo a la ciudad, donde pienso pagaros una deuda que os debo, de quien vos creo que tenéis poca noticia» (III, XII, 361). La dama es Ambrosia Agustina, de la nobleza aragonesa, quien cuenta su propia poco verosímil historia de amor, en la cual ella se disfraza de atambor de un regimiento, para seguir a su prometido esposo, capitán de un tercio en Italia. El regimiento marcha por Quintanar de la Orden, y allí tiene un incidente con los habitantes del lugar, y en la consecuente refriega es herido de muerte el conde de un lugar cercano. La justicia condena a una docena de soldados a galeras, entre ellos al inocente atambor. El carro que lleva a los condenados a galeras llega a Cartagena, y allí una hermosa peregrina (Costanza) socorre con su limosna al desmayado atambor (Ambrosia Agustina). Ya en la galera éste sufre un desmayo y al recobrar los sentidos está en brazos de su hermano, cuatralbo de esas galeras, que está acompañado de su prometido esposo. De tal manera tiene un feliz desenlace la complicada historia de amor de Ambrosia Agustina, aun más compleja de lo que parece porque el narrador espera que el memorioso lector recuerde que Quintanar de la Orden era la patria chica de Antonio de Villaseñor, el bárbaro español que había narrado su improbable historia allá en I, V-VI. Antonio se había visto obligado a abandonar su patria porque había matado, por un insulto a su honra, al hijo segundo de un conde de un lugar vecino. Cuando, mucho después, todos los peregrinos viajan por la Mancha, Antonio vacila al entrar en Quintanar de la Orden, por temor a la reacción de la familia del aristócrata local que él había matado. Para tranquilidad suya se entera que el heredero del muerto, y actual conde, yacía herido de muerte por una compañía de soldados alborotados, de los cuales los culpables habían sido capturados y condenados a galeras (III, IX). De esta manera se han consolidado en el relato el desenlace de la historia del bárbaro español Antonio con la solución final, y feliz, de la historia de Ambrosia Agustina, lo que equivale a decir que la presencia del Narrador Infidente actúa para apoyar un argumento que se tambalea con sus propias complicaciones. Como en la segunda parte del *Quijote*, las mendacidades del narrador juegan un papel decisivo en la estructura de la novela. Para ello se ha usado, como se puede

ver, de una artificiosa y no muy bien amañada recapitulatio, puesta al servicio de anudar cabos sueltos entre dos lugares muy alejados en la composición, y esa *recapitulatio* está, en sí, plagada de infidencias de todo tipo. La infiabilidad del narrador ha llegado a la frontera con lo inverosímil, grandioso tema que tocaré apenas termine con el relator infidente.

Un par de ejemplos más dejarán bien en claro cómo el uso de un relator mendaz sirve de salvavidas en momentos de aprietos argumentales, al mismo tiempo que ayuda a estructurarlo. En la primera ocasión el narrador infiable se digna hacerse cargo de un personaje de comparsa, el maldiciente Clodio, a quien se presenta como enamorado de Auristela, y sólo por la vanidad de sentirse enamorado (II, VII, primera parte), le escribe una carta y se la entrega en su mano, con atrevida desvergüenza (II, VIII). Interviene aquí el infiable narrador para comentar: «Andará el tiempo y llegará el punto donde diera él por no haberle escrito la mitad de su vida, si es que las vidas pueden partirse» (194). Ella lee la carta, y con «centellas de rabioso fuego» en los ojos lo expulsa de su presencia, llamándole «hombre maldito y desvergonzado». Ante esto «quedó atónito Clodio, y diera él por no haberse atrevido la mitad de su vida, como se ha dicho». Aquí se ha hecho cargo del relato, brevemente, el Narrador Omnisciente («diera él», en sentido desiderativo), quien de inmediato cede el relato al Narrador Ubicuo: «Sucedió en este tiempo que, estando Antonio el mozo, solo en su aposento, entró a deshora una mujer en él» (II, VIII, 200). Ella le cuenta su vida, le expresa ardientemente su lascivo amor por él y se adelanta para abrazarlo. El azorado mozo saca su arco y flecha y le dispara una, que ella consigue evitar, «pero no fue el golpe de la flecha en vano, porque a este instante entraba por la puerta de la estancia el maldiciente Clodio, que le sirvió de blanco y le pasó la boca y la lengua, y le dejó la vida en perpetuo silencio. Castigo merecido a sus muchas culpas» (203). El narrador ha aludido al desastroso fin de Clodio, pero en su mendacidad ha eludido todos los detalles hasta más tarde, claras muestras de su técnica narrativa.

El Narrador Infidente también se hace cargo ocasional de la vida del protagonista. Valga este ejemplo, en que dicho narrador salva la vida, con su intervención, a Periandro-Persiles. Los peregrinos viajan por el apacible sur de Francia, cuando, alertados por las voces de Bartolomé, bagajero del grupo, ven a un hombre y una mujer luchando en lo alto de una torre. Periandro corre para sujetar al hombre, se abraza con él, luchan y los dos caen de todo lo alto de la torre (III, XIV, 373). Quedan «el loco pasado el pecho con el cuchillo que Periandro en la mano traía, y Periandro vertiendo por los ojos, narices y boca cantidad de sangre; que... hizo el golpe su efecto y dejóle casi sin vida». La impresión de que Periandro ha muerto se ahonda, porque «Auristela, que así

le vio, creyendo indubitablemente que estaba muerto, se arrojó sobre él y sin respeto alguno, puesta la boca con la suya, esperaba a recoger en sí alguna reliquia, si del alma le hubiese quedado». Los otros personajes acuden al socorro, o se deshacen en lágrimas, Auristela pronuncia un dolorido *planto*, «y en escuadrón doloroso, y con amargos pasos se encaminaron a la casi real casa», (III, XIV, 377). En el próximo capítulo, tras más expresiones de dolor, el cuerpo inánime de Periandro da señales de vida, y «con voz desmayada, que apenas podía entenderse, dijo [a Auristela]: –'Hermana, yo muero en la fe católica, cristiana y en la de quererte bien'» (III, XV, 378). Periandro ha pronunciado su propio *requiescat in pace*. Todo apunta, con absoluta certidumbre, al hecho de que el protagonista está en agonía mortal, pero, desde luego, todo ha sido creación de un narrador infiable, ya que la posible muerte del protagonista constituye, en esta ocasión, una imposibilidad del relato y, por ello, la inverosimilitud triunfa y Periandro sobrevive. El argumento se ha doblado sobre sí mismo para admitir la posibilidad de la muerte de Periandro, pero se ha enderezado férreamente con la ayuda del Narrador Infidente, y así mantenerlo vivo hasta el desenlace. Como comentario final del largo episodio el narrador dice que es «más para ser admirado que creído» (III, XV, 380). Éstas son apropiadas palabras para cerrar ese nuevo y largo acoso y amedrentamiento de lo verosímil.

Amedrentar lo verosímil es la actividad casi única de los narradores del *Persiles*, al punto que ésta puede ser caracterizada como una novela guiada por la poética de lo Inverosímil. Desde sus primeras páginas el tema queda puesto en toda evidencia. El español Antonio cuenta a los peregrinos que en una de sus primeras experiencias en el desconocido Norte ve lobos en la marina «y que uno dellos –como es la verdad– me dijo en voz clara y distinta, y en mi propia lengua: 'Español, hazte a lo largo...'» (I, I, 77). Son muchos más los casos que sobrepasan lo verosímil, y los comentarios críticos acerca de lo increíble son también abundantes. Los propios personajes expresan libremente sus sentimientos al respecto, y pongo por ejemplo al príncipe Arnaldo cuando dice acerca de las desgracias de Auristela: «Unas me han admirado, otras suspendido, y éstas y aquéllas espantado» (I, XVI, 127), o mucho más tarde: «Los peregrinos... desde luego se comenzaron a admirar del caso» (III, XVI, 386). Obsérvese que en ambos casos se usan palabras derivadas del término retórico de *admiratio*. En el último ejemplo que he escogido el narrador interviene con sus propios comentarios:

> Cosas y casos suceden en el mundo, que si la imaginación antes de suceder, pudiera hacer que así sucedieran, no acertara a trazarlos; y así muchos por la raridad con que acontecen, pasan plaza de apócrifos, y no son tenidos por tan verdaderos como lo son; y así es menester que les ayuden juramentos, o a lo menos el buen crédito de quien lo cuenta (III, XVI, 381).

En el Renacimiento, de la mano de la *Poética* de Aristóteles circulaban con inmensa popularidad los comentarios del neoaristotelismo reinante y todos ellos abundaban sobre el tema favorito del momento, el de la Verosimilitud, aquello que parece verdad, pero no lo es. Aclaro que el término no se encuentra en la *Poética* de Aristóteles, sino en sus comentaristas del Renacimiento. El tema es pasto diario de los literatos, en academias y tratados, como la excelente *Philosophia antigua poética* de Francisco López Pinciano (1596). El *Quijote* está montado sobre el principio de Verosimilitud, y de esto hablán largamente el protagonista con su reciente conocido, el bachiller Sansón Carrasco (II, III-IV). Pero esta magnífica obra no terminó de satisfacer la inquieta mente creadora del novelista, y sus ideas comenzaron a bullir alrededor de la contrapartida conceptual de lo *vero-símil*, lo parecido a la verdad, y esto se denomina lo inverosímil, la *Inverosimilitud*. En consecuencia, el *Persiles* es un experimento en escribir una novela sobre lo Inverosímil, sobre la No-Verdad. Con mayor timidez Cervantes se había aproximado al tema, hacia la misma época, en *Las dos doncellas*, como comenté al tratar de esta novelita ejemplar (*v. supra*, págs. 181-183). Claro está que esto no representa novelizar la Mentira, porque la Mentira es un concepto anti-cristiano, como que su padre es el Demonio, y, además, escribir una novela montada íntegramente sobre mentiras es un insulto a la Lógica. Lo Inverosímil es novelable, la Mentira, no. Por consiguiente, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* surgen como una novela que acoge alegremente en su seno el concepto de lo Inverosímil. *El Quijote* (Verosimilitud) y el *Persiles* (Inverosimilitud) son elaborados y presentados por la mente creadora cervantina como dos polos de la realidad humana, y por ello son ataviados con sus magníficas vestimentas novelescas. Sobre estos dos pilares descansan las dos grandes novelas de la madurez cervantina.

El lector encuentra restos de la misma pugna entre Narrador Omnisciente y Narrador Poquisciente. En el primer capítulo Periandro se encuentra en mortal peligro, amenazado por el arco de un bárbaro, y así «dentro en su corazón pedía al cielo» (I, I, 53). A riesgo de repetirme diré que sólo un relator sábelotodo puede conocer lo que el protagonista dice con el lenguaje mudo y de absoluta intimidad del corazón. Más ejemplos ocurren con embarazosa abundancia, y no debo insistir en ello. En dramática oposición está ese narrador de conocimientos limitados, que puede decir «Bartolomé, que así creo que se llamaba el guiador del bagaje», (III, XI, 351). Constituye una perogrullada, pero es útil repetirlo: el narrador debe saber a ciencia cierta el nombre de sus personajes, so pena de confundirlos y entonar con ellos un galimatías digno de la torre de Babel, y con las mismas consecuencias catastróficas. En otras ocasiones hemos visto el uso del Narrador de lo Inefable, siempre usado con la debida

moderación como para no desorbitar el relato con ponderaciones exageradas. Así aparece aquí, y expresiones análogas a las que pronuncia se han visto en las *Novelas ejemplares* y en el *Quijote*. Así expresa aquí lo Inefable e imponderable: «¿Qué lengua podrá decir o qué pluma escribir lo que sintió Periandro cuando conoció ser Auristela la condenada y la libre?» (I, IV, 66).

En determinada ocasión Auristela demuestra inesperados celos de Periandro, y esto lo sume en pensamientos que rápidamente decide confiar al papel, y el narrador comenta «Dejemos escribiendo a Periandro, y vamos a oír lo que dice Sinforosa a Auristela» (II, VI, 186). Aquí tenemos un nuevo ejemplo de la ocasional fusión de dos tipos diversos de Narrador. En primer lugar nos hallamos con el popular Narrador en Primera Persona del Plural. Debe observarse, además, que este relator tiene el don de la ubicuidad, o sea que éste es el Narrador Ubicuo que se hizo cargo, en forma alterna, de la gobernación de Sancho en la Isla Barataria y de los infortunios de su amo en el palacio de los duques. En cuanto al Narrador en Primera Persona del Singular, debo apuntar que el *Persiles* tiene abundantes episodios en que diversos personajes (el español Antonio, el italiano Rutilio, el portugués Manuel, etc.) narran sus autobiografías. Bastante he dicho sobre la autobiografía fingida en capítulos anteriores, y así ahora destacaré sólo una vida así narrada, la del viejo irlandés Mauricio, que tiene el comienzo acostumbrado de toda vida contada en primera persona: lugar de nacimiento, familia, nombre. A mediados del relato Mauricio es interrumpido por su hija Transila, colérica y turbada por algo que ha contado su padre (I, XII, 113). Cuando se retorna la historia de la vida de Mauricio el resto de la narrativa corre por cuenta de su hija (I, XIII). Debo subrayar el hecho, inédito en los anales literarios, de que, en este momento, nos hallamos ante la inmensa paradoja de una misma autobiografía narrada por dos personajes distintos. Rehúso plantear el problema en términos metafísicos.

De vuelta con el tema del Narrador en Primera Persona del Singular, escojo dos ejemplos por la suerte de comentarios que deben evocar en la mente del crítico y del lector. El primero ocurre cuando Periandro ha comenzado a contar sus interminables aventuras ante el gusto de casi todo el público, con la excepción de una minoría que expresa su desvío, hastío y crítica ante diversos aspectos del relato y de la forma de contarlo. Porque hay que anotar que el *Persiles* se puede leer, en muchas ocasiones, como un arte de contar cuentos, o como dije, en mi edición: «El *Persiles* es una novela, es una idea de la novela, y es la suma de todos los puntos de vista posibles en su tiempo sobre la novela». Pero debo volver al Narrador en Primera Persona del Singular: Periandro está hablando de sí mismo, y en forma natural lo hace en dicha forma verbal, pero algo de lo que dice tiene particular interés: «Olvidaba de deciros cómo volví el collar a Sulpicia»

(II, XIV, 239). El hecho de que un cuentista olvide algo y más tarde lo recuerde es experiencia tan común que parece absurdo comentarla, si no fuese por el hecho de que los *olvidos* cervantinos han tenido especial repercusión en la crítica y en estos capítulos. El segundo ejemplo escogido sobre el uso del NIPPS en el *Persiles* ocurre cuando los peregrinos continúan su viaje en la Mancha y ese tipo de narrador comenta: «Aprovechándome, pues, desta verdad, digo que el hermoso escuadrón de los peregrinos, prosiguiendo su viaje, llegó a un lugar, no muy pequeño ni muy grande, de cuyo nombre no me acuerdo» (III, X, 343). La instantánea evocación del mundo quijotesco que deben inspirar estas palabras no puede por menos que ser intencional por parte del narrador. Evocar, a propósito, el mundo de una novela en el mundo totalmente ajeno y distinto de otra, puede responder a diferentes motivaciones de las que sólo quiero destacar el hecho de que la oposición total entre ambos son *eadem sed aliter*, lo que es una nueva forma de volver a la Verosimilitud de una y la Inverosimilitud de la otra. Por lo demás, el narrador cuenta con la colaboración tácita del lector porque lo supone –lo sabe, esperanzadamente– saturado de sano quijotismo.

Estas relaciones entre las dos grandes novelas me invita a tratar un problema ajeno al del Narrador Infidente, pero que quiero compartir con el lector. Es bien sabido que en el *Quijote* de 1605 se dan comienzos de capítulos como «La del alba sería» (I, IV), cuando el antecedente lógico y gramatical está al final del capítulo anterior («a la buen hora»), y el cervantismo se ha ensañado con el autor por incurrir en comienzos tan disparatados. El caso es que en el *Persiles* se dan los mismos comienzos de capítulo, y en mayor abundancia que en el *Quijote*. Para ilustrar escojo ejemplos de los libros I-II, contemporáneos en la redacción de la primera parte de 1605, y ejemplos de los libros III-IV, escritos hacia el mismo tiempo que el *Quijote* de 1615 (*v. supra*, págs. 207-208). En el primero, los peregrinos navegan por los ignotos mares del Norte cuando se oye este escalofriante grito: «¡Sin duda nos anegamos! ¡Anegámonos sin duda!». Con la horrible perspectiva que anuncian estas palabras se cierra el capítulo (I, XVIII, 138), y antes que siga la narración intervienen estas otras palabras: «Capítulo diez y nueve del primero libro. Donde se cuenta de lo que dos soldados hicieron y la división de Periandro y Auristela». Sólo a comienzos de este nuevo capítulo puede el lector enterarse de las consecuencias de tan amedrentadoras palabras: «A cuyas voces respondió Arnaldo». Insisto en que esta aparente anomalía ocurre para los mismos años en que escribe el autor «La del alba seria» en su otra gran novela. Otro ejemplo de la misma fragmentación del relato entre el fin de un capítulo y el comienzo del otro. Los peregrinos recorren el reino de Valencia y «Dos días estuvieron en aquel lugar... y siguieron su camino», y así termina el capítulo (III, XI, 359). La palabra «camino» debe alertar la imaginación del lector a la aventura,

pero hay que esperar al comienzo del próximo capítulo para su gradual revelación y continuación lógica: «En el cual se fueron entreteniendo en contar el pasado peligro».

Esta repetida práctica ocurre en dos obras distintas, pero los dos primeros ejemplos que he escogido (uno del *Quijote* y el otro del *Persiles*) se redactan hacia los mismos años (hacia 1600), aunque se publican en años muy separados en el tiempo (1605, 1617). El último ejemplo aducido pertenece al libro III del *Persiles*, y para su redacción escojo el año de 1615 por comodidad, justificada por lo que dije antes (págs. 207). Todo esto quiere decir que en textos escritos hacia 1600 y hacia 1615 respectivamente se incurre en los mismos «disparatados» comienzos de capítulo, pero la distancia en el tiempo que separa esta sostenida práctica artística nos debe infundir mayor prudencia crítica. Al acercarnos con mayor cautela a dicha anómala presentación de capítulos, con sus fines y principios, debe resultar evidente que no se trata de «disparates», sino de una continuada práctica artística, y esto invita a buscar su respaldo ideológico. Éste lo encuentro yo en un nuevo concepto de lo que constituye la dinámica narrativa, y todo esto lo expliqué en mi edición del *Quijote* en palabras que ahora parafrasearé. El viajero aprecia el movimiento del tren, por ejemplo, por la observación de objetos estáticos, el andén, los postes telefónicos. El movimiento del tren tiene un punto de referencia inmóvil para ser apreciado por el pasajero. Por otra parte, la vida es imparable movimiento –o no es vida–, y el arte cervantino está dedicado en su integridad a captar el movimiento de la vida... Por analogía, en consecuencia, el escritor busca establecer puntos estáticos en la narrativa para que el lector mejor aprecie el dinamismo de ésta. En el metafórico fluir incesante que constituye un relato largo lo único estático son los mojones que establecen los capítulos y sus epígrafes. Una sabia distribución de dichos mojones no puede por menos que invitar al lector a apreciar el correr del flujo narrativo para así valorarlo mejor, en forma análoga a la del pescador que busca su mejor sitio a las orillas del río. Ésta es la lección que nos deparan los capítulos «anómalos» del *Persiles*, y que bien pueden servir para explicar el mismo tipo, de capítulos que se hallan en el *Quijote*[68].

[68] Desde luego que todo esto no tiene nada que ver con los capítulos del *Persiles* que no tienen epígrafe, o sólo una nota taquigráfica, y la redacción desordenada de ciertos capítulos. Estos problemas tienen que ver con la muerte de Cervantes, que le imposibilitó dar la mano final a su obra, y de esto me hago cargo en mi edición citada.

CAPÍTULO VIII
LOPE DE VEGA NOVELISTA

El Fénix de los Ingenios sintió una atracción magnética por el naciente género de la novela a lo largo de una incomparable vida que feneció a los 73 años, en 1635. No cabe duda que dentro de su incomparable producción literaria el teatro se lleva la parte del león, en cantidad y en calidad. Pero esto no quiere decir que por más de treinta y cinco años (los que van de la publicación de la *Arcadia*, en 1598, a la de la *Dorotea*, en 1632) Lope vivió con ínfulas de novelista. Una similar atracción obsesiva por el teatro sintió su archirival, el inimitable novelista Miguel de Cervantes Saavedra, y así lo declaró paladinamente en el Prólogo al Lector de sus *Ocho comedias y ocho entremeses* (Madrid, viuda de Alonso Martín, 1615): «Fui el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro, con general y gustoso aplauso de los oyentes; compuse en este tiempo hasta veinte o treinta... Algunos años que volví yo a mi antigua ociosidad, y pensando que aún duraban los siglos donde corrían mis alabanzas, volví a componer algunas comedias». A pesar de todo esto, no cabe duda –y ahora la afirmación se trepa a perogrullada– que Lope triunfó en el teatro y Cervantes en la novela. Este desenfoque de intereses por parte de dos de nuestros máximos ingenios quizás ayude a explicar la rivalidad que los acicateó a lo largo de toda su respectiva producción literaria. En 1604 Lope escribió, en una carta a un desconocido: «Muchos [poetas] en çierne para el año que vyene; pero ninguno hay tan malo como Cervantes ni tan necio que alabe a Don Quixote». Cervantes nunca llegó a tales desfachateces, pero en la primera parte del *Quijote* hay insinuaciones que distan de ser benévolas. Hay que tener en cuenta la evidente tirantez de estas relaciones porque todo esto influyó en la actitud y la práctica de Lope respecto a la novela, según se verá repetidamente en estas páginas.

La producción novelística de Lope distó mucho de ser secundaria y baladí y para evidenciarlo basta repasar sus títulos: *La Arcadia* (Madrid, Luis Sánchez 1598), *El peregrino en su patria* (Sevilla, Clemente Hidalgo, 1604), *Los pastores de Belén* (Madrid, Juan de la Cuesta, 1612), cuatro novelas cortes que se

conocen bajo su título general, *Novelas a Marcia Leonarda*, la primera de las cuales, *Las fortunas de Diana*, salió en *La Filomena* (Madrid, viuda de Alonso Martín, 1621), y las otras tres (*La desdicha por la honra*, *La prudente venganza*, y *Guzmán el Bravo*) en *La Circe* (Madrid, viuda de Alonso Martín, 1624), y *La Dorotea* (Madrid, Imprenta del Reino, 1632). Las estudiaré en ese mismo orden.

Se acaba de ver que *La Arcadia* fue el primer experimento novelístico de Lope[69]. El año de su publicación la vida amorosa de Lope dio dos pasos en direcciones opuestas: por lo pronto contrajo segundas bodas, ahora con una avulgarada mujer de posibles, Juana de Guardo, que le dio cuatro hijos más, y que no pisó el umbral de su vida literaria. Además, para esa misma época entró en íntimas relaciones amorosas con Micaela de Luján (Camila Lucinda la llamó Lope en la abundante poesía dedicada a ella), quien le brindó seis hijos. *La Arcadia* es una novela pastoril, como lo indica el título, que repite el de la primera gran novela pastoril del Renacimiento, debida a la pluma del napolitano Giacopo Sannazaro (1502), modelo europeo para el naciente género. El título *Arcadia* alude a esa región de la Grecia clásica en que la tradición, desde la época de Virgilio, había localizado una visión idealizada de la vida pastoril. La novela de Lope se publicó trece años después de *La Galatea* de Cervantes, y la ya establecida emulación teatral entre ambos se traspasó ahora al campo de la novela, aunque ese sentido de emulación nunca fue reconocido en público por ninguno de los dos ingenios. Poco antes de la publicación de su novela pastoril Lope había estado desterrado de Madrid por sus escandalosos amores con Elena Osorio. Había servido como secretario al quinto duque de Alba, don Antonio Álvarez de Toledo, que aparecerá como personaje en *La Arcadia*, y había vivido en Alba de Tormes con su primera mujer, Isabel de Urbina, que murió allí. En la portada la novela pastoril lleva el inventado escudo de armas con diecinueve torres del héroe mítico Bernardo del Carpio, antepasado asimismo mítico de Lope de Vega, y esto le atrajo una nueva fulminación poética de don Luis de Góngora y Argote, en el sarcástico y gracioso soneto:

> Por tu vida, Lopillo, que me borres
> las diecinueve torres del escudo,
> porque, aunque todos son de viento, dudo
> que tengas viento para tantas torres.

Al final la novela lleva una «Exposición de los nombres históricos y poéticos» usados en el texto, y esto, a su vez, le acarreó la fina burla de Cervantes en el

[69] Para *La Arcadia* utilizo la edición de Edwin S. Morby, Clásicos Castalia, Madrid, 1975.

Prólogo del *Quijote* de 1605, por boca del despierto amigo del autor. A pesar de haber nacido bajo este doble *malum signum*, la novela tuvo considerable éxito popular y alcanzó dieciséis ediciones en vida de su autor.

El Narrador Omnisciente está presente desde el comienzo, cuando describe a la protagonista Belisarda en sola en su soledad cantando su amor y celos por Anfriso, disfraz pastoril que a menudo esconde al quinto duque de Alba y en ocasiones a Lope mismo, quien, además, ocupa un puesto secundario en el argumento bajo su conocido seudónimo de Belardo. Desde luego que el intentado suicidio por celos de Anfriso (libro IV, págs. 335-36) es reflejo de un tema literario y vital de Lope de Vega, y no tiene nada que ver con el duque de Alba. De todas maneras, debe recordarse que en la pastoril literaria predomina el ambiente de soledad, pero debe entenderse «soledad acompañada»: el pastor o pastora escoge la soledad para dar rienda suelta a la expresión amorosa, o de tristeza y celos, en prosa o en verso. Esto se había llegado a convertir en un lugar común de la pastoril: *La Galatea* de Cervantes comienza con el dolorido canto entonado en su soledad por Elicio. En *La Arcadia* el inicio también da rienda suelta a otro aspecto del Narrador Omnisciente, ya que éste se despacha gusto con una detallada descripción del Peloponeso clásico antes de presentarnos a la solitaria Belisarda. El canto en soledad que entona Belisarda sólo puede ser recogido por un Narrador Omnisciente, que todo lo ve y todo lo oye. Se necesita el mismo tipo de narrador para recoger el apasionado monólogo en prosa de Belisarda, cuando abandona su tierra (libro II, págs. 189-90). Lo mismo ocurre con Anfriso, quien por maquinaciones de un fingido amigo se despide de Belisarda, y ya en soledad entona un lírico adiós, recogido, asimismo, por el Narrador Omnisciente. Por todo el comienzo del libro III «el desterrado pastor Anfriso» (pág. 204) está en estricta soledad, pero el Narrador Omnisciente da puntual referencia de todos sus pensamientos, palabras y acciones. Desde este punto de vista se puede ampliar y calificar aquello de «soledad acompañada», escrito más arriba: es siempre una soledad acompañada, que consta del personaje y el Narrador Omnisciente, imprescindible para recoger sus quejas y dar cuenta de sus acciones.

Hay un breve experimento con la técnica narrativa del Narrador Poquisciente, cuya limitación de conocimientos se expresa así: «Un ingenioso vaquero talló con un pequeño cuchillo esta epigrama, que *no sé* [mi subrayado] si en haberlo hecho lo fue tanto» (libro IV, pág. 317). La introducción del Narrador Poquisciente sirve para adoptar un tono de afectada modestia, porque el epigrama en cuestión es nada menos que un soneto a la muerte de doña Brianda de Beaumont, condesa de Lerín, muerta en 1588, madre del quinto duque de Alba, don Antonio Álvarez de Toledo, el pastor Anfriso de la novela, amo

y protector del novelista El tema y la fecha del soneto, relativamente alejada de la publicación de la novela, invitan a pensar en *La Arcadia* como una antología poética personal del Fénix de los Ingenios, con algo de su producción poética anterior a 1598. Precisamente, para esta misma época Lope estaba pensando antologizar formalmente su lírica, como lo hizo en sus *Rimas humanas* (1602), y su teatro que comenzó a antologizar en sus *partes,* la primera siendo de 1604. Por último, para cerrar estas breves observaciones al tema «Lope auto-antologista», adelanto el comentario que en su próxima novela, *El peregrino en su patria*, de 1604, Lope esbozó una antología de su teatro religioso, al insertar un *auto* al final de los cuatro primeros libros, a lo que volveré un poco más abajo.

El argumento general se hace cargo de la separación de los amantes Belisarda y Anfriso, sus celos mutuos y el creciente desengaño de éste que culmina cuando se efectúan las bodas de Belisarda con Salicio. Amor, celos y desengaño son temas omnipresentes en la novela, y reflejan la situación vital del propio Lope, que acababa de ser duramente azotado por un huracán de ellos, y hay que recordar que Lope en todo momento hizo literatura de su vida... Para llevar adelante la presentación y contemplación de cada uno de los protagonistas el narrador se ve, en ocasiones, en la necesidad de abandonar abruptamente, sin previo aviso, un hilo argumental y saltar a otro. Así ocurre cuando el narrador abandona las celosas locuras de Anfriso, y sin la menor transición se lee: «No le tenía Belisarda entonces» (libro IV, pág. 354), y se enfocan ahora las desventuras de la pastora. Este ejemplo tiene el interés adicional de que la explicación y antecedente lógico y gramatical del verbo *tenía* está en la última oración dedicada a las locuras de Anfriso, donde destaca el sustantivo *sosiego* (pág. 353). Este inesperado cambio de hilo narrativo, muy propio del *roman* medieval, por lo demás, es acentuado más porque el narrador irrumpe en apóstrofes dirigidos a Belisarda («Triste de ti, mujer precipitada y furiosa»), y a los celos («¡Ah celos, celos! Si yo os conozco, ¿qué os culpo?», pág. 355). Conociendo algo del papel decisivo que los celos jugaron en la vida del novelista a partir de los vergonzosos incidentes de sus juveniles relaciones con Elena Osorio, es fácil ver en este último ejemplo una momentánea identificación del narrador con Lope de Vega. Pero es importante recordar que el narrador vive solamente en *La Arcadia* y Lope fuera de ella. Este retórico narrador es el Narrador en Primera Persona del Singular, que es fácil identificar con el Autor: «Os dije... os conozco... os culpo... por qué no digo». Esta extensa intervención del Narrador en Primera Persona del Singular es un ejercicio en Retórica que comienza y termina con el mismo apóstrofe: «Oíd selvas, árboles, fuentes, ríos y montes». En este largo pasaje el narrador se ha convertido en un verdadero *rhetor* romano, actitud que depone des-

pués de haber anunciado que ha quedado «Anfriso muerto», de muerte metafórica, desde luego.

El libro V y último de *La Arcadia* poco tiene que ver con el argumento previo, y en su conjunto es un extraordinario despliegue de erudición por parte de Lope, lo que ya es hipérbole de una hipérbole. Hoy en día es bien sabido que los amplísimos conocimientos de Humanidades que ostenta Lope en *La Arcadia* y *La Dorotea*, para citar los dos ejemplos más característicos, son en parte mínima, natural fruto de sus indudables y muy amplias lecturas, pero la parte del león proviene de enciclopedias muy usadas en su época, como la *Officina* de Ravisio Textor, que constituían sumas de conocimientos humanísticos muy frecuentadas por Lope, y que, con lamentable frecuencia, citaba en forma ostentosa, sin mencionar su fuente. Debe recapacitarse, sin embargo, que Lope lleva a un extremo, de tal manera, el principio de *poesía como ciencia*, universalmente aceptado en su época, y que ya se ha discutido con anterioridad. Así y todo, la práctica de Lope tiene tales características de ostentosidad y unicidad que Cervantes no pudo por menos que ponerla en solfa en el prólogo del *Quijote* de 1605, como recordé más arriba, con motivo de la «Exposición de los nombres históricos y poéticos» usados en *La Arcadia* (ver más arriba, págs. 220-221). Dado que *La Arcadia* es unos pocos años anterior a la gran novela cervantina, y que para 1605 (fecha del primer *Quijote*) la pastoril de Lope había tenido ocho ediciones, es evidente que el blanco de los chistes cervantinos tiene que ser la bucólica de Lope. Como ilustración de esta práctica de acumulación de autoridades daré un solo ejemplo: en una respuesta a Anfriso la sabia Polinesta cita a Ovidio, Catulo, Lucano y Eurípides (libro V, pág. 391), y los demás personajes no se quedan cortos, al punto que algunos de ellos tienden a ironizar el hacinamiento de citas y autoridades con que procede el texto: Frondoso recomienda jocosamente a Anfriso: «Déjate de revolver Plinios» (libro V, pág. 393). Pero Lope, impertérrito, mantuvo esa práctica y *revolver Plinios* se convertirá en algo consustancial a su forma de novelar, según se volverá a ver antes de terminar el capítulo

Al concluir la novela ha ocurrido algo insólito dentro de la tradición pastoril: los celos han llevado a Anfriso a un fracasado suicidio, le han acarreado un ataque de locura furiosa, todo esto provoca el desengaño y, por último, la intervención de la sabia Polinesta –versión lopesca de la sabia Felisa de la *Diana* de Montemayor–, lleva a Anfriso a declarar que «no sólo no se acordaba de su hermosura [de Belisarda], pero que si podía ser justo aborrecella, le pesaba de haberla querido» (libro V, pág. 426). En forma no acostumbrada en la tradición pastoril Anfriso termina desenamorado, después de haber llorado sus amores a lo largo de los cuatro libros anteriores. Esta súbita metamorfosis

se da en ese anómalo libro V, pero debo precisar que dicho cambio vital era indispensable para poder dar fin a la novela y cerrarla sobre sí misma, que es lo que ocurre aquí. Se recordará, por contrapartida, que Cervantes no sólo no dio fin a su *Galatea*, sino que prometió su continuación hasta en su lecho de muerte. Según la terminología del famoso crítico de arte Heinrich Wölfflin *La Arcadia* es una novela de formas cerradas, mientras que *La Galatea* lo es de formas abiertas. La palinodia de Anfriso ha permitido al novelista Lope de Vega terminar su novela pastoril en la misma forma categórica en que terminaba sus comedias, sin promesa de continuación.

En este final categórico de *La Arcadia* juega prominente papel el Narrador en Primera Persona del Singular. Destaco los siguientes pasajes del anteúltimo párrafo de la novela: «Lo que os puedo decir, amigos pastores del Tajo y de mi patrio Manzanares... Pero volviendo a nuestro Anfriso, os digo que... Loores y agradecimientos, con los cuales yo hago fin a sus discursos, colgando la rústica zampoña destos enebros hasta que otra vez, queriendo el cielo, me oigáis cantar al son de instrumentos más graves, no tiernas pastoriles quejas, sino celebres famosas armas; no pensamientos de pastores groseros, sino empresas de capitanes ilustres» (libro V, pág. 449). Siguen unos versos de Anfriso, que tuvieron amplia popularidad en su época y resonaron hasta en el *Romancero general* (1600), y por fin se llega a la despedida en prosa de «Belardo a la zampoña», sobre la que gravita el acto similar de Sannazaro al final de su *Arcadia*. Al considerar estas dos despedidas literarias en dos obras de gran difusión en la época se hace probable que las palabras de despedida del «prudentísimo Cide Hamete a su pluma», con que se cierra el *Quijote* de 1605 se inspirasen en la fusión en la imaginación creadora de Cervantes de acciones análogas en dos obras bucólicas de gran popularidad. Me resulta agradable pensar que tal fue el impacto último de la despedida de «Belardo a su zampoña».

Las características tan poco pastoriles del libro último de *La Arcadia*, ya notadas, han llevado a su editor moderno, Edwin S. Morby, a declararle «inconsecuente y pegadizo». Bien cierto es, pero prefiero enfocarle desde un ángulo distinto. Se ha visto que la extrañísima actitud final de Anfriso de cantar la palinodia de su amor por Belisarda es la que facilita cerrar con broche definitivo la intriga amorosa consustancial a toda novela pastoril. De análoga manera me gusta pensar en el libro último de esta novela como la palinodia del propio Lope de Vega a la bucólica en prosa. Lope no escribirá más novelas pastoriles y el mundo de *La Arcadia* se cierra sobre sí mismo, y queda como único monumento literario de ese género en su universo artístico. Bien es cierto que Lope dramatizará su bucólica en prosa, y también es cierto que Lope volverá a la pastoril en prosa en *Los pastores de Belén* (que se estudiarán más

abajo), pero más cierto es aún el hecho de que en ésta nos hallamos ante una pastoril a lo divino, vale decir, la superación suprema del tema bucólico.

El peregrino en su patria (Sevilla, Clemente Hidalgo, 1604) es la próxima novela de Lope, y es una novela de aventuras o novela bizantina, de regular éxito en su momento. Tuvo ocho ediciones en el siglo XVII[70]. Los viajes, como es de esperar en este género novelístico, constituyen el motor que propulsa la narrativa. Es interesante observar, con propósito de cronología comparada, que, si bien en la novela pastoril Cervantes se adelantó a Lope de Vega (*La Galatea*, 1585; *La Arcadia*, 1598), en la novela de aventuras Lope de adelantó a Cervantes (*El peregrino en su patria*, 1604; *Persiles y Sigismunda*, 1617). Pero al llegar a este punto conviene recordar los años de composición del *Persiles*. En el capítulo anterior se apuntaba el hecho de que el *Persiles* muestra una clara dicotomía: los libros I-II pertenecen a los años del *Quijote* de 1605, y los libros III-IV se compusieron junto con el *Quijote* de 1615. Lo que esto quiere decir es que Lope componía el *Peregrino* en los mismos años en que Cervantes había puesto la pluma a la composición del *Persiles*. Evidentemente, los intelectuales finiseculares se caldeaban con la lectura de la *Selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras (1565), y sus reimpresiones de 1591 y 1600. Nuestros dos máximos ingenios llegaron a la novela de aventuras para la misma época, pero reaccionaron de manera muy distinta ante el género. Lope circunscribió el marco geográfico de su novela a una breve parte de la Península Ibérica, mientras que Cervantes excede los marcos de la geografía conocida para comenzar en unas desconocidas regiones hiperbóreas, desde donde sus personajes bajan a la Europa meridional, pasan rápidamente por Portugal, España y Francia y rematan en Roma, «el cielo de la tierra». Claramente, la novela de Cervantes es una alegoría, como quedó dicho en su lugar, y con la misma claridad la de Lope no lo es. El *Peregrino* es una novela de aventuras, viajes y amores muy humanos, mientras que en el *Persiles* el amor humano se posterga hasta después de haber cumplido con el amor divino a la llegada a Roma, con una puntual catequesis de los protagonistas.

El Prólogo de la novela *es de Lope*, como decían sus contemporáneos para hiperbolizar lo bueno. Hace gala de una erudición apabullante, muy por el estilo de *La Arcadia*, y que tan bien humorizó Cervantes, como se recordó más arriba. Para dar un ejemplo concreto y no reincidir más en ello, en el Prólogo se citan las epístolas de Séneca, de Aristóteles la *Ética Nicomaquea*, *De interpretatione*, *Metafísica*, *Historia Animalium*, Platón y su *República*,

[70] Para *El peregrino en su patria* uso mi edición, Clásicos Castalia, Madrid, 1973, en cuya introducción estudio otros aspectos del *Peregrino* distintos a los que estudio ahora.

Cicerón, *De Officiis*, Plutarco en su vida de Catón, *Pro Archia Poeta*, *Natura Deorum*, *Tusculanarum disputationum*, Demóstenes, *De Corona*, Horacio, *Ars Poetica*, Salustio, *In M. L. Ciceronum oratio*, y el *Éxodo* bíblico. Similares andanadas eruditas sacuden al lector a lo largo de toda la novela. Otro tipo de despliegue ofrece el Prólogo, asimismo de carácter muy personal. Recuerda Lope que la envidia ha promovido un saqueo de su obra dramática y, por consiguiente, ha decidido, para evitar más bibliopiraterías, insertar una lista de los títulos de sus comedias. Estas famosas «listas del *Peregrino*» han sido de inmensa ayuda para la historia y la cronología dramáticas de Lope. Todo lo remata el novelista con esta afirmación: «Las comedias en España guardan el arte y... yo las proseguí en el estado que las hallé, sin atreverme a guardar los preceptos».

El texto de la novela comienza *in medias res*, con esa nota de misterio que ya hemos visto al considerar el *Persiles*, y que es propia del género bizantino. En la costa barcelonesa unos pescadores salvan a un náufrago vestido de peregrino, cuyo nombre se recata celosamente hasta finales del libro II, cuando se le llama Pánfilo. Sólo más tarde se dará el nombre completo del protagonista: Pánfilo de Luján. No deja de tener gracia el hecho de que Pánfilo significa «amador de todo», y Luján era el apellido de la amante de turno de Lope: Micaela de Luján. De todas maneras, ya se ha visto que el género de la novela bizantina imponía una serie de infidencias iniciales, tales como celar la identificación del protagonista en cuanto a nombre y clase social. A todo esto responde cabalmente el narrador inicial del *Peregrino*, que en esta medida se puede clasificar como Narrador Infidente. Sólo al abandonar sus hábitos infidentes el narrador nos informará que el peregrino náufrago se llama Pánfilo (libro II, pág. 235), y ya en los preparativos finales para el desenlace se aclarará que Pánfilo de Luján era un caballero madrileño del conocido linaje de los Lujanes (libro V, pág. 424).

La forma en que prepara el narrador su infidencia inicial nos lo presenta también como el Narrador Omnisciente. Obsérvese: «[El náufrago] pensó decir su vida, pero no le pareciendo al Peregrino, en hábito y desdichas, capaz de referírselas a aquella bárbara gente, cubrió su nombre, nacimiento y discursos» (libro I, págs. 69-70). Al penetrar el pensamiento de su protagonista (*pensó*), el narrador establece su omnisciencia desde el primer párrafo de la novela. Esta característica le será muy valiosa, porque la acción de la novela se presenta a menudo con la técnica narrativa del *roman* medieval. Con esto quiero decir que con frecuencia el hilo narrativo se corta abruptamente, sin aviso, y la acción se prosigue de inmediato con un distinto elenco de personajes en un escenario diferente. Esto se ha visto y analizado en las páginas dedicadas al estudio del *Amadís de Gaula*. Extraeré algunos pocos ejemplos del *Peregrino*.

La acción comienza en la costa barcelonesa, según se dijo, cuyos pescadores recogen a nuestro peregrino y náufrago, y a una mujer náufraga y asimismo vestida de peregrino... Alrededor de dicha mujer se crea la misma atmósfera de misterio y anonimato, fundamentada en infidencias ya bien conocidas. Por diversos avatares el peregrino es condenado a muerte por los bandoleros que los han capturado, pero es perdonado poco más tarde. La peregrina no llega a conocer ese perdón y con gran tristeza se pone camino de Valencia. Tras su perdón el peregrino se va a Barcelona. Se puede observar la ubicuidad del narrador: costa barcelonesa, Valencia, Barcelona. La capital catalana está en fiestas y a ellas acude el peregrino que ve representar el auto sacramental de Lope de Vega, *El viaje del alma*, cuyo texto transcribe el narrador de la novela, y así acaba el libro I. Esta introducción en el texto novelístico de obras dramáticas enteras es herencia y refinamiento de la práctica de la novela pastoril de integrar en su texto églogas representables. Al final de los cuatro primeros libros del *Peregrino en su patria* (la novela tiene cinco) Lope incluye un auto sacramental suyo, *Viaje del Alma*: el libro II finaliza con *Las Bodas entre el Alma y el Amor Divino*, el libro III termina con *La Maya*, y el IV con *El Hijo Pródigo*. Debo apuntar que en este auto Lope se introduce a sí mismo, con su conocidísimo seudónimo de Belardo, en esta ocasión se le ocurre presentarse como «un villano muy rústico» (libro IV, pág. 405). En el libro V se acaba la novela, cuya continuación se promete, como era usual en la novelística de la época.

La inclusión de estos cuatro autos poéticos en la prosa de la novela obedece a varios principios artísticos que Lope coaliga en *El Peregrino en su patria*. La mezcla de prosa y verso ya se daba en el texto novelístico sin la intervención de los autos, pero la presencia de estos al final de cada libro regulariza esa combinación, y acentúa, a su manera, la coexistencia de novela y drama, y el hecho de que la novela relata el amor humano, mientras que el drama canta el amor divino. La novelística de la época nos demuestra que la expresión literaria del amor humano se metamorfoseaba, a veces, por la intención artística del escritor, en el amor divino, y se puede ejemplificar con la *Clara Diana a lo divino* (Zaragoza, 1599) del cisterciense aragonés fray Bartolomé Ponce y, en general, esa provincia de las letras áureas que conocemos con el nombre de «literatura a lo divino». Pero la originalidad de Lope trasciende ese tipo de inspiración para demostrar la coexistencia, en la misma obra literaria de del amor humano con el amor divino, y esto a través del artificio de aparear novela y teatro, con la novela dedicada al amor humano y el teatro al amor divino. Esto se debe, creo yo, al hecho fundamental de que Lope considera la composición de la novela con la mente creadora de un insuperable escritor dramático, lo que se puede comprobar, además, por el hecho de que, en oca-

siones, mira su argumento como si se tratase de los enredos de una comedia, por ejemplo cuando Celio cuenta a Pánfilo (quien sin conocerle se había huido de Madrid con su hermana Nise), como él, Celio, se había enamorado en el mismo lugar de Finea (hermana de Pánfilo), la había raptado y llevado a Francia, adonde estaba ella en el momento de la narración (libro III, pág. 260). Me parece evidente, en esta ocasión, que en la mente del escritor se ha dado una equiparación entre teatro y novela que en el acto de creación se lleva a un extremo lógico y por ello cada libro del *Peregrino* se completa y cierra con la representación de un auto sacramental.

En el libro II el Peregrino se encamina al santuario de Montserrat, en la compañía de otros dos personajes, flamencos o alemanes. Visitan el santuario y después las ermitas del monte. Cada ermitaño les narrará un ejemplo. Es interesante el cuento que narra el séptimo ermitaño, en que éste narra un amor suyo juvenil. Con los nombres cambiados este «ejemplo» se monta sobre los escandalosos amores del mozo Lope de Vega, allá en la década de 1580, con Elena Osorio, escandalosas relaciones que muy honda huella dejaron en su vida-obra[71]. En la versión del *Peregrino* Lope es el narrador, un ermitaño «mancebo de agradable rostro y presencia» (libro II, pág. 173), Elena Osorio aparece con el nombre de Aurelia, y el exitoso contrincante amoroso, que en la historia se llamó José Francisco Perrenot de Granvela, es aquí Feliciano. El desenlace novelístico consiste en una idealización completa de la realidad histórica: los amantes naufragan en la costa barcelonesa, hacen votos de salvación, ella entra en religión y él se hace ermitaño. Es sabido que en la vida real Lope terminó en la cárcel y después tuvo que emprender el destierro de la corte, que comenzó en valencia. A finales de su vida sigue viva la llama del recuerdo, y éste se volcará en cada página de *La Dorotea* (1632), según veremos.

El argumento se enreda voluntariosamente, siguiendo el modelo de Heliodoro y sus *Etiópicas*, y así se dificulta el resumen. Baste decir que después de pasar innúmeros peligros e indecibles peripecias Pánfilo, sistemáticamente separado de Nise, se halla prisionero de los moros en el norte de África, y ella acude solícita y obtiene su rescate. La novela termina con bodas generales, donde se casan Pánfilo y Nise, y todos los amigos de entrambos, con lo que el lector se enfrenta inesperadamente con el final obligado de las comedias, según la fórmula que Lope popularizó en cientos de las suyas propias. Esto da lugar a la última intervención del narrador en su relato: «Y así, pues ellos [los peregrinos] cuelgan en el templo de la Fortuna sus bordones,

[71] La historia literaria de estos amores la ha estudiado Edwin S. Morby, «Persistence and Change in the Formation of *La Dorotea*», *Hispanic Review*, XVIII (1950).

yo la pluma en el de la Fama con que he escrito sus desdichas». Ya se ha visto que este tipo de despedida remonta a la *Arcadia* de Sannazaro y que Lope ya lo había utilizado en *La Arcadia*, y que para estos mismos años Cervantes hacía lo mismo en su primer *Quijote*. Las bodas generales del final de la novela, tan propias de la comedia lopesca, se celebran en el *Peregrino* con la representación de verdaderas comedias de Lope por históricos *autores de comedias*, lo que no deja de ser una ingeniosa humorada del novelista, pero esto, a su vez, debe hacer recapacitar al lector, por última vez, acerca de la íntima relación (o identidad, casi) entre novela y comedia en la mente creadora del Fénix de los Ingenios.

El narrador ocasionalmente ironiza el planteamiento novelesco, en un verdadero desplante de superioridad respecto al lector, por ejemplo cuando por fin revela los verdaderos nombres de los protagonistas Pánfilo y Nise: «Porque como estos peregrinos iban en este hábito por los peligros que sabréis adelante, aun yo no he osado decir sus patrias y sus nombres» (libro III, pág. 240). No cabe duda que todo esto se escribe con mueca irónica porque el lector ha tenido que esperar unas doscientas páginas para recibir información largamente esperada (nada menos que los nombres de los protagonistas), que él conocía desde un comienzo (¡vaya perogrullada!), pero con nuevo acto de prestidigitación narrativa encubre todo el decurso temporal en el que se vierte el argumento al fastidiar la natural curiosidad del lector con la declaración «sabréis adelante». De manera análoga el narrador acoquinará al lector al comentar: «Ya no les era molesto a los dos amantes aquel género de vida, porque respecto de los trabajos que habían pasado y que sabréis en su momento...» (Libro IV, pág. 337). Es evidente que el narrador juega con la curiosidad del lector como el gato con el ratón.

Ahora podemos volver a considerar la aplastante erudición de que hace gala el narrador de Lope, tal como la hemos visto en *La Arcadia* y ahora en *El peregrino en su patria*. Hemos considerado la forma en que ese narrador pretende sojuzgar al lector por medio de dejar insatisfecha su natural curiosidad, ahora podemos acudir a los ejemplos de demoledora erudición como otra forma, muy concreta y particular, de apabullar por completo al lector, quien se ve obligado a reconocer que el narrador le es infinitamente superior en su cultura, lo que no deja de ser una divertida forma de insinuar la incultura del lector. A todo esto debe advertirse que el punto de partida de Lope ha sido el concepto prevalente en su época de Poesía como Ciencia. Don Quijote tenía sus propias palabras para referirse a todo esto, cuando decía: «La Poesía... es como una doncella tierna y de poca edad... a quien tienen cuidado de enriquecer, pulir y adornar otras muchas doncellas, que son todas las otras ciencias, y

ella se ha de servir de todas, y todas se han de autorizar con ella» (II, xvi). No cabe duda que Lope quiso establecer en su vida y en su obra lo descomunal como norma, y consecuencia natural de todo ello es que su narrador haga derroches de fastuosa y señorial erudición.

Pero no siempre las relaciones entre Narrador y Lector tienen que ser de adversarios en el *Peregrino en su patria*, con fines de establecer la superioridad del uno sobre el otro. En ocasiones el Narrador incluye específicamente al Lector en su relato. El libro IV comienza con una disquisición acerca del «argumento verdadero», el histórico, donde el Narrador se expresa siempre en la Primera Persona del Plural («miramos... sabemos... vemos... nos alegran... imaginamos»), y en esa forma verbal el Narrador se hermana con el Lector (y el Autor, desde luego), y el relato se lleva adelante al alimón, para terminar esta larga disquisición de esta manera: «Respondida, pues, esta objeción, nuestra historia, cuyo fin es mover con los trabajos deste hombre prosigue así...» (Libro IV, pág. 336). En esa disquisición el Narrador se inventa una «objeción» imaginaria y despachurra a conciencia a todos los fantasmas creados por ella, y sólo entonces declara explícitamente el «fin», que la finalidad moral, neoaristotélica y post-tridentina propio de su momento histórico, y con todo ello Lope comulga con entusiasmo.

El Narrador no siente el menor resquemor en introducirse en su relato en cualquier momento, y en determinado momento esa «irrupción subjetiva» (como las llamó Helmut Hatzfeld) adquiere tonalidades muy particulares. Un mensajero trae a Pánfilo una carta de amor de Flérida, una rival de Nise, y así comenta el narrador: «Acuérdome en este punto de haber oído muchas veces a Pánfilo, ya descansado destas fortunas, que en su vida había hecho por Nise cosa más fuerte que resistir la voluntad de Flérida» (libro V, pág. 450). En este momento el Narrador ha abandonado por completo la objetividad propia del acto de narrar y no sólo se entromete en su relato sino que lo hace como un personaje que es amigo del protagonista. Todo puede ser una humorada de Lope, pero desde la perspectiva que trazan estas páginas sobre el Narrador Infidente me parece que es algo mucho más serio que una muestra de humor, porque cabe pensar que por un instante Lope de Vega, que no su narrador, es el que se cuela en el elenco de sus personajes, de sus creaciones literarias. Con esto nos plantea el muy serio problema de que lo literario es real, o que la realidad es fingida. Lope, que está escribiendo una obra de entretenimiento, no tiene la menor intención de plantearse las profundidades metafísicas de esa opción. Sólo muchísimo más tarde, ya casi en nuestros días, Miguel de Unamuno desarrolló esta problemática al personificarla en la figura de Augusto Pérez, el protagonista de *Niebla* (1914), y su memorable entrevista con su creador Unamuno.

Cerca del final del *Peregrino en su patria* menudean las intromisiones del narrador en su relato, con la evidente intención de disponer que todo esté en su sitio en prevención del inminente desenlace, en lo que creo yo denotar algo más de los hábitos mentales del dramaturgo: «Menos cruel me pareció» (pág. 468), «a mi parecer inculpable,... nuestros ingenios,... como habéis oído» (pág. 470). En alguna ocasión se introduce estrepitosamente en el relato («Yo, como en los pasados libros, quiero detenerme a escribirlas», pág. 282), y en otra le gusta pavonearse por su narrativa a lo largo de todo un párrafo: «casi podíamos alabar a nuestros peregrinos de aqueste amor platónico, a lo menos a Nise... No sé si en este mismo estado se halla Finea... pero como a mí no me toca el disculparla,... sólo digo que me lastima su nuevo pensamiento» (pág. 423).

Con este último ejemplo («me lastima su nuevo pensamiento») nos hemos topado con el Narrador Omnisciente, aquel que puede leer los pensamientos de sus personajes. El protagonista Pánfilo de Luján suele usar sus momentos de soledad para exponer sus larguísimas quejas contra el Amor, y claro está que el saber y relatar lo que le sucede a un personaje en la soledad es facultad propia del Narrador Omnisciente, así, por ejemplo, cuando Pánfilo se sienta a solas en las orillas del Ebro para llorar sus dolorosas quejas, recogidas en el texto para beneficio del lector por el Narrador Omnisciente (pág. 432). Como en esta ocasión se acerca el desenlace el narrador aprovecha las quejas de Pánfilo para ofrecer al lector una amplia recopilación del argumento para el indudable beneficio de ese Lector, que debe sentirse acoquinado por esa interminable red de crímenes, reconocimientos, fugas, toda esa riquísima variedad de incidentes que forman el argumento. De la misma manera, a pocas páginas del final, el narrador resume la innumerable serie de peripecias que vive el protagonista Pánfilo y extiende ante el lector el vasto panorama argumental de esta novela de aventuras: «Mirad cuán medrados llevamos nuestro Peregrino, después del largo proceso de sus trabajos, pues de cortesano vino a soldado, de soldado a cautivo, de cautivo a peregrino, de peregrino a preso, de preso a loco, de loco a pastor, y de pastor a mísero lacayo de la misma casa que fue la causa original de su desventura» (libro V, págs. 472-43).

En cierta ocasión se explica el caso de los inverosímiles conocimientos del Narrador Omnisciente. El protagonista Pánfilo oye de labios de su amigo Celio palabras de un diálogo que había tenido a solas con Nise, y lo interrumpe: «Aquí le dijo el Peregrino [Pánfilo] a Celio admirado de que así repitiese lo que entre él y Nise había pasado tan ocultamente, que cómo sabía hasta las mismas razones que los dos pasaban, pues en aquellos medios estaban tan lejos y asistía [Celio] en Salamanca a sus estudios. Celio le respondió que toda aquella historia había dejado escrita a un amigo suyo el mismo Pánfilo, y que

de aquel original que a sus manos había venido, la iba él refiriendo» (libro III, págs. 254-55). No deja de ser pedestre la lógica que usa el narrador para explicar su omnisciencia, pero se abre la perspectiva irónica sobre esos conocimientos. Desde esa misma perspectiva el narrador reflexiona para beneficio de cualquier lector de su relato: «¡Notable enredo deste intricado suceso, que tanto más me admira a mí cuanto yo sé mejor que quien lo lee que fue verdadero!» (libro V, pág. 477). EL Lope que escribió estas líneas en su novela es el mismo Lope que creó en sus comedias la figura del *gracioso*, el eterno ironizador de los sentimientos, palabras y acciones de su amo, el galán.

La próxima novela en la cronología lopesca es *Los pastores de Belén* (Madrid, Juan de la Cuesta, 1612), novela pastoril a lo divino, escrita en el último año de vida de su amante Micaela de Luján, a quien ya hemos visto en el trasfondo de la obra literaria de Lope[72]. Vivía en Madrid, desde hacía muy poco, con su mujer legítima, Juana de Guardo, en la casa de la actual calle Cervantes (otrora calle de Francos), conservada hoy en día con celoso cuidado por la Real Academia Española, en cuya fachada se leía, y lee, la siguiente inscripción:

Parva propria, magna.
Magna aliena, parva.

Allí vivía, también su hijo Carlos Félix de Vega, de unos cinco años de edad, a quien está dedicada la novela y que moriría poco después. Como novela pastoril a lo divino la estudié en mi monografía sobre *La novela pastoril española* (segunda ed. corregida y aumentada, Madrid, 1974), cap. IX. Esta «divinización» de la materia literaria se evidencia desde el propio título, ya que estos pastores no viven en la Arcadia de la tradición literaria profana, sino en el Belén de la tradición evangélica. Lope la había terminado para noviembre de 1611, fecha de la Aprobación del P. Juan Luis de la Cerda, y es posible que el autor pensase en una publicación para la Navidad de 1611. En la dedicatoria declara a su hijo el *contrafactum* a que ha sometido el material literario: «Quando halléis Arcadias de pastores humanos, sepáis que estos divinos escribieron mis desengaños, y aquellos mis ignorancias».

No cabe duda que ha habido una creciente sacralización en la novelística del Fénix. *La Arcadia* (1598) es una obra declaradamente profana, a partir del título. *El peregrino en su patria* (1604) nos propone una sacralización parcial,

[72] Cito *Los pastores de Belén* por la reedición de Salvador Fernández Ramírez, Madrid, 1939. Acerca de la literatura a lo divino debe consultarse la monografía de Bruce W. Wardropper, *Historia de la poesía lírica a lo divino en la Cristiandad occidental* (Madrid, 1958).

ya que los amores de Pánfilo y Nise son manifiestamente humanos, pero los primeros cuatro libros terminan y culminan con la «representación» de un auto sacramental, dedicados exclusivamente al amor divino. El *peregrino* del título tiene un sentido ambiguo, porque bien puede ser el «peregrino» bíblico, de profundo sentido en la vida judeo-cristiana, o bien puede entroncar con el «peregrino de amor» de amplia resonancia en el amor cortés. *Los pastores de Belén* (1612) son una sacralización completa, a partir del título, como ya se ha notado. Son los años en que la vida del propio Lope se somete a una conversión semejante, aunque nunca radical y definitiva. Veamos algunos datos. En 1609 Lope ingresó en la Congregación de Esclavos del Santísimo Sacramento, en el Oratorio de la calle del Caballero de Gracia, poco después, en 1610, ocurrió su ingreso en el Oratorio de la calle del Olivar, y en 1611 entró en la Orden Tercera de San Francisco. Como se ha visto, *El peregrino en su patria* estaba terminado para noviembre de 1611. Poco después de su publicación, el autor sufrió dos duros golpes: en el verano u otoño de 1612 murió su hijo Carlos Félix de Vega, a quien está dedicada la novela, y Lope lo lloró en las *Rimas sacras* (1614), en *La Filomena* (1624) y en *La Circe* (1624), y el 13 de agosto de 1613 murió su mujer doña Juana de Guardo, madre de Carlos Félix... A principios de 1614 Lope recibió órdenes menores. Pero no hay que desorbitar el sentido de su vida, que permaneció inalterado. *Genio y figura...*

Como es de esperar, su novela a lo divino participa de lo sagrado y lo profano, esto último en una forma más o menos sacralizada. Obsérvese el comienzo de la novela: «Bajaba de las montañas de Judea a la torre de Belén, puesta una milla de la sagrada Elia, el pastor Aminadab...». Como el texto da principio a una novela pastoril, el curioso lector debe echar la vista atrás para abarcar algo de la tradición bucólica peninsular y poder así considerar algo de su genealogía literaria. Al hacer esto los ojos deben caer de inmediato sobre el comienzo de la *Diana* de Jorge de Montemayor (¿1559?), la novela que estableció el género en España, y cuyas primeras palabras son: «Bajaba de las montañas de León el olvidado Sireno...». Así como *Belén* es la sacralización de *Arcadia*, ahora vemos que lo mismo ocurre con *Judea* (Lope) en relación a *León* (Montemayor). Hay hasta una cierta aproximación estructural a la *Diana*, que está dividida en siete libros y los tres primeros presentan las historias individuales de los pastores, el cuarto (gozne argumental) introduce el palacio de la sabia Felicia, con cuya agua encantada se solucionan los casos de amores presentados, y los tres últimos libros actualizan esas soluciones. En *Los pastores de Belén* el relato sagrado está dividido en cinco libros y, por consiguiente, el libro que actúa como gozne argumental es el tercero. Los dos primeros narran incidentes de la vida de María, el tercero presenta la Natividad

inigualable, y los dos últimos narran la historia bíblica desde la creación del mundo hasta la Circuncisión y Adoración de los Reyes Magos, y el regocijo universal que provoca la Natividad. El final de la novela apunta a una sacralización: se trata de la despedida de «Belardo a la zampoña». Por lo pronto, Belardo es el bien conocido seudónimo poético de Lope de Vega y su despedida a la zampoña ya se ha visto como final de su *Arcadia* (*v. supra*, pág. 224), como buscada reminiscencia de la *Arcadia* de Sannazaro. Todo esto gravita sobre el final de *Los pastores de Belén*, pero ahora el autor quiere hacer hincapié en el nuevo sentido que tiene esta renovada pastoril, y por eso escribe: «Si en otras ocasiones me haveis parecido rústica y bárbara, zampoña mía, quando al son vuestro cantaba yo los pastores de mi patrio Tajo, sus vanos amores y contiendas a vueltas de los errados pensamientos de mis primeros años: ¿qué me parecéis ahora que me habeis ayudado a cantar *Los pastores de Belén*, sus honestos pensamientos, dirigidos a las justas alabanzas de aquella hermosa Virgen...?» En las últimas palabras de esta breve despedida sacroprofana vuelve a destacar la nota profana, porque siguiendo la tradición literaria apuntada en páginas anteriores el autor promete continuación al dirigirse por última vez a la zampoña para decirle: «De donde pienso volveros a tomar...».

No cabe esperar participación del Narrador Infidente en un texto dedicado a cantar la Natividad de Jesucristo. Pero sí hay un texto de máxima ambigüedad, que ocurre inmediatamente antes de la despedida de «Belardo a la zampoña», donde se lee: «Los ángeles hicieron cuerpo de guardia, y mis pastores fin a su discurso». ¿Estos pastores pertenecen al Autor o al Narrador? ¿Belardo es o no es Lope de Vega? En cierta ocasión aparece el Narrador Omnisciente: «Palmyra, por divertirle y darle ánimo para que prosiguiese la historia, cantó este villancico, que al mismo propósito havía oído a los pastores de la sierra» (libro I, pág. 52). El máximo acierto artístico del dramaturgo Lope de Vega fue escribir una novela dedicada a rendir homenaje a los primeros adoradores históricos del niño Jesús: los pastores de Belén. La onomástica de estos pastores es tornasolada: el protagonista se llama Aminadab, nombre de prosapia bíblica, aunque el personaje Aminadab es libre invención de Lope, así como lo es también Palmyra, su esposa novelística, cuyo nombre, sin embargo, no tiene ningún tipo de resonancias bíblicas, aunque el topónimo Palmyra sí tuvo resonancias en el mundo romano-cristiano. Por lo demás, nombres de pastores como Clori, Antandra, Lesbia, Pyreno (libro I), son de clara filiación con la bucólica clásica, y en cuanto al nombre del personaje Nemoroso (libro I), se puede considerar como un claro guiño burlesco del gran Lope de Vega, que sabía muy bien que todos sus lectores conocían su clara identificación con la obra del poeta castellano por antonomasia, Garcilaso de la Vega.

Los pastores así designados se presentan en ocasiones como rústicos: «dejaos destas cosas, dixo Tebandra, que si os metéis en philosophías, más para escuelas de sabios, que para campos de pastores rústicos, primero llegaremos a las cabañas, que a sus términos la porfía...» (Libro I, pág. 81); «¿Mas para qué nosotros, rústicos pastores destos campos, nos entramos en materias tan distintas de nuestra profesión?» (libro I, pág. 89). Estos pastores condicen bien con los que conoció Berganza en el *Coloquio de los perros*. Pero en otras ocasiones los pastores saben leer y tienen cierta cultura bíblica: «Caros, replicó Nemoroso, y sélo bien, porque estos días he leído aquella historia de Bethsabé, madre de Salomón, que fue muger de Urías» (libro I, pág. 71). El protagonista Aminadab declara al respecto: «Yo he tenido a buena dicha haver venido a estos campos de Belén, y en ocasiones como la presente, pues los hallo fertilíssimos de pastores tan discretos, estudiosos de la ley y todos músicos» (libro I, págs. 91-92). Al contar la historia de Betsabé y Urías el pastor Nemoroso cita a Aristóteles («el Philósopho») y a Platón (libro I, pág. 77), y más tarde ampliará la cita de Platón: «Alguna deidad asiste al furor de los poetas, que Platón llamó *Manía*» (libro IV, pág. 348), y con ciencia requintada al hablar de música citará «Aunque Pythágoras dixo...» (Libro IV, pág. 351). El pastor Alphesibeo exhibe una cultura tan alambicada que casi es risible: «Con favor de aquella Musa que tiene por Helicón a Belén...» (Libro III, pág. 258).

En su pastoril a lo divino de Lope alterna la prosa y el verso, en lo que no hace más que seguir los múltiples modelos literarios en español y en italiano, y dada su incontenible vena poética *Los pastores de Belén* llegan a convertirse en una verdadera arte poética, con ejemplos de todos los metros imaginables. Daré una lista de los metros contenidos en el libro I nada más: la Introducción está en tercetos, siguen sonetos, un soneto en *ecos*, romance a-a, letrilla, romance a-a, redondillas, villancico, redondillas, glosa, otra glosa, otra glosa, canción, glosa, glosa en hexasílabos, otra glosa, liras (traducción parcial del *Beatus ille* horaciano), soneto, espinelas (son traducción del salmo 50), soneto (lo llama *epigrama*), espinelas, soneto, otro soneto, cuatro glosas distintas de la misma redondilla, tercetos que forman una égloga representable y que se expresa como un canto amebeo, y el libro termina con un romance e-a que es traducción del salmo 148.

Para terminar esta aproximación a *Los pastores de Belén* es interesante observar que la Adoración de los Reyes Magos, objeto de innumerables recreaciones artísticas, forma parte del texto narrativo de la novela, pero en una forma muy peculiar. El protagonista Aminadab, pastor de Judea, ha ido a Belén y forma parte de la Adoración pastoril. Otro personaje, Ergasto, comenta: «¿Qué cosa... puede ser tan alegre, amigo Aminadab, que no te quepa en el pecho,

donde cupo la nueva de que Dios en carne mortal habitaba con nosotros tan cierta y verdadera, que con tus ojos la has visto y con tus manos tocado?» Aminadab se convierte, por consiguiente, en un testigo de excepción, y en funciones de tal continúa su relato: «Sabed, pues, pastores, que estando yo a la puerta de aquel portal... he aquí donde veo venir una tropa de caballos, camellos y dromedarios... fue imaginar que sería nuestro rey Herodes» (libro IV, pág. 330). De seguir el relato por la avenida narrativa insinuada (presencia del rey Herodes en Belén) nos hallaríamos ante un evidente y disparatado uso del Narrador Infidente, que atropella hasta los sagrados textos en forma palmariamente errónea, herética, lo que es inaceptable por la religiosidad ortodoxa. Aminadab se corrige en su relato y declara que lo que vio fueron «estos Magos o sabios Reyes» llegados a Belén «por una señal que havían de ver en el cielo» (*ibidem*, pág. 332). Aminadab ha sido participante en la Adoración de los pastores y testigo de la Adoración de los Reyes Magos. En esta ocasión Aminadab funciona como un personaje dramático, que es, a la vez, actor y testigo. Me atrevo a afirmar que Lope, en este momento, mira a su novela con ojos de dramaturgo.

Debo hacer una observación preliminar antes de entrar en el estudio de las *Novelas a Marcia Leonarda*, con respecto a su género y forma. Superficialmente y según las declaraciones explícitas de Lope en la primera de ellas (*Las fortunas de Diana*; el texto pertinente está copiado más abajo), se trata de una imitación mal intencionada de las *Novelas ejemplares* (1613) de Cervantes. No cabe la menor duda al respecto y pronto me explayaré sobre ello. Pero debo observar que las cuatro novelitas de Lope están escritas en forma de epístolas a su amante, la analfabeta Marta de Nevares (Marcia Leonarda), a quien le hace repetidas observaciones acerca de la materia novelada. Esta forma epistolar no ocurre en ninguna de las *Novelas ejemplares* de Cervantes. Ahora bien, la idea de escribir novelas en forma de epístolas es propia de un momento histórico anterior a los años de Lope. Aludo al género de ficción que se llamó, precisamente, *novela epistolar* y que tuvo su estreno para toda Europa, con inmenso éxito, en el *Processo de cartas de amores que entre dos amantes passaron* de Juan de Segura (Toledo, 1548), y que tuvo su rebrote continental en el siglo XVIII. Menéndez Pelayo puso las cosas en la debida perspectiva cuando escribió: «Juan de Segura fue el primero entre los modernos que escribió una novela entera en cartas, generalizando el procedimiento que habían empleado ocasionalmente Eneas Silvio, Diego de San Pedro, y aun otros autores más antiguos» (*Orígenes de la novela*, cap. VI). El lector omnívoro que fue Lope, conoció, sin duda, la novela epistolar y de un cruce entre este conocimiento y la lectura de las *Novelas ejemplares* surgió la idea de escribir

varias novelas poco ejemplares, con el fin admitido de satisfacer un capricho de su amante, aunado al fin tácito de pulverizar la obra de su antiguo rival.

Las cuatro *Novelas a Marcia Leonarda* no nacieron en la mente creadora del Fénix como una unidad artística orgánica. Fueron humoradas en dos momentos distintos de su vida, independientes de todo proyecto de unidad. La forma unificada en que se las lee hoy, como si hubiesen sido pensadas y publicadas de tal manera por su autor, constituye una anécdota bibliográfica que se inició en el siglo XVIII al publicarse las *Obras sueltas así en prosa como en verso* de Lope de Vega por Antonio de Sancha, 21 volúmenes, Madrid, 1776-1779, en cuyo tomo VIII se publicaron las cuatro novelitas de Lope como unidad independiente, y otras cuatro más que no son de Lope. La única unidad existente entre las cuatro novelitas, según las concibió y publicó Lope es la de destinatario: *Marcia Leonarda*. Éste es el seudónimo que usó Lope, en esta ocasión, para designar a su amante de turno, Marta de Nevares, también cantada por él con otro bien conocido *alias*, Amarilis. Como información general debo recordar el hecho de que Marta de Nevares era analfabeta. Su destino fue desgarrador: murió loca y ciega el 7 de abril de 1632, atendida hasta el último momento por su amante, en un acto de expiación digno de memorarse. La primera novela que le dedicó Lope (*Las fortunas de Diana*) apareció en *La Filomena con otras diuersas rimas, prosas y versos* (Madrid, viuda de Alonso Martín, 1621). Las otras tres (*La desdicha por la honra*, *La prudente venganza y Guzmán el Bravo*) aparecieron juntas en otro volumen misceláneo del Fénix, *La Circe con otras rimas y prosas* (Madrid, viuda de Alonso Martín, 1624)[73]. El poema-marco que escoge Lope para su primera «novela ejemplar», *La Filomena*, narra la conocida fábula mitológica de Filomena, Progne y Tereo, siguiendo el modelo de Ovidio en sus *Metamorfosis*. El segundo poema-marco, *La Circe*, es otra miscelánea cuyas características describe el autor en su Prólogo, y de las que me haré cargo más tarde.

La Filomena coincide en el tiempo con la divulgación de los grandes poemas de don Luis de Góngora y Argote, y la rivalidad literaria entre los dos genios se anuncia ya en sus páginas, aunque ocupará muchísimo más espacio en *La Circe*. En *La Filomena* se debate el autor en otro frente literario, ajeno a sus escaramuzas con Góngora. Me refiero a su agria polémica con los

[73] Las *Novelas a Marcia Leonarda* se pueden leer en *Bib. Aut. Esp.*, XXXVIII, desglosadas de sus contextos literarios y como si Lope hubiese pensado en dichas ficciones como una unidad artística; mucho mejor en el utilísimo volumen de Lope de Vega, *Obras poéticas*, edición, introducción y notas de José Manuel Blecua (Barcelona, 1983), donde se publican íntegras *La Filomena* y *La Circe*, y así el lector puede adquirir clara conciencia de la deshilvanada y episódica inspiración artística de Lope al escribir las cuatro novelitas.

preceptistas aristotélicos, muy en especial Pedro de Torres Rámila y su *Spongia*. Pero también contiene esta miscelánea otros hermosos poemas narrativos, como *La Andrómeda*, que se hace cargo de sus borrascosos amores con Perseo. Además hay varias epístolas: a don Francisco de la Cueva y Silva, a Gregorio de Angulo, a Baltasar Elisio de Medinilla, a don Diego Félix de Quijada y Riquelme, «al excelentísimo señor Conde de Lemos, Presidente de Indias», la epístola de «Amarilis a Belardo» va seguida de su respuesta, «Belardo a Amarilis», «El jardín de Lope de Vega. Al licenciado Francisco de Rioja, en Sevilla», a don Juan de Arguijo, hay una epístola de «Baltasar Elisio de Medinilla a Lope de Vega Carpio» seguida de la elegía «En la muerte de Baltasar Elisio de Medinilla». El volumen se cierra con un soneto («La calidad elementar resiste») inserto también en su comedia *La dama boba* y que el propio Lope comentará en *La Circe*.

Debo anticipar que en cada una de sus «novelas ejemplares» Lope dialoga con su amante Marta de Nevares (Marcia Leonarda), situación poco ejemplar, por cierto, ya que el escritor había recibido órdenes menores unos diez años antes, pero lo que quiero destacar ahora es el hecho de que Marta de Nevares no sabía leer. Vale decir que todas las interpelaciones dirigidas a ella no podían ser leídas directamente por la destinataria, o sea que las cuatro novelas a Marcia Leonarda están montadas sobre una infidencia colosal: hacer creer equivocadamente a los lectores que Marcia Leonarda podía leer efectivamente todas las graciosas ironías que le dirigía por escrito su amante. El propio Lope fue la primera víctima de su colosal infidencia, porque con ella se creó una imagen de su amante inexistente en la realidad. Pero no debemos olvidar que en la realidad Lope la asistió hasta en su lecho de muerte.

Las fortunas de Diana es la primera en el tiempo y lleva como subtítulo «Novela. A la señora Marcia Leonarda». Comienza con una larga explicación acerca de cómo es que el poeta y dramaturgo se ha decidido a escribir una novela corta (una «novela ejemplar»), y el texto, aunque largo, debe leerse y meditarlo por el alcance último de las insinuaciones de Lope. Dice así:

> No he dejado de obedecer a vuestra merced por ingratitud, sino por temor de no acertar a servirla; porque mandarme que escriba una novela ha sido novedad para mí, que, aunque es verdad que en *El Arcadia* y *Peregrino* hay alguna parte deste género y estilo, más usado de italianos y franceses que de españoles, con todo eso es grande la diferencia y más humilde el modo. En tiempos menos discretos que el de agora, aunque de más hombres sabios, llamaban a las novelas cuentos. Estos se sabían de memoria, y nunca que yo me acuerde, los vi escritos, porque se reducían sus fábulas a una manera de libros que parecían historias, y se llamaban en lenguaje puro castellano *caballerías*... Otros siguieron este género, si bien en verso; y aunque en España también se intenta, por no dejar de intentarlo todo, también hay libros de novelas, dellas [«algunas»] traducidas de italianos, y dellas [«algunas»] propias, en que no le faltó gracia y estilo a Miguel Cervantes. Confieso que son libros de grande entretenimiento, y que podrían ser ejemplares, como algunas de las *Historias trágicas* del Bandello; pero habían de escribirlos hombres científicos, o por lo menos grandes cortesanos, gente que halla en los desengaños notables sentencias y aforismos. Yo que nunca pensé que el novelar entrara en mi pensamiento, me veo embarazado entre su gusto de vuestra merced y mi obediencia; pero por no faltar a la obligación, y porque no parezca negligencia, habiendo hallado tantas invenciones para mil comedias, con su buena licencia de los que las escriben, serviré a vuestra merced con ésta; que, por lo menos, yo sé que no la ha oído ni es traducida de otra lengua, diciendo así...

Resulta dolorosa para el lector –al menos para este lector–, la actitud de superioridad que denota el pasaje sobre el maestro de novelistas Cervantes («no le faltó gracia y estilo»), pero debe recordarse la rivalidad que vivieron los dos toda su vida, y de la cual ya se han recogido evidencias. Pero para ajustar las cuentas debe recordarse que para la época en que exhibe Lope su superioridad de dómine (1621), se acercaba al pináculo de su gloria («Creo en Lope todopoderoso, poeta del cielo y de la tierra») y Cervantes llevaba cinco años muerto (1616): por la evidencia el Fénix no dejó en paz a su rival ni aun *in morte*. Al mismo tiempo, como para no tener que rendir pleitesía a su obvio modelo, que fueron las *Novelas ejemplares*, les niega arbitrariamente toda ejemplaridad. Y, por último, se hace obvio que Cervantes no fue ningún «hombre científico». Hay que reconocer que, con todas sus ínfulas, Lope tampoco fue «hombre científico», aunque bebió hondamente, en ocasiones, de las enciclopedias que descansaban en su mesa de trabajo. Es bien sabido que Cervantes tampoco fue «un grande cortesano», ni pretendió serlo. Aquí sí, el caso de Lope es distinto, ya que fue «un grande cortesano» con su amo el duque de Sessa, aunque no en la corte monárquica, porque su pretensión de ser historiador del rey le fue negada. Lo que queda claro de la larga cita es que, impulsado por su amante Marta de Nevares (Marcia Leonarda) Lope entra en el campo de la novela corta –la *novela* por excelencia, desde el modelo de las *Novelas ejemplares*–, con toda premeditación y bajo la pretensión de ser un «hombre científico» y un «grande cortesano», aunque cabe preguntarse cómo fue que Cervantes triunfó clamorosamente en el campo de la novela no siendo ninguna de las dos cosas, mientras que Lope que pretendió ser ambas no fue aclamado por nadie como novelista.

La acibarada introducción a *Las fortunas de Diana*, transcrita más arriba, pone al lector en un campo no lejano de la novela bizantina, o de aventuras, que había cobrado renovado impulso con la amplia circulación europea de la

Historia etiópica o *Los amores de Teágenes y Cariclea* de Heliodoro, que al español se tradujo varias veces. La del erasmista Francisco de Vergara permaneció inédita, pero en Amberes, 1554, se imprimió una traducción anónima, y un grupo de humanistas relacionado con la Universidad de Alcalá de Henares demostró vivo interés por la novela griega. En 1587 apareció en Alcalá de Henares la traducción del toledano Fernando de Mena, que fue bien recibida y tuvo tres ediciones a principios del siglo XVII. No cabe duda que Lope apreciaba mucho y conocía directamente la obra de Heliodoro. En *La Dorotea*, su última gran novela, aunque dialogada, don Fernando busca distraer sus amores por Dorotea y pide a Julio: «Dame a Heliodoro en nuestra lengua», y Julio contesta «¡Gentil devocionario!» (acto III, escena I). La propia Dorotea conoce bien su argumento (acto IV, escena I). En *Las fortunas de Diana* lo cita en dos ocasiones: «Quisiera ser un Heliodoro para contarlos [los amores], o el celebrado autor de la *Leucipe y el enamorado Clitofonte*», [de Aquiles Tacio], y mucho más cerca del final se dirige directamente a Marcia Leonarda para interpelarla: «Pues sepa vuestra merced que muchas veces hace esto mismo Heliodoro con Teágenes, y otras con Clariquea, para mayor gusto del que escucha, en la suspensión de lo que espera». Esta última cita hace evidente que Lope se arrimó a Heliodoro para desarrollar su técnica de la suspensión novelística, y aunque ésta abunda en los *romans* caballerescos (empezando con el *Amadís de Gaula*), muy bien conocidos por el novelista, que ha citado siete de ellos unas líneas antes, parece que en ésta su primera «novela ejemplar» empalma las dos fuentes, aunque el resultado fue poco feliz. El poco trabajado final de *Las fortunas de Diana* demuestra que aguó inhábilmente la suspensión obligada de toda novela de aventuras.

A partir de los modelos griegos la novela de aventuras usó y abusó de lo inverosímil como parte sustancial del argumento. Así ocurre en *Las fortunas de Diana* con un torcedor muy propio de los años imperiales en que vive el autor: la protagonista Diana, disfrazada de varón, es nombrada por el Rey «gobernador y capitán general de todo lo nuevamente conquistado», y en esas funciones llegó a Cartagena de Indias, donde visitó los presos, y entre ellos encontró a su amante Celio, le embarcó y llevó a España, donde obtuvo para él el perdón del Rey Católico en Sevilla, con lo que el argumento se acerca a otro tipo de despropósito, cronológico ahora, ya que la acción comienza «no ha muchos tiempos»[74]. Los hábitos de dramaturgo de Lope le hacen reincidir

[74] La cronología novelística acarrea serios problemas, porque cerca del final se lee: «Determinóse el Rey Católico en la conquista del reino de Granada». Para el lector común esto es referencia a Fernando V el Católico y la última guerra de Granada, comenzada en 1482, y el duque de Béjar que aparece como personaje en la novelita fue título creado en 1485, y el feliz desenlace del relato se inicia en las cárceles de Cartagena de Indias, lo que apunta a un tiempo muy posterior al descubrimiento de América. José Manuel Blecua, en su edición, anota: «Se refiere Lope a la guerra de Granada, o de las Alpujarras, de 1569". Con esto se elimina el problema cronológico aludido, pero ésta no es la interpretación a que me invita Lope como lector. Creo que Lope noveliza al margen de toda estricta cronología histórica, como buen poeta y dramaturgo.

en lo inverosímil: no olvidar que el teatro es la consagración de la irrealidad, desde las funciones del escenario en adelante. El duque de Béjar (en quien me espacio más abajo), amo de Diana, disfrazada de varón, la lleva a diario al palacio del Rey, y cito:

> Quiso la fortuna de Diana, que ya se cansaba de tantos accidentes, que sobre pasarlos coches o llegar a la puerta se descomidiese un criado con el duque, y como los que le acompañaban se embarazasen, como cortesanos nuevos, Diana, que por donaire solía tomar las espadas negras con que se entretenían Otavio, su hermano, y Celio, con las doncellas de su casa, quitando airosamente el estribo, antes que se afirmasen le dio una gentil cuchillada (ed. Blecua, pág. 697)

De los *romans*, que tan bien conocía Lope, deriva la técnica narrativa del brusco cambio de un hilo argumental a otro, sin previo aviso, ya visto en capítulos anteriores. Baste un ejemplo: cerca del comienzo toda la atención se centra sobre las acciones de Celio, y su pretendido rapto de Diana, hasta su despedida de Toledo a la búsqueda de su amada. Aquí se corta el hilo narrativo y el relato continúa: «Diana amaneció en un valle...». Infartado en la técnica del *roman*, asimismo está la multiplicidad de argumentos, y el *Amadís* lo ilustra cumplidamente en su alternancia entre los hechos del protagonista y de su hermano Galaor, y otras. En la novelita ejemplar de Lope el lector tiene que aceptar tres lugares y tres acciones: en determinado momento los movimientos de la protagonista Diana se centran en Extremadura, los de su amante Celio en Sevilla y en Indias, y los de su íntimo amigo Octavio en Toledo.

Ya he notado con anterioridad la aplastante erudición de que hace gala el Fénix en sus novelas, y de que tanto se burló Cervantes. Esta *novella* no se aparta de las anteriores en este aspecto, ya que Lope nunca perdió la conciencia de ser «un hombre científico». Se han visto más arriba citas de Heliodoro y Aquiles Tacio, *Amadís de Gaula* y varios *romans* más; *item plus*: Boiardo y Ariosto, *La Celestina*, Terencio en su *Andria*, la historia romana de Tarquino y Lucrecia, Plinio y Séneca, Aristóteles, libros de pastores en general, Virgilio y la *Eneida*, Ovidio, el mito de Apolo y los ganados del rey Admeto, Bártulos y Baldos, Marcial, «el divino Garcilaso». Para el reducido texto de una novelita

ejemplar tantas citas y autores dejan al lector un poco turulato, sobre todo si se piensa en la inmensa economía narrativa de que hace gala Cervantes en sus propias *Novelas ejemplares*.

Ahora corresponde hablar de las funciones del Narrador en todo este relato. Ya se ha visto que desde las primeras palabras aparece el *yo* del Narrador: «No he dejado de obedecer a vuestra merced». A lo largo de toda la novelita este *yo* está en diálogo, sobrecargado de ironías, con Marcia Leonarda. Como éste es el seudónimo de Marta de Nevares, amante de Lope de Vega, es fácil desentenderse de toda problemática y decir que aquí, y en otros lugares, dialoga Lope con su amante, a quien dedica esta novelita, y tres más, unos pocos años después. Pero las últimas palabras del texto son éstas: «Yo me parto a Toledo a pedir albricias a Lisena y Otavio de que ya hicieron fin las fortunas de la hermosa Diana y el firme Celio».Con lo que el *yo* histórico del Narrador se desrealiza al alternar en plan de igualdad con sus personajes: Lisena, Otavio, Diana, Celio. Hay que pensar, en consecuencia, que Lope se vuelca en un Narrador Irónico, porque la Ironía es la figura retórica que aparea opuestos, por ejemplo, al pasar una mujer muy fea alguien le dice «Adiós, guapa». Me gusta pensar que Lope ha vertido en su Narrador Irónico muchas de las cualidades de su Gracioso en la comedia, el personaje que vive ironizando las acciones, las palabras y los sentimientos de su amo, el Galán.

Coexiste con el Narrador Irónico el conocido Narrador Omnisciente, cuya presencia se denuncia, por ejemplo, cuando Diana huye de Toledo y camina sola por esos campos y al llegar a un arroyo «Se descalzaba para pasarle, dijo así: Ay, vanos contentos, con qué verdades os pagáis de las mentiras que nos fingís...». No pueden caber dudas acerca del hecho de que las palabras pronunciadas por un personaje en la absoluta soledad de los campos toledanos, sólo pueden ser objeto del conocimiento de un Narrador Omnisciente. Este clavo se remacha porque las acciones que siguen son las siguientes: Diana «miró a este tiempo sus mismos pies, y acordándose de cuán estimados eran de Celio, enternecida, no pasó el arroyo, y, llorando, se quedó un rato medio dormida al son del agua y de la voz de un pastor, que no lejos de donde ella estaba cantó así...». Los conocimientos universales del Narrador penetran los sentimientos del personaje («acordándose... enternecida»), cuya soledad es la tan conocida «soledad acompañada», porque oye la voz de un pastor que canta, texto lírico que también oye el Narrador Omnisciente, lo transcribe y lo incorpora a su texto. En ocasiones el Narrador Omnisciente se dobla en Narrador Irónico, como en esta cita, donde, para ahorrar espacio, me limito a subrayar las palabras a las que hay que prestar especial atención, para apreciar esa conjunción de narradores:

> Desta manera caminó [Diana] tres días, al fin de los cuales, saliendo de una espesura a un campo raso perdió las fuerzas, y arrimada a un árbol, vio lejos un mancebo pastor, que, hablando con una serrana *parece* que venía hacia donde ella estaba. Allí *le pareció a Diana que ya todo el mundo sabía* la causa por que había dejado la casa de sus padres, y que hasta aquellos pastores *venían a reñirla y afearla los amores de Celio*. Dejóse caer al tronco sobre los verdes céspedes, y con mortales y traspasados ojos perdió la vista. El mancebo, que *más reparaba en agradar su villana y en pensar que no le oían* en aquel sitio más que las aves que le acompañaban *comenzó a cantar así, y vuestra merced, señora Leonarda, si tiene más deseo de saber las fortunas de Diana que de oír cantar a Fabio, podrá pasar los versos deste romance sin leerlos*, o si estuviere más despacio su entendimiento, saber qué dicen estos pensamientos quejosos, a poco menos enamorada causa (ed. Blecua, pág. 674).

Esta cita me abre el camino para hacer un breve comentario acerca de la onomástica de esta *novella*. Es clásica (Diana, Celio, Fabio, en el breve trozo citado), y aparece en las *novelle* italianas desde la época de Boccaccio, y fue adoptada por los *novellieri* españoles. Pero Lope aprovecha la coyuntura de la localización estrictamente española que ha dado a su cuento para presentarnos a un destacado personaje histórico español, que participa en la acción como amo de Diana, disfrazada de hombre para esa época, cerca del desenlace. Por las fechas (la novelita de Lope salió en 1621), debe tratarse del octavo Duque de Béjar, don Francisco Diego López de Zúñiga. No deja de tener su punta de ironía que su padre don Alonso Diego López de Zúñiga, séptimo Duque de Béjar, muerto en 1619, había recibido la dedicatoria del *Quijote* de 1605, y brevemente figura en la historia literaria de la época como protector de Cervantes, de cuya enemistad con Lope de Vega quedan bastante referencias en este capítulo. Y con esta referencia histórica cierro el estudio de *Las fortunas de Diana*, el primer intento del Fénix de novelar *more cervantino*, con declarada intención de competir y vencer al autor de las *Novelas ejemplares*.

Tres años dejó pasar Lope de Vega antes de renovar la competencia con un rival muerto hacía ocho años. Esto ocurrió con la publicación de una nueva miscelánea en prosa y verso: *La Circe con otras rimas y prosas* (Madrid, viuda de Alonso Martín, 1624), dirigida al Conde-Duque de Olivares, todopoderoso valido del rey Felipe IV. Se hace claro el deseo de competir con don Luis de Góngora y Argote, su archi-rival en la Poesía, con un extenso poema narrativo y con Cervantes, su archi-rival en la Novela, al reincidir en la práctica de las novelas ejemplares. El poema narra las incidencias del relato homérico del arriesgado encuentro de la diosa Circe con Ulises y sus hombres. Asimismo en octavas está el poema sobre *La rosa blanca*, flor que ostentaba en su escudo la hija del Conde-Duque de Olivares, doña María de Guzmán, a quien

Lope dedica el poema. También se incluye un poema descriptivo *La mañana de San Juan en Madrid,* dedicado al conde de Monterrey, en el cual el madrileño autor derrama su innata gracia, al poetizar esas fiestas, que él conocía tan bien, a orillas del Manzanares. A semejanza de *La Filomena* siguen seis epístolas en tercetos dirigidas a don Antonio Hurtado de Mendoza, a fray Plácido de Tosantos, a Juan Pablo Bonet y a Lonrenzo Vander Hammen. Hay una séptima epístola en prosa «A un señor destos reinos», que constituye una eruditísima introducción a una égloga pastoril de don Francisco de Borja y Aragón, Príncipe de Esquilache. El volumen se cierra con otra epístola en prosa, dirigida a su gran amigo Francisco López de Aguilar. Me interesan las tres «novelas ejemplares», que van impresas una tras otra: *La desdicha por la honra, La prudente venganza* y *Guzmán el Bravo*[75]. Se las numera novela primera, segunda y tercera, y todas tres van dedicadas «a la señora Marcia Leonarda», en forma bien poco ejemplar, ya que queda dicho que ella era su amante de turno –la última, eso sí–, en momentos en que Lope hacía unos diez años que había recibido órdenes menores. Al numerar *La desdicha por la honra* «Novela primera» el propio autor niega todo sentido de unidad a las cuatro que dedica a Marcia Leonarda, porque quedó bien claro más arriba que la verdadera y literal primera novela que le había dedicado era *Las fortunas de Diana,* aparecida tres años antes y contenida en un libro totalmente distinto. De haber concebido Lope las cuatro novelas dedicadas a Marcia Leonarda como una unidad artística debería haber numerado *La desdicha por la honra* como «novela segunda».

La desdicha por la honra es un fracaso novelístico, según se verá. En el comienzo de la novelita Lope sigue la fórmula narrativa inventada por él para superar la objetividad narrativa de Cervantes, ejemplificada en cada una de sus *Novelas ejemplares,* el modelo que se quiere hundir en el olvido con cada una de éstas dirigidas a Marcia Leonarda. Dicho comienzo consiste en una larga alocución dirigida a Marcia Leonarda en la que se alude a una supraunidad artística inexpresada (*Novelas a Marcia Leonarda*):

> Pienso que me ha de suceder con vuestra merced lo que suele a los que prestan: que pidiendo poco y volviéndolo luego, piden mayor cantidad para no pagarlo. Mandóme vuestra merced escribir una novela; enviéle *Las fortunas de Diana*; volvióme tales agradecimientos, que luego presumí que quería engañarme en mayor cantidad, y hame salido tan cierto el pensamiento que me manda escribir un libro dellas, como si yo pudiese medir mis ocupaciones con su obediencia. Pero, ya que lo intento, si no en todo, en alguna parte, voy con miedo de que vuestra merced no ha de pagarme, y en esta desconfianza y fuerza que hago a mi inclinación, que halla mayor deleite en mayores estudios...

[75] En la edición de la *Bib. Aut. Esp.* los títulos de las dos primeras son: *El desdichado por la honra* y *La más prudente venganza.*

Nuevamente, Lope, «el hombre científico», encuentra que el escribir novelas no es ocupación digna de sus «mayores estudios», pero lo hará por mandato de Marcia Leonarda. Esto de escribir por orden ajena es la justificación expresa de la *Vida* de Santa Teresa de Jesús («esta relación que mis confesores me mandan»). Según Lope le han ordenado escribir un *libro* de novelas, o sea que la analfabeta Marta de Nevares le ha ordenado escribir sus propias *Novelas ejemplares*, ocupación en la que el «hombre científico» se debe rebajar al nivel del autor de esas novelitas. Lope de Vega Carpio, «hombre científico», está muy por encima de Miguel de Cervantes Saavedra, mero novelista pero por obediencia acepta dicho rebajamiento, y escribe *La desdicha por la honra.*

Todos estos tiros contra Cervantes quedan claramente insinuados, y otro tanto se puede decir de las andanadas contra su otro archi-enemigo en ese incómodo Parnaso, don Luis de Góngora y Argote. Porque el pseudo-diálogo con Marcia Leonarda (la infidencia narrativa subyacente a todo esto) continúa: «Confieso a vuestra merced ingenuamente que hallo nueva la lengua de tiempos a esta parte, que no me atrevo a decir aumentada ni enriquecida; y que tan embarazoso por no saberla, que, por no caer en la vergüenza de decir que no la sé, para aprenderla...». A este doble ajuste de cuentas (Cervantes, Góngora) le sigue una declaración de principios novelísticos que lo colocan en el polo opuesto del autor de las *Novelas ejemplares*:

> Porque ya de cosas altas, ya de humildes, ya de episodios y paréntesis, ya de historias, ya de fábulas, ya de reprensiones y ejemplos, ya de versos y lugares de autores, pienso valerme, para que ni sea tan grave el estilo que canse a los que no saben, ni tan desnudo de algún arte que le remitan al polvo los que entienden. Demás que yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte, y esto, aunque va dicho al descuido, fue opinión de Aristóteles, y por si vuestra merced no supiere quién es este hombre desde hoy quede advertida que no supo latín, porque habló en la lengua que le enseñaron sus padres, y pienso que era en Grecia.

Antes de comenzar el cuerpo de su novela (Lope mismo se encarga de designar a todo lo anterior como *proemio*) el acto de relatar se ha puesto en manos del Narrador Irónico, quien lleva adelante la infidencia fundamental de que todo esto se escribe para la lectura de una analfabeta. No insisto más en ello. Felisardo es el protagonista de *La desdicha por la honra*, toledano y estudiante en la universidad de Alcalá de Henares. «Deseos de aumentar ho-

nor y ver la hermosa Italia» le llevan a la vecina península, a Sicilia, y allí se enamora de la dama Silvia. Pero aquí interviene el decreto de expulsión de los moriscos firmado por Felipe III en 1609, que sacude los cimientos de la vida del morisco Felisardo, quien se despide del virrey de Sicilia, y con este motivo hay intercambio de cartas entre los dos, que se copian a la letra en el texto, en lo que interviene el Narrador Omnisciente, lo mismo cuando escribe del Virrey: «Notable fue el sentimiento de aquel gran señor con esta carta, y tal, que se le conoció en su tristeza por muchos días». Felisardo decide marchar a Constantinopla, donde ya están sus padres, y con esto hay una larga digresión descriptiva de Constantinopla. Esta larga digresión está tomada de fuentes que la ciencia del inimitable Marcel Bataillon analizó con cuidado y no afecta la acción para nada. Sólo es una muestra más de la erudición del «hombre científico» que la compone, y desde un punto de vista estructural constituye una *amplificatio* del relato. La tradicional figura retórica de la *amplificatio* llevaba en su seno, como preciadísima carga, la *digressio*. Como dijo Heinrich Lausberg en su insustituible *Manual de retórica literaria*: «Hablando con propiedad, toda manifestación afectiva, toda *amplificatio/minutio*, toda respuesta contundente a una objeción del público es ya una digresión». Lope, por su parte, había hecho pública la altísima estima en que tenía a la *amplificatio*, como hizo saber a sus lectores en el prólogo que puso a sus *Rimas* (Madrid, Pedro Madrigal, 1602), y que dedicó al fino literato don Juan de Arguijo, Veinticuatro de Sevilla: «La amplificación es la más gallarda figura en la Retórica, y que más majestad causa a la oración suelta». La *amplificatio-digressio* fue usada con moderación por Cervantes en sus *Novelas ejemplares*, pero Lope hizo de ellas la «marca registrada» de su novelística en general, y ya no insistiré en ello...

En estos momentos en que el relato de la novelita se ha trasladado a tierras del Gran Turco, sin aviso, el Narrador Omnisciente se convierte en el Narrador Poquisciente, o bien Narrador Irónico: «Y aquí confieso a vuestra merced, señora, que no sé (porque no me lo dijeron), cómo o por dónde vino a ser Felisardo no menos que bajá del Turco, que parece de los disfraces de las comedias». Esta forma de ironizar el relato por boca de su narrador fue del gusto de Lope, que lo repite más abajo: «Resolvióse Fátima, si a vuestra merced le parece que se llame así, porque yo no sé su nombre». La narración termina con el morisco Felisardo, fiel a su religión católica, decapitado por los turcos, con lo que se justifica el título de la novelita.

Me parece evidente que toda ella está montada sobre una inverosimilitud inicial, que Lope minimiza con gesto de superioridad cuando afirma que «yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias». Dicha inverosimilitud llega al punto de despreciar la realidad histórica de su

España contemporánea, donde ningún morisco hubiese podido matricularse en la universidad de Alcalá de Henares, o cualquier otra. Por boca del Narrador Irónico Lope anticipa este tipo de crítica y emite el siguiente tapaboca: «Mal he hecho en confesar que escribo historia de tiempos presentes, que dicen que es peligro notable; porque en habiendo quien conozca alguno de los contenidos, ha de ser el autor vituperado por buena intención que tenga». Aquí mismo radica la debilidad de esta novelita, porque para ser *historia*, como acaba de admitir, está plagada de inverosimilitudes que hacen tambalear el edificio novelístico. En términos del neoaristotelismo reinante entonces se puede decir que *La desdicha por la honra* tiene demasiada Poesía para ser Historia, y el claro antagonismo entre ambos términos la aleja irremediablemente de lo Verosímil. Es un fracaso novelístico, como dije al comenzar su estudio.

La prudente venganza es la tercera de las novelitas dedicadas a Marcia Leonarda y la segunda de la serie publicada en 1624 en *La Circe*[76]. Nos ofrece una cumplida demostración del axioma de Lope, «Tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias» (*La desdicha por la honra*, *v. supra*, pág. 245), al punto que su horrísono desenlace guarda cierta analogía con la hecatombe general con que finaliza su famosa tragedia de *Los comendadores de Córdoba*, escrita una veintena de años antes; 1596-1598 es la fecha que le adjudican Morley-Bruerton en su conocidísima cronología de las comedias del Fénix. Además, así como éste es un «drama de honor», aquélla se puede leer como una «novela de honor», tema no tratado en las *Novelas ejemplares*, con lo que Lope se empina sobre la temática cervantina de manera consciente y deliberada si se tiene en cuenta que el manco sano había escrito en su Prólogo al Lector: «Quiero decir que los requiebros amorosos que en algunas hallarás son tan honestos y tan medidos con la razón y discurso cristiano, que no podrán mover a mal pensamiento al descuidado o cuidadoso que las leyere». En ningún momento de *La prudente venganza* podría Lope haber escrito palabras dirigidas a tales fines, ya que las adúlteras relaciones entre Lisardo y Laura son vengadas al final por el asesinato de ella por un esclavo árabe y el ahogamiento de él en las aguas del Guadalquivir a manos de Marcelo, el marido ultrajado. Esto malamente condice con la *ejemplaridad* buscada por Cervantes que reafirma en su prólogo al declarar que «los ejercicios honestos y agradables antes aprovechan que dañan». Nada de esto entraba en los planes lopescos al escribir esta novelita.

[76] Como recordé en la nota 7 la novela en la edición de *Bib. Aut. Esp*, XXXVIII, lleva el título de *La más prudente venganza*, y esto se repite en su último párrafo, cuando en el original en los dos lugares se lee *La prudente venganza*.

La novela tiene el mismo Narrador Irónico que hemos visto actuar con anterioridad, quien está a cargo de la misma infidencia inicial de que todo es un diálogo escrito para una analfabeta. Claro está que en todo momento hay variantes: al fin y al cabo Lope es otro inimitable inventor. En *La prudente venganza* lo que se declara de entrada es la falta de idoneidad del autor para escribir novelas: «Prometo a vuestra merced que me obliga a escribir en materia que no sé cómo pueda acertar a servirla que, como cada escritor tiene su genio particular, a que se aplica, el mío no debe ser éste, aunque a muchos se lo parezca». Desde luego que Lope no piensa desmentir a esos «muchos» que lo consideran novelista, y por todo ello estampa como corolario al final de su relato: «Ésta es la prudente venganza, si alguna puede tener este nombre, no escrita, como he dicho, para ejemplo de los agraviados, sino para escarmiento de los que agravian». Volviendo a las declaraciones preliminares dirigidas a Marcia Leonarda, el autor insiste en que no es novelista, precisamente en el acto de escribir una novela: «No sirvo sin gusto a vuestra merced en esto, sino que es diferente estudio de mi natural inclinación, y más que en esta novela, que tengo de ser por fuerza trágico, cosa más adversa a quien tiene, como yo tan cerca a Júpiter». A riesgo de estampar una perogrullada creo necesario afirmar que la novela es trágica porque así lo quiso Lope, a pesar de su declarada y problemática «jovialidad» (Júpiter=Jove). Pero todo esto es otra manera de reafirmar con sordina la originalidad del Fénix, ya que ninguna de las *Novelas ejemplares* se acerca a la temática obsesionante de *La prudente venganza*: Zulema mata de tres puñaladas a Laura, por instigación de Marcelo, quien, a su vez, acribilla a puñaladas al esclavo árabe, y mata con un veneno a Fenisa, la criada y tercera de Laura, y un par de años después ahoga al adúltero Lisardo.

No cabe duda que Lope escribió *La prudente venganza* de espaldas a todas sus comedias de honor, porque las afirmaciones finales, puestas todas en boca del Narrador Irónico, se oponen decididamente a la lección de docenas de obras teatrales: «Pues, señora Marcia, aunque las leyes por el justo dolor permiten esta licencia a los maridos, no es ejemplo que nadie debe imitar, aunque aquí se escriba para que lo sea a las mujeres». Todo esto está negado tajantemente por el hecho de que Lope dirige estas líneas a su amante Marta de Nevares («la señora Marcia»), casada con el hombre de negocios Roque Hernández de Ayala. Aquí es más hiriente todavía la ironía porque el autor continúa: «He sido de parecer siempre que no se lava bien la mancha de la honra del agraviado con la sangre del que lo ofendió, porque lo que fue no puede dejar de ser... la honra para ser perfecta no ha de ser ofendida». El axioma final, «La honra... es una vanidad del mundo», ironiza y niega todo el sentido de *La prudente venganza*.

En esta novelita el autor usa y abusa de la técnica epistolar, o sea el insertar cartas amorosas en el texto narrativo, que se había usado con recato en *Las fortunas de Diana*, donde había usado una, nada más. Aquí en ocho ocasiones distintas inserta epístolas amorosas en el breve texto de la novelita. Como medida de esta hipertrofia epistolar el lector debe tener en cuenta que en todo el extensísimo texto del *Quijote* de 1615 Cervantes inserta sólo siete epístolas, y algunas son una humorización de la epístola amorosa, como lo es el intercambio de misivas entre Sancho y su mujer. Cervantes acierta en el medido uso del Narrador Epistológrafo; Lope desacierta en ese uso por su propia exageración. Con mayor acierto utiliza Lope la técnica del Narrador Omnisciente, muy en particular cerca del final, cuando el ultrajado Marcelo se entera del adulterio de su mujer Laura con Lisardo y el narrador penetra en los pensamientos no expresados del triste marido: «¡Oh traidora Laura! –decía– ¿Es posible que en tanta hermosura y perfección cupo tan deshonesto vicio...? ... Así hablaba Marcelo entre sí mismo, forzando el rostro a la fingida alegría en tan inmensa causa de tristeza». Ocasionalmente se entrega el hilo del relato al Narrador Poquisciente, en cierto momento doblado en Narrador Irónico, como cuando, cerca del principio, se dirige a Marcia Leonarda: «Crueldad le habrá parecido a vuestra merced la de Lisardo, aunque no sé si me ha de responder...». Otro tipo de conocimiento impreciso se expresa cuando Lisardo volvió a su casa en Sevilla, de regreso de Indias –donde ha estado una breve temporada como el Celio de *Las fortunas de Diana*–, desconocedor del matrimonio de su amada Laura con Marcelo: «No le dijeron en su casa nada, o ya ocupados en verle, o ya porque pensaron que cosa tan notable para él como estar casada Laura ya la sabría, o por no le recibir con malas nuevas, que suele ser la mayor ignorancia de los deudos y amigos». Todas estas vacilaciones e imprecisiones del narrador nos colocan en el polo opuesto de la técnica del Narrador Omnisciente, pero Lope las usa con moderación, porque sabe que lo contrario sería negar en forma radical la validez del relato, lo que equivaldría al atentado final contra la Literatura, que caería acribillada por dudas artificiales en el cuerpo de la narración.

Guzmán el Bravo es la última de las cuatro ficciones que dedicó a Marcia Leonarda y salió, como queda dicho, en *La Circe* (1624). La acción es verosímil y el autor hace hincapié en ello («Ésta no es historia, sino una cierta mezcla de cosas que pudieron ser»), y esto no se puede decir de las otras tres. Se hace cargo de las hazañas de un caballero de patria innominada, llamado don Félix de Guzmán, nombre que el autor escoge con cuidado, ya que se recordará que *La Circe* está dedicada a don Gaspar de Guzmán, Conde-Duque de Olivares. La novelita comienza con un encendido elogio de la casa de Guzmán, en general y

de los Condes de Olivares, en particular, con lo que se ponen en relieve, nuevamente, las cualidades de cortesano de su autor. Don Félix de Guzmán es un verdadero Hércules español. Desde este punto de vista es probable que la novelita tomó cuerpo en la imaginación de Lope al recuerdo de las fuerzas extraordinarias del caballero navarro don Jerónimo de Ayanz, también excelente cantor y compositor, muy amigo de Lope, que le elogia a menudo bajo el nombre de Ayanza, y que todavía recordaba Baltasar Gracián en su *Criticón* (1653), II parte, *crisi* viii. Sin intentarlo don Félix se gana el amor de Felicia y con este motivo provoca la muerte de un su amigo. Recorre Europa como soldado y en Flandes obtiene los servicios del leal criado Mendoza. Más tarde, ya de vuelta en el Mediterráneo una furiosa tormenta los arroja a las costas de Berbería, donde son vendidos como esclavos. La hija del amo de los dos se enamora perdidamente de Mendoza, pero ambos pueden volver a España. Después de algunos avatares más *Guzmán el Bravo* termina sin verdadero desenlace, con don Félix ni muerto ni casado, con la aseveración del narrador que «yo le conocí, si bien en sus mayores años».

El título de la novelita hace esperar una onomástica realista, con nombres y apellidos españoles, pero el lector queda defraudado porque se recae en esos nombres propios de los *novellieri*, de lo que queda mención. O sea que don Félix de Guzmán alterna con Leonelo, Isabella, Leonardo. El texto se abre, como es característica de las cuatro novelitas, con el Narrador Irónico en diálogo inverosímil con Marcia Leonarda: «Si vuestra merced desea que yo sea su novelador, ya que no puedo ser su festejante, será necesario, y aun preciso, que me favorezca y que me aliente el agradecimiento». La Historia nos dice que Lope fue el *novelador* y el *festejante* de Marcia Leonarda, con lo que se vuelve a insinuar la fingida molestia que siente el famoso dramaturgo en obedecer a su amante y convertirse en «novelista». Esto lo vuelve a insinuar cerca del final, cuando dice: «Una noche cantaron así, porque vuestra merced descanse de tan prolija prosa en la diferencia de los versos». Cuando la acción comienza el relato enhebra, una tras otra, el texto de seis epístolas, con lo que se reincide en el uso del Narrador Epistológrafo y se roza la exageración cometida en *La prudente venganza*, que ya se comentó más arriba.

Pero lo que interesa mucho más vivamente es que el hecho de que en *Guzmán el Bravo* el autor usa con naturalidad la técnica narrativa del Narrador Infidente. El uso se efectúa en dos momentos distintos, lo que es digno de observarse por lo que vendrá después. El primer momento es la introducción del paje Mendoza «Bien descuidado estuvo algunos años en Flandes Guzmán el Bravo, cuando ya cerca de partirse le encomendó un soldado amigo un paje destos que llaman *regachos*, con su capote de cintas, sombrero grande, vuelta la copa a la falda, con medalla y plumas, no mal hablado, y

ligero de pies y lengua para cualquier cosa». El segundo momento es la revelación de Mendoza a don Félix en África: «¿Cómo quieres que yo cumpla la palabra que he dado a esta mujer, si yo lo soy, y estoy admirada de que en tanto tiempo no me hayas conocido? Felicia soy, aquella desdichada por quien mataste a Leonelo, que después de algunas fortunas que me costó su muerte, pasé a Italia con aquel soldado y de allí a Flandes, donde me dejó en tu servicio cuando se fue a Cleves». Entre los dos momentos Mendoza actúa como un paje hecho y derecho, o sea que la revelación coge tan de sorpresa al protagonista y como al lector.

No me cabe duda que el modelo de Lope en este momento es Cervantes, con el caso del bachiller Sansón Carrasco-Caballero del Bosque o de los Espejos, *Don Quijote*, II, III-XV, ya estudiado ampliamente más arriba, en el capítulo VI. Los motivos en que baso mi seguridad parten del hecho de que Cervantes es el creador de la técnica narrativa del Narrador Infidente en el lugar mencionado, que no tuvo seguidores inmediatos, y Lope de Vega conocía muy bien el texto del *Quijote*, lo que no necesita confirmación alguna. Cervantes introduce al bachiller con todas sus credenciales de estudiante salmantino, hasta con su peculiar atuendo, y Lope hace lo mismo con Mendoza, y los dos dejan a sus lectores respectivos completamente engañados con la presentación de sus personajes: bachiller-paje. De aquí en adelante cada texto sigue su propio camino novelístico hasta el momento en el texto que cada autor ha decidido hacer la inesperada y asombrosa revelación de las verdaderas identidades de sus fingidos personajes, dejando a generaciones de lectores totalmente patidifusos al respecto. Después de estas originalísimas anagnórisis los textos siguen impertérritos su marcha. Vale decir que las novelitas a Marcia Leonarda se abren con unas despreciativas observaciones acerca de las cualidades del novelista Cervantes, en el texto de *Las fortunas de Diana* copiado más arriba (págs. 238-239), para cerrarse con una tácita admisión de la superioridad de Cervantes como novelista, al imitar a la chita callando un aspecto integral y de absoluta originalidad de la técnica narrativa del impar novelista, la del Narrador Infidente, en un momento culminante del argumento de *Guzmán el Bravo*.

La última producción novelística del Fénix fue *La Dorotea. Acción en prosa* (Madrid, Imprenta del Reyno, 1632), dirigida al Conde de Niebla, primogénito del Conde-Duque de Olivares. Es por cierto, la más compleja y la mejor de todas. Tuvo una larga génesis en su mente y en su obra, según estudió ampliamente el lopista norteamericano Edwin S. Morby (*v. supra*, nota 3), autor de una excelente edición (Madrid, 1968). Constituye, desde luego, el ejemplo clásico de lo que Leo Spitzer llamó la «literarización de la vida» (*Die*

Literarisierung des Lebens in Lopes «Dorotea», Bonn, 1932). Con ella el anciano dramaturgo hizo sus paces literarias con la vergonzosa anécdota juvenil de sus escandalosos amores con Elena Osorio. Todos estos recuerdos el autor los vertió en el molde de *La Celestina* y nos brindó esta extraordinaria novela en diálogo. Como en sus otras novelas Lope intercala cartas en su «acción en prosa» y la expresión lírica aparece omnipresente. El principio estético de Poesía como Ciencia, que tanto distingue la novelística de Lope, llega casi al punto del exceso, pero el mismo autor se encarga de poner en solfa esta erudición convencional por boca de sus personajes en la graciosa escena 3 del acto III. Esta lección nos dice que casi al final de su vida Lope el Poeta ha sabido dominar a Lope el Erudito.

Como dije al tratar brevemente de *La Celestina* allá en el capítulo III, su forma dramática inhibe la presencia del narrador, y lo mismo se puede decir de *La Dorotea*. En su momento justifiqué la momentánea inclusión de *La Celestina* por la doble autoría que caracterizó su composición (¿Rodrigo Cota? y Fernando de Rojas). Nada por el estilo se puede decir acerca de *La Dorotea*, obra dramática y tristemente autobiográfica y que por ello debo excluir de estas páginas. Espero ahincadamente que mis lectores no se nieguen, sin embargo, el innegable placer estético de su lectura.

Al considerar en su conjunto la novelística de Lope de Vega sorprende agradablemente su numerosidad: cinco novelas al contar por títulos, o bien ocho al contar por unidades las cuatro *Novelas a Marcia Leonarda*. Con su primera novela (*La Arcadia*, 1598) cayó en las redes de una moda literaria establecida con anterioridad a sus días, por Jorge de Montemayor y su *Diana* (1559?) y, en cierta medida, estableció una rivalidad literaria con Cervantes y su *Galatea* (1585), que duraría la vida de los dos genios. Con su segunda novela, *El peregrino en su patria* (1604), siguió otra establecida moda literaria, la novela bizantina o de aventuras, y en esto precedió por una década larga a su rival. La tercera, *Los pastores de Belén* (1612) es una novela pastoril a lo divino, género que no practicó Cervantes en absoluto. Las cuatro *Novelas a Marcia Leonarda* se escribieron en dos momentos distintos de su vida (1621 y 1624), sugeridas por su amante Marta de Nevares, quien, al parecer, le incitó a entrar en abierta competencia con las *Novelas ejemplares* (1612) del rival muerto hacía un lustro. Para escribir su última novela Lope volvió nuevamente la vista atrás y se inspiró en *La Celestina*, y así compuso en forma dramática, *La Dorotea* (1632), que, por motivos fundamentales, ocupó un sitio muy particular dentro de su inmensa producción; como le confesó a su íntimo amigo Claudio Conde en la égloga a él dedicada;

Póstuma de mis musas *Dorotea*,
y por dicha de mí la más querida,
última de mi vida,
pública luz desea.

Con los ojos de la imaginación puestos en sus lecturas favoritas o bien con el calor de borrascosos recuerdos, así nacieron sus novelas. En ellas Lope siguió las modas imperantes que le impusieron a menudo la temática, y también la mezcla de prosa y verso, la introducción de cartas, y hasta la forma dramática. Pero en todo momento, y en todas sus novelas, Lope impone el sello de su magnética personalidad al abarrotar la acción con repetidas muestras (demasiadas a veces) de una apabullante erudición, producto de sus variadísimas lecturas o bien de sigilosas y calladas consultas a sus enciclopedias favoritas. Otra forma favorita de proyectar esa deslumbrante personalidad fue la de inyectarla en sus personajes, como ocurre con Pánfilo de Luján en *El peregrino en su patria*, o con don Fernando en *La Dorotea*. Lo fundamental de todo esto, como demostró hace muchos años Leo Spitzer, el poeta en todo momento hizo literatura de su vida. Con los jirones de su tumultuosa vida Lope compuso las redondillas y endecasílabos de sus comedias y, asimismo, la prosa de sus novelas.

CAPÍTULO IX
NEOCLÁSICOS Y ROMÁNTICOS

Lope de Vega murió en 1635 y a los lectores españoles del siglo XVII todavía les quedaban muchas obras en prosa de primera categoría para leer, como las de Gracián, por ejemplo, o excelentes comedias para presenciar, como las de Calderón. Novelas ya no, porque la novela murió en España, su patria, en la segunda mitad del siglo XVII, para renacer de sus cenizas, como el ave fénix, en el siglo XVIII. El resto de la historia española en lo que quedaba de esa centuria fue, asimismo, tristísima de vivir. Cuando murió Lope reinaba Felipe IV y este monarca fue sucedido por su hijo Carlos II. Al morir éste en 1700 fue a la sepultura el último rey Habsburgo (Austria) español. Por fuerza España entró en un nuevo período histórico con una nueva dinastía reinante, los Borbones de Francia. El vastísimo cambio que esto trajo fue mucho más allá de lo dinástico. Desde la vida intelectual a la economía, la moda y la técnica, todo cae bajo la influencia francesa. La mentalidad de la Reforma Católica que decretó Felipe II por Real Cédula del 30 de julio de 1564 para España, bajo la tutela de los decretos del Concilio de Trento («Ejecución, cumplimiento, conservación y defensa de lo ordenado en el Santo Concilio de Trento»), cede ante una conceptualización europea del mundo. Quedan jirones del viejo imperialismo español, pero la realidad española se pauperiza de día en día. Como dramática confirmación de todo ello, entre 1660 y 1680 Madrid, la capital del imperio español donde nunca se ponía el sol, perdió la mitad de sus habitantes, de 340.000 habitantes cayó a plomo a 170.000 habitantes (cifras de Jaime Vicéns Vives). Todo queda dicho. En 1700, con la muerte de Carlos II de Austria, estalla la Guerra de Sucesión y a su desenlace sube al trono Felipe V de Borbón, primer rey de la nueva dinastía francesa. Contra este telón de fondo se proyectarán los nuevos desarrollos intelectuales, y tantos otros, que afectarán al país.

Conviene recordar, al llegar a este punto, que el siglo XVIII fue, en ciertos aspectos, una época poco propicia para la Novela. Fueron años que apuntaron, unánimemente, desde un punto de vista estético, a la belleza formal que se asociaba en la tradición con la época del Clasicismo que se identificaba con Grecia y Roma. Y la novela era un género desconocido por Aristóteles y no

sancionado por Horacio, lo que hizo dificultosa, para el siglo XVIII, la plena aceptación de la novela. En el primer capítulo del presente trabajo se han recogido ejemplos de una novela clásica que triunfó pese a la falta de sanción oficial. Pero esto fue ignorado por los preceptistas dieciochescos, que, orientados por Boileau y Muratori, hallaron sus normas estéticas en la *Poética* de Ignacio Luzán (1737). Éste fue el panorama peninsular, que creó un ambiente de cerrazón a las posibilidades novelísticas. En otras tierras de Europa acogidas a otros nortes estéticos, las cosas fueron muy distintas. Así, en Inglaterra, la patria de Henry Fielding que empina el género de la novela inglesa a alturas insospechadas. Pero es bueno recordar que Fielding declaró con claridad quien fue el maestro que le enseñó el arte de novelar, y así lo dijo desde el propio título de una de sus máximas creaciones: *The History of the Adventures of Joseph Andrews and of his Friend, Mr. Abraham Adams, Written in Imitation of the Manner of Cervantes* (1742). Bien se puede sospechar que de haber circulado, en su estudio sobre hombres como el de Fielding por tierras peninsulares en el siglo XVIII la historia de la novela española en esa centuria hubiese sido muy distinta[77].

Frente a la exuberante floración de novelas en el siglo XVII la centuria siguiente ofrece una producción raquítica, desmedrada. Uno de los mejores conocedores de esas décadas, José Miguel Caso González, sólo menciona los nombres de Diego de Torres Villarroel, José Francisco de Isla y Pedro Montengón, en su estudio sobre «La prosa en el siglo XVIII» (incluido en la *Historia de la literatura española*, Taurus que dirigió José María Díez Borque). Torres Villarroel fue un protagonista de una novela picaresca encarnado en el cuerpo de un profesor de Matemáticas de la universidad de Salamanca. Isla y Montengón fueron jesuitas que sufrieron con sus hermanos la expulsión de 1767 que los llevó a pasar el resto de sus vidas en Italia; en el caso del P. Isla la ciudad de Boloña, con su histórico Colegio de los Españoles, fue el centro de sus actividades. Estudiaré al P. Isla (1703-1781) porque su importancia en la literatura española fue mucho mayor que la de su hermano de religión, y hoy en día es más leído y conocido.

La primera parte de su *Historia del famoso predicador fray Gerundio de Campazas, alias Zotes* salió en Madrid en 1758, pero dado el fuerte carácter satírico de la obra su autor se escondió bajo el seudónimo de Francisco Lobón de Salazar (nombre de un hermano de religión), y esas mismas características

[77] Para el siglo XVIII hay que destacar la obra del hispanista ingles R. F. Brown, *La novela española (1700-1850)* (Madrid, 1953), y José F. Montesinos discurrió con su ciencia habitual acerca de las traducciones al español de la literatura de ficción en los siglos XVIII y XIX en su libro *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX, seguida de un esbozo de una bibliografía española de traducciones de novelas (1800-1850)* (Madrid, 1972).

produjeron serios problemas al momento de su publicación, que fue seguida de una treintena de impugnaciones y defensas. Todo esto no dejó de contribuir al éxito extraordinario que tuvo la novela desde el momento de su publicación: la mitad de la primera edición se vendió en el mismo día en que salió a la calle y el duque de Alba, los padres Feijóo y Sarmiento y hasta el Real Consejo se prestaron a su defensa. La segunda parte quedó inédita y el hispanista alemán Eduardo Lidforss publicó en Leipzig, 1885, «la primera edición entera hecha sobre la edición príncipe de 1758 y el manuscrito autógrafo del autor». Todo esto lo estudia el hispanista norteamericano Russell P. Sebold, que ha hecho la mejor edición de la novela para la benemérita colección de Clásicos Castellanos de la editorial Espasa-Calpe. Este texto es el que utilizo para fundamentar mis comentarios acerca del P. Isla y su uso de la técnica narrativa del Narrador Infidente y otros tipos de narradores.

La novela se abre con un largo Prólogo con Morrión, que se nos presenta así como belicoso y ofensivo, lo opuesto al *prólogo galeato* allí mismo mencionado. Consiste en una larga alocución del Narrador al Lector y el *yo* del Narrador aparece continuamente. En sus amplísimas dimensiones (una cincuentena de páginas en la edición que uso) el prólogo anuncia una obra de dimensiones aun más amplias, como de verdad lo son las del *Fray Gerundio*. Se hace claro allí que, a pesar de titularse *Historia* la obra es una invención total: «*Fray Gerundio de Campazas*, con este nombre y apellido, ni le hay ni le ha habido ni es verisímil que jamás le haiga». En forma muy cervantina, sin embargo, se insiste en que esto es una «verdadera historia» (I, 72), y se insiste, por ello, en «la verdad de la historia» y en el «discurso de esta puntual historia» (I, 65 y 107). Queda así planteada la oposición entre Historia y Poesía (Invención, Ficción, Novela), aprendida en el *Quijote*, El cervantismo ambiental de estas páginas se hace más tupido cuando escribe que «esta obra, a lo más, más es una desdichada novela... que dista tanto del poema épico como la tierra del cielo». Este barajar la *novela* con el *poema épico* plantea un problema literario propio del momento histórico de Cervantes, pero que ya había sido superado para los años del P. Isla.

El cervantismo satura todo el *Fray Gerundio*, y como en el corazón del *Quijote* está la creación del Narrador Infidente, lo que se ha demostrado en un capítulo anterior, será bueno plantear el tema de la saturación cervantina del *Fray Gerundio* en sus propias dimensiones así se puede apreciar debidamente la apropiación del Narrador Infidente por el Isla.

En el Prólogo con Morrión se declaran en estas palabras las intenciones de la obra: «Siendo, pues, el único fin de esta obra desterrar del púlpito español los intolerables abusos que se han introducido en él, especialmente de un

siglo a esta parte». Estas declaradas finalidades artísticas del P. Isla resuenan con el eco de las palabras con que Cervantes había expresado las suyas en el Prólogo de 1605: «Llevad la mira puesta a derribar la máquina mal fundada destos caballerescos libros». La intención es la misma, el fin es distinto. Ahora bien, como todo prólogo es, sustancialmente, un epílogo, dado que se escribe una vez completada la redacción de la obra entre manos, se puede decir que tanto la afirmación cervantina como la del P. Isla se quedan deliberadamente cortas en cuanto a los logros artísticos de ambas novelas, y los dos autores saben muy que éstas exceden con mucho lo declarado en el prólogo. Hay, desde luego, en el prólogo del P. Isla una buscada comparación con el *Quijote*, cuando estampa la pregunta retórica «¿Por qué no podré esperar yo que sea tan dichosa la *Historia de fray Gerundio de Campazas* como lo fue la de don Quijote de la Mancha?».

Con estas palabras queda claro que en la obra del P. Isla campeará un cervantismo integral que ejemplificaré con cierto detalle, ya que es indisociable del tema del Narrador Infidente. Debe partirse de la oposición Historia-Poesía que el P. Isla presenta inicialmente en estos términos: «Fingiendo los lances, pasos y sucesos que juzgan más naturales para encadenar la historia» (I, 11). «Fingir-historia»: esta antinomia apunta a una oposición mental que exhibe en todo momento la obra del P. Isla entre Ficción-Historia, y que él aprendió en el *Quijote*. Ese cervantismo es formal, ideológico y artístico. Como cervantismo formal (de la forma) quiero apuntar que la división de los capítulos y el titulado de los epígrafes es enteramente cervantino, al punto que el capítulo X de la primera parte lee: «En que se trata de lo que él mismo dirá», que no es más que un calco de «Donde se cuenta lo que en él se verá», *Don Quijote*, II, ix. Otro ejemplo: el capítulo IV termina con esta declaración: «Todos convinieron que aquel niño había de ser gran predicador, y que sin perder tiempo era menester ponerle a la escuela de Villaornate, donde había un maestro muy famoso». Sigue el capítulo V con su epígrafe propio («De los disparates que aprendió en la escuela de Villaornate»), y el texto comienza como si no hubiese división en capítulos: «Éralo un cojo, el cual, siendo de diez años se había quebrado una pierna por ir a coger un nido». Esta anomalía (división de capítulos-indivisión del texto) debe recordar al lector el famosísimo ejemplo muy al comienzo del *Quijote*, cuando el protagonista ha emprendido su primera salida y el relato termina en I, iii: «Le dejó ir a la buen hora», y el capítulo siguiente comienza: «La del alba sería». Las fuentes a que acude el narrador del *Fray Gerundio* contienen su buena dosis de cervantismo, como ilustra el siguiente pasaje: «Según una puntualísima leyenda antigua, que nos dejó exactamente apuntados hasta los ápices de la cronología» (I, x; I, 173). Esto recuerda el

título de la obra que traduce el morisco aljamiado para beneficio del anónimo continuador del *Quijote* que deambula por el Alcaná de Toledo: «*Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo*» (I, ix). El P. Isla ahinca el parecido cuando alude, pocos renglones después, a una multiplicidad de autores para la biografía de Fray Gerundio: «Convienen todos los gravísimos autores, que dejaron escritas las cosas de este insigne hombre». En la misma tesitura se mantiene el autor a lo largo de toda la novela; en la segunda parte, por ejemplo, se alude a «todos los autores de quienes nos hemos valido para recoger las noticias más puntuales que componen el cuerpo de esta verídica historia» (III, 46); «documentos y papeles antiguos» (III, 47); «En cuyo número están divididos los autores, porque unos dicen que eran diez, otros doce, y no falta alguno que se adelanta a asegurar que llegaban a catorce» (III, 64); «Hay quien diga que casi le respondió con las mismas voces, aunque tan forasteras a su común estilo, bien que no faltan otros que lo contradicen... Nosotros no nos atrevemos a tomar partido en este intrincado punto de crítica, bien que nos inclinamos a creer... Comoquiera que esto hubiese sido, lo que consta de cierto es que fray Gerundio no se descuidó...» (IV, 18.19). Esta vacilación en la lectura de las fuentes se halla ya en la primera salida de don Quijote: «Autores hay que dicen que la primera aventura que le avino fue la del Puerto Lápice; otros dicen que la de los molinos de vientos; pero lo que yo he podido averiguar en este caso y he hallado escrito en los anales de la Mancha es que él anduvo todo aquel día» (I, ii). Adelanto al lector que al imitar la vacilación en el número de fuentes, lo que está haciendo el P. Isla es utilizar la misma técnica narrativa del Narrador Poquisciente, que no tiene conocimientos de todos los detalles del relato. Para no alargar más la lista de aproximaciones entre los textos de las dos novelas, escojo este último ejemplo del *Fray Gerundio*: «Finalmente, dé por asentado lo que asegura un autor fidedigno y sincero» (III, 87). No hay que insistir en el hecho de que según Cervantes sólo una multiplicidad de autores posibilitaron el *Quijote*, a partir del anónimo inicial que voluntariosamente acalla el nombre de la patria del caballero andante y que, evidentemente, desaparece en forma misteriosa en el capítulo VIII, con alusión a un nuevo autor: «Deja pendiente el autor desta historia esta batalla, disculpándose que no halló más escrito destas hazañas de don Quijote, de las que deja referidas. Bien es verdad que el segundo autor desta obra no quiso creer que tan curiosa historia estuviese entregada a las leyes del olvido». Todo lector recordará que a esto le sigue la búsqueda de la continuación en el Alcaná toledano y la aparición de un manuscrito arábigo con el nombre de un nuevo autor, Cide Hamete Benengeli, gracias a la labor del morisco aljamiado, quien, como traductor, es un autor a medias.

El libro II de *Fray Gerundio* se abre con una aventurilla que tiene una fuerte impronta quijotesca. El angelical novicio pasa por la despensa «Y viendo a la puerta de ella una cesta de huevos, se embocó media docena en el seno, y con la mayor modestia del mundo siguió su camino para el noviciado... [El maestro de novicios] para alentar más y más a su novicio, le dio un estrechísimo abrazo. En hora menguada se le dio; porque como le apretó tanto en el Señor, se estrellaron en el pecho los huevos que el angelical mancebo tenía escondidos en él y comenzaron a chorrear yemas y claras por el hábito abajo, que parecía haberse vaciado el perol donde se batían los huevos para las tortillas de la comunidad. El maestro quedó atónito y confuso, y le preguntó al novicio: '¿Pues qué es esto, hermano fray Gerundio?'» El punto de partida de la imaginación creadora del P. Isla lo establece el *Quijote*, II, xvii, en la incomparable aventura de los leones, que será epónima para el caballero, pero que tiene el ridículo comienzo cuando don Quijote ve a la distancia un carro y exclama: «Hombre apercebido, medio combatido», y requiere su celada de Sancho. El escudero acababa de comprar unos requesones a ciertos pastores «y acosado de la mucha priesa de su amo» los metió en la celada: «Tomóla don Quijote, y sin que se echase de ver lo que dentro venía, con toda priesa se la encajó en la cabeza; y como los requesones se apretaron y exprimieron, comenzó a correr el suero por todo el rostro y barbas de don Quijote». El desenlace de la inesperada aventura nos lleva a la casa o palacio de don Diego de Miranda, el Caballero del Verde Gabán, y atrás queda la lluvia de requesones, que en el *Fray Gerundio* se transmutarán, por obra de la imaginación y memoria de su autor en una lluvia de claras y yemas por el hábito del novicio.

Con la misma intención de retomar temas cervantinos para añadir una nueva dimensión a la lectura de su novela, el P. Isla se refiere a «los incomparables sermones de nuestro fray Gerundio, ilustrándolos con glosas, notas y escolios, en cuyo glorioso afán tenemos entendido que trabaja una academia de ingenios de primer orden» (III, 69). Con la misma nota había terminado la primera parte del *Quijote*, cuando se nos informa que en una antigua ermita se había hallado una caja de plomo con «unos pergaminos escritos con letras góticas... Las palabras primeras que estaban escritas en el pergamino que se halló en la caja de plomo eran éstas: LOS ACADÉMICOS DE LA ARGAMASILLA, LUGAR DE LA MANCHA, EN VIDA Y MUERTE DEL VALEROSO DON QUIJOTE DE LA MANCHA, HOC SCRIPSERUNT». Y sigue la graciosa lista de estos afanosos académicos: el Monicongo, el Paniaguado, el Caprichoso, el Burlador, el Cachidiablo y el Tiquitoc. De haber contenido análoga lista de académicos gerundianos el P. Isla hubiese llegado a las fronteras del plagio, pero aun así, la rigidez de tal concepto no era propia de su época.

Como último ejemplo del ferviente cervantismo de nuestro jesuita –no pretendo agotar la lista–, quiero recordar cómo en su misma fraseología se hace eco de famosas expresiones asociadas tradicionalmente con el autor del *Quijote*. Dialogan el beneficiado y el maestro Prudencio, y uno exclama: «¿Me chanceo? –replicó el beneficiado. Ahora lo veredes, dijo Agrajes» (IV, 212). En su encuentro con el escudero vizcaíno don Quijote, en el momento de arremeter, exclama; «Ahora lo veredes, dijo Agrajes» (I, VIII). Se ha anotado que se trata de una «fórmula proverbial de amenaza, con todo, *Agrajes*, personaje del *Amadís*, nunca en el texto conservado utiliza tal expresión» (Francisco Rico). La popularidad de la fórmula la atestigua el gran lexicógrafo del siglo XVII, Gonzalo Correas, quien la recogió en su *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, pero esta magnífica obra se mantuvo inédita hasta principios del siglo XX. Como en el *Amadís* impreso en 1508 tal frase no se halla, es natural inferir que el P. Isla aprendió la fórmula en sus lecturas del *Quijote*.

Otro aspecto de su técnica narrativa que el P. Isla asimismo aprendió en sus lecturas y relecturas del *Quijote* es el acudir a diversos tipos de Narrador, según sea el efecto buscado. Por lo pronto, alternan el Narrador en Primera Persona del Singular (que es lo propio), con el Narrador en Primera Persona del Plural, ya desde el Prólogo con Morrión: «Mi historia» (I, 4), «Nuestra historia» (I, 22). Este segundo lo he explicado ya como una sutil forma de hermanar el Narrador con el Lector, con lo cual pretende apuntarse a una esperanzada ausencia de crítica, ya que ambos están aunados en las formas verbales. También tenemos la oposición entre el Narrador Omnisciente y el Narrador Poquisciente –nuevamente pido disculpas por este inevitable neologismo. Van algunos ejemplos del Narrador Omnisciente, aquel que conoce hasta los pensamientos de sus personajes: «Con esta idea comenzó a razonar allá para consigo, diciéndose a sí mismo» (I, 102); «Pero Gerundio la oyó con grandísima serenidad y sin ninguna atención, pensando sólo como había de jugar a fiel derecho cuando estuviese en el noviciado; en dar ya trazas en cómo pegársela al despensero, corriendo un par de raciones cada semana; y figurándose ya en su imaginación el mayor predicador de toda aquella tierra» (I, 184); «Quiso ver si podía convencerle y desengañarle» (II, 41); «Ya el buen padre ex provincial se aplaudía interiormente a sí mismo de aquella feliz conquista» (II, 57); «Mucho sintió este accidente el maestro Prudencio,... y temía que aquél echase a perder lo que juzgaba había adelantado por la mañana. Viendo que ya no tenía otro remedio, propuso en su ánimo no dejarlos ni un instante solos» (II, 219).

La técnica se mantuvo la misma en la segunda parte, que se mantuvo inédita y autógrafa hasta 1885. Obsérvese en estos pocos ejemplos: «–*Quijano*

–se decía él a sí mismo– sale de *quijada*» (III, 12); «Un poco se paró el canónigo don Basilio al oír esta octavilla... No obstante, le quedó algún escrúpulo de que el padre vicario hablaba en todos sus cinco sentidos» (III, 100); todo el comienzo del capítulo IX es un largo tejido de usos del Narrador Omnisciente: «No podía echar de la imaginación las especies, pegándosele más aquellas que le herían más en lo vivo... Sobre todo le afligía extrañamente ver desvanecidas en un instante todas aquellas alegres ideas de fortuna que él se había representado... Lloraba amargamente dentro de su corazón... Pero como todas estas alegres imaginaciones se convirtieron en humo...» (III, 170-71); «Pues el tal clérigo, yendo días y viniendo días, luego que oyó a fray Gerundio el sermón del Sacramento, quedó verdaderamente espantado, y dijo allá dentro de su corazón...» (IV, 17); «No cabe en la ponderación el empavonamiento de que se sintió repentinamente embestido el corazón de nuestro fray Gerundio... Desde aquel mismo punto se le barrió de la memoria todo cuanto le había dicho su tío el magistral, y ya miraba tan debajo de sí al mismo magistral, que por poco no le tenía lástima. Pero, sin embargo, resolvió respetarle en el fuero externo por la formalidad, teniendo presente la importante lección de su íntimo fray Blas» (IV, 18); «Le fue infiel en esto su memoria, como presto se verá». En este ejemplo el Narrador Omnisciente no sólo conoce la manera de trabajar la memoria de fray Gerundio, sino también conoce lo por venir. Desde luego que puede llegar al hondón del alma de sus personajes: «Hasta el mismo fray Blas estaba enajenado, haciéndose cruces intelectuales en lo más íntimo de su alma» (IV, 134).

En contraposición, hay ocasiones en que el Narrador desconoce lo ocurrido en el relato que él tiene la responsabilidad de contar. Algunos ejemplos del uso de este Narrador Poquisciente: los futuros padres de fray Gerundio, Antón Zotes y Catanla, quedan en la casa a solas y «lo que pasó entre los dos no se sabe» (I, 84). Se puede pensar que el Narrador se inhibe, por pudor, de relatar intimidades entre hombre y mujer, pero deja la puerta abierta a la imaginación del Lector, con lo que hemos tropezado con el Narrador Irónico. La verdad del caso es que la práctica novelística de que las posibilidades de conocimiento por parte del Narrador son limitadas hace desaparecer, o poco menos, las diferencias entre el Narrador Poquisciente y el Narrador Irónico. Este nuevo ejemplo corrobora lo recién afirmado: «El angelical fray Gerundio pasó (no se sabe si por casualidad, o por aviso que tuvo) por delante de la despensa» (II, 12). En la misma dirección apuntan estas palabras: «Ya por la honra de la religión, ya por la estimación del mismo padre predicador, a quien realmente quería bien y sentía ver malogradas unas prendas que, manejadas con juicio, podían ser muy apreciables» (II, 39). Valgan otros ejemplos de tal ambigüedad: «No gustó mucho fray Blas de la tal réplica, ora fuese porque efectivamente conoció

de botones adentro el disparate, ora porque se empeñó en llevarle adelante» (IV, 33); «Y aunque ésta fue una graciosa invención de aquel chufletero autor, o no lo conoció fray Gerundio, o se le dio muy poco de eso» (IV, 244); «Fray Gerundio no se paró en eso, y es sumamente verisímil que ni siquiera tuviera noticia de ello» (IV, 245). En resumidas cuentas, me atrevo a afirmar que el Narrador Poquisciente es la otra cara del Narrador Irónico.

Desde luego que en otras ocasiones el Narrador Irónico campea por sus fueros, como hace claro este ejemplo; «Ya va largo el paréntesis, cerrémosle», (I, 26). El Narrador en Primera Persona del Singular se puede separar tajantemente del Lector: «Yo no quiero decírtelo, para que no sepas tanto como yo» I, 28), lo que no deja de contener una problematización de la cantidad de conocimientos que tiene efectivamente el Narrador, quien, lo hemos visto, gusta blasonar de Narrador Omnisciente, aunque en otras ocasiones hemos leído admisiones de la escasez de su ciencia (Narrador Poquisciente). Un ejemplo de matiz distinto: «A lo menos nosotros estamos en la firme determinación de no declarar lo que hubo en esto, para dejar al curioso lector el trabajo de adivinarlo» (IV, 23). Obsérvese que en esta ocasión el Narrador en Primera Persona del Plural queda claramente distinguido del Lector, y lo mismo se puede decir del siguiente ejemplo: «Aquí se encuentra un vacío lastimoso en la historia, que después de haber burlado nuestras más exactas y exquisitas indagaciones, necesariamente ha de ser sensible a la curiosidad de nuestros lectores» (IV, 107). Este Narrador, en otras oportunidades, puede empinarse a hablar con el Autor, y darle consejos, con lo que se ironiza el relato. Veamos: «Éstos, porque creyendo vuestra merced [el Autor] de buena fe que ha trabajado esta historia [el *Fray Gerundio*] exacta, verdadera, puntual y fiel (calidades que, cuanto es de su parte de vuestra merced [el Autor], verdaderamente la asisten), ha gastado el calor intelectual en disponer la relación más falsa, más embustera, más fingida y más infiel que podía caer en humana fantasía. Si como vuestra merced [el Autor] la llama *historia*, la llamara *novela*, en mi dictamen [el Narrador] no se había escrito cosa mejor, ni de más gracia, ni de mayor utilidad» (IV, 259-60). Aquí se ha incurrido en un olvido de dimensiones cervantinas, porque con mucha anterioridad se había admitido que la obra «es una desdichada novela» (I, 15), y destaca «la propiedad de la ficción» (I, 17). El juego ironizador del relato puede alcanzar sutiles complicaciones, como en este ejemplo en que el Narrador se dirige al Autor: «Aun vuestra merced mismo no pierde nada por llamarse Lobón» (IV, 264). Debe recordarse que el P. Isla no se atrevió (o no quiso) publicar el *Fray Gerundio* con su nombre propio y optó por el seudónimo Francisco Lobón de Salazar, que es el nombre con que salió la *editio princeps*. Creo yo que se ha incurrido en la máxima ironía: el

Narrador conoce muy bien el hecho histórico de que el nombre del Autor no es Lobón, pero sin embargo lo usa para mantener íntegra la tela de la Mentira.

A pesar del quijotismo medular del *Fray Gerundio de Campazas* la técnica narrativa del Narrador Infidente hace poco más que asomar su cabeza. La segunda parte, libro IV, capítulo IV, termina de esta manera: «Parécenos que no es necesario decir los parabienes, los plácemes, las enhorabuenas que allí se repitieron,... Cosas tan comunes y regulares no es razón que los historiadores gasten el tiempo en referirlas» (III, 87-88). Como introducción a su Narrador Infidente el P. Isla usa aquí una figura retórica llamada *paralipsis* o *preterición*, y que la Real Academia Española define como «figura que consiste en aparentar que se quiere omitir una cosa». Claro está que sobre la misma figura había montado Cervantes el Prólogo del *Quijote* de 1615 al hablar de Alonso Fernández de Avellaneda: «Quisieras que lo diera del asno, del mentecato y del atrevido, pero no me pasa por el pensamiento». La *paralipsis* nos da un nuevo ejemplo del quijotismo empecinado del P. Isla. Si volvemos ahora al *Fray Gerundio* se observará que el próximo capítulo (el V) lleva el siguiente epígrafe: «Dase cuenta de lo que pasó en la mesa de Antón Zotes». La declaración con que se abre el capítulo lee así: «No es nuestro ánimo hacer una pomposa descripción de la gran mesa, ni referir el orden de asientos que guardaron entre sí los convidados, ni mucho menos dar al lector una individual y menuda noticia de los platos que se sirvieron en ella». (III, 89). A pesar de lo explícita que es tal declaración, al llegar el texto a su párrafo 7 –recuérdese que la segunda parte de la novela innova al dividir los capítulos en párrafos– lo empieza de esta manera: «Diose principio a la comida según la loable costumbre de Campos, en mesas de mayordomía, con un plato de chanfaina. Hubo su cordero asado, sus conejos, su salpicón, su olla de vaca, carnero, cecina, chorizos y jamón, todo en abundancia, sirviéndose por postres aceitunas, pimientos y queso de la tierra; suponiéndose que no sólo andaba rodando por las mesas el vino del Páramo, sino que el de la Nava hizo rodar por aquellos suelos al cabo de la comida a más de dos convidados» (III, 94). El maestro Pero Grullo estaría muy acertado al apuntar que la promesa inicial se traiciona ruidosamente por el texto del capítulo, y ésta es la fórmula a que somete el P. Isla la técnica narrativa del Narrador Infidente en este ejemplo, el único, por cierto, que se puede encontrar en las dos partes de la larga novela. Este uso único de dicha técnica se puede explicar por el hecho de que el P. Isla aprendió en el *Quijote* tal posibilidad narrativa, pero no le supo adjudicar su verdadero valor (en lo que estaba en muy buena compañía, como hemos visto), y la desvirtuó al aplicarla a la sosera del relato de la comida de Antón Zotes. En las páginas de la historia literaria faltaba una larga serie de nuevos *experimentatores* para

alzar al Narrador Infidente al lugar de privilegio que le han adjudicado nuestros contemporáneos. Desde este punto de vista, el nombre del P. Isla se pierde en la grande polvareda que levantaron los aprendices de Cervantes.

En las postrimerías del siglo XVIII germinó el Romanticismo, que se montó sobre un nuevo ideal, el del Hombre Sentimental. Con la consabida pugna entre generaciones, los jóvenes y arrebatados seguidores del Romanticismo entraron en decidido enfrentamiento con los vejestorios del Neoclasicismo. El propio Goethe perfiló este encuentro en el campo de la literatura cuando le dijo a su amigo y secretario Eckermann: «La división de la poesía en clásica y romántica, difundida hoy en día por todo el mundo y que ha causado tantas discusiones y discordias, provino en su origen de Schiller y de mí... Los hermanos Schlegel se apropiaron la idea, la desarrollaron y de a poco se ha difundido por todos lados» (Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, 21 marzo 1830). En la vida humana esto representa el triunfo del Sentimiento, lo que deja bastante malparada a la Razón, y en la vida política el Liberalismo trata de arrinconar al Absolutismo, con éxito relativo, como atestiguan las Guerras Carlistas. Este nuevo hombre sentimental se siente supremamente incómodo en sus circunstancias y de esta manera el romántico desarrolla una verdadera voluntad de lejanía en el tiempo. Todo esto da nuevo ímpetu a todo lo relacionado con la Historia, la eterna atesoradora del pasado. Este viaje romántico al pasado halla diversas manifestaciones, pero la que me interesa es la novela histórica, que es un producto típico y propio del momento. Esto no quiere decir que la novela histórica fuese un invento del Romanticismo y no existiese con anterioridad. Suele decirse que para muestra basta un botón, y aquí está el consabido. Me refiero a la ficticia historia de los últimos años de la Granada musulmana que pergeñó la pluma del murciano Ginés Pérez de Hita y publicó bajo este largo título, *Historia de los Vandos de los Zegríes y Abencerrajes, caualleros moros de Granada, de las civiles guerras que huvo en ellas, y batallas particulares que huuo en la Vega entre Moros y Christianos, hasta que el Rey Don Fernando quinto la ganó. Agora nueuamente sacado de un libro aráuigo, cuyo autor de vista fue un moro llamado Aben Hamin, natural de Granada, tratando desde su fundación, traduzida en castellano por Ginés Pérez de Hita, vecino de la ciudad de Murcia* (Zaragoza, Miguel Ximeno Sánchez, 1595). A pesar de la puntualidad del título se trata de una deliciosa novela histórica, y el historiador arábigo Aben Hamin no tiene mayor realidad que Cide Hamete Benengeli[78]. En

[78] Es probable que el humor cervantino al crear el cronista específicamente moro del *Quijote* fuese guiado por la pluma de Ginés Pérez de Hita, aunque en su aspecto más amplio la técnica de Cervantes es una ironización de los sabios encantadores que compusieron tantos libros de caballerías.

otras tierras también tuvo antecedentes la novela histórica, y baste en la ocasión citar *Le Grand Cyrus* de Mademoiselle. De Scudéry (1649-1653). No, los románticos no inventaron la novela histórica, aunque sí la explotaron a fondo, pero no se inspiraron en estos lejanos novelistas. El modelo efectivo y actuante para todos los autores románticos de novelas históricas fue el aclamado escritor escocés contemporáneo, Sir Walter Scott, quien, desde su mansión en Abbotsford llenó el mundo con sus versos y ficciones: *Waverley* es de 1814.

La producción novelística del Romanticismo español fue abundante y ha quedado bien catalogada y estudiada[79]. Por consiguiente me limitaré a estudiar el papel que juega el narrador en *El doncel de don Enrique el Doliente* (Madrid, 1834) de Mariano José de Larra, y en *Sancho Saldaña o el castellano de Cuéllar. Novela histórica original del siglo XII* (Madrid, 1834) de José de Espronceda, dos nombres señeros en la historia del Romanticismo español. Pero ni Larra ni Espronceda estaban adecuadamente dotados para la novela, y por ello redondearé el capítulo con una aproximación a *El señor de Bembibre* (Madrid, 1844) de Enrique Gil y Carrasco, que la crítica actual aclama como la novela histórica más descollante del momento romántico español. Antes de entrar en el análisis de estas tres novelas quiero recordar, por vía de parénesis, una afirmación un poco malhumorada de don Juan Valera: «Siguiendo después las huellas de Walter Scott se han escrito después infinitas novelas históricas con más o menos acierto, y se ha usado y abusado del color local, sobre todo del de la Edad Media» (*De la naturaleza y carácter de la novela*, 1860, II). El ambiente más o menos medieval y más o menos tupido es el que se respira en estas tres novelas.

Mariano José de Larra y Sánchez de Castro (1809-1837) publicó su novela histórica *El doncel de don Enrique el Doliente* poco antes de su viaje a París, ocasionado por incidentes de su vida amorosa con Dolores Armijo de Cambronero, que fue doblemente adúltera y que contribuyó a la auto-destrucción del escritor. El tema de la novela es la vida y muerte del trovador gallego Macías *O Namorado*, por quien Larra *el Enamorado* sintió lazos de simpatía cordial, que le llevaron a estrenar en el mismo año de 1834 su drama *Macías*,

[79] Ver G. Zellers, *La novela histórica en España, 1828-1850* (Nueva York, 1938); Reginald F. Brown, *La novela española, 1700-1850* (Madrid, 1953); Amado Alonso, *Ensayo sobre la novela histórica* (Buenos Aires, 1942); José F. Montesinos, *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX* (Madrid, 1960). Acerca de los novelistas románticos a estudiar, v. Georges Güntert, ed., *Entre pueblo y corona: Larra, Espronceda y la novela histórica del Romanticismo*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1986. Sobre el período en general es de obligada consulta el clásico tratado de E. Allison Peers, *Historia del movimiento romántico español*, 2 vols. (Madrid, 1954).

del cual me desentiendo, si bien fue el segundo drama romántico en el tiempo, para estudiar sólo la novela. La vida del trovador Macías se había hecho literatura mucho antes de la intervención de Larra, como lo atestiguan, en el siglo XV, los versos de su amigo y paisano Juan Rodríguez del Padrón, de Juan de Mena y del Marqués de Santillana, en el siglo XVI la ditirámbica biografía que le dedicó el linajista Gonzalo Argote de Molina en *Nobleza del Andalucía* (Sevilla, Fernando Díaz, 1588), que copio más abajo, y en el siglo XVII la comedia de Lope de Vega, *Porfiar hasta morir*, y otra de Francisco Antonio de Bances Candamo, *El español más amante y desdichado Macías*. «Por supuesto que el enamorado trovador no volvió a levantar cabeza en la atmósfera glacial del siglo XVIII, pero apenas llega la revolución romántica, resucita con nuevos bríos y vuelve a sus amores desesperados, invadiendo simultáneamente las tablas escénicas y las páginas de la novela, bajo los auspicios de un grande y desventurado ingenio, que le toma bajo su protección, y quiere identificarse con él en su vida y hasta en su muerte», palabras de Marcelino Menéndez y Pelayo en el prólogo a su edición de *Porfiar hasta morir*, la comedia inspirada en la vida legendaria de Macías (*Obras de Lope de Vega*, X, Madrid, 1899). El polígrafo montañés presentó la proposición de «que si se descompone en dos mitades el genio de Larra, Fígaro será la crítica y la sátira, y Macías la pasión y la locura de amor».

El novelista en ciernes buscó con cuidado el tema de su relato histórico y lo encontró en la vida trágica del trovador gallego, que presentaré en el atildado resumen del linajista sevillano Gonzalo Argote de Molina, *Nobleza del Andalucía* (Sevilla, Fernando Díaz, 1588):

> Florecían en el reyno de Jaén en la frontera del reyno de Granada los hijosdalgo, no tan solamente con esclarecidos y famosos hechos en las armas, mas con notables acaecimientos en amores. Era a esta sazón Maestre de Calatrava don Enrique de Villena, famoso por sus curiosas letras, cuyo criado era Macías, ilustre por la constancia de sus amores. El cual, dando al amor la rienda que su edad y lozanía le ofrecían, puso los ojos en una hermosa doncella, que al Maestre, su señor, servía. Y siendo estos amores con voluntad de ella tratados con gran secreto, no sabiendo el Maestre cosa alguna y estando Macías ausente, la casó con un principal hidalgo de Porcuna. No desmayó a Macías este suceso, porque acordándose del amor grande que su señora le tenía, que no era posible en tanta firmeza haber mudanza, sino que forzada dela voluntad del Maestre había aceptado matrimonio. Conociendo por secretas cartas que vivía su nombre en la memoria de su señora, confiado que el tiempo le daría ocasión de mejorar su suerte, la siguió y sirvió con la misma confianza y fe que antes que llegara a aquel estado. Como amores tan seguidos el tiempo no los pudiese encubrir, el marido vino a entenderlos. Y no atreviéndose a dar muerte a Macías (por ser

escudero de los más preciados de su señor) parecióle de mejor acuerdo dar cuenta de ello al Maestre. El cual llamando a Macías le reprendió grandemente que no sólo siguiese, mas ni imaginase continuar semejante causa, y le mandó se dejase de ello. Tenía el amor tan rendido y sujeto a Macías, que viéndose atajado de todas partes creció el afición, con que las cosas de mayor resistencia son más deseadas. Y poniendo sus hechos a todo trance, no quiso perder el continuo ejercicio de requestar y servir a su señora, tanto que el Maestre no hallando otro remedio (porque le consideró tan perdido que consejo, ni otra razón alguna serían con él de alguna consideración) lo mandó llevar preso a Arjonilla, lugar de la Orden a cinco leguas de Jaén, por no hallar otro camino para atajar las quejas que de él se daban. Estaba preso con ásperas cadenas Macías en Arjonilla, donde lamentando sus dolores, no hallando otro reparo para el alivio de ellos, con canciones lastimosas daba mil quejas de su triste suerte, y enviándolas a su señora, se entretenía con algunas vanas esperanzas. Entre los otros cantares suyos ha quedado uno que dice así, como se ve en un libro de trovas antiguas en la Real Librería de San Lorenzo el Real «Cativo de miña tristura» [copia todo el poema]. Llegaron a manos del marido de la dama estas canciones y las continuas cartas de Macías. Y no pudiendo sufrir tanta inquietud cuantos celos públicos le daba, acordó de acabar de una vez con esta historia. Y subido en un caballo, armado de adarga y lanza, fue a arjonilla, y llegando a la cárcel donde Macías estaba, vióle dende una ventana della lamentándose del amor. Y no pudiendo sufrir tan importuno enemigo, le arrojó la lanza, y pasándole con ella el cuerpo con dolorosos sospiros, el leal amador dio el último fin a sus amores, y escapándose el caballero por la ligereza de su caballo, se pasó al reyno de granada. El cuerpo de Macías fue sepultado en la iglesia de Santa Catalina del castillo de Arjonilla, donde llevado en hombros de los caballeros y escuderos más nobles de la comarca, le dieron honrosa sepultura.

No cabe duda que el novelista romántico se identificó por completo con el amor adúltero, apasionado hasta la muerte del trovador gallego. Su biografía novelada de Macías, *El doncel de don Enrique el Doliente* está dividida en cuarenta capítulos, y termina con la muerte de Macías y poco más tarde la de su enloquecida enamorada Elvira, episodio inventado por Larra. La pátina del lejano tiempo del rey don Enrique III el Doliente (1379-1406) intenta darla ingeniosamente el novelista estampando epígrafes a cada uno de los capítulos tomados del *Cancionero General* de Hernando del Castillo (Valencia, 1511), o de romances tradicionales. El primero de todos estos capítulos termina con una larga declaración, que copio por muy significativa respecto a las funciones del narrador en una de las primeras novelas románticas:

Con respecto a la veracidad de nuestro relato, debemos confesar que no hay crónica ni leyenda antigua de donde le hayamos trabajosamente desenterrado; así que el lector perdiera su tiempo si tratase de irle a buscar comprobantes en ningún libro antiguo ni moderno: respondemos, sin embargo, de que si no hubiese sucedido, pudo suceder cuanto vamos a contar, y esta reflexión debe bastar tanto más para el simple novelista, cuanto que historias verdaderas de varones doctos andan por esos mundos impresas y acreditadas, de cuyo contenido no nos atreveríamos a sacar tantas líneas de verdad, o por lo menos de verosimilitud, como las que encontrará quien nos lea en nuestras páginas, tan fidedignas como útiles y agradables[80].

De inmediato se me vienen a los puntos de la pluma dos tipos de observaciones. La primera es que el narrador funciona a lo largo de toda la novela en la primera persona del plural, y esta forma única obedece a la intencionada voluntad de captar y unir narrador y lector, como se ha dicho con anterioridad, pero también, dada la revolución romántica que le tocó vivir al autor, a un evidente sentimiento de superioridad. El *nosotros* del narrador apabulla al *yo* del lector, y siempre está en superioridad numérica, por lo menos, sobre éste. La buscada rendición del lector se obtiene, de esta manera, por aplastamiento. El narrador puede mirar, así, con suprema confianza a su aplastado lector, que tiene que reaccionar según lo exige la superioridad del narrador. Al mismo tiempo debe recordarse que el *nosotros* es la fórmula propia del periodista, ese naciente género literario, que ha comenzado su fenomenal escalada en los tiempos del propio Larra. Una segunda observación debe corresponder al evidente tono irónico de que hace gala el narrador, aquí y con caracterizadora frecuencia. En este aspecto de la narración creo yo distinguir el marchamo de Larra, quien en sus artículos actuó siempre como el supremo ironizador de la sociedad española. O sea que el Narrador Irónico interviene en función de análoga actitud vital del autor.

Para la pátina mencionada el novelista hace múltiples alusiones a anécdotas y obras de la época. Por lo pronto copia las composiciones poéticas de Macías, que se hallaban inéditas pero copiadas en el *Cancionero de Baena*, que es la obra citada por Argote de Molina (*ut supra*), y que para la época de Larra todavía se conservaba en la biblioteca del Escorial, donde sin duda la consultó porque la cita en *El doncel de don Enrique el Doliente*, cap. XVII, pág. 83b, donde hasta menciona las coplas de Micer Francisco Imperial, *Gran sosiego e mansedumbre*, que bajo el número 340 se pueden leer en ese magno cancionero. Quiero llamar la atención pública a este hecho, porque la conclusión inevitable es que Larra viajó al Escorial donde consultó el *Cancionero de Baena*, que se vendió a la Bibliothèque Nationale de París en 1836, un año

[80] Cito la novela por la edición de Carlos Seco Serrano, en *Bib. Aut. Esp.*, CXXIX.

antes de la muerte de *Fígaro*, y que se publicó por primera vez en 1851. Destaco este tipo de trabajo de toda índole que se tomó el novelista para crearle el debido marco histórico a su obra. Por lo demás, con apicarado gesto tomó la tradicional anécdota de don Manuel de León, el guante de su dama y los leones, que Lope de Vega dramatizó en *El guante de doña Blanca*, y en el capítulo XV se la atribuyó a Macías. Por último, con ocasión de mencionar el hecho de que las coplas de Macías eran cantadas por los juglares «al dulce son de la vihuela de arco» (cap. XXIV, pág. 119), copia toda la copla 1231 del *Libro de Buen Amor*, donde Juan Ruiz la describe. En este caso hay que recordar que la obra del Arcipreste de Hita había sido publicada en 1790 por el erudito Tomás Antonio Sánchez, y ésta es la edición que debió manejar Larra.

Estos pocos ejemplos deben bastar para matizar la tradicional imagen del escritor romántico como alguien que obedece únicamente la inspiración de su genio. No cabe duda que la genialidad de Larra fue la que le llevó a desescombrar la leyenda de Macías, porque le halló sugerentes parecidos con su propia vida. Me atrevo a sugerir que el trágico final del trovador gallego pudo haber despertado en el novelista romántico la idea de llevar su vida a una culminación asimismo trágica con el pistoletazo que se descerrajó en la sien el 13 de febrero de 1837. Pero se debe matizar este wertheriano final con el anhelo erudito del escritor, que le llevó a repasar las polvorientas hojas del manuscrito del *Cancionero de Baena* en la Real Biblioteca de San Lorenzo del Escorial, o bien a leer el *Libro de Buen Amor*, aunque aquí se le escapó el gazapillo de que el Arcipreste de Hita era «autor contemporáneo» de Macías (pág. 119b).

Para volver a las funciones del narrador en *El doncel de don Enrique el Doliente* empezaré por plantear el problema de las relaciones que guarda con el lector. El siguiente ejemplo debe renovar nuestros doloridos sentimientos causados por la triste vida de Larra, porque su narrador invita la colaboración del lector cuando dice: «Todos sabemos que la frialdad y el despego suelen ser incentivos vivísimos del amor» (cap. VII). Otro ejemplo en que el narrador francamente reclama la colaboración del lector ocurre al final del capítulo XXIII, donde describe un atentado contra la vida de Macías que de haber tenido éxito «acaso se hubiera terminado nuestra historia mucho antes de lo que nosotros mismos deseamos. Y de lo que quisiéramos que desearan también nuestros lectores». Este mismo ejemplo me sirve un poco más abajo para ilustrar un uso del Narrador Irónico. En otra ocasión el narrador parece sugerir al lector la actitud apropiada para adoptar en este momento de la lectura, y esto ocurre en el propio comienzo del capítulo XXXVII: «Curiosos estarán nuestros lectores, si es que hemos sabido hacerles interesantes los personajes de nuestra desaliñada narración, de saber el estado de la desdichada Elvira». Claro está que

la alusión al desaliño con que se redacta la novela es un nuevo recurso al tópico de la falsa modestia. Para terminar de esquematizar las problemáticas relaciones entre el narrador y el lector escojo este ejemplo del capítulo XXXVII: «Alzóse en seguida un faraute de Su Alteza, y en voz alta repitió que era llegado el día en que aquél debía verificarse; lo cual hizo por medio de largas fórmulas, de que nos dispensarán nuestros lectores». Estos ejemplos evidencian las fórmulas con que el narrador trata de captarse la benevolencia del lector con verdaderos sortilegios narrativos, en los que el narrador siempre actúa en la primera persona del plural, con los mismos fines de sobrepujar al lector a los que hice referencia más arriba.

Un caso particular de estas relaciones ofrece este ejemplo en que don Enrique de Villena, que siempre aparece evocado con unánime antipatía, desaparece del escenario por medio de una puerta secreta: «Por ella desapareció como un espectro que se hunde en una pared o que se borra y desvanece al mirarle detenidamente; que no otra cosa hubiera parecido el conde al espectador que le hubiera mirado estando ignorante de la salida misteriosa» (cap. III, pág. 25b). Obsérvese que el narrador no acude al testimonio del lector, como es lo usual en todos los otros casos, sino al de un «espectador», creado especialmente para esta única circunstancia. Vale decir que en este momento en el escenario de la novela tenemos al narrador, al espectador y al personaje, lo que forma una analogía visual con *Las Meninas* de Velázquez, que enmarca a su pintor (narrador), su espectador y sus personajes (las Meninas).

La presencia de un Narrador Irónico en el relato es connatural a Larra el autor de los artículos de costumbres, en los que el pueblo español queda ironizado desde todos los puntos de vista imaginables en su momento. El ejemplo aducido, según se verá de inmediato, comienza con una declaración de ignorancia por parte del narrador que es en sí misma altamente irónica, porque él es el único conocedor de lo que queda por redactar. Cito: «No sabemos si era su intención favorecer, como favoreció, a su enemigo, pero lo que no se puede dudar es que sin su destreza en herir a los servidores del conde con los venablos arrojadizos de que se había provisto antes de salir del alcázar, acaso se hubiera terminado nuestra historia...» (cap. XXIII, pág. 117b). El resto de la cita está copiado un poco más arriba. El final del capítulo X ofrece un excelente ejemplo de la actuación del Narrador Irónico: «Dejemos a don Enrique a la cabeza de los oficiales de su casa corriendo el Campo del Moro en busca de su robada Elena y pidamos al lector un ligero descanso que, después de la pasada refriega y aventura extraordinaria referida, habemos en gran manera menester» (pág. 62b). La ironización del relato es completa y perfecta, al punto que el pinchazo irónico desinfla el globo de la ficción. El efectismo buscado es

contraproducente y la ironización del relato sólo puede resultar en una crisis auto-destructora.

Cuando el escritor controla mejor el alcance de la ironía ésta se desenrolla con la suavidad de la serpiente, como nos muestra este largo y elocuente ejemplo: «Nuestras leyendas, empero, tan prolijas por lo regular en todos los pormenores de sus relatos, parecen haberse descuidado sobremanera en esta ocasión; pues ni una sola palabra dicen por la cual podamos inferir, sospechar o barruntar siquiera, si cuando se dio esta alarma en el castillo habían salido ya al campo los fugitivos o si fue ocasión de que su intento se malograse. Lo cual prueba, además de otras muchas cosas que no son de este lugar, que no es tan fácil el oficio de historiador y cronista como generalmente se cree, sobre todo si no ha de dejarse olvidada ninguna de las circunstancias que puede anhelar saber el impaciente lector» (cap. XXXVI, pág. 184).

En otras ocasiones el Narrador Irónico funciona de manera mucho más compleja porque aglutina en sí otras funciones narrativas. Veamos un ejemplo: «Inútil es decir a nuestros lectores que el físico Abrahem Abenzarsal contó, en cuanto llegó a su aposento, las relucientes doblas del de Villena, y que animado con su sonido vivificador, y con la esperanza fundada de merecer nuevas confianzas de la misma especie, coordinó sus ideas y estudió preventivamente el difícil papel que ante el rey de Castilla había de representar de allí a poco» (cap. XVI, pág. 80a). La cita comienza con una ironía envuelta en *paralipsis* («Inútil es decir»), figura retórica que entre los latinos se llamó *preterición*, y que el *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia define en estas palabras: «Figura que consiste en aparentar que se quiere omitir una cosa», que es lo que hace Larra al escribir «Inútil es decir», y decirlo todo de inmediato. Se observará, también, que en esta ocasión el Narrador Irónico se adorna con las galas del Narrador Omnisciente, que sabe que el físico judío «coordinó sus ideas y estudió preventivamente». Claro está que el Narrador Omnisciente campea por sus propios fueros con la suficiente frecuencia como para tener que controlar el número de ejemplos.

Este Narrador Omnisciente tiene destacada actuación. Macías ha tenido un inesperado diálogo con Jaime, paje y primo de su amada, y al quedarse a solas monologa apasionadamente y el lector conoce al dedillo la naturaleza de estos soliloquios por la intervención de ese tipo de narrador (cap. V). Conocíamos bien las relaciones que hay entre Narrador Omnisciente y Monólogo desde la época en que Sancho Panza dio rienda suelta a sus pensamientos cuando, por orden de su amo fue al Toboso a buscar a Dulcinea, y todo el gracioso soliloquio queda fielmente transcrito (II, x). Recordará el lector que el resultado inesperado e importantísimo de esos soliloquios fue la decisión de Sancho de encantar a Dulcinea, lo que creó la misión de don Quijote en 1615: desencantar a la dama de sus pensamientos. El monólogo de Macías no tuvo esa importancia en el relato de su vida novelada, y en determinado momento adquiere un tono chusco por inhabilidad narrativa de Larra, que le lleva a estampar: «Pero de allí a poco volvía la reflexión a ocupar el lugar de la pasión y se le oía entre dientes...». La omnisciencia del narrador alcanza hasta lo que farfulla entre dientes el doncel. El no limitar los conocimientos del sábelotodo de su narrador puede presentar a Elvira, la amada de Macías, en situación desairada, como en este pasaje: «Una tristeza vaga y sin causa positivamente determinada era el síntoma predominante de la hermosa camarera de la de Albornoz; y la soledad era el gran recurso de su imaginación, deseosa de empaparse sin reserva ni testigos en la contemplación de las seductoras ilusiones que se forjaba; esta disposición de ánimo no era ciertamente, la más favorable para la virtud de Elvira en las escenas, sobre todo en que aquella misma noche fecunda de acontecimientos, debían colocarla» (cap. VII, pág. 46). A finales del mismo capítulo los conocimientos exagerados del Narrador Omnisciente no la dejan muy bien parada a la pobre Elvira: «Revolvía una y mil veces en su cabeza las ideas del día y procuraba atarlas y coordinarlas entre sí; empero agolpábanse todas a su imaginación ferviente... todo esto reunido y amasado junto de nuevo en su mente, en medio del silencio y de la oscuridad de la noche le representaba un cuadro fantástico, lleno de objetos incoherentes... entornando los párpados fatigados de Elvira, todas esas imágenes confusas tomaron en su cerebro contornos informes y poblaron su sueño de escenas parecidas a las que habían pasado por ella en el día, y de otras que, como combinaciones nuevas del choque de aquéllas, suelen producirse por sí solas en la imaginación cansada de un calenturiento que duerme». Por este camino el autor puede llevar a su Narrador Omnisciente a exageraciones sentimentales propias del momento romántico, y que pueden despertar un cierto sentido del ridículo en la estimativa del lector actual: «Con la voz secreta que le gritaba en el fondo de su corazón que no dejaba de ser culpable por haber evitado la muerte de Elvira y del doncel» (cap. XXXVII, 187a).

Por cierto que el Narrador Omnisciente adquiere el don de la ubicuidad, como en esta ocasión: «Mientras esto pasaba en la cámara de don Enrique de Villena, caminaban hacia el soto de Manzanares con el mayor silencio nuestros dos competidores», donde Macías y Hernán Pérez de Vadillo se acuchillarán con furia (cap. XXII, pág. 110a). Con claros ecos cervantinos se presenta este otro ejemplo, en que Elvira protagoniza la acción: «Dejémosla entregada a su acerbo dolor y al tierno cuidado del doliente hidalgo; otros personajes de nuestra historia reclaman por ahora nuestra atención» (cap. XXIII, pág. 116a). En el *Quijote* hemos visto la ingeniosa estructura que adquieren

los capítulos de la gobernación de la ínsula Barataria por parte del ínclito Sancho Panza, en que el relato alterna entre los sucedidos en la ínsula, con Sancho Panza como protagonista, y los acontecimientos en el palacio de los Duques, donde Don Quijote vuelve a protagonizar el relato, aunque amo y escudero ceden momentáneamente el protagonismo a Teresa Panza, Sanchica y el paje de los Duques. (II, l). Esta ubicuidad del narrador cervantino es la que informa las páginas de *Fígaro*.

Se ha visto con anterioridad, también, que estas alternancias de protagonismo se dan en función de una alternancia de hilos narrativos, algo tan antiguo que llegó a caracterizar los *romans* medievales. Reencontramos tal técnica en *El doncel de don Enrique el Doliente*, aunque Larra, con seguridad, atendió, conoció e imitó el genial remozamiento de Cervantes. En el cap. XXIX de su novela histórica la acción se centra en una entrevista entre Macías y su amada Elvira, interrumpida por la inesperada llegada del esposo, Hernán Pérez de Vadillo. Con buen efecto dramático la acción del capítulo termina así: «–¡Perdón! –gritó Elvira con voz aguda y ahogada por sus lágrimas y sollozos –Esposo mío, ¡perdón! –y cayó de rodillas, abrazando los pies del hidalgo...». Con buen tino artístico el capítulo XXX abandona ese hilo narrativo, sin aviso, como en los *romans*, para coger otro hilo narrativo que lleva al lector directamente a un diálogo siniestro entre don Enrique de Villena y el físico Abenzarsal. El final del capítulo XXXI aumenta el suspenso y la expectativa por parte del lector con técnica análoga: Macías y Elvira se encuentran en una entrevista aun más dramática que la anterior y se oyen unos pasos misteriosos, que bien pueden ser los de Hernán Pérez de Vadillo y así termina el capítulo: «–¡Él es, él es! –gritó Elvira–. ¡Santo Dios! ¡Piedad de mí, piedad! Un chillido agudo y espantoso terminó tan horrorosa escena. El que entró se dirigió hacia la reja, mirando en derredor, y nada descubrió. Tendió enseguida la vista por la habitación y sólo vio en el suelo el cuerpo de una hermosa privada enteramente de sentido». En el capítulo siguiente la narración no atiende a contar los resultados de tan ominoso encuentro, sino que procede con máxima objetividad a describir la aldea de Arjonilla –donde encontró su muerte Macías–, y para apartarse en todo lo posible del hilo narrativo del capítulo anterior con un alarde de erudición (a sumarse a los acumulados con anterioridad), cita una fuente histórica del siglo XVII: Martín de Ximena y Jurado, *Catálogo de los obispos de las iglesias catedrales de la diócesis de Jaén y anales eclesiásticos deste obispado* (Madrid, Domingo García y Morras, 1654). A partir de este momento los excursos narrativos aumentan y el hilo narrativo del capítulo XXXI sólo se retoma en el capítulo XXXVII. Con este considerable salto narrativo queda en el aire la acción del capítulo XXXI por toda la

considerable extensión de los seis capítulos que lo separan del capítulo XXXVII, cuando se retoma la acción. El Narrador Omnisciente de Larra, que ha aprendido en Cervantes la técnica de la alternancia narrativa de capítulos, ha caído en el feo pecado de la exageración y ha separado sus hilos narrativos en forma tan desmesurada como poco artística.

Contrapeso a este narrador sabelotodo es el Narrador Poquisciente, pero su uso descuidado también puede llevar infartado un sentimiento del ridículo que, claro está, actúa contra una justa valoración de la novela, como en este caso; «Sólo podemos añadir, para sacar algún tanto a nuestros lectores de la incertidumbre en que los dejamos, bien a nuestro pesar, que hacia aquellas horas, pero sin que hayamos podido averiguar si antes o después...» (cap. XXXVI, 183b). Asimismo inhábil me parece este otro ejemplo, en el que se describe la armazón de caballero de Hernán Pérez de Vadillo, el marido de Elvira: «Si alcanzó a ver algo todavía, o si el punto a que las miradas se dirigían bastó a contestar a su muda pregunta, eso es lo que no sabemos. Diremos sólo que su rostro se tiñó de carmín...» (cap. XXV, 127). En el anteúltimo capítulo de la novela el narrador se encarga de comenzar a atar cabos sueltos, y le llega el turno al poderoso mastín del hercúleo Hernando, lo que se hace en estos términos: «Se presume que privado de su amo que era el único que podía hacerle soportable la existencia en la corte, [el mastín] se hundió para siempre en los montes» (cap. XXXIX, 203a). En el mismo capítulo se alude al triste destino de la enloquecida Elvira en una forma poco categórica: «Es fama únicamente que durante el combate se vio en diversos puntos de la muralla... una mujer desmelenada» (203b).

En ocasiones el narrador declara sin ambages su incapacidad narrativa: «Con un acento convulsivo y un tono de voz ora agudo, ora reconcentrado, que ninguna pluma de escritor o de músico puede atreverse a representar en el papel» (cap. VII, 44b). Esta misma incapacidad narrativa puede llegar a afectar la eficacia del relato, como hace patente la descripción del furibundo duelo que sostienen Macías y Hernán Pérez de Vadillo: «La oscuridad no permitía una defensa tan hábil como la exigía la seguridad de cada uno; pero en cambio podemos decir que realmente entrambos a dos tiraban más bien a ofender al contrario... Imposible nos fuera enumerar y describir los golpes que se tiraron y las heridas que recibieron; nada dicen de esto las leyendas. Lo único que podemos asegurar, como si lo hubiéramos visto...» (cap. XXII, 111a). Por lo pronto, esta declaración acerca de las leyendas está en contradicción con lo que se afirmó en el primer capítulo: «Con respecto a la veracidad de nuestro relato, debemos confesar que no hay crónica ni leyenda antigua de donde le hayamos trabajosamente desenterrado» (cap. I, 11b). Por lo demás, ya que el

autor ha decidido incluir un duelo entre el protagonista y su contrincante amoroso se exhibe una incapacidad narrativa de suma inhabilidad dada la importancia argumental de ese encuentro armado. Esta ocasión decididamente es inapropiada en extremo para invocar a un Narrador Incapaz.

Al estudiar el Narrador Irónico di un ejemplo (*supra*, pág. 274) del cual extraigo ahora este trozo: «No es tan fácil el oficio de historiador y cronista como generalmente se cree». Queda claramente insinuada la dificultad que enfrenta el narrador porque lo que relata no es ficción (o sea, libre invención), sino historia pura, lo que abre la puerta a una deseada relación con el historiador árabe Cide Hamete Benengeli. Esa dificultad se puede empinar a una incapacidad narrativa casi total, porque apenas se abre el capítulo siguiente se estampa: «Lo único que podremos afirmar es que Hernán Pérez de Vadillo, de resultas, sin duda, de la violenta escena que debió tener con su esposa, decidió aquella noche misma su separación» (cap. XXXVII, pág. 185b). Debe quedar claro para las alturas de este capítulo que el Narrador Incapaz es una variante del Narrador Irónico y que *El Pobrecito Hablador* tenía desde sus inicios literarios una especial maestría en el uso de la ironía. Ambos tipos de narrador se funden en este último ejemplo de alternancia de hilos narrativos: el hercúleo Hernando y su inseparable mastín han penetrado en el castillo de Arjonilla con fines de liberar a Macías, allí encerrado por don Enrique de Villena. Todo sale bien pero tienen que encontrar forma de escapar del castillo: «Donde los dejaremos para acudir adonde nos llaman otros personajes, no menos interesantes, de nuestra historia» (cap. XXX, pág. 183b).

Un problema subyacente a toda novela histórica es el tácito contrapunto entre el Hoy, momento que vive el escritor, y el Ayer, ese momento en la Historia que ha escogido para el decurso temporal de su relato. Para Larra, escritor que bebe con avidez del presente, como sus mentados artículos atestiguan en cada página, el problema, de creación propia, es que sus personajes deben vivir en los albores del siglo xv. En el capítulo XXXI se inician los excursos narrativos que acabo de mencionar, y uno de ellos contiene esta inapreciable oposición entre lo narrado y el momento romántico en que vive el autor. El resultado es éste: «En unos tiempos, sobre todo, en que cualquiera mujer no necesita ser muy mora, ni muy hechicera por cierto, para hacer otro tanto cada y cuando le ocurre, que suele ocurrirles siempre. Somos demasiado defensores y amigos del bello sexo para hacer por ello inculpación alguna al inocente moro» (cap. XXXII, pág. 159a). Los moros aludidos pertenecen al excurso, pero lo que interesa destacar es la actitud personal del autor hacia la mujer contemporánea, que, sin saberlo él, le acarrearía la muerte. El contraste entre Ayer y Hoy produce, ocasionalmente, reacciones personales por parte del narrador,

como la siguiente, que no deja de tener gracia: «En la época de nuestra narración no se había introducido aún la moda regalona de perder las gentes principales las horas más hermosas del día en el mullido y caliente lecho» (cap. IX, pág. 55). Sin duda que actúa aquí el crítico de la sociedad contemporánea, tarea a la que dedicó toda su vida y que en esta ocasión le permite asaltar los hábitos personales del dormir y el levantarse. Desde ciertos puntos de vista el Ayer puede ser duramente censurado, a pesar de formar parte imprescindible de la temática escogida: «Aquella incomprensible mezcla de devoción y de impudencia, de religión y de vicios, que distinguía así a los hombres vulgares como a los más ilustrados de la época» (cap. XV, pág. 79b).

En su laudable y firme decisión de infundir nueva vida a un relato desfalleciente Larra usa en determinado momento la técnica narrativa del Narrador Infidente, pero debo aclarar que ésta es la primera y única vez. En el medio de la noche, al pie de la ventana de Elvira, ha sonado una voz desconocida con un desgarrador ¡*Ay!* y los hombres de don Enrique de Villena apresan un bulto desconocido, y

> Atravesando apresuradamente las galerías del alcázar se dirigieron a las caballerizas del conde; dieron allí varias órdenes, al parecer de la mayor importancia, y separáronse en seguida. El primer escudero buscó y habló misteriosamente a algunos escuderos de la casa de Su Señoría. El movimiento y el sigilo con que ciertos preparativos se hacían, pronosticaban algún proyecto de la mayor importancia. Reuniéronse de nuevo el conde y su primer escudero, y en otra secreta conferencia aquél pareció dar a éste instrucciones de grave peso, después de las cuales se dirigieron entrambos, seguidos de los escuderos y armados que para su plan habían escogido, y desaparecieron entrándose por la cámara de don Enrique. Nada se trasluce en las crónicas del objeto de aquellas ignoradas conferencias. El lector, sin embargo, si presta un poco de paciencia, podrá tal vez adivinarlo por sus prontos resultados (cap. IX, pág. 57).

Ante nuestros ojos tenemos en acción al Narrador Infidente, aquel que recata parte esencial de la información que debe tener el Lector para un debido aprecio de la acción venidera. Todo esto está relacionado con la misteriosa desaparición de doña María de Albornoz, la malquerida esposa de don Enrique de Villena, y no cabe duda que el uso de la técnica del Narrador Infidente en este momento denota un especial talento artístico ya que el narrador no ha pensado en ningún momento compartir información con el lector al respecto, lo que desbarataría las específicas intenciones artísticas de crear un ambiente de tupido misterio. La forma con que se cierra el incidente, desgraciadamente, no está a la altura de esa magnífica técnica narrativa. Me refiero a la impertinente apelación a unas trasnochadas *crónicas*, y la interpelación al lector y su

paciencia con la inhábil fórmula «podrá tal vez adivinarlo por sus prontos resultados». Es obvio que Larra aprendió el uso de tal técnica en sus lecturas del *Quijote* de 1615, pero no llegó a justipreciar la sutileza con que el Narrador Infidente cervantino retuvo información capital acerca de los planes elaborados por Sansón Carrasco, el Cura y el Barbero con fines de coartar la inminente salida del caballero andante. Todo esto está debidamente analizado en un capítulo anterior y no volveré a entrar en ello. Ahora sólo quiero subrayar la ingenuidad juvenil de Larra al apelar a unas crónicas que desde la apertura de la novela ha desdeñado como fuentes (*vide supra*, págs. 20 y 30) y acudir a la paciencia del lector, olvidando las pautas cervantinas establecidas en esta innocua declaración: «El designio que tuvo Sansón para persuadirle [a don Quijote] a que otra vez saliese fue hacer lo que adelante cuenta la historia, todo por consejo del cura y del barbero, con quien él antes lo había comunicado» (II, vii) Debe resultar evidente que la lección cervantina fue aprendida por Larra sólo a medias.

José de Espronceda (1808-1842) llegó a constituir en su breve vida un modelo de rebeldía romántica y fue, asimismo, un acérrimo partidario del naciente liberalismo en sus expresiones más extremas. Debo desentenderme de su hermosa poesía para atender solamente a su novela histórica *Sancho Saldaña o el castellano de Cuéllar. Novela histórica original del siglo XIII*, que, por casualidad, se publicó en 1834, el mismo año que la novela de Larra. Pero así como la obra de éste es de fundamento histórico-legendario, el de Espronceda es ficción pura. El origen anecdótico de *Sancho Saldaña* se puede vislumbrar en el hecho de que su autor estuvo desterrado en Cuéllar el verano de 1833, y que allí compuso su novela histórica. Las vívidas descripciones del paisaje segoviano atestiguan la relación personal entre Cuéllar y Espronceda. Pero debo reconocer que su poesía es infinitamente superior a su novela, que bien merece la aplastante condena de Menéndez y Pelayo cuando escribió: «No es menos popular Espronceda [que Larra], y con todo, pocos serán, entre sus más fervorosos admiradores, los que hayan podido dar cima a la soporífera lectura de los seis volúmenes de *Sancho Saldaña*» (*Obras de Lope de Vega*, X, lix).

Con todo, es obligación crítica plantearme un breve careo de su novela porque allí también se encuentra en funciones el Narrador Infidente. Aparece ya en el capítulo II, en ocasiones en que el bandido apodado El Velludo admite en su banda al joven Usdróbal. Es el momento en que aparece un sirviente del señor de Cuéllar a quien El Velludo dirige estas misteriosas palabras: «Eso va de mi cuenta... tu amo, el señor de Cuéllar y yo hemos tratado lo que hay que hacer, y sería yo el perro más perro del mundo si no se le entregase como

desea. La cosa está en que ella se asome siquiera a la puerta de su castillo». El misterio se adensa cuando, en el capítulo siguiente El Velludo continúa con sus veladas alusiones a misteriosas ocupaciones: «Para esta noche ha de estar ya en mi poder, cueste lo que costare, aunque el de Cuéllar me ha encargado que no se haga nada a la fuerza y procedamos con astucia en todo». Todo esto se comienza a revelar cuando el Narrador Infidente, que ha retenido toda información referente a esa *ella*, hace uso de su ubicuidad, en este mismo capítulo, abandona el hilo narrativo de El Velludo y sigue el que describe la salida de Leonor de Iscar a una cacería en compañía de su hermano Hernando. En el curso de la acción el lector recibe la información suficiente para enterarse que Sancho Saldaña, el castellano de Cuéllar, se ha criado junto con Leonor de Iscar y vive enamorado de ella, pero las disensiones de Castilla impiden la unión de las dos familias. En estas circunstancias Sancho Saldaña trama su rapto ayudado por los bandidos de El Velludo, y esta conspiración es la que se narra en el capítulo II y forma el meollo argumental. El uso de la técnica narrativa del Narrador Infidente por parte de Espronceda debe ser visto en conjunción con el socorrido uso por parte de los novelistas históricos románticos de un ambiente saturado de misterio en el que se desempeñan sus personajes. Éste es un artificio que heredan los románticos de la novela gótica o de terror, junto con otros artificios como pasadizos secretos que se revelan por resortes ocultos, que también se hallan con aburridora frecuencia en *Sancho Saldaña* y, asimismo, en *El doncel de don Enrique el Doliente*. Terminada la lectura de la novela de Espronceda es triste obligación crítica tener que asentir con la opinión de Menéndez Pelayo, citada más arriba, y reconocer que ésta ha sido una actividad soporífera.

Diez años después de la publicación de las novelas históricas de Larra y de Espronceda salió *El señor de Bembibre* (1844) de Enrique Gil y Carrasco. Había nacido en Villafranca del Bierzo, en la provincia de León y en su región natal del Bierzo ambientará su novela, y en otros escritos suyos abundó con lirismo acerca de su patria chica. Ya en el pórtico de su novela histórica nos brinda una hermosa descripción de las montañas que separan el Bierzo de Galicia (cap. II). El momento histórico novelado es el reinado de Fernando IV *el Emplazado* (1295-1312), en que Castilla presenció la forzada y traumática extinción de la orden de los caballeros templarios, en momento isócrono con su desaparición en Francia a instigación de Felipe el Hermoso[81] La novela se hace

[81] Manejo *El señor de Bembibre* en la pulcra edición de Enrique Rubio en Letras Hispánicas de la editorial Cátedra (Madrid, 1986), con amplio estudio preliminar en que se estudian debidamente la vida y la obra de Enrique Gil.

cargo de los malhadados amores de don Álvaro Yáñez, señor de Bembibre, sobrino del maestre del Temple en Castilla, y doña Beatriz, hija y heredera de don Alonso Osorio, señor de Arganza. Triunfalmente interviene en estos amores el odioso conde de Lemus, aunque su triunfo se resuelve en una muerte justiciera y horrorosa. El desenlace es propio del momento romántico: doña Beatriz muere joven, consumida por una enfermedad pronosticable por cualquier lector de novelas románticas; don Álvaro desaparece tras la muerte de su amada y la gente sólo puede adelantar suposiciones acerca de su destino. En la «Conclusión» a la novela se nos revelan ciertos artificios narrativos que eran viejos para la época de Cervantes: «El manuscrito de que hemos sacado esta lamentable historia anda muy escaso en punto a noticias sobre el paradero de los demás personajes, en cuya suerte tal vez no faltarán lectores benévolos que se interesen». Esta receptiva llamada al lector tiene inmediata respuesta porque el texto sigue para hacernos recaer en otro antiguo lugar común de la novelística: «De la suerte posterior del señor de Bembibre, de la linda Martina, de Millán y de Nuño, nada más de lo que sabemos contenía [el manuscrito ya mencionado]; pero en el año pasado de 1842, visitando en compañía de un amigo las montañas meridionales del Bierzo, hicimos en el archivo del monasterio de San Pedro de Montes un hallazgo de grandísimo precio sobre el particular que nos aclaró todas nuestras dudas... nuestros lectores pueden perdonarnos mientras les enteramos de lo más preciso, haciéndose cargo de que habiendo tenido paciencia para seguirnos hasta aquí, bien pueden decir con el refrán vulgar 'Donde se fue el mar que se vayan las arenas». Para terminar de aclarar la suave ironía de que hace uso el narrador (que pretende traducir su propio desenlace del manuscrito latino supramentado) transcribo el último párrafo, preliminar a esa traducción epilogal: «Hechas, pues, estas explicaciones que hemos juzgado necesarias, volvamos al códice latino cuyas palabras vamos a traducir fielmente haciendo antes una profunda cortesía a nuestros lectores en señal de despedida, ya que después de ellas nada podemos contarles de nuevo. Dice así...». El Narrador Irónico se ha hecho cargo de toda la materia epilogal de la novela, pero su uso no es ocurrencia de último momento por parte de Gil y Carrasco. Desde muy temprano en el relato se habían columbrado las posibilidades narrativas facilitadas por su empleo, como demuestra el párrafo inicial del capítulo II:

> Algo habrán columbrado ya nuestros lectores de la situación en que a la sazón se encontraba la familia de Arganza y el señor de Bembibre, merced a la locuacidad de sus respectivos criados. Sin embargo, por más que las noticias que les deben no se aparten en el fondo de la verdad, son tan incompletas que nos obligan a entrar en nuevos pormenores esenciales, en nuestro entender, para explicar los sucesos de esta lamentable historia.

Más arriba explicaba yo que el autor romántico siente particular afinidad con el Narrador en Primera Persona del Plural (*v. supra*, págs. 271-273), y en todo momento, en esta novela, tal tipo de Narrador campea por sus fueros. La directa referencia a «nuestros lectores» explicita la intención de amilanarlos con los superiores conocimientos narrativos del narrador, pero éste reconoce que él también trabaja con conocimientos imperfectos. Éste es un claro ejemplo del hecho que el Narrador Poquisciente es el envés de la medalla del Narrador Irónico, porque es casi una perogrullada reconocer que el mismo magín creador es el que ha inventado todos los tipos posibles de narradores y, asimismo, la integridad del argumento que éstos relatan. Las dudas, las vacilaciones, la ignorancia, todos estos integrantes del conocimiento humano a que en ocasiones se acoge el Narrador son formas de ironizar el acto de narrar, algo impensable en épocas más tradicionales y afectas a la sacralidad del relato.

Para estas alturas del presente estudio no puede caber duda al lector que *El señor de Bembibre* contiene varios tipos más de narradores en su baraja narrativa y paso a estudiar otras funciones del Narrador en *El señor de Bembibre*. Destaca el Narrador Omnisciente que a menudo se instala en el pensamiento de sus personajes, como ocurre con doña Beatriz: «Tal vez pensaba que sus oraciones se encontraban con las suyas [las oraciones de don Álvaro] en el cielo, mientras sus corazones volaban uno en busca de otro en esta tierra de desventuras, y entonces su imaginación se exaltaba hasta mirar sus lágrimas y tribulaciones como otras tantas coronas que la adornarían a los ojos de su amado» (cap. VII, pág. 118). Otra descripción de la heroína se caracteriza por las aficiones frenológicas que entusiasmaron al autor: «La expresión habitual de su fisonomía manifestaba una dulzura angelical, pero en su boca y en su frente cualquier observador mediano hubiera podido descubrir indicios de su carácter apasionado enérgico» (cap. II, pág. 83). El Narrador Omnisciente también se instala en la imaginación de don Álvaro, de quien se nos dice: «Comoquiera, a cada una de estas quimeras salía al paso prontamente ya la noble figura de doña Beatriz indignada de su audacia, ya el venerable semblante de su tío el maestre que le daba en rostro con los peligros que acarreaba a la Orden, ya, finalmente, la voz inexorable de su propio honor que le vedaba otros caminos» (cap. VIII, pág. 123). El conde de Lemus es el villano de la obra, pero no deja de sorprender que a pesar de ello tiene conciencia: «El conde quiso replicar, pero le despidió [Beatriz] con un ademán altivo que le cerró los labios, y levantándose se retiró paso a paso y como desconcertado,

más que con el justo arranque de doña Beatriz con la voz de su propia conciencia» (cap. VIII, pág. 128). Se insiste en este raro atributo del villano: «Lo peor del caso era que su conciencia le repetía punto por punto las injurias del comendador, y que con enemigo tan implacable y fiero no valían desdenes ni altanerías» (cap. XXV, pág. 262). Pero con su conciencia y todo el villano es arrojado al abismo por el fuerte anciano comendador Saldaña (cap. XXVIII). Pero las novelas históricas románticas no pueden proceder sin un villano: don Enrique de Villena lo fue para Larra; el ficticio paje Jimeno sirvió las mismas funciones para Espronceda. Por consiguiente el argumento de *El señor de Bembibre* no puede proseguir sin su villano y el histórico infante don Juan reemplazará al conde de Lemus (cap. XXXII).

La omnisciencia del Narrador llega al punto de conocer el alma de su protagonista: «Su alma se fortificaba en la soledad y aquella pasión pura en su esencia se purificaba y acendraba más y más en el crisol del sufrimiento ahondando sus raíces a manera de un árbol místico en el campo del destierro y levantando sus ramas marchitas en busca del rocío bienhechor de los cielos» (*ibidem*). Lo mismo ocurre con su corazón: «Entonces la zozobra y la angustia comenzaron a apoderarse del corazón de don Álvaro, que también se mantuvo un rato sin hablar palabra» (cap. XI, pág. 151). Este conocimiento exagerado del alma y del corazón de don Álvaro se puede atribuir al hecho de que el Narrador Omnisciente le conoce personalmente: «Los días que siguieron al encierro de doña Beatriz fueron, efectivamente, para el señor de Bembibre todo lo penosos y desabridos que le hemos oído decir, y algo más» (cap. VIII, 122). Esta relación personal entre el Narrador y su Protagonista se puede considerar como un detalle adicional que garantiza la fidelidad del relato (tal es el caso en los artículos de Larra, por ejemplo), pero constituye un serio desliz en *El señor de Bembibre*. Debe considerarse que en la Conclusión se nos informa que don Álvaro falleció hacia 1320, por lo que ciertos comentarios del Narrador se convierten en algo increíble y absurdo, como el siguiente: «Algunos ritos que se observan en las modernas sociedades secretas, sobre todo en la admisión de socios, se dicen derivados de los templarios» (cap. XXII, 236). Es un desliz narrativo el crear una relación personal entre el Narrador y el Protagonista, porque el relato no adquiere así mayor credibilidad, sino que corre el riesgo de convertirse en una palestra de disparatados anacronismos, según se acaba de ver.

El capítulo XI está dedicado a describir el estado anímico de doña Beatrizdespués de una violenta entrevista que ha tenido con su padre con motivo de su posible boda con el conde de Lemus. Desde luego que éste es el terreno mejor abonado para que el Narrador Omnisciente campee por sus

fueros, y lo mismo se puede decir del capítulo XXIX, cuando doña Beatriz se halla encerrada en el claustro de Villabuena. La descripción anímica de la heroína es muy del gusto del novelista romántico, y Gil y Carrasco no es excepción y cuando la suerte de los templarios invade el espíritu de doña Beatriz, allí está el Narrador Omnisciente para revelárselo al lector (cap. XXXI). El pensamiento de Martina, la fiel criada de doña Beatriz, también es visitado por el mismo tipo de narrador: «Por fin, hoy, decía para sí, contemplando a su ama, estará un poco más a sus anchas la pobrecilla» (cap. XVIII, pág. 197), y así Martina se embarca en un monólogo que explica la acción para beneficio del lector. El caballerizo del señor de Arganza habla con esa dicción típica de los personajes románticos: «El diablo es nuestra ama, iba diciendo entre dientes el caballerizo» (*ibidem*, pág. 199), y este mascullar le queda como costumbre: «Con semejantes desahogos probaba el buen caballerizo, si no su agudeza, por lo menos su buen corazón, y sin duda todos ellos sonaban entre sus dientes cuando tan mohíno caminaba para Villabuena» (cap. XXIV, pág. 252).

El Narrador apela al Lector a menudo: «Extraño parecerá tal vez a nuestros lectores que tan a punto estuviese el abad de Carracedo para destruir los planes de felicidad de don Álvaro y doña Beatriz, por quien suponemos que no habrá de interesarse un poco su buen corazón, y sin embargo es una cosa natural» (cap. XII, 159). Los ejemplos son muy abundantes y para no multiplicarlos innecesariamente escojo el siguiente: «La entrevista de suegro y yerno, fue, como pueden figurarse nuestros lectores, muy ceremoniosa» (cap. XXVII, pág. 276). En ocasiones estas llamadas adquieren un tono de familiaridad que pueden provocar un cierto desvío en el lector; según creo, y éste es el caso en el trozo siguiente: «Como nuestros lectores habrán de tratar un poco más de cerca a este personaje [se trata de don Pedro Fernández de Castro, conde de Lemus, el archi-villano de la obra] en el curso de esta historia, no llevarán a mal que les demos una ligera idea de él» (cap. VIII, 124). Esta superabundancia de explícitas relaciones entre Narrador y Lector en las novelas históricas de los autores románticos de mi reducido elenco, y muy en particular, en el caso de Enrique Gil y Carrasco, debe obedecer a motivos circunstanciales, ya que no se la encuentra en períodos anteriores. Puesto a teorizar me parece atinado pensar en el hecho de que el Romanticismo coincide con el desarrollo incremental de la prensa europea y España no fue excepción en este aspecto. Surge el periodismo y escribir para los periódicos se presenta como una posible carrera. Desde este punto de vista es útil recordar que Larra, Espronceda y Gil y Carrasco fueron periodistas, cada uno a su modo. El caso de Larra es de una claridad meridiana y basta repasar sus famosos artículos de costumbre para observar que en ellos pulula la llamada a *mis lectores*. Esta perspectiva

es útil para explicar cómo y por qué el narrador romántico acude con alarmante frecuencia a llamadas a sus lectores en forma totalmente innecesaria en la amplia mayoría de los casos.

El Narrador del *Señor de Bembibre* tiene, ocasionalmente, la misma extraña limitación de conocimientos que hemos visto con anterioridad. Recojo a continuación algunos ejemplos del uso del Narrador Poquisciente: «Don Rodrigo, pues, combatido de mil opuestos sentimientos, silencioso y recogido, sin hacer caso, ora por esto, ora por la poca novedad que a sus ojos tenía, del risueño paisaje» (cap. IV, pág. 103); «No sabemos decir a punto fijo si era esto lo que más influía en el mal humor del caballerizo» (cap. VI, pág.114); «Para llegar a Bembibre a deshora y entregar con el mayor recato la carta de doña Beatriz que poco más o menos decía así» (cap. VI, pág.116), y tras esta inhábil comentario se copia al pie de la letra el texto de la carta; «¿Quién sabe de donde venían aquellos dos forasteros y si eran nativos de aquella tierra? ¿Quién sabe si aquellas voces de metal, que ahora sólo hablaban de la muerte, habían entonado un himno de alegría...? Tal vez eran éstas las ideas que en ellos se despertaban» (cap. XVIII, pág. 196). Desde luego que la insuficiencia de conocimientos del narrador sirven en esta ocasión para aumentar el suspenso, que ya hemos visto como una característica muy propia del novelista histórico romántico.

Del trío de tales escritores que se estudian en este capítulo es el autor del *Señor de Bembibre* el que hace uso más adecuado y frecuente del Narrador Infidente. Para sustanciar tal afirmación aquí van algunos ejemplos. El primero está en el capítulo II y tiene que ver con el futuro de doña Beatriz que con tanto cuidado vigila su madre lo que provoca este comentario del Narrador: «¡Solicitud funesta, que tan amargas horas preparaba para todos!» (pág. 81). Esas amargas horas apuntan directamente al desenlace de la novela pero este tipo de agüero por parte del narrador constituye, en las circunstancias, una más que regular infidencia por parte del narrador, sobre todo cuando, arteramente, lo coloca en las primeras páginas de su novela. El próximo ejemplo constituye el nudo argumental, está preparado muy artísticamente y ocupa los capítulos XV al XX. Tiene que ver con la muerte del protagonista, acontecimiento que al ocurrir con el relato sólo mediado (treinta y ocho capítulos forman la novela) tiene, por fuerza, que ser algo fingido. La infidencia comienza cuando el infante don Juan decide visitar a don Juan Núñez de Lara, castellano de Tordehumos, en cuyo castillo está prisionero y herido don Álvaro. El narrador nos informa que No bien llegaron las bulas del papa Clemente [V, de supresión de los caballeros templarios], al punto pasó [el infante don Juan] a Tordehumos, y allí subiendo con su castellano a una torre solitaria del castillo,

comenzaron una plática muy viva y acalorada. Con gran sorpresa y aun susto de los que desde abajo les miraban, don Juan Núñez con ademanes descompuestos echó mano a la espada, como si de su huésped recibiese alguna ofensa; pero sin duda se hubo de arrepentir, porque a poco rato volvió el acero a la vaina con muestras de gran cortesía, y entrambos caballeros se dieron las manos. El infante bajó poco después y tomó el camino real con muestras de gran satisfacción (cap. XV, pág. 177).

Sigue una entrevista del herido don Álvaro con su apresor don Juan Núñez, y de éste con el físico judío Ben Simuel quien visita poco después al herido con una copa en una salvilla. Cuando poco más tarde Millán, escudero de don Álvaro, le visita le encuentra «desgarradas las heridas y toda la cama inundada en sangre». Ocurre la muerte inevitable y «el capellán extendió la fe de muerto correspondiente». Con esto «la mesnada [de don Álvaro] volvió a sus prados y montañas nativas llena de luto y de tristeza por la muerte de su señor». Todo el Bierzo se enlutece y muy en especial el corazón de doña Beatriz. Cinco capítulos más tarde, el capítulo XX se inicia con estas insólitas palabras:

> Nuestros lectores nos perdonarán si les obligamos a deshacer un poco de camino para que se enteren del modo con que se prepararon y acontecieron los extraños sucesos a que acaban de asistir. Muévenos a ello no sólo el deseo de darles a conocer esta verdadera historia, sino el justo desagravio de un caballero que, sin duda, les merecería mala opinión, y que, sin embargo, no estaba tan desnudo de todo buen sentimiento, como tal vez se figuran. Este caballero era don Juan Núñez de Lara (cap. XX, pág. 216).

Después de este introito el narrador explica que Ben Simuel había brindado a don Álvaro con una copa de poderoso soporífero que lo sumió en un letargo similar a la muerte. El protagonista está vivo y el argumento puede proseguir por el camino señalado. Desde luego que la época romántica contiene en sus novelas un buen surtido de muertes aparentes y, sin ir más lejos, ahí están la de doña María de Albornoz, la mujer de don Enrique de Villena, en *El doncel de don Enrique el Doliente* de Larra, y la de Usdróbal en *Sancho Saldaña* de Espronceda. No hay que insistir que el original de todas ellas se halla en el caso del protagonista de *Ivanhoe* de Sir Walter Scott. Pero la aportación original de Enrique Gil y Carrasco estriba en el hecho de que la muerte de don Álvaro es aceptada por todo el mundo, en la novela y fuera de ella, y no es más que una colosal infidencia. La revelación la inicia el Narrador Infidente con una nueva llamada a sus lectores y con la aseveración de que su obra es una «verdadera historia», afirmación de tono cervantino y que debe ponernos en el camino de la verdadera fuente de inspiración. Para montar esta colosal

infidencia el narrador debe acudir a otras de menor monta pero que también deben ser reveladas en el momento apropiado so pena de que se desplome el argumento y el edificio todo de la novela. Más arriba (pág. 43) se ha copiado el texto que narra la entrevista entre dos personajes históricos, el infante don Juan de Castilla, el de Tarifa, y don Juan Núñez de Lara, segundo señor de Lara de tal nombre. Debe observarse en tal ejemplo que el narrador relata el grave altercado con la perspectiva de alguien que está al pie de la torre, que puede ver pero no oír: ve al castellano de Tordehumos desenvainar airadamente la espada, pero no puede oír las palabras cambiadas. Éste es un momento en que el lector bien puede desear la intervención del Narrador Omnisciente, el sábelotodo, para conocer la naturaleza del diálogo, pero tal no es la intención de Gil y Carrasco quien apela subrepticiamente al Narrador Infidente, el que retiene capital información para el adecuado juicio de las acciones por parte del Lector, como se hace claro cinco capítulos más tarde, con estas palabras:

> Así fue que cuando don Álvaro [el señor de Bembibre] cayó en sus manos [las de don Juan Núñez de Lara], ya vimos la cortesía con que comenzó a tratarle y el agasajo con que fue recibido en su castillo de Tordehumos; sobrevinieron a poco las pláticas con el infante [don Juan], sobre las bulas de Bonifacio [VIII], a propósito del enjuiciamiento de los templarios, y allí determinó el pérfido y antiguo maquinador [el infante don Juan] a don Juan Núñez a separar de una manera o de otra a don Álvaro de la alianza de los caballeros, bien persuadidos ambos de que su causa recibiría un doloroso golpe, especialmente en el Bierzo. Bien hubiera querido el infante que el tósigo o el puñal le desembarazasen de tan terrible enemigo, pero su ligera indicación encontró tal acogida que ya vimos a don Juan Núñez sacar la espada para dar la respuesta. Por lo tanto, hubo de recoger velas con su astucia acostumbrada, y aun así lo único que alcanzó fue que diesen al señor de Bembibre un narcótico con el cual pasase por muerto, y que entonces lo aprisionasen estrecha y cautelosamente, hasta que, roto y vencido el enemigo común, pudiese volver a la luz un caballero tan valeroso y afamado... El resultado de sus esfuerzos fue el que vimos, y en la misma noche Ben Simuel preparó un filtro con que todas las funciones vitales de don Álvaro se paralizaron completamente (cap. XX, págs. 216-17).

El narrador prepara con cuidado el engaño total del lector con respecto a la muerte de don Álvaro, porque después del airado diálogo entre el infante don Juan y el castellano de Tordehumos, el relato continúa con estas palabras:

> El de Lara estuvo paseando en la plataforma de uno de los torreones el resto de la tarde con pasos desiguales, hablando consigo propio en ocasiones, gesticulando con vehemencia y sentándose de cuando en cuando arrobado en profundas distracciones. Por fin... mandó a llamar por un paje a su físico Ben Simuel. Poco tardó en asomar por la puerta la cara de zorro del astuto judío, y sentándose al lado de su señor entablaron en voz muy baja una viva conversación, de que el paje no pudo percibir nada, sin embargo de estar en la puerta, hasta que por fin Ben Simuel, levantándose, y después de escuchar las últimas palabras de don Juan que las acompañó con un gesto muy expresivo y semblante casi amenazador, se salió de la sala con bastante diligencia (cap. XV, pág. 180).

Ésta es otra ocasión en que el lector bien puede desear la intervención del Narrador Omnisciente, porque desde la época del famoso monólogo de Sancho Panza con motivo de la deseada visita de su amo a Dulcinea del Toboso en su aldea (*Don Quijote*, II, x) se sabe que ese tipo de narrador puede hacerse cargo de cualquier clase de soliloquio. En *El señor de Bembibre* ese Narrador Omnisciente ha sido puesto repetidamente a cargo del relato, como se ha visto más arriba, y fácilmente podría haberse hecho cargo de la exposición de lo que decía don Juan Núñez de Lara cuando «estuvo hablando consigo propio en ocasiones», o bien subsanar la ignorancia del paje que «no pudo percibir nada». Pero me arriesgo a estampar una perogrullada y declaro que ese tipo de narrador no cabía en los planes novelísticos de Gil y Carrasco en las oportunidades que acabo de destacar. Lo que deseaba el novelista era engañar al lector por completo respecto al destino de don Álvaro para poder así llevarle triunfalmente a la Conclusión, donde el redivivo don Álvaro muere una muerte natural y en olor de santidad. Para tales despliegues narrativos el novelista se vio obligado a recurrir de manera imperiosa al Narrador Infidente.

Ya se ha visto (*supra*, pág. 279) la temprana intervención del Narrador Infidente como agorero, y muy entrado el relato el autor acude a la misma infidencia portentosa para anunciar el inevitable encuentro entre el señor de Bembibre y su archi-rival, el conde de Lemus. El desenlace queda artísticamente envuelto en sombras por el uso del Narrador Infidente, ya que Gil y Carrasco no desea que el lector se anticipe a sus planes argumentales, lo que representaría un grave defecto por su parte en el arte de narrar: «Así pues, ambos aguardaban la ocasión de medir sus fuerzas con ansiedad indecible, bien ajenos de la suerte que su sino fatal les preparaba» (cap. XXIV, pág. 256). Durante el sitio del castillo templario de Cornatel el novelista tiene buen cuidado de aludir y eludir al desenlace feliz para los del castillo y catastrófico para el conde de Lemus, que encuentra allí su horrrorosa muerte. Obsérvese la técnica de Alusión-Elusión que se ha convertido en algo integral del arte narrativo de Gil y Carrasco, y que es característica definitoria del empleo del Narrador Infidente: «Atacados a un tiempo por el frente y flanco, y desconcertados de aquella manera impensada y súbita, era segura la muerte o prisión

de todos los caballeros. Sólo una rara casualidad hizo abortar aquel plan tan ingenioso como naturalmente concebido» (cap. XXVIII, pág. 283).

La última infidencia memorable que se usa en *El señor de Bembibre* ocurre muy cerca del final. Doña Beatriz y su padre don Alonso están en Carracedo esperando noticias de Salamanca de don Álvaro y sus hermanos de orden, los caballeros templarios, ya que todos han sido convocados a juicio por el inquisidor apostólico. Fueron declarados inocentes de todos los cargos que se les habían hecho, pero hay un torcedor a la felicidad de doña Beatriz: don Álvaro no queda relevado de su voto de castidad y pureza. Las alegres noticias viajan pronto y padre e hija esperan confiados el ansiado desenlace matrimonial, ignorantes de que éste le había quedado prohibido a don Álvaro. En estas circunstancias cuando un mensajero presentó a don Alonso:

> Un pliego con las armas de Carracedo. Abriólo rápidamente, y a los pocos renglones que hubo leído se le robó el color de la cara, comenzaron a temblarle las rodillas, y como si fuese a perder el conocimiento se apoyó contra el tronco del árbol y dejó caer el pliego de las manos. Doña Beatriz entonces, veloz como el pensamiento, se arrojó al suelo y recogiendo la carta se puso a leerla con ojos desencajados, pero su padre, que al ver su acción pareció recobrarse enteramente, se arrojó a ella para arrancársela de las manos diciéndole a gritos: «¡No lo leas! ¡No lo leas, porque te matará!» Pero ella desviándose a un lado, sin separar sus ojos del fatal pliego, y cebada en sus renglones, llegó a un punto en que lanzando un tremendo gemido, cayó sin sentido en brazos de su fiel doncella... Entonces comenzaron a rociarle el rostro con agua que traían del lago... pero inútilmente, porque no volvía en sí ni cesaba una especie de respiración sonora y anhelosa que parecía hervir en lo más profundo de su pecho (cap. XXXV, pág. 350).

Obsérvese que en ningún momento del relato se ha revelado el contenido de la fatal carta, y el recatar tal tipo de fundamental información de los lectores nos presenta perfectamente definido al Narrador Infidente. Sólo al recobrar los sentidos doña Beatriz e insistir «con ciega y obstinada porfía» en que le pongan nuevamente en las manos la desastrada carta «entregósela entonces don Alonso, y ella, con extraordinaria avidez, se puso a devorarla. Esta carta, como presumirán nuestros lectores, no contenía sino lo que ya saben, pero por una fatal circunstancia distaba de la imaginación de doña Beatriz como el cielo de la tierra». El Narrador Infidente ha cumplido con su cometido de acicatear el interés del lector y ahora sí puede revelarle el contenido de la carta, pero debe notarse que aun ahora el infidente narrador lo hace con un característico mohín de superioridad: «Como *presumirán* nuestros lectores». El juego del gato y del ratón ha llegado a su fin en *El señor de Bembibre*, ese juego que ha

caracterizado las relaciones entre Narrador y Lector desde la época en que Cervantes llegó a su genial decisión de retener información importantísima acerca de las actividades del bachiller Sansón Carrasco. Enrique Gil y Carrasco, devoto lector del *Quijote*, ha aprendido con toda puntualidad en el curso de esas lecturas las reglas del juego y las usa con una frecuencia, arte y fineza que superan a todos los otros novelistas peninsulares desde la época del inventor de la técnica del Narrador Infidente. El inteligente lector apreciará el alcance y significado de este elogio.

CAPÍTULO X:
EL REALISMO: VALERA Y GALDÓS

La segunda mitad del siglo XIX español presenció acontecimientos insólitos de toda índole, que afectaron seriamente los sentimientos colectivos y que así contribuyeron a elaborar una nueva conciencia nacional. La dinastía reinante de los Borbones –que regía el país desde el año de 1700–, es rechazada por la mayoría y la reina Isabel II se ve obligada a marchar al destierro en 1868. Es el momento en que se firma la constitución de 1869 y esto trae la regencia de Serrano y la aceptación de la corona española por el nuevo rey Amadeo I de Saboya, quien se ve antagonizado por el nuevo pretendiente Carlista, Carlos VII, y la segunda guerra Carlista. En 1873 Amadeo abdica al trono y se proclama la efímera y problemática I República (1873) que, a su vez, es finalizada por la Restauración de los Borbones. Alfonso XII sube al trono en 1875 y reina una década exacta; murió sin herederos pero su viuda, la reina María Cristina, había quedado embarazada y actuó como regente del reino. En 1886 nació Alfonso XIII, quien vivió parte de la guerra de Cuba y el desastre militar de la guerra de Cuba en 1898. Con el tremendo interrogante histórico que planteó el Desastre se cierra el siglo XIX. La derrota en Cuba se había visto compensada, hasta cierto punto, por la renovada aventura en el norte de África, que había sido iniciada en los lejanos años del Cardenal Cisneros y su conquista de Mazalquivir (1507) y de Orán (1509). En la segunda mitad del siglo XIX la precaria situación de los soldados en Marruecos llena a los españoles de expectativa y dudas acerca del destino nacional.

En esta esperpéntica España decimonónica vivieron los dos corifeos del realismo que ilustran este capítulo: Valera y Galdós. La larga vida de don Juan Valera y Alcalá Galiano le permitió presenciar los primeros años del siglo XX: murió ciego en Madrid en 1905. Había nacido en la histórica villa de Cabra, en la provincia de Córdoba, de aristocrática familia de cortos medios económicos. Su padre fue don José Valera y Viaña, capitán de la marina de guerra, y su madre doña Dolores Alcalá Galiano y Pareja, marquesa de la Paniega. Su educación la completó en Madrid con omnívoras lecturas humanísticas, que le acompañaron toda su vida. Escogió la diplomacia como carrera, aunque su

opinión privada acerca del oficio no fue muy alta, como confiesa en una de sus impagables cartas: «Aprovechándome de una buena coyuntura me metí de patitas en la diplomacia, donde, con bailar la polka y comer pastel de *foie gras* está todo hecho». Su primer destino fue el reino de Nápoles, donde su superior fue el famoso duque de Rivas. Sus obligaciones personales le llevaron a Lisboa, Río de Janeiro, Dresden, Rusia, Frankfurt, Washington, Bruselas y Viena. En Washington sirvió una década antes de la guerra entre España y los Estados Unidos por el dominio de Cuba, y tuvo en la capital norteamericana una triste aventura: una joven de la alta sociedad se enamoró perdidamente de él, y al conocer la imposibilidad de su amor se suicidó en el edificio de la embajada española.

Con innegable éxito, que no se reflejó en su economía personal, dedicó toda su vida a las letras y dejó una ingente obra, que su nieta, Carmen Valera y Sánchez-Ocaña, publicó en los primeros años del siglo XX en 53 volúmenes que ilustran todos los géneros literarios. El epistolario de Valera es, en su conjunto, obra de muy subido interés pero, por desgracia, todavía no se ha publicado en su totalidad y en forma metódica. Llegó tarde a la novela y la primera que publicó y la de mayor fortuna, salió cuando ya era cincuentón: en 1874 salió *Pepita Jiménez*, primero en la *Revista de España* y después, en el mismo año, se imprimió como libro. Como medida de su éxito quiero recordar que se ha traducido al alemán, checo, finlandés, francés, inglés (la edición de Nueva York, Appleton, cuando el autor era embajador en Washington, salió con importante prólogo suyo)[82], italiano, polaco, portugués, ruso y sueco. Su éxito ha sido imparable y ha llegado a usarse como libro de texto en las clases de idioma español en las universidades de habla inglesa.

Pepita Jiménez tiene una estructura compleja que se acentúa por el hecho de que está enmarcada por dos citas en latín, muestra evidente del profundo humanismo de Valera. La primera es *Nescit labi virtus* («la virtud desconoce el pecar»), y la última son dos versos de Lucrecio en su *De rerum natura* que el novelista hace apuntar a la omnipotencia del amor. El texto está dividido en tres partes: I. «Cartas de mi sobrino», II, «*Paralipómenos*», III, «Epílogo. Cartas de mi hermano». La primera parte tiene su propio prólogo en que un narrador anónimo explica la urdimbre de la novela en los siguientes términos: el deán de una catedral andaluza innominada dejó a su muerte un legajo, que, en forma inexplicada llegó a las manos de este narrador anónimo. El legajo contenía un manuscrito, todo de la misma letra, con las tres partes descritas, y «el

[82] Uso la muy útil edición de Luciano García Lorenzo en Clásicos Alhambra (Madrid, 1977), donde se incluye dicho prólogo.

conjunto forma algo a modo de novela, si bien con poco o ningún enredo», en las palabras del narrador anónimo (pág. 58). Éste termina el prologuillo con las siguientes palabras: «El mencionado *manuscrito*, fielmente trasladado a la estampa, es como sigue». Obsérvese que, dada esta última afirmación («trasladado a la estampa») el narrador anónimo es un novelista, o un aprendiz de novelista. Conviene poner todo esto en un poco de perspectiva histórica... El hecho de que un escritor anónimo tropiece al azar con un texto literario acabado, asimismo anónimo, y que decide publicarlo es un artificio de solera en las letras españolas. Remonta, por lo menos, al anónimo *Amadís de Gaula* y la problemática intervención del regidor de Medina del Campo Garci Rodríguez de Montalvo en las tres partes del libro que le llegaron a las manos y que él publicó en cuatro partes (1508). Una gloriosa variante del mismo artificio apunta directamente a la intervención del historiador arábigo Cide Hamete Benengeli en la publicación del texto de *Don Quijote de la Mancha*. Por consiguiente, la explicación que da el narrador anónimo de *Pepita Jiménez* acerca de la existencia de una realidad literaria así denominada constituye un artificio de la más castiza solera, como bien lo sabía el muy sabio y taimado don Juan Valera.

Ahora sí comienzan las «Cartas de mi sobrino». El escritor de las catorce cartas es un seminarista llamado don Luis de Vargas, y el corresponsal es siempre su mismo tío y deán. Las cartas están fechadas a 22 de marzo, sin lugar ni año, la primera, y a 18 de junio la última. Vale decir que, en su conjunto, el epistolario cubre casi exactamente las fechas que marcan la primavera, esa estación del año que tradicionalmente se asocia con el amor. Asimismo es digno de observar el hecho de que en la última carta hay repetidas alusiones a la festividad de San Juan Bautista (24 de junio), y «la noche de San Juan» tiene abundantísimas asociaciones con el amor en toda la tradición peninsular. Vale decir que, a pesar de las castas intenciones del seminarista don Luis, todo el epistolario gira alrededor de un eje constituido por la idea del amor. Ahora bien, una novela, en general, se enfrenta con la necesidad narrativa de que debe entregar al lector, lo antes posible, un mínimo de información acerca del protagonista. Ésta es la función a la que el artero novelista dispone la primera carta que, con mayor o menor disimulo, nos entrega los siguientes datos fehacientes: don Luis de Vargas, a punto de entrar en religión, ha viajado a un anónimo pueblo andaluz, donde había nacido, que había abandonado de niño. Su fin es despedirse de su padre y, por consiguiente, y con toda naturalidad, la primera carta a su tío, hermano de su padre, abunda en detalles que, en su conjunto, nos brindan el telón de fondo de la acción novelística. Por lo pronto, su padre es el cacique de la comarca y, asimismo, el Tenorio del lugar: don Luis es hijo ilegítimo. Para la época en que don Luis vuelve al pueblo su padre

está abiertamente cortejando a Pepita Jiménez, a quien el seminarista todavía no conoce al tiempo de escribir la carta. Como se supone que Pepita será su madrastra es natural que abunden detalles de su personalidad, pero al llegar a este punto el epistológrafo se parece sospechosamente al Narrador Omnisciente. Por ejemplo cuenta detalles del matrimonio de Pepita con el difunto don Gumersindo que don Luis no pudo conocer en absoluto, en primer lugar porque él todavía no conocía a Pepita, y en segundo lugar, porque para esa época él estaba en el seminario. Obsérvense los pormenores narrativos de este incidente de la vida íntima de la todavía desconocida Pepita:

> Así es que un día ambas [Pepita y su madre] se quedaron atónitas y pasmadas cuando, después de varios requiebros, entre burlas y veras, don Gumersindo soltó con la mayor formalidad, y a boca de jarro la siguiente categórica pregunta: «Muchacha, ¿quieres casarte conmigo?» Pepita, aunque la pregunta venía después de mucha broma y pudiera tomarse por broma, y aunque inexperta en las cosas del mundo, por cierto instinto adivinatorio que hay en las mujeres, y sobre todo en las mozas, por cándidas que sean, se puso colorada como una guinda y no contestó nada (pág. 65).

En este pasaje hay que dar por descontado todos los conocimientos de la psicología humana que don Luis tiene que haber aprendido en sus cursos de seminarista («hay en las mujeres... en las mozas»). Pero quedan pormenores inaccesibles a todo narrador que no fuese un sábelotodo. No hay que insistir en el hecho de que esta escena es de la más íntima naturaleza y que transcurrió íntegra en la presencia de sólo tres personas: Pepita, su madre y don Gumersindo. Por consiguiente, en la profusión de detalles como «se puso colorada como una guinda y no contestó nada», es esa riqueza de pormenores nimios e íntimos que delata la presencia del equivalente epistolar del Narrador Omnisciente.

Lo mismo se puede decir acerca del detallismo de la siguiente escena de máxima intimidad: «Siempre que mi padre trata de hablarle de amor, [Pepita] le pone a raya echándole un sermón dulcísimo, trayéndole a la memoria sus pasadas culpas» (pág. 67). En las partes no epistolares de la novela el Narrador Omnisciente campea por sus fueros como se puede ver en estos dos ejemplos referidos a don Luis: «Cuando don Luis reflexionaba sobre todo esto, se elevaba su espíritu... pero pronto se abatía el vuelo de su imaginación, y el alma de don Luis tocaba a la tierra y volvía a ver a Pepita... Así se atormentaba don Luis con encontrados pensamientos que se daban guerra» (pág. 161); «Impulsado por tales razones, lo primero que pensó don Luis fue faltar a la cita sin dar excusa ni aviso» (pág. 176). Por último, interesa esta otra intervención del

Narrador Omnisciente en el pensamiento de don Luis: «Don Luis pensó desde luego en sustituir el antiguo y encumbrado ideal con otro más humilde y fácil. Y si bien recordó a don Quijote cuando, vencido por el Caballero de la Blanca Luna, decidió hacerse pastor, maldito el efecto que le hizo la burla» (pág. 210). Estos son los momentos en que el protagonista se enfrenta con la más tormentosa crisis sentimental y espiritual que ha tenido en su vida y debe observarse que en ese momento su pensamiento deriva con toda naturalidad a pensar en don Quijote. Esta es la explicación fundamental de la extraordinaria escena siguiente, en que el antiguo seminarista, don Luis de Vargas, saturado por esas lecturas del *Quijote*, actuará con innegable quijotismo y se apersonará en el casino del pueblo para desafiar a un duelo a muerte al conde de Genazahar. Todo esto arrastra el argumento al desenlace final.

El indudable cervantismo de Valera nos lleva de la mano a tratar de la presencia del Narrador Infidente en la novela, ya que Cervantes fue el inventor de tal tipo de narrador y su modelo universal, como se ha demostrado a lo largo de toda esta monografía. Aparece en dos ocasiones muy distintas y que por ello merecen comentarios individuales. La primera ocurre cuando don Luis acude a la cita en casa de Pepita y tienen una tormentosa entrevista que llega a su final de esta manera: «Dicho esto Pepita se levantó de su asiento y... se lanzó hacia la puerta que daba a las habitaciones interiores... Arrastrado don Luis como por un poder sobrehumano, impulsado como por una mano invisible, penetró en pos de Pepita en la estancia sombría. El despacho quedó solo... Al cabo de un largo rato, don Luis apareció de nuevo, saliendo de la obscuridad. En su rostro se veía pintado el terror, algo de la desesperación de Judas» (pág. 199). Cuando se le une Pepita y le habla el tuteo –nunca usado hasta entonces– que ella emplea revela, sin más explicaciones, que se han convertido súbitamente en amantes. El narrador no ha dado ninguna indicación al respecto, ha recatado con máximo cuidado toda información sobre este nuevo y capital desarrollo en las vidas de ambos protagonistas. Desde este punto de vista estamos ante un ejemplo clásico de la labor del Narrador Infidente, pero es bueno recordar que don Juan Valera escribía todo esto en 1874, cuando todavía estaban distantes los alcances del Naturalismo y sus latentes orgías sexuales. Todavía la moral cristiana vivía en buena salud; su agonía estaba en el horizonte, no más cerca. Desde este punto de vista lo sexual era incompatible con el arte literario, aunque cualquier lector con conocimientos históricos podrá recordar egregios ejemplos del pasado. Por consiguiente, se puede argüir que en esta ocasión el narrador ha frenado cualquier posibilidad de ser explícito para seguir los dictados de la moral cristiana, que para la época de *Pepita Jiménez* todavía era la moral convencional y vigente. Se puede

decir que don Juan Valera acude en esta oportunidad a la técnica del Narrador Infidente por motivos extra-literarios, al impulso de los dictados de la ética cristiana.

El otro caso de infidencia narrativa en *Pepita Jiménez* ocurre al final de la novela y está montado sobre una magnífica ironía, lo cual es muy propio del ingenio agudo y chispeante del verdadero andaluz universal que fue don Juan Valera. El ejemplo es largo, pero bien vale la pena copiarlo íntegro porque el novelista pone aquí en igualdad de hermandad a diversos tipos de narradores. Habla el narrador anónimo que hemos visto llevar la voz cantante en el prologuillo y en el epílogo:

> Aquí vuelvo yo, como responsable que soy de la publicación y divulgación de esta historia, a creerme en la necesidad de interpolar varias reflexiones y aclaraciones de mi cosecha. Dije al empezar que me inclinaba a creer que esta parte narrativa o *Paralipómenos* era obra del señor deán... Ahora, al notar la libertad con que se tratan ciertas materias y la manga ancha que tiene el autor para algunos deslices, dudo de que el señor deán, cuya rigidez sé de buena tinta, haya gastado la de su tintero en escribir lo que el lector habrá leído. Sin embargo, no hay bastante razón para negar que sea el señor deán el autor de los *Paralipómenos*. La duda queda en pie porque en el fondo nada hay en ellos que se oponga la verdad católica ni a la moral cristiana... En cuanto a lo que sostienen tres o cuatro amigos míos discretos, de que el señor deán, a ser el autor, hubiera referido los sucesos de otro modo, diciendo *mi sobrino* al hablar de don Luis, y poniendo sus consideraciones morales de vez en cuando, no creo que es argumento de gran valer. El señor deán se propuso contar lo ocurrido y no probar ninguna tesis, y anduvo atinado en no meterse en dibujos y en no sacar moralejas. Tampoco hizo mal, en mi sentir, en ocultar su personalidad y en no mentar su *yo*... porque los poetas épicos y los historiadores que deben servir de modelo, no dicen yo aunque hablen de ellos mismos... El señor deán, que era un hombre de gusto y muy versado en los clásicos, no había de incurrir en el error de ingerirse y entreverarse en la historia a título de tío y ayo del héroe y de moler al lector saliendo a cada paso un poco difícil y resbaladizo con *párate ahí*, con un *¿qué haces*?... Por lo cual, a no dudarlo, el señor deán, con la mucha discreción que el era propia, pudo escribir estos *Paralipómenos* sin dar la ara, como si dijéramos. Lo que sí hizo fue poner glosas y comentarios... pero yo los suprimo aquí, porque no están en moda las novelas anotadas o glosadas, y porque sería voluminosa esta obrita si se imprimiese con los mencionados requisitos. Pondré, no obstante, en este lugar, como única excepción, e incluyéndola en el texto, la nota del señor deán sobre la rápida transformación de don Luis, de místico en no místico. Es curiosa la nota y derrama mucha luz sobre todo... Hasta aquí la nota del señor deán, escrita con desenfado íntimo, como para él solo, pues bien ajeno estaba el pobre de que yo había de jugarle la mala pasada de darla al público. Sigamos ahora la narración (págs. 206-209).

Bien podría yo abandonar aquí mi aproximación a *Pepita Jiménez*, si no fuese por un comentario a un pasaje en que Valera critica gratuitamente –quiero decir que la crítica no viene forzada por el argumento– al movimiento filosófico contemporáneo de los krausistas españoles. Es bien sabido que el krausismo empapó ciertas zonas del pensamiento español cercano a la universidad en la segunda mitad del siglo XIX y esto provocó airada reacción en las áreas conservadoras y católicas. Entre estas voces debemos colocar las siguientes observaciones puestas en la pluma del señor deán: «Y en nuestros días los Krausistas que ven a Dios, según aseguran, con vista real, tienen que leerse y aprenderse antes muy bien toda la *Analítica* de Sanz del Río, lo cual es más dificultoso y prueba más paciencia y sufrimiento que abrirse las carnes a azotes y ponérselas como una breva madura» (pág. 209). Esto constituye un derroche de ingeniosa ironía muy propia de la forma con que Valera observaba la realidad española. Para una visión más seria y polémica del krausismo español, escrita hacia la misma época hay que leer *La ciencia española* de Marcelino Menéndez y Pelayo, libro cuya génesis comenzó en 1876, dos años después de la publicación de *Pepita Jiménez*, con las primeras cartas del joven sabio y polígrafo santanderino, escritas a instancias de su amigo y mentor Gumersindo Laverde Ruiz, publicadas en la *Revista Europea*. Este común y negativo sentir de Valera y Menéndez y Pelayo hacia el krausismo español ayuda a explicar la gran amistad que los unió a pesar de la treintena de años que los separaba en la edad.

Otra novela estudiaré de don Juan Valera, dada la magnitud de su producción novelística, y será *Doña Luz*, que salió por entregas cuatro daños después de *Pepita Jiménez*, en la *Revista Contemporánea*, 1878-1879. La crítica ha encontrado decididas analogías entre ciertos aspectos de las dos novelas. En palabras de su editor moderno, Enrique Rubio Cremades: «Existen evidentes concomitancias entre los postulados ideológicos y la caracterización de las protagonistas». En parte esto decidió la elección de *Doña Luz* para mi análisis, dentro del amplio panorama novelístico de este andaluz universal. Su estructura, sin embargo, es la tradicional en el género, lo que se reflejará en las funciones del narrador: una dedicatoria «A la señora condesa de Gomar», veinte capítulos y una Conclusión. Su autor la tuvo en alta consideración y escribió al respecto: «Acabo de leerla de nuevo, como si fuera de otro. Es mi vigésima lectura, por lo menos, y lo hallo todo tan bien, y tan elegantemente dicho, y tan hondamente pensado, que leo sin poder dejar el libro, hasta que

termino»[83]. En la dedicatoria a la condesa de Gomar Valera hace algunas indicaciones acerca de la forma en que le gustaría fuese leída y entendida la novela: «Aunque la novela no divierta, creo yo que vale algo por las muy graves y severas lecciones que contiene». Con estas palabras parece que el autor considera que el primer valor de su novela es el docente, y esto lo hace más explícito en las últimas líneas de la misma dedicatoria: «Yo, señora, con el peso de los años, que ya me molesta bastante, y con no pocas saludables desilusiones, voy propendiendo, aunque pecador, a subir por este último camino [el del carro de Elías, que le llevó volando al cielo]. Y si bien en mis novelas se notan aún resabios y aficiones de hombre mundano, ya hay en ellas como señales de que me llaman a sí otras voces muy distintas de las del mundo. Con esto, acaso perderá en amenidad lo que escribo, pero ganará en utilidad. Ahora que está en moda lo docente, dígame usted con franqueza si mi novela no enseña algo, cuando esto enseña». La seriedad del tono apunta a nueva disposición acerca de la creación artística que por fuerza se impondrá en la ideología y temática de la novela que acaba de escribir, porque el lector debe recordar que las dedicatorias y los prólogos son lo último que se escribe, cuando ya se ha puesto punto final a la labor creativa.

La visión panorámica que aquí se ofrece de los narradores de *Doña Luz* empezará con la forma de actuar del Narrador Omnisciente. Para una debida comprensión de su predominio en el relato debe tenerse en cuenta el esquema argumental. La vida de doña Luz transcurre en Villafría: «No todas las historias que yo refiero han de ocurrir en Villabermeja», nos advierte el Narrador en Primera Persona del Singular en la primera frase del relato, aunque bien pronto se verá su alternancia con el Narrador en Primera Persona del Plural. Villabermeja es, desde luego, otro seudónimo de Doña Mencía, Cabra, los lugares de la juventud del autor, omnipresentes en su novelística. Doña Luz es hija ilegítima del marqués de Villafría, lo que hace de la protagonista un don Luis de Vargas con faldas. Tiene relaciones indefinidas en su naturaleza con el Padre Enrique; la misma protagonista no sabe si son amistosas o amatorias. Para evitar que se vuelquen por el lado erótico doña Luz se casa con don Jaime Pimentel, pero al poco tiempo descubre que éste «es un miserable sin alma» (Conclusión, pág. 242). Poco tiempo después de la inevitable separación doña Luz descubre que está preñada y el relato termina con estas palabras: «No ha vuelto [doña Luz], y bien se puede afirmar que no volverá nunca, a reunirse con don Jaime. Mientras

[83] Cito *Doña Luz* por la edición de mi buen amigo Enrique Rubio Cremades para la Colección Austral, Madrid, 1990, quien también es autor de una utilísima colección de estudios ajenos sobre *Juan Valera* en la colección El Escritor y la Crítica, Madrid, 1990.

su marido brilla sobremanera en la corte, ella cuida de un hijo muy hermoso y muy inteligente que Dios le ha dado, y cuyo nombre de pila es Enrique».

A todo esto el lector debe advertir que el cuerpo de la novela está destinado a trazar esas indefinidas relaciones entre la protagonista el y el Padre Enrique. Para tratar de penetrar en la verdadera naturaleza de los sentimientos de doña Luz las funciones del Narrador Omnisciente son inapreciables. Se puede observar que el Narrador Omnisciente ha adquirido paulatinamente las funciones de un verdadero psicólogo, con lo que debe ponerse en evidencia el hecho innegable de que la psicología moderna es el gran triunfo del siglo XIX, la época de Valera y doña Luz. En la presentación de la personalidad de doña Luz el narrador parte de una declaración apodíctica: «Sea como sea, no debemos ocultar que nuestra heroína era muy orgullosa» (cap. IV, pág. 69; obsérvese el Narrador en Primera Persona del Plural). Ahora queda en libertad el Narrador Omnisciente para penetrar la psique de doña Luz, como comienza a hacerlo casi de inmediato:

> Doña Luz, por lo mismo que tenía tanto orgullo no tenía chispa de vanidad. Gustaba en todo de pagar con usura lo que recibía. No anhelaba que la amasen más de lo que podía amar ella. La coquetería era, pues, para doña Luz un vicio ignorado y casi incomprensible. Su fallo, la propia sentencia que ella dictaba acerca de cualquiera calidad, acto o virtud de su persona, la lisonjeaba y complacía mil veces más que todo el aplauso de cuantos la rodeaban. Así es que sólo quería agradar de puro bondadosa: por donde resultaban en ella una naturalidad, una modestia y un olvido aparente de su propio mérito, que encantaban y pasmaban (cap. IV, pág. 72).

A medida que se penetra en el intríngulis psicológico de las relaciones entre doña Luz y el Padre Enrique se hace casi absoluto el predominio del Narrador Omnisciente. Por ejemplo, el capítulo Y, «Un ilustre candidato», comienza con estas significativas palabras: «Por tal arte fueron creciendo la afición de doña Luz al trato del Padre Enrique y la fina amistad que le profesaba» (pág. 120). Ya no puede caber duda que el autor ha entrado decididamente en un nuevo terreno narrativo, el de la novela psicológica, y aquí vuelve Valera a descubrir lo que Cervantes había anunciado casi tres siglos antes, al señalar que el nuevo tipo de narrador que él estaba en el acto de inventar podía leer hasta «las semínimas del pensamiento» de sus personajes (*Quijote*, II, xl). Todo el capítulo XIII, «Crisis», revela un sostenido uso del Narrador Omnisciente, como claramente lo anuncian sus palabras iniciales: «Después de haber rechazado con tan cruel desabrimiento las palabras de doña Manolita, y después de hechas las paces, doña Luz pensó a sus solas...» (pág. 157). Lo que sigue es un

largo monólogo de doña Luz en que ella ausculta la índole de sus relaciones con el Padre Enrique, puestas en evidencia por unas observaciones de doña Manolita. Vale decir que el narrador ha penetrado intencionalmente «las semínimas del pensamiento» de doña Luz, y al hacerlo se ha hecho dueño absoluto de las funciones del Narrador Omnisciente.

El caso de la presentación de los sentimientos del Padre Enrique presenta análogo problema: ¿cómo presentar en forma verosímil la intimidad sentimental de un sacerdote que por vocación debe estar dedicado sólo al amor divino? Hacer una nueva penetración psicológica «en frío», vale decir, dispuesta con mayor o menor arte por el narrador, sería inartístico por una serie de motivos entre los cuales hay que poner a la cabeza el hecho de que sería una repetición de lo que ya ha hecho con doña Luz. Por consiguiente Valera acude a un artificio bien conocido por él, el gran epistológrafo de las letras españolas del siglo XIX: el Padre Enrique vierte sus sentimientos al papel para guardarlos del público, pero no en forma de cartas dirigidas a un corresponsal, lo que de inmediato traería a la memoria del lector la técnica de *Pepita Jiménez*, lo que constituiría un grave error artístico, sino que el novelista recurre al artificio de que el Padre Enrique confía toda su intimidad a las memorias que redacta en forma de diario: «El Padre Enrique, según hemos apuntado anteriormente, no estaba ocioso; no limitaba la actividad de su vida a hablar en la tertulia de don Acisclo. En la soledad de su cuarto pasaba horas y horas leyendo y escribiendo», son las palabras iniciales del capítulo XVI, «Meditaciones». Este diario, en consecuencia, es ni más ni menos que su confesión escrita («Estaba fijando en el papel lo más recóndito de su alma», pág. 189), y aquí Valera actúa con finísimo tacto literario, ya que esto es muy propio del oficio del Padre Enrique desde la época de las *Confesiones* de San Agustín (m. 430 de C.), y en la memoria de todo lector de habla española debe saltar de inmediato la *Vida* de Santa Teresa de Jesús (m. 1582). Obsérvese cómo el obcecado epistológrafo que fue Valera en vida justifica el copioso redactar de cartas por parte de los protagonistas de dos novelas distintas, *Pepita Jiménez* y *Doña Luz*, por dos artificios originales y perfectamente verosímiles, en armonía con las naturalezas de esos dos individuos. Debe advertirse que la accesibilidad al diario íntimo del Padre Enrique es posible al sábelotodo narrativo, el Narrador Omnisciente.

Ahora bien, en una novela psicológica, como lo es *Doña Luz*, se corre el riesgo de que las tentativas del llegar al hondón del alma de los personajes alcancen extremos de poca verosimilitud, lo que desvirtuaría los logros artísticos. En el caso de doña Luz el Narrador Omnisciente se extrema en forzar sus posibilidades cognoscitivas en el capítulo XVIII, «Glorioso tránsito», en el que se expresa el comienzo de la entrada en sus profundidades espirituales con las

siguientes palabras: «Doña Luz había vivido como en éxtasis, y ahora volvía en sí, y no sólo pensaba en su amor y saboreaba toda su ventura, retrotrayéndola reposadamente a la imaginación» (pág. 205). El resto de este intento de penetración en lo más hondo de la psique de doña Luz nos presenta un Narrador Omnisciente *in extremis*: «Se diría que doña Luz procuraba taparse los oídos interiores del alma, y que a pesar de esto, oía a veces una voz honda, delgada y penetrante, que la zahería diciendo: '¿Es posible que hayas sido tan vana imaginando que te amaba este bendito siervo de Dios?'... Doña Luz, al oír esta malvada voz, que era sin duda voz del infierno, tenía miedo a que le pesara de que el amor del Padre Enrique y sus celos y su desesperación fuesen ilusorios. Por dicha doña Luz era buena, y era además enérgica y briosa de voluntad, y pronto imponía silencio a la voz y apaciguaba en su pecho la turbación y alboroto que la voz causaba» (pág. 206).

En el mismo capítulo XVIII el narrador nos acerca a análogas honduras espirituales en el caso del Padre Enrique: «El padre tenía el don raro y funesto de ver en el fondo de los corazones, y veía en el de doña Luz y ya, advertido por el desengaño, conocía el ningún valor amoroso que todas aquellas demostraciones tenían» (pág. 207). Pero en esta oportunidad Valera prefiere cortarle las alas a su Narrador Omnisciente para que su vuelo no sea reproducción poco artística del caso de doña Luz, y con toda habilidad se transfieren los poderes narrativos al Narrador Poquisciente: «¿Qué sabemos si esto procedía de soberbia o de virtud o de ambas cosas a la vez, ya que en el espíritu del hombre se mezclan y combinan a veces los buenos y los malos instintos, motivos por encontradas razones, y conspirando, no obstante, al mismo fin?» (*ibidem*).

En esa alternancia entre Narrador Omnisciente y Narrador Poquisciente parece como si Valera estableciese las limitaciones anejas al conocimiento psicológico y sus posibles flaquezas. En el capítulo XIV, «Solución a la crisis», se nos da este invaluable ejemplo: «Había dicho a su doncella que no entrase hasta que ella llamara. Doña Luz se creía completamente sola. En aquella soledad y excitada por el rezo, quién sabe qué ideas melancólicas atravesaron por su mente, ni qué amarga ternura hirió su corazón; ello es que exhaló un profundo suspiro y dos gruesas lágrimas brotaron de sus hermosos ojos» (págs. 167-68). El Narrador Omnisciente impera en el momento en que sabe lo que doña Luz piensa a solas, pero no alcanza las «semínimas» de su pensamiento y esto lo reconoce con llaneza («quién sabe»), y así cede la batuta en el relato al Narrador Poquisciente, pero de inmediato el cuentista sabelotodo vuelve por sus fueros y sabe con toda exactitud que doña Luz derramó *dos* lágrimas y no más. Desde luego que la intención del Autor no ha sido

humorística, sino de seriedad absoluta, como que pretende armonizar los usos de los dos tipos de narrador, y el resultado ha sido un logro artístico.

La muerte del Padre Enrique (capítulo XVIII, «Glorioso tránsito») suscita su propia problemática, ya insinuada en el ambiguo título del capítulo, que se estructura sobre el valor semántico que se dé al adjetivo *glorioso*, el de «gloria» humana o el de Gloria celestial. Porque se trata de la muerte de un sacerdote que ha vivido la polémica espiritual entablada entre el amor humano y el amor divino. En estas circunstancias es altamente apropiado que, desde el momento que «tres horas después el padre Enrique había dejado de existir», la batuta del relato la lleve un narrador de conocimientos limitados. Por eso un mar de dudas inunda ahora el relato, vale decir, predomina el Narrador Poquisciente: «Sea como sea, con la muerte del padre, de quien, salvo en la tertulia, nadie hacía ya caso en Villafría... Por lo demás, incrédulos y crédulos, ora por hacer coro a don Acisclo, ora porque así lo sintiesen, todos convenían...» (págs. 214-15). Esos dubitativos *ora... ora* constituyen, en la ocasión, los estigmas del Narrador Poquisciente.

Esta necesaria ambivalencia entre Narrador Omnisciente y Narrador Poquisciente tiene efectos secundarios que por un lado imponen una más íntima entre Narrador y Lector, porque se corre el riesgo de que entre tantas dudas y ambigüedades el Lector pierda interés en el relato. Por ello abundan expresiones como éstas: «Dirá quien me lea» (pág. 51), «Ya conocen mis lectores» (pág. 138), «No cansar a mis lectores» (pág. 148), «Se hará cargo el lector» (pág. 180). Por otro lado, esa misma ambivalencia promueve una mayor necesidad de ilustrar ampliamente el hecho de que el Narrador tiene dominio absoluto sobre su Relato, y por ello proliferan observaciones pro el estilo de «Como ya queda apuntado» (pág. 68), «Que dejamos descrita» (pág. 103), «Según hemos apuntado anteriormente» (pág. 187), «Según queda ya indicado» (pág. 204). Y por esta avenida se llegan a combinar las relaciones del Narrador con su Relato y las del Narrador Omnisciente y las del Narrador Poquisciente, como se puede ver en este ejemplo: «Doña Luz, en vista de todo lo expuesto, convino consigo misma...» (pág. 220).

Se citaron más arriba, al comienzo del enfoque crítico de *Doña Luz* (pág. 11), las primeras palabras del relato («No todas las historias que yo refiero han de ocurrir en Villabermeja»), que ahora nos servirán para iluminar una ligazón entre Narrador y Autor que el novelista espera que será indisoluble. Al mismo fin atienden estas otras palabras: «Y entonces se apelaba [la referencia es al marqués de Villafría] a varios recursos, de algunos de los cuales hablaré aquí en pocas palabras» (cap. I, «El marqués y su administrador», págs. 50-51), o bien un poco más abajo: «Así me explico yo que el marqués, que buen poso

haya, pasase siempre por discreto en la corte, y en su lugar por incapaz de sacramento. Razón tenían en su lugar, dirá quien me lea» (*idem*, pág. 53). Con fuerte carga irónica se insistirá ya mediada la novela: «En suma, por no cansar a mis lectores, acabaré por decir que don Acisclo recogió, al fin, el premio de sus fatigas» (cap. XII, «El triunfo», pág. 148). Parecida forma de apoyarse mutuamente Narrador y Autor es el fin que persigue este pasaje: «tal era la servidumbre doméstica, por decirlo así. Pero ya se entiende que los jornaleros...» (cap. III, «De otras menudencias que la escrupulosidad del narrador no permite que pasen en silencio»). El propio enunciado del epígrafe del capítulo anuncia la intención a que apuntan sus frases finales, que son las recién citadas.

El Narrador Irónico aparece con frecuencia, y ya se ha dicho algo acerca de las características del ingenio de don Juan Valera que son las que dictaminan estas salidas. Quiero atender ahora a la forma irónica en que el narrador se refiere, con falsa modestia –modestia irónica– a su propia obra, comenzando por esta amplia referencia al conjunto de la obra propia, sus lectores y sus críticos: «Estoy tan escamado con los críticos profundos que no atino a resolver y declarar si el marqués era tonto o discreto» (cap. I, pág. 53). Esta indecisión del narrador en hacer una declaración categórica acerca de la naturaleza de la realidad, puede adoptar formas aun más humorísticas: «Yo no lo afirmo ni lo niego. Digo sólo que don Acisclo era así» (cap. VII, «El padre Enrique», pág. 96). Este distanciamiento que la ironía del narrador establece con sus personajes en ocasiones puede servir los fines de la autocrítica que en su propia extremosidad e hipérbole se anula a sí misma: «De esta suerte se expresaba el padre Enrique, hasta donde la torpe pluma y la lengua pecadora de quien esto escribe consigue remedar su improvisada homilía» (cap. IX, «Homilía», pág. 116).

La presentación irónica puede afectar el propio mundo novelístico en que vive el narrador: queda dicho que el autor vive en la realidad y el narrador sólo puede vivir en su ficción. Voy a usar como muestra el siguiente ejemplo, donde el blanco ostensible es la política contemporánea: «El Cincinato electoral... era el famoso amigo mío don Juan Fresco, de cuyos labios sé esta historia, así como otras muchas no menos ejemplares, que contaré en lo venidero, si Dios me concede vida y salud» (cap. XI, «Preparativos electorales», pág. 138). Lo de más inmediato interés es apuntar que don Juan Fresco es personaje que vuelve a aparecer en otras novelas del autor como *Las ilusiones del doctor Faustino* (1875) y *El comendador Mendoza* (1877). En *Doña Luz*, y para dar completa «realidad histórica» (suprema ironía) a don Juan Fresco, el narrador continúa con esta declaración capital para las características del relato: «La carta de don Juan Fresco es un documento importante que conserva-

mos en nuestro poder, y del cual no estará de más dar aquí traslado». En el texto del traslado se hace esta interesante declaración: «Sí, señor don Acisclo, yo conozco a don Jaime Pimentel desde que estuve en Madrid con mi pobre sobrina María y con aquel estrafalario de doctor Faustino con quien ella se casó. Don Jaime era amigo de Faustinito» (pág. 143). El lector recordará que don Jaime Pimenetel es el «miserable sin alma» que en tristísima hora casó con la propia doña Luz. El doctor Faustino es el protagonista de la novela de Valera *Las ilusiones del doctor Faustino* (1875; cuatro años anterior a *Doña Luz*), «un doctor fausto en pequeño, sin magia ya, sin diablo y sin poderes sobrenaturales que le den auxilio». Con esta alusión en forma familiar y humorística al protagonista de una de sus otras novelas se ha llevado a cabo con éxito en proyecto de crear un mundo novelístico autónomo, de reducidas dimensiones, eso sí, en el que los personajes se pueden mover de una novela a otra, muy por el estilo de lo que había creado con magnífica fortuna su evidente modelo Honoré de Balzac en los diecisiete volúmenes de su *Comédie humaine* (1842-1850), y que muy poco después emularía su contemporáneo más joven Benito Pérez Galdós con sus *Episodios nacionales* (1873-1912, 46 volúmenes), en los que cada serie tiene su propio protagonista y otros personajes se pasean de un episodio a otro.

Las referencias irónicas al narrador que lleva adelante el relato de la historia de doña Luz abundan y me limitaré a citar dos ejemplos que se refieren al mundo novelesco del Padre Enrique: «Lo que atine a poner aquí el profano, frío, escéptico y pobre narrador de esta historia, no debe mirarse, cuando más, sino como informe bosquejo de lo que dijo aquel hombre entusiasta y creyente» (cap. IX, «Homilía», pág. 114); el segundo ejemplo lo he usado a otros fines poco más arriba:«De esta suerte se expresaba el padre Enrique, hasta donde la torpe pluma y la lengua pecadora de quien esto escribe consigue remedar su improvisada homilía» (*ibidem,* pág. 116). De mayor complejidad ideológica es esta otra intervención del narrador: «Yo no quiero hacer a ésta [la referencia es a doña Manolita, la confidente de doña Luz], ni a ninguno de mis héroes, mejor de lo que son o de lo que fueron» (cap. XII, «El triunfo»). La ironía se inicia con el uso del vocablo *héroes* en referencia a los adocenados personajes que pueblan el mundillo de Villafría, y llega a hacerse sangrienta cuando aparece en escena el primer *héroe*, don Acisclo, quien es, sustancialmente y en forma bien poco heroica, el prestamista del lugar. En este ejemplo el narrador se introduce directamente en el relato para anunciar una decisión negativa («Yo no quiero»), y el voluntarioso Narrador Omnisciente tiene que reconocer su inferioridad frente a la *realidad histórica* que narra, ya que no puede (ni quiere) cambiar a sus personajes para bien o para mal. De

este contacto surge el Narrador Irónico, porque constituye una suprema ironía declarar que el narrador no puede cambiar su relato.

Otra forma que asume la ironía narrativa es el supuesto diálogo escrito entre Narrador y Lector, y más arriba (*supra*, pág. 17) se han recogido múltiples ejemplos a partir de «Dirá quien me lea» (cap. I, pág. 51). Ahora atenderé a otros que presentan facetas distintas del acto de la creación literaria. El primero: «Todo esto era tan poético que de fijo el lector, pues lo sabe, no ha de censurara a doña Luz como la censuraban las gentes de su lugar» (cap. XV, «Primera traza de un idilio matrimonial», pág. 182). Ésta es una fórmula humorística en la que el Narrador solicita la ayuda del Lector para que éste no incurra en un acto que sólo existe en la imaginación del Narrador. En este sentido, se trata de una ironía suya, que deja al Lector apabullado porque no tiene ninguna forma de reaccionar. El segundo y último, para evitar fáciles excesos: «Doña Luz, pues, en vista de todo lo expuesto, convino consigo misma en que estaba enamoradísima de su marido» (cap. XIX, «La embajada de don Gregorio», pág. 220). Es evidente la intervención del Narrador Omnisciente («Convino consigo misma») quien solicita la intervención activa de la memoria del Lector («en vista de todo lo expuesto»), para volcarse de nuevo sobre el presente narrativo («estaba enamoradísima»).

Todo lo antecedente sirve para un mejor enfoque de la forma de actuar del Narrador Infidente, quien tiene decisiva actuación a finales de la novela. Don Acisclo lleva a doña Luz una carta póstuma de su padre el marqués de Villafría, que doña Luz abre y lee silenciosamente. Desde luego que el lector ignora por completo el texto de la carta, que en ningún momento le ha sido presentado. Ahora entra en acción el Narrador Infidente, porque el relato continúa de esta manera: «No iría mediada la lectura, cuando doña Luz, que comenzó a leer sentada, se puso de pie, manifestando intranquilidad... La sonrisa [de doña Luz] se fue acentuando cada vez más. Al cabo vino a convertirse en risa algo burlona... Los sollozos se mezclaron pronto con la risa, y por último, doña Luz cayó al suelo como desplomada, y allí se agitó en fuertes convulsiones» (cap. XX, «La carta misteriosa», págs. 239-39). A todo esto el lector sigue en ignorancia total del contenido de la carta, cuya importancia decisiva en el relato se acentúa con el epígrafe del capítulo, recién citado. Ese contenido sólo se revelará, indirectamente, por boca de la propia doña Luz, en el capítulo último, «Conclusión». Por fin, allí nos enteramos que dicha carta póstuma del marqués de Villafría, contenía información que, vista la situación actual de doña Luz, actuaba en forma categóricamente condenatoria de su marido, don Jaime Pimentel, y éste tiene que marcharse, lo que provoca la separación permanente del matrimonio. En esto estriba el desenlace de la novela, y como se ve,

todo ha sido presentado con la técnica artera del Narrador Infidente, porque no puede caber duda que el narrador ha retenido información capital del conocimiento del lector, que sólo llegará a su entendimiento momentos antes del desenlace final. Don Juan Valera ha usado dicha técnica narrativa con fina y artística disposición.

Pero es interesante y ejemplar observarlos mismos hechos desde otro punto de vista, por aquello de que la verdad es multilateral. Recordará el lector que *Doña Luz* fue publicada por entregas en la *Revista Contemporánea*. Me parece evidente que el acudir a la técnica editorial de publicar una novela en entregas sucesivas (algo dictado por motivos financieros, nunca ajenos a las decisiones de Valera), fue una decisión impuesta, en parte, por dicha técnica y también por el deseo artístico de usar la técnica del Narrador Infidente. Debe recordarse que la carta del marqués de Villafría es anunciada y tiene sus catastróficos resultados en el capítulo final (cap. XX, «La carta misteriosa»), cuyo propio epígrafe está dictado por la necesidad de crear el suspenso anejo a la literatura por entregas. Dejar al lector anhelante por la continuación es el ideal de ese tipo de literatura. Espoleado por la decisión de someter a *Doña Luz* a la publicación por entregas don Juan Valera acepta gozoso las condiciones tácitas impuestas por dicha técnica editorial y dispone la materia novelística de acuerdo con las condiciones impuestas por esa práctica. Por consiguiente, el capítulo XX, «La carta misteriosa», está dedicado en su integridad, desde el epígrafe hasta su última línea («Doña Manolita vino a ver a la enferma [dona Luz] y doña Luz tampoco le confió nada [del contenido de la carta]»), a crear con toda premeditación y alevosía el prescrito suspenso. La entera del conocimiento del contenido de la carta por parte del lector, y la llegada del desenlace, se guardan en su integridad para la «Conclusión». Vistas las cosas desde este punto de vista se pone en evidencia el hecho de que la intervención del Narrador Infidente ha estado supeditaba por la ciega obediencia a los dictados de la técnica narrativa de la literatura por entregas. Pero no se debe olvidar que don Juan Valera fue un ávido y muy sabio cervantista (basta mencionar sus artículos «Consideraciones sobre el *Quijote* y las diferentes maneras de comentarle» y «Las *Novelas ejemplares* de Cervantes»), y que, por consiguiente, el uso de la técnica narrativa del Narrador Infidente le venía por casta y abolengo.

El novelista canario Benito Pérez Galdós (1843-1920) vivió oda su vida en la península y a analizar la realidad peninsular dedicó todos sus esfuerzos artísticos. Éstos comenzaron en la década de 1870 con novelas de orientación histórica y la Historia se convertirá en el instrumento favorito para llegar a una comprensión válida del presente. Descuellan desde este punto de vista las

cinco series de los *Episodios nacionales* que alcanzaron el imponente número de cuarenta y ocho, y que novelizan el pasado histórico español desde la batalla de *Trafalgar* (librada en 1805, este primer *episodio* salió en 1876), hasta el acceso al poder de *Cánovas* (1876; el *episodio* salió en 1912 y esta última serie quedó incompleta). Los *Episodios nacionales* constituyen en su conjunto una superación de la novela histórica-romántica, dirigidos pos una ideología distinta y muy superior a la de ésta. De todas maneras, como en el capítulo anterior se presentaron los problemas pertenecientes a las funciones de los narradores de las novelas históricas, la lente crítica apuntará a las novelas galdosianas de tema contemporáneo. Forman un inmenso abanico del cual escojo dos, como en el caso de don Juan Valera, *Doña Perfecta* (1876), por ser el primer gran éxito editorial del autor, y *Miau* (1888), por abocarnos al tema del suicidio, soslayado por las letras españolas, aunque presente en su trasfondo desde la época de la muerte del pastor-estudiante Grisóstomo en el primer *Quijote*, capítulos XII-XIV.

Con *Doña Perfecta* (salió por entregas en la *Revista de España*, marzo a mayo de 1876, y en abril del mismo año ya había salido como libro) Galdós presenta al público español una novela en que la religión (la fe) y la ciencia se hallan inextricable y enemistosamente mezcladas en la vida que a su alrededor observa con agudísima lente crítica. La política contemporánea constituye el telón de fondo y el novelista no vacila en dejar bien sentadas sus simpatías y diferencias, que quedaron bien definidas en el título de la útil obra de H. Chonon Berkowitz, *Pérez Galdós: Spanish Liberal Crusader* (Madison, WI, 1948). *Doña Perfecta* constituye un firme apartarse de la historia española, que había acaparado sus esfuerzos hasta el momento para observar detenidamente la vida contemporánea, lo que no quiere decir que esto representase un abandono de sus queridos y popularísimos *Episodios nacionales*. El consabido botón de muestra nos dice que en el mismo año de publicación de *Doña Perfecta* Galdós sacó *La segunda casaca*, *El Grande Oriente* y *El 7 de julio*, que forman los *episodios* tercero, cuarto y quinto de la segunda serie. *Doña Perfecta* y las demás novelas que la seguirán en meteórica sucesión constituirán una nueva forma de aproximarse a la realidad española y en los inmensos campos de la novelística galdosiana se las suele denominar *novelas contemporáneas*, y la crítica las encasilla en *primera época* y subsiguientes.

En ese voluntarioso movimiento de apartarse de la historia peninsular la precisión geográfica también se esfuma para identificarse con topónimos inventados: en nuestro caso se trata de Orbajosa, en otros se tratará de Ficóbriga, Socartes. Pero no puede caber duda que si la precisión geográfica se pierde es por un decidido propósito de universalizar, de dar a entender al lector que

Orbajosa no es una villa de imprecisa locación, sino que es el símbolo de toda España a la misma vez que el tiempo novelístico es la suma de todos los tiempos, como se hace bien claro en este pasaje:

> Como dato de no escaso interés, apuntaremos que lo que aquí se va contando ocurrió en un año que no está muy cerca del presente, ni tampoco muy lejos, así como también se puede decir que Orbajosa (entre los romanos *urbs augusta*, si bien algunos eruditos modernos, examinando el *ajosa* opinan que este rabillo lo tiene por ser patria de los mejores ajos del mundo) no está muy lejos ni tampoco muy cerca de Madrid, no debiendo tampoco asegurarse que enclave sus gloriosos cimientos al Norte, ni al Sur, ni al Este, ni al Oeste, sino que es posible que esté en todas partes y por doquiera que los españoles revuelvan sus ojos y sientan el picor de sus ajos (capítulo XVIII, «Tropa», pág. 156-57)[84].

Mi impertinente sentido crítico me obliga a precisar que el tiempo novelístico coincide con el tiempo histórico, que es el año de publicación de la novela, 1876. Pruebas al canto: en el capítulo II, «Un viaje por el corazón de España», pág. 19, se nos informa que «vuelve a haber facción», y todo el capítulo XXII, «¡Desperta!», está dedicado a un diálogo entre doña Perfecta y su secuaz Caballuco en el que la insidiosa dama trata de persuadirle que se una a la facción. En el capítulo XXVI, «María Remedios», abundan las alusiones al hecho de que Caballuco ya se ha unido a la facción y que vendrá a cenar a la casa del Penitenciario don Inocencio porque «en estas casas respetables es donde el pobrecito está más seguro» (págs. 232-33). Todas éstas son alusiones a los acontecimientos de la tercera Guerra Carlista (para algunos la segunda), que se luchó entre 1872 y 1876, con lo que se ve la identidad entre los dos tiempos, el novelístico y el histórico.

Una última observación de orden general acerca de la novelística de Galdós antes de entrar en el estudio de los narradores de *Doña Perfecta*. A partir del título se hace evidente que la onomástica está regida por el desengaño del autor en su observación de la realidad humana, en su variante hispana. La evidencia final en la presentación finamente graduada del temperamento de doña Perfecta (capítulo XXXI, «Doña Perfecta») es que su espíritu abriga los más violentos instintos homicidas respecto a su sobrino Pepe Rey y su histérica orden a Caballuco es «Cristóbal, Cristóbal... ¡mátale!» El protagonista masculino de la novela es Pepe Rey, quien está presentado con tales matices que, en forma palmaria, él es «el rey entre los hombres». La presentación de Caballuco (Cristóbal Ramos es su verdadero nombre) es otro ejemplo fehaciente; así aparece en el capítulo II, «Un viaje por el corazón de España»: «Volvióse nuestro viajero y vió un hombre, mejor dicho un centauro, pues no podía concebirse más perfecta armonía entre caballo y jinete, el cual era de complexión recia y sanguínea, ojos grandes, ardientes, cabeza ruda, negros bigotes, mediana edad y el aspecto, en general, brusco y provocativo, con indicios de fuerza en toda su persona. Montaba un soberbio caballo de pecho carnoso, semejante a los del Partenón» (págs. 17-18). Este centauro, el magnífico caballo-hombre de la Antigüedad, digno de figurar en el soberbio templo helénico del Partenón, resulta ser Caballuco, apodo con el que le identifica el tío Licurgo, quien es el acompañante de Pepe Rey. Obsérvese cómo la grandiosidad de la edad clásica y sus personajes históricos y mitológicos quedan reducidos al nivel de la realidad humana de la España decimonónica, y esa realidad se designa con un diminutivo despectivo, *Caballuco*. Por su parte, el tío Licurgo (Pedro Lucas es su nombre real) ya había sido presentado en el capítulo I, «¡Villahorrenda! ... ¡Cinco minutos!»: «Volvióse [Pepe Rey] y vió una oscura masa de paño pardo sobre sí misma revuelta y por cuyo principal pliegue asomaba el avellanado rostro astuto del labriego castellano» (pág. 6). A este aldeano astuto lo designan con el ilustre nombre del legislador ateniense. No cabe duda que la España de Galdós vivía en una degeneración de lo que en una época fueron las glorias de la Edad Clásica. La lista de antropónimos que aluden y eluden la verdadera realidad que vive el novelista debe abreviarse, porque es demasiado fácil pasarse de la raya, y en consecuencia me limitaré a citar el nombre del canónigo penitenciario de la catedral de Orbajosa, don Inocencio. Su nombre parece responder a la letra al ideal sacerdotal a que está dedicado, sin embargo es un cómplice silencioso en el asesinato de Pepe Rey, con lo que ya rozamos el tema del Narrador Infidente, que guardaré íntegro para más adelante.

Con armónica analogía la toponimia responde a idéntica intención degradante, aunque bien se puede responder que la onomástica no hace más que responder a la verdadera realidad histórica de España. Considérese el epígrafe del primer capítulo: «¡Villahorrenda! ... ¡Cinco minutos!». El segundo capítulo tiene un epígrafe no menos cruel («Un viaje por el corazón de España»), según aprenderá el lector según avanza su lectura. El viajero es Pepe Rey, y su viaje tiene a Orbajosa como destino. Al llegar a éste se ve obligado a declarar, son sangrienta ironía: «Orbajosa, cuyo nombre es, sin duda, corrupción de *urbs augusta*, parece un gran muladar» (pág. 22). La elección del vocablo *corrupción* es una definición en breve del problema español, tal como lo comprenden Pepe Rey y su creador. En un momento algo anterior en su viaje, el protagonista sale de su meditación para exclamar: «desde que viajo por estas

[84] Cito *Doña Perfecta* por la edición de Madrid, Librería y Casa Editorial Hernando, 1961.

tierras me sorprende la horrible ironía de los nombres... Todo aquí es ironía. Palabras hermosas, realidad prosaica y miserable» (págs. 10-11). Recuerde el lector que esto es «el corazón de España». Tristísima correspondencia que no puede augurar nada bueno. *Malum signum*, como anticipó don Quijote al volver por última vez a su aldea.

Al barajar el consabido naipe de narradores me sale como primera carta el Narrador Omnisciente, y, efectivamente, éste hace acto de presencia no bien se abre la novela y el protagonista desciende del tren en Villahorrenda: «Lo mejor será salir de aquí a toda prisa –dijo el caballero para su capote... Esto pensaba cuando sintió que una sutil y respetuosa mano le tiraba suavemente del abrigo» (pág. 6). El desarrollo del arte narrativo ha llegado a tal punto, como se ha visto repetidamente, que el narrador no tiene la menor dificultad en penetrar en los pensamientos y sentimientos de sus personajes. Pero la omnisciencia del narrador puede llegar a casos extremados que llevan al lector al borde del ridículo, como ocurre con el caso de Rosarito en una de sus primeras entrevistas con su primo Pepe Rey, que ha viajado a Orbajosa para casarse con ella: «Su espíritu se desvanecía alborozado en una atmósfera de júbilo... Rosarito vióse de súbito dominada por tan viva sensibilidad que la escasa energía de su cuerpo no pudo corresponder a la excitación de su espíritu» (cap. VIII, «A toda prisa», pág. 64). Un destino semejante parece tener el siguiente ejemplo, cuando Rosarito se halla «con el corazón hecho pedazos, sin poder llorar, sin poder tener calma ni sosiego». Es natural en estas circunstancias su espíritu se torne a Dios, y así ocurre: «Elevó al cielo su exaltado pensamiento en esta forma», y se transcribe letra por letra toda su larga súplica y oración a Dios. Todo es tan explícito que el narrador en su omnisciencia roza ya las áreas de la indiscreción porque es difícil pensar en un caso de mayor intimidad que la plegaria. Por si todo esto fuera poco al terminar su oración Rosarito «Al final se aletargó. En su inseguro sueño, la imaginación le reproducía todo lo que había hecho aquella noche», y el capítulo termina con la larga transcripción de todo lo que soñó (cap. XXIV, «La confesión», págs. 211-15). El Narrador Omnisciente ha penetrado la intimidad de una plegaria y la impenetrabilidad de un sueño, pero debemos poner estos datos en su contexto histórico para así recordar que los años de *Doña Perfecta* coinciden con los años en que la psicología, de larga tradición en el pensamiento europeo, se estaba transformando en la psicopatología, que se especializará en el funcionamiento anormal de la mente.

Pero Galdós puede usar la omnisciencia de su narrador en forma sumamente adecuada, como cuando describe lo que el lector pronto reconocerá como la falla trágica del carácter de Pepe Rey: «Era su carácter nada maleable, duro y de muy escasa flexibilidad, y rechazaba las perfidias y acomodamientos de

lenguaje para simular la concordia cuando no existía» (cap. X, «La existencia de la discordia es evidente», pág.88). Debe reconocerse que la técnica del Narrador Omnisciente es imprescindible en este momento de la narración, porque adelanta con un máximo de economía narrativa las características temperamentales de Pepe Rey que le llevarán en forma ineludible a su triste destino. Este Narrador Omnisciente puede actuar, en ocasión, con un verdadero dejo poético, como cuando María Remedios se halla «echando en un suspiro la mitad de su alma» (cap. XXVI, «María Remedios», pág. 233). La hipérbole poética a la que ha llegado el narrador lo es doblemente al pensar en su lejano origen horaciano, cuando el poeta latino poetizaba de su amigo Virgilio como *dimidium animae meae*.

Como es ya usual al Narrador Omnisciente hay que oponerle el Narrador Poquisciente, que también asoma su cabeza con frecuencia. Parto del siguiente inapreciable ejemplo: «Los que nos han transmitido las noticias necesarias a la composición de esta historia pasan por alto aquel diálogo [entre doña Perfecta y su cuñado don Cayetano], sin duda porque fue demasiado secreto. En cuanto a lo que hablaron el ingeniero [Pepe Rey] y Rosarito en la huerta aquella tarde parece evidente que no es digno de mención. En la tarde del día siguiente ocurrieron, sí, cosas que no deben pasarse en silencio, por ser de la mayor gravedad» (cap. VIII, «A toda prisa», pág. 62). Debe resultar evidente que en este fragmento trabaja todo un equipo de narradores, empezando por el Narrador Poquisciente porque no sabe ni puede transcribir el diálogo entre doña Perfecta y don Cayetano, con la excusa cervantina de carecer de fuentes apropiadas para su *historia*. El tono del narrador no carece de ironía, y así recaemos en el Narrador Irónico, y, por último, se remata la cita con una intervención del Narrador Omnisciente. Este magistral barajar de distintas voces narrativas en el fragmento copiado debe hacernos recapacitar acerca de lo bien aprendida que tenía Galdós la lección cervantina. Otra intervención del Narrador Poquisciente que quiero destacar tiene que ver con el posible alojamiento de un militar amigo de Pepe Rey en la casa de doña Perfecta a compartir la habitación de su amigo y el narrador comenta acerca de la posible reacción de ella: «No lo sabemos, ni las crónicas de donde esta verídica historia ha salido dicen una palabra acerca de tan importante cuestión. Lo que sabemos de un modo incontrovertible...» (cap. XVIII, «Tropa», pág. 158). Aquí se disponen artísticamente y en forma pasajera el Narrador Poquisciente («no lo sabemos») frente al Narrador Omnisciente («lo que sabemos»), siempre en la primera persona del plural. Cuando Caballuco ya es faccioso todavía entra en Orbajosa «valido, pues, de su audacia, del soborno, o no sabemos de qué» (cap. XXV, «Sucesos imprevistos. Pasajero desconcierto», pág. 228). Ésta es una declara-

ción de ignorancia por parte del Narrador Poquisciente que encubre el conocimiento universal de la materia narrativa por parte del Narrador Omnisciente.

El Narrador Irónico toma determinadamente su papel, en ocasiones como ésta: «¡Oh, cuán difícil es para el historiador, que presume de imparcial, depurar la verdad en esto de las opiniones y pensamientos de los insignes personajes que han llenado el mundo con su nombre! No sabe uno a qué atenerse, y la falta de datos ciertos da origen a lamentables equivocaciones... ¡Responsabilidad inmensa la nuestra! Para librarnos en parte de ella, refiramos palabras, frases y aun discursos del mismo emperador Orbajosense y de este modo cada cual formará la opinión que le parezca más acertada» (cap. XXI, «¡Desperta, ferro!», pág. 186). No hay que insistir en que la Ironía es una provincia del omnipotente estado que forma el Humor y de allí el gracioso neologismo «orbajosense» y el humorismo que permea el estilo del Narrador Irónico en esta ocasión delata a la legua la universal influencia cervantina que fundamenta «la verdad de la historia». Hacia la misma influencia se orienta la exhortación final a la activa colaboración del Lector en la elaboración de una opinión determinada.

Desde el principio de la novela el Narrador establece una alianza con el Lector y así puede declarar que «el lector sabe» (cap. II, «Un viaje por el corazón de España», pág. 17). Apoyándose en esta alianza el Narrador se puede referir a Pepe Rey como «nuestro viajero» (*ibidem*, pág. 20). Todo lo antecedente permite al Narrador comenzar el capítulo III: «Antes de pasar adelante conviene decir quién era Pepe Rey y qué asuntos le llevaban a Orbajosa» (cap. III, «Pepe Rey», pág. 24). El sábelotodo (Narrador Omnisciente) que cuenta la historia de *Doña Perfecta* entrega al Lector parcelas del universal conocimiento que él tiene del argumento, y esa entrega la hace en la medida que le parece y cuándo le parece. Es de notar que este capítulo III se hace cargo de un tiempo novelístico distinto al tiempo verdaderamente novelado, o sea la prehistoria de Pepe Rey, un tiempo ya vivido por el protagonista cuando pisa el argumento. Abundan las muestras de familiaridad entre el Narrador y el Lector: «Como se ha visto» (cap. III, «Pepe Rey», pág. 30), «Digamoslo así» (cap. XI, «La discordia crece», pág. 98), «Lo que en el anterior capítulo ha podido ver quien lo ha leído» (cap. XXI, «¡Desperta, ferro!», pág. 187), y su variante «Para lo que se verá en el capítulo siguiente» (cap. XIII, «Un *casus belli*», pág. 122). Este último ejemplo merece comentario aparte que se podrá aplicar fácilmente a los demás. El modelo indudable se encuentra en el *Quijote*, lo que no puede ser sorpresa para nadie. En la segunda parte don Quijote viaja hacia el Norte de su aldea y así llega con su escudero a las riberas del Ebro y por allí cerca está el palacio de los anónimos Duques. El caballero andante comparte su primera

cena con los Duques y su capellán, y éste lo insulta gravemente, llamándole «Don Tonto, mentecato, alma de cántaro», entre otras lindezas: «Atento estuvo don Quijote a las razones de aquel venerable varón, y viendo que ya callaba, sin guardar respeto a los duques, con semblante airado y alborotado rostro, se puso en pie y dijo... Pero esta respuesta capítulo por sí merece» (II, xxxi). En el renacimiento de la novela que presencia el siglo XIX español se puede ver con claridad meridiana la inmensa importancia, como levadura universal, que tuvo la meditada lectura del *Quijote* por sus más cotizados novelistas.

La forma más directa de enfocar el tema del Narrador Infidente es declarar rotundamente que *Doña Perfecta* está montada sobre una melodramática cadena de infidencias parciales que rematan con un asesinato, y que se sigue por una serie menor de infidencias, hasta el final. Me apresuro a apoyar documentalmente mi declaración. Todo comienza en el capítulo XVIII, «Tropa», que narra la llegada a Orbajosa de un destacamento militar para controlar a los facciosos. Uno de los oficiales es el teniente coronel Pinzón, que resulta ser viejo amigo de Pepe Rey. Para los mismos días éste último ha decidido raptar a su amada prima Rosarito, y así solventar los crecientes obstáculos que le crea la enemistad de doña Perfecta, y comunica estos planes a su amigo. De momento el lector no tiene la menor idea de estos planes, que sólo comenzarán a revelarse gradualmente, para beneficio del Lector mucho más adelante. Pero si volvemos al capítulo XVIII se verá que la melodramática solución planeada por Pepe Rey está explicada capciosamente por el Narrador Infidente. Éstas son sus palabras:

> El teniente coronel Pinzón descansaba, cuán largo era, sobre el lecho. Pepe Rey acercó una silla, y apoyando en el mismo lecho el codo y en la mano la cabeza, empezó su conferencia, consulta, exposición de plan o lo que fuera, y habló larguísimo rato. Oíale Pinzón con curiosidad profunda y sin decir nada, salvo algunas preguntillas sueltas para pedir nuevos datos o la aclaración de alguna oscuridad. Cuando Rey concluyó, Pinzón estaba serio. Estiróse en la cama, desperezándose con la placentera convulsión de quien no ha dormido en tres noches y después dijo así: «Tu plan es arriesgado y difícil... Mira que esas cosas ya no se estilan. Suelen salir mal... el asunto es arriesgado y grave, muy grave» (pág. 163).

Como se ve, el Narrador Infidente retiene concienzudamente del Lector toda información respecto a esos planes. Al comienzo del capítulo siguiente (XIX, «Combate terrible. Estrategia») se insiste en este sistema de alusión y elusión: «A la hora de la comida, después de ponerse de acuerdo con Pinzón respecto al plan convenido, cuya primera condición era que ambos amigos fingirían no

conocerse» (pág. 164). Se alude al *plan* pero se mantiene una infidencia total, y se insiste en aludir al *plan* y en retener toda información acerca de su contenido y así se incurre en nueva infidencia.: «Visitábale con frecuencia [a Pepe Rey] el teniente coronel Pinzón, para ponerse de acuerdo respecto al enredo que entre manos traían y para cuyo desempeño mostraba el soldado felices disposiciones» (cap. XX, «Rumores. Temores», págs. 177-78). El narrador extiende ahora su infidencia porque el relato pronto se hace cargo de una entrevista y conversación entre doña Perfecta y Caballuco que tendrá resultados incalculables en el desenlace, pero que el Lector no puede anticipar en manera alguna porque se le retiene toda información al respecto: «Después de lo que hemos referido duró mucho la conferencia, pero omitimos lo restante por no ser indispensable para la buena inteligencia de esta relación» (cap. XXIII, «Misterio», pág. 207).

Se aproxima el desenlace y el Autor quiere crear todo el suspenso posible y, en consecuencia, el capítulo XXX, «El ojeo», comienza con estas notas de misterio: «Una mujer y un hombre penetraron después de las diez en la posada de la viuda de Cusco y salieron de ella dadas las once y media» (pág. 258). ¿Quiénes son estas dos personas? ¿Por qué han ido a la posada de la viuda de Cusco? ¿Qué los detiene allí hora y media? Todas estas notas de misterio y suspenso, anticipatorias de un sonado crimen (el asesinato de Pepe Rey) constituyen la forma que en manos de Galdós adquiere el naciente género de la novela policial o de detectives, que había inaugurado en tierras transatlánticas Edgar Allan Poe, al publicar en 1841 sus extrañísimos *Murders in the Rue Morgue*. En *Doña Perfecta* también todo es misterio absoluto, creado con intención plena por el Narrador Infidente, pero la duración de la infidencia no es, en esta ocasión, muy larga. Bien pronto se informa al lector que el hombre es Caballuco y la mujer es María Remedios (la sobrina del penitenciario don Inocencio), y lo que hacen es esperar que Pepe Rey salga del casino y seguirle disimuladamente hasta que el protagonista entra por la puerta inhabilitada de la huerta de doña Perfecta. Los dos personajes se quedan estupefactos. La nota inicial de misterio y suspenso se espesa porque el capítulo termina con estas palabras anticipatorias: «María Remedios corrió desalada hacia la calle del Condestable, y, cogiendo el aldabón de la puerta principal, llamó... llamó tres veces con toda el alma y la vida» (pág. 261).

El Narrador Infidente ha creado grandes expectativas en su Lector: ¿qué provocarán esos tres sonoros aldabonazos en la mitad de la noche? Con la decidida intención de crear todo el suspenso posible el capítulo XXXI, «Doña Perfecta», abandona el decurso temporal lógico y natural y abandona también el hilo del argumento porque comienza con esta alocución directa del Narrador

al Lector, que obliga a éste a preterir sus hábitos mentales que le hacen esperar la respuesta a los aldabonazos: «Ved con cuánta tranquilidad se consagra a la escritura la señora doña Perfecta. Penetrad en su cuarto, a pesar de lo avanzado de la hora, y la sorprenderéis en grave tarea, compartido su espíritu entre la meditación y unas largas y concienzudas cartas» (pág. 261). Siguen largos párrafos dedicados a reflexiones sobre la personalidad de doña Perfecta que se interrumpen bruscamente porque ella entró en la habitación de su hija y al encontrarla despierta y levantada se inicia un diálogo que se enardece progresivamente, porque Rosarito confiesa a su madre sus intenciones de fugarse esa noche con Pepe Rey. El Narrador Infidente procede ahora con fina selección artística de su vocabulario porque encierra la reacción de doña Perfecta en estas breves y elocuentísimas palabras: «Exclamó la madre, antes bien rugiendo que hablando» (pág. 267). Éste es el momento que escoge el Narrador Infidente, con tino decididamente melodramático, para unificar el tiempo narrativo, que se había bifurcado al final del capítulo XXX, cuando los violentos aldabonazos de María Remedios son seguidos por la lenta presentación de doña Perfecta en el acto de escribir cartas. El Narrador Infidente ha escogido el momento culminante del violento diálogo entre madre e hija para retomar el decurso temporal que se había interrumpido a finales del capítulo XXX, el tiempo que viven madre e hija se unifica ahora con el tiempo que vive María Remedios: «Rosario la siguió de rodillas. En el mismo instante oyéronse tres golpes, tres estampidos, tres cañonazos. Era el corazón de María Remedios que tocaba a la puerta, agitando la aldaba. La casa se estremecía con temblor pavoroso. Madre e hija se quedaron como estatuas». Con magnífica sinestesia los terribles sentimientos de los humanos se han vertido en la insensibilidad de la casa y a esto sigue un rápido *crescendo*: Rosarito se desmaya, entra María Remedios, «que no era mujer, sino un basilisco», informa a doña Perfecta de quién está en la huerta, las dos mujeres bajan a la huerta y a un lado ven el bulto de Pepe Rey y poco después «la colosal figura» de Caballuco, y sigue el aullido de doña Perfecta: «¡Mátale!», y el capítulo se cierra con la máxima infidencia: «Oyóse un tiro. Después, otro». No hay más información ¿Quién ha matado a quién? Lo que sigue eleva al Narrador Infidente a la potencia última: «XXX. Final. De don Cayetano Polentinos a un su amigo en Madrid». Son cinco cartas, la primera de las cuales comienza: «Querido amigo: Envíeme usted sin tardanza la edición de 1562 que dice ha encontrado entre los libros de la testamentaría de Corchuelo». Las expresiones de su manía libresca se entretejen con expresiones de su culto por la antigüedad y su odio por las «bárbaras novedades». Sólo en los últimos párrafos de su carta parece venirle del trasfondo de su memoria «un suceso desagradable... Pepe Rey, a eso de las

doce de la noche, penetró en la huerta de esta casa y se pegó un tiro en la sien derecha, quedando muerto en el acto» (pág. 271). Éste es el momento que ha escogido el narrador para resolvernos una por una sus infidencias. En la próxima carta desatará una más: «Mándalos [a los guerrilleros de la facción], a pesar de estar herido en un brazo, no se sabe cómo ni cuándo, Cristóbal Caballuco» (pág. 273). Por fin se ha penetrado la colosal infidencia que montó el final del capítulo XXXI: «Oyóse un tiro. Después, otro». Ahora se puede reconstruir el crimen ordenado por doña Perfecta: el primer disparo fue de Pepe Rey e hirió a Caballuco en el brazo, el segundo disparo fue de Caballuco e hirió mortalmente a Pepe Rey en la sien.

Con la perspectiva de la resolución de las infidencias del desenlace de *Doña Perfecta* se puede observar ahora una actuación anterior del Narrador Infidente y que puede pasar desapercibida al distraído lector. María Remedios tiene un diálogo con su tío el penitenciario don Inocencio acerca de lo que puede hacer Caballuco con Pepe Rey para que no pretenda más a Rosarito. Recurrir a la violencia es la insinuación que revolotea por el ambiente de todo el capítulo, que termina con estas palabras de don Inocencio a su sobrina: «'Puesto que hemos concluido de cenar, tráeme la jofaina.' Dirigió a su sobrina una mirada penetrante, y acompañándola de la acción correspondiente, profirió estas palabras: 'Yo me lavo las manos'» (capítulo XXVII, «El tormento de un canónigo», pág. 250). Como un nuevo Poncio Pilatos don Inocencio se lava las manos del inminente crimen que cometerá Caballuco como elemento contundente y final en su acto de disuasión a Pepe Rey. Pero toda esa información la encubre el Narrador Infidente que se dispone a crear un ambiente tupido de infidencias sobre las cuales montará el mundo de crimen y misterio que será resuelto en el *postscriptum* epistolar de don Cayetano Polentinos. Debe considerarse reposadamente el uso originalísimo a que ha puesto Galdós la probada técnica narrativa del Narrador Infidente.

Miau (1888) es un complejo experimento novelístico, desde cualquier punto de vista, y el autor obtuvo un éxito total[85]. Con el vertiginoso ritmo de producción de Galdós la novela salió un año después de *Fortunata y Jacinta* y un año antes de que comenzase a publicar la incomparable serie de *Torquemada*. No puede caber la menor duda: Galdós está en su momento de culminante madurez. *Miau* narra la historia de un empleado del ministerio de Hacienda, Ramón Villaamil, en momentos poco posteriores a la Restauración (1874).

[85] Uso la adecuada edición de Francisco Javier Díez de Revenga para las Letras Hispánicas de la Editorial Cátedra (Madrid, 2000).

Esto determina el escenario único de la novela: Madrid. Lo trágico para Villaamil es que en los reajustes impuestos por el nuevo régimen político él ha perdido su colocación, poco antes de jubilarse, y, en consecuencia, su historia es la de un cesante que se desvive por recobrar su viejo empleo. Pero sólo cosecha derrotas y fracasos y su progresiva anulación vital resuena en su suicidio final, con un disparo de pistola a la cabeza. En vida tiene una familia constituida por su mujer, doña Pura, y su hermana Milagros y una hija Abelarda. Otra hija, Luisa, había casado con Víctor Cadalso y había muerto a los dos años, antes de que se iniciase el transcurso novelístico, y había dejado un hijo, Luisito. Todos viven juntos en la misma casa y aquí estriba la bipolaridad de la acción, que transcurre entre el Ministerio y la casa de los Miau. Éste es el nombre colectivo que los vecinos dan a la familia de Villaamil por las facciones gatunas de las hembras, y que, por extensión se aplica al protagonista.

Esta *novela contemporánea* nos presenta un mundo que ha llegado a una degradación tal que sus personajes aparecen sistemáticamente animalizados, a partir de su título. El enfoque novelístico animaliza todo, y como ejemplos acudiré a la descripción de un personaje de comparsa, como la señora de Cucúrbitas, que aparece captada en estos términos: «La señora de Cucúrbitas, que a Luis le parecía, por lo gruesa y redonda, una imitación humana del elefante *Pizarro*, tan popular entonces entre los niños de Madrid» (cap. II, pág. 101). La marquesa de Benengeli se enamora, a pesar de sus años, de Víctor Cadalso y el texto la presenta como *tiburón* y *tarasca* (pág. 358). O sea que la sociedad entera se considera como algo infrahumano. Es digno de observarse que está *animalización* sistemática está contrapuesta y complementada por una *humanización* de los animales, muy en particular del perro *Canelo*, que vive en los bajos de la casa de Miau. La comida es de importancia suprema dentro de su sistema de valores, y así lo expresa el narrador: «La aplicación práctica de sus estudios era subir a la casa abundante y estarse allí todo un día, y a veces dos; pero en cuanto le daba en la nariz olor de quema, decía... «hasta otra», y ya no le veían más el pelo... *Canelo* salió de mala gana, por cumplir un deber social y porque no dijeran» (cap. VII, pág. 138). Mucho más adelante, «*Canelo*, a todas éstas, había matado el tiempo en la Carrera de san Jerónimo, calle arriba, calle abajo, viéndolas *muchachas* bonitas [vale decir, las perritas con sus amitas] que pasaba, algunas en coche, con sus collares de lujo... No estaba él [*Canelo*] para comistrajos después de las cosas que había visto y con el gran trastorno que en todo su cuerpo le quedara» (cap. XXIX, pág. 311). Está claro que la sociedad contemporánea no llegaba a los niveles mínimos de la Humanidad y exigía, por consiguiente, una descripción en términos acordes y de ahí venía la exigencia artística de la *animalización*. Al llegar

a este nadir estimativo el platillo «humano» de la balanza del narrador se deploma y por fuerza su platillo «animal» tiene que subir a su cenit.

Quedamos ahora en libertad de pasar revista a los diversos tipos de narrador que atesora Galdós en su baraja novelística. Aquí es donde se destacará la incomparable originalidad del autor. Narrador subjetivo-compasivo, que siente con sus personajes. El punto de partida será el siguiente detalle biográfico del protagonista: Villaamil se ha quedado cesante cuando estaba por alcanzar la jubilación con las cuatro quintas partes de su sueldo. Una noche llega la acostumbrada hora de acostar a su nieto que dormía en la habitación de Milagros, cuyo mobiliario se describe, incluida «una cómoda jubilada con los cuatro quintos de su cajonería» (cap. IV, pág. 118). El editor Díez de Revenga anota: «El narrador se contagia de las obsesiones del protagonista». Bien cierto es, pero debe matizarse porque nos hallamos ante un tipo inédito de narrador, el Narrador Compasivo, que comparte los sentimientos y las obsesiones de su protagonista. El mismo tipo de narrador escoge la siguiente fórmula para anticipar el suicidio de un pretendiente de Milagros: «Ya se comprende que esto no podía acabar en bien» (cap.VI, pág. 133). Todo este relato referido a Milagros pertenece a la prehistoria narrativa, dado que se trata de un tiempo novelístico anterior al del relato principal. Destacan allí las aficiones operáticas de Milagros y todo este inciso a ella dedicado termina con las siguientes palabras compasivas (¿irónicas?) Del narrador: «Echemos sobre aquellos sucesos un montón de años tristes, de rápido envejecimiento y decadencia, y nos encontramos a *la prudente Ofelia* [Milagros] en la cocina de Villaamil, con la lumbre encendida y sin saber qué poner en ella», (*ibidem*).

En este mismo momento ha saltado al relato un viejo conocido nuestro, el Narrador en Primera Persona del Plural (NIPP): «Nos encontramos». Los motivos que determinan el uso de este tipo de narrador han quedado analizados con anterioridad (*supra,* pag. 263). Pero en ocasiones Galdós quiere dejar bien clara la petición tácita, por parte de su Narrador, de la cooperación del Lector, y cuando Narrador y Lector actúan al unísono, esto exige la Primera Persona del Plural. «Es cosa que no nos importa saber», se refiere a las causas que llevaron a Víctor Cadalso a convivir en la misma «capital de provincia de tercera clase» con la familia de Villaamil, cuando éste todavía no estaba cesante, o sea en un tiempo narrativo anterior al de la novela, y que no se piensa incluir en el relato. Por consiguiente, ese «no nos importa saber» es una clara invitación a la participación del Lector con los fines específicos de apabullarlo. No hay mejor forma de expresar la superioridad del Narrador en Primera Persona del Plural sobre un Lector que por fuerza y definición es un Lector en Primera Persona del Singular. En otras ocasiones, sin embargo, esta alianza Narrador-Lector se lleva a cabo con los fines perfectamente legítimos de compartir la información narrativa, como en este caso: «Buenaventura Pantoja, de quien algo ya sabemos» (cap. XXI, pág. 242). Por último, hay momentos en que el Narrador en Primera Persona del Plural se alía con el Narrador Compasivo, y no encuentro mejor ejemplo que éste: «Nuestro infortunado Villaamil no vivía desde el momento aciago en que supo la colocación de su yerno», (cap. XXXIII, pág. 338).

Como se ha visto repetidamente en los de otros autores estudiados, el Narrador en Primera Persona del Plural alterna sin mayor problema con el Narrador en Primera Persona del Singular (NIPS). Con estas palabras comienza la novela: «A las cuatro de la tarde, la chiquillería de la escuela pública de la plazuela del Limón salió atropelladamente de clase... Salieron, como digo, en tropel» (cap. I, pág. 83). Este tipo de narrador acude a fórmulas coloquiales, lo que parece invitar a un diálogo familiar con el Lector, como en este caso: «El demonio me lleve si no era la efusión de la cabellera, que entonces debía de ser rubia y, por tanto, cotizable a la par, literariamente, con el oro de Arabia» (cap. I, pág. 89). Pero no siempre la intervención del Narrador en Primera Persona del Singular es de fácil diagnóstico. La siguiente cita encierra su propia problemática: «Villaamil... se comió un higo, creo que tragándolo entero» (cap. III, pág. 112). Por lo pronto esta intervención del NIPS es gratuita, porque no añade nada al relato, pero quizás todo el inciso sirve para subrayar la tristísima situación personal de Miau, a quien se le acaba de negar nuevamente una colocación, y su desorientación vital es contagiosa y se expresa en una dudosa seguridad informativa por parte del NIPS: *creo que*. Esa información dudosa coloca a nuestro Narrador en situación equidistante del Narrador Omnisciente y del Narrador Poquisciente. Más arriba (pág. 39) se vio el caso del suicidio del pretendiente de Milagros, acto que se describe en estos términos: «En efecto, mi hombre, inflamándose y desvariando cada día más por su amor no correspondido, llegó a ponerse tan malo, pero tan malo, que un día se tiró de cabeza en la presa de una fábrica de harina» (cap. VI, pág. 133). La expresión conversacional *mi hombre* coloca al NIPS, con su posesivo, *mi*, por encima del personaje, y esto se acentúa por la reiteración coloquial «tan malo, pero tan malo». Nos hallamos ante una nueva manera de supeditar el personaje al NIPS, con la consecuente desvalorización del personaje literario, lo que va de la mano con la sistemática *animalización* de ellos, con las amplias repercusiones ideológicas que esto tiene.

Es difícil imaginar cómo el Narrador Omnisciente puede superar sus funciones tradicionales, pero en una nueva muestra de genialidad Galdós expone al curioso lector al laborioso y triunfal escalamiento de esa cumbre narrativa. Por lo pronto, el Narrador Omnisciente funciona con la frecuencia de un relato

que quiere mostrarnos la realidad en el perspectivismo individual de los personajes. Los pensamientos de Luisito, impenetrables para un narrador ordinario, van acentuados con su interjección favorita ¡*contro*!: «¡Contro! Siempre salía la condenada Gramática», (cap. IV, pág. 115)... Pero con la misma facilidad se puede adentrar en la mente de doña Pura, para afirmar que ella «vio en su mente con la mayor claridad» (cap. V, pág. 126). Los encontrados sentimientos de Abelarda, que no reciben expresión oral, son expuestos sin dificultad por el Narrador Omnisciente: «A veces un gozo íntimo y bullicioso, con inflexiones de travesura, le retozaba en el corazón, como insectillo parásito que anidase en él y tuviera crías; a veces era una pena gravativa que la agobiaba» (cap. XV, pág. 201). Los pensamientos del taimado Víctor Cadalso no presentan dificultad de penetracióm para el Narrador Omnisciente, como en esta ocasión en la que estápor tener un desagradable encontramiento con su suegro, el cesante Villaamil: «Este tío –pensó– me quiere embestir. A buena parte viene... Empiece la brega. Le trastearemos» (cap. XI, pág. 167). Los pensamientos de su hijo, Luisito, provocados por sus sueños con Dios, son sometidos a idéntica radiografía narrativa: «Cadalsito llegó a sentir gran aflicción, sospechando que el Señor estaba enfadado con él» (cap. XVII, pág. 211). En el caso de doña Pura, la mujer de Miau, nuestro sabelotodo la presenta en plan de franca ironización; «Había estallado una idea inmensa en aquel cerebro cargado de pólvora, como si en él penetrase una chispa de fulminante que de los ojos brotara» (cap. VI, pág. 135). Para no prolongar indebidamente esta lista salto a dos últimos ejemplos, que nos demuestran que el Narrador Omnisciente asesta, equitativamente, su taladro narrativo al propio protagonista, Ramón Villaamil: «Él no quiere hablar de su pleito, de su cuita inmensa y desgarradora, pero sin quererlo habla» (cap. XXVI, pág. 285). Y el último, devastador ejemplo: «Villaamil era delicado, y sufría lo indecible con tales desaires; pero la imperiosa necesidad le obligaba a sacar fuerzas de flaqueza y a forrar de vaqueta su cara. Con todo, a veces se retiraba consternado, diciendo para su capote: 'No puedo, Señor, no puedo'» (cap. XXVI, pág. 289). Inútil aducir más ejemplos. El Narrador Omnisciente se ha llevado la palma, en un nutrido equipo de narradores... hasta el momento.

Siempre es interesante contrastar la técnica del Narrador Poquisciente con la del sábelotodo y este cotejo en *Miau* no nos defraudará. El narrador exhibirá su pobreza de conocimientos desde el segundo párrafo de la novela, al relatar las desvergonzadas burlas con que zahieren a Luisito Cadalso sus compañeros de estudios: «Siempre fue... el más formalito en clase, aunque uno de los menos aventajados, quizás porque su propio encogimiento le impidiera decir bien lo que sabía o disimular lo que ignoraba» (cap. I, pág. 84). Hay

ocasiones en que se subraya la pobreza de los conocimientos del narrador: «Las dos hermanas, en tanto, cuchicheaban en la cocina. ¿Sobre qué? Es presumible que fuera sobre la imposibilidad de dar de comer a la familia con un huevo, pan duro y algunos restos de carne» (cap, VI, pág. 134). Obsérvese bien que este ejemplo de clara incompetencia narrativa está seguido de inmediato por la aguda intervención del sábelotodo recogida en la página anterior: «Había estallado una idea inmensa en aquel cerebro...». Este abierto contraste entre narradores ameniza el relato sin necesidad de inyectar nuevo material narrativo. Veamos otro ejemplo en el que el narrador hace alarde de sus parvos conocimientos: «Hablaron a media voz. ¿Qué dirían?» (cap. XVIII, pág. 223) Pero aquí la pregunta es claramente retórica porque la interrogación recibe su inmediata respuesta en el mismo renglón: «Hablaron media voz. ¿Qué dirían? Las trivialidades de siempre» (cap. XVIII, pág. 223). Las visiones oníricas de Luisito en que dialoga con Dios son sometidas a análogo tratamiento, pero ahora apuntado a fines diametralmente opuestos: «¿Se derivaba de esto el fenómeno extrañísimo de sus visiones? Nadie lo sabe; nadie quizás lo sabrá nunca» (cap. XIV, pág. 196). La pregunta es retórica porque no recibe respuesta, pero las visiones divinas no son susceptibles de formulación lógica, como tan bien lo sabía San Juan de la Cruz al escribir aquel magnífico verso de sus *Canciones entre el Alma y el Esposo*: «Un no sé qué que quedan balbuciendo».

Galdós siente que la novela decimonónica, tal cual la practicaban sus contemporáneos, había entrado en su etapa de agotamiento final, y por ello él siente un urgente deseo de renovar su técnica narrativa. A tales fines atiende en *Miau* la abundancia de acotaciones dramáticas, propias del género teatral, y ajenas, por lo tanto, al género novelístico. En el primer diálogo que tiene doña Pura con su esposo Ramón Villaamil éste insiste en su tristísima situación vital y su perorata se puntúa con esta acotación teatral: «(Dando un gran suspiro)» (cap. I, pág. 93). El uso de las acotaciones en los diálogos se convierte, de ahora en adelante, en algo demasiado frecuente como para intentar una numeración sistemática. Las acotaciones sirven para desembarazar los parlamentos de todo material descriptivo impertinente, pero este acercamiento a la técnica teatral tiene otro objetivo inexpresado. La mira está puesta en la creación de una forma artística híbrida que apunta a la superación (por aleación) del género novelístico y del género dramático. Ese hibridismo se delata también, por una pasajera aspiración a la *oralidad*, cuando Luisito ha caído en el letargo que le producirá su primera visión, el narrador anuncia: «Pues como se iba diciendo, cayó el pequeño en su letargo», (cap III, pág. 106). Más adelante se lee lo siguiente: «Sus amigas y vecinas las de Cuevas se ayudaban, como se ha dicho antes, con la confección de sombreros» (cap. XXVI, pág. 292), oración en la

que quiero destacar la fórmula «como se ha dicho antes» en la que el participio pasado *dicho* es una explícita indicación a la presunta oralidad del relato. El uso de las acotaciones teatrales en una obra narrativa y las alusiones a la oralidad de un texto escrito son expresiones en las que el autor aspira a la creación de una meta-novela, porque se tiene el íntimo sentimiento de que la novela, tal cual se la practicaba en ese momento, estaba agotada y no podía dar más de sí misma. Este sentimiento se renovará y acentuará en los grandes novelistas de la generación siguiente, que es, precisamente, la del 98 (de los que trataré ampliamente en el capítulo siguiente). En este momento pienso en Miguel de Unamuno con su creación de la *nivola* (*Niebla*, 1914) y en Ramón del Valle-Inclán con su invención del *esperpento* (*Luces de bohemia*, 1924). No cabe duda que tales sentimientos se han renovado en otras generaciones posteriores y más cercanas a nuestro momento actual.

En íntima relación con la técnica del Narrador Omnisciente está la del Monólogo Interior. El primero en la novela es breve y está puesto en boca de Luisito, a quien se puede identificar por el uso de su interjección favorita: «¡Contro!» (cap. II, pág. 97), y quien, a su vez, se identifica a sí mismo como «el mensajero de su abuelo», y en el desempeño de esta función provoca, involuntariamente, el desastre final. Bien pronto este breve monólogo se remansará en los largos, muy sentidos e importantes del protagonista (cap. XXI), y de Abelarda, verbigracia. En el caso de Abelarda es interesante observar que el narrador la presenta analizando sus sentimientos con motivo de las tentativas amorosas del sinvergüenza de Víctor Cadalso: «No, no es malo – pensaba Abelarda, reconcentrándose en sus cavilaciones...». Y todo este termina con un brutal auto-análisis, que se introduce así: «A solas se descorazonaba la pobre joven, achicándose con implacable modestia...». «¡Qué pánfila soy, Dios mío, y qué sosaina!» (cap. XV, págs. 202-203). Con motivo de los ensayos para la pieza dramática que representarán en la propia casa, Abelarda imagina a su espíritu «empapado en su vida interior, verdadera y real, en el drama exclusivamente suyo, palpitante de interés, que no tenía más que un actor: ella; y un solo espectador: Dios». El Monólogo Interior que sigue se introduce con estas problemáticas palabras: «Monólogo desordenado y sin fin. Una mañana, mientras la joven se peinaba, el espectador habría podido oír lo siguiente...» (cap. XVIII, pág. 219). Obsérvese, antes de seguir adelante, que el sustantivo común *el espectador* está cargado de sentido dentro de los intentos galdosianos, ya estudiados con motivo de las *acotaciones*, de combinar la técnica teatral con la técnica novelística. Ahora, el editor Díez de Revenga escribe, con toda justicia, que este soliloquio constituye «Uno de los fragmentos más valorados por la crítica, que no ha dudado en ponerlo en relación

con el 'monólogo interior' o con 'el libre fluir de la conciencia', propios de la novelística del siglo XX». Bien cierto es todo esto, pero debo anotar que la técnica narrativa del Monólogo Interior no es invento de Galdós, sino que este maestro tuvo, a su vez, el suyo, el maestro de todos los grandes novelistas del siglo XIX en adelante: Miguel de Cervantes Saavedra. En el *Quijote* de 1615 el protagonista envió a Sancho Panza al Toboso con el mensaje que Dulcinea se dejase ver por su caballero y lo bendijese. Partió el escudero, pero antes de llegar al Toboso «se apeó del jumento, y sentándose al pie de un árbol, comenzó a hablar consigo mesmo y a decirse: –Sepamos agora, Sancho hermano...» (II, x). Éste es el primer y grandioso caso de Monólogo Interior, y aquí la novelística europea aprendió dicha técnica.

Bien la aprendió Galdós y *Miau* nos brinda otros excelentes ejemplos, entre los que entresacaré el de Luisito cuando asiste el entierro de su compañero de estudios *Posturitas* y sus complejas reacciones se expresan en un Monólogo Interior que se puede cifrar en sus propias palabras: «Ahora –pensó– no me llamará *Miau*» (cap. XXVIII, pág. 303). Cuando su abuelo le envía al Congreso con la consabida carta pedigüeña las experiencias del niño en el centro de la política nacional las conocemos a través de otro Monólogo Interior que versa sobre «el intríngulis de aquella casa» (cap. XXVIII, pág. 306). El torturado protagonista tiene amplias oportunidades para dialogar consigo mismo: «Todo eso de esperar vacante es música –decía...», y su obsesión se expresa en un rabioso Monólogo Interior (cap. XXI, págs. 240-41). Cerca del desenlace Villaamil lleva a su nieto a casa de la tía Quintina en un acto de liberación de las Miaus y como el protagonista ya ha decidido el fin que pondrá a su vida lleva en su mente un complejo montón de ideas que le obliga a un empecinado soliloquio, que lo desentiende de su triste callejear. Conviene observar el hecho de que Villaamil interioriza su monólogo al andar por las calles madrileñas, lo que nos permite hablar de su Monólogo Interior Andante, al contrario del de Sancho Panza que entona el suyo cuando está echado en el suelo, con lo que se podría hablar de un Monólogo Interior Sedente, lo mismo que el muy famoso de Hamlet, o el no menos conocido de Segismundo («Apurar, cielos, pretendo») en *La vida es sueño*.

No quiero abandonar el tema del Monólogo Interior sin darle un nuevo acoso por la importancia primordial que tendrá en la novelística del siglo XX, ya sea el *Ulyses* de James Joyce, o bien *Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos. Galdós aprendió la técnica en sus meditadas lecturas del *Quijote*, Pero el maravilloso invento cervantino fue, a su vez, fruto de las lecturas del novelista impar. Bien conocida es la admiración cervantina por *La Celestina* («Libro, en mi opinión, divi–, / si encubriera más lo huma–»), y allí encontramos un propicio campo para meditaciones. En el primer auto Calisto monologa bre-

vemente al enviar a Sempronio en búsqueda de Celestina. Al final del segundo auto Pármeno expresa en soledad su inminente metamorfosis moral con respecto a su amo. En el tercer auto el conjuro de Celestina a Plutón es, técnicamente, un monólogo. El cuarto auto se abre con largo monólogo de Celestina cuando va camino de la casa de Pleberio, y lo mismo el quinto auto, cuando la vieja alcahueta vuelve de su entrevista con Melibea. Más tarde (auto décimo) es el turno de Melibea de monologar acerca de su transformación amorosa. En monólogo expresa Calisto «la mayor gloria que ya poseo» (auto treceno), y el auto se cierra con su alarmado soliloquio por su posible deshonra ante la muerte por justicia de sus criados. En el auto catorceno destaca el monólogo en que Calisto lamenta «haber estado tan poca cuantidad de tiempo con Melibea». Los sentidísimos discursos finales de Melibea y de su padre Pleberio ya no son monólogos, pero, en su conjunto, y muy por encima, éste es el cuadro de monólogos dramáticos en *La Celestina*. Nos son inapreciables por su inmensa superioridad sobre el diálogo al captar con cruda franqueza la intimidad espiritual.

La novela pastoril, en su búsqueda de una estructura artística diferenciante, acepta gustosa esta nueva práctica del monólogo, y de tal manera *La Diana* de Jorge de Montemayor (1559), la primera y más exitosa del género, comienza, precisamente, con uno largo puesto en boca del protagonista, Sireno («¡Ay, memoria mía, enemiga de mi descanso!»), que remata con unas redondillas cantadas («Cabellos, cuanta mudanza»), siempre en soledad. Bien conocida es la predilección que siente el pastor literario por la expresión solitaria de sus sentimientos, y así lo estudió Karl Vossler en su libro sobre la soledad y yo en el mío sobre la pastoril. Cervantes se inició en las letras con una novela pastoril (*La Galatea*, 1585), y también sintió que un soliloquio inicial era lo más adecuado para su primera obra, y así la principió con un monólogo de Elicio en verso («Mientras que al triste lamentable acento»), que, «convidado de la soledad», amplió en otro («Amoroso pensamiento»). No nos cabe duda que cuando Sancho Panza se preguntaba «Sepamos agora, Sancho hermano», con lo que creó la práctica artística del Monólogo Interior, Cervantes estaba bien avezado en su uso para expresar conflictos anímicos dichos por el personaje en alta voz, y así dar rienda suelta a sus emociones, pasiones y deseos. La comedia, por su parte, había intensificado esta práctica, y un poco más arriba recordaba yo el magnífico soliloquio de Segismundo en *La vida es sueño*. En su conjunto, éstos fueron los maestros de Galdós en su magnífica práctica del Monólogo Interior.

Desde este punto de vista todo el final de *Miau* es un magnífico Monólogo Interior de Villaamil. En el capítulo XLI el abuelo ha llevado a su nieto Luisito a casa de su tía Quintina, y en el camino ha tenido un diálogo con él que le produce emociones vivísimas al enterarse de sus visiones divinas. En el capítulo XLII el protagonista está solo, no muy lejos de la Casa de Campo, y la visión de la sierra y los árboles le hace prorrumpir en un soliloquio que le encamina a una taberna donde toma «un guisado de falda olorosísimo». Bien poco después Villaamil retoma su monólogo y así llega a los vertederos de la Montaña, donde tras un penúltimo soliloquio se descerraja un tiro mortal: «Rodó seco hacia el abismo, sin que el conocimiento le durase más que el tiempo necesario para poder decir: 'Pues... sí'». Éste es el último y brevísimo Monólogo Interior de Ramón Villaamil.

Se han hecho en el texto múltiples referencias a los sueños de Luisito y la considerable resonancia que tienen en su vida y en la muerte de su abuelo. El primer sueño se relata en el capítulo III y la última referencia a ellos ocurre en el capítulo XLI. Allí, se dijo con anterioridad, Luis y su abuelo caminan juntos a la casa de la tía Quintina y en el largo diálogo que tienen ambos, el nieto cuenta a Villaamil la naturaleza de sus sueños y sus visiones divinas. Dios le había dicho en una ocasión, según le cuenta a su abuelo, «que morirte pronto es lo que te conviene, para que descanses y seas feliz». Tras recobrarse de su inmenso estupor, «la mente del anciano se inundó, por decirlo así, de un sentido afirmativo, categórico, que excluía hasta la sombra de la duda, estableciendo el orden de ideas firmísimas a que debía responder en el acto la voluntad con decisión inquebrantable» (pág. 398). Es como si la decisión del suicidio fuese una orden divina puesta en la mente del niño Luis dormido, y en su boca cuando despierto. La constante presencia de Dios en los sueños de Luis es una extraordinaria audacia narrativa, ya que el tema divino era privilegio de la literatura religiosa. Debe notarse, sin embargo, que el Dios de Luisito es un Dios burocratizado, que cuando el niño le pide que coloquen a su abuelo le responde «Paciencia, hijo, paciencia» (cap. III, pág. 107). Lejos ha quedado la omnipotencia divina y el clavo se remacha cuando Luisito vio que «la mano inmortal trazaba sobre el papel lo siguiente»:

> B.L.M.
> *Al Excmo. Sr. Ministro de Hacienda*
> *Cualisquiera que sea*
> *Su seguro servidor*
> *Dios* (cap.IV, pág. 123)

De originalidad absoluta es la disposición de los sueños de Abelarda y Luisito, quienes, dada la pobreza ambiental, tienen que dormir juntos y una mala noche los dos sueñan y el desarrollo de lo soñado se presenta alternativamente (cap. XXV, págs. 278-80). En el tercer sueño de Luisito aparece Dios nuevamente, pero éste es un Dios muy parecido al de Santa Teresa, que andaba entre los pucheros. Ese día Luisito había cometido toda una serie de erro-

res en su clase de Geografía, y Dios ahora le espeta: «¿Te parece a ti que he hecho yo el mundo para que tú y otros mocosos como tú me lo estéis deshaciendo a cada paso?» (cap. IX, pág. 155). Es cierto que Dios sólo aparece en los sueños de Luisito lo que circunscribe aun más el tema divino, pero aun así debe observarse que Galdós tuvo la audacia y la voluntad de sacar a Dios como personaje de una de sus novelas contemporáneas. La psiquiatría, que nacía en esos mismo momentos en otros lugares de Europa, prefirió dejar el tema de Dios intocado.

La riqueza temática de *Miau* es poco menos que inagotable, por lo cual será estratégico soslayarla para entrar directamente en el estudio del Narrador Infidente. Éste tiene una presentación originalísima, y esto ocurre en el capítulo XXV. Abelarda ha entrado subrepticiamente en el cuarto de Víctor, en momentos en que éste no estaba en la casa. Se pone a revisar todas sus posesiones y éste es el momento en que el narrador decide presentar todo lo que está sucediendo desde el punto de vista de Abelarda. Encuentra un paquete de cartas con una corona heráldica estampada en la escribanía, «y como no era fuerte en heráldica, no supo si la corona era de marquesa o de condesa» (pág. 282). Éste es un momento en que se nota claramente la ausencia del Narrador Omnisciente. Presente está, sin embargo, el Narrador Infidente porque es él quien evita informar al Lector que la corona heráldica pertenece a la marquesa de Benengeli, como se revela mucho después, en el capítulo XXXVI, cuando se nos informa que en Valencia ella se había enamoriscado de Víctor Cadalso. El título de la marquesa (Benengeli) es una muestra más del denso cervantismo que rezuma la obra toda de Galdós. En cuanto a la infidencia bien se ve que es de poca talla, pero lo que debe notarse es que el narrador ha retenido un detalle narrativo del lector, detalle que revelará mucho más tarde y sin aparente relación con el antecedente narrativo.

Otra intromisión del Narrador Infidente ocurre cuando Víctor quiere que su hijo Luisito abandone la casa de Miau y se vaya a vivir con su tía Quintina, lo que produce un más que regular revuelo entre todos los Miaus. Con tal motivo el narrador comenta: «Faltaba todavía un dato importante para apreciar la gravedad del asunto; faltaba conocer la actitud del interesado [Luisito], si se prestaría de buen grado a cambiar de familia, o si, por el contrario, se resistiría con la irreductible firmeza propia de la edad inocente» (cap. XXXIX, pág. 382). En esta ocasión es el propio narrador que llama la atención del lector a su infidencia, lo que constituye un detalle repleto de originalidad, lo mismo que en esta otra situación en que Villaamil está considerando su auto-eliminación: «En estas meditaciones, harto más largas y difusas de las que en la narración aparecen» (cap. XLIII, pág. 410). Esta es una nueva llamada a la atención del

lector para que note que falta algo en el relato, pero debe quedar claro que ese *algo* ha escapado la atención por completo si no fuese por la intervención del Narrador Infidente. Bien observados, estos dos últimos ejemplos revelan que el narrador ha adelantado un paso más en su técnica de la infidencia del estado en que la había dejado Cervantes.

Un poco antes en el relato Villaamil se ha encontrado en la calle con Urbano Cucúrbitas, un personaje sin importancia, quien se ofrece a acompañarle a su casa. El protagonista rehúsa con estas palabras: «No, hijo de mi alma; vete a tu paseíto. Yo me voy *pian pianino*. Antes tengo que comprar unas píldoras... aquí en la botica» (cap. XXXVII, pág. 367). El capítulo termina con esta inocente observación: «Antes de llegar a ella [la Puerta del Sol], entró en lo que llamaba botica; es a saber, en la tienda de armas de fuego que hay en el número 3». La infidencia del narrador es de las gordas, en esta ocasión. Evita informar al lector de lo que compra Miau, aunque bien se puede inferir por la categoría de la tienda. Al llegar el lector al final de la novela se le debe hacer evidente que lo que compró Villaamil: es la pistola con que se levantó la tapa de los sesos. Las últimas palabras de Miau, con las que se cierra la novela, son «Pues... sí». Éstas constituyen la infidencia final y originalísima porque pueden responder a la última pregunta del protagonista («¿A que no sale?», el tiro, claro está), o bien es la afirmativa final a las constantes dudas que envuelven al protagonista a lo largo de toda la novela. Ahora sí que no puede caber la menor duda de que Galdós se adueñó de la técnica del Narrador Infidente con dominio imperial.

CAPÍTULO XI
LA GENERACIÓN DEL 98: UNAMUNO Y VALLE-INCLÁN

No quiero entrar en polémicas al designar *generación* a la gente del 98. Sólo me acojo a la nomenclatura sancionada por el paso del tiempo, aunque hoy en día se halla abierta a interrogantes y discusiones[86]. El año 1898 marca el comienzo de una nueva *era hispánica*, que se inicia con una desgarrada negación de las anteriores décadas del siglo y que no se cierra en 1936, sino que se vio violentamente traumatizada por la Guerra Civil y su plétora de repercusiones en la vida, la política y los angustiosos interrogantes que vivieron aquellas generaciones y que hoy en día se han cerrado, en algunos (¿muchos?) casos. Desde mi prisma crítico conviene enmarcar históricamente lo sucedido en 1898 para así poder seguir adelante, con un poco más de luz, en el inseguro camino de la crítica. Como lo anuncia el título del capítulo me atendré a dos novelistas (los dos fueron mucho más que sólo eso), Miguel de Unamuno y Ramón del Valle-Inclán. Conviene abrir el ojo desde un principio al hecho fundamental que estos dos escritores pertenecieron a minorías lingüísticas. Unamuno era de Bilbao y euskaldun, Valle-Inclán era gallego, de Puebla del Caramiñal.

Pero ahora debo volver a mi breve enfoque histórico. La palabra clave que desencadenó la crisis del 98 fue Cuba. La presencia de España en la isla antillana databa del 27 de octubre de 1492 cuando el almirante Cristóbal Colón, pocos días después del primer desembarco en tierras americanas. El almirante llegó a la costa septentrional de Cuba y la costeó en dirección sudeste y le dio nombre de *Juana*, en homenaje al primogénito de los Reyes Católicos. En la segunda mitad del siglo XIX la isla de Cuba era considerada una provincia más, con las consideraciones de la distancia. A principios de 1898 le llegó la autonomía, otorgada por la península. La libertad le llegó en el mismo año, pero

[86] Para no eludir del todo mi responsabilidad al escoger un epígrafe problemático para mi capítulo XI refiero el lector a la útil colección de artículos editados por Víctor García Ruiz, Rosa Fernández Urtasun y David K. Herzberger, *Del 98 al 98. Literatura e historia literaria en el siglo XX hispánico* (Pamplona, 1999), en particular el primero: Luis Iglesias Feijóo, «Sobre la invención del 98».

otorgada por los Estados Unidos tras sus victorias militares en la llamada guerra de Cuba. Este corte umbilical con la madre patria fue la causa directa de la crisis del 98, alrededor de la cual se centró el preocupado vivir de España. De los numerosos intelectuales españoles del momento me interesan sólo los dos ya mencionados: Unamuno y Valle-Inclán.

El intelectual bilbaíno Miguel de Unamuno dejó una nutridísima obra escrita, en la que tocó todos los géneros literarios, e inventó uno, la *nivola*. Mucho de su larga vida (1864-1936) la pasó como profesor de Griego en la Universidad de Salamanca, y murió como rector de ella, a comienzos de la Guerra Civil. Su novela *Paz en la guerra* salió en 1897 y la reeditó en 1923 con un interesante prólogo del que me haré cargo un poco más adelante[87]. En el último párrafo de la novela explica líricamente su título:

> En el seno de la paz verdadera y honda es donde sólo se comprende y justifica la guerra; es donde se hacen sagrados votos de guerrear por la verdad, único consuelo eterno; es donde se propone reducir a santo trabajo la guerra. No fuera de ésta, sino dentro de ella, en su seno mismo, hay que buscar la paz; paz en la guerra misma.

El eje argumental de la novela revuelve alrededor de la tercera guerra carlista en la que el pretendiente Carlos VII con sus aguerridas tropas puso infructuoso sitio a Bilbao de enero a mayo de 1874[88]. Unamuno era un niño a la sazón y vivió ese sitio y a los 33 años de edad consideró una catarsis personal y espiritual el novelarlo, con su prólogo y epílogo cronológicos, como lo hizo en *Paz en la guerra*... El autor no aparece para nada en la novela y los protagonistas son todos ficticios; claro está que aparece un considerable número de personajes históricos, alguno presentado con matiz decididamente subjetivo, como en esta referencia a don Carlos VII: «Apareció la figura del Rey, un hombrachón luciendo su corpachón sobre un hermoso semental blanco, en traje empolvado de campaña, cubierto de una gran boina blanca con borla de oro» (parte II, pág. 115), que se repite más adelante: «El Rey les revistó cuando se hallaban todos en posiciones, paseando su corpacho, bandera de carne, como quien dice: «'Aquí estoy yo, por quien os batís, ¡ánimo!'» (parte

[87] Uso la edición de la Colección Austral, Buenos Aires, 1940.

[88] Debo aclarar: como todo el mundo yo considero primera guerra carlista la que va de 1833 a 1839, la de los Siete Años, y el pretendiente fue Carlos V (don Carlos María Isidro, hermano de Fernando VII); la segunda guerra carlista fue breve (1847-1849) y el pretendiente fue Carlos VI (conde de Montemolín); la tercera guerra carlista constituye el trasfondo argumental de *Paz en la guerra* y el pretendiente fue Carlos VII (don Carlos María de los Dolores) y se luchó de 1872 a 1876.

IV, pág. 201). Por último, se insiste en esta nota poco objetiva al describir los tristes momentos en que don Carlos VII se ve obligado a abandonar España: «En el puente [de Arnegui] volvió su corpacho don Carlos y exclamó teatralmente: '¡Volveré! ¡Volveré!'» (parte V, pág. 261). Es conocida la falta de objetividad de Unamuno acerca de temas que son centrales a esta novela, como lo son el carlismo y el euskera, lo que no puede ser particularmente meritorio para un novelista que escribe su ficción imantado por esa temática.

En cuanto al euskera, su reacción negativa es posterior a la publicación de *Paz en la guerra*, pertenece a sus años de catedrático de griego en la universidad de Salamanca. En los Juegos Florales de Bilbao de 1901 dirá: «El vascuence se extingue sin que haya fuerza humana que pueda impedir su extinción; muere por ley de vida. No nos apesadumbre que perezca en cuerpo, pues es para que mejor sobreviva su alma... Enterrémosle santamente con dignos funerales, embalsamado en ciencia; leguemos a los estudiosos tan interesante reliquia». En 1917 escribirá: «Hoy en Vasconia apenas se habla entre gente culta vascuence. Y cada vez se hablará menos. Y si, lo que es un absurdo, Vasconia llegase a constituir, no ya una nación, mas un estado independiente, absolutamente independiente, su lengua oficial sería el castellano»[89]. Mal profeta fue don Miguel en estos asuntos, pero lo que cuenta es que para los años de redacción de su novela el escritor bilbaíno sentía fuerte apego por su lengua natal. Uno de sus personajes, Pedro Antonio Iturriondo, «hallaba especial encanto en hablar vascuence con su mujer» (I, pág. 11). Ya entrado el texto de la novela escribe con entusiasmo de bailes como el *zortziko* (I, pág. 39) o bien el *aurresku* (II, pág. 108), y canciones como el *¡Ay, ay, mutillac* (*sic*, I, pág. 50). No menos entusiasmo le produce la recreación de unas Navidades vascongadas: «Llegó la Nochebuena, el *gabon* vasco, la fiesta vascongada» (II, pág. 88). Además debe tenerse en cuenta que el uso del euskera en la novela es un fuerte elemento de recrear el ambiente bilbaíno allá en 1874.y así se pueden encontrar frases sueltas por el estilo de *¡Egun on*!, *Nescacha polita, ederra* (I, pág. 76), *¡eskerrik asko*!, *bilbotarra, choriburu mozkorra daukazu* («bilbaíno, cabeza de chorlito, ¿tienes borrachera?»), *¡agur, anebia*! (¡adiós, hermano!, en ambos casos la traducción es de Unamuno). La verdadera *euskerofilia* del Unamuno de *Paz en la guerra* llega al punto de citar y traducir una estrofa del patriótico *Gernikako arbola*: «Juan José y sus compañe-

[89] Estos textos y otros los ha recogido y comentado Begoña Azcona, «¿Había merecido la pena la unificación del vascuence?», *From Stateless Nations to Postnational Spain / De naciones sin estado a la España postnacional*, eds. Silvia Bermúdez, Antonio Cortijo Ocaña y Timothy McGovern, Publications of the Society of Spanish and Spanish-American Studies (Boulder, Colorado, 2002), págs. 7-12.

ros entonan el solemne himno al árbol de Guernica, símbolo vivo de la genuina personalidad del pueblo vasco; cantan en vascuence, sin entenderla apenas, aquella estrofa que dice: *Eman ta zabalzazu / munduan frutua / adoratzen zaitugu / arbola santua*» (V, pág 271). Para no dejar dudas acerca de su actitud hacia el viejo himno de Iparaguirre Unamuno le agega su propia traducción. No hay para qué multiplicar ejemplos: debe quedar claro que la actitud de Unamuno en 1897 hacia el euskera era todavía una de afectuoso apego.

Hechas estas prevenciones puedo comenzar el asedio de *Paz en la guerra*, la primera novela de alguien que lo será en forma prolífica. En el Prólogo de la segunda edición (que figura en Austral), fechado Salamanca, abril de 1923, Unamuno hace estas meditadas observaciones acerca de su primeriza novela: «Aquí, en este libro –que es el que fui– encerré más de doce años de trabajo; aquí recogí la flor y el fruto de mi experiencia de niñez y de mocedad: aquí está el eco, y acaso el perfume, de los más hondos recuerdos de mi vida y de la vida del pueblo en que nací y me crié; aquí está la revelación que me fue la historia y con ella el arte. Esta obra es tanto como una novela histórica una historia anovelada. Apenas hay en ella detalle que haya inventado yo. Podría documentar sus más menudos episodios». Aquí conviene apuntar (como se hizo al tratar de la novela histórica romántica, *supra*, cap.VIII) que, si bien el trasfondo es estrictamente histórico, los protagonistas son perfectamente ficticios. Se trata de personajes pertenecientes a dos familias bilbaínas novelescas, la de los Iturriondo y la de los Arana; la primera es de conservadores, la segunda de liberales. Vale decir, son símbolos de la escisión política del Bilbao decimonónico, que, a su vez, actúa como un microcosmos de la España del siglo XIX.

En su epistolario con su amigo y paisano Pedro de Múgica nos da el novelista múltiples noticias acerca de la redacción de la obra y de su sentido. Entresacaré algunos ejemplos ilustrativos[90]: «Mi trabajo resulta una novela en que se hace la psicología de un individuo y de un pueblo y de una raza»; «Es una pintura ruda, desnuda, sincera, no omite nada, no deja nada, caiga sobre quien caiga. Salen en cueros el carlista, el liberal, el reaccionario y el demagogo, el jebo y el bilbaíno... [vierto en la novela] mi idea sobre la raza vasca y sobre la guerra»; «Vivo en la guerra civil carlista, nada más que en ella. Estoy dado en cuerpo y alma a mi obra, a la mía. Estoy en el período de mayor hervor, no hago más que recoger notas, observaciones, extractos, trabajar con furor (ésa es la palabra)»; «En el fondo de la guerra civil latía todo un ideal

[90] Ver Manuel García Blanco, «Sobre la elaboración de la novela de Unamuno *Paz en la guerra*», *Homenaje a Angel del Río (1901-1962)*, *Revista Hispánica Moderna*, XXXI (1965), 142-58.

político-religioso, todo un mundo de pasiones, toda una epopeya»; «Podrá valer mi novela como novela mucho menos que valdrán mis obras filosóficas como tales, pero en aquélla pongo más vida, más alma, más de mí mismo, y se dirige a un público mucho más extenso».

En el prólogo a la segunda edición de *Paz en la guerra* –recordar que está escrito veintiséis años después de la novela– el autor observa las particularidades que distinguen a esta obra del resto de su novelística con estas palabras: «En esta novela hay pinturas de paisaje y dibujo y colorido de tiempo y de lugar. Porque después he abandonado este proceder, forjando novelas fuera de lugar y tiempo determinados, en esqueleto, a modo de dramas íntimos, y dejando para otras obras la contemplación de paisajes y celajes y marinas. Así en mis novelas *Amor y pedagogía*, *Niebla*, *Abel Sánchez*, *Tres novelas ejemplares* y otras menores...». Así y todo el autor no disfraza su ufanía con esta novela: «Al entregar de nuevo al público, o mejor a la nación, este libro de mi mocedad... lo hago con el profundo convencimiento de que si algo dejo en la literatura a mi patria, no será esta novela lo de menos valor en ello». Remata este prólogo con la siguiente nota de acendrado bilbainismo: «Y que el alma de mi Bilbao, flor del alma de mi España, recoja mi alma en su regazo».

Aunque la intención del autor no está expresada se hace evidente el deseo de renovar el género *novela* (considerado agonizante por los escritores de la generación del 98, a pesar de Galdós, *don Benito el garbancero*), al evitar cuidadosamente la estructura tradicional, que dividía la obra en capítulos, y éstos, ocasionalmente, en libros. *Paz en la guerra* está dividida en partes, que no llevan nombre o título alguno, sólo un numeral, así: I (págs. 9-81), II (82-134), III (135-195; se narra la liberación de Bilbao), IV (196-235; con los voluntarios carlistas, muerte de Ignacio Iturriondo), V (236-280). Pero, al mismo tiempo, comienza en forma tradicional, recreando con detalle el tiempo y el lugar de la acción, al punto que se puede decir que el narrador de todo el comienzo del relato es un verdadero cronista. Este tipo de narrador reaparece al referir las acciones bélicas del voluntario carlista Ignacio Iturriondo (II, págs. 126-27), quizás con la intención de dar una cronología precisa a los momentos históricos que preceden a la muerte novelesca de un personaje de ficción.

El encargado de narrar los acontecimientos, históricos y novelescos, es, en casi todo momento, nuestro viejo conocido, el Narrador Omnisciente. Una excepción notable ocurre cuando se inventa una situación en la que los niños en el colegio dialogan acerca del sitio con sus infantiles observaciones, lenguaje y mentiras. El narrador, que en el fondo es un artista supremo, termina este acertado cuadro hablando con la misma voz y vocabulario infantiles: «¡Qué gustazo oír contar aquellas cosazas! ¡Qué gustazo bordar mentiras sobre la verdad!» (III,

pág. 184). Pero debo insistir que la voz cantante la lleva el narrador sábelotodo. Éste, por ejemplo, conoce el contenido de los sueños de Ignacio cuando joven (I, pág. 23), o bien nos presenta al mismo que «miraba a su padre, pensando en la masonería» (I, pág. 24). En la misma página el Narrador Omnisciente mira hacia el interior de Ignacio y así describe lo que allí ve: «A la evocación de los relatos de su padre dibujábanse en el alma de Ignacio extractos de hombres y de cosas, figuras buriladas, y se alzaba en su pecho clamoreo de viejas luchas, brotando en su interior el mundo, su mundo, el mundo de la verdad, muy distinto del que se le filtraba por los sentidos, el mundo de la mentira».

El Narrador Omnisciente penetra hasta el subconsciente de los personajes, como se ve en este ejemplo: «Dicho esto, fuese don Juan [de Arana] a velar por la fortuna de la casa, satisfecho de su sensatez, mientras el hijo quedó diciéndose: '¡Vaya una teoría! Estos o son memos o...'». Y muy bajito, muy bajito, para no avergonzarle del todo le dijo una voz interior: «¡Bah! Si así no fuese, no habría hecho acaso la fortunita que has de heredar un día, cuando él muera» (I, pág. 40). Los miembros de la familia Iturriondo también tienen su propia voz interior: «Ignacio, con el estupor de aquel a quien hace dormir una hora de lectura, se decía... '¡Qué noblote, qué entero!' –pensaba... y más bajito, casi en silencio, le decía una voz surgiente de debajo de los escombros librescos hacinados en su espíritu: 'Y tú el punto de apoyo'» (I, pág. 48). Es más frecuente que el narrador sabelotodo atienda simplemente a lo que piensa el personaje, Rafaela en este ejemplo: «'¡Qué bruto!' –murmuró ella para sus adentros, y siguió pensando: '¿Y para qué se quedará Enrique?'» (III, pág. 187); o bien Ignacio, en este otro: «'Voy a quedarme solo' –pensaba Ignacio, mientras invadía la soledad su alma» (IV, pág. 213). Debe observarse que este tipo de narrador puede penetrar con la misma facilidad el pensamiento de personajes históricos, como en el caso del general carlista don Joaquín Elío y Ezpeleta, de quien se nos informa: «No valieron protestas; el apático anciano evocaba en su memoria la tozuda lucha que en aquellas mismas montañas se había librado a sus ojos en 1836» (IV, pág. 215).

La descripción de lo que siente en sus últimos momentos Ignacio, que cae muerto en el campo de batalla, es una ocasión en que el Narrador Omnisciente se arropa con las vestiduras del poeta Miguel de Unamuno, en un acto de magnífica fusión, como no se ha visto con anterioridad. Piense el lector en el caso de un poeta nato como José de Espronceda, cuyas magníficas efusiones líricas se mantienen muy alejadas de las páginas de su novela histórica *Sancho Saldaña o el castellano de Cuéllar* (*v. supra*, cap. VIII). Esta personalísima aleación lírico-narrativa en *Paz en la guerra* debe justificar, a mis ojos, la longitud de estas citas:

> A la caída de la tarde, asomándose Ignacio a la salida de la trinchera, por pura curiosidad, sintió una punzada bajo el corazón de Jesús bordado por su madre, le echó mano, ofuscósele la vista, y cayó. Sentíase desfallecer por momentos, que se le iba la cabeza, liquidándosele la visión de las cosas presentes, y luego una inmersión en un gran sueño. Cerráronse, por fin, sus sentidos al presente, se desplomó su memoria, se recogió su alma, y brotó en ella, en visión espesa, su niñez, en brevísimo espacio de tiempo. Tendido en el campo el cuerpo, pendiente al borde de la eternidad el alma, revivió sus días frescos, y en instante preñado de años, desfiló, en orden inverso al de la realidad, el panorama de su vida. Vió a su madre que, a vuelta él de una cachetina, le sentaba sobre sus rodillas, y le limpiaba el barro de la cara; asistió a sus días de escuela; vió a Rafaela a los ocho años, de corto y trenzas; revivió las noches en que oía a su padre los relatos de los siete años. Llegó a aquellas otras en que, en camisa y de rodillas sobre su camita rezaba con su madre, y cuando en esta visión murmuraban en silencio sus labios una plegaria, la moribunda vida se le recogió en los ojos y desde allí se perdió dejando que la madre tierra rechupara la sangre al cuerpo, casi exangüe. En su cara quedó la expresión de una calma serena, como la de haber descansado, en cuanto venció a la vida, en la paz de la tierra, por la que no pasa un minuto. Junto a él resonaba el fragor del combate, mientras las olas del tiempo se rompían en la eternidad (IV, págs. 213-14).

Lo mismo se puede decir de las reacciones de Pedro Antonio Iturriondo a la noticia de la muerte de su hijo, que, al afectar profundamente sus sentimientos se convierte en campo abonado para ese magnífico injerto de Narrador Omnisciente con poeta lírico, como se acaba de ver en el ejemplo anterior. En estos dos momentos del relato el escritor nos entrega un originalísimo y muy sentido apareamiento de padre e hijo, ambas criaturas fingidas:

> Interín Pedro Antonio abandonábase a todo, dejándose mecer en el vaivén suave de los habituales sucesos cotidianos, mientras en el hondón de su alma germinaba poco a poco el dolor, sin lograr, empero, romper aún la capa que le ahogaba. Pensaba en su pobre hijo de continuo, mas con pensamiento tan lento, tan lento, que parecía inmóvil, en divagación difuminada y en vaga visión que penetraba sutil en sus pensamientos todos. Era como si el recuerdo de su hijo llenase su alma cual una sola inmensa nube oscura y compacta cubre con su homogéneo tono a la tierra, sumida entonces en penumbra. Bajo tal recuerdo yacía entumecido el dolor (V, pág. 236).

Decía yo que el Narrador Omnisciente lleva la voz cantante en *Paz en la guerra* y también con anterioridad hacía notar la íntima relación que existe entre este tipo de narrador y el monólogo interior (*v. supra*, cap. IX). Unamuno, gran lector de Cervantes y de Galdós, pronto cayó en cuenta del subido valor na-

rrativo que tiene este acto de introspección. Pachico Zabalbide es un personaje secundario de la novela, «enclenque y canijo, presa de una renovación interior que le consumía» (I, pág. 51), por consiguiente el novelista siente imperiosa necesidad artística de penetrar en su subconsciente, lo que hace sutilmente al embarcarlo en este monólogo interior: «Vivía vida interior, acurrucado en su espíritu, empollando sus ensueños... Tenía momentos de desaliento. '¿Para qué estudiar? ¡Vivir, vivir las cosas que se van tan pronto! Siendo nada la ciencia junto al inmenso mar de la ignorancia, ¿qué sirve estudiar? ...' Preocupábase mucho, por su parte, del concepto en que se le tuviera, doliéndole le juzgaran mal, y procurando ser querido y comprendido por todos, con honda preocupación de cómo se reflejase en las mentes ajenas. Tal era el que por este tiempo se acompañaba de Juanito» (I, págs. 54-55). El protagonista Ignacio Iturriondo ha ingresado ya en las filas carlistas y participa en el sitio de Bilbao, su villa natal, y en una ocasión siente, en soledad, las lejanas campanas: «¡Qué de cosas se le amontonaron en el alma, al oír brotar del bronce sonoro los macizos quejidos de su villa! Viendo la humareda y el polvo que levantaban las bombas: ¿No es esto infantil? ¿Es más que una pedrea? ... ¿Qué hará ella? Estará en la lonja, en un rincón cuchicheando con el otro... ¿quién sabe? Todos allí, agarrapiñados en el descuido que el miedo engendra, con pocos días de vida acaso... ¡Qué disparate!... Y luego que venga Enriquito a darse otra vez de trompadas conmigo, como cuando le restregué los morros en el cantón'. Y la veía caer llorando en bazos del vencedor, y ampararse en su fuerza, mientras en el fondo oscuro de su alma se agitaba la leyenda de Flores y Blancaflor» (III. pág. 165).

Dentro de la técnica narrativa del monólogo interior Unamuno, como artista cabal, experimenta con las posibilidades de mejorarla. Para el experimento usa a Rafaela, lejana amada de Ignacio, en un momento en que ésta se encuentra en íntimo contacto con la muerte de su madre: «Cuando Rafaela vio sacar la caja [en que se llevan el cadáver], vínole a la mente, involuntariamente, aquello de 'Encima de la caja, carabí; / encima de la caja, carabí, / un pajarito va, carabí, hurí, hurá / Elisá, Elisá, de Mambrú...'». Sigue la larga glosa mental de la cancioncilla infantil, vale decir que toda la glosa y pensamientos anejos constituyen un verdadero monólogo interior al que se pone punto final con acabado arte: «En el momento en que volvía a su mente la terca cancioncilla infantil cantando el pío, pío, resonó la bomba; el estampido la sacó de su ensimismamiento, huyó la cancioncilla, y se echó Rafaela a llorar exclamando: '¡Ay, mi madre!'». Obsérvese que en estos casos el monólogo interior está claramente precedido por las actividades relatoras del Narrador Omnisciente, y lo último a observar es que en este último ejemplo la técnica monologística

se monta sobre el recuerdo de una cancioncilla infantil, en un acto de verdadera audacia narrativa ya que el tema general de la novela es la guerra civil en Bilbao en 1874.

La voz del Narrador Infidente no suena en *Paz en la guerra*, probablemente porque Unamuno no la consideró adecuada en una novela histórica que se monta, además, sobre sus propios recuerdos de niñez. Pero si se descarta esta consideración su técnica narrativa está a la altura de las circunstancias. Como se ha visto con mayor y mayor frecuencia al comenzar el asedio a la novela decimonónica los sueños comienzan a adquirir específico valor narrativo, lo que va de la mano de la preocupación creciente entre los intelectuales europeos por estos productos de nuestro subconsciente, como ejemplifica en forma superlativa el nombre de Sigmund Freud. En esta novela aparecen en una ocasión: «Ignacio soñó aquella noche que de los montes circundantes bajaban a la villa tropeles de aldeanos, y que Rafaela corría despavorida, mientras gemía desesperado su padre, contemplando el saqueo de su almacén» (I, pág. 86). No hay que ser muy lince para trazar los debidos paralelos entre este sueño y los ulteriores desarrollos novelísticos.

Se ha notado con anterioridad como las cartas también comienzan a colarse en la novela decimonónica, aunque su tradición remonta al siglo XV. Unamuno no es ajeno al tema epistolar en esta novela, pero lo hace con una técnica originalísima. A la familia de Ignacio, que ha caído muerto en la guerra, «entre las cartas de pésame llegó la del tío Pascual: una de sus homilías» (IV, pág. 225), pero no se alude a ella ni se la cita *verbatim*. Ésta última forma constituye el fundamento de la antigua novela epistolar, y las dos posibilidades eran las que habían visitado tradicionalmente los otros novelistas. Unamuno parafrasea la carta del tío Pascual en el texto de la novela, lo que, dentro de mis conocimientos, es la contribución personal del novelista al uso de la técnica epistolar... Observe el lector: «Una de sus homilías. Que se sometieran a la voluntad divina. ¿qué remedio?; que Ignacio había muerto con gloria; que no lloraran una muerte que le daba vida eterna; que recordaran que no puede ser discípulo de Cristo quien no tome su cruz para seguirlo, aborreciendo a padre y madre, mujer, hijos, hermanos; que Dios había aceptado aquellas vidas en Somorrostro en expiación de los furores de la impiedad...».

Otra actitud original que ensaya Unamuno en ésta su novela histórica es la suya ante el tiempo novelístico, no el tiempo histórico (el Bilbao de hacia 1874), sino el tiempo verbal. En las novelas históricas analizadas en el capítulo VIII los autores sentían el abismo cronológico que los separaba de la materia histórica ficcionalizada, y a menudo así lo expresaban. Tal no es el caso con Miguel de Unamuno. La obra comienza con el tiempo verbal en pasado; éste es el comien-

zo absoluto de la novela: «En una de las llamadas en Bilbao siete calles, núcleo germinal de la villa, *había* por los años de cuarenta y tantos...». Como corresponde, los tiempos verbales del pasado predominan en forma total en todas las páginas siguientes. Pero muy al final la narración se hace cargo de la forma de vida de Pedro Antonio Iturriondo después de haber perdido a su hijo Ignacio en la guerra y a su mujer Pepiñasi por la edad y los disgustos. Para dar inmediatez a esta triste vida que en su soledad ha sobrevivido esa insensata guerra civil el autor comienza a usar, en forma exclusiva, el tiempo verbal del presente: «Desde que enviudó, Pedro Antonio, solo en el mundo, vive tranquilo, y sin contar sus días... Su pasado le derrama en el alma... Su paseo favorito es la subida a Begoña... Contempla a sus pies a Bilbao... Allí duerme para siempre... Entra luego en la iglesia de Begoña...» (V, págs. 273-75). Lo mismo ocurre cuando el foco narrativo ilumina la vida de Pachico Zabalbide, otro sobreviviente del sitio de Bilbao: «Pachico ha sacado provecho de la guerra... Sigue con su afición a las excursiones montescas... Levántase y empieza a escalar la montaña... Tiéndese allí arriba en la cima...» (V, págs.276-80). Este consciente y sorprendente cambio de tiempo verbal en una novela histórica, cuyo final se cuenta todo en el tiempo presente, a pesar de que los acontecimientos ocurrieron una veintena de años antes del momento de redacción, dicho cambio sirve al autor para subrayar sutilmente las palabras finales ya citadas por mí: «En el seno de la paz verdadera y honda es donde sólo se comprende y justifica la guerra...». Vale decir, la paz es la eternidad mientras que la guerra es la temporalidad, la paz es el presente infinito, mientras que la guerra es el momento que siempre pasa. Ejemplar lección que se entresaca de un simple cambio de tiempo verbal.

En 1914 Unamuno publicó *Niebla*, novela a la que denominó *nivola*, nombre que sobrepasa la humorada y se enreda con la nueva onomástica de los géneros literarios, a la que se ha aludido ya, y que llevó a su contemporáneo Valle-Inclán a denominar ciertas de sus novelas *sonatas* y a otras *esperpentos*. En la reedición de 1935 (un año antes de la muerte del autor) éste incluyó una «Historia de *Niebla*», de la que extraigo esta importante declaración: «Ahora, al ofrecérseme en 1935 coyuntura de reeditar mi *Niebla* la he revisado, y al revisarla la he rehecho íntimamente, la he vuelto a hacer, la he revivido en mí»[91]. No conozco ningún estudio comparativo de los dos textos (bonito tema de tesis doctoral), ni me interesa plantearme tales problemas en la ocasión. Sí me interesa la estructura formal de la edición de 1935, que presenta cierta complejidad. Comienza con un Prólogo, práctica casi universal entre novelistas, pero

[91] Uso el texto de Niebla que reprodujo la Colección Austral, Buenos Aires-México, 1939, que manejo en su quinta reedición, Buenos Aires, 1947.

aquí está firmado por Víctor Goti, quien explica así su participación en la presentación de la obra: «Se empeña don Miguel de Unamuno en que ponga yo un prólogo a este su libro en que se relata la tan lamentable historia de mi buen amigo Augusto Pérez y su misteriosa muerte». Queda claro que Víctor Goti es amigo del protagonista de la novela que él prologa, y es amigo, asimismo, de Unamuno, y ésta es una primera aproximación del lector a la metafísica unamuniana montada sobre una indistinción entre Realidad y Ficción (Imaginación, Nivola, y tantos otros términos equivalentes). Me apresuro a agregar que la manera de prologar la novela constituye una colosal infidencia, que resulta de presentar al lector la proposición de que el personaje de ficción es un personaje real, infidencia que se refuerza con esta nueva afirmación de Víctor Goti: «Nos hemos puesto de acuerdo don Miguel [de Unamuno] y yo...». Probablemente, Unamuno, enemigo de todo lo solemne, llamaría «mentirijilla, humorada» a la «infidencia», pero la cosa adquiere mayor volumen porque Víctor añade: «Únenme, además, no pocos lazos con don Miguel de Unamuno». En la «Historia de *Niebla*» (otro texto preliminar) el propio Unamuno insistirá sobre este parentesco, ahora en plano de verdadera chirigota: ««El que no confunde se confunde», como decía Víctor Goti, mi pariente, a Augusto Pérez» (pág. 22). Estas voluntarias confusiones por parte del autor deben prevenir al lector de que *Niebla* no debe leerse a un nivel hermenéutico.

El confusionismo aumenta porque sigue un Post-Prólogo, firmado, en forma beligerante, «M. de U.» Con fino humor Unamuno se enfrenta con Víctor Goti para decirle: «Debe andarse mi amigo y prologuista Goti con mucho tiento en discutir así mis decisiones, porque si me fastidia mucho acabaré por hacer con él lo que con su amigo Pérez hice, y es que le dejaré morir o le mataré a guisa de médico». Pero Víctor Goti ya se había adelantado a las beligerancias unamunianas al llamarle «este logómaco de don Miguel» y referirse a «las diabluras de don Miguel» (Prólogo). Claro está que Goti había puesto las cosas en su punto al disertar sobre «este adusto y áspero humorismo confusionista» (Prólogo), perfecta definición del telón de fondo de la *nivola*. En resumidas cuentas, se puede afirmar que el Prólogo y el Post-Prólogo son una colosal infidencia que problematiza al extremo las relaciones entre Realidad y Ficción, o bien, si se quiere, las presenta como cantidades homogéneas. A estos dos documentos preliminares les sigue la «Historia de *Niebla*», tan compleja y acomplejante como los dos mencionados. Allí es donde se contiene la afirmación copiada más arriba acerca de haber «revivido en mí» el texto de la *nivola* preparado para la reedición de 1935. Y por si fuera poco alude en esa «Historia» a su protagonista como: «¿Ente de ficción? ¿Ente de realidad? De realidad de ficción, que es ficción de realidad». Para terminar de inquietar a sus lecto-

res Unamuno hace una breve referencia a su novelística anterior en estos términos: «Antes de haberme puesto a soñar a Augusto Pérez y su *nivola* había resoñado la guerra carlista de la que fui, en parte, testigo en mi niñez y escribí mi *Paz en la guerra*, una novela histórica, o mejor historia anovelada, conforme a los preceptos académicos del género». El deslinde entre *Paz en la guerra* y *Niebla* no podría estar más finamente trazado: la primera es una novela histórica en la que al Narrador Infidente le resulta imposible sentar planta, mientras que *Niebla* es una *nivola*, lo que la convierte en una inmensa infidencia sistemática. De a poco se demostrará la veracidad cabal de esta última afirmación, pero hay que desbrozar el camino para poder llegar a esta verdad.

Por lo pronto, aunque es ajeno a mi tema, considero muy importante presentar al lector un texto de la novela que contribuye, en forma ejemplar a definir la energuménica personalidad de Unamuno, indisociable de la concepción y redacción de la novela. Ocurre en esa definitoria entrevista final entre Augusto Pérez y Miguel de Unamuno, cuando éste prorrumpe: «Pues sí, soy español, español de nacimiento, de educación, de cuerpo, de espíritu, de lengua y hasta de profesión y oficio: español sobre todo y ante todo y el españolismo es mi religión, y el cielo en que quiero creer es una España celestial y eterna y mi Dios un Dios español, el de Nuestro Señor Don Quijote, un Dios que piensa en español y en español dijo: ¡Sea la luz!, y su verbo fue verbo español...» (XXXI, 171). La amistad con Rubén Darío («Letanía de Nuestro Señor Don Quijote», Cantos de vida y esperanza, 1905) y su propia *Vida de don Quijote y Sancho* (1905) resuenan detrás de estas afirmaciones.

Comenzaré con el tema del Narrador Omnisciente, quien tiene activísima participación en el argumento, aunque muy a menudo de superior originalidad... En la primera página de la *nivola* hace su aparición y ya se mantendrá en el escenario, aunque a veces en el proscenio y otras veces entre bastidores. La escena allí descrita tiene, además, su valor simbólico. Augusto Pérez está a la puerta de su casa, llueve y no sabe donde ir. Su abulia llega al punto de contemplar su destino con indiferencia: «Esperaré a que pase un perro –se dijo– y tomaré la dirección inicial que él tome». Unas líneas antes la había expresado con otras palabras: «Es una desgracia tener uno que servirse de las cosas –pensó Augusto» (I, 25; de ahora en adelante expreso así el número de capítulo y de página). Con tremenda economía narrativa la lluvia nos insinúa la regularidad, monotonía, inconciencia, la costumbre, todo fomentado por la abulia del protagonista, y la expresión de todo ello puesto en boca del Narrador Omnisciente, dado que repetidamente penetra el pensamiento de Augusto Pérez. La muy frecuente participación en el relato de este tipo de narrador le da características de verdadero protagonismo. Unamuno quiere que esto quede bien claro desde un principio,

por eso a la página siguiente apostilla lo siguiente: «Iba diciéndose Augusto, que más bien que pensaba hablaba consigo mismo» (I, 26).

Hay copiosos ejemplos del uso del Narrador Omnisciente y entresacaré algunos. El primero corresponde a un momento posterridr a la adopción de Orfeo, el cachorrillo que Augusto encuentra huérfano en la calle. Se trata de un monólogo de Augusto dirigido a Orfeo que comienza así: «¡Ay, Orfeo! –decía ya en su casa Augusto, dándole la leche a aquél. –¡Ay, Orfeo! Di el gran paso» (VII, 51). Alude Augusto a su enamoramiento instantáneo de Eugenia; algo típico de la temática del amor cortés, por cierto, con lo que el humorista Unamuno bien puede apuntar a una semejanza entre el amor de Dante-Beatrice y el de Augusto-Eugenia. En su soliloquio con su perro el protagonista bien pronto abandona el nivel humano y comienza a trepar alturas metafisicas: «¿Es ella [Eugenia] una creación mía o soy creación suya yo?... Muchas veces se me ha ocurrido pensar, Orfeo, que yo no soy... Cuando morimos nos da la muerte media vuelta en nuestra órbita y emprendemos la marcha hacia atrás, hacia el pasado, hacia lo que fué» (VII, 51-52). De aquí el enamorado Augusto pasa a expresar a su perro sus originalísimas ideas sobre el amor: «Gracias al amor siento al alma de bulto, la toco. Empieza a dolerme en su cogollo mismo el alma, gracias al amor, Orfeo. Y el alma misma, ¿qué es sino amor, sino dolor encarnado?» Remata el monólogo *ad canem* con una comparación con un telar y el capítulo termina con esta sorprendente afirmación: «Como Orfeo no había visto nunca un telar, es muy dificil que entendiera a su amo. Pero mirándole a los ojos mientras hablaba adivinaba su sentir» (VII, 53). El Narrador Omnisciente ha penetrado el pensamiento de un perro, lo que, por un lado tiene una clara filiación cervantina (*Coloquio de los perros*), y por el otro introduce sutilmente el tema de la «Oración fúnebre por modo de epílogo», entonada después de la muerte de Augusto, claro está: «Orfeo, en efecto, encontróse huérfano. Cuando saltó en la cama olió a su amo muerto, olió la muerte de su amo, envolvió a su espíritu perruno una densa nube negra... Y acurrucado a los pies de su amo muerto, pensó así...». En la historia epitáfica no hay ninguno de tanta originalidad conceptual. Débese repensar que hemos llegado a ello por la intervención del Narrador Omnisciente unamuniano, que penetra el pensamiento canino. Desde los años de las *Novelas ejemplares* cervantinas la imaginación creadora del escritor no había captado con tanta sutileza la posibilidad de un pensamiento canino, de una humanización completa del animal.

Esto me lleva de la mano a tratar de Orfeo, cuya creación fue una necesidad artística e intelectual para Unamuno, que se expresa desde su entrada en el argumento: «Así le bautizó [Augusto Pérez a Orfeo], no se sabe ni sabía él tampoco porqué. Y Orfeo fue en adelante el confidente de sus soliloquios, el que recibió

el secreto de su amor a Eugenia» (V, 46). Es interesante observar que en el acto de dar Augusto nombre al perro desaparece el Narrador Omnisciente para ser sustituido brevemente por el Narrador Poquisciente («no se sabe»). De ahora en adelante Orfeo será siempre silencioso testigo canino de las múltiples actividades del Narrador Omnisciente. Un ejemplo debe bastar: Eugenia ha aceptado la propuesta matrimonial de Augusto pero a un subido precio, en su casa no habrán timos ni perros (cap. XXVII). El amo se lo comunica a su perro en otro largo soliloquio acompañado, ya que está dirigido a Orfeo: «¡Ven acá, Orfeo... ven acá!. ¡Pobrecito!» Le notifica: «¡Y tengo que casarme, no tengo más remedio que casarme... si no, jamás voy a salir del ensueño! Tengo que despertar... Y le apretó contra su seno, y el perro, que parecía, en efecto, llorar, le lamía la barba» (XXVIII, 155-56). En una instantánea se pueden ver en acción al unísono en estas breves citas al Narrador Omnisciente, una humanización extrema del animal (puede llorar), y este magnífico invento unamuniano del Monólogo Compartido. Indispensable para alcanzar esta maravilla artística del Monólogo Compartido era la creación de Orfeo. Desde la época de Cipión y Berganza ningún perro ha tenido, sobre sus lomos, tal carga de responsabilidad artística como la tiene Orfeo en *Niebla*. El Monólogo Compartido es elemento esencial en la presentación novelística de la desintegración, atomización, intelectual, espiritual y física del protagonista.

El tema del Monólogo Compartido nos apunta en forma natural al tema del Monólogo Interior, lo que nos retrotrae a Cervantes en su segundo *Quijote* y a Galdós en *Miau*. La crítica anglosajona lo llama «stream of consciousness» y en español se ha usado la expresión «flujo de conciencia». La realidad del caso es que Monólogo Compartido y Monólogo Interior son lejanos descendientes del monólogo dramático que se puede rastrear por el teatro greco-latino. Augusto Pérez en *Niebla* es un inveterado monologuista, tal como Ramón Villaamil en *Miau*. Por lo demás, ya se ha visto repetidas veces como todo esto es función del Narrador Omnisciente. Un primer Monólogo Interior quizá sea el de IV, 36-37, sobre el amor, el conocimiento, la intuición y la vislumbre, que se irisa con morrocotudas preguntas, tales como ¿qué es el conocimiento? ¿Es razón o es ciencia? Poco más tarde Augusto se pasea solitario por la Alameda y el narrador insinúa su necesidad vital de entablar un Monólogo Interior: «Su corazón verdecía y dentro de él cantábanle también como ruiseñores recuerdos alados de la infancia» (V, 42). El Monólogo Interior, en esta ocasión, estriba en la memoria, que se pasea libremente por el tiempo pasado: «Era, sobre todo, el cielo de recuerdos de su madre... De su padre apenas se acordaba... Era una casa dulce y tibia, ... Como un sueño dulce se les iba la vida, ... Luego entró al Instituto... Cuando Augusto se hizo bachiller... Y luego vino su carrera... Y vino la muerte...». El Monólogo Interior se mueve ahora en el tiempo y llega al momento del presente novelístico: «Y ahora estaba aquí, en la Alameda» (V, 45). La vuelta al momento actual espolea a la memoria que de inmediato produce la realidad de su amor por Eugenia. El final categórico de este Monólogo Interior lo establece el hallazgo fortuito del cachorrillo que será bautizado Orfeo. Es interesante observar que cuando Augusto Pérez viaja a Salamanca a entrevistarse con Miguel de Unamuno (tema al que volveré más abajo) es Unamuno que confiesa a su criatura literaria; «Yo necesito discutir, sin discusión no vivo y sin contradicción, y cuando no hay fuera de mí quien me discuta y contradiga, invento dentro de mí quien lo haga. Mis monólogos son diálogos» (XXXI, 168).

La hercúlea imaginación creadora de Unamuno queda bien presentada cuando entra en contacto con el antiquísimo artificio literario de la epístola amorosa, de clásica prosapia es españolizada allá en el siglo xv por la novela sentimental y epistolar. Augusto Pérez le escribe una peculiar epístola amorosa a Eugenia que aspira a un subido tono lírico, como es propio, pero el epistológrafo se ve obligado a confesar: «Yo vivo en perpetua lírica infinitesimal». Al terminar la carta Augusto rubricó, con el comentario interior («diciéndose»); «Me gusta esta costumbre de la rúbrica por lo inútil» (II, 31). Estas últimas palabras nos permiten calibrar algo del *aggiornamento* unamuniano de las epístolas de un Diego de San Pedro, por ejemplo. La segunda y última carta que figura en el texto de *Niebla* es de una brevedad angustiosa y no por ello menos problemática: «Salamanca. Unamuno. Se salió con la suya. He muerto. *Augusto Pérez*» (XXXII, 177).

Unamuno, como sus contemporáneos, no podía ignorar las dimensiones siderales del mundo novelístico galdosiano, aunque sí pretendían minimizarlo con maliciosas alusiones a Don Benito el Garbancero. De todas maneras, Unamuno nos presenta en *Niebla* un esfuerzo en la debida dirección para crear su propio mundillo novelístico. El propio novelista se encarga en la «Historia de *Niebla*» de llamar la atención del lector a este intento: «En esta *Niebla* volvió a aparecer aquel tragicómico y nebuloso nivolesco don Avito Carrascal, que le decía a Augusto que sólo se aprende a vivir viviendo. Como a soñar soñando» (20). En efecto, en el capítulo XII Augusto tiene una tormentosa entrevista con Eugenia y ella lo deja plantado: «Quedóse Augusto un momento fuera de sí». Inconscientemente el protagonista sale a la calle en busca de amor y al pasar por la iglesia de San Martín entra en ella. Tiene su punto de ironía la presentación de Augusto buscando amor en la iglesia del arcángel batallador. El Narrador Omnisciente nos informa que ya en la iglesia una oleada de recuerdos invade el pensamiento de Augusto. Junto a él rezaba otro hombre y los dos se encuentran al salir de la iglesia: '¡Don Avito!' exclamó

Augusto. '¡El mismo, Augustito, el mismo!' (XII, 78). Ante la pregunta de Augusto acerca de su hijo, «el candidato a genio... Don Avito Carrascal le contó la lamentable historia de su hijo», y el autor explica en nota a pie de página: «Historia que he contado en mi novela *Amor y pedagogía*». Da la impresión que Unamuno sentía que una extravagancia (la de Augusto) apoyada en otra extravagancia (la de don Avito) lo era en menor grado.

Para extravaganccias, sin embargo, nadie le gana a Antolín Sánchez Paparrigópulos, personaje inventado ex-profeso para el capítulo XXIII, 128-37, en quien parece desfogarse el malhumor de Unamuno ante el erudito en oposiciones. La responsabilidad narrativa corre ahora por cuenta del Narrador Irónico ¡y vaya si los es! Se trata de una inmensa ironización y la solfa comienza con estas notas: «Preparaba una edición popular de los apólogos de Calila y Dimna, con una introducción acerca de la influencia de la literatura índica en la Edad Media española, y ojalá hubiese llegado a publicarla, porque su lectura habría apartado, de seguro, al pueblo de las tabernas y de perniciosas doctrinas de imposibles redenciones económicas» (132). La deliciosa ironía toca también a históricos pensadores españoles como en este inciso: «Su filosofía [la de Paparrigópulos] era la del malogrado Becerro de Bengoa, que después de llamar tío raro a Schopenhauer aseguraba que no se le habrían ocurrido las cosas que se le ocurrieron, ni habría sido pesimista, de haber bebido Valdepeñas en vez de cerveza» (XXIII, 129-30). Ricardo Becerro de Bengoa fue un extravagante polígrafo vasco, de Vitoria, muerto en 1902 (por ello «malogrado»). Quizá en la común raíz euskera de Becerro de Bengoa y de Unamnuno radique algo que ayude a explicar la negativa presentación de aquél por éste. De todas maneras, la filiación filosófica de Paparrigópulos no puede denominarse «bien intencionada». Al anotar los méritos bibliográficos de este absurdo erudito el autor destaca el hecho de que «estaba a punto de acometer la historia de aquellos otros [escritores] que habiendo pensado escribir no llegaron a hacerlo» (XXIII, 132). Las últimas notas de esta inmensa ironía llegan a sacar sangre: «¡Así diera la Providencia a España muchos Antolines Sánchez Paparrigópulos! Con ellos, haciéndonos todos dueños de nuestro tradicional peculio, podríamos sacarle pingües rendimientos» (133)[92].

La religión tiene una presentación indirecta, pero efectiva. En el capítulo XXIX Augusto recibe una carta de Eugenia, cuando ya todo estaba preparado para las bodas de ambos. Temblando como un azogado Augusto coge la carta y

[92] Debo observar que cuando Unamuno ultimaba *Niebla* para la imprenta, en 1914, un erudito del montón, José Alemany Bolufer, daba los últimos toques a su edición de *Calila y Dimna*, que publicó la Real Academia Española en 1915. ¿Puede ser simple coincidencia?

la lleva, sin abrirla, a una iglesia donde entra y sólo allí la abre y lee. Con insigne crueldad Eugenia le informa que se ha fugado con su antiguo amante Mauricio: «Augusto se dejó caer en un banco, anonadado. Al poco rato se arrodilló y rezaba» (XXIX, 158). Anótese que la iglesia y la oración quedan presentadas como la última medida para controlar la desesperación absoluta que le invadirá. Tiene una última conversación con su amigo Víctor Goti (el pariente de Unamuno, *v. supra*, pág. 345), y es allí cuando se pronuncia la palabra suicidio. El protagonista queda solo, y el narrador nos informa: «Aquella tempestad del alma de Augusto terminó, como en terrible calma.en decisión de suicidarse» (XXXI, 165). Al unísono entra en funciones el Narrador Infidente, porque el relato nos informa que «ocurriósele [a Augusto] consultarlo conmigo, con el autor de todo este relato. Por entonces había leído un ensayo mío en que, aunque de pasada, hablaba del suicidio» (*ibidem*). De ahora en adelante los niveles de la Realidad y la Fantasía se entremezclan en indecible confusión, y todo debido a la pluma del Narrador Infidente, que dibuja los trazos de la metafisica unamuniana. Augusto viaja a Salamanca, donde vivió Unamuno hasta su muerte: «Cuando me anunciaron su visita sonreí enigmáticamente y le mandé pasar a mi espacho-librería». Lo que sigue es, entre otras cosas, un claro antecedente del famoso drama de Luigi Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921). La divertida conversación que tienen Unamuno y Augusto Pérez tiene un trasfondo profundamente filosófico y es, al mismo tiempo, una colosal infidencia. En ella dice Unamuno: «Pues opino que como tú no existes más que en mi fantasía, te lo repito, y como no debes ni puedes hacer sino lo que a mí me dé la gana, y como no me da la real gana de que te suicides, no te suicidarás. ¡Lo dicho!» (XXXI, 168-69). Esta iracunda eplosión de Unamuno ha sido provocada por el comentario de Augusto: «Y yo vuelvo a insinuarle a usted la idea de que es usted el que no existe fuera de mí y de los demás personajes a quienes usted cree haber inventado» (168). El diálogo adquiere un sesgo decididamente anticipatorio del Existencialismo, pero al mismo tiempo es profundamente cervantino en su esencia. Este enfrentamiento polémico entre Personaje y Autor remonta al capítulo III del *Quijote* de 1615, cuando don Quijote y Sancho discuten con el bachiller Sansón Carrasco la estupenda noticia que ha traído éste de Salamanca: ha salido impresa la historia de sus aventuras. Con este motivo y a base de las noticias provistas por el bachiller amo y escudero critican menudamente obra y autor. Al mismo tiempo han puesto en pie la magnífica creación literaria del Personaje Autónomo. El novelista vasco aprovecha y desarrolla todo esto con imaginación y arte. En *Niebla* el diálogo entre Augusto y Unamuno durante el enfrentamiento acumula infidencia tras infidencia, para rematarlas con esta enigmática declaración y colosal infidencia: «Cuando recibí el

telegrama comunicándome la muerte del pobre Augusto y supe luego las circunstancias todas de ella, me quedé pensando en si hice o no bien en decirle lo que le dije la tarde aquella en que vino a visitarme» (XXXIII, 180). Tras esto Unamuno se queda dormido y tiene un sueño en el que se le aparece Augusto. Claramente el Narrador Infidente se ha trepado a las alturas de la metafísica unamuniana y allí ya no le puedo seguir dado el tema de este libro[93].

Debo advertir que todo esto está montado sobre la liberación del Personaje Autónomo, cuya creación habíamos presenciado al estudiar el *Quijote* de 1615, en su capítulo III, en la conversación que tienen Don Quijote, Sancho Panza y el bachiller Sansón Carrasco, quien ha traído, de vuelta de Salamanca, la estupenda noticia de que se ha publicado un libro con las aventuras de amo y escudero. Con tal motivo entablan una animada conversación, que está en el trasfondo de la que sostienen Augusto Pérez y Unamuno, en la que hacen una benévola y artística crítica del autor del *Quijote* y su obra, y Augusto hará una crítica mucho menos benévola de *Niebla*. Préstese atención al hecho de que Cervantes y Unamuno usan al Personaje Autónomo (en plural o en singular) con el fin evidente ¿único? de ponerle las peras al cuarto al Autor, que es una forma de universalizar la obra literaria, que ahora contiene en sus páginas, Autor, Lector y Crítico, con lo que el texto se puede cerrar sobre sí mismo, en estado de soledad y perfección, como una suerte de ostra de las letras.

A mi modo de ver la más admirable creación de Ramón del Valle-Inclán (1866-1936) fue la de su *persona*, en el sentido latino de proyección pública de su imagen personal. Con sus acciones y sus dichos se creó una meta-personalidad en la que fue difícil por mucho deslindar entre realidad y ficción. Aun así dejó una abundante obra en prosa y en verso, novela, poesía, drama, y hasta un imponderable tratado de estética, *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales* (1916), del que extraigo esta sugestiva autopresentación: «Cuando yo era mozo, la gloria literaria y la gloria aventurera me tentaron por igual» («El anillo de Giges»). La gloria aventurera le llevó a México y de la gloria literaria algo se entresacará en las siguientes páginas. Para mis asedios críticos enfocaré las cuatro *Sonatas* (1902-1905), que considero como una unidad por ser la autobiografía fingida del Marqués de Bradomín, y la muy posterior novela *Tirano Banderas. Novela de Tierra Caliente* (1926).

Las *Sonatas* son cuatro y salieron una por año, aunque su orden de composición y publicación no coincide con las estaciones del año. En 1902 salió la *Sonata de otoño*, en 1903 la *Sonata de estío*, en 1904 la *Sonata de primavera* y en 1905 la *Sonata de invierno*. El título genérico de *sonata*, con sus resonancias musicales, debe apuntarnos hacia la estética del Modernismo, movimiento literario triunfante en aquellas décadas por obra y gracia de Rubén Darío, quien, por cierto escribió un «Soneto autumnal al señor Marqués de Bradomín de Rubén Darío, su amigo», que encabeza la colección y que fue una amistosa contribución a la historia del mítico Bradomín[94]. Otra observación general es que ninguna de las cuatro tiene división en capítulos, ni de ningún otro tipo. Sólo un espacio más grande entre párrafos marca el único tipo de división formal del texto. Se trata, desde luego, de un aspecto de la rebeldía valleinclanesca a la forma del anquilosado género Novela, que él y sus compañeros de generación trataban de salvar del corset impuesto por las previas generaciones decimonónicas. En cada sonata, además, se historia el confrontamiento de Bradomín con una mujer distinta y en países o regiones distintas: en *SP* con María del Rosario, en la Roma papal, en *SE* con la Niña Chole, en México, en *SO* con Concha, en Galicia, y en la *SI* con Maximina y la Condesa Volfani, en Navarra. La cronología novelística no es materia de mayor énfasis por el autor: la colección empieza en la Roma «de los felices tiempos del Papa-Rey», o sea que se trata del papado de Pío IX (Nono, pontificó de 1846 a 1878), ya que en 1871 se firmó la Ley de Garantías por la cual la antigua soberanía papal se reducía a la Ciudad del Vaticano. La *SI*, la última de la serie, transcurre durante la tercera guerra carlista que protagonizó don Carlos VII (1872-1876). La imaginación de Valle-Inclán amplía este breve decurso temporal para hacerlo coincidir con la larga vida del protagonista («Como soy muy viejo», dice el comienzo de la última *Sonata*); el novelista omite nacimiento y niñez del protagonista. Debe quedar claro al lector que una completa autobiografía novelística, como se podría haber planteado el autor, chocaba con el indeseado escollo de la novela picaresca, que es el género autobiográfico por exelencia y que comienza siempre *a nativitate*, según lo hemos visto, y no hay que insistir en ello. Pero sí quiero recordar que la infidencia inicial y sustancial del género picaresco consiste en la ficción autobiográfica y con las *Sonatas* recaemos en el mismo artificio literario y mendaz:

La colección lleva un lema común: «Estas páginas son un fragmento de las *Memorias amables* que ya muy viejo comenzó a escribir en la emigración el Marqués de Bradomín. Un Don Juan admirable. ¡El más admirable tal vez! Era feo, católico y sentimental!» Sigue directamente el texto de la *Sonata de Prima-*

[93] Para no evitar del todo mi responsabilidad ante el lector le remito al libro de Carlos Blanco Aguinaga, *El Unamuno contemplativo* (México, 1959).

[94] Por cierto que su Majestad el Rey don Juan Carlos ha dado historicidad al título de Marqués de Bradomín otorgándoselo a un hijo del novelista. Sus obras las cito por *Obras completas*, 2 vols., Madrid, Editorial Plenitud, 1954. Todas las *Sonatas* se hallan en el segundo tomo.

vera, que transcurre en la Roma papal de Pío IX, donde el joven Bradomín es capitán de los Guardias Nobles. El componente femenino lo constituyen la Princesa Gaetani y sus cinco hijas, de las cuales la protagonista será la mayor, María del Rosario, que «entrará en un convento dentro de pocos días» (11). La princesa, de la alta nobleza hispano-italiana, era vieja conocida de Bradomín como hija del Marqués de Agar, y esto facilita su entrada al palacio. Allí trata de seducir a María del Rosario, quien, aterrorizada, lo rechaza «porque sois el demonio» (53). El desenlace lo confirma: durante la entrevista entre los dos ella sienta a su hermanita menor en el alféizar de una ventana del primer piso, de donde la pequeña cae accidentalmente al jardín y se mata. La desolada Rosario queda repitiendo en forma obsesiva «¡Fue Satanás!» Para animar el parvo argumento Valle-Inclán introduce el atentado de un asesino que hiere al Marqués en el hombro y un episodio demoníaco y hechiceril que elude con facilidad el protagonista. El narrador de todo esto es, convenientemente, el Narrador Omnisciente y el Narrador Infidente no aparece por ninguna de estas páginas, aunque sí entrará en juego en alguna otra *Sonata* posterior[95].

La *Sonata de Estío* ocurre en un tiempo impreciso, pero anterior a la tercera guerra carlista (1872-1876), que está reservada para la última novela de la colección. Transcurre íntegra en México, adonde ha llegado Bradomín porque «quería olvidar unos amores desgraciados y pensé recorrer el mundo en romántica peregrinación» (61). Escogió México por tradición familiar y porque poseía «allí los restos de un mayorazgo» (62). Embarcó en Londres, «donde vivía emigrado desde la traición de Vergara» (62), y el primer puerto mexicano fue San Juan de Tuxtlán donde visitó las ruinas de Tequil y allí topó con una hermosísima criolla, la Niña Chole. Hay un rápido enamoramiento mutuo y Bradomín descubre que ella está casada, y nada menos que con su padre, el general Bermúdez, famoso por su valor y entereza. Éste aparece súbitamente y se lleva a la criolla. Con tristeza el Marqués llega a su hacienda y aquí ocurre una sutil intervención del Narrador Infidente. El mayordomo le cuenta que esa noche se había reunido allí una partida de plateados y en la inevitable refriega ha habido muertos («Esta noche han matado al valedor más valedor de México», aclara el mayorodomo, 115) y se libera a una hermosísima criolla que llevaban raptada. Bradomín sale a verla y ante su aparición ella exclama «¡Mi rey querido!» Forzosamente tiene que ser la Niña Chole, aunque el narrador no

[95] Ocurre una divertida distracción del novelista: una noche el Marqués contempla en silencio el jardín del palacio y «en el silencio perfumado cantaba un ruiseñor, y parecía acordar su voz con la voz de las fuentes» (35). Este tiene que ser de los pocos ruiseñores que canta de noche.

dice nada al respecto. Una vez hecha esta identificación es fácil para el lector colegir que «el valedor más valedor» muerto era el padre-marido de la bella criolla. La labor del Narrador Infidente ha sido velar hasta último momento todas estas identidades, así Bradomín y Niña Chole pueden entrar en una apasionada reconciliación final. Pero debe quedar bien claro que sólo la intervención del Narrador Infidente y su retención de dichas identificaciones es lo que posibilita ese tipo de desenlace feliz.

La *Sonata de Otoño* fue la primera en publicarse. El tiempo de la acción no se precisa en ningún momento, pero Concha, antigua amante de Bradomín, está enferma de muerte y le llama por carta para que la ayude en su último trance. Él viaja al palacio de Brandeso, a pocas leguas de Viana del Prior, en la Galicia natal de Valle-Inclán y de su protagonista. Allí vive Concha y allí transcurre toda la acción. En ella interviene don Juan Manuel Montenegro, tío de Bradomín, simpática creación literaria que reaparecerá en el mundo de éste[96]. Hay repetidas referencias al Carlismo para estos años personificado en don Carlos VII El Marqués escribe una carta al «secretario de doña Margarita», la valiosísima mujer de don Carlos VII. Estas referencias sirven para dar inmediatez a un tema al que se había aludido muy de pasada en la sonata anterior (*Sonata de Estío*, 63. *v. supra*, pág. 354), pero que se vivirá muy de cerca en la próxima y última, la *Sonata de Invierno*. En la *Sonata de Otoño* la inevitable muerte de Concha se postpone hasta último momento, lo que sirve para darle cuerpo narrativo e introducir otros temas. Ella muere en brazos de Bradomín, en la alcoba de éste, después de un último acto amoroso. La información que retiene del lector el Narrador Infidente se refiere a las circunstancias de la muerte de Concha. El narrador presenta claramente la decisión que ella ha tomado: «Mañana quiero confesarme» (171). Pero ese *mañana* no le llegó nunca, esa noche ella muere en brazos de su amante. El Narrador Infidente no tiene mucho que decir para que el lector caiga en la cuenta de que Concha ha muerto inconfesa y en pecado mortal[97].

Con la *Sonata de Invierno* se cierra el ciclo de las cuatro novelitas, y, apropiadamente, fue la última en redactarse y publicarse en el año de 1905. Nos presenta el ocaso de Bradomín: «Como soy muy viejo». Pero este indomable Don

[96] En particular en la trilogía de las *Comedias bárbaras*: *Cara de plata*, *Aguila de blasón* y *Romance de lobos*. Por su parte el Marqués de Bradomín reaparecerá, junto con Rubén Darío, en *Luces de Bohemia* (1920).

[97] Existe un gran parecido temático, lingüístico y estilístico entre la *Sonata de Otoño* y *El Marqués de Bradomín. Coloquios románticos*, donde reaparece algo tan episódico como el paje Florisel amaestrando mirlos.

Juan protagoniza, no un caso de amor, como en las anteriores *Sonatas*, sino dos casos, el de la condesa María Antonieta Volfany y el de la joven Maximina, a los que tendré que volver. Alusivamente, y con mayor complejidad argumental, se habla de las relaciones con la duquesa de Uclés, con quien el protagonista ha tenido una hija. Mayor densidad adquiere, también, el trasfondo político, poco menos que inexistente, con anterioridad. La acción comienza en Estella, la corte de don Carlos VII, y termina en la capital carlista, con vagabundeos por otras partes de la geografía navarra, la cuna del Carlismo. El tiempo es el de la tercera guerra carlista (1872-1876), y el Marqués de Bradomín asume con naturalidad un alto puesto en la corte carlista (es amigo de los Reyes), posición destacada que había sido insinuada en la *Sonata de Otoño*, cuando Concha lo interrumpió en el acto de escribir una carta al secretario de doña Margarita (171), la esposa de don Carlos VII. No cabe duda que el Carlismo adquiere una nueva importancia novelística, como ingrediente argumental y como ideología prevalente. Conviene recordar que los años de las *Sonatas* coinciden con los años de exaltación carlista de su autor. El siguiente, magnífico y apasionado retrato de don Carlos VII, con que se abre la novela, me ahorrará entrar en sutilezas políticas para demostrar el ardiente Carlismo de autor y protagonista:

> Mis ojos sólo pudieron distinguir la figura prócer del Señor [don Carlos VII], que se destacaba en medio de su séquito, admirable de gallardía y de nobleza, como un rey de los antiguos tiempos. La arrogancia y brío de su persona parecían reclamar una rica armadura cincelada por milanés orfebre y un palafrén guerrero paramentado de malla. Su vivo y aguileño mirar hubiera fulgurado magnífico bajo la visera del casco adornado por crestada corona y largos lambrequines. Don Carlos de Borbón y de Este es el único príncipe soberano que podría arrastrar dignamente el manto de armiño, empuñar el cetro de oro y ceñir la corona recamada de pedrería con que se representaba a los reyes en los viejos códices (182).

La respetuosa viveza del retrato me hace pensar que en esta ocasión Valle-Inclán podría haber hecho suyas estas palabras que atribuye a su protagonista en una entrevista con la reina doña Margarita: «Me sentí más que nunca caballero de la Causa». Desde luego que son suyas estas otras afirmaciones de Bradomín, dirigidas a un guerrillero carlista: «Yo hallé siempre más bella la majestad caída que sentada en el trono, y fui defensor de la tradición por estética. El carlismo tiene para mí el encanto solemne de las grandes catedrales, y aun en los tiempos de la guerra me hubiera contentado con que lo declarasen monumento nacional» (237).

En la corte de Estella asisten como damas de la reina dos antiguas amantes de Bradomín, la condesa Volfany y la duquesa de Uclés, que no han aparecido en previas *Sonatas*. Con esta última el protagonista ha tenido una hija, circunstancia que él ignoraba, y la madre la tiene ahora en un convento. Con naturalidad el marqués le pregunta «¿Se parece a ti?», y ella contesta «No... es feúcha» (212). Atención, lector, aquí se pone en marcha el Narrador Infidente, porque no hay desmentido alguno a tal afirmación, por parte de ningún personaje ni del narrador, con lo que el lector queda debidamente engañado: la hija del Marqués es fea. Ya se verá que la realidad era muy distinta. Poco tiempo después el protagonista es encargado por don Carlos VII de una delicada misión ante un guerrillero carlista, el cura de Orio, que tiene prisioneros a dos viajeros rusos y que ha amenazado quemarlos por herejes (215). Bradomín debe convencerle que le entregue los prisioneros, porque el rey no quiere disgustar a Rusia. Con una escolta militar emprende camino hacia el norte y en un inesperado encuentro con el enemigo es herido de gravedad en un brazo. Lo llevan a una casona donde le hacen las primeras curas unas monjas, entre ellas su vieja conocida Sor Simona, ayudada por la joven Maximina. Viene el médico y se ve obligado a la amputación del brazo[98]. En su dolorosa convalecencia Bradomín es cuidado de continuo por la joven Maximina y el empecatado seductor la enamora y ella, desesperada, confiesa el amor mutuo y huye. Meditabundo queda el Marqués y poco después aparece Sor Simona para anunciarle que el médico le ha dado de alta y se puede marchar. Antes de retirarse la monja comenta coléricamente: «Ha cometido usted la mayor de sus infamias enamorando a esa niña... ¡Pobre hija, me lo ha confesado todo! Yo repetí, inclinando la cabeza: ¡Pobre hija! Sor Simona retrocedió dando un grito: ¡Lo sabía usted!» (234). Y la exclamación se repite como un furioso refrán, alternando con la declaración. «¡Es feúcha!» Queda expuesta en toda su extensión la horrible infidencia que ha perpetrado el narrador, llevando a su protagonista al borde del incesto. El lector, ignorante de toda esta retahila de datos, que han sido retenidos por el narrador, debe quedar debidamente horrorizado. Muy en particular al repensar todo lo antecedente: ésta es la autobiografía del Marqués de Bradomín y como toda autobiografía tiene, por fuerza, que ser una selección (imposible narrar *todo* lo vivido, habría que vivirlo de nuevo) ha escogido el más horrible de los pecados para coronar su vida. El decadentismo modernista no puede imaginar frontera más infranqueable.

Pero no era éste el desenlace dispuesto por el autor. El autobiógrafo recapacita sobre lo anterior: «Fue aquélla la jornada más triste de mi vida» (235).

[98] Creador y criatura, Valle-Inclán y Bradomín, los dos son, a partir de este momento, carlistas y mancos.

Regresa a Estella, dolorido de cuerpo y alma. En estos momentos epilogales tiene nueva entrevista con la reina doña Margarita, quien comenta: «Bradomín, serán muy interesantes tus memorias», y su tía, la marquesa de Tor, gruñe, con extraña infidencia: «Lo más interesante no lo diría» (242), y con un verdadero *da capo* de autocrítica dirá: «Eres el más admirable de los Don Juanes: feo, católico y sentimental» (243). Con lo que parece cerrarse sobre sí mismo el mundo de las *Sonatas*. Pero queda un poco más de cicuta que tragar para el protagonista. Tiene una última entrevista con su antigua amante, la condesa Volfany –que actúa aquí como símbolo de todas las amantes de Bradomín–, y ella le dice: «¡Xavier, adiós por toda la vida!» (247). Y siguen las últimas palabras escritas por Bradomín, en un inútil acercamiento a la ejemplaridad: «Estas palabras fueron las últimas. Después ella me alarga su mano, yo se la beso y nos separamos. Al trasponer la puerta sentí la tentación de volver la cabeza y la vencí. Si la guerra no me había dado ocasión para mostrarme heroico, me la daba el amor al despedirse de mí, acaso para siempre».

Como ésta es la última de las *Sonatas* Valle-Inclán tiene cierto cuidado de cimentar la supra-unidad de toda la tetralogía. A la manera de la *Sonata de primavera* Bradomín, que ha entrado en Estella disfrazado de monje, al despojarse del hábito monacal aparece en uniforme de zuavo pontificio, lo cual no deja de producir cierta extrañeza porque han pasado muchos años desde la época juvenil cuando fue Guardia Noble del «último Papa-Rey». Un enlace con la *Sonata de estío* trata de proveerlo y es la identidad de uno de los prisioneros rusos que Bradomín debe liberar por orden de don Carlos VII: se trata del mismo príncipe ruso que provocó sus celos por unas sospechadas relaciones con la Niña Chole (97 y 229). En la escena inicial de la *Sonata de invierno* el autor desliza un lazo de unión de este mundo con el de la *Sonata de otoño:* Bradomín asiste a la misa del Rey –ya se ha visto la respetuosísima descripción que hizo de la figura de don Carlos VII (*v. supra*, pág. 356). En el séquito real el protagonista distinguió a «mi tío Don Juan Manuel Montenegro» (182). Pero más interesante que todo esto es la declaración de su estética del momento (que cambiaría profundamente al inventar el *esperpento*) por boca del marqués de Bradomín, en presencia de la reina doña Margarita: «Yo no aspiro a enseñar, sino a divertir. Toda mi doctrina está en una sola frase: '¡Viva la bagatela!' Para mí, haber aprendido a sonreír es la mayor conquista de la Humanidad» (242). El centrar los valores novelísticos en su trascendencia estética, pronto cambiaría cuando sopesó sus perspectivas intelectuales, como se verá de inmediato.

Tirano Banderas. Novela de Tierra Caliente, salió en Madrid en 1926, y por su fecha pertenece plenamente a su época esperpéntica. El *esperpento* fue avieso invento del novelista y su aparición se puede fechar en 1920, año de

publicación de *Luces de bohemia*. *Esperpento*. Allí Max Estrella, «hiperbólico andaluz, poeta de odas y madrigales» (I. 893), actúa, en cierta ocasión como portavoz de Valle-Inclán, y dice: «El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato... Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada... España es una deformación grotesca de la civilización europea» (I, 939). Como aproximación ideológica a *Tirano Banderas* podemos partir de esta última definición (España es lo europeo deformado), porque España es la madrastra de Tierra Caliente, que vive tiranizada por Santos Banderas. De todo esto se puede intuir que tanto lo español como lo americano saldrán malparados de la pluma del novelista.

La novela se desarrolla en Tierra Caliente, una república hispanoamericana, hija de la imaginación del autor y de su juvenil experiencia mexicana, cuando su viaje y estancia en 1886. Su capital es Santa Fe y en el antiguo monasterio de San Martín de los Mostenses el tirano tiene su cuartel. El tiempo de la novela es impreciso pero por una referencia a Emilio Castelar, como influyente político lo podemos fechar hacia 1869-1870, los años en que fue ministro de la primera república. En deliberado contraste con la simplicidad estructural de las *Sonatas* esta novela la tiene complicada al extremo. Aquí va el esquema: Prólogo, Primera Parte, «Sinfonía del trópico», Libro Primero, «Icono del tirano», de aquí en adelante todo irá dividido en capitulillos, de mayor o menor extensión, el primero de este libro es brevísimo al punto de constar sólo de una corta oración, Libro Segundo, «El ministro de España», Libro Tercero, «El juego de la ranita», Segunda Parte, «Boluca y mitote», Libro Primero, «Cuarzos ibéricos», Libro Segundo, «El circo Harris», Libro Tercero, «La oreja del zorro», Tercera parte, «Noche de farra», Libro Primero, «La recámara verde», Libro Segundo, «Luces de ánima», Libro Tercero, «Guiñol dramático», Cuarta Parte, «Amuleto nigromante», Libro Primero, «La fuga», Libro Segundo, «La tumbaga», Libro Tercero, «El coronelito», Libro Cuarto, «El honrado gachupín», Libro Quinto, «El ranchero», Libro Sexto, «La mangana», Libro Séptimo, «Nigromancia», Quinta Parte, «Santa Mónica», Libro Primero, «Boleto de sombra», Libro Segundo, «El número tres», Libro Tercero, «Carceleras», Sexta Parte, «Alfajores y venenos», Libro Primero, «Lección de Loyola», Libro segundo «Flaquezas humanas», Libro Tercero, «La nota», Séptima Parte, «La mueca verde», Libro Primero, «Recreos del Tirano», Libro Segundo, «La terraza del club», Libro Tercero, «Paso de bufones», «Epílogo».

Esta estructura me resulta francamente barroca en el boato de su diseño y en las complicaciones de cajas chinescas, una dentro de la otra. Muy atrás ha

quedado la elegante simplicidad de las *Sonatas*, que ha sido superada y descartada. Hay, además, una añadida complicación estructural, que puede pasar desapercibida a quien lee por primera vez la obra. En el Prólogo se relata cómo Filomeno Cuevas, criollo ranchero, prepara a sus peones para una sublevación contra el tirano. Los llama uno por uno y les da instrucciones; al llegar a Zacarías San José éste confirma su presta disposición y añade: «Mi jefesito, en este alforjín que cargo en el arzón van los restos de mi chamaco. ¡Me lo han devorado los chanchos en la ciénaga! No más cargando estos restos, gané en los albures para feriar guaco, y tiré a un gachupín la mangana y escapé ileso de la balasera de los gendarmes. Esta noche saldré bien en todos los empeños» (672). Muy entrado en el texto se leerán estos insólitos acontecimientos actualizados, pero ya no son objeto de una narración sino que están brutalmente dramatizados. Esto ocurre en el libro VI, «La mangana» (75067), y el que relata puntualmente todo lo ocurrido es el Narrador Omnisciente, quien penetra hasta en los sentimientos del perro de Zacarías: «Acudió el perro zozobrante, bebiendo los vientos, sacudido con humana congoja» (759). Debe prestarse atención, además, al hecho de que en el Prólogo a toda la novela uno de sus largos episodios tremendistas queda sumarizado en tres o cuatro líneas, como una suerte de adelanto del esperpento diario que vive la gente de Tierra Caliente, ya sean españoles, americanos o indios, mundo en el que el lector está a punto de entrar.

La colonia española de Santa Fe de Tierra Caliente recibe un tratamiento especial por parte del novelista. Debemos partir del hecho de que «España es una deformación grotesca de la civilización europea» (*v. supra*, pág. 359), por consiguiente cuando aparecen sus más destacados representantes para una entrevista con Tirano Banderas éstos son los tipos caricaturescos que constituyen el abigarrado conjunto: «El abarrotero, el empeñista, el chulo del braguetazo, el patriota jactancioso, el doctor sin reválida, el periodista hampón, el rico mal afamado» (677). El representante oficial de España en Tierra Caliente aparece descrito con los trazos del más brutal *esperpento*, y los copio como cumplida muestra de su técnica:

> El Barón de Benicarlés, Ministro Plenipotenciario de Su Majestad católica, también proyectaba un misterio galante y malsano... Don Mariano Isabel Cristino Queralt y Roca de Togores, Barón de Benicarlés y Maestrante de Ronda, tenía la voz de cotorrona y el pisar de bailarín. Lucio, grandote, abobalicado, muy propicio al cuchicheo y al chismorreo, rezumaba falsas melosidades: le hacían rollas las manos y el papo: hablaba con nasales francesas y mecía bajo sus carnosos párpados un frío ensueño de literatura perversa: era un desvaído figurón, snob literario, gustador de los cenáculos decadentes, con rito y santoral de métrica francesa (684).

Para completar el asco que debe provocar tal retrato se añaden horripilantes detalles tales como el hecho de que el Barón de Benicarlés es un homosexual y vive con su amante, el niño andaluz Currito Mi-Alma, y en un momento de enfado le dice «No sé cómo no te araño», y Currito le llama Isabelita, sinvergonzona, le sirve de azafata, y lo elogia en estos términos: «Has estado muy buena, Isabelita», y como desenlace el Barón se inyecta morfina (795-97, 802 y 803). Me parece que éste es buen momento para recapacitar acerca de las hondísimas diferencias que van del Marqués de Bradomín al Barón de Benicarlés como representantes de la aristocracia española, como españoles, sin más: ellas nos darán cabal idea de la distancia que va de las *Sonatas* a *Tirano Banderas*, de la novela al *esperpento*, de la evolución sideral que ocurrió en la estética y en la ideología de Valle-Inclán.

Estos venenosos dardos contra la aristocracia española condicen con el momento histórico del *esperpento* que vive el *fidalgo* gallego que fue Valle-Inclán. Pero la reacción anti-española es a nivel nacional, no exclusivamente social. Como el desgastado botón de muestra escojo el caso del asturiano Quintín Pereda, el prestamista que protagoniza la Cuarta Parte, Libro Segundo, «La tumbaga». Esta tumbaga es una valiosa sortija que lleva una cholita a empeñar en el negocio de Pereda, quien la engaña cruelmente y después procede a engañar a la policía al simular que se trata de un «anillo de oro bajo y falsa pedrería». La sangrienta ironía consiste en que el libro cuarto, donde se narra este indecente dolo, se intitula «El honrado gachupín». O bien, considérese el caso de la «madre» de un prostíbulo, a quien: interroga la policía y responde «¡Patroncito, soy gaditana y no miento! ¡Mi palabra es la del Rey de España!» (728). Se tiene la impresión de que en los años del *esperpento* Valle-Inclán ha hecho suyo el título de la vieja comedia *Del rey abajo, ninguno*, con referencia a sus compatriotas españoles.

El pesimismo esperpéntico no apunta a una nación ni a una raza, es ambiental e incluye todos los tipos humanos que recorren las páginas de *Tirano Banderas*, empezando por el tirano epónimo, quien es presentado lanzando verdes escupitajos por la coca que masca, vicio aprendido en las guerras del Perú (676): «Tirano Banderas... era un negro garabato de lechuzo ... Tirano Banderas, con paso de rata fisgona» (692); «Tenía una verde senectud la mueca irónica de la momia indiana» (824). La animalización grotesca del protagonista no resulta suficiente y se recurre a un símil deshumanizador, la momia. O bien, considérese la figura del indio Zacarías San José, apelado el Cruzado, que ha perdido su hijo devorado por los chanchos en la ciénaga (*v. supra*, pág. 360): «Zacarías San José, a causa de un chirlo que le rajaba la cara, era más conocido por Zacarías el Cruzado» (732). Dentro del continuo desfile de Cruzadas

que nos brindan las páginas de la Historia bien se podría pensar que el apelativo respondía a la participación personal del indio en alguna de ellas. Pero el autor está dispuesto a quitarle la más pequeña mota de dignidad hasta a este humilde indio y el apelativo se explica por un tajo que le raja la cara, cicatriz que bien poca dignidad concede a un personaje novelístico o histórico. Me resulta perturbador pero todo lo anterior me da la impresión de que es la Humanidad entera la que se está mirando en el espejo deformador del callejón del Gato.

El lenguaje que hablan los personajes de la novela se puede comparar con «la fabla que nunca se fabló», y que pulula en la comedia del Siglo de Oro. Valle-Inclán se había visto con anterioridad enfrentado con el problema de crear un español dialectal que representase la realidad geográfica del ambiente novelizado. Así había ocurrido con el México de *Sonata de estío* y algunos mexicanismos encontrará el lector en las páginas dedicadas a su estudio, un poco más arriba. En la *Sonata de Invierno*, que transcurre íntegra en Navarra, el autor adjudica abundantes navarrismos a los personajes de comparsa y, en consecuencia, muchos de ellos hablan con el diminutivo *-ico* de continuo en la boca (v. por ejemplo, la monja anónima de la pág. 227). El problema en *Tirano Banderas* es, sustancialmente, el mismo: crear un español distinto al de la península y que suene al habla hispanoamericana, sin darle particularidades regionales que asentarían Tierra Caliente en una determinada república americana. A tales efectos se crea un lenguaje hispanoamericano que participa de dialectalismos que en su mayoría son mexicanismos pero que, en ocasiones, suenan al español del Río de la Plata. Como mexicanismos anotaré unos pocos para no hacer interminables estas consideraciones: pendejada, chamaco, gran chingado, mecate, enchiladas, merito=ahora mismo. Del Río de la Plata escojo los siguientes: macana, gauchaje, che, el voseo es poco menos que universal, sonso, atorrantes, macaneadores. Y de ninguna de las dos regiones, pero cabales hispanoamericanismos, de todas maneras: hasta lueguito, cholo, el verbo *garantir*, indios baqueanos y boleadores de aquellos fundos. Alguna actividad típica del Río de la Plata también contribuye a la ambientación hispanoamericana, tal como «cebar el mate». Con todas estas características Tierra Caliente adquiere una universalidad hispanoamericana muy definida, que la aleja de toda posible indetificación con México, la Argentina, o puntos intermedios. La muy especial *lingua franca* que ha creado Valle-Inclán para su novela americana ha tenido pleno éxito.

Tirano Banderas es una sistemática indignificación de la humanidad hispana a través de sutiles y muy artísticos modos literarios. En este sentido conviene recordar que fue publicada en los años de apogeo de la dictadura de Miguel Primo de Rivera, aunque debo añadir de inmediato que la obra no apunta

a ningún tirano en particular, sino al endémico abuso de poder que Valle-Inclán había presenciado en México y vivía a diario en España. No hay Narrador Infidente en *Tirano Banderas* lo que puede causar leve sorpresa después del muy artístico y sutil uso de este tipo de narrador en las *Sonatas*. Es bueno recordar que no todos los autores tratados en estas páginas han usado tal técnica narrativa y, además, esta novela de Valle-Inclán nos brinda un magnífico sujeto para estudiar el *esperpento*. Hay un Narrador Omnisciente, que es quien sabe que «Nachito se sintió celoso» (724), e innumerables ejemplos más, pero su presencia tiene que ceder lugar a la vivacidad de los continuos diálogos que caracterizan la obra. Ya se ha visto algún ejemplo más de tal tipo de narrador en páginas anteriores y la economía narrativa aconseja no acudir a más. Si sumo a esta ausencia del Narrador Infidente el barroquismo de la forma y las anteriores consideraciones sobre el lenguaje debo concluir que en esta novela Valle-Inclán volcó todos los artilugios aprestados para el estreno del *esperpento* y los articuló con su interpretación pesimista de una andrajosa hispanidad.

CAPÍTULO XII
BORGES Y CELA:
LAS INFIDENCIAS DE AHORA

Hemos llegado a los momentos actuales, o poco menos, y para ilustrarlos he escogido a un escritor argentino y a otro español, aunque ninguno de los dos mezquinamente lugareños. El argentino es Jorge Luis Borges (1899-1986), porteño de nacimiento y unido a Buenos Aires por fuertes lazos sentimentales. «Esta ciudad que yo creí mi pasado / es mi porvenir, mi presente; / los años que he vivido en Europa son ilusorios, / yo estaba siempre (y estaré) en Buenos Aires,» escribió en uno de sus tempranos poemas («Arrabal», *Fervor de Buenos Aires*, 1923), y bien podría haberlo repetido en diversos momentos de su larga vida. Bien es cierto que su educación europea y su cultivada anglofilia le permitieron superar el inocente porteñismo de Evaristo Carriego, uno de sus tempranos héroes, que me sirve de buen ejemplo. Muy distinta fue la personalidad de Camilo José Cela (1916-2002), gallego que después de muchas andanzas peninsulares (recogidas en sabrosos libros de viaje como *Viaje a la Alcarria*, 1948, *Primer viaje andaluz*, 1959), *Del Miño al Bidasoa*, 1962), se radicó en Palma de Mallorca, con repetidos viajes internacionales. Los dos dejaron abundante obra, pero para mis fines escojo dos de cada uno: la *Historia universal de la infamia*, 1935, y *El jardín de los senderos que se bifurcan*, 1941, de Borges, y *La familia de Pascual Duarte*, 1942, y *La colmena*, 1951, de Cela[99].

Borges nunca escribió una novela, aunque con su buen amigo Adolfo Bioy Casares pasó entretenidos momentos en divagaciones novelísticas. Como consecuencia lógica debo partir de la observación que el género literario por el cual Borges ha sido reconocido como maestro indiscutible es el cuento, y esto de inmediato plantea un problema previo a los demás, cuando se considera el tema general de este libro, asestado a *las novelas y sus narradores*.

[99] Cito a Borges por sus *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 2002, los dos libros escogidos están en el tomo primero; De Cela uso las ediciones que tengo a mano, *La familia de Pascual Duarte*, Barcelona, Ediciones Destino, *La colmena*, Barcelona, Editorial Noguer, 1976. Se ha prestado abundante atención crítica a la obra de ambos autores, de la que me abstendré por principio, como con los otros libros estudiados.

Porque Borges no fue primordialmente un novelista, aunque queda dicho que lo fue, ... a su manera. Borges enseñó a escribir cuentos a los escritores de cualquier lengua a partir de 1930, y, por consiguiente, estimo que, en rigurosa metodología, debo partir por un vistazo a lo que es un «cuento», como una unidad literaria distinta de una «novela». De inmediato surge la diferencia en extensión entre ambas. La novela puede ocupar varios volúmenes, y, para no salirme de casa, ahí están los *Episodios nacionales* de Galdós, que se cotizaron a diez volúmenes por novela, o serie, según las llamó él. Frente a esto, el cuento (en particular, los de Borges) completa su recorrido, y desempeña su misión, en una media docena de páginas, o menos. Dadas las desmedradas dimensiones físicas de un cuento su narrador no puede aspirar a la libertad de acción de un narrador novelístico. El narrador cuentístico está constreñido por las exiguas dimensiones de su relato, se podría decir que carece de *Lebensraum*, sin connotaciones políticas. Claro está que hay que hacer la excepción natural del caso del narrador de un cuento autobiográfico, como ilustra cumplidamente el caso de *Hombre de la esquina rosada* del propio Borges, al que me asomaré más adelante.

La unidad del cuento es la del recinto cerrado, la unidad de la novela postula el campo abierto, por ser «un saco donde cabe todo», según quiso Baroja. Muchos narradores no caben en el recinto cerrado de un cuento, mientras que «caben todos» en las amplias dimensiones de una novela. Con todas estas diferencias y precauciones creo que se puede sentir el lector más cómodo, más a gusto al entrar en ese salón de espejos que nos propone la contemplación de una partícula del mundo inventado por Borges. La *Historia universal de la infamia* fue, en su primera salida al mundo de las letras, una colección de siete minibiografías: *El atroz redentor Lazarus Morell, El impostor inverosímil Tom Castro, La viuda Ching, pirata, El proveedor de iniquidades, Monk Eastman, El asesino desinteresado Bill Harrigan, El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké* y *El tintorero enmascarado Hákim de Merv*. Son siete infames que dejaron borrosas huellas en los senderos menos transitados por la Historia, que los arcanos conocimientos de Borges –otra delicia de sus devotos lectores– rescataron en sendos «ejercicios de prosa narrativa», como los llamó en el Prólogo a la Primera Edición, donde afirmó que «no son, no tratan de ser psicológicos»; se trata, más bien, de «la reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas» (*ibidem*). Ese núcleo inicial de cuentos llevó su propio Índice de las Fuentes, que sirve para abrirnos un resquicio por donde apreciar las lecturas inagotables de Borges, e insinúa, además, una de las canteras que él explotaba al practicar sus jueguetonas infidencias: la invención bibliográfica, según se verá. Más tarde el autor añadió *Hombre de la esquina rosada*, y esto le llevó a hablar de «la trabajosa composición de un cuento directo... que firmó con el nombre de un abuelo de sus abuelos, Francisco Bustos»[100] (Prólogo a la edición de 1954). Le agregó, también, un Etcétera con media docena de torsos novelescos (*Un teólogo en la muerte, La cámara de las estatuas, Historia de los dos que soñaron, El brujo postergado, El espejo de tinta* y *Un doble de Mahoma*). Ahora sí podemos abrir la *Historia universal de la infamia*.

Si se considera el aspecto más externo de su presentación se trata de una verdadera *historia*, siete vidas de individuos que la Historia prefiere olvidar. Como es tradicional, cada biografía acaba con la muerte del designado. Esto constituye el cuerpo histórico que Borges comienza a narrar y que, como corresponde a una obra dedicada a rescatar nombres del olvido, lleva su apéndice bibliográfico, vale decir, la lista de obras consultadas, y que el autor prefiere llamar Índice de las Fuentes. En un último saludo al tema oficial anunciado en el título la obra se cierra con un serie de apéndices. La solfa borgiana de la Historia sería demasiado evidente para un autor que parece haber inventado la técnica de la alusión-elusión, que tanto ha dado que hacer a los estudios literarios últimamente, por consiguiente él llama a sus apéndices *Etcétera*, con lo que siempre lindamos los campos de la investigación seria y de fuste. Todo esto sirve para poner en amplia evidencia el hecho de que Borges brinda al lector una *Historia universal* de un tema poco cultivado por los devotos del arte de Clío, *la infamia*. Por dentro y por fuera se trata de una historia canónica, aunque con un tema fundamentalmente anti-histórico, la *in-famia*, porque los clarines de la Historia sólo cantan la Fama, saludan a los famosos, no a los infames. Es posible que la idea original para su tratado seudo-histórico le haya sido sugerida a Borges por el nombre de aquel griego que quemó el templo de Venus para dejar fama de su nombre, con lo que nos hallamos ante el arquetipo del individuo que comete un acto infame para obtener fama. Este griego, de cuyo nombre no quiero acordarme, tiene buena compañía entre los nombres atesorados por Borges, en un acto de magnífica preterición de la Historia. Ante todo lo dicho, y sin más análisis, me permito clasificar la *Historia universal de la infamia* como una infidencia de solera, una infidencia en la que el narrador no retiene información del lector, porque la sabe en letargo en la memoria de todo lector culto. Lo que el narrador pretende con su infidencia inicial, que forma parte del título, es despertar lo que la cultura ha acumulado por siglos en el subconsciente del hombre occidental. Desde este punto de

[100] Por aquí se desemboca en la fabricación del seudónimo que usaron Borges y Bioy Casares en sus trabajos comunes: H. Bustos Domecq.

vista la labor de Borges, en esta ocasión, es una extensión, una ampliación de la historia, biografía, hagiografía, es una verdadera superfetación de la historia y ciencias afines. Ha actuado como un cazurro Salustio porteño, que en vez de doce Césares ha escogido siete infames para consagrar en los anales de la Fama.

Ahora sí me siento capacitado para proceder al menudeo de las narraciones que constituyen la *Historia universal de la infamia*. La primera es *El atroz redentor Lazarus Morell*, cuyo título nos propone algún tipo de infidencia, porque la antinomia «atroz redentor» es, a primera vista, incomprensible. Los datos fundamentales que nos entrega el narrador son: lugar, el Mississippi, tiempo, hacia 1834. La memoria acude con otros datos: son los años de la esclavitud en el sur de los Estados Unidos. El relato redondea estos datos: Lazarus Morell es un blanco que redime esclavos negros, los esquilma, los mata y entrega sus cadáveres a las aguas del Mississippi. La justicia poética no le alcanzó: en vez de aumentar el número de cadáveres que pululaban en las aguas del inmenso río, Morell murió en la cama de un hospital de Natchez, de una prosaica congestión pulmonar. Estos pocos datos biográficos los abulta la fulgurante prosa barroca con que están narrados. Escojo el adjetivo *barroco* porque lo comparto con Borges, quien en el Prólogo a la Edición de 1954 había declarado: «Ya el excesivo título de estas páginas proclama su naturaleza barroca». Un solo ejemplo debe bastar: «La culpable y magnífica existencia del atroz redentor Lazarus Morell, ... el Mississippi... fue el digno teatro de ese incomparable canalla».

El narrador que primero salta al ruedo es el de Primera Persona del Plural: «A principios del siglo diecinueve (la fecha que nos interesa)...», «Sabemos, sin embargo, que no fue agraciado de joven» (I, 296, 297). Las escuetas dimensiones del cuento imponen una complicidad, una alianza, entre narrador y lector, que se cimenta al pluralizar la forma verbal. Esto alterna con la declaración de propiedad intelectual, que sin el abuso de marcas registradas, efectúa el Narrador en Primera Persona del Singular: del último viaje de Lazarus Morell a Natchez anota ese tipo de narrador, «Copio su narración de ese viaje» (I, 299). Siendo este relato una *historia* debemos identificar ese verbo en singular con el historiador, lo que conviene tener presente a lo largo de la lectura de toda esta *Historia universal de la infamia*: el narrador actúa siempre con la imparcialidad del historiador, aunque al final del relato se desvirtúa levemente esa imparcialidad porque resulta evidente que el propio historiador sucumbe a la tragedia de lo que narra: «Me duele confesar que la historia del Mississippi no aprovechó esas oportunidades suntuosas» (I, 300). Sin embargo, ya se ha visto, en alguna ocasión, que al propio historiador le conviene recortar sus conocimientos por pruritos sobre los cuales no se puede generalizar. El maestro Cervantes (Borges fue uno de sus aventajados discípulos) ya había dicho: «No todas las verdades han de salir en público, ni a los ojos de todos» (*Persiles y Sigismunda*, I, xiv, 119). Esto puede valer por una justificación del Narrador Poquisciente, que también colabora en la biografía del infame Morell: «Es verosímil suponer...», «Parece que se alimentaba muy poco...» (I, 297, 299). El Narrador Infidente no actúa, pero sí lo hace su pariente cercano, un narrador mentiroso, que cuenta bernardinas de mayor o menor monta, pero, debo insistir, esto ocurre en el cuerpo de una *historia*: «'Yo le vi a Lazarus Morell en el púlpito', anota el dueño de una casa de juego en Baton Rouge» (I, 297). No deja de ser chusco que el escrupuloso historiador de los crímenes de Lazarus Morell incluya en su trabajo de investigación archivística el libro de cuentas de algún casino decimonónico de Louisiana. Los laureles que coronan esta mistificación están formados por una brevísima bibliografía, Índice de las Fuentes, que consta del muy ameno libro de Mark Twain sobre la vida en el Mississippi y la mucho menos amena monografía de Bernard Devoto sobre Mark Twain. En ninguna de las dos obras se menciona a Lazarus Morell. Borges debe haberlas incluido con un guiño de ojos al lector.

El impostor inverosímil Tom Castro es una bonita demostración de la universalidad de la infamia, porque el protagonista es un inglés que adquiere su hispánico nombre en puertos chilenos, redondea su educación criminaloide en Australia y vuelve a Inglaterra para practicar sus artes de impostor. El narrador insinúa su propia calidad de platense en las primeras líneas y el propio Borges aparece con el pronombre de primera persona del singular en una nota de esclarecimiento bibliográfico. Por lo demás, el narrador aparece una vez en la primera persona del singular («Busco un fácil ejemplo»), pero las otras tres veces que lo hace es en el plural. Otro inmenso salto geográfico, y cronológico, nos propone la biografía de *La viuda Ching, pirata*: los mares de la China a fines del siglo XVIII. El narrador alterna entre la primera persona del singular y la del plural, pero una vez lo hace en forma significativa: «Ofreceremos después algunos alarmantes ejemplos. Copio algunos artículos». Este salto brusco en formas pronominales adyacentes se puede explicar porque *todos* los narradores ofrecen algo a *todos* los lectores (N1PPL), pero de inmediato el narrador individual y único de este cuento de piraterías reclama en primera persona del singular sus derechos de autoría. Nuevamente creo detectar las actividades del narrador mentiroso en los escolios bibliográficos que el narrador reserva, significativamente, para el desenlace, intitulado *Apoteosis*. Allí se leen referencias a «los cronistas... un historiador». La propia impersonalidad de las fuentes hace sospechar una humorada del irreprimible Borges, que se expresa solapadamente en el Índice de las Fuentes, donde se aduce *The*

Encyclopaedia Britannica (Eleventh Edition), Cambridge, 1911 , ya que se puede objetar que esta famosísima enciclopedia fue creación y es privilegio de la Universidad de Oxford.

Nuestro viaje *universal* alrededor de la infamia nos lleva a los Estados Unidos en la biografía de *El proveedor de iniquidades Monk Eastman*, que nos entrega el primoroso relato de las poco primorosas actividades de un *gangster* neoyorquino. Su vida se define por el enfrentamiento violento, y acaba de la misma manera. Como es usual en estos relatos alternan los narradores en primera del singular y del plural. Hay que destacar uno de los párrafos finales, donde todas las oraciones comienzan con el verbo *sabemos*, como si el biógrafo conociese todas las posibles intimidades de la vida de su sujeto. Con *El asesino desinteresado Bill Harrigan*, se nos lleva a las fragosidades del Oeste norteamericano en sus momentos de legendaria violencia, la segunda mitad del siglo XIX, porque esta es la vida del criminal conocido por su apodo de Billy the Kid, orgulloso detentador de veintiuna muertes, «sin contar mexicanos». Como es propio con una vida legendaria el único narrador que participa en el relato es el de la primera persona del plural, que incluye a todos los posibles autores, actores y lectores. El Japón imperial de principios del siglo XVIII es el escenario de *El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké*. Se repite aquí el gesto frecuente, y poco menos que definitorio en Borges, de adulterar jocosa e inocentemente las fuentes históricas cuando escribe acerca de su tema escogido: «Un centenar de novelas, de monografías, de tesis doctorales y de óperas, conmemoran el hecho –para no hablar de las efusiones en porcelana, en lapislázuli veteado y en laca» (I, 320). El mismo tono de agridulce hipérbole guía su pluma que escribe: «La historia sabe los diversos momentos de esa pesadilla tan lúcida» (I, 322). El cuento termina con el narrador pluralizado: «Éste es el final de la historia de los cuarenta y siete hombres leales –salvo que no tiene final, porque los otros hombres, que no somos leales tal vez, pero que nunca perderemos del todo la esperanza de serlo, seguiremos honrándolos con palabras» (I, 323). O mucho me equivoco o en este momento el narrador se ha pluralizado para hacerse portavoz de lo mejor de la heroica tradición nipona. Fino toque estilístico que cierra un cuento dedicado a narrar las muy poco heroicas acciones finales de Kotsuké no Suké, un varón «inaccesible al honor» (I, 322). Con *El tintorero enmascarado Hákim de Merv*, que comienza en el Turquestán, se completa la universalización de la infamia y se cierra el volumen original dedicado a su historia. Su fuerte tono alegórico dificulta la intervención de narradores de cualquier tipo, y cuando lo hacen es en la primera persona del plural, lo que condice con el entonación profética: «La tierra que habitamos es un error... El asco es la virtud fundamental. Dos

disciplinas (cuya elección dejaba libre el profeta) pueden conducirnos a ella» (I, 327). Sigue el controvertido Índice de Fuentes y con este acatamiento formal a las apariencias de un manual de historia se cerraba la primera versión.

Tras una veintena de años repletos de otros trabajos y muchas más meditaciones, salió una nueva versión con su propio Prólogo a la Edición de 1954, en la que dice de los cuentos esbozados más arriba: «Son el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos, y que se distrajo en falsear o tergiversar (sin justificación estética alguna vez) ajenas historias», alude de inmediato a «la trabajosa composición de un cuento directo», *Hombre de la esquina rosada*. Comenta al respecto: «En su texto, que es de entonación orillera, se notará que he intercalado algunas palabras cultas: vísceras, conversiones, etcétera. Lo hice, porque el compadre aspira a la finura, o (esta razón excluye la otra, pero es quizás la verdadera) porque los compadres son individuos y no hablan siempre como el Compadre, que es una figura platónica». Así como en el *Martín Fierro* José Hernández trató de recrear el habla del gaucho, el narrador de Borges recrea el habla de los burdeles de Buenos Aires. También conviene recordar, porque viene muy a cuento, dadas las preferencias mentales de Borges, *The Adventures of Huckleberry Finn* (1884) de Mark Twain, quien tomó especial cuidado en recrear el habla de los negros sureños. Otra razón importante por la que aduzco a *Huckleberry Finn* es porque en esta picaresca norteamericana el rubor de la sangre y la violencia están íntimamente unidos a la figura de Injun Joe y al desenlace, y en la picaresca de Borges, el asesinato está firmemente enmarcado por el resto de las acciones.

Con sus primeras palabras el cuento borgiano nos depara una regular sorpresa: «A mí, tan luego, hablarme del finado Francisco Real» (I, 321). Se trata de una autobiografía, y como nos revelan las palabras siguientes, es un trozo de la vida de un *malevo* (tipo criminaloide de los barrios bajos de Buenos Aires) narrada por él mismo. Esto nos propone el hecho de que nos hallamos ante un *aggiornamento* muy borgiano de nuestra vieja novela picaresca, a la que dedicamos el capítulo quinto. Pero esta picaresca porteña del siglo XX tiene varias características muy propias: todo transcurre en una sola noche, en un solo lugar y allí ocurre un asesinato, interviene la policía pero no se sabe quién fue el asesino. Todo esto apunta a un género muy distinto a la picaresca española, que desconoce la sangre, todo apunta a una picaresca en la que la violencia y la sangre juegan un papel decisivo, y eso lo hallamos en la picaresca de Mark Twain, ya aducida como posible modelo lingüístico. Es bueno recordar, además, que el tema del asesinato, para los años de Borges, es monopolio, o poco menos, de la novela policial, sobre la que sabiamente disertó Borges en su iluminadora charla sobre *El cuento policial* de 1978 (*Obras completas*, IV,

189-97), donde admitió: «He intentado el género policial alguna vez, no estoy demasiado orgulloso de lo que he hecho... Algún texto policial con Bioy Casares, cuyos cuentos son muy superiores a los míos. Los cuentos de Isidro Parodi, que es un preso que, desde la cárcel, resuelve los crímenes».

Lo que propongo es que Borges practica en *Hombre de la esquina rosada* una extraordinaria mezcla de novela picaresca con novela policial, y así supera las cotas alcanzadas por las dos. El autobiógrafo es anónimo, un malevo, un compadre, de los bajos fondos porteños, que narra el crimen en forma especialísima: en el párrafo final el lector se entera, con abundante sorpresa, de que lo que ha leído ha sido la transcripción de un relato oral dirigido a Borges, aunque al principio hay evidencia de que el auditorio era mayor, porque el narrador interpela a su público de esta manera: «A ustedes claro que les falta la debida experiencia...» (I, 331). Pero la sutil técnica policial adaptada para este cuento guarda más sorpresas, porque el narrador-autobiógrafo recreará los acontecimientos de «una noche [que] nos reveló la verdadera condición de Rosendo», y esa misma noche la Lujanera, sin dar explicaciones, la pasó en el rancho del narrador. Rosendo Juárez el Pegador es un malevo que acude a un baile al que asiste un grupo considerable de personas de ambos géneros, todos de dudosa categoría, entre ellos el narrador de lo acontecido. Allí llega también un malevo de otro barrio, Francisco Real «el Corralero, de tantas mentas, y el hombre iba a peliar y a matar». Esta omnisciencia del narrador se justifica por lo que de inmediato ocurrirá en el baile. El Corralero ha asistido con el fin específico de retar a Rosendo para mostrar su hombría, y así lo hace ante todo el concurso. Pero Rosendo no reacciona, y su amante, la Lujanera, le pone el cuchillo en la mano, que Rosendo, totalmente acobardado, tira por una ventana al arroyo Maldonado que corría por allí. Ante esta insuperable cobardía la Lujanera se echa en brazos del Corralero: ha triunfado el más fuerte. Ostentosamente los dos salen por la puerta para entregarse a la noche y al campo, y así celebrar su amor triunfal. Ante la cobardía de Rosendo el narrador admite «Debí ponerme colorao de vergüenza», y en este estado de ánimo sale del baile. Al rato vuelve y el baile sigue su curso. Unos fuertes golpes en la puerta interrumpen todo y entran la Lujanera y el Corralero, que se tambalea como borracho y cae al suelo. Todos pueden ver, entonces, que lleva una mortal cuchillada. Llega la policía, no se esclarece nada. El narrador vuelve a su rancho, donde ve una luz que pronto se apaga. Antes de entrar el narrador, como le explica a Borges, uno de los oyentes de su relato, tomó cuidado de limpiar toda la sangre de su cuchillo.

En las pocas páginas de este cuento hemos asistido a la renovación genial de los géneros literarios ya aludidos, y que sobrevivían en estado paralítico.

Por ejemplo: la solución a este cuento policial de muy particular factura es que el asesino es el narrador, con lo que Borges adopta la solución que había dado Agatha Christie en *The Murder of Roger Ackroyd* (1928), como recordará el memorioso lector que tenga frescos algunos de los ejemplos recogidos en el capítulo primero de este libro (además *vide infra*, pág. 18). El asesino es un malevo porteño que habla y siente como sus iguales, por ello, conminado por la inexpresada ley del más fuerte, se ve obligado a matar al asesino del cuchillero más temido de su barrio. Desde luego que el resultado final de todo este magnífico relato «oral» es la factura de un soberbio «cuadro de costumbres», bien poco ejemplares, por cierto. Habíamos visto que en el *Lazarillo de Tormes* el narrador era el autor de una misiva escrita dirigida por Lázaro a un corresponsal identificado sólo como «vuestra merced». El narrador anónimo de *Hombre de la esquina rosada* es el autor de una misiva oral, dirigida a un público poco especificado, «ustedes», aunque en el último párrafo el narrador se dirige específicamente a «Borges». En esta última alusión se desliza la naturaleza de un nuevo factor genético en la invención del cuento borgiano. La característica de que el personaje se dirija a su autor como parte de un público más amplio debe dirigirnos de inmediato al Augusto Pérez de *Niebla*, quien desasosegadamente invoca y visita a don Miguel de Unamuno, antes de su autodestrucción. Y detrás de Unamuno está Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, y detrás de Pirandello...

A este extraordinario cuento le sigue en la última edición preparada para la imprenta por Borges un largo apéndice, titulado *Etcétera*, y sus posibles insinuaciones acerca de la forma de *Historia universal de la infamia* ya se notaron. Son seis pinceladas biográficas para otras tantas vidas históricas y literarias que quedan insinuadas, todas con muy puntuales fuentes bibliográficas. Ahora interesa acercarnos a los narradores de esos seis esbozos biográficos. El primero, *El teólogo en la muerte*, imagina a Melanchton en el más allá y comienza de inquietante manera: «Los ángeles me comunicaron que cuando falleció Melanchton...». ¿A quién pertenece el *yo* contenido en ese *me*? Todo indica que el narrador del *yo* es un compañero de Melanchton, en el más allá y en la profesión teologal. Las insinuaciones contenidas en esta identidad quedan limitadas por las preferencias espirituales del lector. Lo que se mantiene incontrolable es la fina ironía de que el narrador es asimismo inmortal y conversa con los ángeles. Ninguno de los tres primeros relatos (*La cámara de las estatuas*, *Historia de los dos que soñaron*, *El brujo postergado*) tiene narrador, por lo que podemos asumir un Narrador Omnisciente para los tres. *El espejo de tinta* tiene un Narrador en Primera Persona del Singular («le refirió lo que copio»), quien, por sus propias palabras demuestra que es un Na-

rrador Poquisciente: «Lo acabó a puñal o veneno, pero una muerte natural es más verosímil –ya que le decían el Doliente. Sin embargo, el capitán... conversó con ese hechicero el año 1853 y cuenta...». *Un doble de Mahoma* es el último *etcétera* y su narrador es el de la Primera Persona del Singular («Me han dicho que al comienzo... En esta ocasión yo lo vi»), y como su tema es teológico las últimas implicaciones del relato son traspasadas bonitamente a la fuente citada, que es un escrito del dudoso teólogo Emanuel Swedenborg.

El jardín de senderos que se bifurcan (1941) es una colección de siete cuentos que más tarde entró a formar parte de *Ficciones* (1944). En el Prólogo original se establecen satisfactoriamente los parámetros de esos cuentos: ««Las siete piezas de este libro no requieren mayor elucidación. La séptima –«El jardín de senderos que se bifurcan»– es policial... Las otras son fantásticas... Más razonable, más inepto, más haragán [que Carlyle y Butler], he preferido la escritura de notas sobre libros imaginarios. Éstas son «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» y el «Examen de la obra de Herbert Quain» ». El primero de los mencionados (*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*) abre la colección y es uno los cuentos más largos de Borges y, como consecuencia inevitable, uno de los más complejos. El Narrador en Primera Persona del Singular se pone muy en evidencia y abre el relato: «Debo a la conjunción de...». Esto no deja dudas acerca del hecho que la intención buscada es la de crear la ficción autobiográfica, tan grata al autor. De las siete ficciones que forman *El sendero de jardines que se bifurcan* sólo en *Las ruinas circulares* topamos con el narrador objetivo en tercera persona del singular. En todos los otros cuentos destaca el narrador en primera persona del singular, o sea que son todas ficciones autobiográficas: de un narrador que se identifica con Borges en *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*; de un narrador identificado por sí mismo como amigo de *Pierre Menard, autor del Quijote*; un babilonio con muchos avatares en su vida en *La lotería en Babilonia*; un narrador no identificado, pero amigo del difunto protagonista, comienza el *Examen de la obra de Herbert Quain*, pero su párrafo final debe sorprender a todo lector: «Del tercero [libro de Herbert Quain], *The Rose of Yesterday* yo cometí la ingenuidad de extraer *Las ruinas circulares*, que es una de las narraciones de *El jardín de senderos que se bifurcan*», con lo que recaemos en la super-mendacidad literaria con proyección autobiográfica, todo borgiano por excelencia; como es propio *La biblioteca de Babel* está narrada por un bibliotecario de Babel; el cuento policial *El sendero de jardines que se bifurcan* tiene un breve párrafo inicial con narrador anónimo, pero el resto del cuento es el relato autobiográfico del doctor Yu Tsun, antiguo catedrático de inglés en la *Hochschule* de Tsingtao.

Al acercarme a los narradores de cada uno de los cuentos recuerdo que uno que pretende identificarse con Borges inicia el relato de *Tlön Uqbar, Orbis Tertius*, idea que intencionalmente se fortalece con el comentario que sigue, en forma casi inmediata: «Bioy Casares había cenado conmigo esa noche». Ya recordé que Adolfo Bioy Casares y Borges fueron amigos y colaboraron en varias aventuras literarias, pero aquél murió en 1999 y sobrevivió a su amigo por trece años. En el cuento es Bioy quien provee la infidencia bibliográfica (un ejemplar muy particular de un volumen de *The Anglo-American Cyclopedia*) que activa la máquina que mueve todo el argumento. Debo dejar bien claro que este cuento particular está pletórico de infidencias bibliográficas de todo tamaño y calidad. Pero antes de la introducción del dudoso dato bibliográfico Bioy y Borges habían tenido, en el cuento, una discusión interesantísima para los fines que persigo a lo largo de toda esta obra. Aclaro: en el cuento se nos dice que los dos escritores tuvieron una larga sobremesa: «Nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones que permitieran a unos pocos lectores –a muy pocos lectores– la adivinación de una realidad atroz o banal» (I, 431). El narrador imaginado y discutido por los dos amigos es nada menos que otra más de las tantas personificaciones del Narrador Infidente, y con esto se pone en evidencia, una vez más, lo hondo que caló el tema en el pensamiento y la obra de Borges, cuyo nombre destaco por ser el de mi tema.

Como no es insólito en la cuentística de Borges, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* busca apoyos en la realidad circunstancial cercana a Borges, y detalles de este tipo abundan al comienzo del cuento: la Biblioteca Nacional (que Borges llegó a dirigir), sus amigos personales: Carlos Mastronardi, Néstor Ibarra, Ezequiel Martínez Estrada, Drieu La Rochelle, Alfonso Reyes y Herbert Ashe, ingeniero de los ferrocarriles del Sur, el ferrocarril argentino que recorre la inmensa distancia de Buenos Aires a Neuquén, y que estaba capitalizado por dinero inglés. La mayoría de los lectores reconocerá esos nombres como pertenecientes a literatos de mayor o menor fuste en las letras hispanoamericanas del siglo XX. Pero el ingeniero Herbert Ashe es un personaje ficticio y de comparsa, cuya función literaria es la de introducir el volumen enciclopédico que pone en las manos del narrador «un vasto fragmento metódico de la historia total de un planeta desconocido». Y así queda lanzado este extraordinario cuento, que nos entrega la puesta al día de la *Utopía* de Sir Thomas More (muerto en 1535) y hoy en día canonizado por la Iglesia Católica), dentro de los cánones de la metafísica borgiana. Desde otro punto de vista se podría decir que el flemático ingeniero inglés Herbert Ashe es el progenitor de la colosal infidencia que apuntala firmemente el universo exclusivo de *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*.

Pierre Menard, autor del 'Quijote' es el próximo cuento y está dedicado a Silvina Ocampo, famosa por sus propios méritos y esposa de Adolfo Bioy Casares, y es un tributo al integral y fundamental quijotismo que rezuma la obra de Borges. Sólo a un quijólatra de su talla se le podría ocurrir montar tan despampanante infidencia sobre el *Quijote*. Se trata de una No-Verdad de dimensiones preocupantes: Pierre Menard es un cervantófilo de Nimes que es corresponsal epistolar del narrador, y es en Nimes donde Borges firma el cuento, con lo que se viene a redondear la infidencia. Menard ha muerto recientemente y la reconstrucción de su bibliografía publicada e inédita es la autoimpuesta obligación del narrador, quien comienza su trabajo con una regocijante invocación al tópico eterno de la modestia y la inadecuación: «Me consta que es muy fácil recusar mi pobre autoridad» (I, 444). Para demostrar lo idóneo de su talento para esa labor confecciona una bibliografía de las publicaciones de Pierre Menard que es un modelo de las bernardinas librescas de Borges. Pero el narrador insiste que lo más importante de la obra de su autor es lo inédito, que él conoció a través de alusiones de la correspondencia epistolar que mantuvieron los dos, y así dictamina: «No quería componer otro Quijote –lo cual es fácil– sino el *Quijote*» (I, 446). En consecuencia, el narrador, amigo y corresponsal de Pierre Menard, declama esta pregunta retórica: «¿Confesaré que suelo imaginar que la terminó [la redacción del *Quijote*] y que leo el Quijote–todo el Qujote–como si lo hubiera pensado Menard?» (I, 447). Ahora, con un cortocircuito mental y expositivo, salto a la última frase del cuento: «Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce la *Imitación de Cristo* ¿no es una suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales?» Me gusta pensar que Cervantes sonreiría amablemente al leer estas palabras porque vería en ellas el más honrado tributo a su genio creativo. *Quod erat demonstrandum*: Pierre Menard como autor del *Quijote* es una soberbia factura de la criatura cervantina que yo he escogido llamar el Narrador Infidente.

Las ruinas circulares es un cuento fantástico compuesto por un narrador objetivo y omnisciente en la Tercera Persona del Singular. Por ello adquiere más resonancias su conclusión onírica: «Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo» (I, 455). La infidencia se trepa a alturas metafísicas porque uno se puede preguntar si este *sueño del otro* se puede remontar *ad infinitum*, ¿o bien hay que postular lo finito hasta en la eternidad? *La lotería en Babilonia* es un acabado ejemplo de las infidencias colosales sobre las cuales la cultura de Borges montaba su ficción, y como botón de muestra basta releer su comienzo: «Como todos los hombres he sido procónsul; como todos, esclavo; también he conocido la omnipotencia, el oprobio, las cárceles. Miren: a mi mano

derecha le falta el índice». Aquí se ha deslizado otro factor orgánico de las infidencias borgianas: la explícita solicitud a la colaboración de un público ideal, lo que sirve para subrayar el hecho de que hemos vuelto a la muy vieja técnica –que ha recorrido muchas páginas de este libro– del uso de un narrador autobiógrafo para amparar la infidencia[101]. *Examen de la obra de Herbert Quain* es otra adobada infidencia en la que la muerte del protagonista es objeto de sendas necrologías en el Suplemento Literario del Times (el de Londres ¡claro está!), y en *The Spectator*, y en una de ellas, el narrador gusta recordar, se «equipara el primer libro de Quain –*The God of the Labyrinth*–a uno de Mrs. Agatha Christie» (I, 461). Esta referencia a la novelista inglesa, autora de un centenar de novelas policiales, es algo totalmente gratuito en el relato, y al buscarle sentido me parece una desaprensiva forma muy borgiana de declarar alguna deuda bibliográfica con ella, y por ello invito a los lectores a recordar que en estas páginas ha quedado consignada la que contrajo con *The Murder of Roger Ackrovd* (*vide supra*, pág. 375). Vale decir que en esa casual referencia a Agatha Christie se disfraza el pago de una deuda literaria, y ahora sí que se puede decir que esa declaración está dirigida a los pocos, muy pocos.

La biblioteca de Babel está narrada, como dije, por uno de sus bibliotecarios, pero ahora debo agregar, para precaver al lector con las palabras iniciales del cuento, que la biblioteca de marras es algo inmensamente más complejo que una mera colección de libros, porque «el universo (que otros llaman la Biblioteca)...» (I, 465). Por consiguiente, este bibliotecario custodia «la Biblioteca [que] es total y que sus anaqueles registran todas las posibles combinaciones de los veintitantos símbolos ortográficos, ... o sea, todo lo que es dable expresar en todos los idiomas» (I, 467). En otras palabras: el objeto de la custodia de dicho bibliotecario es la totalidad de la vida espiritual del hombre, tal cual ésta ha sido captada por esa veintena de letras de todos los alfabetos. Pero no toda la tarea del narrador-bibliotecario es de ardua sequedad científica porque la alivia el humor del autor, quien supone que en el curso de la ejecución de esa inimaginable labor, unos quinientos años antes, se encontró un libro ilegible y después de un siglo de investigaciones lingüísticas se estableció que estaba escrito en «un dialecto samoyedolituano del guaraní, con inflexiones de árabe clásico» (I, 467). Para finalizar su relato el narrador acude a la paradoja de un orden desordenado (tal vez es un desorden ordenado): «Mi soledad se alegra con esa elegante esperanza». El breve pero denso vo-

[101] Se disfraza en *La lotería en Babilonia* un tajante juicio literario que bien vale la pena rescatar: «Había una letrina sagrada llamada Qaphqa» (I, 458). Si se traspone este término a la gratia germánica se lee *Kafka*.

lumen se cierra con el epónimo relato policial, *El jardín de senderos que se bifurcan*. Este tipo de narración exige un lugar y tiempo determinados, que se ponen a disposición del lector en el primer párrafo informativo, obra del anónimo narrador objetivo que puebla la ficción policial, la que suele relatar dificultosos asesinatos ficticios. Lo narrado ocurrió en Inglaterra, en plena primera guerra mundial, en el año 1916. El narrador anónimo copia un relato acéfalo (faltan las dos hojas iniciales) y autobiográfico del doctor Yu Tsun, quien comete un crimen inmotivado al matar a un desconocido escogido cuidadosamente de la lista telefónica, y que procede a todo ello con detalles que nana con cuidado. La extraña justificación de este asesinato, por lo demás sin el menor sentido ni motivación, se halla en el párrafo final, que el doctor Yu Tsun ultima con estas palabras: «No sabe (nadie puede saber) mi innumerable contrición y cansancio».

El narrador autobiógrafo ha terminado sus funciones y es hora, en consecuencia, de apreciar su destino a las manos de Jorge Luis Borges, y para ello me valdré de dos cuentos: *Hombre de la esquina rosada* y *El jardín de senderos que se bifurcan*, pero el lector no debe olvidar que su cuentística pulula de narradores que se hacen cargo de ciertos aspectos de sus propias vidas ficticias. Lo que equivale a decir que sus cuentos brindan un muy alto porcentaje de Narradores Infidentes. El autobiógrafo del primero es un compadrito porteño que conoce a Borges, o sea que se acentúa todo lo familiar con el autor, con lo que se abre la puerta a una posible participación subjetiva por parte suya; el que narra su vida en el segundo cuento es un chino en la bélica Inglaterra de 1916, algo personalmente desconocido por Borges, lo que posibilita su objetividad. Obsérvese que en ambos casos el final queda en suspenso pero que el fin violento del narrador está ampliamente insinuado, y esto es algo impensable en la picaresca tradicional. La violenta efusión de sangre es algo igualmente ajeno a la vieja picaresca, pero es lo definitorio de ambos relatos borgianos. Los dos adquieren forma por los hábitos mentales de los narradores autobiógrafos, un malevo porteño y un doctor chino. Si seguimos esta senda llegamos a la conclusión inevitable de que Borges ha liberado al relato autobiográfico de la cómoda familiaridad con las circunstancias personales del autor. La misma senda nos lleva un poco más allá, como para observar con la adecuada perspectiva la forma en que el cuentista porteño se acercó al «recinto cerrado» del cuento (*vide supra*, pág. 368), y le abrió las puertas y le permitió ojear las perspectivas de la vida humana en esos momentos en que con fácil dificultad ésta adquiere su último sentido. Borges rescató el cuento del mundo de lo cotidiano, lo fácilmente accesible y múltiplemente transitado, para liberarlo y re-lanzarlo al mundo de las letras bajo el lema «Para pocos, para muy pocos». Pero en los dos ejemplos escogidos, para mayor claridad, el narrador autobiógrafo retiene de sus lectores determinada información esencial para que éstos puedan juzgar debidamente lo narrado. El acceso a esa información le llegará al lector hacia el final del relato, y en forma alusiva e indirecta. Por todo ello me complazco en llamar a Borges, con todo el debido respeto a su memoria, el Gran Infidente.

La producción novelística de Camilo José Cela es numerosa, y se lleva la parte del león de sus muchos escritos, que en su conjunto detentaron la calidad superior y artesanía que le valió el Premio Nobel de Literatura (1989). De sus abundantes novelas he escogido *La familia de Pascual Duarte* (1942) y *La colmena* (1951). Las he destacado porque las veo como complementarias, desde mi punto de vista de ahora. *La familia de Pascual Duarte* es la autobiografía de un criminal condenado a muerte, o sea que se trata del narrador único que rehace su pasado. *La colmena* presenta instantáneas de las vidas de muchísimos personajes –doscientos noventa y seis imaginarios y cincuenta reales según el recuento de José Manuel Caballero Bonald, así lo asevera el editor a finales del prólogo a la primera edición, y la lista completa de todos los personajes, con breves textos del novelista se imprime a finales de la novela. Esto solo basta para asegurarnos de la multiplicidad de sus narradores. Antes de entrar en materia considero que tiene valor práctico recoger la definición que Cela dio de *novela* en «Algunas palabras al que leyere» en *Mrs. Caldwell habla con su hijo* (1953):

> He coleccionado definiciones de novela, he leído todo lo que sobre esa cuestión ha caído en mis manos, he escrito algunos artículos, he pronunciado varias conferencias y he pensado constantemente y con todo el rigor de que pueda ser capaz sobre el tema, y, al final, me encuentro con no sé qué, ni creo que sepa nadie, lo que, de verdad, es la novela. Es posible que la única definición sensata que sobre ese género pudiera darse, fuera de la de decir que «novela es todo aquello que, editado en forma de libro, admite debajo del título, y entre paréntesis, la palabra *novela*. No voy a hablar aquí de que, en hipótesis, la novela es un documento, un espejo, una cámara tomavistas. Tampoco voy a aludir para nada a la teoría del ambiente, o a la de la técnica, o a la del argumento. La novela es siempre una concreta realidad y nunca una figuración, y por otra parte, éstas son cosas cuyo planteamiento es sobradamente conocido y cuyas conclusiones son sobradamente vagas e imprecisas. Una novela puede ser y no ser todo eso y aun muchas cosas más; puede pertenecer a ésta o a la otra escuela, o a una escuela que esté todavía por inventar, y ser una magnífica novela o una novela calamitosa, que es lo más frecuente».

Ahora puedo comenzar con *La familia de Pascual Duarte*, de la que dijo su autor: «En *La familia de Pascual Duarte* quise ir al toro por los cuernos y,

ni corto ni perezoso, empecé a sumar acción sobre acción y sangre sobre sangre y aquello quedó como un petardo. Los novelistas de receta, al ver que había tenido cierto buen éxito, el cierto buen éxito que puede tener un libro en un país donde la gente es poco aficionada a leer, empezaron a seguir sus huellas y nació el *tremendismo*, que, entre otras cosas, es una estupidez de tomo y lomo, una estupidez sólo comparable a la estupidez del nombre que se le da» («Algunas palabras al que leyere», *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, 1953). Estas palabras de Cela me ahorran muchas a mí acerca de movimientos literarios y sus historias. *La familia de Pascual Duarte* tiene un narrador autobiógrafo o narrador de sí mismo (Narrador en Primera Persona del Singular, NIPS), y por ello debo agregar que la novela es, desde un punto de vista estructural, algo más que la reconstrucción de su vida efectuada por un criminal. Porque el texto tiene preliminares y postliminares; entre los primeros cuentan la Nota del Transcriptor, anónima, una Carta anunciando el Envío del Original, dirigida a don Joaquín Barrera López, de Mérida, firmada por Pascual Duarte en la cárcel de Badajoz, 15 de febrero de 1937, la Cláusula del Testamento Ológrafo otorgado por don Joaquín Barrera López, quien por morir sin Descendencia legó sus bienes a las Monjas del Servicio Doméstico, dada en Mérida (Badajoz), y en trance de muerte, a 11 de mayo de 1937, y la dedicatoria: «A la memoria del insigne patricio don Jesús González de la Riva, Conde de Torremejía, quien al irlo a rematar el autor de este escrito, le llamó Pascualillo y sonreía. P. D.» Obsérvese que la solemnidad de una dedicatoria le ha impuesto al autobiógrafo la tercera persona del singular, algo estrictamente momentáneo. Ahora comienza la verdadera autobiografía, que está dividida en diecinueve capítulos sin epígrafes, con sólo el número ordinal arábigo, de desigual extensión. Es, decididamente, un fragmento, porque sus últimas palabras «Podía respirar...» exigen continuación. Al terminar el texto siguen los postliminares, que son: Otra Nota del Transcriptor[102], anónima, como la primera, quien anuncia copiar dos cartas, como, efectivamente, se hace, y son: la primera de S. Lurueña, presbítero, fechada en Magacela (Badajoz), a 9 de enero de 1942, no tiene nombre del corresponsal, pero sí una muy breve postdata; la segunda carta es de Cesáreo Martín, fechada en La Vecilla (León), doce de enero de 1942, nuevamente sin nombre del corresponsal y con breve postdata.

[102] Quien confirma el fragmentarismo de lo que ha transcrito: «Hasta aquí las cuartillas manuscritas de Pascual Duarte. Si lo agarrotaron a renglón seguido, o si todavía tuvo tiempo de escribir más hazañas, y éstas se perdieron, es una cosa que por más que hice no he podido esclarecer».

En el texto de la autobiografía –que el Transcriptor llama *Memorias de Pascual Duarte*, en la primera línea de su nota inicial, en un vano esfuerzo de dignificar lo que ha transcrito–, domina la voz del narrador que está escribiendo su vida, que inútilmente trata de salvarse así de la muerte, muerte que él ha difundido, en otros, sin empacho por la comarca de Badajoz. Sin embargo, cuando le llegó a él el momento de *su* verdad, esto causó terror en el ánimo del encallecido criminal, según nos informa la carta final de Cesáreo Martín: «Terminó sus días escupiendo y pataleando, sin cuidado ninguno de los circunstantes y de la manera más ruin y más baja que un hombre puede terminar; demostrando a todos su miedo a la muerte» (pág. 185). Vale decir que la voz del narrador no dibuja (no puede dibujar) verazmente toda la personalidad que representa. Dados los elementos suplementarios que el Autor ha suministrado al Lector, en la forma de preliminares y postliminares, es de muy buen aviso tenerlos en cuenta antes de sumar sólo los datos que nos suministra el narrador autobiógrafo. Adelanto así el aviso de que la vida de Pascual Duarte es una ocasión en que la voz del Narrador Autobiógrafo debe ser complementada por los narradores objetivos que brevemente, accidentalmente, intervienen con fugacidad al principio y al fin del relato. Se ha superado así al narrador único de la vida de Lazarillo de Tormes, al añadir otras voces al relato, si es que esto representa una superación artística.

El modelo del *Lazarillo* nunca está lejos de la mente del escritor, y ya hemos visto con ejemplos anteriores, cómo esa vida gravita sobre la composición de la autobiografía literaria de todo criminal de lengua española. Observemos el principio de la vida que re-compone ahora por escrito Pascual Duarte, donde se observa con mayor claridad ese tutelaje: «Yo, señor, no soy malo» resuena con las palabras que comienzan la vida de Lázaro: «Pues sepa, vuesa merced»... El *señor* reemplaza al anticuado *vuesa merced*, pero todo lo demás sigue igual: Un criminal de mayor o menor envergadura escribe su vida por motivos propios y la dirige, en forma de epístola, a un superior social. Desde las primeras palabras puestas al papel la figura del narrador del *Lazarillo* comienza a sobrevolar la figura del narrador de *Pascual Duarte*. Pero de inmediato hay que reconocer que Lázaro es un ladronzuelo de poca monta, mientras que Pascual es un asesino nato, como demuestra, muy al comienzo de su vida, la muerte a sangre fría, de dos escopetazos, de *Chispa*, su perrilla perdiguera, «que se entendía muy bien conmigo» (pág. 32). En la plasmación literaria de la vida de Lázaro tienen una importancia admitida por el autobiógrafo las características de los padres, y, otra vez, este tipo de actitud del narrador ante su prosapia se repite en las admisiones de Pascual Duarte: «Se llevaban muy mal mis padres; a su poca educación se unía su escasez de virtudes y su falta de conformidad con lo que

Dios les mandaba–defectos todos ellos que para mi desgracia hube de heredar» (pág. 37). Bien es cierto que entre el *Lazarillo* y *Pascual Duarte* se yergue la enorme mole del Naturalismo, para diversificar un poco las cosas, pero siempre se tiene más apego a lo de casa que a lo de fuera.

La vida de Pascual Duarte contada por él mismo le llegó al Transcriptor en un estado calamitoso: «El manuscrito –en parte debido a la mala letra y en parte también a que las cuartillas me las encontré sin numerar y no muy ordenadas–, era punto menos que ilegible», según declara él mismo. Vale decir que entre el narrador de la vida de Pascual y el lector se interpone la labor del Transcriptor, cuyos efectos son difíciles de medir, ya que sólo contamos con sus declaraciones rutinarias: «No he corregido ni añadido ni una tilde, porque he querido respetar el relato hasta en su estilo». La última admisión del Transcriptor antes de iniciar su tarea es la propia y característica del multisecular género picaresco: «El personaje, a mi modo de ver, y quizá por lo único que lo saco a la luz, es un modelo de conductas; un modelo no para imitarlo, sino para huirlo».

En dos momentos de la Carta anunciando el Envío del Original, suscrita por Pascual Duarte, se traslucen actitudes de dos modelos que han vivido por siglos en la tradición española. El primero es cuando Pascual escribe: «Como quiero descargar, en lo que pueda, mi conciencia con esta pública confesión, que no es poca penitencia, es por lo que me he inclinado a relatar algo de lo que me acuerdo de mi vida». En el trasfondo de esta motivación revolotean los consejos del confesor a Santa Teresa de Jesús, y que la llevaron a escribir su *Vida*, así como en la perspectiva de la Santa estaban las *Confesiones* de San Agustín. Un poco más abajo continúa Pascual Duarte: «Al empezar a escribir esta especie de memorias me daba buena cuenta de que algo habría en mi vida –mi muerte, que Dios quiera abreviar– que en modo alguno podría yo contar». El lector recordará análoga actitud ante la imposibilidad de terminar el libro de su vida en la respuesta de Ginés de Pasamonte –otro gran criminal que escribe su vida– a don Quijote: «¿Cómo puede estar acabado... si aun no está acabada mi vida?» (*Don Quijote*, I, xxii). En actitud muy española el narrador de la vida de Pascual Duarte gusta colocarse, en forma consciente o no, entre Santa Teresa de Jesús y don Quijote.

Va para disparate decir que en su vida Pascual Duarte demostró algo de santidad, pero en lo de idealismo quizás se pueda debatir que le quedaron algunas muestras mal sofocadas de eso, o de algo parecido. En lo que no cabe duda es en afirmar que su vida fue la de un criminal empedernido. Es digno de observar que este desenfadado asesino, tan alegre en reconstruir por escrito algunos de sus crímenes –como la vengativa muerte del Estirao, o la horrible lucha que sostiene con su madre antes de matarla–, no narra todos ellos. Como

botón de muestra de estos crímenes no narrados basta recordar la dedicatoria (¿hija del sadismo o de la catarsis?): «A la memoria del insigne patricio don Jesús González de la Riva, Conde de Torremejía, quien al irlo a rematar el autor de este escrito, le llamó Pascualillo y sonreía». Este asesinato no figura en el relato, aunque el Transcriptor, en su Otra Nota, al final, lo confirmará con algunos detalles más: «Durante los quince días de revolución que pasaron sobre su pueblo [el de Pascual Duarte, vale decir en el otoño de 1936], si hacemos excepción del asesinato del señor González de la Riva –del que nuestro personaje fue autor convicto y confeso...». Parece claro que el narrador de la vida de este máximo criminal actúa, en esta ocasión, como un antólogo, alguien que escoge los mejores trozos de la literatura, o los más apabullantes de la vida, en nuestro caso. Lo que nos narra, en consecuencia, es una antología de los más preciados momentos de una ejemplar vida de crímenes. Con todas las distancias debidas lo mismo había hecho Lázaro de Tormes con sus extrañas reticencias acerca de su servicio al cura de la Merced (tratado IV), y así pasó por alto en su totalidad sus experiencias con este amo. Y lo mismo el compadrito de *Hombre de la esquina rosada* de Borges, como se acaba de ver. Todo esto sirve para demostrar que el Narrador de Sí Mismo, el autor de una autobiografía, es, en potencia, un Narrador Infidente con máxima eficacia. Digo esto porque el lector que entra en el relato de un Narrador de Sí Mismo lo hace con la confianza de alguien que espera que se le cuente la verdad. Ésta bien puede ser parcial, no toda la verdad, por aquello de que es imposible recrear literariamente una vida, por más fragmentaria que se la presente. Y esto es parte de nuestra experiencia desde la época de Jenofonte en su *Anabasis*, o Julio César en sus *Comentarios*. Para terminar con las memorias de Pascual Duarte: todo Narrador de Sí Mismo (narrador autobiógrafo) lleva en la formulación de su relato las semillas de una narración infidente, algo de lo que el lector no se puede fiar, algo, por lo demás, que puede variar según el empuje vital de lo que se quiere contar para alcanzar el más allá que nos prometen las letras.

Casi una década después de *La familia de Pascual Duarte* Cela publicó *La colmena* (1951), otro de sus grandes éxitos de librería, quizás el más grande, a juzgar por las palabras del propio Cela: «*La colmena* me dio algún dinero» (Historia Incompleta de unas páginas zarandeadas. *La colmena*, 73; en mis citas mantendré las peculiaridades de la puntuación del autor)[103]. Al mismo tiempo le creó problemas de varias índoles con la censura franquista, lo que Cela expresó así: «La novela, en una primera versión ni dulcificada ni agriada pero

[103] Cito *La colmena* por la edición de Eduardo Alonso para la Colección Austral, Madrid, 1999, que es la edición que ahora tengo más a mano, cf. Más arriba, nota 1.

sí incompleta, la presenté a la censura el 7 de enero de 1946. Los informes, como cabe suponer, fueron malos, y mi novela, en recta lógica, prohibida» (Historia Incompleta, 72). Las cosas llegaron a tal punto que la novela apareció, por primera vez, en Buenos Aires, 1951, aunque allí también tuvo ciertos problemillas con la censura peronista. Estos melancólicos avatares de la novela fueron resumidos por Cela: «Andando el tiempo –y cuando en España empezó a prevalecer un cierto tímido sentido de la realidad, al menos en esto– *La colmena* apareció no sólo en España, sino en trece o catorce países más». Palabras que no dejan de ser otro testimonio del tremendo éxito de la novela. Todo esto ayuda a explicar su lenta gestación que el autor cifró en el breve colofón «Madrid, 1945-Cebreros, 1950».

Se puede decir que *La colmena* es un originalísimo enfrentamiento con las muy viejas unidades de la poética aristotélica: tiempo, lugar y acción. Respecto a la primera escribió el autor: «*La colmena*... es una novela reloj... y no presta atención sino a tres días en la vida de una ciudad» (en el prólogo a *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, 1953). La unidad de lugar está implícita en las mismas palabras, ya que toda la acción ocurre en Madrid: «*La colmena* es la novela de la ciudad, de una ciudad concreta y determinada, Madrid, en una época cierta y no imprecisa, 1942» (prólogo citado; Eduardo Alonso subraya el hecho de que un despiste del novelista trabucó la fecha de la acción, que fue el año de 1943). La unidad de acción queda hecha añicos en forma estrepitosa. Basta repasar el número de personajes cuyas insignificantes vidas se siguen en el argumento para tener idea aproximada del número de diversas acciones presentadas: doscientos noventa y seis personajes imaginarios y cincuenta reales, como recordaba yo más arriba. No cabe duda que cualquiera de estos personajes podría secularizar las palabras de las Escrituras y decir, con dejo satánico: *Legio mihi nomen est*. Este complejo entramado obedece los fines, que destaca el autor, de esbozar «unas vidas grises, vulgares y cotidianas, sin demasiada grandeza, ésa es la verdad» (prólogo citado). Todo esto en una época tristísima en la larga historia de la capital española, los primeros años del franquismo, en que la dureza de la posguerra civil se conjugaba con el aún poderoso machacar de la Wehrmacht alemana por los cuatro costados de una Europa tambaleante.

Para poner en marcha su complicada máquina novelística el narrador escoge el ambiente del madrileño café *La Delicia*, nombre en el que se destilan varias gotas de la abundante ironía, desplegada a lo largo de la obra íntegra. Todo el capítulo primero transcurrirá en ese ambiente único, y después la acción entrará y saldrá del café como un parroquiano más. Antes de seguir adelante será bueno recordar que en sus primeros intentos novelísticos Benito

Pérez Galdós ya había escogido el ambiente de un café madrileño para delinear algunas vidas románticas y recrear el latir político del Romanticismo español: *La Fontana de Oro* (1868), tal era el nombre del histórico café galdosiano. Y el ambiente de cafés madrileños se respira en las páginas de muchos artículos del ejemplar romántico Mariano José de Lana. Las primeras palabras del relato están puestas en boca de doña Rosa, la dueña del café, mejor dicho, son un comentario que se hace doña Rosa para su coleto: «No perdamos la perspectiva; yo ya estoy harta de decirlo, es lo único importante. Doña Rosa va y viene por entre las mesas del café» (77). Desde las perspectivas que guían estas páginas es muy digno de destacar el hecho de que estas palabras constituyen un breve monólogo interior, artificio literario a cuya invención asistimos al repasar las páginas del *Quijote* de 1615 (*supra*, capítulo VII), y leer el monólogo que entona Sancho en su camino al Toboso a cumplir el mandado de su amo y señor. Quiero recordar esto porque al hacer esta comparación el lector apreciará mejor la evolución-revolución que da nueva vida al monólogo interior en las manos del narrador de Cela. Invito al lector, para destacar mejor los elementos de las comparaciones que siguen, a que abra el *Quijote* de 1615 en las páginas del capítulo X, donde quedan consignados los términos del monólogo de Sancho Panza. Yo contribuyo ahora las palabras de este monólogo interior de Mauricio Segovia, una abeja más del enjambre de *La colmena*:

> El cliente se queda pensativo.
> –Yo no sé quién será más miserable, si esa foca sucia y enlutada o esta partida de gaznápiros. Si la agarrasen un día y le dieran una somanta entre todos, a lo mejor entraba en razón. Pero, ¡ca!, no se atreven. Por dentro estarán todo el día mentándole al padre, pero por fuera, ¡ya lo vemos! ¡Bobo, lárgate! ¡Ladrón, desgraciado! Ellos, encantados. Sí, señor; nosotros tan tranquilos. ¡Ya lo creo! Caray con esta gente, ¡así da gusto!
> El cliente sigue fumando. Se llama Mauricio Segovia... (capítulo I, sec. 17, pág. 98).

Lo primero a destacar es el coloquialismo del lenguaje, vale decir, Mauricio Segovia se expresa para sus adentros en el habla familiar de todos los días. Tal comentario debe surgir de inmediato en la mente de cualquier lector del soliloquio de Sancho, pero debe ser una perogrullada de cuantía la afirmación de que el lenguaje familiar del siglo XVII no es el mismo que el lenguaje diario del siglo XX. Por consiguiente, lo primero a lo que se atiende en *La colmena* es a poner al día el lenguaje, a efectuar un *aggiornamento* lingüístico que nos acerque a las características de un diálogo familiar entre madrileños de la década de 1940. Debe destacarse que la estampa cervantina en su invento del

monólogo interior se mantiene en la característica de que el monologuista se desdobla, tanto en 1615 como en 1951, es decir, en forma paradójica, en Cervantes y en Cela el monologuista dialoga consigo mismo: Sancho Panza habla con Sancho Panza y Mauricio Segovia interpela a Mauricio Segovia.

La colmena es una novela en la que el monólogo interior es parte constituyente de la técnica narrativa, y como consecuencia abundan a lo largo de su más que regular extensión. Sería muy fácil multiplicar los ejemplos y hacerlo no vale la pena. Lo que haré, para ultimar las comparaciones, es acudir a uno de los monólogos interiores de la novela en sus páginas finales. Martín Marco, un abejorro más del mismo enjambre, ha ido al cementerio, en una de sus esporádicas visitas a la tumba de su madre, y allí la soledad y las memorias lo llevan insensiblemente a embarcarse en un deshilvanado monólogo interior (Final, secuencia 15). Al rato

> Martín baja las laderitas del cementerio con las manos en los bolsillos.
> –Sí, me voy a organizar. Trabajar todos los días un poco es la mejor manera. Si me cogieran en cualquier oficina,.aceptaba. Al principio, no, pero después se puede hasta escribir, a ratos perdidos, sobre si todo si tiene buena calefacción. Le voy a hablar a Pablo, él seguramente sabrá de algo. En sindicatos se debe estar bastante bien, dan pagas extraordinarias.
> A Martín se le borró la madre, como con una goma de borrar, de la cabeza.
> –También se debe estar muy bien en el instituto nacional de previsión... –A mí lo que me venía bien era que me nombrasen para hacer una campana en la prensa. ¿Padece usted de insomnio? ¡Allá usted! ¡Usted es un desgraciado porque quiere! Las tabletas equis (Marco, por ejemplo) le harían a usted feliz sin que le atacasen lo más mínimo al corazón!

Al salir del cementerio ve un empleado con un periódico. Se lo pide prestado y, como lo ha leído, el empleado se lo da. Periódico en mano Martín comienza la búsqueda de su nuevo empleo:

> –A veces en la prensa vienen indicaciones muy buenas para los que buscamos empleo...
> –¡Hoy sí que estoy fresco y discurro bien! Debe ser el aire del campo...
> –Esto de la guerra es la gran barbaridad. Todos pierden y ninguno hace avanzar un paso a la cultura...
> –Hoy verán los míos que soy otro hombre...
> Martín, por un vago presentimiento, no quiere precipitarse... En el bolsillo lleva el periódico, del que no ha leído todavía la sección de anuncios ni los edictos... (Final, secuencia 19, págs. 394-97).

Con esta vaga nota de una posible relectura a fondo del periódico se termina el Final y la novela. Ésta es una sangrienta ironía del narrador, porque una de las noticias que no ha leído Martín es la de su búsqueda por la policía, contenida en la sección de edictos, que ha omitido en sus prisas de lector en busca de ofertas concretas. Sobre todo esto volveré un poco más adelante. De momento, reenfoco el tema del monólogo interior. Quiero subrayar la forma en que su uso facilita que la realidad exterior (el cementerio y la tumba de la madre de Martín) quede complementada (y completada) por la realidad interior del personaje (sus pensamientos y la forma en que se enlazan). Vale decir que el uso del monólogo interior ha hecho propincua la presentación literaria de la casi totalidad de la realidad humana, en una forma impensable antes de su invención en la segunda parte del *Quijote*. Hora es de recordar, sin embargo, que la técnica narrativa del monólogo interior no se puede considerar como una invención espontánea, sin antecedentes algunos. El antecedente indispensable para llegar al monólogo interior es una serie de profundas meditaciones acerca de las funciones del Narrador Omnisciente, y en su raíz está la definición que salió de la pluma cervantina, y que ya he recordado: «Pinta los pensamientos, descubre las imaginaciones, responde a las tácitas, aclara las dudas, resuelve los argumentos; finalmente, los átomos del más curioso deseo manifiesta» (*Quijote*, II, xl). Éstas, ni más ni menos, son las funciones narrativas del Narrador Omnisciente, y sobre ellas, precisamente, se montó esa otra maravilla narrativa del Monólogo Interior.

En buen método hemos llegado a un repaso de las actividades del Narrador Omnisciente en *La colmena*. Debo declarar que este tipo de narrador es usado en forma sistemática, muy en particular para explotar al máximo sus posibilidades cómicas, en general, e irónicas, muy en particular. La ironía, desde luego, descuella en todos los escritos de Cela. Escatimaré ejemplos, que son abundantísimos, por principio económico. «Pinta las imaginaciones», es la primera característica que destaca Cervantes. Del enjambre de personajes puedo atender a muy pocos. El primero será un simpático casi homónimo mío: «Don Jaime Arce es, lo más seguro, un hombre honrado y de mala suerte... Don Jaime no solía pensar en su desdicha; en realidad, no solía pensar nunca en nada. Miraba para los espejos, y se decía:¿quién habrá inventado los espejos?» (cap. I, sec. 4, pág. 82). Debe observarse que el primer narrador en entrar en acción es el Narrador Poquisciente, el que no tiene seguridad de nada, en este inseguro mundo, por ello la descripción empieza: «Don Jaime Arce es, lo más seguro». Bien sabido es que la frase coloquial «lo más seguro» indica, precisamente, lo opuesto, la inseguridad del hablante respecto a la(s) afirmación(es) venidera(s). De inmediato entra en juego el Narrador Omnisciente,

quien sabe *no* lo que piensa don Jaime Arce, sino, quizás más sutil, lo que no piensa el personaje, para llegar a lo más difícil de todo: don Jaime no sólo no piensa, sino que no piensa nunca. Para completar su caracterización, nuestro relator sábelotodo está en conocimiento de lo que se dice para su coleto, algo a lo que no puede llegar ninguno de sus compañeros de café.

Al taciturno don Jaime opongo ahora el miserable don Pablo, quien ha hecho una frase feliz a costas del gato del café: «Don Pablo respira con profundidad. Está satisfecho. La verdad es que eso de ejemplo deberían tomar, etc.[esto es lo que el Narrador Omnisciente quiere destacar de la frase famosa], es algo que le ha salido bordado» (cap. I, sec. 14, pág. 95). La considerable satisfacción de don Pablo consigo mismo, que ha penetrado nuestro sabelotodo, la expresa para sus adentros con la frase familiar «le ha salido bordado», que es un dato más coleccionado por la omnisapiencia del narrador. Los deseos sexuales de ciertos personajes también son objeto de su conocimiento universal: «Don Leoncio Maestre iba pensando en Elvirita. –Es mona, sí, muy mona. ¡Ya lo creo! Y parece chica fina... Probablemente lo que necesita es cariño y que la mimen mucho, que estén todo el día contemplándola. A don Leoncio Maestre le saltaba el corazón debajo de la camisa. –Mañana vuelvo. Sí, sin duda. Si está, buena señal. Y si no está... ¡A buscarla!» (cap. I, sec. 33, pág. 120) En realidad, la incontinencia sexual de don Leoncio, tal cual la expresan sus pensamientos, penetrados por el sábelotodo de turno, ocupa toda la secuencia. Pero nuestro omnisciente no quiere que pensemos en don Leoncio como un esclavo de la lujuria (como lo son tantos otros) y, en consecuencia, le gusta recordar las expansiones líricas de su intimidad: «Don Leoncio Maestre se sentó en su baúl y encendió un pitillo. Era feliz como nunca y por dentro cantaba *La donna é mobile*». Para penetrar la intimidad de Julita le basta recordar a este tipo de narrador esta infrecuente actividad suya: «A Julita, de cuando en cuando, le gusta decir a solas un taco» (cap. V, sec. 26, pág. 365).

Es natural contraponer el Narrador Poquisciente al Narrador Omnisciente, ya que, si bien el relato lo registra en forma menos frecuente, los dos aparecen casi de la mano en el comienzo del relato, porque recordaba yo más arriba que el relato se abre con las palabras que dice doña Rosa para sus adentros, que son accesibles al conocimiento omnímodo del narrador. Media docena de líneas más abajo, sin embargo, esa ciencia universal se evapora y el narrador vacila en su dictamen: «Hay quien dice que a doña Rosa le brillan los ojillos... Yo creo que todo eso son habladurías» (cap. I. sec.1, pág. 77). La inseguridad en los conocimientos, característica definitoria de este tipo de narrador, se hace más clara aún al hablar del escribiente don José: «Parece ser que tiene algunos ahorrillos. También dicen que se casó con una mujer rica» (cap. I, sec. 7, pág. 85). Ya hemos visto actuar al Narrador Poquisciente de la mano con el Narrador Irónico, que se podrían considerar, ocasionalmente, como complementarios, porque la inseguridad en los conocimientos se disfraza con la ironía, o bien la ironía provoca esa inseguridad. Dos ejemplos: «Parece ser dentista o peluquero. También parece ser, fijándose bien, un viajante de productos químicos» (cap. I, sec. 18, pág. 99); «Se nota enseguida que lo que están hablando es algo muy parecido a lo siguiente...» (cap. II, sec. 13, pág. 157). Los verbos *parecer*, *sospechar*, y sinónimos son de muy frecuente uso en el vocabulario del Narrador Poquisciente porque delatan la poca seguridad que él tiene, en ocasiones, en la certeza de cierto tipo de conocimientos.

El Narrador Irónico tiene declarada intervención en el relato, y para colocar esto en su debida perspectiva conviene recordar que Cela era gallego, y a los gallegos la tradición les ha atribuido una considerable dosis de ironía. Los títulos que se atribuyen a diversos objetos, instituciones, etc., creo yo que suelen llevar una carga irónica de sustancial peso y el propio título de la novela, *La colmena*, es un buen punto de partida porque se ironiza aquí la realidad histórica de Madrid, capital y primera ciudad de España. Porque si Madrid es una colmena entonces sus habitantes son abejas, con la total falta de individualización que comporta la circunstancia de ser una abeja, y, desde luego, la animalización que conlleva tal identificación, con lo que se llega a la conclusión de que el madrileño (el *homo hispanus* por excelencia) es un tipo de animal carente de toda individualidad, personalidad. Si se sigue por este camino se llega a la deliciosa ironía de que la rama de la ciencia histórica (¿antropológica?) que estudia a los madrileños (españoles) es la apicultura. Como contrapartida de esta animalización del *homo hispanus* el Narrador Irónico nos propone la humanización del animal en estas certeras palabras: «Rabelais es un loro de mucho cuidado, un loro procaz y sin principios, un loro descastado y del que no hay quien haga carrera» (cap. III, sec. 21, pág. 244). Creo que el objetivo último de la deliciosa ironía apunta al hecho de que no hay diferencia apreciable entre un ser humano y el loro Rabelais (¡vaya ironía onomástica!). ¿Hombre o loro? Tanto monta.

Con anterioridad destaqué el nombre que escoge el Narrador Irónico para el café donde tiene lugar toda la acción del capítulo I: *La Delicia*. En otras circunstancias la ironía que maneja el narrador puede tener resultados no menos devastadores; por vía de ejemplo, el propio alimento del espíritu del hombre son los libros, que se adquieren en librerías (imanes del maestro Pero Grullo!) y el señorito Paco «pasa por delante de una pequeña librería de lance que se llama Alimente usted su espíritu» (capítulo II, sec. 6, pág. 146). El Narrador Irónico ha fulminado, con su designación, a esta insignificante librería que no vuelve a

aparecer en el relato. Con más amplio despliegue, que alcanza hasta el mundo de la política franquista de aquellos años, este mismo tipo de narrador nos informa que el Florentino del Mare Nostrum se había marchado a Barcelona «para trabajar en un salón del Paralelo, en un espectáculo de postín que se llamaba Melodías de la Raza y que, como tenía un fondo patriótico, esperaban que fuese patrocinado por las autoridades» (cap. III, sec. 2, pág. 199). No están muy lejanos en las memorias de algunos de nosotros los festejos ilusionadamente pan-hispánicos del Día de la Raza (12 de octubre), que se celebraban en la España franquista. Sigamos: la inefable doña Visi «está encantada: en la última página de El querubín misionero, revista quincenal, aparece su nombre y el de sus tres hijas» (cap. III, sec. 9, págs. 213-14). Esta revista misionera de infeliz título reaparece un poco más abajo: «Las hijas de doña Visi y don Roque, como ya saben los lectores de *El querubín misionero,* son tres» (cap. III, sec. 14, pág. 224). La dosis de ironía que descarga el narrador en esta última ocasión es algo superior a la normal, porque, aparentemente, los lectores de *El querubín misionero* son los mismos que los de *La colmena,* lo que no deja de ser una requintada y graciosa improbabilidad. En forma progresiva la tarea del Narrador Irónico le lleva a anular al ser humano: «Don José Sierra... había conseguido llegar a vivir horas enteras, a veces hasta días enteros, sin más que decir, de cuando en cuando, ¡hum!, y al cabo de otro rato, ¡hum!, y así siempre. Era una manera muy discreta de darle a entender a su mujer que es una imbécil, pero sin decírselo claro» (cap. IV, sec. 9, pág. 266). No puede caber duda que la anulación de los personajes es recíproca.

Para terminar con lo que podría ser una muy larga lista de participaciones del Narrador Irónico en el relato, destacaré el episodio final de la vida de don Gonzalo Sisemón, descrito en todos sus detalles con tan fina ironía que debo citarlo por todo lo largo:

> El difunto marido de doña Juana, don Gonzalo Sisemón, había acabado sus días en un prostíbulo de tercera clase, una tarde que le falló el corazón. Sus amigos lo tuvieron que traer en un taxi, por la noche, para evitar complicaciones. A doña Juana le dijeron que se había muerto en la cola de Jesús de Medinaceli, y doña Juana se lo creyó. El cadáver de don Gonzalo venía sin tirantes, pero doña Juana no cayó en el detalle (cap. V, sec. 5, pág. 325)

El relato corre, parejamente, de la mano del Narrador en Primera Persona del Singular (N 1 PS) o del Narrador en Primera Persona del Plural (N1PPL), como lo hemos visto, con creciente frecuencia, desde la época de Cervantes. Pero, como observará el lector en los pocos ejemplos que me permite la economía expositiva, ambas posibilidades son, sustancialmente, del narrador

arquetípico de *La colmena*, el Narrador Coloquial. Ejemplos, primero, de la singularidad y de la pluralidad del verbo del narrador. La segunda secuencia del capítulo I está ocupada, íntegramente, por la descripción de don Leonardo Meléndez. En ella interviene el NIPS, como para atestiguar la veracidad de los datos recogidos, o, en este caso particular, problematizarlos: «Tiene aires de gran señor y un aplomo inmenso, un aplomo de hombre muy corrido. A mí no me parece que la haya corrido demasiado, pero la verdad es que sus ademanes son los de un hombre a quien nunca faltan cinco duros en la cartera» (pág. 79). Ahora la alternancia con el N1PPL: «En esas andábamos cuando, sin dar tiempo a la madre de reponerse de lo de Socorrito, María Angustias se lió la manta a la cabeza y se largó con un banquero de Murcia» (cap. V, sec. 6, pág. 330). En ambos ejemplos salta a la vista, por su desnudez, la familiaridad del lenguaje, alejadísimo de todas las pautas académicas. Por eso he dicho que el tipo de narrador que predomina, en forma absoluta, en *La colmena* es el Narrador Coloquial, cuya pluma recoge vulgarismos, familiarismos, rusticismos, todas esas etiquetas con las que se caracteriza el riquísimo lenguaje diario, de la calle, de la casa, o de donde sea, menos de la Real Academia Española.

Copiaré en si integridad un largo ejemplo, y me permito esta libertad porque lo pondré a varios usos:

> La Uruguaya es una golfa tirada, sin gracia, sin educación, sin deseos de agradar; una golfa de lo peor, una golfa que, por o ser nada, no es ni cobista; una mujer repugnante, con el cuerpo lleno de granos y de bubones, igual, probablemente, que el alma; una sota arrastrada que ni tiene conciencia, ni vocación y amor al oficio, ni discreción, ni siquiera –y sería lo menos que se le pudiera pedir– un poco de hermosura. La Uruguaya es una hembra grande y bigotuda, lo que se dice un caballo, que por seis reales sería capaz de vender a su padre y que está enchulada con el chofer de unos marqueses, que la saca hasta el último céntimo y le arrea cada tunda que la desloma. La Uruguaya tiene una lengua como una víbora y la maledicencia le da por rachas. Una temporada le da por hablar mal de los maricas; otra, por meterse con las compañeras; otra, por sacarle el pellejo a tiras a los clientes con quienes acaba de estar, y así con todo lo demás. Ahora con las que la tiene emprendida es con las lesbianas, las tiernas, las amorosas putas del espíritu, dulces, entristecidas, soñadoras y silenciosas como varas de nardo.
>
> A la Uruguaya la llaman así porque es de Buenos Aires (cap. IV, sec. 10, pág. 269).

La variedad de los giros descriptivos, pintorescos, ricos y variados, el vocabulario, todo apunta a la labor de un dedicado Narrador Coloquial, del que ya hemos hablado brevemente más arriba. Pero la descripción termina con

un *da capo*, en el que irrumpe bullangueramente el Narrador Irónico, con una humorística homogeneización de términos opuestos, en este caso entre el Uruguay y Buenos Aires. Toda esta riqueza narrativa está puesta al servicio de un magnífico retrato literario, tema sobre el que ya he escrito bastante, a partir del capítulo III de este libro, con referencias a Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y su maravilloso instinto literario para el arte del retrato literario, con alusiones mías a variedades posteriores tales como el autorretrato artístico (Velázquez, *Las Meninas*) y literario (Cervantes, Prólogo al Lector, *Novelas ejemplares*), y más para los años de Cela, los autorretratos que dibujó Goya.

Claro está que para apreciar mejor el arte del retrato literario en manos del Narrador Coloquial de *La colmena*, con sus toques de nuevo cuño, hay que volver los ojos con especial atención a don Ramón del Valle-Inclán, egregio paisano de Cela. Con sus *esperpentos* –pienso, en particular, en *Luces de bohemia*, 1920–, Valle-Inclán legó magníficos modelos para retratar con la pluma a todos los venideros novelistas de habla española, y Cela no fue excepción.

De una conjunción de todos estos posibles modelos nace su inimitable arte del retrato, que aparece sabiamente prodigado en las páginas de *La colmena*. En ocasiones el retrato literario es el producto de la observación de algún personaje perspicaz, como ocurre con los pasajeros de un tranvía, que, de puro aburrimiento, se observan unos a otros y el Narrador Omnisciente penetra en el mundo de sus ideas. Uno de ellos piensa, en monólogo interior: «Éste tiene cara de pobre cornudo, seguramente su señora se le escapó con alguien, a lo mejor con un corredor de bicicleta, quién sabe si con uno de abastos» (Final, sec. 5, pág. 383). Otro piensa lo siguiente: «Debe arreglarse mal, quizá su marido esté sin trabajo, a lo mejor están llenos de hijos» (*ibidem*). Y un tercero: «Tiene aire de ser la mujer de un prendero rico. También tiene aire de ser la querida de un médico; los médicos eligen siempre queridas muy llamativas, parece como si quisieran decir a todo el mundo: ¡Hay que ver! ¿Eh? ¿Ustedes se han fijado bien? ¡Ganado del mejor!» (*ibidem*).

Del retrato literario se puede pasar cómodamente a la forma en que el narrador caracteriza a los personajes a medida que van apareciendo. Obsérvese cómo regresa a su mesa en el café el maricón señor Suárez, después de una llamada telefónica a su amante: «Va sonriendo y ahora lleva la cojera algo temblona, como estremecida; ahora lleva una cojera casi cachonda, una cojera coqueta, casquivana» (cap.I, sec.18, pág. 100). 0 bien el intelectual Martín Marco observa el escaparate de una tienda de lavabos y al ver unas cisternas bajas piensa (monólogo interior) que se pueden colocar «algunos libros bien seleccionados... Hölderlin, Keats, Valery, para los casos en que el estreñimiento precisa de compañía; Rubén, Mallarmé, sobre todo Mallarmé, parra las descomposturas de vientre. ¡Qué porquería!» (cap. II, sec. 5, págs. 144-45). Así como doña Rosa, la dueña del café, «lee novelas y folletines, cuanto más sangrientos mejor» (cap. I, sec. 1, pág. 78), el anarquista Celestino Ortiz, dueño del bar *Aurora*, atesora, «desde hace muchos años ya, un sucio y desbaratado ejemplar de la *Aurora* de Nietzsche» (cap. II, sec. 24, pág. 167), pero «en la cama lo que suele leer son romances y quintillas... El hombre tiene un verdadero montón y algunos pliegos se los sabe enteros de pe a pa. Todos son bonitos, pero los que más le gustan a él son los titulados *La insurrección en Cuba* y *Relación de los crímenes que cometieron los dos fieles amantes don Jacinto del Castillo y doña Leonor de la Rosa para conseguir sus promesas de amor*... Estos romances antiguos eran sus preferidos» (cap. IV, sec. 11, págs. 272-73). No cabe duda que don Ramón Menéndez Pidal hubiese tenido mucho que decir acerca de estos «romances antiguos», según la denominación del Narrador Irónico.

Ya he comentado acerca de las características que adquieren los sueños en las novelas de nuestra época post-freudiana. *La colmena* no es ninguna excepción. Debe releerse la descripción de la pesadilla que tiene la señorita Elvira con «un gato negro y medio calvo que sonríe enigmáticamente, como si fuera una persona», que ocupa casi toda la secuencia 17 del capítulo IV (págs. 282-84). Celestino Ortiz, el ávido lector de romances populares y antiguo comandante anarquista también tiene un sueño, aunque el suyo tiene un desenlace que anula el sueño, en forma no analizada por Freud. Celestino se sueña otra vez en la guerra civil, a punto de entrar en acción al frente de sus hombres, a quienes dirige una larga y heroica alocución en la que les habla de «una humanidad mejor», para llegar a la cual «es preciso nuestro sacrificio en aras de la libertad» y otros magníficos lugares comunes de la elocuencia de café. En los momentos en que culmina su llamada a la acción heroica, en su sueño, «Celestino, de repente, sintió ganas de hacer una necesidad. –¡Un momento! La fuerza se quedó un poco extrañada. Celestino dio una vuelta, tenía la boca seca. La fuerza empezó a desdibujarse, a hacerse un poco confusa... Celestino Ortiz se levantó de su jergón, encendió la luz del bar, tomó un traguito de sifón y se metió en el retrete» (cap. IV, sec. 26, págs. 293-95). Éste es un claro caso en que la realidad complementa el sueño, y el Narrador Irónico ha redondeado las lecciones psiquiátricas de la escuela freudiana.

El elenco de narradores que participan en el relato de *La colmena* quedaría malamente incompleto si no siguiésemos las pisadas del Narrador Infidente, quien, al fin y al cabo, ha sido el principal objetivo de estas páginas. Puestos en su pista repasamos las páginas de la novela y su rastro es imposible de hallar y no se encuentran evidencias de su existencia en ninguno de los capítulos. Pero esta ausencia de huellas se explica fácilmente si se tiene en cuenta

que *La colmena* es una novela en la que predomina fuertemente el diálogo. Como ha notado Eduardo Alonso, «sólo 25 de las 213 secuencias carecen de él» (ed. cit., pág. 49). Se ha afirmado en varias ocasiones anteriores que el diálogo inhibe la presencia del narrador en el relato, porque se monta sobre la comunicación directa entre los personajes, y el Narrador Infidente cae por la borda con el resto de sus congéneres, víctimas de esa práctica. La misma acción efectúa la práctica del monólogo interior. Pero una nueva aproximación al texto de la novela nos permite avizorar la presencia del Narrador Infidente. Pero no se debe buscar su presencia en ninguno de los capítulos; ésta se hace de evidencia contundente en las últimas páginas de la novela, intituladas, significativamente, Final. El que no se designen estas páginas con capítulo numerado sirve para diferenciarlas del resto del cuerpo de la novela. Ese afán de distanciamiento se subraya con las primeras palabras, que crean un tiempo aparte del resto de la novela: «Han pasado tres o cuatro días». Ahora bien, debe considerarse que la denominación de Final, que llevan estas páginas postreras, de que algo concluye, constituye una infidencia colosal por sí sola, porque nada llega a su final, nada se acaba, la conclusión no llega, la vida sigue andando, todo queda en el aire. Obsérvese este detalle ilustrativo de la técnica del Narrador Infidente en el Final: Martín Marco pide prestado un periódico y, para distraerse, lee las noticias de la guerra con toda atención, pero el Narrador Infidente destaca con especial cuidado: «La sección de anuncios, los edictos y el racionamiento de los pueblos del cinturón, es lo único que Martín no leyó» (Final, sec. 19, pág. 396). En su paseo ve un grupo de chicas que le miran y se saludan amistosamente: «A Martín le salta el corazón en el pecho. Es feliz». Pero todo es un ensañamiento del Narrador Infidente, quien omite decirnos que en esa sección de edictos, que Martín no ha leído en su periódico, viene la noticia de que lo busca la policía por sospechoso en un horrible crimen. Vale decir que el Final no lo es para Martín.

Con buena amistad en las últimas líneas de *La colmena* se dan la mano el Narrador Irónico y el Narrador Infidente. El Narrador Irónico se encarga de subrayar el hecho de que la felicidad de Martín Marco sobrenada en el mar de una inmensa ironía situacional. El Narrador Infidente nos ha invitado a presenciar un Final en el que nada termina, todo sigue, como la vida. Pero mis aproximaciones a ciertas novelas y sus narradores sí han llegado a su Final.

ÍNDICE DE TEMAS, AUTORES Y OBRAS