

INFORMATION TO USERS

The most advanced technology has been used to photograph and reproduce this manuscript from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each original is also photographed in one exposure and is included in reduced form at the back of the book.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

U·M·I

University Microfilms International
A Bell & Howell Information Company
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
313.761-4700 800.521-0600

Order Number 9029918

**Teoría y praxis de la novela corta del siglo XVII: La obra de
Francisco de Lugo y Dávila. [Spanish text]**

Caballero-Glassberg, María del Carmen, Ph.D.

City University of New York, 1990

Copyright ©1990 by Caballero-Glassberg, María del Carmen. All rights reserved.

U·M·I

**300 N. Zeeb Rd.
Ann Arbor, MI 48106**

TEORIA Y PRAXIS DE LA NOVELA CORTA DEL SIGLO XVII:

LA OBRA DE FRANCISCO DE LUGO Y DAVILA

por

MARIA DEL CARMEN CABALLERO-GLASSBERG

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Spanish in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, The City University of New York.

1990

Copyright 1990

MARIA DEL CARMEN CABALLERO-GLASSBERG

All rights reserved

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Spanish in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor in Philosophy.

April 23, 1990
Date

Isidor M. ...
Chair of Examining Committee

April 23, 1990
Date

Isidor M. ...
Executive Officer

Norman M. ...

Officer D. ...
Supervisory Committee

The City University of New York

*A la memoria de mi padre,
que después de veinte años
me sigue acompañando*

RECONOCIMIENTO

Quisiera expresar mi gratitud al profesor Isaías Lerner. Su apoyo moral e intelectual, su ejemplo y rectitud lograron que lo que comenzara como una simple inclinación literaria se transformara en un interés de por vida. Por ser un verdadero maestro y por haberme formado en este campo, gracias.

Agradezco a los profesores Ottavio Di Camillo y Thomas Mermall su atenta lectura, consejos, enseñanzas y generosidad.

Quiero asimismo dar las gracias a todos los profesores de quienes he sido alumna en este centro. Cada uno de ellos me ha enriquecido intelectualmente, y a los amigos, en quienes encontré siempre compañerismo y aliento.

Gracias a mi hermana y a Marta, por haber estado a mi lado; a mi madre, mi mejor amiga y más leal compañera; a mi esposo, por su amor, paciencia y comprensión.

CONTENIDO

Introducción:	
Entre teoría y práctica.....	1

PRIMERA PARTE

Capítulo 1: En torno a una Poética de la novela corta

1. Antecedentes teóricos.....	12
2. Antecedentes pragmáticos.....	33
3. Apología de la novela.....	44
4. Conclusión.....	63

Capítulo 2: Teoría en la obra de Francisco de Lugo y Dávila

1. Consideraciones generales.....	66
2. Preceptos:	
a. Fábula y filosofía.....	72
b. Sobre teatro.....	77
c. En torno a lo popular.....	90
d. Hacia la moral.....	105
3. Conclusión.....	118

Capítulo 3: Otros preceptos

1. Anotaciones previas.....	120
2. Fábula y novela.....	123
3. Mimesis y verosimilitud; admiración y decoro....	129
4. Erudición.....	140
5. Lenguaje y estilo.....	149
6. Francisco de Lugo y Dávila y otros teóricos.....	154
7. Conclusión.....	159

SEGUNDA PARTE

Nota precedente.....163

Capítulo 4: Técnicas narrativas y aplicación práctica

1. Escarmentar en cabeza ajena.....167

2. Premiado el amor constante.....193

3. De las dos hermanas.....216

4. De la hermanía.....234

5. Cada uno hace como quien es.....264

6. Del médico de Cádiz.....285

7. Del andrógino.....298

8. De la juventud.....331

Conclusión.....351

Bibliografía.....371

INTRODUCCIÓN

Entre teoría y práctica

Todo arte está regido por leyes, por principios que conforman una preceptiva que le permite afincarse en sólidos pilares. La literatura es arte y desde sus comienzos se afianzó en dictados teóricos que la encauzaban. El hecho de que condiciones breves y accidentales como tiempo y espacio produzcan cambios en la visión global del gusto literario no altera la maestría de la obra ya que,

lo que alguna vez fue verdad en una obra de arte y ha sido negado por el curso de la historia, puede abrirse de nuevo cuando cambien las circunstancias por las que aquella verdad tuvo que ser cancelada: tan profundamente están relacionadas verdad estética e historia.¹

No obstante, esa historia, en el caso de la novela del seiscientos, creó un discurso artístico, una

¹ Theodor W. Adorno, Teoría estética, versión castellana de Fernando Riaza, revisada por Francisco Pérez Gutiérrez (Madrid: Taurus, 1980) 61.

"verdad estética" en base, mayormente, a tratados de retórica y poética aplicados a un esquema ficcional para cumplir así con la severa reglamentación que regía la formación y estabilización de los géneros. Inclusive, tal era la obsesión teórica que, de haberlo permitido el artista, la literatura se hubiese transformado en una sistematización de leyes, en un documento de las ideas socio-literarias de la época pero nada más.

Y es que la España renacentista, en cuyas bases teóricas se afincó la preceptiva y pragmática del seiscientos, radicalizó esas leyes en modelos teóricos rigurosos, determinados por los tratados clásicos. Fue una época en la que se consideró inconcebible la búsqueda de placer estético fuera de las normas e interpretaciones del arte poético heredado de la Antigüedad, en la que lo literario estaba ligado a las propuestas clásicas. La capacidad de representar una realidad autónoma, de crear un mundo ficcional sin una severa base doctrinal, significó una posible bastardía de orden estético para la obra. De ahí que a todo género literario concebido como "ars" se le impusiese un "modus" o ideal normativo. Arte significó

preceptiva.² Perfección, fusión teórica y práctica.

Y, ese es, precisamente, el propósito de esta investigación, el análisis de dicha fusión mediante una evaluación de las dos estructuras sobre las que se sustentó y desarrolló la novela del seiscientos. ¿Pudo un autor de novelas adaptar sus escritos a estos esquemas referenciales, al menos intentarlo (el ideal

² En su primera acepción, el Diccionario de autoridades define arte como "la facultad que prescribe reglas y preceptos para hacer rectamente las cosas." Futuras referencias al Diccionario aparecerán bajo las siglas DA.

Francisco Cascales en su prólogo a las Tablas poéticas afirma,

"Basta dezir que si confiessen que es arte la poesía (como lo es), que a de constar de preceptos. Porque, según Aristóteles, el arte es aquello que da preceptos y enseña los caminos para no errar en aquello que professamos."

Francisco Cascales, Tablas poéticas, ed., intro y notas Benito Brancaforte (Madrid: Espasa-Calpe, 1975) 9.

Juan Luis Vives también destacó el arte como cumplimiento preceptivo. En "De Tradendis Disciplinis" señala,

The practice of an art is nothing but the carrying out of its precepts. That indeed is the part of the pursuer of the art and the precepts are his instruments rather than those of the art itself. The end of the artificer is the carrying out of its precepts.

Juan Luis Vives, Vives: On Education. A Translation of the "De Tradendis Disciplinis", intro Foster Watson, pról. Francisco Cardasco (Lanham, Maryland: Rowman and Littlefield, 1971) 24.

estético es una cosa, el resultado otro) o, simplemente, al objetivar los valores inmanentes al arte, se apartó de las reglas, para formular un discurso narrativo y una estrategia imaginativa totalmente propia e independiente? Porque, en efecto, hubo autores que enunciaron en sus escritos, casi siempre en el prólogo, la nomenclatura teórica impuesta así como su práctica rigurosa; ahora, ¿sirvió ésta para encubrir bajo una sonrisa maliciosa, esa inspiración que airoosamente desdeña preceptivas de cualquier índole o se la siguió fielmente en el momento de crear?

De todas formas, la función primordial de una obra no es la coexistencia dialéctica entre teoría y praxis sino fidelidad y apego a su condición creadora, a ese mundo que sólo la palabra hace posible, a la "intuición artística" que rechaza la realización de lo dado para dar rienda suelta a su propia naturaleza,

Art is as original and important as it is precisely because it does not start out with clear knowledge of what it means to say. Out of the artist's imagination, as out of nature's inexhaustible well, pours one thing after another. The artist composes, writes or paints just as he dreams, seizing whatever swims close to his net.³

³ John Gardner, On Moral Fiction (New York: Basic Books Inc. Publishers, 1978) 13.

Es el genio -como creía Lope de Vega- el que guía, pues "defraudar el genio es negar a la naturaleza lo que apetece"⁴.

Sin embargo, la tradición crítica renacentista y el esfuerzo teórico del seiscientos pudieron negarle al novelista esa libertad creadora y, por tanto, a la novela, la posibilidad de ser. Por fortuna, hubo un Cervantes que lo impidiese (y otros como él), quienes al armonizar en el texto teoría y praxis le otorgaron a la novela del seiscientos una estructura propia que no era más que la conjugación de los dos órdenes, el teórico y el práctico.

No obstante, alejándome de ideas preconcebidas, mediante una reconstrucción causal de la historia de la novela, tengo que asentir ante la hipótesis de que ésta se sostuvo, en parte, gracias a esa misma teoría literaria que, aunque con su severidad pudo causar males mayores, ejerció, en cambio, una autoridad benéfica ya que le dio a la novela el bagaje necesario para emprender la ruta, ennobleciéndola mediante una antigüedad que la respaldaba. De otro modo la trayectoria novelística hubiese sido más accidentada y,

⁴ Lope de Vega, Novelas a Marcia Leonarda, ed. pról. y notas de Francisco Rico (Madrid: Alianza Editorial, 1968) 107.

¿quién sabe?, hasta menos fructífera. Que en la práctica algunas novelas se alejasen de los preceptos, puede ser; pero al menos, éstos le otorgaron, en teoría, un respaldo y unos recursos estilísticos que, de acuerdo con los manuales de la época, la incorporaban a la tradición literaria. La fusión entre teoría y práctica fue, en muchos casos, inalcanzada, pero, por lo menos, la voluntad de fusión tuvo como consecuencia la creación de la verdadera novela corta, la que enlaza discursos eruditos con tramas picarescas, disertaciones filosóficas con elementos de magia y adivinación, la que pretende verosimilitud en personajes inverosímiles, moralidad en personajes aparentemente amoraes. Fue esa experimentación, ese propósito de adaptar las normas teóricas a un modelo narrativo de corte popular el que produjo la estructura novelística del seiscientos.

Es por ello que este estudio propone la constatación de la relación existente entre teoría y práctica así como la evaluación de unas normas, ya codificadas en otras formas de expresión, en un discurso artístico relativamente nuevo para los movimientos de crítica literaria.

He dividido la investigación en dos partes. La Primera se ocupa de la teoría en general de la novela

corta del siglo XVII así como la exposición de uno de los primeros tratados normativos que se formuló para el relato breve, el que encabeza la colección de novelas Teatro popular de Francisco de Lugo y Dávila, y la Segunda, de la aplicación de la teoría al discurso práctico de este autor para fijar así el sistema narrativo que configuró la estructura de la novela del seiscientos. El que Francisco de Lugo y Dávila haya compuesto tanto una teorización literaria como un modelo pragmático permite relacionar ambos órdenes de forma viable para ser analizados en función de su posible adaptación.

Asimismo, se expondrán los antecedentes teóricos de la novela -desde los clásicos hasta el primer Renacimiento y el Barroco- y sus consecuencias en el desarrollo de la prosa novelística. Se señalarán también, para una mejor comprensión del transcurso de este esquema narrativo del XVII, la asociación de la novela a otras disciplinas, la transformación de la novela en representación escrita del vivir del hombre, la aplicación de la preceptiva poética aristotélica a la narrativa en virtud de la conceptualización de novela como poesía y las diversas manifestaciones metodológicas que rigieron la estabilización de un género ignorado por la crítica literaria de su tiempo.

La novela, que como modelo literario se desconocía, necesitaba una teoría y se le aplicó la poética que no era más que una conjugación de los tratados clásicos, tradiciones medievales y reevaluaciones renacentistas; con ésta y con la demostración de que ella era también una estructura poética pudo justificársela. Su apología se sostuvo en que era una manifestación de una épica reformada y, por tanto, capaz de engendrar un nuevo sistema literario si en ella se ejecutaban los preceptos impuestos. De ahí que se estudiarán las discrepancias entre los teóricos que luchaban, los unos por justificarla, los otros por rechazarla, y su apología final de acuerdo con aquellos autores que la defendieron según los gustos de la época y los presupuestos clásicos.

Francisco de Lugo y Dávila juega un papel importante en la justificación de la novela ya que encabeza su obra con una tesis doctrinal, probablemente la primera de esta clase, en la que vindica, mediante la teoría poética, el arte de "novelar". Basa su defensa en la premisa de que la novela era una modalidad del discurso poético, una innovación narrativa y, por tanto, requería de la misma metodología teórica. El mismo propone la conjugación de teoría y praxis según la normativa tradicional, los

cánones estéticos y las manifestaciones crítico-literarias del momento. Esboza un modelo que acata no sólo los preceptos teóricos sino también los dictados pedagógicos y las normas sociales y morales; en fin, determina una nueva evaluación tanto semántica como metodológica para el término "novela", un esquema conceptual que se advierte ya en el título de la colección Teatro popular, una novela que es también teatro, el teatro del pueblo y para el pueblo. Pero, la práctica ¿se ajusta a esa nueva evaluación, a ese modelo narrativo "perfecto" que había creado el autor?, ¿hasta que punto puede un autor de novelas armonizar teoría y praxis sin detrimento para ninguna?, ¿de qué forma, si hay alguna, logra esa conciliación que pretende? Estas fueron algunas de las cuestiones que dieron forma, en principio, a la presente investigación; aunque, en realidad, la pregunta primera fue la siguiente: el planteamiento teórico para la novela, ¿tuvo como propósito exponer ciertos principios que requería el nuevo modelo para su estabilización o, en verdad, tuvo el impacto esperado y pregonado en el desarrollo práctico narrativo?, ¿existe o no una antinomia y cuál es su alcance?

De hecho, esta disertación pretende identificar cada uno de los elementos que integran la normativa

teórica, tanto en la novela corta en general como en la obra de Lugo y Dávila así como el código pragmático-textual y las técnicas narrativas en la obra de este autor, posiblemente aplicable a otras de la época.

Examinar los dictados teóricos más importantes en su práctica discursiva. A la luz de dictados tales como verosimilitud, erudición, moralidad, ejemplaridad y otros, se confrontará lo expuesto en teoría con lo ejecutado pragmáticamente para exponer así la relación habida entre teoría y praxis.

PRIMERA PARTE

CAPÍTULO 1

EN TORNO A UNA POÉTICA DE LA NOVELA CORTA

Al intentar proyectar mis ideas técnicas sobre la construcción novelesca, se reducen a tan poco, dan un resultado tan parecido a lo inventado por puro instinto, que mis nuevos planes me desilusionan.

Pío Baroja

(Prólogo casi doctrinal sobre la novela)

1. Antecedentes teóricos

Es necesario señalar que, en principio, los antecedentes teóricos de la novela son los mismos que los de la poesía, por lo que la única manera de fijarlos es a través de aquéllos que configuraron la estructura poética.

Desde la traducción latina de Francesco Robortelli en 1548 de la Poética de Aristóteles y los comentarios de Vincenzo Maggi, 1550, los humanistas del

Renacimiento justificaron la fijación clásica de épica, lírica y dramática. Sobre la normativa de esta triada se apuntaron muchas de las bases de la novela. La lírica, para muchos teóricos, fue la expresión subjetiva de los motivos interiores del ser, la épica, el símbolo de la nobleza inherente al hombre-héroe, la dramática, la esencia de la filosofía. En la novela se conjugaron las tres. No obstante, esta tipología trimembre que, como afirma Huerta Calvo¹, sentó, desde el principio, las premisas genéricas fundamentales, reiteradas de continuo, estructuró los géneros como "instituciones fijas y cerradas, regidas por leyes inamovibles, en virtud de las cuales la obra era juzgada tanto en lo que hacía a su calidad artística como en lo que se refería a su conveniencia o licitud éticas"² lo que, por supuesto, supuso para la novela consecuencias negativas.

¹ Javier Huerta Calvo, "La crítica de los géneros literarios," Introducción a la crítica literaria actual, comp. P. Aullón de Haro (Madrid: Editorial Playor, 1984) 83.

² Huerta Calvo, 84.

Además, la profunda conciencia teórica de la Italia renacentista en la que los críticos codificaron en sus tratados el discurso poético, creó una preceptiva neoaristotélica rigurosamente académica y permitió que en la España barroca de últimos del siglo XVI y principios del XVII³ surgiese un grado similar de

³ El más notable de los trabajos sobre crítica poética, la Philosophia Antigua Poética de López Pinciano no aparece en España hasta 1596. En el prólogo a la Philosophia, el autor asevera que fue, precisamente, la ausencia de comentarios semejantes en la Península Ibérica, lo que lo movió a componer la obra: "Sabe Dios ha muchos años deseo ver un libro desta materia sacado a luz de mano de otro por no me poner hecho señal y blanco de las gentes, y sabe que por ver mi patria, florecida en todas las demás disciplinas, estar en esta parte tan falta y necesitada, determiné a arriscar por la socorrer." Edición de Alfredo Carballo Picazo, (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1953) 1: 8. Huerta Calvo, corrobora, citando a Croce, esta tardanza: "España fue tal vez el país de Europa que por más tiempo se resistió a las pedanterías de los tratadistas", 96.

Además, la teoría retórica, aunque posterior en España, floreció antes que la poética porque esta última estaba destinada a la oratoria, disciplina preferida entre los teóricos y los predicadores. Antes de que Pinciano publicase su Poética, Juan Luis Vives, F. Furió, Ceriol, el Brocense, Miguel de Salinas, Luis de Granada, Arias Montano, Antonio Llull, García Matamoros, Fox Morcillo, Pérez de Valdivia y otros ya habían compuesto sus tratados retóricos. A pesar de que algunos de estos teóricos hicieron alusiones a la Poética (Llull, por ejemplo, considera la Poética como parte de la Retórica) no es hasta la obra de Pinciano que se le concede verdadera importancia a la poesía y su estética y que los tratadistas, García Rengifo, Alfonso de Carvallo, Cascales y otros, empiezan a interesarse en ella. Véase Antonio Martí, La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro

intento normativo. Si la Italia del XVI fue la base del desarrollo de la crítica, la España del XVII presenció su eminente continuidad, condicionada ésta por la necesidad de explorar la literatura a través de evaluaciones lexicográficas y semánticas y no como representación de una realidad vital. Comenzaron entonces las más notorias discrepancias teóricas sobre todo en teatro⁴, que no fueron más que la culminación de la trayectoria argumental que desde hacía más de medio siglo venía efectuándose en Italia e Inglaterra⁵. Los debates entre los antiguos y los modernos, los platónicos y los aristotélicos habían convertido el estudio de la literatura en un verdadero trabajo de crítica, de acuerdo con la normativa vigente. Fue entonces cuando los diversos tratados sobre poética y

(Madrid: Gredos, 1972) 21-173.

⁴ Recuérdese el Arte Nuevo de hacer comedias de Lope de Vega en el que se establece la ruptura con las unidades formales. Edición de Juana de José Prades (1613; Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1971) 51-278.

⁵ Véase por ejemplo en Inglaterra, Sir Philip Sidney, Defense of Poesy, ed. Lewis Soens (Linclon: University of Nebraska Press, 1970).

retórica adquirieron en España un tinte de raciocinio, finitud y aplicación práctica. Los movimientos de crítica asimilaron las directrices impuestas por Aristóteles para repetirlas, parafrasearlas y refundirlas con el propósito de armonizar la poesía y el drama moderno con el de la Antigüedad.

Posteriormente, la teoría literaria trataría de independizarse. Las nuevas manifestaciones, sin abandonar por completo las posturas aristotélicas, reinterpretarían la facultad poética, permitiéndole al autor una intervención más activa mientras ampliaban el vocabulario crítico que incluía ya términos como "agudeza" e "ingenio".

No obstante, cuando el autor, en pleno ejercicio literario descubre el discurso de ficción con el que empieza a "novelar", el teórico, que, por supuesto, no encontró en los tratados clásicos premisas para el género, no tiene reglas que ofrecerle por lo que la novela comienza a deambular en busca de pautas que fijen su trayectoria. Y es así como, según la acepción dada en el siglo XVII al término novela (entiéndase en

el sentido dado por Cervantes)⁶ ésta se halló sin preceptiva. Pero esto, muy a primera vista ya que desde las fábulas árabes, griegas y romanas hasta Boccaccio y Juan Manuel la novela tenía no uno sino varios precedentes.

Además, de haberle otorgado los teóricos los mismos parámetros poéticos, la misma preceptiva clásica tanto a los medios como a los fines de la novela, ésta hubiese adquirido de inmediato una relación metodológica que no sería más que la finalmente aceptada para otra forma literaria, la épica⁷ que,

⁶ Dice Cervantes: "Mi intento ha sido poner en la plaza de nuestra república una mesa de trucos donde cada uno pueda llegar a entretenerse, sin daño de barras; digo sin daño del alma ni del cuerpo, porque los ejercicios honestos y agradables, antes aprovechan que dañan." Miguel de Cervantes, Novelas ejemplares, edición crítica de Juan Bautista Avalle-Arce, 3 vols. (Madrid: Clásicos Castalia, 1982) 1: 64. Es decir, la novela, según la definición cervantina, es un ejercicio agradable y honesto que entretiene y aprovecha.

⁷ Torquato Tasso intentó solucionar las disputas sobre el poema heroico, derivadas de las exigencias aristotélicas que la épica no satisfacía, sobre todo en preceptos tales como la unidad de acción, la verosimilitud y lo maravilloso, mediante el estudio, precisamente, de la Poética aplicada a la épica. Estas reflexiones publicadas en 1587 componen su Discorsi dell' Arte poetica donde propone la sujeción de la actividad creadora a las normas. Como señala Leo Pollman, aunque en la praxis "el poeta hace seguir la teoría a la poesía y no al revés" al menos, aparentemente, Tasso resuelve los conflictos entre teoría y praxis. Es decir, a pesar de que "pliega las

abrazada a los dictados heredados, estaba ya a principios del XVII estabilizada. Los tratadistas, sin embargo, ignoraron por completo la novela.

Después de la publicación de las Novelas ejemplares cervantinas surgió en España un número considerable de seguidores que habrían de dar forma a este modelo discursivo. Fueron entonces autores como Cervantes, Céspedes y Meneses, Lope, Lugo y Dávila, Suárez de Figueroa y otros los que apoyados en conocidos dictados poéticos, fijaron las normas a

normas aristotélicas debidamente hasta que respondan a la realidad que él esboza" demuestra como la epopeya renacentista puede, mediante su apego a las leyes, sustentarse teóricamente. Con su discurso normativo y su aplicación práctica en la Gerusalem liberata, Tasso sostuvo la armonización de la construcción práctica con el plano preceptivo. Leo Pollman, La épica en las literaturas románicas (Barcelona: Editorial Planeta, 1973) 184.

Además, en general, la épica, por la dignidad en ella implícita, fue un género menos propenso a la crítica en comparación con la lírica, por ejemplo. Dice Vernon Hall en Renaissance Literary Criticism: "yet, though it lacked the patriotic appeal hitherto so characteristic of it as a form, the epic was considered the greatest of the literary genres by the Italian critics. This opinion sprang largely from the renown of Virgil and Homer, but stressed by the authority of the ancient critical treatises, and partly from the fact that, like tragedy, it appealed on class grounds to an aristocratic age" (Gloucester, Mass: Peter Smith, 1959) 47.

seguir; los que paulatinamente se convierten en preceptistas y adueñándose, en parte, de la normativa clásica, procuraron para la novela un procedimiento metodológico propio, un postulado teórico. Lo hacen sin alejarse, al menos de manera explícita, de las propuestas básicas aristotélicas, aunque, en ocasiones quebrantasen esos dictados, dictados que en su día habían otorgado esquemas apoloéticos y elevado a arte formas literarias anteriores tales como el poema heroico.

De hecho, la historia de la novela vino a ser de alguna forma una reiteración de la historia poética con la singular diferencia de que a la poesía (épica o no) la justificó el teórico, a la novela, el autor. La teoría poética se convirtió en teoría de la novela o, como afirma Riley, "...la novela tomó posesión de una teoría que en lo esencial estaba ya hecha."⁸

Ambas teorías surgen de una necesidad imperante por justificarse ante detractores afincados en ideas platónicas que creían ver, primero en la poesía y después en la novela, una influencia maligna sobre el

⁸ Edward C. Riley, Teoría de la novela en Cervantes (Madrid: Taurus, 1966) 15.

que la leyere u oyere, de forma que el receptor podría caer en vicios ajenos a su voluntad, acarreados por una lectura basada en la ficción, en la mentira, e inadecuada como instrumento pedagógico⁹, "...la poesía se aparta de la verdad porque es imitación. La poesía imita lo sensible y lo sensible, según Platón, es ya imitación de lo inteligible."¹⁰ Los paradigmas platónicos de perfección poética rechazaban el carácter imitativo de la literatura. La obra poética es condenable por su desarraigo de la verdad, porque sólo imita y al hacerlo es falaz; atenta contra la moral, cuya raíz elemental es lo veraz. La poesía no es más que imagen de una realidad eterna e intelegible, absoluta, construida sobre formas puras, que se degenera en simples pinceladas miméticas de lo que es en sí inimitable. El humanista inglés, Sir Philip

⁹ Debido a la tradición clásica, que hacía fuerte hincapié en la pedagogía, el arte de instruir era de suma importancia. Por eso, todo aquello que atentase contra la enseñanza, contra la metodología aceptada, o que no fuese de valía para ella, se consideraba inútil e incierto.

¹⁰ Alberto Porqueras Mayo, El problema de la verdad poética en el Siglo de Oro (Madrid: Editora Nacional, 1961) 8.

Sidney, en su notable apología poética, Deffensa de la poesía,¹¹ explica perfectamente el por qué de este continuo rechazo,

...lo primero auiendo muchas otras mas fructuosas sciencias, mejor pudiera el hombre gastar su tiempo en ellas que en esta, lo segundo que es la madre de mentiras, lo tercero que es la ama del abuso, inficionandonos con muchos pestilenciales desseos, con la suauidad de una Syrene tirando el alma ala serpentina cola de nuestras fantasias llenas de pecado y en esto especialmente las comedias dan el mas ancho campo al oydo como dice Chaucero quanto assi en las otras naciones como en la nuestra, antes que los poetas nos han ablandado, estauamos llenos de corage y ualor dados a excercicios militares los pilares de la libertad baronil, y no arullados y adormecidos en la sombrosa ociosidad con los passatiempos de los poetas, ultimamente y principalmente bozean con boca abierta, como si con flechar con el arco uuieron sobrepujado a Robinhood, que Platon los disterro de su republica...

Por esas mismas razones y otras similares, Platón había negado la relación entre literatura y filosofía. Lo hizo en base a estos criterios valorativos. Para la escuela platónica, la relación entre ambas representó

¹¹ Sir Philip Sidney, Deffensa de la poesía, edición de Benito Brancaforte (North Carolina: University of North Carolina at Chapel Hill, 1977) 63-64. Sobre la traducción de Brancaforte de Defense of Poesy, véase página 156, nota 47.

una falacia irreducible. La filosofía va en busca de la verdad, la literatura la imita. Y, de hecho, como afirma Morris Weitz¹² al enunciar la dicotomía, Platón presenta la literatura, por primera vez, como emotiva. Al sostener que lo emotivo perjudica al hombre por su falta de fidelidad fáctica, ilegítimiza la literatura, rechazando una posible relación entre ambas. Bajo esta perspectiva de censura dictaminó que la poesía debiera proscribirse por perversa¹³. Imagen de imágenes viene a ser ésta para aquellos que la sentenciaban en virtud de la tesis platónica, inmoral por inútil, impúdica por no poder adornarse con los atributos de la verdad, impura por necesitar de la imitación para su recreo. Las disquisiciones socrático-platónicas dejaron huellas

¹² Morris Weitz, "Literature and Philosophy: sense or nonsense," Literary Criticism and Philosophy, comp. Joseph P. Strelka (Pennsylvania: Pennsylvania State University, 1976) 5. Dice: "he (Plato) does state for the first time the important doctrine that literature, though a tissue of lies and falsehood, is emotive".

¹³ Es interesante la posición que toma Pinciano en relación al dictamen platónico. En su Philosophía Antigua trata de justificar a Platón al afirmar que éste no procura "vituperar a la poesía sino a los poetas porque estos ponían espanto al morir y acobardaban los ánimos de los hombres y les retiraban de emprender grandes hazañas" 1: 163.

permanentes y definitivas en la historia literaria, dirigida ésta por los teóricos moralizantes que pedían "verdad" ante todo y no imitación.

Aristóteles fue el primero en responder.¹⁴ Para éste lo real no supone esa fidelidad fáctica sino aquello que la verdad capta en un momento dado. En la literatura reposan verdades básicas de orden ontológico porque ésta es "el engarce mimético de la realidad."¹⁵ Con esto, ya la literatura y la filosofía no presuponían disciplinas dispares sino que la primera podía incorporarse a la segunda ya que ejemplificaba muchos de sus valores genéricos. De esta forma, la escuela aristotélica pudo ennoblecer la literatura sin detrimento para la filosofía pues aquélla abarcaba, en esencia, un sistema filosófico.

A pesar de esto, hubo teóricos que argüían que la literatura enseña, por medio de lo concreto, paradigmas de la vida real sin ofrecer ni una guía práctica, ni un tratado docente, a diferencia de la filosofía que

¹⁴ También respondió Philip Sidney a todas estas alegaciones. Véase Deffensa de la poesia, 64-75.

¹⁵ Huerta Calvo, 90.

entiende la función pedagógica como la proclamación de verdades en esencia abstractas. No obstante, la relación entre literatura y filosofía sirvió para articular una visión moral de índole didáctica, ya propuesta por Horacio, quien establecía un sistema de valores más amplio. La "anti-moralidad" que llegaba por vía platónica se tradujo en el precepto de la utilidad a través de la ejemplaridad.¹⁶ Es una cadena, la filosofía propone verdades que la literatura recoge con el propósito de mostrarlas e instruir mediante el ejemplo, acomodándose así a un casi servilismo de carácter religioso. No es de extrañar. La literatura, afirma Shepard,

...era la sirvienta de la religión, no alcanzaba nunca eminencia por sí misma sino reflejando la luz de la teología. Sólo gracias a interpretaciones alegóricas podía

¹⁶ Lodovico Ricchieri, por ejemplo, basa su defensa de la poesía en su utilidad docente y la convierte en instrumento pedagógico. Bernard Weinberg, A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance, 2 vols. (Chicago: University of Chicago Press, 1963) 1: 257. Similar es la posición de Torquato Tasso quien insiste en que el propósito poético final es el beneficio que adquiere el lector mediante el ejemplo que procuran las acciones humanas "arousing men through admirable examples." Weinberg, 1: 647.

la literatura librarse de la acusación de inmoralidad.¹⁷

De todas formas, gracias a estos criterios y a la recuperación de las propuestas de Aristóteles y Horacio, no le faltaron a la poesía defensores contra los detractores platónicos. Los teóricos humanistas pre y postridentinos sintieron en el Renacimiento una obligación apologética hacia la poesía. Apoyados en el dictado aristotélico, que entendía la mimesis como nexo entre lo real y lo ficticio y la horaciana, cuyo criterio metaliterario conformó la tradición didáctica clásica y medieval, escribieron diversidad de tratados en los que asociaron la poesía, o con las artes discursivas: retórica, gramática, lógica, dialéctica e historia¹⁸, en base al uso del lenguaje; o como instrumento de la filosofía moral conforme al criterio

¹⁷ Sanford Shepard, El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro (Madrid: Gredos, 1970) 11.

¹⁸ Teóricos como Julio Cesar Escaligero apreciaron la poesía esencialmente como arte discursivo. Técnica y perfección fueron los fines poéticos. Poesía es palabra, lenguaje. Weinberg, 2: 744.

de causa y efecto, es decir a la relación habida entre el autor y el receptor.¹⁹

Philip Sidney, por ejemplo, describe al poeta como filósofo popular y a la poesía como la ciencia humana de mayor trascendencia ya que,

...todo lo que el filosofo dice que se deue hazer, el (poeta) da una perfeta pintura de ello por alguno, por quien el presupone auerse hecho, de modo que el iunta la notion o precepto general con el exemplo particular. Vna perfecta pintura (digo) por que el entrega a las potencias del alma una imagen de aquello que el filosofo no otorgo sino una descripcion verbal y de palabra, que ny hiere, ny penetra, ni posee la uista del alma tanto como el otro.²⁰

...los Poetas son el manjar de mas tiernos estomagos, el poeta cierto, es el uerdadero popular filosofo, de lo qual las fabulas de Esopo dan una buena prueua, cuyas bonitas alegorias iendo hurtadamente debajo delos formales cuentos de bestias, hase a muchos mas bestiales que las bestias, començar de

¹⁹ Robortello, Minturno y Castelvetro examinaron la obra poética como parte de la filosofía moral, preocupados principalmente con el placer derivado de la lectura así como con la utilidad y credibilidad de la misma. Weinberg 1: 66-70. Nótese que se le otorgaba una importancia indiscutible al factor de la recepción en virtud de las expectativas generadas por el público que establecía la evolución del gusto estético.

²⁰ Sir Philip Sidney, 41.

oyr el son dela uirtud por estos animales
mudos.²¹

La poesía, como auxiliar de las artes discursivas, servía al lenguaje en toda su finalidad: la comunicación a través de otras formas de expresión y el desarrollo de nuevas facultades de significación; como auxiliar de la filosofía, se convertía en medio de persuasión para el mejoramiento del hombre.

Y así fue como la expresión poética se transformó en el arte verbal por el cual se representaba en concreto lo que la filosofía en un orden abstracto revelaba. Representó la imagen del hombre y su naturaleza, fusionando emotividad y verdad para crear un mundo que encerraba los conceptos filosóficos que sólo ella podía elucidar. La vida le otorgó la capacidad de representar, el arte, la coherencia para hacerlo, la filosofía los términos referenciales con los que compartía una misma substancia.

A finales del siglo XVI, la poesía llegó a considerarse esencialmente vehículo de lo moral por lo que se subordinó a una escuela cuyo objetivo era

²¹ Sir Philip Sidney, 44.

adaptar todo arte y doctrina al beneficio público,
sirviendo de este modo no sólo a fines morales sino
también éticos y civiles.²² Mientras tanto,

...the poet may be regarded as a completely
subservient to the moral philosopher or the
politician, using his art to achieve the ends
of the other. Or he may be on a par with the
other, achieving ethical or practical ends by
using the resources of his own art. Or he
may be completely independent of the other,
functioning as an artist who merely happens
to cross the path of moral philosopher when
he touches upon character and conduct.²³

A pesar de estas posiciones y la incondicionalidad
al sistema aristotélico-horaciano, los críticos que
abogaban por un lugar destacado para la poesía
continuaban enfrentándose a sus censores para argüir
premisas como

²² Nótese que López Pinciano no compartía esta
visión. A pesar de que admitía que la Poética pudiese
ser parte de la filosofía "...y añado que la Poética
como parte de las filosóficas, es noble, noble por la
virtud que enseña y noble por la universalidad de la
gente que de las obras de ella se aprovecha..." (1:
162), rechaza la idea de la literatura como accesorio
moral, político o social. Dice Shepard que para
Pinciano "...la posibilidad del juicio estético depende
de que se pueda aislar el campo de investigación
reduciéndolo al mismo denominador común que es la
literatura misma," 36.

²³ Weinberg 1: 36.

...should the art of poetry be admitted to society because its products contribute to the good of the state or should it be proscribed because its works are essentially harmful?²⁴,

...could poetry by making men morally better, contribute to their moral instruction and hence, indirectly, to the common weal?²⁵,

lo que viene a constatar uno de los puntos básicos de la tradición platónica en la crítica poética: el ataque y la defensa de la poesía. Los unos la censuraban en base a sus peligros, ya enumerados en la doctrina de Platón. Esta doctrina, además, con su rechazo a lo inverosímil y a las posibles consecuencias morales²⁶,

²⁴ Weinberg 1: 294.

²⁵ Weinberg 2: 799.

²⁶ Léase por ejemplo en Platón: "...all poetry, from Homer onwards, consists in representing a semblance of its subject, whatever it may be, including any kind of human excellence, with no grasp of the reality...", "...the artist, we say, this maker of images, knows nothing of the reality, but only the appearance..." y concluye, "...for much is at stake, more than most people suppose: it is a choice between becoming a good man or a bad; and poetry, no more than wealth or power or honours, should tempt us to be careless of justice and virtue." Plato, "How Representation in Art is Related to Truth," The Republic of Plato, trad. Francis MacDonald Cornford (1945; New York: Oxford University Press, 1964) 331-340.

se ajustaba perfectamente a la severidad del Concilio de Trento, el cual insitía en adaptar la poesía a fines teológicos, de manera que el arte fuera sólo arte cuando concebido dentro del contexto doctrinal. Más aún, los críticos más graves la condenaron por dadora de placer²⁷ y por estar respaldada por la antigüedad pagana. Los otros la justificaban conforme a las mismas premisas platónicas de manera que pudiesen mostrarlas erradas. Así, para que la poesía tuviese validez como expresión artística, sus defensores se esforzaron en desarrollar innumerables teorías aplicables a la praxis poética que no eran más que exégesis de los tratados clásicos y tradiciones medievales pero que permitieron que la poesía subsistiese sin ser relegada por el Estado y la Iglesia a "non-grata". La defensa fue obligatoria.

²⁷ "...such an art -afirma Weinberg- as combining pleasure with utility or using pleasure as an instrument of utility, is immediately suspect of the very presence of pleasure. It must either be prohibited in toto or all such parts of it as can not be salvaged for purposes of Christian indoctrination must be put under the ban." 1: 346.

Estos son someramente los antecedentes preceptivos de la poesía, necesarios para este estudio porque fueron reincorporados a la novela. Es una cuestión de aplicación de las normas poéticas a la novela que, como modelo literario, se desconocía.

Además, con el desarrollo de otras formas de expresión, a últimos del XVI y principios del XVII, los tratados clásicos, sentaban las pautas no sólo para los argumentos poéticos sino también para aquellos géneros que no habían alcanzado los tratados. Bonciani, por ejemplo, según Hathaway²⁸ y Weinberg²⁹, mostró de manera eficaz en "Sopra il comporre delle novelle"³⁰ como los principios aristotélicos expuestos en la Poética podían aplicarse a la prosa de ficción de forma que Boccaccio fuese "the one who not only followed the best models of antiquity but enlarged the range prose

²⁸ Baxter Hathaway, The Age of Criticism: The Late Renaissance in Italy (New York: Cornell University Press, 1962) 97-98.

²⁹ Weinberg, 1: 538.

³⁰ Francesco Bonciani, "Sopra il comporre delle novelle," Prose fiorentine, Carlo Dati, ed. (Venecia, 1751) 65-83.

of fiction to the imitation of a better sort of men."³¹ En todo caso, la praxis poética exigió una conciliación teórica. Esa conciliación, en términos apologeticos, la exigiria tambien la novela, pero esta con mayores reservas ya que no sólo llevaba tras sí el legado poético sino que en su evolución adquirió las "fallas"³² inherentes a otros "géneros" de menor nobleza y jerarquía que la poesía, sobre la cual, al final, disertaron Platón, Aristóteles y Horacio.

Al margen de estas consideraciones, ¿qué posibilidades tenía una literatura que no sólo no conoció Poéticas sino que además estaba proscrita? Los antecedentes pragmáticos narrativos fueron, en un sentido totalizador, nada alentadores ante la preeminencia dogmática y preceptiva y menos aún ante un sistema social opuesto al ejercicio de una actividad creativa que no servía ni a los intereses estatales ni a los eclesiásticos.

³¹ Hathaway, 98.

³² Véase pg. 37 en este estudio.

2. Antecedentes pragmáticos

Sin adentrarnos en las influencias y ramificaciones del arte de novelar en sus albores³³, es necesario mencionar que la novela reelabora las formas simples de comunicación adquiridas tanto de la tradición escrita como oral. Así, no sólo el cuento pero también el proverbio y el refrán, el mito, la leyenda, los cantares de gesta, las crónicas, la adivinanza y la sentencia³⁴ se combinan con una clase de prosa doctrinal, el *exemplum*, que dedicado a comparar la ejemplaridad del individuo con aquello

³³ Véase Walter Pabst, La novela corta en la teoría y creación literaria: Notas para la antinomia en las literaturas románicas, versión española de Rafael de la Vega (Madrid: Gredos, 1972), Marcelino Menéndez y Pelayo, Orígenes de la novela, 4 vols. (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1961), Caroline Bourland, The short story in Spain in the seventeenth century (Northampton, Mass; Smith College, 1927), W. Kromer, Formas de la narración breve en las literaturas hispánicas hasta 1700, versión española de Juan Conde (Madrid: Gredos, 1979), José Fradejas Lebrero, comp., Novela corta del siglo XVI, 2 vols. (Barcelona: Plaza & Janes, S.A., Editores, 1985) y Buenaventura Carlos Aribau, pról., Novelistas anteriores a Cervantes (Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1963).

³⁴ Véase André Jolles, Formes simples (París: Editions Du Seuil, 1972) 27-196.

censurable hacía más grato el aprendizaje. Sobre el **exemplum** dice Huerta Calvo que "estuvo destinado a consolidar la devoción de los oyentes para los cuales sus autores manejaban recursos juglarescos de la difusión oral."³⁵ Así, a manera de **exemplum**, de casi parábola evangélica o, al menos, disfrazada con esa intención, surge la novela corta posterior a Cervantes, o cortesana, como la denomina Agustín de Amezúa y Mayo,³⁶ de índole moral o ejemplar. La predicación que había consagrado el uso del **exemplum** fue la que guió en sus primeros quehaceres a la novela moral. Recuérdese, además, la oralidad de la novela cortesana, no para ser leída sino escuchada como se escuchaban los sermones

³⁵ Huerta Calvo, 114.

³⁶ Agustín González de Amezúa y Mayo, "Formación y elementos de la novela cortesana, Opúsculos histórico-literarios, 2 vols. (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1951) 1: 198. Dice: "Por **novela cortesana** comprendo yo, y así lo entenderé durante este discurso, una rama de la llamada genéricamente **novela de costumbres**, locución esta, a mi parecer, impropia y vaga, ya que rarísima es la novela que no recoge noticias, muchas o pocas, pero noticias al fin, sobre las costumbres de su tiempo. La novela cortesana nace a principios del siglo XVII; tiene por escenario la Corte y las grandes ciudades, cuya vida bulliciosa, aventurera y singularmente erótica retrata, conoce días de esplendor y ocasos de decadencia y muere con el siglo que la vio nacer."

cuya intención era reformatoria. María de Zayas, por ejemplo, a sus Desengaños superpone un didactismo moral. Al evitar, en la mayoría de sus novelas un desenlace feliz, propone un profundo desapego por la vida terrenal como medio para alcanzar la tranquilidad espiritual, sólo posible en el refugio del convento, con lo que alecciona a sus lectoras y engendra en ellas la cautela y la virtud. Sus novelas son reelaboraciones del *exemplum*. Otros autores no son tan obvios como Zayas en el propósito final pero sí abogan por algún tipo de didactismo moral:

...podrá advertir los daños que se pueden prevenir para guardarse de engaños, para abstenerse de vicios, huyendo de vida tan libre y condición tan oscura³⁷...

...adornado de mucha doctrina moral y política; dechado digno de estimación por sus preceptos y enseñanzas, a quien todos debíamos atender como a ejemplar para educación nuestra³⁸...

³⁷ Alonso de Castillo Solórzano, La niña de los embustes: Teresa de Manzanares (México: Aguilar, 1964) 31.

³⁸ Matías de los Reyes "Juan Pablo Mártir Rizo a Matías de los Reyes," El Curial del Parnaso, pról. Emilio Cotarelo y Mori (Madrid: Colección Selecta de Antiguas Novelas Españolas, 1909) 12.

De narrativa de entretenimiento a la italiana, como afirma Aguilar e Silva,³⁹ la novela se ha convertido en reflexión filosófica, moral y social. En la definición de Suárez de Figueroa se advierte toda una teoría de la novela apoyada en tales criterios,

Las novelas, tomadas con el rigor que debe, es una composición ingeniosísima, cuyo ejemplo obliga a imitación o escarmiento. No ha de ser simple ni desnuda, sino mañosa y vestida de sentencias, documentos y todo lo demás que puede ministrar la prudente filosofía⁴⁰

Afirma Menéndez y Pelayo en Orígenes de la novela⁴¹ que los Coloquios Satíricos (1553) de Antonio de Torquemada y el Patrañuelo (1566) de Juan de Timoneda así como los libros de entretenimiento que circulaban desde las Ciento novelas que compuso Juan

³⁹ Victor Manuel de Aguilar e Silva, Teoría de la literatura, versión española de Valentín García Yebra (Madrid: Gredos, 1975) 197.

⁴⁰ Cristóbal Suárez de Figueroa, El Passagero (Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1914) 94.

⁴¹ Menéndez y Pelayo, 27.

Boccaccio (1496)⁴² fueron las influencias más notables en el intento cumbre de la novelística breve, las Novelas ejemplares. A este intento lo complementó la Primera parte del honesto y agradable entretenimiento para damas y galanes (1538) de Straparola, las Historias trágicas y ejemplares (1589) de Bandello y la Primera Parte de las cien novelas de Geraldo Cinthio (1590).⁴³

A pesar de que la voz castellana novela, derivada de la italiana novella o de las también castellanas cuento y patraña, pierde en su formación los vínculos lingüísticos y temáticos con los modelos en los que halló forma, arrostró las "fallas" de estos: la consabida "amoralidad" de las italianas que, aunque gustosamente leídas, atentaban, aducían los moralistas,

⁴² La primera edición española fue la de 1496 en Sevilla pero se había publicado en Venecia en 1471, Mantua, 1472 y otras trece por lo menos en el siglo XV, de acuerdo con Menéndez y Pelayo, quien, asevera que ninguna de estas ediciones sirvió de texto a la española que está estrechamente emparentada con el código del Escorial en las cincuenta novelas que éste contiene. Menéndez y Pelayo, o.c. 22.

⁴³ Véase el prólogo de Francisco Rico a la edición de las Novelas a Marcia Leonarda de Lope de Vega, (Madrid: Alianza Editorial, 1968) 9.

contra el principio del provecho moral, del que adolecían, y el del cuento, algo desacreditado frente a los géneros mayores aristotélicos. Lope de Vega, por ejemplo, las llama cuentos,

En tiempo menos discreto que el de ahora, 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", como si dijésemos: "Hechos grandes de caballeros valerosos."⁴⁴

Cuento también se asociaba a patraña y a mentira, "por novelas al uso entiendo ciertas patrañas o consejas propias del brasero en tiempo de frío, que, en suma, vienen a ser unas bien compuestas fábulas, unas artificiosas mentiras".⁴⁵ Ferreres corrobora la definición, "...patraña, de etimología incierta, tiene los significados de refrán o sentencia, de fábula o cuento y de mentira",⁴⁶ en base a Timoneda quien en la

⁴⁴ Lope de Vega, Novelas a Marcia Leonarda, 27.

⁴⁵ Suárez de Figueroa, 94.

⁴⁶ Rafael Ferreres, pról. El Patrañuelo de Juan de Timoneda (Madrid: Clásicos Castalia, 1971) 24.

"Epístola al amantísimo lector" en el Patrañuelo expuso el proceso de sintetización del cuento en novela:

... y por más aviso el nombre dél te manifiesta clara y distintamente lo que puede ser porque Patrañuelo deriva de patraña y patraña no es otra cosa sino una fingida traza, tan lindamente amplificada y compuesta que parece trae alguna apariencia de verdad. Y así semejantes marañas las intitula mi lengua natural valenciana rondalles y en toscana novelas.⁴⁷

Por fuerza, entonces, tenía que estar la novela sujeta a reprobación general.

A propósito de El Patrañuelo, Rafael Ferreres en su edición a la obra de Timoneda⁴⁸ cita a Menéndez y Pelayo, quien asevera que fue ésta la primera novela española escrita a imitación de las italianas, lo que supone que fue Timoneda el primero en transformar "a la española" el nuevo género. Lugo y Dávila también había considerado esta obra como primicia del género español, "...y, en nuestro vulgar, el Patrañuelo..."⁴⁹

⁴⁷ Juan de Timoneda, El Patrañuelo, pról. Rafael Ferreres (Madrid: Clásicos Castalia, 1971) 41.

⁴⁸ Rafael Ferreres, 75,76.

⁴⁹ Francisco de Lugo y Dávila, Teatro popular, pról. Emilio Cotarelo y Mori (Madrid: Colección Selecta de Antiguas Novelas Españolas, 1906) 26. Todas las citas se hacen por esta edición, por lo cual, en las

Asimismo, Evangelina Rodríguez⁵⁰ afirma que Don Juan Manuel y Juan de Timoneda deben reconocerse como precursores paralelos y en lo moralizante más significativos que el propio Boccaccio en el arte de novelar español, lo que pone en otra perspectiva la influencia total italiana sin que por ello tenga sentido restarle importancia, aceptada ésta por los autores españoles en el mismo siglo XVII, "...y espero de los agudos ingenios de todas estas damas que han de novelar muy a imitación de lo de Italia donde tanto se han preciado de esto."⁵¹ La novela requería del modelo narrativo boccacciano: un marco espacial y otro temporal así como que fuese entretenida y útil, premisas definidas ya en los cantares de gesta y en los

posteriores sólo se indicará la página.

⁵⁰ Evangelina Rodríguez, Formulación y sociología en José Camerino y Andrés de Prado (Valencia: Universidad de Valencia, 1979) 62.

⁵¹ Alonso de Castillo Solórzano, Tardes entretenidas (Madrid: Colección Selecta de Antiguas Novelas Españolas, 1908) 22.

diálogos de índole didáctico-moral;⁵² la literatura de entretenimiento y la moralizante contaban con una larga trayectoria en España. Estos antecedentes señalan las directrices de la nueva novelística, "...funde las tradiciones didáctico-gestuales del medioevo con el impulso imaginativo y con función socio-intelectual de la reunión en el crisol, siempre productivo de la nunca abandonada literatura oral."⁵³

No obstante, era una literatura proclive a vicios, lo que por fuerza habría de suscitar desprecio, dándole un carácter de género vedado, destinado al ocio y, por tal, viable para la marginación. Inclusive, algunos autores de novelas evitan el término o lo utilizan de manera negativa.⁵⁴

⁵² Rodríguez, 64.

⁵³ Rodríguez, 67.

⁵⁴ María de Zayas, por ejemplo, dice: "Y aquí se ve la malicia de algunos hombres, que no quiero decir todos aunque en común han dado todos en tan **noveleros**, que por ser lo más nuevo el decir mal de las mujeres, todos dicen que lo que se usa no se excusa." Desengaños amorosos, edición crítica de Alicia Yllera (Madrid: Cátedra, 1983) 504.

Nótese también que novela venía a significar de alguna manera "novedad" y, más aún, "novedoso" lo que siempre infunde cautela. Esta nueva narrativa tenía, inclusive, más de novedoso que de novedad ya que utilizaba los tópicos de siempre, el contenido era el mismo, sólo en forma variaba. La novela se transformó en representación de lo cotidiano, ejemplificación del diario vivir y, por tanto, sus temas eran siempre adaptables, siempre renovables. El novelista se adueñó de lo conocido. Las premisas que expuso no se indagaban, simplemente estaban ahí. Fueron tópicos más que temas: bien, mal, amor, belleza. Con ellos persuade y, lo que es más interesante, "persuade mediante lo que el público quiere o espera ser persuadido."⁵⁵

De todas formas, no sólo eran los antecedentes, como hemos visto, poco fiables sino que, además, la novela encubría la verdad, dando escape a un conglomerado de ficciones diversas. La ficción, pilar de la novela, aparecía como forma de arte ante un orden literario regido por la "verdad" y una sociedad

⁵⁵ Daniel Prieto Castillo, Retórica y manipulación masiva (México: Editorial Edicol, 1979) 65.

regulada por Trento, lo cual la convierte en doblemente intolerable. Como apunta Welleck, la ficción, aún hoy, conserva esa acusación platónica contra la literatura, "capaz de irritar al novelista serio, que sabe bien que la ficción es más extraña y más típica que la verdad misma."⁵⁶

Una narrativa que provenía de la italiana, y de términos como cuento y patraña, cuya única "verdad" eran "falsedades" destinadas al entretenimiento y, por tanto, inmoral, pretendía alcanzar el prestigio que desconocía. No le fue fácil pero pudo haberle sido aún más difícil. Heredera de tales antecedentes y nacida en tan humilde cuna, la novela tuvo también que ingeniárselas, en su caso con mayor ahinco que la poesía, para subsistir y el novelista para salir airoso.

Cervantes fue el primero que abogó por ella, no sólo en pragmática sino también en preceptiva. En efecto, fue el primer teórico de la novela y lo fue porque estaba convencido de que la novela era una extensión de la épica cuya normativa se adscribía

⁵⁶ René Welleck y Austin Warren, Teoría literaria, pról. Dámaso Alonso (Madrid: Gredos, 1966) 255.

perfectamente a unas leyes internas afincadas en preceptos expuestos por las diversas disciplinas que mostraban el arte de la escritura y el habla.

4. Apología de la novela

Sobre el axioma de que la épica podía escribirse en prosa, Cervantes, como señala Riley⁵⁷, construye su defensa,

Y siendo esto hecho con apacibilidad de estilo y con ingeniosa invención, que tienda lo más que fuere posible a la verdad, sin duda compondrá una tela de varios y hermosos lazos tejida, que después de acabada, tal perfección y hermosura muestre, que consiga el fin el mejor que se pretende en los escritos, que es enseñar y deleitar juntamente como ya tengo dicho. Porque la escritura desatada destos libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria; que la épica también puede escribirse en prosa como en verso.⁵⁸

⁵⁷ Riley, 89.

⁵⁸ Miguel de Cervantes, El Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, edición crítica de Celina S. de Cortazar e Isaías Lerner, pról. Marcos A. Morinigo (1969; Buenos Aires: Editorial Abril, 1983) 1: 381-382.

Para Cervantes, pues, la teoría de la novela se basa en el parentesco con la épica; es más, la novela es épica escrita en prosa. Este enfoque concuerda con preceptivas españolas e italianas⁵⁹ que, aplicadas sistemáticamente a la novela, producen una teoría compatible para ambas; entre otras cosas porque tanto la épica como la novela, al participar de la historia,⁶⁰ llegan al lector enraizadas, aunque a veces

⁵⁹ Antonio López Pinciano en su estudio crítico, desarrolla un tratado para la épica perfectamente aplicable a la novela. Véase Philosophia Antigua, 3: 155-195. Asimismo Torquato Tasso en Discourses on Heroic Poem, trads. Mariella Cavalchini e Irene Samuel (1594; Oxford: Clarendon Press, 1974), expone una ideología teórica que puede aplicarse a la prosa novelística.

⁶⁰ Cervantes, señala Edward Riley, cree que la novela como la épica debe nacer de la historia, de la experiencia vital aunque alcance alturas poéticas, Riley, 352. Pinciano también sostuvo que "tiene más perfección la épica fundada en historia que no en ficción, Philosophia, 3: 167. Céspedes y Meneses, Historias peregrinas (Colección de Antiguas Novelas Españolas, 1906) 11, llama a sus novelas historias porque "...en una y otra protesto dibujarte el alma de la historia..." y Suárez de Figueroa explica el por qué de esta importancia histórica: "...siendo así que todos los libros van enderezados a un fin, que es el de la enseñanza, la más digna de todas las lecciones viene a ser la de la historia, por aprovechar con la narración de públicos negocios o particulares acciones no comunes, sino singulares y famosas. Por esso concluyen comúnmente ser la misma testimonio de los tiempos, luz de la verdad, vida de la memoria, maestra de la vida y mensagera de la antigüedad." El Passagero, 95.

de forma imperceptible, en el contexto histórico. El género no es más el "epos" sino la novela. El florecimiento de ésta coincide con la ruina de aquél. No obstante, ambos comparten los tres estratos substanciales de la épica: acontecimiento, personaje y espacio.⁶¹

Georg Lukàcs en Teoría de la novela⁶² señala como la novela no es más que una objetivación de la épica, diferenciada de la epopeya en los datos históricos impuestos a cada una. Dice: "...pues la gran literatura épica no es sino la utopía concretamente inmanente a la hora histórica..."⁶³ por lo que,

...no es por casualidad que la descomposición de una realidad convertida en canto se haya transformado con la prosa de Cervantes, en la

⁶¹ Wolfgang Kayser, Interpretación y análisis de la obra literaria, versión española de María D. Mouton y V. García Yebra (Madrid: Gredos, 1976) 481.

⁶² Georg Lukàcs, Teoría de la novela (Barcelona: Ediciones Siglo XX, 1966) 55.

⁶³ Georg Lukàcs, 57.

espontaneidad plena de sufrimiento de una gran forma épica.⁶⁴

Y añade:

...la novela es la forma de la virilidad madura por oposición a la infantilidad normativa de la epopeya."⁶⁵

Lucien Goldman⁶⁶ señala que para Luckas es necesario, para que haya literatura épica una oposición entre el hombre y el mundo, entre el individuo y la sociedad y, ¿qué mejor ejemplo que el marco histórico⁶⁷

⁶⁴ Georg Lukács, 62.

⁶⁵ Georg Lukács, 75.

⁶⁶ Lucien Goldman, "Introducción a los primeros escritos de Georg Lukacs" en Teoría de la novela, 163.

⁶⁷ Recuérdese cómo en el plano político y económico, en las dos primeras décadas del siglo XVII, el Imperio, después de la muerte de Felipe II (1598), comienza a desmoronarse. La dinastía de los Austrias que con Carlos V y Felipe II había llegado a su máximo esplendor se vuelve con Felipe III y Felipe IV indolente. Castilla empieza a sentirse agobiada. Un siglo de guerras, la depresión económica, la merma demográfica debido a las grandes pestes, 1598-1602, y el aislamiento de España, transforman la visión del mundo de todo el país.

Cuando Cervantes publica sus novelas o Lugo las suyas, la aristocracia languidecía, el imperio empobrecía a pasos agigantados, la diferencia entre los privilegiados y los humildes se acrecentaba y el paro forzoso y la ociosidad producían una clase parasitaria que incluía desde el noble hasta el pícaro. Esta es la

que propició a Cervantes a dar al mundo un Quijote, una Preciosa o un Licenciado Vidriera?, una época en que los valores se confunden, en el que el sentido de la vida y del arte son aún mayor problema; una época llena de aspiraciones silenciadas y hasta sepultadas; una época en la que se crean tensiones entre lo antiguo y lo moderno; una época, en fin, que en literatura, hasta se cansa de la artificialidad del verso para proponer la sencillez de la prosa...

...en general deleita y agrada más el decir natural y simple, sin ornamento, sin arte, en la forma que se habla comúnmente. No quieren se halle nada afectado, ni desencasado del uso vulgar, sino todo sincero, todo sano y sin adulterino calor; puesto que, según la opinión de Sócrates, cualquiera es bien elocuente en lo que sabe. Cásame sumamente el uso de las rimas y aquella necesidad del consonante tan apetecida del vulgo. La prosa cuando se habla o se escribe como se debe mantiene indecible decoro y gravedad, siendo su artificio mucho mas ingenioso que el del verso.⁶⁸

sociedad que produce la novela cortesana, esos cuadros ficticios que no son más que reflejo de los reales. Véase Jean Paul Le Flem, J. Pérez, J. M. Pelorson, J. López Piñeiro, J. Fayard, "La frustración de un Imperio," Historia de España, 10 vols., dir. Manuel Tuñón de Lara (Barcelona: Editorial Labor, 1982) V: 221-228.

⁶⁸ Suárez de Figueroa, 82.

Rafael Lapesa afirma que en principio la novela surgió como la prosificación de la épica decadente.⁶⁹ Una épica que comenzaba a agotar pero que a la vez atraía, por eso la novela que viene a sustituirla, retiene sus matices, su ambigüedad ficcional. Dice Leo Spitzer,

En sí mismo el género novelístico es un género híbrido, algo anárquico, que desconocían los estetas clásicos y los cánones literarios de los antiguos: un género híbrido que nació en el último período de la literatura griega, de nuevo en las postrimerías de la Edad Media y, una vez más, en los tiempos modernos, en los que al parecer se ha instalado para siempre: esto es, en períodos cansados de poesía pura. Porque ese género híbrido de la novela nace de la poesía y de algo más, de un factor extrapoético, de una tendencia a enquistarse en la vida, junto con un esfuerzo nato por llegar al arte puro, un nostálgico anhelo de la belleza épica.⁷⁰

⁶⁹ Rafael Lapesa, Introducción a los estudios literarios (Madrid: Cátedra, 1981) 169.

⁷⁰ Leo Spitzer, Estilo y estructura en la literatura española (Barcelona: Editorial Crítica, 1980) 298-299.

Agrega,

La forma más antigua de arte narrativo es en todas partes la poesía épica, poesía épica que se mantiene en las esferas del arte puro, de una estilización de la vida, sin ninguna imitación ni caricatura directas de la vida, como testimonia su forma versada: la poesía épica nos presenta el gran pasado legendario o mítico en su belleza como pasado.⁷¹

No es el verso⁷² o la prosa lo que diferencian a la novela de la epopeya, es la subjetividad del autor que con la epopeya crea un mundo de dioses, con la novela uno de hombres, y la del receptor que acepta en el barroco la realidad del hombre y rechaza la inverosimilitud del dios. Además, los límites entre poesía y prosa no eran demasiado claros ya que el término de poema en prosa era aceptable,

⁷¹ Spitzer, 299.

⁷² Sin embargo, durante el Renacimiento italiano hubo críticos que creían que la épica debía ser en verso y no en prosa de manera de mantener la gravedad y nobleza propia del género. Castelvetro, uno de estos teóricos, consideró el verso como elemento indispensable. Dice: "...the heroic hexameter was discovered to be the appropriate and natural metre for narrative poetry thanks to three of its properties..." y las define como estabilidad, magnificencia y capacidad. Andrew Bongiorno, pról. Castelvetro on the Art of Poetry (New York: Medieval & Renaissance Texts and Studies, 1984) 246. Para otros, véase Riley, 93.

...no siendo el uerso sino solo un ornamento y no causa ninguna dela Poesia, pues han sido muchos muy Excelentes poetas que nunca han uersificado, y agora enxambran muchos uersificadores que no tienen menester responder jamas al nombre de Poeta.⁷³

...ya se ha dicho (y como pienso se ha dicho con uerdad que no es el trobar y uersificar que haze la poesia: uno puede ser poeta sin uersificar y ser uersifico sin poesia.⁷⁴

Al partir de esta base, las diferencias entre epopeya y novela se minimizan y quedan limitadas a una cuestión de contenido y no de forma. Huerta Calvo, por ejemplo, cita a Minturno quien señala que la épica puede ser en prosa (diálogo y novela), en verso (epigrama e himno) o mixta (romances pastoriles)⁷⁵. Es más, como señala Curtius,

...antiquity did not conceive of poetry and prose as two forms of expression differing in essence and origin. On the contrary, both fall within the concept of "discourse". Poetry is metrical discourse. But artistic prose competes with it from the time of

⁷³ Sir Philip Sidney, 35.

⁷⁴ Sir Philip Sidney, 61.

⁷⁵ Huerta Calvo, 92.

Gorgias on. The question whether poetry or prose is "more difficult" was discussed even in the times of Isocrates.⁷⁶

El tránsito del poema épico a la novela fue más que nada una cuestión de desarrollo de acuerdo con el gusto y necesidades literarias de la época que, por obligación, revolucionó a un género que había caído, fue un tránsito histórico-social, "...no hay duda, por ejemplo, de que los libros de caballerías, son el punto medio en el que la epopeya se desuniversaliza y desacraliza para constituirse individualizándose en novela."⁷⁷

Mediante la aplicación de reglas aceptadas para la épica Cervantes trató de solventar ese vacío crítico en que se encontraba la novela; la normativa aristotélica, horaciana y pinciana,⁷⁸ le otorgaron las bases para su

⁷⁶ Ernest Robert Curtius, European literature and Middle Ages, trad. William R. Trask (New York: Pantheon Books Inc., 1953) 147.

⁷⁷ Juan Ignacio Ferreras, Teoría y praxis de la novela: la última aventura de Don Quijote (Paris: Ediciones Hispano Americanas, 1970) 57.

⁷⁸ Afirma Armando Durán que para Pinciano la novela es una derivación de la épica cuyo modelo narrativo se encuentra en La Historia etiópica de Teágenes y Cariclea y en Leucipe y Clitofonte de Aquiles Tacio. Es más, señala que ambas "son tan épica como la Iliada y la Eneida." "Teoría y práctica de la

defensa.

Además, no sólo el que la épica pudiese escribirse en prosa viene a ser el único punto de enlace; el principio mimético les otorga una base común, una estructura que conlleva las mismas unidades y reglas. La poesía es imitación y no verso, por tanto la novela es también una forma poética: "a partir de estos hechos es evidente que el poeta debe ser más poeta de fábulas que de versos, tanto más cuanto que es poeta por la mimesis y mimetiza las acciones."⁷⁹

-En nombre de Dios pregunto- dice Cascales en sus Tablas (1617), ¿qué cosa es la Poética?,

La Poética es el arte de imitar con palabras. Imitar es representar y pintar al vivo las acciones de los hombres, naturaleza de las cosas y diversos géneros de personas de manera que suelen ser y tratarse.⁸⁰

novela durante el Siglo de Oro," Teoría de la novela, comps. Santos Sanz Villanueva y Carlos J. Barbachano (Madrid: Sociedad General Española de Librería, S.A., 1976) 58.

⁷⁹ Aristóteles, 1.451b.

⁸⁰ Antonio García Berrio, Introducción a la poética clacisista: Cascales (Barcelona: Editorial Planeta, 1975) 46.

Suárez de Figueroa en el Passagero, también publicado en 1617, define la poesía "ad verbatim": "Imitar es representar y pintar al vivo las acciones humanas, la naturaleza de las cosas y diversos géneros de personas, como suelen ser y tratarse."⁸¹

Por otra parte, Pinciano no se limita a la mimesis de las acciones sino que también la extiende al lenguaje "el metro no es necesario a la Poética como está probado y que basta la imitación en lenguaje hecha."⁸² Asimismo, Antonio Llull, señala que "el fin de la poesía fue al comienzo el componer palabras según cantidades y ritmo, pero luego se le añadió otra finalidad, narrar las cosas que son necesariamente verdaderas o verosímiles";⁸³ premisas todas derivadas de la tradición crítica aristotélica.

Y es que uno de los puntos de mayor envergadura en la historia literaria en el aspecto doctrinal fue el descubrimiento de la Poética de Aristóteles ya que

⁸¹ Suárez de Figueroa, 86.

⁸² Pinciano, 2: 205.

⁸³ Antonio Martí, 132.

suplió las respuestas básicas para abarcar, con las de Horacio, Platón, Quintiliano y Cicerón, todo el pensamiento teórico. Son ellos los que proponen los principios que eventualmente conformarán la preceptiva novelística.

Los críticos aristotélicos que definían la poesía mediante el concepto mimético aseveraron que a la comedia, a la tragedia y a la novela, a los diálogos y a los romances en prosa había que catalogarlos como poesía. Bonciani⁸⁴, demuestra como el término poema puede aplicársele a ciertos poemas en prosa,

...fables which are what *novelle* more properly should be called, are equivalent to those kinds of poetry that are called perfect -tragic, heroic and comic- since all function with a common subject, which is the imitation of human actions.⁸⁵

por lo que, asevera Hathaway, Bonciani identificó a la novela como un poema más perfecto que difiere del tradicional en el medio que emplea para expresarse y no en aquello que imita y, si fuésemos a aceptar la teoría

⁸⁴ Hathaway, 87-97.

⁸⁵ Hathaway, 97.

mimética aristotélica en su totalidad, tendríamos que coincidir con Bonciani en que en verdad, la novela es "un poema más perfecto" ya que...

¿Acordaysos qué cosa es poema? Bien tenéys memoria de que es imitación; y bien lo creyste por la autoridad del Philosopho; pues pregunto: ¿El que habla en metro, a quién imita? ¿Que rústicos, que plebeyos, que ciudadanos hablan en metro, como en las bucólicas y cómicas? ¿Y que principes, como en las tragedias, hablan en metro? ¿En que senados, que consultas, que ayuntamientos hablaron principes y señores jamás en metro?⁸⁶

Cervantes, como apuntamos, se identificó desde un principio con el movimiento aristotélico ya que éste le proveía un elemento irreprochable para su apología: la mimesis. De hecho, fue el primero en entenderla con función novelística:

...sólo tiene que aprovecharse de la imitación en lo que fuere escribiendo que cuanto ella fuere más perfecta tanto mejor será lo que se escribiere.⁸⁷

⁸⁶ Pinciano, 1: 206.

⁸⁷ Cervantes, El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, 14.

Y es que al aplicarle a la novela este principio mimético se la libraba de las recriminaciones que conllevaba el discurso de ficción. Además, los teóricos renacentistas ya habían aceptado el carácter mimético de la literatura sin mayores debates. En cualquier autoridad se encuentran variaciones del mismo. Si Aristóteles aseveró que la poesía es por naturaleza imitación, que "el imitar es algo connatural a los seres humanos desde su niñez"⁸⁸ y que el poeta es "imitador como un pintor no algún otro imaginero"⁸⁹; Horacio también afirma,

Te ordenaría que te volviesses astuto imitador al modelo de la vida y de las costumbres, y de ahí extraer palabras vivas. A veces una obra sin arte alguno y sin peso, mas brillante en ideas y con caracteres bien dibujados, deleita y retiene mejor al público que versos sin ningún fondo y sin bagatelas armoniosas.⁹⁰

⁸⁸ Aristóteles, 1.448b.

⁸⁹ Aristóteles, 1.460b.

⁹⁰ Anibal González Pérez, pról., Aristóteles, Horacio, Boileau: Poéticas (Madrid: Editorial Nacional, 1982) 136.

Y concluye:

La poesía es como la pintura, habrá una que te cautivará más si te mantienes cerca, otra si te apartas algo lejos, ésta ama la penumbra; aquélla que no teme la penetrante mirada del que juzga, quiere ser vista a plena luz; ésta agradó una sólo vez; aquélla aunque se vuelva a ella diez veces agradará (otras tantas).⁹¹

Aplicados estos criterios a la novela dan por resultado la misma finalidad: toda creación es imitación, no importa si es poética o prosística. "La mimesis literaria es algo más que la falsificación de las formas existentes: es el principio de la vida humana. El artista no crea de nuevo al mundo sino que como Dios es demiurgo."⁹² Así lo entendieron los clásicos y los modernos, teóricos, poetas y novelistas. De hecho, las ideas relevantes al proceso mimético, se resuelven en una: la ejemplificación de aquello considerado como modelo, de que la épica pueda resumirse en la conceptualización del hombre como ideal de costumbres. Y en efecto, hubo teóricos que

⁹¹ González Pérez, 138.

⁹² Shepard, 50.

especularon que el héroe épico debería ser el único que como ejemplar perfecto propusiese modos de conducta.

El sujeto imitado es, entonces, el hombre, cuyas acciones meritorias lo convierten en la esencia de la actividad artística. Esta teoría se relacionó con la corriente que articulaba la visión moral o metafísica del arte, en la cual la exposición de la imagen perfecta creaba una estructura de orden espiritual adecuada, mediante la cual se evidenciaban intereses y elucidaban actitudes de acuerdo con los registros morales. La concepción del arte como imitación de una realidad definida por la naturaleza humana da por resultado una tabla de valores francamente subjetiva, "si el momento mimético del arte es inevitable y por substancia propia algo general, no se puede llegar a él más que pasando necesariamente por la idiosincracia de cada sujeto individual".⁹³ A pesar de esa subjetividad e idiosincracia, no dejan de universalizarse por ello, las virtudes que la mimesis propone ya que lo ejemplar es, por naturaleza, imagen de una realidad creada por los cánones morales. Nótese, sin embargo, que esos

⁹³ Adorno, 62.

cánones morales fueron los que engendraron el código de conducta colectivo del que el individuo novelesco es imagen y no al contrario ya que este individuo

podrá ejemplarizar toda una sociedad; pero este ejemplo de conducta -práctica siempre- nunca podrá ser comparado a las colecciones de reglas morales o prácticas, producidas por la colectividad y materializadas en poemas, mitos, religiones, etc.⁹⁴

Es decir, la colectividad se apropia de los cánones, el individuo novelesco los ejemplifica para beneficio de esta misma colectividad. Este punto nos lleva a otra de las propuestas sobre la que la novela construyó su apología: la filosofía moral.

Como en su día lo había hecho la poesía, la novela acudió también a la filosofía moral y ésta se convirtió en aliada. Al presentar a la novela como posible instrumento filosófico, disfrazándola con los preceptos cristianos del aprendizaje doctrinal mediante alegorías a modo de ejemplos y siguiendo los cánones de la oratoria sacra, se la libra del vicio que cualquier lectura irreligiosa propone. Con función auxiliar a la religión, en cuyo ejercicio se cumple el propósito

⁹⁴ Ferreras, 36.

horaciano de "deleitar con lo útil", la novela se convirtió en parte de la moral.

Y, como lo fue también con la poesía, la separación entre novela y religión fue impensable. La novela incluyó un elemento didáctico más o menos claro que le permitía pasar por guía y correctora social de acuerdo con los vigentes principios religiosos. Así, solventó también el problema del desdén por lo ficticio. A la luz de este criterio, la ficción se transformó en un fingir lógico cuyo propósito final fue convertirse en medio eficaz para la exposición de tesis ético-morales y religiosas, con lo que cumplía con la obligación ya presente en texto medievales de reproducir lo veraz en lo ficticio.

Al buscar en la filosofía, en la religión y en las Poéticas, respuesta a los varios inconvenientes, armonizando los conceptos aplicados ya a la poesía, la novela corta se abrió paso, paulatinamente, en las preferencias del público. Acató la autoridad dogmática que aprisiona la libertad teórica pero no temática, ya que en ese sentido la novela pudo abarcar gran variedad. Así se desarrolló este nuevo modelo narrativo que transformaría, con el tiempo, el canon literario.

En teoría, debido a coacciones ideológicas y económicas de benefactores, censores eclesiásticos, críticos literarios, medio social y tradición, la novela se rigió por reglas, se disfrazó con alegorías, se convirtió en apólogo; sometió al personaje novelesco a la moral colectiva y no individual. Estéticamente podría haber perdido su valor porque transgredía la esencia artística. En la práctica, esa esencia se impuso; el individuo cuyo destino era la autodestrucción mediante la ejemplificación del medio, se transfiguró en su propio ser. El autor se desdobló en un "yo" narrativo que concilió las normas. Detrás de los varios grados de ese "yo", se encontraba el hombre real, concreto, de carne y hueso, que simplemente cuenta y es que,

"el hombre vive en el mundo, cuando hace literatura, ese hombre es un escritor y vive, no ya en el mundo real, común a todos los hombres, sino en una comarca ideal que el mismo delimita."⁹⁵

No obstante, la metamorfosis autor-narrador, narrador-personaje, propuso, no la anulación de la

⁹⁵ Anderson Imbert, Teoría y técnica del cuento (Buenos Aires: Ediciones Marymar, 1979) 56.

teoría en su praxis -como pudo haberse previsto- sino cierta clase de armonización.

Veremos más adelante como la teoría no se limita a prólogos, dedicatorias y alguna que otra referencia textual. Es más, aunque ésta no aparezca explícita en la praxis, se advierte en las formas y recursos narrativos utilizados. La mayoría de las veces se cumple en la práctica la metodología expuesta, al menos en aquéllo que parece ser de mayor interés, por lo que la novela no creció autónoma en su ejercicio, al contrario, fueron las sujeciones de nomenclaturas las que crearon lo que hoy conocemos como novela corta.

4. Conclusión

Intentemos, a modo de síntesis, una definición para la novela del seiscientos. Según aquéllos que abogaron por ella, la novela fue una modalidad del discurso poético que prescinde del verso por ser más grata la prosa para su finalidad didáctica. Se consideró posible su integración al sistema genérico como derivación de la épica en base a la doctrina aristotélica que permitía la creación de mundos ficcionales mediante el proceso mimético.

Su apología se sostuvo en cuanto a que eran aceptables para ella, debido a esa naturaleza poética, los mismos prolegómenos con los que la poesía había construido su defensa. Desde los dictados clásicos hasta la filosofía, la ética y la moral, la novela atravesó los mismos senderos que aquélla ya que fue, también, poesía.

Su estructura ficticia presentó una doble inteligibilidad: la producción de imágenes de un hombre superior cuyo ejemplo inspiraba al mejoramiento de otros y la presentación de la sabiduría a través de moldes filosóficos y religiosos en los que hallaba no sólo valores disciplinarios sino también humanos.

A través de impulsos racionales o emotivos, la facultad de persuadir y de enseñar permitió que lo que en una época fuese sustancia de otras disciplinas, la vida y la muerte, el destino del hombre, la virtud, el engaño y el tiempo se transformaran en convenciones temáticas novelísticas. A pesar de que en muchos aspectos la novela se propuso dar cuerpo a la ilusión, a lo descabellado, a lo imposible, en otros se transformó en muestra fiel de una realidad que no fue en su todo ilusoria sino tangible, concreta; una realidad que llegó a convertirse en documento para el

estudio del hombre, su entorno social y su acercamiento a la literatura.

Esa fue su teleología: mediante la estrategia estética, el enunciamiento y posible acatamiento a las normas teóricas y una fabulación adecuada, el receptor se recrea en los principios verdaderos y valores universales, en la instrucción de aquello que de otro modo fuera de difícil discernimiento y percepción.

La novela fue, entonces, en principio poesía pero también filosofía, teología y ética. Fue ese compartir con otros órdenes la esencia del saber e instrumento para divulgar esa sabiduría de manera que el receptor sacase el mayor provecho; se transformó en el mejor ejemplo de aquel "deleitar enseñando".

CAPÍTULO 2

TEORÍA EN LA OBRA DE FRANCISCO DE LUGO Y DÁVILA

He llegado a pensar que una teoría en la mayoría de los casos, vale más por sus resultados y por su porvenir que por sus posibles aproximaciones a la verdad.

Pío Baroja

(Prólogo casi doctrinal sobre la novela)

1. Consideraciones generales

Con su tratado teórico, Francisco de Lugo y Dávila se propuso, al parecer, no sólo satisfacer presuntos problemas de censura sino también justificar a la novela,¹ señalando su naturaleza artística, criterio y

¹ "...que será a mi juicio útil y apacible entretenimiento y que le podrá inmortalizar la estampa..."(27).

reglas, para beneficio de aquéllos que gustasen del arte de "novelar".

Riley apunta que la tesis doctrinal de Lugo es, acaso, la primera en la que se exponen sistemáticamente los principios de un determinado tipo de prosa novelística², lo que motiva un mayor interés ya que ésta es quasi independiente del texto que acompaña, limitada únicamente por la praxis que propone.

A pesar de ser en cierta forma mecánica, como también señala Riley³, ya que expone los preceptos de la Poética y de los tratados neoaristotélicos (el de Lugo es réplica fiel de la doctrina de Aristóteles)⁴ presenta un valor reconocible porque el autor no sólo defendió la novela cuando ésta más lo necesitaba sino que, con perspicacia analítica, hizo uso de una terminología expositiva que no pertenecía a la

² Riley, 16.

³ Riley, 16.

⁴ En una parte de su discurso teórico, después de exponer varios preceptos afirma, "según el filósofo, cuya es toda esta doctrina"(23) y, más adelante, "para guardar los preceptos de Aristóteles"(24); lo menciona constantemente, "pues como menciona el filósofo"(26), "esto parece determina el filósofo"(22).

narrativa pero que la integraba a la tradición teórica. Su mérito no radica en una frase o idea determinada ya que éstas son poco originales sino en el desarrollo coherente de la teoría poética, combinando la exposición y la argumentación, que con sagacidad aplicó a la novela. Basó su estructura conceptual en dar por sentado que la novela, al ser poesía, requería la misma preceptiva y, que él, simplemente exponía los principios que formalizarían el modelo narrativo.

Recordemos que en el barroco español no hay un pensamiento teórico muy bien caracterizado no sólo acerca de la novela sino en general. Lugo, de un modo oficial, aunque convencional, aclara esta innovación narrativa, codificando el discurso, recopilando las normas y tomando postura ante una tradición tácitamente aceptada y resumida en la repetida deficiencia novelística. Esta postura le concede al autor un lugar destacado para la investigación de las manifestaciones metodológicas de la época.

Es cierto que otros novelistas aclararon en sus introducciones tópicos como la ejemplaridad, moralidad y utilidad de sus novelas, pero ninguno tomó conciencia de la importancia teórica para el afincamiento y aceptación del nuevo sistema como tampoco de las

cualidades formales de la composición, su estructura y normativa en virtud de los cánones estéticos de la escritura como lo hizo Lugo.

Cualquier gama teórica aparece generalmente en el prólogo, al que Porqueras Mayo define como un "género literario, con carácter propio, con independencia artística respecto del libro que acompaña"⁵. Dice,

"...los prólogos -no sólo las poéticas oficiales- son vehículos doctrinales, ensayos sobre la vida y las letras, audaces manifiestos literarios, documentos polémicos de las distintas banderías ideológicas."⁶

En Lugo y Dávila, a pesar de que parte de su teoría se encuentra dispersa en el texto, el tratado aparece en el prólogo donde el autor formula la preceptiva novelística del XVII, convirtiéndolo en un vehículo doctrinal, en ese audaz manifiesto literario. El "novelar" supone una actitud experimental, un juego no del todo lícito, que requiere de sólidos pilares sobre los que construir su base, donde apuntalar su

⁵ Alberto Porqueras Mayo, El prólogo en el manierismo y barroco español (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1968) 4.

⁶ Porqueras Mayo, 4.

ejercicio. Con su prólogo, Lugo desarrolla una teorización literaria que, en cierta forma, contribuye a la formación de la estética barroca.

Y he aquí que los autores aprovechan los prólogos para latir de pasada y en ocasiones luminosamente, al compás de las nuevas ideas o para desarrollar vigorosamente una doctrina literaria, haciendo así que el prólogo se trueque en un tratado doctrinal o en un ensayo de gran envergadura ideológica.⁷

El de Lugo no traspasa los límites de la preceptiva, no alcanza esa "envergadura ideológica" pero sí desarrolla en España la primera doctrina en forma de tratado sobre el género.

Entre ideas barrocas sobre el arte donde éste emula a la naturaleza y la naturaleza a éste, sobre el tiempo, donde todas son acciones pretéritas, "el pasado ya es ido"(21) -dice- y, aún habiendo presente, éste "no es otra cosa que el punto en que termina el fin de lo pasado y pretende el fin de lo futuro"(21), la vida, sólo desengaño, flores que como "testigos y elegantes retóricos persuaden con su hermosura, al nacer el día alegres, a la tarde marchitas"(20), Lugo sostiene que

⁷ Porqueras Mayo, 19.

el arte es preceptiva, por tanto la novela necesita de una normativa que en comunión con su praxis produzca una obra que se ajuste al modelo poético. Si el autor con esto se circunscribe por completo a lo clásico como molde teórico predominante, su discurso es también barroco, producto de esa civilización cultural que reelabora, en palabras de Leo Spitzer, "dos ideas, una medieval, otra renacentista, en una tercera idea, que nos muestra la polaridad entre los sentidos y la nada, la belleza y la muerte, lo temporal y lo eterno."⁸

Todo el tratado está presentado a manera de diálogo. Los tres interlocutores, Celio (voz del autor), Fabio y Montano, se disponen en grata camaradería a referir una novela para así "conseguir el precepto de Horacio, acertando en mezclar lo útil con lo deleitoso." (21)

⁸ Leo Spitzer, 325.

2. Preceptos:

a. Fábula y filosofía

Lugo y Dávila asigna la prosa novelística, no a las artes discursivas, sino a la filosofía moral, cuyo efecto en el receptor depende de lo probable y verosímil de la fábula y del comportamiento debido de sus personajes para que éstos, de acuerdo con principios éticos y mediante un sistema persuasivo, ejemplifiquen un modo de vida que contribuya al mejoramiento individual y social. Hace de la Idea algo visible, palpable, identificable. Convierte la gnosis en praxis, el entendimiento en virtud. Relaciona filosofía y literatura en base a ese mejoramiento individual y colectivo que ambas proponen.

Para Lugo, la literatura es el arte que proclama verdades filosóficas, por ello tiene función pedagógica. Mientras la filosofía es expositiva, la literatura es representacional, por eso, al fusionar arte, emoción y estética va más allá; no sólo provee al lector el conocimiento de la virtud sino que lo hace de manera eficaz, reconocible. Transforma la virtud en emoción porque sabe que la pasión, espíritu de todo conocimiento, convence más que la razón. Lo que atañe

directamente al hombre, no lo abstracto, persuade mejor.

Señala el principio de las fábulas en la época posterior al diluvio debido a "la rudeza de los ingenios de aquellos primitivos hombres que habitaron la tierra." (13) Los filósofos, añade, tomaron por costumbre "para atraer a sí los ánimos rebeldes usar de blanduras artificiosas" (13) y ejemplifica el uso de estas fábulas como instrumento pedagógico, "Demócrites, médico, para curar una mujer, que rehusaba cualquier medicamento, áspero al gusto, le dio a beber leche de cabras que habían pacido lantiscos." (13) Compara la necesidad de utilizar remedios paliativos en medicina con el mismo en filosofía, "así a aquéllos que huyen y aborrecen los preceptos de la filosofía se les proponen fábulas amenas." (13)

"Maña y blandura es menester para que se apetezcan los preceptos de la filosofía moral, tan provechosa medicina, para curarse los afectos y pasiones del ánimo." (14) Este concepto de instrucción obtenido de interpretaciones moralistas hechas por los comentaristas de Aristóteles y Horacio convierte la fábula en un lenitivo que administrado en forma aceptable, hace al hombre más receptivo a lo moral y

menos resistente a la virtud ya que, al identificar imágenes relacionadas con su propia existencia, experimenta el placer del reconocimiento. La fábula, en la totalidad de sus partes, refleja, entonces, la neutralización de una obvia y natural reluctancia a aceptar la rigidez de los preceptos morales y filosóficos. La semblanza del bien y el mal, en forma agradable, produce una reacción positiva ya que induce a un mejoramiento de conducta. El fabulador, automáticamente, cumple el propósito didáctico de manera ejemplar. Su arte es útil.

"The art performs nothing but only teaches"⁹, o sea que, su única voluntad es la pedagógica. Así, a la novela, se la podía convertir, sin reservas, en una fábula moralizante que llegaba a oídos de aquéllos que disfrutaban de ésta ya que no era más que imagen de una realidad vital, en ocasiones, aún mejor que esa realidad, "pour en mieux parler, un portrait des actions des hommes; et il est hors de doute que les portraits sont d'autant plus excellents qu'ils

⁹ Foster Watson y Francisco Cardasco, eds., Vives on Education: A translation of De tradendis Disciplinis of Juan Luis Vives. (Lanham, Maryland: Rowman and Littlefield, 1971) 25.

ressembler mieux à l'original.¹⁰ Por tal, pudo llegarse al compromiso de que si el hombre, a través de la función didáctica adscrita a la fábula se acercaba a la perfección moral, podía, sin detrimento, escuchar o leer aquello enfocado al entretenimiento. Vino a ser ésta -en conjunto- para un público heterogéneo "el ameno y necesario sustituto de las a menudo desfallecientes entidades docentes eclesiásticas o civiles"¹¹.

Y así es, precisamente, como define Lugo a la novela: un poema¹² compuesto por una fábula amena con propósito didáctico, que enseña los preceptos de la filosofía moral mediante el placer que deriva el

¹⁰ Pierre Corneille, Writings on the Theatre, H. T. Barnwell, ed. (Oxford: Basic Blackwell, 1965) 72. Esta cita se refiere a la función del teatro, pero es aplicable a la novela porque, como veremos más adelante, teatro y novela llegan a ser sinónimos).

¹¹ José María Díez Borque, "El hecho literario," Historia del Teatro en España, dir. José María Díez Borque (Madrid: Taurus, 1973) 1: 489.

¹² Nótese como Dávila define a la novela: "género de poemas"(21), con lo cual viene a estar de acuerdo con las tendencias de la época que no concebían lo poético y lo narrativo como formas de expresión diversas, sino que en esencia y origen ambas formaban parte del discurso artístico.

receptor de su lectura, a través de ese "movimiento de afectos", tan criticado por la Antigüedad pero tan provechoso en materia de instrucción,

El fin que tienen estos poemas es poner a los ojos del entendimiento un espejo en que hacen reflexiones los sucesos humanos; para que el hombre, de la suerte que en el cristal se compare a sí, mirándose en los varios casos que abrazan y representan las novelas compongan sus acciones imitando lo bueno y huyendo lo malo. (26)

La novela no habría de ser entonces "arte por el arte" sino que, además de someter la actividad creadora a una normativa crítica, el novelista tenía que encontrar en la vida el producto con el cual crear. De ahí, posiblemente el título de su colección de novelas Teatro popular, novelas morales para mostrar los géneros de vida del pueblo y afectos, costumbres y pasiones de animo como aprovechamiento para todas personas. De este extenso título, por lo menos, se desprenden tres conceptos dignos de investigar:

1)- El manejo que hace Lugo de la idea pueblo/teatro, el cual sugiere que éste (el pueblo) equivale a aquél (el teatro) donde se desarrollan toda clase de sucesos y él, al observarlos, los traspasa a la llamada novela por lo que ésta se convierte en una

representación social, en un sinónimo de teatro en el que en presencia del Autor, se llevan a cabo los papeles repartidos.

2)- El significado del adjetivo *popular* según su posibles acepciones léxico-semánticas.

3)- El significado del adjetivo *moral* según las posibles intenciones del autor, de acuerdo con la exigencias de la época.

b. Sobre "teatro"

La trama representada en teatro no difiere, en parte, de la de la novela. No obstante, la escenificada puede conmover, inclusive persuadir, mejor. Tal vez por eso, o por no haber entre ambas diferencias incompatibles, Lugo quiso hacer de la novela teatro, trasladarla a las tablas y para conseguirlo acude al pueblo que inspiró sus fábulas. Dice:

...desengañando al pueblo y representándole sus errores; que no es otra cosa que una república, que un teatro donde siempre están representando admirables sucesos, útiles los unos para seguirlos, útiles los otros para huirlos y aborrecerlos. (14)

Esta visión, heredada de las doctrinas estoicas y neoplatónicas y utilizada posteriormente por Calderón en el motivo de "teatrum mundi" donde el mundo/pueblo es el tablado en el cual se se llevan a cabo los actos impuestos, la acata Lugo en la novela. Pueblo, teatro, novela se transforman ahora en sinónimos. Convierte a la novela en teatro, le otorga las exigencias del drama, porque ambas formas de expresión presentan una realidad definida en la que se condensan las doctrinas filosóficas tan difíciles de aceptar. Al mostrarlas a modo de lección mediante el goce novelesco (o teatral), el lector se hace partícipe y receptor del mensaje expuesto, aprovechándolo para su regeneración. Nótese cuan similar al concepto de Suárez de Figueroa, "...si se pudiesen escribir los sucesos de muchas vidas que silva de varia lección se hallaría en ella..."¹³ y al de Gonzalo de Céspedes y Meneses quien llama a España en sus Historias peregrinas y ejemplares "teatro digno"¹⁴ de estas historias.

¹³ Cristóbal Suárez de Figueroa, 389.

¹⁴ Gonzalo de Céspedes y Meneses, Historias peregrinas y ejemplares (Madrid: Colección Selecta de Antiguas Novelas Españolas, 1906) 12.

Es interesante que Lugo aplique el tópico de *theatrum mundi* a la novela. A la vez es lógico. E. R. Curtius¹⁵ traza el concepto hasta Platón, quien, señala, fue el primero en proponerlo. Lo mencionan también Horacio, Séneca y Cicerón. Añade que idea similar en la cual el hombre no es más que un actor dirigido por Dios se encuentra en los albores del Cristianismo. Lo documenta en San Pablo y San Agustín e indica cómo la metáfora se transmitió hasta la Edad Media a través de la antigüedad pagana y los Padres de la Iglesia. Propone que el mundo/teatro alcanzó mayor difusión con el tratado socio-político el Policraticus de John de Salisbury, 1159, quien titula una parte del libro "De mundana comedia vel tragedia", en la que el mundo simula "the stage of this immense tragedy or comedy"¹⁶. Este libro, con amplia propagación en el

¹⁵ Ernest Robert Curtius, 138.

¹⁶ J. Jacquot, "Le theatre du Monde" Revue de litterature comparee (Jul-Sept., 1957) 348. Jacquot también señala el concepto en Demócrito y Terencio. Afirma que los estoicos hicieron uso de éste al utilizar los versos de Terencio para expresar la fuerza moral que ha de guiar la actuación del hombre en el mundo. Cita a Thomas Woodhouse en Notes and Queries, (Jul.-Dec., 1881) 311, quien afirma que el dramaturgo inglés R. Edward en Damon and Pythias, publicado en 1511, ya había demostrado la alegoría en Pitágoras.

Medioevo, marcó la divulgación de la alegoría hasta el siglo XVI en toda Europa. En el XVII, Thomas Heywood se ocupó de la propagación de ésta mediante su defensa teatral The Apology for Actors, 1612, donde define al teatro como "the great moral testing ground on which all men play the parts of their lives in the presence of God"¹⁷. Entre varias de las propuestas de su apología, destacan unos versos, al principio del libro, en los que se resume esta noción,

The World is a Theater, the earth a stage
Which God, and nature does with Actors fill,
Kings have their entrance in due equipage,
And some their parts play well and others ill
The best no better are (in this theater)
Where every humor's fitted in his kinde...¹⁸

La metáfora recorrió los senderos más brillantes. Evolucionó en las mentes más lúcidas de la época, en los más claros ingenios. Shakespeare y Cervantes,

¹⁷ Frances A. Yates, Theatre of the World (Chicago: The University of Chicago Press, 1969) 164.

¹⁸ Thomas Heywood, "The Author to his Book," An Apology for actors, pról. Arthur Freeman (New York: Garland Publishing, 1973)

Gracián y Calderón aseguraron su inmortalidad.¹⁹

¹⁹ Recuérdese el conocido diálogo entre el Duque y Jaques en "As you like it",

-Thou seest, we are not all alone unhappy
This wide and universal theatre
Presents more woeful pageants than the scene
Wherein we play in

.....
-All the world's a stage
And all the men and women merely players.

William Shakespeare, "As you like it," ed.
Charles Jasper Risson (New York: Harper & Row
Publishers, 1953) 272.

Entre Don Quijote y Sancho:

-Pues lo mesmo -dijo Don Quijote- acontece en la comedia y trato deste mundo, donde unos hacen los emperadores, otros los pontífices, y, finalmente, todas cuantas figuras se pueden introducir en una comedia; pero en llegando al fin, que es cuando se acaba la vida, a todos les quita la muerte las ropas que los diferenciaban, y quedan iguales en la sepultura.

-Brava comparación -dijo Sancho-, aunque no tan nueva que yo no la haya oído muchas y diversas veces.

Miguel de Cervantes, El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, 2: 503-504.

Gracián tituló su Crisi Segunda en el Criticón "El gran teatro del universo" y dice:

Luego que el Supremo Artífice tuvo acabada esta gran fábrica del mundo, dicen trató de repartirla, alojando en sus estancias sus vivientes.

(Tal y como se reparten los espectadores en las estancias del teatro. La estructura de esa "fábrica" es como la del teatro, simétrica, coherente. No sólo se reparten los papeles sino también el espacio desde donde se presencia la representación).

Baltasar Gracián, El Criticón 3 vols., edición de Evaristo Correa Calderón (Madrid: Espasa-Calpe, 1971)

A finales del siglo XVI, un concepto popular común a la época era que Dios guiaba al hombre en todos sus pasos. Dios era el autor, el mundo su teatro, el hombre el actor que habría de aceptar el papel (no podía alterar el plan divino), la vida, una simple

1: 19.

En Calderón, el tópico renace con ímpetu, se convierte en la expresión viva de la visión teocéntrica.

-Y pues que yo escogí de los primeros
los hombres y ellos son mis compañeros
ellos, en el teatro
del mundo, que contiene partes cuatro
con estilo oportuno
han de representar

A lo que responde el Mundo

-Yo el gran teatro del mundo
para que en mí representen
los hombres y cada uno
halle en mí la prevención
que le impone el papel suyo.

Pedro Calderón de la Barca, "El gran teatro del mundo," Obras Completas, 3 vols., pról. Angel Valbuena Prat (Madrid: Aguilar, 1967) 3: 204.

En "El gran mercado del mundo", el teatro es ahora para Calderón una feria, donde se emplean mal o bien los talentos.

En la gran plaza del Mundo
del monarca más feliz
hoy se hace un mercado franco;
todos a comprar venid.

Pedro Calderon de la Barca, "El gran mercado del mundo," 3: 225.

representación. Con esta visión del mundo se reconciliaban razón y fe, se explicaban efectos de otra forma inexplicables.

Del plano teológico pasó la alegoría al filosófico, desde aquí al drama, al arte vivo del teatro. Su calidad poética servía lo mismo al sermón²⁰ que a la comedia o la tragedia. La relación entre el pequeño escenario y el grande es de dependencia; su efecto se manifiesta en el desdoblamiento de planos de sus personajes. Es un teatro dentro de otro teatro. Desempeñamos un papel y nos disfrazamos con el atuendo

²⁰ J. Jacquot, 345, relaciona el concepto con la literatura de edificación y la oratoria sacra. Aparece en los Sermones de John Donne, por ejemplo. En el Sermón 3 dice:

Hath God made this World his Theatre, ut **exhibeatur ludus deorum**, that man may represent God in his conversation; and will thou play no part? But think that thou only wast made to pass thy time merrily, and to be the only spectator upon this Theatre? Is the world a great and harmonious Organ, where all parts are play'd and all play parts; and must thou only sit idle and hear it?

George R. Potter and Evelyn M. Simpson, The Sermons of John Donne 10 vols. (California: University of California Press, 1953) 1: 207. Nótese como no sólo es Dios, autor y director de este teatro sino que el hombre no puede permanecer espectador; ha de convertirse en actor.

que se nos ha dado. La vida es tan ilusoria y a la vez tan real como una obra de teatro.

Consistently, men who watched a dramatic performance of any kind or pondered a classical comedy in manuscript seem to have been tempted to equate the real world with the imaginary kingdom of the stage, to describe man as an actor and assign either to Fate or to God Himself the double position of dramatist and audience.²¹

Entre el mundo y el escenario existe una relación de tal similitud que ésta viene a propagar la perfección y nobleza del arte teatral.

El simil del teatro como mundo no sólo es, según apuntamos, teológico, filosófico y literario sino que durante el Renacimiento y el Barroco también destacó en arquitectura. Se igualó la circunferencia del mundo con la del anfiteatro romano; de ahí la noción de que una representación se diese en lo que arquitectónicamente se identificase con el mundo: un teatro circular,

...the similarity between the shape of the globe and the shape of the theatre suggested

²¹ Ann Righter, Shakespeare and the Idea of the Play (New York: Barnes & Noble, 1962) 65.

that the spectacles of the one were comparable to the spectacles of the other.²²

Richard Beinheirmer²³ sostiene que el primer renacentista en identificar el teatro como mundo en términos de construcción fue Giulio Camillo, quien en su libro Idea del teatro diseña un teatro con proyección cósmica,

There were seven levels accessible through seven sets of doors, a double number whose mystical import he justified by referring it to the seven times seven words in the Lord's prayer. Within this framework the structure of the world was to be displayed as it appeared to most thinkers in Camillo's time, orderly, rational and stratified so that every bench in the material building became a simile for a level in the divine plan.²⁴

Harriet B. Hawkins²⁵ destaca la importancia del concepto en la Europa del XVI Y XVII con ilustraciones,

²² Harriet Bloker Hawkins "All the World's a Stage," Shakespeare Quarterly, v. XVII (1966) 175.

²³ Richard Beinheimer "Theatrum Mundi," Art Bulletin, vol. XXXVIII (1956) 227.

²⁴ Richard Beinheimer, 227.

²⁵ Harriet B. Hawkins, 174-178.

no sólo de la apariencia física de los teatros sino de comentarios sobre ésta, entre los que destaca la del Globe Theatre de Londres. La insignia de este teatro muestra la figura de Hércules llevando sobre sus hombros el Globo y bajo éste la máxima "Totus mundus agit histrionem".²⁶

Thomas Heywood, en el mismo poema al que nos referíamos anteriormente, relaciona teatro y mundo en base a su circularidad,

If then the world a theater presents,
As by the roundnesse it appears most fit
Built with starre galleries of hys ascent.²⁷

No es extraño entonces que Lugo y Dávila haya llamado al conjunto de sus novelas teatro; no sólo así asimilaba la tradición sino que también podía aplicarles la preceptiva teatral que, con la poética, conformaban una metodología preeminente. La novela era poesía pero también teatro. Este, el teatro, se convirtió en literatura de libro, en representación

²⁶ Para otras nociones emblemáticas sobre el concepto, véase Frances Yates, Theatre of the World.

²⁷ Thomas Heywood, "The Author to his Book."

escrita, en la palabra que no se escucha pero se lee; es, como vendría a decir Díez Borque "el teatro como hecho literario"²⁸

Hoy, condicionados a aceptar los diversos géneros de acuerdo con determinados dictados teóricos y en virtud de una estética formal, cuesta trabajo reconocer estas novelitas como posible arte dramático. No obstante, D. Mayer en "Towards a Definition of Popular Theatre" asegura que es posible la relación entre el género propiamente aceptado y ese "vast range of theatrical forms which express the taste and interest of their period with great fidelity"²⁹. Dice:

Only when we accept the possibility that for every literary, philosophic and consciously artistic theatrical piece there are some dozen, inartistic, energetic, mindless unliterary dramatic genres which enjoy a vast popularity and which appeal, not necessarily to persons of refinement and educated taste, but to the greater part of the population, do

²⁸ José María Díez Borque, "El hecho literario," 1: 22.

²⁹ David Mayer, "Towards a Definition of Popular Theatre," Western Popular Theatre, eds. David Mayer y Kenneth Richard (London: Methuen, 1977) 259.

we begin to see the theatrical expressions of an age in a more accurate perspective.³⁰

Es más, el origen del teatro, que se asienta en la Iglesia medieval, permitía un teatro moral, instructivo. Esa religiosidad primera que caracterizó las representaciones, enlazada al fervor por el teatro nacional de un público heterogéneo, permitió que la novela adquiriese los mismos elementos que aquél y que el receptor, al identificarlos, hallase gusto en el nuevo modelo dramático.

Sin embargo, así como esa identificación le otorgaba ventajas, el prejuicio antiteatral, con raíces platónicas, le restaba calidad. Hay que recordar que Platón, primero en articular la visión negativa del arte, no diferenciaba entre poesía, teatro, pintura o música. Todas eran formas de imitación y eso bastaba; bastaba también para aquéllos que le imputaban, sobre todo al teatro, la inevitable desintegración del hombre y la sociedad que, como la poesía, inducía a la mentira, quebrando los códigos morales. Aristóteles, que representó también la autoridad para aquéllos que

³⁰ David Mayer, 259.

defendieron el teatro como medio de mantener y mejorar esos códigos, resultó pequeño ante las controversias sobre la licitud del teatro: ética versus estética. Hubo, entonces, que acudir a una autoridad mayor, Dios, a quien se le confirió el haber creado el entretenimiento y, por tanto, éste estaba condicionado a ejercitarse para gloria suya. Léase, por ejemplo, a Heywood:

God made us of earth, men; knows our natures, dispositions and imperfections, and therefore has limited us a time to rejoice, as he has enjoyed us a time to mourne for our transgressions. And I hold them more scrupulous than well advised, that goes about to take from us the use of all moderate recreations. Why has God ordained for man varieties of meat, dainties and delicates, if not to taste them there on? Why does the world yield choice of honest pastimes, if not decently to use them? Was not the hare made to be hunted? the stagge to be chaced; and for all other beasts of game in their several kinds?, since God has provided us of these pastimes, why may we not use them to his glory?³¹

Así, si la relación entre mundo y teatro logró tal jerarquía y esplendor, el que la novela fuese también teatro y como tal representación de un mundo que tenía

³¹ Heywood, c2.

en el Ser divino al autor, director y encomiasta y al humano como actor, habría, por fuerza, de ennoblecer no sólo al nuevo género sino también servir al Creador en su obra, guiando al hombre en la búsqueda de la virtud. Es por esto que para Lugo el hombre es la clave. Es él quien ha de ser representado. Lugo no es un Calderón que convierte al Bien y al Mal, a la Vida y a la Muerte en personajes. A nuestro autor sólo le interesa el hombre y sus facultades. De aquí el posible uso del término "popular" que revisaremos a continuación ya que éste puede ser interpretado de acuerdo con la definición exacta del vocablo (según el diccionario) así como en virtud de otras posibles intenciones, implícitas o explícitas, del autor.

Veamos en que forma la novela es un teatro dirigido, no a una clase social determinada, sino a toda una sociedad.

c. En torno a lo popular

De hecho, entonces, el concepto de mundo/pueblo transformado en teatro se extendió a la novela. Si aquél era la representación oral del pueblo, ésta era la escrita.

Lugo aduce,

...estos son los rumbos, esta la carta con la
que me atreví a navegar el inconstante golfo
del pueblo...(15)

Así, "pueblo", en esta cita, puede sustituirse por
"teatro" y por "mundo" (pertenece o es relativo al
teatro, al mundo), con lo que corroboramos lo expuesto
anteriormente.

Lugo pudo también utilizar el calificativo de
"popular" con intención enfática. Por ejemplo,

...esta causa me dio ánimo de poner a tus
ojos la representación popular de este
teatro...(14)

En su acepción más corriente, "popular" viene a
significar aquello que "pertenece o es relativo al
pueblo";³² es decir, un teatro vinculado al pueblo,
cuyos personajes son, precisamente, "esa organización
numerosa de gente afectada por una común condición."³³

³² Diccionario de la lengua española (Madrid: Real
Academia Española, 1970). Futuras referencias
aparecerán bajo DLE.

³³ J. Corominas y J.A. Pascual Diccionario crítico
etimológico castellano e hispánico (Madrid: Gredos,
1980). Futuras referencias aparecerán bajo DCECH.

En efecto, "popular" dirige la atención del lector a una sobrevalorización de lo que de otra forma sería una designación neutral de "teatro". Vendría a decir, "la representación de este teatro del pueblo" que es lo que parece más factible.

Por otra parte, Lugo señala,

...y agradándote este trabajo en que
represento lo común del pueblo...(15)

Lo que presenta una significación ambivalente. Si Lugo se propuso igualar "común" con "vulgar", el término no sería del todo discutible; si el autor se quiso sumar a los detractores de la literatura de entretenimiento, estaría calificando el teatro, o su equivalente, como "de masas", "subteatro", "marginal", "menospreciado por las minorías culturales"³⁴, lo que, lógico por una parte, debido a las mencionadas controversias teatrales, sería ilógico por otra ya que todas sus referencias al teatro son positivas. Por lo que "común" viene a ser, en este caso, "popular" o, todo aquéllo que se refiera al pueblo para ser gozado por

³⁴ Susana Reisz de Rivarola, Teoría literaria: Una propuesta (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1987) 105.

éste, por las mayorías, esas que incluyen a la nobleza y a la burguesía pero también a las clases menos pudientes. De hecho, "si la epopeya fue el género por excelencia del sistema caballeresco feudal, la aparición de la novela se correspondió con el auge de la nueva clase burguesa"³⁵. A pesar de que Calvo se refiere a la total integrabilidad de la novela en el sistema genérico y no a sus primeros esbozos ejemplificados en la novela corta, bien puede aplicarse esta premisa a la estructura social de principios del XVII. La novela corta encontró campo abonado en la mentalidad aristocrática de sus lectores, en esa clase burguesa que se entretenía con la lectura de tales relatos, para la que, en realidad, fueron escritas. Ferreras³⁶ corrobora este punto de vista al enunciar que España fue la primera productora de novelas; es decir, "la primera nación europea que produjo novelas cuyos personajes y universos pertenecían a una sociedad

³⁵ Huerta Calvo, 87.

³⁶ Juan Ignacio Ferreras, Introducción a una sociología de la novela española del siglo XIX (Madrid: Edicusa, 1973).

'burguesa'"³⁷ y advierte que El Quijote en ese sentido es una novela burguesa ya que muestra la lucha de dos universos sociales destinados a enfrentarse.

Por otro lado, la intención pudo ser la de equiparar "popular" con "trivial", sin referencias peyorativas ya que, en este caso, lo popular sería la novela; a lo que Lugo calificaría de trivial sería a la literatura y no al pueblo. El término, según S. Reisz de Rivarola³⁸, es perfectamente aceptable y aplicable, inclusive, a la novelística del seiscientos,

...trivial se puede definir como un típico producto de las sociedades industrializadas, entre cuyos antepasados se cuentan, sin embargo, las novelas de caballerías y otros géneros análogos- que se distingue por dos rasgos complementarios de apariencia contradictoria: es consumida por los más amplios sectores de la población lectora y, a la vez, es minusvalorada por los grupos culturales dominantes, que son aquellos de quienes procede el metatexto vigente.³⁹

³⁷ Ferreras, Introducción, 111.

³⁸ Susana Reisz de Rivarola, 105.

³⁹ Susana Reisz de Rivarola, 106.

Todo esto nos lleva a pensar que cuando Lugo titula su colección Teatro popular le otorga al adjetivo varias acepciones al unísono: un teatro vinculado al pueblo, dirigido a él, representativo, trivial y a su vez, "acepto y grato" (DLE), es decir, un teatro que entretiene sin perder arraigo en la visible influencia ideológica propia de toda institución didáctica. Y si todo esto buscó Lugo en su obra, habrá que preguntarse en primera instancia ¿qué busca el pueblo en esta clase de literatura?, ¿qué lo entretiene?, ¿qué es lo grato y acepto y qué lo popular?

Ortega y Gasset nos contesta,

No para contemplar un perfil ejemplar iba el buen castellano a ver la comedia famosa, sino para dejarse arrebatar, para embriagarse en el torrente de aventuras y tramas de los personajes. Sobre la intrincada y varia trama del argumento bordaba el poeta su rebuscada fluencia verbal, archiflorida de metáforas relampagueantes, en un vocabulario lleno de sombras profundas y reflejos brillantes, muy parecidos a los retablos del mismo siglo. Junto al fuego de los destinos apasionantes, hallaba el público el incendio de imaginación, el formidable fuego artificial de las quartetas lopescas o calderonianas.⁴⁰

⁴⁰ José Ortega y Gasset, "Ideas sobre la novela," Obras completas, XI vols. (Madrid: Revista de Occidente) 3: 397-398.

De eso gustaba. Si a estas peripecias y vocablos "rimbombantes y altisonantes" se le suman descripciones ornamentadas, tesis morales, digresiones éticas, reflexiones didácticas, discursos elaborados y otros elementos de intención trascendental, se adquiere una obra que, aunque hermética en cierta forma, no sólo a la realidad sino también a su condición ficticia, satisface necesidades específicas de orden social. Es como si en esa "concentración, en el puro recuento de sucesos atractivos o divertidos, en conjunción con ciertas tendencias pedagógicas (reafirmadoras de la moral tradicional) y utópicas (escapistas)"⁴¹ se creara aquéllo que agradase a la "mayoría" y a la "minoría" ya que "popular drama is that drama produced by and offered for the enjoyment or the edification of the largest combination of groupings possible within that society".⁴²

⁴¹ Susana Reisz de Rivarola, 107.

⁴² David Mayer, 263.

En el caso de la novela del XVII, ésta nace en una época de decadencia a pesar de que España mantuviese el prestigio de gran potencia ante Europa y ante sus súbditos. La Corte que se mostraba como espectáculo de lujo atraía por igual al noble, al hidalgo y al soldado, al pueblo medio y al bajo que, de alguna forma, trataba de hacerse partícipe de tal fastuosidad. Es más que nada a esa Corte a la que representa la novela del XVII ya que al hacerlo se encarga del pícaro y del señor; de ahí que lo popular abarque perfectamente "esa combinación de grupos posibles dentro de la sociedad".

Un estudio sociológico⁴³ que muestre los valores intrínsecos del hombre en el momento histórico que nos concierne sería interesante de formular ya que no sólo la obra de Lugo y Dávila sino también muchas de estas novelas cortas son verdaderas crónicas de la época. No es, sin embargo, la sociología nuestro objetivo. No obstante, creo necesario advertir que tanto la teoría como su praxis literaria son, en parte, causas sociales.

⁴³ Véase Francisco Olmos, Cervantes en su época (Madrid: Ricardo Aguilera Editor, 1968).

De haber surgido la novela cortesana después de la publicación en 1534 de la Historia etiópica de Teágenes y Cariclea y en imitación cabal a ésta, posiblemente teoría y práctica hubiesen resultado compatibles en todos los aspectos ya que la novela de Heliodoro se ajustaba a la preceptiva clásica y a los dictados estético-morales.⁴⁴ Pero, surgió en todo su apogeo, como señala Amezúa y Mayo,⁴⁵ bajo el reinado de Felipe III y ante una imagen corrupta de la Corte, marco perfecto para los protagonistas de esta novela. Véase, por ejemplo, la descripción del cortesano que hace Suárez de Figueroa.

...digo ser la ociosidad propissima de los que se tienen por nobles en esta edad. Harto hicieron en las passadas nuestros mayores, empleando sus años y vigor en la conquista de su misma patria y assi no es mucho deixasen de ser entre batallas tan frequentes, con demasia especulativos y curiosos. Agora si que es gran mengua passar la vida inutilmente donde la paz y sus hijas, ciencias y arte, florecen tanto. Levadura de todos vicios llamaron los antiguos al ocio y cierto se debe huir, como enemigo capital de toda virtud. Ninguno ignora la ocupación del que agora se tiene por mayor caballero:

⁴⁴ Véase página 125, nota 8.

⁴⁵ Amezúa y Mayo, "Formación y elementos de la novela cortesana," 1: 23.

levantarse tarde; oír, no se si se diga por cumplimiento, una misa, cursar en los mentideros de Palacio o puerta de Guadalajara, comer tarde, no perder comedia nueva; en saliendo meterse en la casa de juego o conversación; gastar casi toda la noche en la travesura, en la matraca, en la sensualidad.⁴⁶

Esa es la Corte y esos sus cortesanos, engranaje perfecto para una narrativa de corte "popular". La obra literaria desde esta perspectiva funciona como literatura para masas. Es decir, no sólo representa un determinado grupo social sino que es a ese grupo a quien va dirigida la obra; por tanto, los argumentos utilizados giran, en su mayoría, alrededor de la conducta y modo de vida de esta colectividad y, aunque no giren, están proyectados para instruirla. Por ejemplo, la novela picaresca nada tiene que ver con la narrativa cortesana pero uno de sus propósitos es la ilustración de un mundo casi desconocido para el cortesano. Mediante la lectura, éste aprende a evadir las trampas de la rufianería; o sea, es "popular" porque procede de los diversos estamentos sociales y está destinada a una parte de ellos.

⁴⁶ Suárez de Figueroa, 492-493.

Por otra lado, en lo que a la aplicación de códigos doctrinales se refiere, es cierto que estos recortan las posibilidades de placer estético, no así la intelección del mensaje. No obstante, a pesar de su repetido uso, como mencionábamos anteriormente, en prólogos y en algún que otro contexto, nunca fue propia de esta literatura marginada como llama María Cruz de Enterría⁴⁷ a este sistema narrativo, la propagación del orden moral. Además, existió de siempre una rivalidad entre la enseñanza humanista y las corrientes populares. La renuncia a la transmisión del mensaje ético, de hacer intelegible una visión del mundo o postura ideológica es propio de esta literatura, por lo que muchas veces, se disfraza con el enunciamiento moral con el que el autor prologa su obra o simples alusiones textuales⁴⁸. No por ello, este recurso tiene

⁴⁷ Dice Enterría que el término es apropiado porque esta novelística "equivoca los caminos tan espléndidamente iniciados por Cervantes y se hunde ella misma (o sus autores) en la parcela de lo marginado precisamente por sus deficiencias literarias que justificarán la conciencia del gusto oficial nada inclinado a ocuparse de ella." María Cruz García de Enterría, Literaturas marginadas (Madrid: Playor, 1983) 40.

⁴⁸ Castillo Solórzano, por ejemplo, señala de continuo el propósito moralizante de sus novelas mediante el arrepentimiento de sus personajes. Véanse Teresa de Manzanares, la niña de los embustes, Noches

que ser intencional, como veremos a continuación, ya que en la narrativa del XVII y sobre todo en Lugo y Dávila aparece de continuo y con mayor énfasis del esperado; lo que sorprende pues toda literatura para masas pasa por un proceso de simplificación; esto da por resultado un sistema literario más sencillo, un sistema que ni cuestiona ni subvierte los patrones de conducta de una sociedad en sí estratificada. Si pensamos, por ejemplo, en la novela "para masas", la rosa o la policiaca, de vaqueros o de misterio, esa de gestos declamatorios y caracteres perfectos, donde el "bueno" es cada vez más bueno y el "malo" también, novelas, casi siempre, sin cohesión lógica con la realidad, advertimos que no hay tesis moral de ninguna índole. Su mérito estriba en conmover, en la estimulación afectiva mediante la alusión a situaciones fijas. Y, si en realidad, "...nace muerta toda novela lastrada con intenciones trascendentales, sean éstas políticas, ideológicas, simbólicas o satíricas...",⁴⁹

de placer, Jornadas alegres y Tardes entretenidas.

⁴⁹ Ortega y Gasset, 3: 411.

más aún, la novela "popular".

Sin embargo, en la novela del seiscientos, tal contenido se conjugaba perfectamente con disertaciones complejas, con la transmisión de ideas que instigaban a una percepción de los condicionamientos que convenían a las disposiciones morales; lo que nos lleva a pensar que el gusto por los esquemas didáctico-discursivos por parte del público era notorio, así como por parte del autor que los utilizaba no sólo para eludir la censura, como un tapujo con el que subsanar a primera vista la trasgresión de lo socialmente inaceptable, sino que estos complacían el gusto popular. Hay que recordar también que el autor y el espectador/lector participan de una estructura reconocible para ambos. Se requiere de una acción expuesta por el emisor en presencia del receptor. No obstante, el receptor es el que tiene el poder de aprobar o desaprobar si ésta no corresponde al esquema anticipado, por lo que es de suponer que el emisor antes evalúe y satisfaga las necesidades de aquél de forma que su obra obtenga la debida aprobación.

...the popular drama reflects with phenomenal accuracy the nominal idea and values of the societies that produce them. In these dramas we find the valid myths and fantasies that

express the dynamics and ethos of their society.⁵⁰

Lo que viene a significar que el drama o la novela popular se origina en el pueblo, éste lo controla, habla en voz del autor. Sus tópicos forman parte de la comunidad. Cualquier audiencia popular, esa "inmensa mayoría", nunca la selecta, es la que representa a la sociedad, aunque, en ocasiones, ambas disfruten del mismo texto o espectáculo.

La obra literaria evoluciona; lo que en un día fue popular, vehículo de un mensaje verbal patente en la sociedad, se transforma en germen literario hasta que se convierte en una manifestación plena de un determinado género y es que, esa obra, no es más que la mimesis artística de una determinada visión del mundo y modo de vida en un momento dado de la historia. Es decir, el género una vez establecido es inalterable en *forma* pero puede ser modificado o reformado en *contenido* debido a la permutación de actitudes y circunstancias que son las que ocasionan los diversos valores adscritos a cada época. Aunque los

⁵⁰ Mayer, 263.

convencionalismos de las minorías siempre influyan en la literatura para masas, es el gusto popular el que rige desde las variantes semántico-lingüísticas hasta la acción dramática. Son esas variantes las que proyectan la conciencia colectiva, es la acción la que define la estructura social ya que,

...the myth functions as an expression of that society's ethos, instructing the audience, telling it how to respond to a set of circumstances, how to function both individually and as an informed collective. The audience, in turn, reinforces the validity of the myth by sanctioning and approving the drama.⁵¹

La codificación de los elementos artísticos asume en cada etapa una identidad propia definida por el ámbito social, así como por esa tendencia a satisfacer las necesidades emotivas del receptor, que, por supuesto, nada tienen que ver con el diseño integrador genérico. La novela, que no es más que una versión de la realidad, una imagen parcial que comunica la intención del autor y del público, si de alguna forma pretende la estimación de ambos, debe identificarse con aquello que conforma su naturaleza: lo popular.

⁵¹ Mayer, 273.

d. Hacia la "moral"

A primera vista es posible afirmar que la novela del seiscientos tuvo como fin convertirse en el medio de persuasión adecuado para presentar lo verdadero. De hecho, esa fue la intención. De hecho también, esa intención, como se expuso en páginas precedentes, empaña y deforma el método deliberativo del autor al que no le interesan cavilaciones morales ni disertaciones pedagógicas pero a las que acude para poder crear y para satisfacer el gusto estético. En general, y aunque es posible toda clase de excepciones, un autor interesado más que nada en postulados éticos no manifiesta sus reflexiones mediante una novela cortesana. No por ello digo que muchas de las premisas sean invención para encubrir el orden creativo sino que, en principio, éstas no fueron más que modalidades del discurso teórico y práctico, irrelevantes en cierta forma para un dictamen totalizador de la obra.

Precisamente, en los siglos XVI y XVII, la publicación de libros religiosos, ascéticos y morales es ascendente. No hay más que revisar, por ejemplo,

los índices de la Biblioteca Hispana Nova⁵² de Don Nicolas Antonio, la Floresta de varia poesía,⁵³ o la edición de Pedro Espinosa de Flores de poetas ilustres,⁵⁴ así como la colección en general de Poetas líricos de los siglos XVI y XVII,⁵⁵ ordenada por Adolfo de Castro para advertir que la producción de libros de índole religiosa y moral es impresionante. No es de extrañar, entonces, que de alguna forma toque al novelista asociarse a este desarrollo masivo de temas doctrinales.

Muchas de las novelas son, en esencia, la posibilidad de lo religioso como fundamento de la vida individual y colectiva más que reglas de conducta para vivir de acuerdo con los cánones de una filosofía moral

⁵² Nicolas Antonio, Bibliotheca Hispano Nova sive Hispanorum Scriptorum, 2 vols. (Madrid, 1783).

⁵³ Floresta de varia poesía (Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1857) 42: 501-575.

⁵⁴ Pedro Espinosa, comp., Flores de poetas ilustres (Valladolid, 1605).

⁵⁵ Adolfo de Castro, comp., Poetas líricos de los siglos XVI y XVII, vol. 42 (Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1857).

práctica basada en estudios bíblicos. Y digo que son en esencia esta posibilidad porque el comportamiento moral se inscribe, de cierta manera, en el ámbito religioso ya que, aunque la moral no puede reducirse a política, sociología o religión, comparte con ellas la búsqueda de la felicidad personal y social. Desde Aristóteles, el fin de estas disciplinas fue una vida más perfecta y ordenada, adquirida mediante la observancia de ciertas reglas; inclusive en Aristóteles y Platón, Ética y Política se asimilaban en una. Así cuando Cervantes afirma,

heles dado nombre de ejemplares y si bien lo miras no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso; y si no fuera por no alargar este sujeto, quizá te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de toda juntas como de cada una por sí...⁵⁶

relaciona ejemplaridad con moralidad, no en el sentido estricto del término sino como esa posibilidad de una vida mejor que llega al hombre mediante ejemplos tomados de una realidad que inspira.⁵⁷

⁵⁶ Miguel de Cervantes, Novelas ejemplares, 1: 63.

⁵⁷ Unamuno, sin embargo, al reflexionar sobre el significado de ejemplaridad afirma que Cervantes más buscó la ejemplaridad que hoy llamaríamos estética que no la moral en sus novelas, "buscando dar con ellas

Algo similar ocurre con Lugo y Dávila. El que la literatura imaginativa debía ser moral, indica Riley,⁵⁸ era una de las reglas. Se espera del autor, "o mejor, del protagonista literario que habla en su obra un comportamiento "como es debido", esto es un comportamiento conforme al código moral indispensable para que la vida no descienda a una graduación peligrosa"⁵⁹, ¿por qué entonces Lugo lo enfatiza al utilizar el término a modo de título? Posiblemente porque, como señala Elena Casas, no había preceptistas retóricos (*sensu stricto*) sino preceptistas morales. Dice,

no se trata de averiguar qué clase de figuras literarias pueden utilizarse, sino de qué modo se puede incitar más a la virtud. No se trata de saber si un libro es bello, sino de

horas de recreación donde el espíritu descanse (Cervantes, Novelas ejemplares, pról.) y segundo, que lo de llamarlas ejemplares fue ocurrencia posterior a haberlas escrito". Miguel de Unamuno "Prólogo," Teoría de la novela, comps. Germán Gullón y Agnes Gullón (Madrid: Taurus, 1974) 98.

⁵⁸ Riley, 167.

⁵⁹ Carlos Bousoño, Teoría de la expresión poética (Madrid: Gredos, 1966) 376-377.

averiguar si es su literatura provechosa para las almas.⁶⁰

Parece obvio, pues, que tuvo que ver con la censura, con dicho gusto estético y con el sistema socio-cultural pero puede también conjeturarse que para las expectativas del receptor, inclusive del censor, esta rotulación no era necesaria, no satisfacía en su totalidad las exigencias sociales ni los intereses específicamente literarios. Un título semejante propone de inmediato ciertos valores implícitos que el lector acepta o rechaza. De "novelas morales" probablemente el lector deduzca que en éstas, proclives por demás a comentarios moralizadores, se hará uso de un "discurso moral", donde el autor evaluará y elucidará normas éticas predeterminadas, negando el fin de esparcimiento y deleite que la novela propone. Asimismo se supone que el autor asumirá ciertos compromisos aleccionantes y limitará la ficcionalidad a aquello que se ajuste y convenga al propósito didáctico de la obra. Es lógico también pensar que con la aplicación de un término que abarca desde la búsqueda

⁶⁰ Elena Casas, La Retórica en España (Madrid: Editora Nacional, 1980) 16-17.

filosófica del ser y las inclinaciones naturales del hombre hasta la interpretación de los códigos existentes en una determinada sociedad, estos textos, ubicados en el marco estrecho de la moral, condicionados por procedimientos no necesariamente artísticos, carezcan de elementos viables para el entretenimiento, para "esas horas de recreación" a las que se refería Cervantes.

Sin embargo, en el caso de Lugo y Dávila, a pesar de la limitación que el título ofrece, el acercamiento al texto produce un resultado contrario y sorprendente. No es menos cierto que se encuentran reflexiones moralizantes pero estas novelas son, como se verá en el estudio pragmático, si no inmorales, al menos, varias de ellas, amorales. Lo que plantea un problema interpretativo y, a la vez, corrobora lo enunciado por Pabst en La novela corta en la teoría y en la creación literaria⁶¹ donde reconoce como recurso característico de la novela, entre otros, la negación de la moralidad al contrastar proemio y narración. Esto obliga a una evaluación semántica del término moral.

⁶¹ Pabst, 11.

Cuando se aplica este término, generalmente se propone, como se ha señalado, una escala de valores, un código normativo de conducta según concepciones del mundo ideológicas o religiosas. Un sistema de modelos morales es, de alguna forma, ejemplar, en concordancia, casi siempre, con la visión del mundo de una entidad social.⁶² Así, en "moral" se encierra toda una creencia intuitiva pero también absoluta, compartida por filósofos y religiosos, teóricos y estetas, que identifica el vocablo con todo aquello que se relaciona con el "bien" y el "mal". No obstante, el hombre es variable interna y externamente. Tal vez por eso, Lugo intentó definir moral no mediante relaciones implícitas sino en base a su etimología.

En su primera acepción, ética significa "relativo al carácter", "manera de ser"(DCECH). "Moral", tomado del latín *moralis*, derivación de *mos*, *moris*, también connota "costumbre", "manera de vivir"(DCECH, DA).

⁶² Recuérdese, por ejemplo, el Discorsi dell' Arte Poetica e Poema Heroico de Tasso quien aboga por la ejemplaridad moral del poema heroico mediante imágenes de caracteres perfectos que constituían un conjunto articulado de virtudes promulgadas para el mejoramiento social. La especulación literaria de Tasso, como la de otros autores del quinientos, interpretaba el arte como ejemplo social. Weinberg, 2: 646-648.

Aranguren en su libro Etica cita a Cicerón quien ya había definido el vocablo como "vitae degendae ratio" o modo de conducir la vida.⁶³ Cita también a Xavier Zuburi para precisar esta significación,

...el vocablo *êthos* tiene un sentido infinitamente más amplio que el que le damos hoy a la palabra "etica". Lo ético comprende, ante todo, las disposiciones del hombre en la vida, su carácter, sus costumbres y, naturalmente, también todo lo moral. En realidad se podría traducir por modo de vida en el sentido hondo de la palabra.⁶⁴

Al parecer, con tal definición se entendía el vocablo. Ese es precisamente el significado que le aplica Lugo, ya perceptible en la intención del título: Novelas morales para mostrar los géneros de vida del pueblo... y, corroborada después en su discurso teórico. Por ejemplo, cuando habla sobre las fábulas asevera no ser importante la multitud de divisiones que ésta tiene sino la que "a propósito del género hace Celio Rodigino: racional, moral y mixta" ya que de las

⁶³ José Luis L. Aranguren, Etica (Madrid: Revista de Occidente, 1968) 39.

⁶⁴ Aranguren, 25.

tres la que toca a la novela es lo moral "por mirar a aquella alegoría que hace relación a las costumbres"(23). Y no sólo para Lugo. Miguel de Salinas ya había señalado,

...cuando uno por su natural o costumbre es inclinado a una cosa más que a otra, solemos decir que es pasión natural o enfermedad, que no bastan con ellas razones. Llámase en griego "ethos", que trasladándose no se le puede dar otra voz más propia que **costumbre**, y aunque otra cosa signifique costumbre, aquí tuércese el vocablo porque no hay otro para dar a entender que estas pasiones son comunes, tanto que a ninguno faltan.⁶⁵

Es decir, moral es la conducción de la vida; no la búsqueda del bien y el mal sino ese "bien" y "mal" que conforma la naturaleza humana. El hombre, además -como afirma Aranguren- es constitutivamente social⁶⁶, no sólo, señala, vive inmerso en la sociedad sino que recibe de ella un sistema de valoraciones morales que con frecuencia acepta sin más, simplemente "porque se

⁶⁵ Miguel de Salinas, "Retórica en lengua castellana," La Retórica en España, pról. Elena Casas (Madrid: Editora Nacional, 1980) 157.

⁶⁶ Aranguren, 25.

hacen las cosas así dentro de su grupo social"⁶⁷; de este grupo procede, precisamente, el concepto del hombre en cada época, un concepto al que nutren los condicionamientos históricos, culturales y religiosos, aparte de las convicciones humanitarias de todos los tiempos. Las ideas de Aranguren afirman el postulado de Ferreras quien infiere en el estatuto moral un fundamento social que le niega al personaje ficcional la posibilidad de intervenir en la creación de códigos morales,

Si admitimos el origen social de toda moral, la novela o lo que es lo mismo, el comportamiento de un individuo, nunca podría engendrar ninguna clase de código moral o práctico. El individuo novelesco no puede legislar, ni siquiera colaborar como el hombre antiguo en la moral colectiva, acepta o no las reglas morales y prácticas de su grupo o de su clase pero nunca de su comportamiento individual, la clase o el grupo puede deducir una moral.⁶⁸

Por naturaleza, la moral concebida como una tabla de obligaciones, un sistema de deberes, es aburrida,

⁶⁷ Aranguren, 60

⁶⁸ Juan Ignacio Ferreras, Teoría y praxis de la novela: la última aventura de Don Quijote, 36.

inerte; la moral intuita como la realización del hombre conduce a especular, al menos, sobre esa realización, sobre el ejercicio de unas facultades innatas, sobre el conocimiento de unas estructuras legítimas generalizadas en los códigos morales que la novela recoge ya que, sea como sea, a la actuación de ese hombre la forja una interacción entre las facultades primarias y las aprendidas.

Vemos entonces como Lugo al adjetivar sus novelas le otorgó ciertos valores semánticos que convenían a las exigencias sociales pero que también satisfacían su propio criterio e intereses. No propuso premisas que generalmente se adscriben al término. El castigo al vicio, el premio a la virtud no conformaban su objetivo ya que éste fue simplemente la vida y en ésta no siempre se perdonan las ofensas, se sanciona el mal o se estimula el bien. Hay que recordar que para el autor, estas novelas son teatro y una de las condiciones primordiales del drama es la identificación del receptor con el personaje. Un personaje "moral" en su totalidad sería incomprensible ante un hombre que sabe que la moralidad es siempre relativa. Además, la obra literaria es arte y por naturaleza el arte neutraliza aún más la realidad. Representa el bien y

el mal con indiferencia. El mérito no consiste en condenar lo inmoral, los instintos y pasiones sino en presentarlo de forma viable, relevante al receptor. La ilusión dramática ofrece esta posibilidad. Permite que sea él, el receptor, quien aplique un juicio moral, el que evalúe las normas de conducta. Además, como señala Carlos Bousoño, el autor no se pondría nunca, por ejemplo, **"de parte de lo que para la conciencia del lector sería una injusticia radical, pues en tal caso éste no haría merced a su "asentimiento" a una masa anímica que le parecería indigna de existir como interna representación propia"** y añade,

...un literato no puede ser immoralista aunque quisiera serlo, si no desea al mismo tiempo con idéntica intensidad dejar de manifestarse como un escritor verdadero.⁶⁹

El uso que hace Lugo del vocablo autoriza una investigación filosófica del aspecto moral en sus novelas, la normativa vigente, inclusive un análisis conceptual y lógico pero esto ya se aparta de esta parte teórica. Baste señalar que es cierta la discrepancia entre teoría y práctica en el aspecto

⁶⁹ Bousoño, 340.

moral pero lo es hasta cierto punto ya que lo que hoy entendemos por moralidad no es precisamente lo que, tal vez, infirió el autor; las acepciones semánticas permiten otros razonamientos sin anular por ello totalmente la propuesta antinomia. Es cierto que la hay porque, a la postre, la moral, en todos los tiempos, no sólo trata de modos de vida y de conducta, sino de virtudes, de lo "licito" e "ilícito" (DA) de las acciones humanas, de la potestad de la conciencia, de esa "prepotencia incontrastable de instintos y pasiones sobre principios y deberes."⁷⁰ El que Lugo las titule morales y después dos amantes se complazcan en su adulterio o dos hermanas enamoradas del mismo hombre lo disputen mediante el egoísmo, el engaño y la mentira puede ser, sin duda, ejemplar, y hasta moral, porque alecciona, pero tal conducta, en general, no se ajusta, como se verá en la segunda parte de este estudio, a un criterio totalizador del término.

⁷⁰ Eugenio María de Hostos, Moral social, pról. Adolfo de Hostos (New York: Las Américas Publishing Co., 1964) 5.

3. Conclusión

Con su tratado teórico, Lugo propuso una nueva evaluación para el género narrativo. Debido a su carácter pedagógico, la novela, conforme a unas expectativas previsibles que el autor conoce, podía transmitir un mensaje filosófico apelando a las inquietudes del receptor. Para ello era necesario una fábula adecuada que ejemplificase los valores del hombre y que, a la vez, fuese amena, de manera que produjese en el individuo, mediante el reconocimiento, una confrontación con su propia identidad, así como la proyección y confirmación de aquellos valores tradicionalmente admitidos como morales.

No hay mejor fábula que la vida. Por eso Lugo acude a ésta para encontrar en su estadio el metatexto que conforme la obra. Inclusive en su variabilidad halla la renovación necesaria para la innovación argumental. Así, la vida, el mundo, se convierte en un teatro de donde el autor no sólo obtiene los personajes sino a donde los devuelve para que representen el rol asignado. Ese teatro es ahora novela, la novela del pueblo, del hombre que lo configura. Es popular porque se origina en el pueblo y vuelve al pueblo. Es ese

pueblo el que garantiza la constante validez del género literario, el que condiciona desde dentro y desde fuera el sistema de reglas y signos que lo rige y que el autor reestructura de acuerdo a su propia visión del mundo.

Y no sólo es popular esta novela sino, en ciertos aspectos, también moral; no porque pregone a cada paso una actividad espiritual o identifique un código de conducta sino porque muestra las "costumbres" del hombre, los vaivenes de la naturaleza humana mientras obliga al receptor a que sea él quien aplique su propio juicio conforme a ciertas normas individuales, supraindividuales y colectivas.

Así, Francisco de Lugo y Dávila parte de la hipótesis de que la novela es el teatro del pueblo cuya función es autoreferencial ya que tematiza las condiciones humanas que configuran el esquema moral del hombre.

Con el título de su colección reafirma ciertas estructuras extratextuales de las que el receptor tiene conciencia y que, en combinación con otros preceptos, fija el carácter teórico-práctico de su obra.

CAPÍTULO 3

OTROS PRECEPTOS

Si pedis arte yo os suplico, ingenios
que leáis al doctísimo utinense
Robortelio, y veréis sobre Aristóteles,
y, aparte en lo que escribe De Comedia
cuanto por muchos libros, hay difuso,
que todo lo que agora está confuso.

Lope de Vega

(Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo)

1. Anotaciones previas

Hay teóricos que asimilan el arte como creación y otros que lo catalogan como mecánico, como un perfecto engranaje de reglas y preceptos. Son estos últimos los que garantizan la estabilidad de un género ya que no sólo lo codifican sino que también lo convierten en el hilo conectivo entre el funcionamiento de un cierto discurso literario y sus estrategias. Lugo y Dávila pertenece a estos ya que para cada elemento de la narración compone una estructura simbólica que al relacionarla con otros elementos dentro de las leyes

retóricas, le asegura dicha estabilidad.¹ Con estas estructuras el autor se circunscribe a los procedimientos de la retórica renacentista. El novelar necesitaba de la retórica porque mediante su propósito final, "either persuasion or, subsequently, expressiveness,"² podía transformarse no sólo en un modelo literario sino también social.

Además, todo arte de preceptiva que se preciara de serlo, admitía como autoridades a Aristóteles y a Horacio. Es por eso que, como se expondrá más adelante, la consigna del arte fue imitar; imitar, según lo ordenaron los maestros, la naturaleza en todas sus formas, combinar arte y realidad para crear así en cada obra la ilusión perfecta de un mundo duplicado.

Lugo, en teoría, en lo que a preceptiva propiamente se refiere, es hijo del Renacimiento y no del Barroco. Aunque en su praxis se adviertan técnicas barrocas, no le interesaron los juegos verbales del

¹ Por ejemplo, al equiparar fábula y novela, el autor propone una asociación de ideas que, de inmediato, convierte a esta última en algo reconocible y, por lo tanto, aceptable.

² Roland Barthes, The Rustle of Language, trad. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1986) 84.

culteranismo ni las estructuras conceptuales de la agudeza y el ingenio. El universo artístico pertenece a la naturaleza humana y no a la interpretación de la palabra. Las nuevas formas sintácticas, los nuevos vocablos, metáforas y transposiciones, las tensiones irreales y deformidades del lenguaje poético, fueron para él una finalidad desconocida. Se subordinó por completo a las ideas clásicas reelaboradas por los humanistas. Su discurso es intencionalmente estético pero también didáctico, por eso prefiere el equilibrio, lo racional. En teoría, se ajusta más a un plan arquitectónico de leyes y definiciones para el perfeccionamiento de la escritura que al placer de crear.

Si comparamos a Lugo con cualquier preceptista del XVI³, inclusive con los ingleses, se advertirá que, a pesar de que su tratado es del XVII, se asemeja mucho más a aquellos que a cualquier intento teórico posterior. No fue "vanguardista" en ningún sentido, a

³ Véase Antonio Martí, La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro, Elena Casas, La retórica en España y Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco (Madrid: Gredos, 1965).

no ser, en parte, en su apología de la novela, a modo de tratado, ya que Cervantes había abogado por ella en el texto. No obstante, de estas comparaciones nos ocuparemos más adelante.

Lugo, comienza su discurso, otorgándole gran importancia a la fábula ya que ésta no sólo es la esencia de la novela sino que es la novela misma.

2. Fábula y novela

Como introducción a las novelas, Lugo presenta este tratado en voz de uno de los interlocutores (Celio) a petición de un primero (Fabio) quien, dispuesto a referir su novela, conviene en que debe conocerse el aspecto teórico antes que el práctico porque "sabido el camino se errará menos veces"(21).

Antes de que se refiera ninguna novela... -dice Fabio-

...deseo que Celio, como tan versado en todas las buenas letras que pide la curiosidad, nos dé a entender qué es fábula, quiénes sus inventores, qué género de fábula es la novela, qué partes requiere tener y qué preceptos se deben guardar y de qué utilidad sean...(21)

Así comienza Lugo su discurso teórico. Para él, la novela no es sólo ese "género de poemas" al que nos referíamos anteriormente sino que también es fábula. Entre ambas no hay diferencia, semánticamente vienen a ser lo mismo.

La noción de fábula como historia, cuento o narración es, sin duda, una de las más antiguas de la literatura ya que desde la mitología pagana ésta ha demostrado su eficacia y cuan apto está el destinatario para entusiasmarse por aquello que despierte su imaginación; basta recordar la definición aristotélica, "llamo aquí fábula a la composición de hechos"⁴; es por esto que "el poeta debe ser más poeta de fábulas que de versos, tanto más cuanto que es poeta por la mimesis y mimetiza las acciones"⁵. De hecho, la fábula es parte intrínseca de cualquier forma pragmática narrativa y, en el caso de la novela corta, aún más, ya que ésta necesita una historia claramente delineada. Por esto, cuando Lugo trata de definir la novela no lo hace mediante la posible etimología de fábula, su historia e

⁴ Aristóteles, 1.450a.

⁵ Aristóteles, 1.451b.

inventores⁶ sino mediante la que él asegura "la definición verdadera" tomada de la Poética de Aristóteles, "fábula es imitación de la acción"(22)⁷ e "imagen de la verdad"(23).

Lugo señala el origen de la fábula como novela en los griegos "cual se ve en la de Teágenes y Cariclea,⁸

⁶ Dice: "Dejo aparte la etimología; fábula, si viene a **fando**, por fingir, como quiere San Isidoro, en sus Etimologías o a **fabulor-fabularis**, por hablar, cuyo derivativo es **fabela**, lo mismo que habla: quienes hayan sido sus inventores, dificultoso es averiguarlo."

Y añade: "Aristóteles dice que la confección de las fábulas manó de Sicilia y que las inventaron Epicarmo y Formio. Celio Rodiginio, en sus Lecciones antiguas, y S. Isidoro dan otros: lo cierto es que en varias naciones y tiempos hubo varios inventores, cual se colige de sus nombres."(22)

De hecho, **fabula**, "conversación" y "relato sin garantía histórica" deriva de **fari** del que resulta **fabulari** "conversar", "hablar", al contrario de como apunta Lugo. El término aparece con significado de **novela corta** por primera vez en Juan Manuel y de **sentencia, refrán, consejo** en Juan Ruiz. (DCECH)

⁷ "fábula es la mimesis de la acción," Aristóteles, 1.450a.

⁸ No es extraño que Lugo haya puesto como ejemplo la novela de Heliodoro que, aunque escrita entre los siglos III y IV DC fue publicada en una nueva versión castellana en 1587 por Fernando de Mena. Armando Durán en "Teoría y práctica de la novela en España," 74, afirma que con Teágenes y Cariclea los teóricos del XVI se encontraban "ante una obra literaria que respetaba los preceptos aristotélicos de unidad y verosimilitud hasta en sus más mínimos detalles y sin causar aburrimiento, una obra en la que las exigencias clásicas de decoro, retórica y erudición se satisfacían plenamente..."

Leucipo y Clithophonte"(21) y admite en los italianos la maestría de ésta ya que "con tanto número pudieran excusarnos hacer nuevas imaginaciones e inquirirnos nuevos sucesos en la antigüedad."(21)

Añade no ser importante la multitud de divisiones que tiene la fábula, como las esópicas, apologéticas o poéticas pero sí las partes en que se compone, **agnición, peripecia y perturbación** (23), concepto tomado de Aristóteles quien señala, "lo más importante con lo que la tragedia seduce el alma es con las partes de la fábula, esto es con las **peripecias** y los **reconocimientos**⁹. Por su parte, Lugo las define; de la primera dice ser "aquel desengaño que se adquiere por el reconocimiento; como si una persona teniéndose por

Y añade,

"...no sólo constituía el Teágenes y Cariclea una solución literaria a los problemas planteados por Aristóteles en la Poética sino que también era la realización de esa síntesis estético-moral propuesta a Europa por erasmistas, poéticas italianas del Segundo Renacimiento y Concilio de Trento. Era en definitiva, el camino a seguir si se quería justificar éticamente a la literatura porque a partir de Heliodoro se podía escribir literatura de pura imaginación para "avisar a vivir bien," 58.

⁹ Aristóteles, 1.450a.

otra, llega a conocerse en la verdad de lo que es", la segunda como "aquella súbita mudanza que viene de un caso a otro, no esperada", y la tercera como "aquello confuso que suspende en la inquietud el ánimo perturbando el verdadero conocimiento del suceso."(23)

Sobre la acción de una fábula señala que al igual que para "otras artes imitatrices es una y de una la imitación"(22), así ha de ser también en la novela. Reafirma la posición aristotélica que insistía en la necesidad de acción.¹⁰ Autoriza el precepto con la

¹⁰ Léase en Aristóteles,

"Así pues, es necesario que así como en las otras artes miméticas, la mimesis de un sólo objeto es una sola, también la fábula, ya que es mimesis de una acción que sea de una sola y entera, y que las partes de los hechos se compongan de tal manera que colocada fuera de lugar alguna parte o suprimida, cambie y se perturbe el todo; pues lo que se añade o no y su presencia o ausencia no hace que cambie nada, no es parte del todo," 1.451a.

Y lo reafirma: "Es evidente que hay que componer las fábulas, como en las tragedias, de una forma dramática y en torno a una única acción entera y completa y que tenga principio, parte media y fin, para que como un único ser viviente entero produzca el placer que le es propio," 1.458b.

Lope de Vega, a pesar de sus discrepancias con los antiguos había acatado este precepto: "Adviértase que sólo este sujeto tenga una acción, mirando que la fábula de ninguna manera sea episódica, quiero decir inserta en otras cosas que del primer intento se desvien ni que de ella se pueda quitar miembro que del contexto no derribe el todo." Lope de Vega, El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo, 292.

enseñanza de Horacio, quien en su Poética había advertido "el vicio de las fábulas inadvertidas." (22) En cuanto a su duración, ha de ser "todo aquel tiempo que se ofrece por varios accidentes, hasta que con existencia se pasa de la incómoda fortuna a la cómoda; esto es, de la felicidad a la adversidad, o al contrario." (24)

No obstante, a pesar de la importancia preceptiva para la fábula, ésta no es más que la composición, orden o síntesis de los hechos; en una palabra, la *imitación* de la acción¹¹; es por eso que no sólo Lugo sino todos los preceptistas muestran gran interés en todo lo que se refiera a esta imitación y a su posible acercamiento a la verdad.

Pasemos entonces a lo que conforma la naturaleza de la fábula y, por consiguiente, la de la novela: la **mimesis**.

¹¹ Menéndez y Pelayo, Historia de las ideas estéticas en España, 5 vols. (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962) 1: 58.

3. Mimesis y verosimilitud; admiración y decoro

Como señalamos en el capítulo anterior y hemos visto a través de este estudio, Lugo reelabora la teoría aristotélica con mínimas variaciones. Partiendo, inclusive, de la distinción entre teoría y praxis, el autor remite al lector a Aristóteles, "y si quisieréis perfeccionar con más arte estos preceptos, leed todo el segundo libro de Aristóteles, donde como en retrato os pone la variedad de afectos y costumbres de los que habéis de imitar"(26).

Este "habéis de imitar" nos lleva a la plurivalencia del elemento mimético. La doctrina de la imitación, perfectamente, además, definida por Lugo¹²,

¹² Léase, "Y por primer precepto digo que la novela es un poema regular, fundado en la imitación, porque toda la poética según la definió Aristóteles, es imitación de la naturaleza. Lo mismo sintió Horacio escribiendo a los de Pisa; que los pintores y los poetas tienen igual poderío por la imitación. Y deseando yo quien hermanase y explicase la definición de Horacio, que la dio comparativa como poeta, con la que dio Aristóteles, quiditativa como filósofo, pues ambos dicen una misma sentencia, hallé lo que buscaba en el doctísimo Fray Luis de León, en el segundo de sus comentarios sobre los Cantares cuyas palabras son estas: confieso atrevimiento en traducirlas: "*como la poesía no sea otra cosa que pintura que habla*". Veis ahí la definición de Horacio. Todo su estudio estriba en imitar la naturaleza. Veis ahí la definición de Aristóteles. Y añade a mi propósito: "Nuestros poetas que escribieron cosas de amores, poco advertidos a lo cierto, entendiendo para consigo que decían bien, se

fue eminentemente la base del desarrollo de la teoría literaria. Desde Aristóteles, la noción mimética se convirtió en el núcleo central del arte literario. La epopeya, la tragedia y la comedia no son más que imitaciones que difieren por el medio de imitación, por las cosas imitadas y por la manera de imitar¹³; ni el verso ni la prosa se identificaban con el valor estético sino la autosuficiencia de lo imitado frente al mundo real, lo verosímil de esa imitación como resultado de la ficcionalidad. Tal es así que a los críticos del XVI y principios del XVII, como señala Hathway¹⁴, no les interesó explorar la posibilidad de fundamentos filosóficos para delinear otras bases teóricas para la literatura, quizás porque, según Weinberg, "the business of philosophy is the discovery

apartaron muy lejos del excelente oficio de poetas. Esto es por donde pretendieron llegarse a la perfección, se apartaron lejísimos de alcanzarla; error que nace de escribir sin saber el arte con que se escribe; y así acontece a lo más, por huir de la culpa, dejarse llevar del vicio, como lo enseñó Horacio." (25)

¹³ Menéndez y Pelayo, Historia de las ideas estéticas en España, 1: 54.

¹⁴ Hathway, 7.

of truth; the business of poetry is the imitation of truth through the medium of fictions".¹⁵ El concepto mimético bastaba porque en cualquier autoridad a la que el crítico acudía encontraba sólo variaciones de la misma doctrina, lo que convertía el precepto en una manifestación uniforme de lo que el arte literario suponía, éste sólo podía interpretarse de acuerdo con su naturaleza, es decir, el arte como imitación de la realidad.

Léase en Lugo,

De manera que en la imitación está el todo para acertar. Tal dio a entender Plutarco: **De audit. poe.**, diciendo, que se deleita con los peces, que no son peces y con las carnes que no son carnes. Esto es, con aquellas imitaciones tan propias que representen al vivo lo imitado.(25)

De ahí, que la comedia y la tragedia, el diálogo y la novela se incorporasen al arte poético sin mayores dificultades.

De acuerdo con el principio aristotélico, la imitación es la esencia de cualquier actividad artística. Pero esta imitación es imposible sin un cierto grado de verosimilitud.

¹⁵ Weinberg, 265.

...y la causa es que lo posible es convincente, en efecto, lo que no ha sucedido, de ningún modo creemos que sea posible, pues no habría sucedido si fuera imposible.¹⁶

Es más, mimesis es verosimilitud, es ese acercamiento a la verdad que asegura el éxito narrativo.

Y a partir de lo dicho es evidente también que no es obra de un poeta el decir lo que ha sucedido sino que podrá suceder; y lo que es posible según lo que es verosímil o necesario.¹⁷

En efecto, por "mimesis" entienden Aristóteles y sus posteriores discípulos "verosimilitud", que no es más que "aquella expresión estética que se nos hace admisible porque, aunque acaso afirme directamente algo imposible en la realidad, afirma indirectamente algo posible en ella."¹⁸ Cuanto más consciente sea el autor del precepto, más lo percibirá el lector. Sin embargo,

¹⁶ Aristóteles, 1.451b.

¹⁷ Aristóteles, 1.451b.

¹⁸ Bousoño, 367.

el hecho mimético depende del contexto que lo crea y por ello es objeto de juicios de valor por parte del emisor y del receptor. Es decir, cuando el autor cree que mimetiza una determinada acción, debido a su propia subjetividad, puede no hacerlo ya que la mimesis artística nunca es objetiva. Asimismo, cuando esa mimesis llega al lector, éste puede interpretarla como verdadera o falsa lo que anula esa inmutabilidad mimética que pregonaban los aristotélicos.

De todas formas, cualquier tratado teórico se distingue por esa particular interpretación, elaboración y hasta manipulación del precepto ya que verosimilitud, según Weinberg,¹⁹ no es una condición poética requerida por su belleza y ornamento sino porque es intrínseca a su esencia. Si consideramos lo verosímil como el signo reordenador de la realidad, éste, sin duda, tiene el poder de convertir cualquier situación ficticia en real. Es a través de la verosimilitud que se produce una posible interrelación entre ficción y realidad, es ella la que hace preferible "lo imposible que es verosímil a lo posible

¹⁹ Weinberg, 650.

que es increíble"²⁰ por lo que "al poeta no le toca narrar las cosas como ellas fueron sino verosímiles a lo que debieron ser"(24).

Sin embargo, es evidente que en algunas de estas novelas, lo verosímil, se anula mediante otro de los preceptos teóricos: la **admiración**,

...la mayor valentía y primor en la fábula que compone la novela, es mover a la **admiración** con suceso dependiente del caso y la fortuna; más esto tan próximo a lo verosímil que no haya nada que repugne al crédito.(23)

...las representaciones son verosímiles y próximas a la verdad y algunas de ellas verdades, y éstas, nacidas de lo **admirable**, elegido a tu aprovechamiento, y deseando inducirte y moverte a desterrar el vicio y amar la virtud.(15)

Si el uso del elemento admirativo tuviese en la práctica discursiva el carácter impuesto por Lugo, que funcionase de acuerdo con los límites impuestos por la verosimilitud, se conjugarian teoría y praxis. No obstante, no ocurre así porque,

las formas novelescas primitivas se proponían colocar la imaginación de los lectores en el mundo del acaecer caprichoso y fortuito, sorprender con lo extraordinario de las

²⁰ Aristóteles, 1.460a.

aventuras, dar cuerpo a lo imposible y alimentar la ilusión²¹.

Es imposible que con tal propósito se cumpla en su totalidad el precepto. En Lugo ocurre precisamente esto. Varios de sus personajes novelescos están sometidos a las más inverosímiles situaciones con lo que el autor reitera la ficcionalidad de la obra.²² Sin embargo, y aunque parezca una contradicción, es prudente. Ofrece otros atenuantes con los que promueve un posible carácter verídico; la acción, además, nunca es tan extravagante que el lector pueda entenderla como burla.

Si bien es cierto que lo ficcional y lo verosímil tienen que implicarse necesariamente, en el caso de Lugo, esas ficciones tienen un status particular ya que lo admirable, lo maravilloso, le confieren a la novela una estética propia. De hecho, para el lector del XVII, lo desconcertante, lo extraordinario, el mundo de la fantasía, tenían una funcionabilidad pragmática

²¹ Huerta, 26.

²² Nótese como esto es un ejemplo de la subjetividad mimética. Lugo pudo creer que estas novelas eran verosímiles y, en general, no lo son.

innegable. Había que apasionar a la audiencia, que arrastrarla en un tumulto de emociones, que entregarla a veces a lo irreductible de la razón para satisfacer todas sus exigencias, para entusiasmarla. Así, no podía ser tarea fácil para el autor su obra; tenía que ser creíble y a la vez extraordinaria. La relación entre lo verosímil y lo admirable fue, sin duda, de enfrentamiento pero también de dependencia. No obstante, y sin olvidar estos principios, el concepto de la admiración en el caso Lugo proviene más que nada de la forma de contar, de la elocución, del uso del lenguaje y del decoro.

Así como la admiración, originada en una trama inverosímil, debido a que atenta contra las acciones lógicas del hombre y, por tanto, contra la mimesis aristotélica, se oponía a la credibilidad, otro de los preceptos enunciados por Lugo, el del **decoro**, la apoyaba.

Frente a los diversos usos diferenciadores del concepto de mimesis, en lo que al habla de los personajes se refiere, Lugo opta, por supuesto, por el

clásico, por el horaciano²³ (adoptado, inclusive, por Lope de Vega en su Arte nuevo de hacer comedias²⁴) y lo sigue casi siempre. Afirma nuestro autor,

...lo que yo advierto es el decoro de las personas, donde tantos han errado, hablando el pastor como académico; el plebeyo como consular, y el zafio como político...(24)

Así, si lo narrado es ficticio, el habla, al menos, no lo es,

Y de toda esta doctrina lo que se saca es que se debe imitar cada persona que se introduce en la novela, con el decoro y propiedad que le pertenece; hablando el sabio como sabio, el ignorante como ignorante, el viejo como viejo, el mozo como mozo, sin exceder los

²³ Dice Horacio: "Habrá gran diferencia si habla un dios o un héroe o un longevo anciano o un hombre fogoso aún en su juventud floreciente o una señora de alta cuna o una diligente nodriza o un mercader viajero o un labrador de un campillo verdeante." González Pérez, 128.

²⁴ Lope señala,
"Si hablare el rey, imite cuanto pueda
la gravedad real, si el viejo hablare
procure una modestia sentenciosa..."

"Las damas no desdigan de su nombre..."

"Guárdese de imposibles, porque es máxima
que sólo ha de imitar lo verosímil;
el lacayo no trate cosas altas
ni diga los conceptos que hemos visto
en algunas comedias extranjeras."
El arte nuevo de hacer comedias, 296-297.

límites de su talento y acomodándose al corriente de sus frases y palabras.(25)

La verosimilitud se cumple mediante el decoro, un decoro que funciona como signo referencial para incrementar la interrelación entre el personaje y el público. Además, cuanto más pueda el receptor identificarse con el personaje, mayor será el provecho obtenido. Es obvio que si los caracteres retratados son manifiestamente falsos, es inaplicable cualquier criterio sobre la utilidad de la obra ya que lo útil es una consecuencia directa del placer y no hay placer posible en el engaño aparente; por esto mediante la verosimilitud, aunque sólo sea en el habla, puede alcanzarse la tan consabida utilidad.

Dos cosas, en conclusión ha de tener la fábula: esto es que contenga en sí verdadero sentido y que represente algo útil y que conmueva aquello *con la verdad* (15).

Si se propone fábula que no puede representar alguna verdad, es sin sustancia y frustratoria, y la que no representa propiamente es inadvertida y necia (15).

Una cosa es las coincidencias insólitas que puedan darse en el argumento de la novela -debido al interés por todo lo extraordinario- y otra el verdadero falseamiento, obvio en la alteración de cualquier

discurso artístico. Las retóricas repitieron sin excepción el concepto de "deleitar enseñando" (tal vez por esto, la literatura contemporánea desdén esta visión del arte sacrificado en aras de la instrucción) y Lugo que, como hemos señalado, ni fue vanguardista ni pionero en el terreno teórico asimiló el arte en virtud de su utilidad por medio del deleite que proviene de la movilización de afectos, del reconocimiento,

La utilidad que, escritas con este acuerdo, tienen este género de fábulas, muestran bien Plutarco, Celio Rodiginio, Platón y Dionisio Halicarnasio diciendo: unas tienen consuelo de las humanas calamidades, otras destierran de nosotros las perturbaciones y terrores del ánimo; otras destruyen las opiniones poco honestas, y otras fueron inventadas a causa de otras utilidades. (26)

La utilidad es evidente. Sin embargo, para que la fábula sea útil debe ser creíble y otro de los procedimientos teóricos, la erudición, le otorga credibilidad y respaldo de acuerdo a los patrones retóricos, y a los gustos literarios. Cualquier forma de erudición en la novela cortesana es una manera de no sólo alertar y reiterar la verosimilitud sino también de asociarse con los moldes teóricos que el autor tiene

que enunciar, con la estética de la época, y con la "sofistería"²⁵ en boga.

4. Erudición

La novela del seiscientos admite dos directrices: la clásica y la nacional. La erudición conforma la clásica, proviene de las reglas poéticas, por lo que Lugo no puede prescindir de ella.

Riley señala que la erudición poética era sólo una consecuencia natural del ideal renacentista del caballero erudito y explica,

Para perfeccionar su talento natural por medio del arte, el poeta no sólo debe conocer todas las reglas y artificios propios de su oficio, sino que también debía poseer una buena información general acerca de toda clase de materias. El ideal era que fuese un hombre realmente culto; en teoría sus posibles conocimientos no tenían límites. El prestigio y la autoridad de que gozaban los antiguos escritores griegos y latinos, juntamente con la doctrina de la imitación de los modelos hicieron que el estudio fuera una necesidad para el poeta. La erudición poética era, además, el corolario de algunas otras creencias: de la creencia en la

²⁵ María de Zayas, Desengaños amorosos, segunda parte del sarao y entretenimiento honesto, edición de Agustín González de Amezúa y Mayo (Madrid: Aldus, 1950) 412.

función educadora de la poesía; de la creencia en la nobleza inherente a la poesía, lo que significaba que ésta debía apartarse del lugar común y de lo vulgar de la multitud, de la creencia finalmente, en que la poesía era una especie de compendio de todas las artes y ciencias e incluía en sí gran parte de la sustancia de la filosofía y de la oratoria.²⁶

Esto explica que aún Lope en sus Novelas a Marcia Leonarda señale cómo las novelas habrían de ser escritas por "hombres científicos o por lo menos grandes cortesanos, gente que halla en los desengaños notables sentencias y aforismos"²⁷.

Lugo, como buen renacentista, tiene, por fuerza, que enfatizar la erudición derivada, además, de la proclamada admiración,

A lo que juzgo, pues, de la sentencia dificultosa y aguda del poeta, de la cuestión deseada en la filosofía y de lo oculto de la antigüedad, daremos lo más curioso y lo más útil que nos sea posible, adelantando la erudición en algunas de nuestras novelas a las que se han escrito por los italianos y españoles. (27)

²⁶ Riley, 126. Véase también, Ricardo del Arco y Garay, La erudición española en el siglo XVII (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1950)

²⁷ Lope de Vega, Novelas a Marcia Leonarda, 28.

No obstante, se contradice,

...no hallarás en este volumen citados a
Cornelio Tacito, Justo Lipsio y otros...(15)

pero esto no significa que, oportunamente, y con toda
la elocuencia posible, haga uso de citas eruditas,

Leed, entre otros muchos a Claudiano, en el
quinto panegírico hecho en alabanza de
Stilicón; a Cornelio Gallo, a Horacio y
Ovidio...(20)

...y aunque os parezca nueva esta doctrina la
hallaréis en Temistio...(21)

Esto mismo comprueba Eurípides en las
Ifigenias...(24)

...muestran bien Plutarco, Celio Rodiginio,
Platón y Dionisio Halicarnasio...(26)

Y como estos ejemplos, muchos otros. Esta
tendencia erudita impone a su vez un límite al deleite
del receptor moderno quien, alejado del frecuentamiento
de estos textos clásicos, frente a tanta autoridad, se
desorienta. Por ello, es necesario volver a recordar
el gusto estético, lo anticipado por el receptor,
concepto, además, impuesto por Horacio quien
caracterizó la obra en virtud de su capacidad por
satisfacer al lector. Una obra queda determinada por

demandas externas, por las necesidades del público al que va dirigida. Por ello, Lugo, a pesar de favorecer la erudición, se asegura de que la obra pueda llegar al más diverso público para lo que pide que "se varíen los asuntos y el lenguaje junto con el adorno de las letras humanas; de suerte, que no todo sea para los doctos ni todo para los vulgares"(27). Véase cuán similar es Lope,

Porque ya de cosas altas, ya de humildes, ya de episodios y paréntesis, ya de historias, ya de fábulas, ya de reprehensiones 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 a los que entiendan.²⁸

Cotarelo y Mori, por otra parte, afirma que esta frecuente cita de autores griegos y latinos es un resabio muy frecuente "en los que entregados a largos estudios clásicos, no han visto el mundo más que con los ojos de aquellos autores, ni se atreven a juzgar los hechos humanos sino con las reglas que ellos nos

²⁸ Lope de Vega, Novelas a Marcia Leonarda, 74.

dejaron"²⁹. Más que este resabio, se trata de ese gusto popular por ciertos esquemas que el emisor conoce y a los que está acostumbrado.³⁰ No hay forma de desligar al público de la obra. Hablando sobre poesía pero aplicable, por supuesto, a la novela, Bousoño sintetiza toda esta correlación entre lo popular y lo literario que da por resultado una obra que hoy parece absurda en aspectos como la erudición pero que es fruto de ese "asentimiento" -"ley intemporal del arte"-³¹ entre el autor y el lector,

Cada época puede mirar hacia el pasado y de ese pretérito discriminar con sensibilidad nueva todo el acervo artístico. Negará acaso valores estéticos que antes gustaban; acaso afirmará otros que con anterioridad no placian tan intensamente. Cuando esto se hace, el disentiimiento puede ser erróneo,

²⁹ Emilio Cotarelo y Mori, pról., Teatro popular, XXIII.

³⁰ Existe toda una tradición de erudición poética. Tasso, por ejemplo -afirma Weinberg- desarrolla una tesis sobre la necesaria universalidad de la sabiduría del poeta para quien "all arts and sciences are his prerogative". Weinberg añade que para Tasso así como para otros poetas del quinientos y seiscientos es, inclusive, más eficiente una erudición manifiesta en alegorías y, por tal, de comprensión más difícil, que los simples discursos eruditos, 1: 283.

³¹ Bousoño, 390.

porque en tal caso sería válido un enfrentamiento crítico con perspectiva histórica. En cambio, repito, las exigencias que un período tiene para consigo mismo y su correlativa secuela aquiescente o disquiescente están libres de error de esa clase, pues, en principio, un escritor que se desentiende de la visión del mundo propia de su tiempo (al desentenderse de sus consecuencias retóricas) no expresa su tiempo, y puede ser considerado por ello, en justicia, como inauténtico y, por tanto, como disentible, si nos ponemos en el caso peor.³²

Daniel Prieto Castillo señala, además, como todo mensaje retórico y, la novela, sin duda, cabe dentro de tal rotulación, apunta a influir sobre el público por lo que el comunicador se convierte en "influenciador."³³ Admite que el autor reconoce una vertiente afectiva en todo receptor sobre la cual lo manipula, lo conmueve e induce "a temer algo de la realidad (esperanza de ciertas satisfacciones o miedo de ciertas insatisfacciones)."³⁴ Prieto advierte como el "influenciador", a través de la retórica, elabora cualquier información de manera que llegue al público

³² Bousoño, 403.

³³ Prieto Castillo, 65.

³⁴ Prieto Castillo, 65.

de forma impactante.³⁵ El autor de novelas es uno de los más aptos comunicadores ya que tiene a su disposición recursos emotivos y estéticos con los que puede unificar y cohesionar su obra. El emisor utiliza aquellos esquemas generalizadores que el receptor espera, asegurando la funcionabilidad de la obra.

Es por esto que las sentencias eruditas intercaladas en el discurso amoroso del galán no llegan a extrañar al lector; al contrario, es una estructura reconocible, un rasgo distintivo de la literatura de la época, una cualidad intrínseca del texto que procede directamente de la necesaria sabiduría del autor a la que el lector está acostumbrado y de la que, inclusive, aprende. Además, gusta al público competente para apreciarla.

Por otra parte, hay obras creadas por el público y otras creadas para el público. La durabilidad de éstas depende de su capacidad para identificarse con el destinatario en el tiempo. Es por esto que muchas de estas novelas cayeron en el vacío crítico. Uno de los elementos fundamentales de la ficción poética es una

³⁵ Prieto Castillo, 66.

comunicación que trascienda el contexto sociocultural y sus estratificaciones y cuando es el público quien las crea pocas veces trasciende esos contextos.

Al desvestir a muchas de estas novelas de tanto ornamento, queda, casi siempre, una novelita mucho más risueña y entretenida que aquella adornada con tantas vestimentas, pero esto es la generalización de hoy, del gusto actual, lo que no viene al caso ya que lo que interesa es la formulación de las concepciones pragmáticas de la época, interesadas únicamente en las doctrinas clásicas y, como apuntamos, en satisfacer el gusto popular. Quien discrepó con el uso de tanta autoridad y que, además, lo hizo con ironía y fineza fue, por supuesto, Cervantes y sin duda por ello su obra es de todos los tiempos, no de época,

...tan llenos de sentencias de Aristóteles, de Platón y de toda la caterva de filósofos, que **admiran a los leyentes** y tienen a sus autores por hombres leídos, eruditos y elocuentes? ¡Pues que, cuando citan la Divina Escritura! No dirán sino que son unos Santos Tomases y otros doctores de la Iglesia, guardando en esto un decoro tan ingenioso que en un renglón han pintado un enamorado distraído y en otro hacen un sermoncito cristiano que es un contento y un

regalo oílle o leelle.³⁶

María de Zayas también lo haría. En su décimo desengaño, "Engaños que causa el vicio" comenta,

Y yo, como no traigo propósito de canonizarme por bien entendida, sino por buena desengañadora, es cierto que ni en el hablado, ni en lo que hablaré, he buscado razones retóricas, ni cultas; porque, de más de ser un lenguaje que con el extremo posible aborrezco, querría que me entendiesen todos, el culto y el lego; porque como todos están ya declarados como enemigos de las mujeres; contra todos he publicado la guerra. Y así, he procurado hablar en el idioma que mi natural enseña y que aprendí de mis padres; que lo demás es una sofistería en que han dado los escritores por diferenciarse de los demás, y dicen a veces cosas que ellos mismos no entienden.³⁷

Pero estas son excepciones; en general los autores del XVII se preocuparon, en mayor o menor grado, por intercalar en sus escritos algún que otro vocablo, cita o autoridad que mostrase un narrador versado en las materias que por obligación habría de conocer, y el

³⁶ Miguel de Cervantes, El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, prólogo, 10.

³⁷ María de Zayas, 412.

público contemporáneo al que iban dirigidas, apreciar, entender, descifrar y disfrutar.

5. Lenguaje y estilo

A Lugo no sólo le interesa la erudición, en lo que al uso de citas y alegorías se refiere, sino también el lenguaje y su adorno, recursos estilísticos y modos de expresión lo que va muy de acuerdo no sólo con la doctrina aristotélica³⁸ sino con la intención de cualquier escritor que sabe que tiene que,

³⁸ Léase en la Poética de Aristóteles,
Otra prueba es que los que empiezan a hacer
poesía pueden ser expertos en la elocución y en los
carácteres antes que en organizar los hechos...,1.450a.

La elocución es el cuarto de los elementos
verbales; y digo, como ya se ha expresado con
anterioridad, que la elocución es la comunicación por
medio de las palabras, lo cual tiene el mismo efecto en
verso y en prosa...,1.450b.

Lo esencial de la elocución es que sea clara y
sin ser baja. Es muy clara la que está formada de
palabras corrientes pero es baja...,1.458a.

...la medida es necesaria en todas las partes de
la elocución pues el que se sirve inadecuadamente de
metáforas, palabras raras y otras figuras caerá a
propósito en el ridículo lo mismo que si lo
buscara...,1.458b.

"dedicarse al pulimento de la dicción y a la forja de un estilo, convencido de que su carrera no se puede cimentar sobre las veleidades de inspiración y la varia fortuna de los descubrimientos, sino aquellos otros valores no sólo más sólidos sino más controlados y sujetos."³⁹

Por esto, la novela para Lugo no es sólo fábula sino también estilo, expresión poética. Dice,

He procurado romper la lengua en varias frases, ejecutando cuanto abraza la Retórica y Oratoria, los Tropos, las Figuras, así de las sentencias como de las palabras, con la variedad de estilos que enseñan Cicerón, Quintiliano y los demás autores.(15)

En cuanto al adorno afirma,

...hemos de mirar también a la sentencia; pues como enseña el Filósofo manifiesto es de estas acciones ser dos las causas: la sentencia y las costumbres: éstas para el adorno del suceso y aquéllas para el adorno de la elocución.(26)

Y, sobre la elocución,

Cuanto a la elocución que debe guardarse os remito al 3ro de los Retóricos, de Aristóteles, y a sus comentadores Alejandro Aphrodisio, Pedro Victorio, Alejandro Piccolomini y, en sus prosas, al Cardenal Pedro Bembo, donde hallaréis el modo de formar las sentencias y los períodos; y

³⁹ René Wellek y Austin Warren, 129.

cuanto al formar figuras, en Cicerón, Quintiliano, Cipriano y otros muchos; porque no es lugar este para dar preceptos, en materia que pide libro aparte y tan grande como lo escribió Cavalcante, donde si gustáis de mayor latitud, hallaréis lo que deseareis. (24)

Señalamos como la novela apuntaba más a persuadir mediante el entretenimiento que a alentar cualquier rama del saber (a pesar de tanta erudición) por lo que necesitaba de la elocución porque ésta era parte de la retórica y, por lo tanto, encaminada a la persuasión. Cuanto mejor supiese expresarse el autor, mejor persuadiría. Es por eso que la novela como manifestación retórica y como acto de comunicación es más que nada -y en esto estamos de acuerdo con Prieto- "una elaboración programada y por tanto no espontánea de un mensaje a fin de que resulte efectivo para persuadir"⁴⁰ ¿Y cuán mejor no habría de persuadir lo que, de acuerdo a los parámetros de la época, configuraba la estética? De ahí la preocupación por la elocución, la corrección gramatical, la propiedad de las expresiones, su disposición lógica y la elegancia de las figuras.

⁴⁰ Prieto Castillo, 28.

No se trata de que Lugo aspirara en cierto modo a un inmovilismo en el discurso literario aprisionado en tanta preceptiva lo que, sin duda, convertiría su prosa en algo monótono y uniforme. Al contrario, las combinaciones de las figuras, esa preocupación por el estilo, dan por resultado una lengua más viva, más llamativa. Es un lenguaje que no cansa ya que no es lo sobrio, ampuloso y cuidado que, de acuerdo con la normativa clásica, podía esperarse. Al contrario, en muchas ocasiones, es sencillo y popular. Y no es que el autor no sintiera un verdadero interés por la lengua, y que no tratase de atenerse a las normas expuestas porque hay veces en que lo hace; es, simplemente, que no quiere que el lenguaje canse, por lo que combina con el estilo simple uno intermedio que, en ocasiones, transforma en exagerado. Varía los tonos, incluso en el mismo discurso, según el personaje y el asunto. Intercala términos eruditos con otros de la germanía y alguna que otra algarabía. Por lo que, aunque trató de dignificar el lenguaje con toda clase de preceptos sobre la propiedad lingüística y la sabiduría, también lo salpicó con vocablos muy poco artificiosos, muy de la calle, del pueblo, y apreciados por ese público lector más culto al que fascinaban los

giros populares. Aparecen expresiones comunes, coloquiales; se permite concesiones que el verdadero teórico nunca hubiese consentido. La lengua de este autor es multiforme, una para la teoría: expositiva, enunciativa; otra para la práctica: deliberativa, familiar.

Al optar por la novela como modelo interpretativo de la realidad, acepta las reglas que lo encaminan hacia un nivel formal de expresión, sin el cual no existiría ningún género, pero no deja de lado, en la práctica, lo que de creativo puede aportar esa misma realidad ya que, de hecho, el escritor no trabaja en virtud de las leyes que le ofrece la historia sino que acepta las que convienen a su propia interpretación, lo que no significa que no pueda ir más allá. Al contrario, es ese "ir más allá" el que permite el diálogo entre el receptor y el texto a través del tiempo, el que distingue al artista del preceptista, el que le otorga a la obra un sentido de contemporaneidad perenne, de universalidad, de decodificación.

6. Francisco de Lugo y Dávila y otros teóricos

A pesar de todo, Francisco de Lugo y Dávila es un representante más bien conservador de su tiempo.⁴¹

Lugo es más teórico del XVI que de su propio siglo⁴². Quisiera señalar, siquiera a modo de ejemplo, un teórico de la primera mitad del siglo XVI, Miguel Salinas, con quien Lugo presenta una notable similitud, al menos en esquemas preconcebidos que siguen en todo los ideales de los retóricos clásicos.

Miguel de Salinas fue el primero en escribir una preceptiva en lengua vulgar en España, por lo que marcó -en palabras de Antonio Martí⁴³- un jalón histórico en el desarrollo teórico. Su interés principal es, como en Lugo, el auditorio a quien va dirigida su obra, el

⁴¹ Compárese, por ejemplo, su teoría con la del Arte nuevo de hacer comedias, que aunque publicado trece años antes, 1609, es mucho más innovativa, menos "clásica".

⁴² Nótese, no obstante, cuan similar es su preceptiva a la de Pinciano.

⁴³ Antonio Martí, 89.

orden y disposición de los hechos, el estilo, la forma y la elocuencia.

Su teoría, dedicada en gran parte a los predicadores, subraya la importancia didáctica para la cual "se combinará la fuerza oratoria con la sencillez de una charla familiar"⁴⁴, tan similar al marco novelístico.

Para ilustrar lo cercano que está Lugo al Humanismo, entre todos los preceptistas anteriores, y a pesar de que su obra es sobre retórica, escogimos a Salinas porque "representa el espíritu de los nuevos tiempos; en efecto, piensa y tiene asimilada la corriente nueva del Humanismo, sabiendo hacer la síntesis de la religión y el progreso,"⁴⁵ sin que por ello prescinda en forma alguna de los clásicos, al contrario, su obra es más que nada una adaptación de la doctrina greco-latina.

Para Salinas como para Lugo, lo verosímil tiene el mismo sentido que tuvo para Aristóteles; el decoro en

⁴⁴ Antonio Martí, 93.

⁴⁵ Antonio Martí, 94.

el habla el mismo que para Horacio, hasta ese "mover afectos" es indiscutiblemente el mismo. Dice Salinas,

Toda la victoria del buen decir ponen los retóricos en saber mover estas afecciones a los oyentes según la cualidad de la causa. Y aunque en los juicios Aristóteles no aprobara el mover de los afectos, por parecerle que no convenía ofuscar el entendimiento del juez con alguna pasión o movimiento que pudiese impedir de enseñorearse la razón, no es opinión tan aprobada que por ella se deba dejar de hacer.

Y ya que se dejasen aparte los juicios, para los demás es esta facultad muy necesaria, porque en algunos, mayormente en la gente común, más fácil es moverles a aborrecer, o a amar, o a cualquier otra afección que persuadirles por razones suficientes.⁴⁶

No quiero decir con esto que la preceptiva de Lugo haya quedado atrás en el tiempo, que sea anticuada. Sólo hago constar su aproximación al pensamiento teórico clásico-renacentista ya que, por otra parte, es más europea que lo esperado. La preceptiva del conocido teórico y escritor inglés, Sir Philip Sidney,⁴⁷ es también similar, en muchos aspectos, a la

⁴⁶ Miguel de Salinas, 157.

⁴⁷ La edición de Brancaforte de la Deffensa de la Poesia de Sidney es de una traducción anónima al español. The Defense of Poesy, escrita en 1580 y publicada en 1595 fue traducida -según estima Brancaforte- en 1616, por lo que Lugo bien pudo haberla conocido ya que el dueño del manuscrito, el toledano, Juan de Bustamante, comenzó a destacar como escritor en

de Lugo.

Por ejemplo, la definición de mimesis, imitación y ficcionalidad⁴⁸ es tan aristotélica como la de Lugo. Similar es su postura sobre la erudición, de la que no prescinde nunca. Véanse, a modo de ejemplo, algunas frases,

1622, año en que, precisamente, se publicó el Teatro popular. No es de extrañar, entonces, que Bustamante y Lugo coincidiesen alguna vez y, hasta fuera posible, debido al interés de Lugo por la teoría literaria, que hubiese tenido algo que ver con dicha traducción o, al menos, que la leyese. Sobre esta traducción, véase el prólogo de Brancaforte.

⁴⁸ mimesis:

...la Poesia pues, es un arte de imitacion: por que assi Aristoteles la llama en esta palabra *Mimesis* (esto es) un representar, contrahaser o figurar fuera, para hablar por metaphora, un retrato que habla afin de enseñar y deleytar..., 33.

imitación:

...imitan assi para deleytar como para enseñar, y deleytan para mouer a los hombres para emprender aquella bondad, dela qual sin el deleyte huyarian como de un forastero; y enseñan para haserles conocer aquella bondad a que son mouidos: lo qual, siendo la mas noble mira a que Jamas fue enderecada alguna doctrina, todauia no faltan lenguas ociosas que les ladren..., 34.

ficción:

...un exemplo fingido tiene tanta fuerça para enseñar, como el uerdadero (por que quanto al mouer, esta claro, pues el fingido puede ser torcido a la mas alta clauija dela passion)..., 46.

...el remordimiento en Oedipo; la bien presto arrepentida superbia en Agamenon; la crueldad tragadora de sy misma en Atreo; la violencia de la ambicion en los dos Thebanos hermanos; la amarga dulçura dela uenganca en Medea; y para caer mas baJo, el Gnato Terenciano y el alcahuete de nuestro Chaucero...⁴⁹

Igual es su interés por las fábulas, a las que también llama cuentos,

...assi ua con los hombres (cuya mayor parte niñean en las mejores cosas, hasta que son puestos en la cuna de su sepultura) se holgaran de oyr los cuentos de Hercules, Achilles, Ciro y Eneas...⁵⁰

...cierto conosçi hombres que con el solo leer Amadis de Gaule, que Dios sabe, falta mucho de una perfeta poesia, han hallado sus corazones mouidos al exercicio dela curtesia, liberalidad y principalmente del ualor...⁵¹

Sin embargo, al margen de su innegable apego a la teoría renacentista, de su similitud con preceptistas anteriores, de su estima por todo aquello que configure los paradigmas clásicos, podemos afirmar que en la

⁴⁹ Sidney, 42.

⁵⁰ Sidney, 50-51.

⁵¹ Sidney, 51.

práctica estas novelas reúnen, como veremos en la segunda parte de este estudio, todas las características de la llamada novela cortesana, herencia ésta de un sistema literario y otro social.

7. Conclusión

Cualquier obra de arte produce normas específicas que se desarrollan autónomas, son estas normas las que al codificarse producen la preceptiva vigente. Lugo evaluó las ya codificadas en otras formas literarias y se las aplicó a la novela.

Así, la novela fue una fábula que mimetiza una sólo acción en un tiempo determinado, cuyo modelo original se halla en los griegos y en los italianos la pericia. Esa fábula ha de ser ante todo "verosímil" y debe apoyarse en elementos como la admiración, el decoro y la erudición de manera que entretenga pero también instruya.

A Lugo le interesan los usos retóricos. Sus teorías sobre el adorno de los hechos y la elocución son refundiciones clásicas pero repercuten en su prosa de manera que ésta absorbe lo mejor de esas teorías, y las combina con aquéllas que nada tienen que ver con lo

literario pero que nacen de la disposición natural del autor.

Su actividad lingüística oscila entre el lenguaje individual, recogido en las expresiones populares de su tiempo y el literario, acumulado en los manuales poético-retóricos. Por eso no encontramos ni una cuidada disposición del discurso ni un verdadero estudio de la lengua pero sí un cierto ritmo en las oraciones, una armonía entre el lenguaje y el asunto que, a pesar de todas las digresiones morales y citas eruditas, dan por resultado una reacción positiva por parte del lector. Y, tal parece que eso era precisamente lo que el autor buscaba: conseguir el efecto deseado. Su teoría del discurso literario es el resultado de un acto en el cual la noción de lo sociológico se confunde con un modelo normativo teórico y práctico, es el encuentro de un sistema de cultura, y del grupo social que lo produce, con la literatura.

Ni fue original ni su preceptiva se identificó con nuevas modalidades del discurso literario. Fue, eso sí, uno de los pocos autores que apuntaló las bases para que la naciente narrativa se formase y

desarrollase con el vigor y brío con que lo hizo. Ni él mismo pudo imaginar hasta dónde llegaría esa nueva expresión esbozada en la novela del XVII a la que él tuvo que defender.

SEGUNDA PARTE

Nota preliminar

La segunda parte de este estudio intenta evaluar las manifestaciones teóricas en su composición práctica y a la luz de las postulaciones del proemio.

El tratado preceptivo de Lugo y Dávila hace más interesante la investigación ya que aparece como prólogo a sus novelas con lo que ofrece teoría y práctica unidas; no son simples alusiones teóricas, que pueden pasar inadvertidas, sino toda una teoría renacentista que trata de aplicarse a una praxis barroca.

Aunque sólo fuese en base a fechas, en principio, esta conjugación es contradictoria, ya que la novela cortesana es producto de una sociedad -y visión del mundo- diferente de la que elaboró las diversas refundiciones de las normas clásicas. Pero no serían las fechas importantes si el autor pusiera en práctica lo enunciado en teoría y aquí es donde queremos llegar. Averiguar hasta dónde la metodología es importante y que papel juega en cada una de las novelas. Veremos como a veces el precepto es nulo, otras el autor, de alguna forma, logra conciliar los dos órdenes y otras

en que lo teórico y lo práctico se adaptan perfectamente.

Se analizarán las novelas de esta colección,

1. Escarmentar en cabeza ajena
2. Premiado el amor constante
3. De las dos hermanas
4. De la hermanía
5. Cada uno hace como quien es
6. Del médico de Cádiz
7. Del andrógino
8. De la juventud

según los principios enunciados en el prólogo, valorizándose la práctica discursiva según su aproximación a los paradigmas teóricos.

Por otra parte, debido a las diversas implicaciones de un concepto tan complejo como es el de lo moral en la narrativa, y a sus posibles consecuencias argumentativas, propongo para el análisis pragmático la siguiente evaluación:

Cuando las acciones de los personajes atenten contra el comportamiento "debido", "conforme al código moral indispensable para que la vida no descienda a una graduación peligrosa"¹, es decir, cuando los actos del protagonista literario se desvíen de la moral eclesiástica dominante, se indicará que el autor no

¹ Bousoño, 376-377.

cumple con el precepto sobre moralidad. No obstante, puesto que Lugo -como hemos señalado²- pudo concebir el vocablo como la conducción de la vida, no lo "lícito" o "ilícito" (DA) de las acciones humanas sino el "bien" o el "mal" que conforman su naturaleza, o la realización del hombre en un determinado entorno social, en ese caso -y para evitar confusión- se aplicará el término de ejemplaridad. Así, el adulterio, motivo favorecido por este autor, infringe los dictados morales; por tanto, el que éste ocurra en la obra sin una aparente e inmediata sanción, contraviene el propósito moral, pero, como el acto se proyecta dentro de las posibles acciones del hombre, será ejemplar aunque no aleccione.

Por tanto, y para diferenciar, moralidad se entenderá en este trabajo según su acepción más común, y ejemplaridad, moralidad de acuerdo con la conceptualización de Lugo, "la novela es lo moral por mirar a aquella alegoría que hace relación a las costumbres"(23).

Por verosimilitud entiéndase credibilidad, o la reordenación de la realidad de acuerdo con lo posible,

² Véase Capítulo 2, "Hacia lo moral".

y por admiración lo maravilloso pero también lo creíble. Así, si la situación presenta hechos maravillosos y a la vez creíbles, estos son doblemente admirables ya que el término comprende las dos acepciones.

Por popular entiéndase, o bien un argumento que recoge personajes reales con lo que se habría originado en el pueblo, o elementos que de alguna forma lo vinculen a él, proverbios, por ejemplo, o, simplemente, una trama que sea grata al público por novedosa.

Así, desde una perspectiva analítica y en virtud de lo expuesto en la Primera Parte se tratará de estudiar si las novelas, en su expresión artística, acatan las leyes sobre verosimilitud, ejemplaridad, moralidad, erudición, admiración y otras; es decir, si el autor se atiene a los límites que él mismo impuso, si cumple con el propósito didáctico tantas veces reiterado, con la metodología docente, con los tópicos característicos y los recursos propios de esta clase de narración.

Capítulo 4

Técnicas narrativas y aplicación práctica

Yo he pensado que tienen las novelas
los mismos preceptos que las comedias,
cuyo fin es haber dado a su autor
contento y gusto al pueblo, aunque se
ahorque el arte.

Lope de Vega
(Novelas a Marcia Leonarda)

1. Escarmentar en cabeza ajena

La presentación de esta primera historia tiene como pretexto argumental el proverbio "escarmentar en cabeza ajena" con el que Lugo titula la novela. El adagio es conocido en la época, aunque en diferentes versiones.¹ El propio Lugo lo transforma en la

¹ Correas, por ejemplo, lo transcribe como "eskarmentar en kabeza axena, doctrina buena. Gran prudenzia o zienza." Gonzalo Correas, Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras formulas comunes de la lengua castellana en que van impresos antes y otra gran copia, edición de Louis Combet (1627; Bordeaux: Féret et Fils, 1967) 148.

Sebastián de Horozco en su Teatro universal de Proverbios glosó el refrán:

Escarmentar en cabeça agena
Al hombre que cuerdo fuere
le conviene que escarmiente
quando a su vecino viere

variante "dichoso a quien le hacen los ajenos peligros advertido." (30)² Es común encontrar en esta clase de novelas un motivo configurador que, en este caso, es el

que algo le aconteciere
quitando el inconveniente.
Mucho se deve mirar
lo que el bulgar dice y suena
que en todo tiempo y lugar
es muy bien escarmantar
primero en cabeça ajená.

Sebastián de Horozco, Teatro universal de Proverbios, edición, prólogo e índices de José Luis Hernández (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1986) proverbio 1156.

Eleanor S. O'Kane en Refranes y frases proverbiales españolas de la Edad Media, Anejo II (Madrid: Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 1959) 111, señala las siguientes versiones: Bien aventurado es el que se escarmienta en los peligros ajenos; quien me oyere e me viere e me criyere, escarmienten cabeza ajená; te aconsejo que avisado seas, escarmientando en ajená cabeça; porque los que assi vieren a aquéllos padecer se escarmienten en cabeça ajená.

Antonio Liñán y Verdugo como prefacio a su primer escarmiento dice que ha de contarle "por el provecho de Don Diego, y otros semejantes forasteros mozos que son nuevos en la Corte, para que **escarmienten en cabeza ajená.**" Guía y avisos de forasteros que vienen a la Corte (Madrid: Editora Nacional, 1980) 66.

Sobre proverbios, véanse también Melchor García Moreno, Catálogo Paremiológico (Madrid: Librería, 1918) y Marqués de Santillana, "Refranes que dizen las viejas tras el fuego," Revue Hispanique, reeditados por Urban Cronan, t. XXV, no. 67 (Sept. 1911): 134-219.

² Este proverbio aparece en Correas como "dichoso el varón ke eskarmienta en kabeza axena; en la suia non," 331.

de un adagio, con el que la obra, desde un principio, responde a un esquema de corte popular.

Una de las características que, desde un punto de vista funcional, determina "lo popular" dentro de la narrativa corta del XVII es el uso de refranes y proverbios. En la finitud de una frase, en lo conciso de una fórmula, describen al hombre mejor que cualquier bosquejo psicológico. Algunos figurativos, otros no, todos reflejan los valores sociales en un determinado momento histórico.

Lugo, como muchos otros novelistas de la época, sabía esto. Por eso utiliza el refranero³ que, de vez en cuando, alterna con sentencias eruditas. Además, el uso del refranero no menoscababa en absoluto la erudición de una obra ya que como señala O'Kane⁴, desde 1500, año en que se publicó los Adagios de Erasmo⁵, "se

³ Emplea otros refranes: "Dádivas quebrantan peñas"; (36) "De la mujer palabras favorables son las que, con razón, deben temerse"; (63) "Come poco, etc." (33).

⁴ Eleanor S. O'Kane, 15.

⁵ Para las diferentes definiciones de Erasmo sobre el proverbio, véase la introducción a los Adagios, "Quid sit paroemia."

le imprimió al proverbio, en España y en otros países de Europa, el sello de aprobación." Jiménez Patón, también, en su Elocuencia española en arte⁶ advertía que los adagios como

se hizieron y se hazen son muy provechosos y aun necessarios principalmente para quatro cosas, para persuadir, para philosophar, adornar lo que se dize y para entender los buenos autores.

En lo que a narrativa propiamente se refiere, el uso casi indiscriminado de refranes y proverbios conforma toda una tradición que se remonta al Arcipreste de Hita y Fernando de Rojas; Cervantes había ofrecido muchos que exaltaban lo popular, como recuerda Sancho,

...porque sé más refranes que un libro y viénense tantos juntos a la boca cuando hablo, que riñen por salir, unos con otros; pero la lengua va arrojando los primeros que encuentra aunque no vengan a pelo; más yo tendré cuenta de aquí en adelante de decir los que convengan a la gravedad de mi cargo, que en casa llena, presto se guisa la cena; y quien no destaja no baraja; y a buen salvo

⁶ Bartolomé Jiménez Patón, Elocuencia española en arte, prol. y ed. Elena Casas, 341.

está el que repica; y el dar y el tener, seso ha menester.⁷

Asimismo, la viveza de muchos de estos proverbios hace que se adquiriera -como señala O'Kane- una "nueva conciencia de las posibilidades del lenguaje que en aquel momento se estaba convirtiendo en instrumento adecuado para la imaginación nacional"⁸.

Lugo y Dávila, como apuntamos, basa su primera novela en el refrán, del que dice ha sido "tantas veces experimentado en el mundo"(29) y alaba el uso continuo de adagios, los cuales son tan antiguos, señala, como lenguas y naciones y con tal frecuencia usados "en las divinas letras que pudo P. Martín del Río⁹ hacer dos volúmenes no pequeños de aquellos sólo que se hallan en la Biblia"(30). Advierte sobre la enseñanza moral y natural que de ellos se obtiene y los define como "una sentencia nacida de la verdad y con la experiencia comprobada"(30). Concluye afirmando,

⁷ Cervantes, El Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, II: 687.

⁸ Eleanor S. O'Kane, 28.

⁹ Refiérese a Martin Antoine del Rio, Adagialia Sacra Veteris et Novi Testamenti, (1614-18).

-Más despierta lengua, mayor elocuencia y más delgada pluma que la mía, pide la explicación del proverbio que hoy ha dado motivo para nuestra conversación, pues cuando no tuviera más antigüedad y autoridad que haberle referido Plutarco en la vida de Timoleonte, bastaba. (30)

Nótese como el autor no tiene inconveniente en hacer uso del proverbio pero se asegura de respaldarlo con la "antigüedad" y la "autoridad" como lo había advertido Patón en su tratado teórico de 1604, "...que los adagios o refranes sean figuras consta porque salen y se apartan de el comun hablar y assi conviene que tengan antigüedad y erudicion."¹⁰ Además, Lugo lo dirige a la enseñanza, "cuanto vale a los cuerdos el escarmiento de las ajenas desdichas"(29) con lo que cumple con una motivación primordial: deleitar enseñando. Ya hemos señalado que muchos de los acuerdos narrativos entre el autor y lector son implícitos. El autor está de acuerdo en ofrecer elementos populares pero los apoya en otros que se ajustan con mayor perfección a los cánones estéticos, que dignifican esa tendencia hacia lo popular. Veremos

¹⁰ Bartolomé Jiménez Patón, 341.

más adelante como el proverbio lo sustituye Lugo con citas latinas, epigramas y panegíricos para no sólo acrecentar la erudición sino para también acatar aquello de "que no todo sea para los doctos ni todo para los vulgares." (27)

Así, dentro de las técnicas empleadas, Lugo utiliza el proverbio como motivo configurador. Por otra parte, empleará la yuxtaposición de elementos como esquema narrativo.

Mariano Baquero Goyanes señala que "la mayor parte de la novelística clásica responde al esquema de la sucesión y yuxtaposición de episodios relativamente aislables y sólo unificados en función de un protagonista o de unos personajes centrales."¹¹ María del Pilar Palomo también define la relación entre las diversas unidades narrativas que configuran el sistema yuxtapositivo como aquella "cuyos elementos son independientes entre sí, a nivel de contenido y cuyas estructuras son también independientes."¹² La primera

¹¹ Mariano Baquero Goyanes, Estructuras de la novela actual (Barcelona: Editorial Planeta, 1970) 37.

¹² María del Pilar Palomo, La novela cortesana: Forma y estructura (Barcelona: Editorial Planeta, 1976) 18.

novela de Lugo cabe perfectamente dentro de este sistema ya que muestra dos series de personajes primarios que podrían configurar dos novelas separadas. A la primera serie la integran Beatriz, Fernando y Félix; a la segunda Celia y el Dr. Ranjelo. A pesar de que en el entramado de aventuras ambas series se entremezclan, existe una cierta linealidad, un paralelismo y simetría que impide que la una dependa de la otra.

La novela cortesana como cualquier otro esquema narrativo identificable (la novela histórica, la sentimental, la bizantina) presenta una estructura argumental que es, con mínimas variaciones, la misma: la dama, el galán, el rival y la tercera; es una estructura definida, mecánica, que se repite. "Escarmentar en cabeza ajena" se desarrolla de acuerdo a este esquema: A Beatriz la pretenden dos galanes de los cuales su padre favorece a uno y ella al otro. Mediante una dueña, cuya descripción se ajusta al más perfecto molde celestinesco, la dama concierta un encuentro con su favorito. Debido a los enredos propios del género, aparece el otro, a quien ella se

entrega sin mucha resistencia; ergo el predilecto aprende cuan vulnerable es la naturaleza femenina, "escarmentando así en cabeza ajena." Mientras tanto, Celia, casada con el Dr. Ranjelo, mujer tan "discreta" que evita las artes terceriles rehusando "toda ostentación y ruido, reduciendo a sí todas las negociaciones"(37), mantiene relaciones adúlteras con el mismo galán al que Beatriz se entrega. Al descubrir el marido estas hazañas, ella recurre a argumentos tales que el marido burlado resultó

tras agraviado, satisfecho; tras ofendido, obligado; tras celoso y con razón, libre de celos y sospechas y Celia, en vez de castigada, premiada; en vez de ofensora con renombre de leal, y en vez de astuta y cautelosa, con nombre de inocente."(61)

...Ranjelo, conforme más que nunca con Celia y haciendo de ella mayor estimación...(61)

En ambas series la moral, en el sentido estricto del término, queda en entredicho ya que la primera combina una dama de cambiantes pasiones con un galán muy al estilo del de Rojas,¹³ pasivo, que pone el

¹³ Fernando de Rojas, Tragicomedia de Calixto y Melibea, edición crítica de M. Criado de Val y G. D. Trotter (Madrid: Clásicos Hispánicos, 1965).

desenlace de sus amores en manos de la tercera. A estas dos figuras el autor añade la del "otro" quien, sabiendo que los favores no estaban destinados a él, se aprovecha de estos, quedando el uno, desengañado y los otros, disfrutando de sus amores ilícitos. En la segunda serie, además de no castigarse el engaño, queda la adúltera en mejor posición que si no hubiese cometido la falta.

Los dos esquemas producen un excelente punto de partida para demostrar la "amoralidad" de esta novela. No obstante, se podría argüir que los condicionamientos morales de esta historia se relacionan -como apuntamos en la primera parte de este estudio- con las **costumbres** y **hábitos** de la naturaleza humana. Desde ese punto de vista, la novela sería el **exemplum** sobre el cual el hombre no sólo escarmienta sino que también aprende. Córdoba Montoya señala la concepción idealista que se tiene sobre la naturaleza del ejemplo. Afirma que a estos no habría que imitarlos sino interpretarlos, que cuando se relata cualquier ejemplo el autor lo hace con el propósito no de que se imite sino de que no se

repita.¹⁴

Por otra parte, María Rosa Lida de Malkiel¹⁵, señala la interpretación didáctica de La Celestina." Afirma¹⁶, en base a estudios efectuados por Bataillon y Gilman, que La Celestina es una obra, en cierta medida, moral, ya que cumple su misión didáctica desde lo sentencioso y proverbial hasta la exaltación pasional de sus personajes. Esto podría argumentarse para Lugo. Sin embargo, en La Celestina el desenlace trágico con el que se condenan las acciones de los personajes puede justificar el mensaje didáctico-moral pero en Lugo la consumación del amor ilícito no sólo no se reprende sino que aparece triunfante con lo que el autor renuncia a ese total y pretendido afán aleccionador. En este sentido, el ejemplo ofrecido sería repetible,

¹⁴ Pedro Córdoba Montoya, "Hacia una pragmática de la novela ejemplar," Lenguaje, ideología y organización textual en las Novelas ejemplares, coord. José Jesús de Bustos Tovar (Madrid: Universidad Complutense, 1983) 27.

¹⁵ María Rosa Lida de Malkiel, La originalidad artística de la Celestina (Buenos Aires: Eudeba, 1962) 292.

¹⁶ Lida de Malkiel, 292.

por lo que la obra podría definirse como ejemplar por su función representativa de personajes y formas de vida pero nada más. En otras palabras, ejemplar (moral) de acuerdo con la conceptualización de Lugo.

No creo, sin embargo, que la intención moral del autor haya sido insincera; sólo que ésta se invalida con dicha escena ya que ni por contraste -el buen amor al que se llega por el loco amor- podría explicarse el desenlace. No obstante, la obra presenta otros atenuantes morales capaces de justificar su valor edificante. Por ejemplo, Lugo, al cumplir con los propósitos que establece en una declaración al comienzo de la novela, cumple también con el enfoque didáctico. Dice que esta historia,

a) "Enseña cómo los sabios saben tolerar los casos de fortuna": Don Félix, el galán, al enterarse de las veleidades de la dama, en vez de cometer cualquier acto reprochable¹⁷, responde con unos versos en los que agradece el desengaño.

¹⁷ "...confieso el sentimiento por forzoso a la frágil naturaleza nuestra, no por eso bastante a perturbar la razón; que con ésta soy poderoso para atropellar y huir las quejas que otros dieran hallándose en mi estado..."(69)

b) "Enseña cómo por dejarse llevar de la demasiada curiosidad se da en el riesgo y pierden las ocasiones": Don Félix perdió la oportunidad del encuentro con la dama por preocuparse de lo que ocurría en casa ajena, curiosidad que favoreció al rival.¹⁸

c) "(Enseña) cuanto vale a los cuerdos el escarmiento de las ajenas desdichas": Don Felix aprendió con el suceso del Dr. Ranjelo, el marido burlado, la poca honestidad femenina y con el de su rival la facilidad con que el hombre cae en manos de una mujer voluble¹⁹, ligera²⁰ y frívola.

En los tres casos se satisface el propósito enunciado.

¹⁸ "...oyó y vio abrir la puerta de su grande amigo el doctor Ranjelo; y llevado algo más de la curiosidad que de las leyes de amicitia, llegó al tiempo que las puertas se cerraban; puso el oído a ellas y conoció la voz de Celia..."(54)

¹⁹ "...y sólo confieso, más que para consuelo de v.m. para desengaño, ser mi señora doña Beatriz la misma variedad; y así como tan violento este suceso, lo que hoy parece que ama, dentro de pocos días ha de aborrecerlo y hallarse arrepentida..."(67)

²⁰ "...Don Fernando, ido el viejo, se acostó con mi señora y ella lo hizo con bien poca fuerza..."(66)

Asimismo, en una serie de disquisiciones y descripciones, el autor alecciona contra las dueñas, cuyas artes terceriles pueden desmoronar la más inamovible virtud. Advierte contra ellas de continuo y, para mayor realce, pinta una en extremo desagradable,

...Hernández, una dueña que la había criado desde sus primeros días, persona de antojos pendientes en la cabeza y en el alma cuentas largas y que no eran otras que las que tenía con Don Felix. Amortajado traía el cuerpo en cumplidísimas tocas; mas sólo en lo exterior usaba mortificaciones. Era carilarga la buena dueña, y de las que entre Ave María y Ave María, cogen vuelo y cuentan una patraña, con más palabras que ciego que vende coplas: era sobre todo, gran retórica natural y que en mover afectos pudiera ganársela a un pobre portugués criado en Italia y trasplantado a la Corte de Castilla.²¹ Entendía su poquito del lucro cesante y daño emergente...(35)

El discurso de esta dueña para hacer caer a quien "había criado desde sus primeros días" es consubstancial a la descripción física y moral.²²

²¹ Adviértase lo que señala Cotarelo y Mori sobre esta frase: "Nótese el encarecimiento y tal vez exageración que encierran estas frases. No era bastante que el pobre fuese portugués, sino que debía haberse educado o formado pedigüño quejumbón en Italia y ejercer en la corte castellana su ministerio." (326)

²² Dice: "...¿qué teme? ¿no sabe que la ocasión que se pierde tarde o nunca se cobra? ¡Animo, reina!, que su criada soy, y con amor de madre, y no tan lerda que no tenga mirados todos los inconvenientes; bien

Por otra parte, a la novela la enmarca una ordenación espacial, Sevilla, y temporal, un día -desde que se propuso el otorgamiento de favores hasta que estos se cumplieron-, lo que la mantiene dentro de la tradición italianizante de **novella**.

Es una historia dialogada, complementada o sostenida por breves disertaciones y explicaciones donde el autor narra, en el tradicional discurso indirecto en tercera persona, aquellas acotaciones que él cree necesarias para un mejor entendimiento de los personajes y la acción, así como para una mayor eficacia estética. Es a través de estas disquisiciones donde el lector llega a conocer al autor. Por ejemplo, como hemos visto, a Lugo le disgustan sobremanera las dueñas como -recuérdese- le disgustaban a Cervantes.²³

puede satisfacer la experiencia que tiene de mí en tantos años de comunicación. En estas manos nació; mis pechos la di; yo la enseñe los primeros movimientos y las primeras palabras; pues ¿por qué no me da crédito? ¿esa es la confianza que tan bien fundada puede tener en lo que quiero?"(40).

²³ En El celoso extremeño diría: "¡Oh dueñas, nacidas y usadas en el mundo para la perdición de mil recatadas y buenas intenciones! ¡Oh, lenguas y repulgadas tocas, escogidas para autorizar las salas y los estrados de señores principales, y cuán al revés de lo que debíades usais de vuestro casi ya forzoso oficio! Cervantes, "El celoso extremeño," Novelas ejemplares, II: 212.

Así como le fastidian éstas, le disgustan también los indianos²⁴ y es que, sobre elementos accesorios al tema, el autor, en este tipo de novelas, puede permitirse comentarios que, adscritos a un punto de vista muy propio, aunque también de la época, se integran y acoplan a la estructura narrativa.

Su visión sobre la fortuna es otro ejemplo. Constantemente emplea el vocablo, el cual desde el principio define,

... fortuna; esto se entiende, desde aquellas cosas que dependen de la disposición de los sucesos, oculto el gobierno de ellos al conocimiento humano; porque no hay caso ni fortuna; que todo está debajo de la divina Providencia, y así se han de entender estas voces, "caso y fortuna" cuando se usaren. (29)

Fortuna, semánticamente, se entiende por "accidente, hado o destino" (DA), "suerte, azar" (DCE), o, "vulgarmente lo que sucede a caso sin poder ser

²⁴ "Y aunque las inclinaciones de viejo (como enseña el filósofo) le hacían codicioso y avariento, no era la menor causa de estos efectos el ser indiano, que los tales tienen hecha naturaleza la miseria..." y añade, "...ahorraba una gran suma de salarios y raciones de criados, que excusaba con 'pon el coche', palabra breve y compendiosa." (33)

prevenido" (Covarrubias). Lugo, que en la cita anterior negó la posibilidad de la fortuna como elemento pagano, a través de la novela le otorga estos valores semánticos por lo que reconoce, en cierta forma, la existencia del sino. Sin embargo, condiciona la fortuna a la divina Providencia con lo que elabora una concepción cristiana²⁵ de la idea medieval y renacentista de un destino regido por el azar que controla la vida humana sin que el hombre pueda influir en sus designios. La fortuna que por supuesto da, también quita y lo hace con justicia ya que los dones que entrega le pertenecen y al quitarlos desengaña²⁶; no racionaliza, simplemente otorga y niega; no premia ni castiga; sus favores son ilusorios, temporales. Y así es precisamente como la describe Lugo, personificándola,

-!Ay, amigos; como se ha trocado contra mí la fortuna, mostrándome el rostro feo, si ayer

²⁵ El autor reafirma que su visión es cristiana: "-Parece, señora Hernández que me hallo en el peor trance que contra mí pudo inventar la fortuna. Digo, como cristiano, aquella disposición prevista en la divina Providencia ignorada de los hombres."(68)

²⁶ "...que aunque al hado le dais el nombre de injusto, es justo si desengaños hace..."(71)

el hermoso: que no en vano la pintaron los antiguos mujer por la inconstancia; con alas por la presteza conque se muda de un estado a otro; con dos caras porque con todos las tiene, la una blanca, que enseña felicidad, la otra negra y abominable; ciega está para no ver las miserias ni condolerse de los desdichados. Nadie, como dijo Valerio Máximo, debe creer la felicidad grande de la fortuna; que bien la llamó versable Quinto Curcio; pues como veleta frágil, la mueve un soplo de próspera en adversa. (62)²⁷

²⁷Es común encontrar personificaciones de la fortuna a través de la Edad Media y el Renacimiento. Es una figura que siempre está ahí. Boccaccio, por ejemplo, la menciona de continuo. La ve, conversa con ella. En "A Conversation between Fortune and the Author" dice: "I was taking up my pen again after a very short rest when suddenly there appeared that horrible monster, administrator of all mortal affairs, Fortune. Oh God, how tall she was, what an extraordinary appearance! I did not say anything. I was afraid of her looks, for her eyes were burning and menacing, her aspect overpowering..." Giovanni Boccaccio, "A Conversation between Fortune and the Author," The Fates of Illustrious Men, trad. Louis Brewe Hall (New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1967) 137. Sobre la evolución del concepto de Fortuna, véase del mismo autor, Howard Patch, The goddess Fortuna in Mediaeval Literature (Cambridge: Harvard UP, 1927) y The Tradition of the Goddess Fortuna in Roman Literature and in the Transitional Period (Northampton, Mass: Smith College, 1922). Véase también Felipe Díaz Jimeno, Hado y fortuna en la España del siglo XVI (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1987) y Pedro Salinas, Jorge Manrique o tradición y originalidad (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1962) 96-114.

Para el Renacimiento y el Barroco véanse, Von A. Doren, "Fortuna im Mittelalter und in der Renaissance," Vorträge 1922-1923 (Leipzig: B.G. Teubner, 1924) 71-145 y Gottfried Kirchner, Fortuna in Dichtung und Emblematik des Barock; Tradition und Bedeutungswandel eines Motivs (Stuttgart: Metzlersche, 1970).

En algunas ocasiones es la diosa,²⁸ en otras la idea,²⁹ a veces los astros.³⁰

Con esas disertaciones tan propias de esta clase de narración, el autor plantea su punto de vista así como una visión del mundo colectiva y las técnicas narrativas en boga. Por ejemplo, Lugo intercala, al estilo cervantino y siguiendo la tradición del exemplum, un relato breve, con el propósito de apoyar sus disquisiciones.³¹

Asimismo, mezcla con su prosa versos y canciones para, tal vez, cumplir con el precepto de que el autor

²⁸ "...ejecutando con los hombres su poderío o jugando con ellos, pues el hombre es el juego de la fortuna." (32)

²⁹ "...favoreciéndole la oscuridad y la fortuna." (65)

³⁰ "...la fortuna no es otra cosa que los varios influjos de los cielos, ocultos siempre a nosotros." (53)

³¹ En este relato narra la historia de un recién casado que al escoger dueña para su mujer seleccionó entre todas a "una muy honrada mujer; que era tuerta y algo sorda, y que cojeaba y, sobre todo, de pesadísima condición" (35) por ser ésta la "dueña con menos tachas."

"pueda mostrarse épico, lírico, trágico"³². Su novela es una estructura abierta donde esos versos y canciones conforman lo lírico; un contar en el pasado que se extiende hasta el presente (toda la novela está relatada en el imperfecto) lo épico; el diálogo, que en imitación al modelo dramático permite que el autor se mantenga algo al margen, imparcial, entregando al público sus personajes, con una efectiva neutralidad, lo trágico.

Sin embargo, es la técnica del diálogo la que produce -en palabras de Baquero Goyanes- una novela dramática, con filiación teatral; es una técnica que roba al teatro la estructura que le es propia para manejarla novelescamente³³, lo que está muy de acuerdo con el sentido escénico que desde un principio Lugo otorgó a sus novelas. El público puede identificar mejor un sistema de comunicación ya organizado con el cual establece una conexión, no sólo en el plano del contenido sino también en el de la estructura. Esta

³² Cervantes, El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, I: 382.

³³ Mariano Baquero Goyanes, 44.

interrelación entre novela y teatro adopta su propia forma, visible en todas estas novelas. Además, el empleo del diálogo, como también señala Goyanes³⁴, le otorga a la novela cierta objetividad que no le concedería, por ejemplo, el uso de monólogos interiores, técnica ésta propiamente novelesca. Y son, precisamente, esos cruces genéricos, esa variabilidad, lo que confirma la libertad estructural de la novela. Nótese cuan teatral, cuan escénicas, pueden ser estas frases,

...entonces, sacando un pistolote y poniéndoselo al villano a los pechos, le amedrentó de suerte que pudo escaparse antes que diese voces y llamase gente...(47)

El diálogo, al otorgarle objetividad, le otorga también cierto grado de veracidad, de verosimilitud, de manera que Lugo cumple con el precepto de "representar propiamente"(15). Además, el autor cita lugares conocidos: la Alameda, el Arenal, el Campo de Tablada, la Torre de Oro, Triana, las huertas de San Juan de Alfarache, con lo que aproxima la fábula a la verdad. Cita, inclusive, al mencionar las huertas, a Mateo

³⁴ Mariano Baquero Goyanes, 41

Alemán y a un tal Heredia que, por la manera con que habla de él, debió ser conocido en la época.³⁵ Dice que fue "el primero que en España deleitó los oídos con el superior instrumento de la lira, no conocido hasta entonces en estos reinos." (49) A pesar de las muchas coincidencias, de este laberíntico maderamen de lances fortuitos característicos a estas novelas, la trama se ajusta a lo verosímil. Es precisamente en esa verosimilitud donde Lugo se apoya para cumplir con el precepto de la admiración.

En esta novela la admiración es más estética que ética³⁶ ya que aunque expone una fábula didáctica

³⁵ Puede referirse a Pedro Heredia, músico italiano de origen español, muerto en Roma en 1640, o a Sebastián Aguilera de Heredia, compositor y organista, fallecido en 1627. No obstante, parece improbable ya que los dos se dedicaron a la música sacra, al órgano, a los cantos polifónicos y a la música coral. Ambos sacerdotes, el primero fue maestro de capilla en la Catedral de Vercelli y en la de San Pedro en Roma y el segundo, organista en las Catedrales de Huesca y Zaragoza, por lo que es posible que el Heredia que nombra Lugo fuese, aunque no ficticio, sí un personaje local del que no he encontrado datos.

³⁶ Córdoba Montoya señala que la admiración es un concepto indisolublemente ético y estético y añade que es debido a esto que arte y moral discurren por caminos paralelos, 24. Nosotros opinamos que a pesar de esa supuesta indisolubilidad toda obra presenta elementos admirativos que, aunque en ocasiones compartan una misma unidad, a veces, como ocurre en Lugo, el relato puede ser admirable en lo ético y no en lo estético y viceversa por lo que la relación no es absoluta.

elegida para el "escarmiento" no satisface el propósito ético de lo admirable que es "inducir y mover a desterrar el vicio y amar la virtud"(15), debido al desenlace poco ortodoxo de la segunda serie en particular. No obstante, es admirable en lo estético ya que además de desarrollar la fábula según un orden de secuencias coherente, la naturaleza de las cosas contadas es, en cierta forma, creíble. No produce en el lector dudas mayores. Aquí, verosimilitud y admiración se relacionan estrechamente.

Por otra parte, Lugo también acata las normas sobre el decoro ya que el discurso de los varios personajes se ajusta a los caracteres. No acata, sin embargo, en su totalidad las reglas generales teóricas que promueven la inclusión de citas eruditas ya que, desde un principio, afirma que,

si algunas sentencias o lugares se trajeren,
vayan traducidas en nuestro vulgar, de tal
suerte, que pueda correr la contextura de
modo que no estorbe la inteligencia y el
lenguaje...(31)

mientras propone para otra novela,

lo secreto de la curiosidad, puntos y
cuestiones de la Filosofía y lo que abrazan
las ciencias circulares y de la retórica,
oratoria, poética, económica,...(31).

Aunque menciona a Dante, Laudino y Vellutelo así
como "la doctrina de Boecio" que dice,

Aquella no es potencia,
que huir no sabe las querellas miserables (69)

la de Séneca,

Como el rapaz vive sujeto a los preceptos de
su maestro, así debe hacer consonancia, con
la razón el apetito (69)

y una sentencia de Juvenal,

Nada tan intolerable
como la mujer que es rica (69)

lo hace muy a "lo popular", muy a manera de proverbio.

La estructura es clásica: exposición, nudo y
desenlace. Evita los entrecruzamientos temporales, la
confusión espacial, la ambigüedad argumental, la
intriga. Su lenguaje es, en ocasiones, muy elaborado y
con estructuras paralelísticas características del

estilo elevado; a veces, teatral³⁷; en otras, popular, irónico: "para remendar, digo, para remediar que así llaman el casarse"(35) o, "era Celia de bizarro talle y de las que tienen aquello que llama el vulgo **garabato**³⁸ con que asió a muchos." No obstante, es siempre claro, enunciativo y, en las descripciones, convencional.³⁹

³⁷ Léase: (habla la dueña)

"Al pan que tantos años he comido en esta casa, a las obligaciones de que me precio, a la lealtad que tanto estimo y al mismo honor mio y de mis amos, fuera ingrata si me cegara la pasión, el amor o el interés, que por todo he atropellado para llegar a hacer esta hazaña."(65)

³⁸ **garabato**- Conócese como un cierto aire, garbo, brío y gentileza, que suelen tener las mujeres, que aunque no sean hermosas les sirve de atractivo. DA

³⁹ "Estaba la huerta que podía acrecentar la vida y el deleite; los naranjos, cubiertos de azahar, ofrecían a un tiempo regalo a los dos sentidos, vista y olfato; las flores, mezclando su fragancia, transformaban el rocío en agua de ángeles; los pajarillos que habitaban en aquellas frescuras, no daban de su parte menos agrado, dando al viento las alas y las voces."

Y en voz de la dueña diría:

"-Cierto, mi reina, que son apacibles las fuentes y los árboles gozados no todas veces; pues ésta, en cuya margen estamos, sirviendo de espejo a los naranjos y laureles que sobre ella se enlazan, ya tan hermoso rostro como en sus aguas ahora se mira, parece que presta, no sólo deleite a los sentidos, más al alma; y ahora veo y con la experiencia toco lo que tantas veces he oído predicar en los púlpitos; que la belleza de las criaturas, manifiesta su criador..."(45)

La novela es de carácter misógino.⁴⁰ Desde comentarios contra las mujeres,

...pues antes, cuando no fuera en esta señora pasión conocida la variedad, en todas creo yo que es naturaleza...(68)

hasta el comportamiento de cada una de ellas, el antifeminismo es notorio. Lugo las trata con ironía y con cierto desdén,

...señora hermosa y discreta, y sobre todo, con gruesa cantidad de hacienda, que es el mayor afeite, el que más perfecciona las partes en que anduvo corta la naturaleza...(32)

Por otra parte, el único personaje de conducta edificante es Don Felix quien se ajusta, excepto en su trato con la dueña⁴¹, a un orden moral. Los demás, el padre por tacaño, el rival por concupiscente y falto de escrúpulos, la dueña por tercera, Celia por

⁴⁰ "...pues sabiendo que mi marido está fuera de la ciudad, has venido tan tarde a gozar los contentos que pudiéramos esta noche..."(54)

⁴¹ El propio Lugo reprocha en Don Felix el manejo con la dueña: "...sabiendo gobernarse cuerdo, que lo era mucho y también entendido, que esto sólo pudiera bastarle por terceros."(36)

desvergonzada, el marido por burlado y Beatriz por fácil e intemperante, ofrecen fácil blanco para la crítica de costumbres.

No ocurre así, sin embargo, en la segunda novela "Premiado el amor constante" donde el autor cumple hasta en sus más mínimos detalles con la preceptiva clásica. Los personajes principales, aparentemente turcos, aparecen como el más perfecto dechado de virtudes.

2. Premiado el amor constante

Si en la primera novela el pretexto argumental fue el adagio, en ésta son unos versos de Jorge de Montemayor,

Nunca se vio en amor ningún contento
Que no le siga en posta otro cuidado
Ni en él habrá placer tan acabado
Que no traiga consigo algún descuento

sobre los cuales gira la trama novelesca. La novela, de corte bizantino, relata los sinsabores de unos amantes, en apariencia turcos, quienes atraviesan por una serie de contratiempos, cautiverios, quejas y penas, cumpliendo así los versos del poeta. Esos

misimos versos sirven también al autor para disquisiciones quasi filosóficas;⁴² para discurrir, a manera de introducción, sobre la fragilidad e inconstancia de la vida. Es interesante, además, que apoye no sólo el pretexto configurador sino también su análisis en notas de erudición cuando⁴³ contra esas notas de erudición él mismo arguye, tanteando al público en busca de lo que más le agrada,

...sin que mostréis vuestra mucha erudición; antes dejando correr solamente la lengua y los afectos; que así (no por excusarme de la dificultad) os prometo referir la que me tocara; que ni al curioso docto y de valiente ingenio le deleitan la galantería de las sentencias y lugares: otros hay que dicen les rompe el gusto que llevan en el suceso. Probemos así, veremos lo que agrada, y conociendo en lo que se acierta, huiremos lo que diere fastidio.(74)

⁴² "-Moral venis, Fabio (dijo Celio), pues con el corto motivo del cuarteto de Montemayor, os engolfáis en el mar proceloso del vivir humano..."(74)

⁴³ Para comparar, por ejemplo, el vivir y el navegar se respalda en Epicteto y Eurípides: "Epicteto, filósofo moral excelentísimo, prueba con razón que lo mismo es vivir que navegar; porque de la suerte que al navegante le es tan cierto el peligro, como el puerto deseado, así al hombre, por quien dijo Eurípides, en el Hipólito:

Toda la vida de los hombres llena
Está de la desdicha:
Que no tienen descanso sus trabajos."(74)

Lo que sin duda agradaba al público es el argumento escogido, utilizado también por Cervantes en "El amante liberal" y es que, el motivo del cautiverio, de corsarios y piratas, abundaba en las novelas de la época no sólo por el interés que despertaba sino porque esas ficciones eran entonces realidad. Señala Ruth S. El Saffar,

The shipwrecks, the attacks, the storms, the unharnessed passions of the captors and the miseries and uncertainties of captive's life are the embodiment of the nightmares of characters who must prove their worth by discovering the power of their own will, their dependency on God's will and, ultimately, out of these two discoveries, the mutual dependence among highly individualized characters which makes marriage their proper terrestrial goal.⁴⁴

Todo ese intrincado túnel de peripecias, ese laberíntico entramado de aventuras y pasiones tiene como fin la alabanza al Reino y a la Iglesia y como premio el matrimonio de quienes por la nobleza de su sangre habían servido en cuerpo y alma al Rey y a

⁴⁴ Ruth S. El Saffar, Novel to Romance: A Study of Cervantes's Novelas Ejemplares (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1974) 142.

Cristo demostrando, aun en los momentos de mayor aflicción, una entrega total y desinteresada a los propósitos imperiales e ideales cristianos.

No obstante, esta novela más parece histórica que de filiación griega por la profusión de antecedentes auténticos tanto históricos como geográficos, con lo que la novela adquiere un mayor grado de verosimilitud.

Como si fuese teatro, aparece en la primera escena una mujer mora, Zara, que, en las soledades de un bosque, llora y un hombre, Celimo, moro también, que desde lejos escucha sus quejas. Al encontrarse quedan suspensos: Zara, presunta hija del pirata Barbarroja y prometida en otro tiempo de Celimo, había caído cautiva de dos capitanes de las fuerzas del Emperador que la disputaban y a cuya pendencia había dado fin Celimo. Huyen y ella cae nuevamente prisionera y él herido. Mientras a ella la acoge en la Corte el propio Carlos V, movido por su belleza y su triste historia de hija de madre noble, bella y cristiana, robada por el Corsario, a él lo cura un ermitaño cristiano, Fernando, que resultó ser su tutor. La tercera vez que Zara cae en cautiverio es en poder de los turcos. Con ayuda de la Sultana, celosa ésta del interés que el Turco le demostraba, escapa y en viaje a la Corte cae, por

última vez, prisionera, pero ahora en una galera capitaneada por Celimo, a quien Carlos V identificó, por medio de Fernando, como un Borbón, hijo de un príncipe que antaño había seguido sus banderas y que había muerto en su servicio. Robado también por un turco, Barbarroja había negociado la liberación de Celimo y lo había puesto a su servicio. Destituido el pirata, Carlos V lo recibió con la estimación que debía al padre, premiándolo y obsequiándole. Ambos cristianos y nobles, Celimo propone el matrimonio tantas veces dilatado que Zara rechaza por haber hecho voto de religión cuando creía al amante muerto. No obstante, acuerdan pedir una dispensación especial a Roma, la cual el Pontífice no sólo otorga sino que él mismo efectúa la unión.

Durante todo el argumento, Lugo y Dávila trata de ajustarse a los versos de Montemayor. Cuando no pueden efectuarse los esponsales debido al voto de Zara recuerda,

nunca se vio en amor ningún contento
que no le siga en posta otro cuidado (103)

y lo reafirma,

ni en él habrá placer tan acabado,
que no traiga consigo algún descuento (104)

No sólo circunscribe toda la trama a los versos del autor de la Diana sino que también cumple con los propósitos enunciados en el encabezamiento de la novela, dándole así al relato un enfoque didáctico,

a) "Enseña por los varios caminos que consigue Dios la salvación de las almas": El propósito de la novela es mostrar la conversión de sus personajes. Lugo enfatiza el cristianismo como meta del hombre y medio de salvación, cuyo conocimiento lo concede sólo Dios mediante infortunios y desgracias como los acaecidos a Zara y Celimo para que sean estos los que permitan y "obliguen a seguir la verdadera religión." Fernando sólo le pide a Celimo el regreso a su fe de antaño y para esto acude a la gratitud que "el africano" debe a Dios por haberle permitido saber quien era.

b) "(Enseña) como se conoce que la Divina Providencia favorece a los que tienen sangre de cristianos y cuanto se luce en las mayores adversidades su misericordia": Si por momentos Lugo depara a la fortuna el haber de los hombres, en otros es sólo Dios el responsable por los accidentes del vivir. Zara y Celimo, a pesar de tantas vicisitudes, logran superar, mediante la misericordia divina, los momentos de prueba

y alcanzar un desenlace feliz como resultado del apego de ambos al cristianismo.

c) "Toda (la novela) es un retrato de cuán inconstante es la vida humana": Ejemplificado en la caída del Corsario y su imperio y en la transformación en la vida de Zara, de regalo, aparato y majestad en una de cautiverio, y en la de Celimo, de igual condición.

Las historias de Celimo y Zara corren paralelas. Ambos de padres nobles, a ambos los roban turcos. Los dos crecieron en el Islam en una vida de opulencia y posición sirviendo, cada uno en su puesto, a Barbarroja. Los dos huyen y caen cautivos. A los dos premia y obsequia Carlos V y a los dos acoge la Iglesia. Y, aunque es a Dios a quien Lugo adjudica la victoria de sus personajes, es la fortuna la responsable por la inestabilidad de sus vidas. Puede anticiparse su vulnerabilidad. Lugo la enfatiza para ejemplificar y reiterar la mortalidad de todo lo terreno que alcanza, inclusive, a los semidioses monárquicos,

Un tiempo, ¡oh mi Zara! pendían en mármoles y jaspes trofeos cartagineses, dando envidia y terror a Italia y a España, y hoy, apenas gozan la memoria de que fueron claro espejo de la inconstancia que tienen y han tenido

las más supremas monarquias y claro
pronóstico de cuán poco han de durar las
felicidades en ellas.(78)

Esa fortuna transformada por momentos en suerte
alienta al hombre a no fiarse de ella⁴⁵ ya que la guían
influjos celestes, giros astrales que en nada reparan
y, tal es así, que al propio Carlos V podría envolver
en sus juegos. Por eso Lugo advierte al Emperador
sobre su naturaleza humana, para que con el ejemplo de
otros césares, ya destituidos, aprenda cuan efímera es
la grandeza terrenal, maniobrada ésta por hados, por
algo tan voluble como el azar, como esa fortuna siempre
presente,

Triunfe hoy Carlos, Emperador de Occidente,
restituya reinos, menospreciándolos para su
corona; deleite la imaginación en tantas
victorias cuantas no abrazan las lenguas ni
las plumas; y, con todo, advierta que es
hombre y vive sujeto a la infelicidad,
sirviéndole de ejemplo los Césares, los
Pompeyos, los Antonios y tantos otros
príncipes cuantos claman las historias.(78)

⁴⁵ "...que la frágil y humana suerte parece que se
goza en las adversidades de los hombres para que no se
fien en ella..."(78) porque "¡Ay, Zara mía, cuán al
revés proponen los hombres y ejecutan los hados!"(78)

No obstante ese ser juguete de la fortuna tiene la ventaja de hacer lucir "los valientes ánimos" en "los mayores infortunios"(79) mediante los cuales sólo "los grandes" pueden relucir; es "el corazón noble y no las fuerzas rústicas"(82) lo que sobrepasa los más insospechados peligros. Y esos "grandes" -repítese- son siempre nobles y cristianos a quienes ni siquiera alteran la crianza y condiciones de vida. Aunque Zara y Celimo habían crecido con el mayor agasajo y amor en el reino otomano, sirviendo a Mahoma desde casi la cuna, en el momento de verse en tierra cristiana abandonan sin dudas, esperanzados y gozosos, lo que hasta entonces había sido suyo para entregarse a algo desconocido pero que llevaban "en la sangre." Así, pues, estos relatos están para cumplir una misión (o al menos intentarla): enzalzar y alabar un orden estatal y religioso. Sin embargo, la visión que tiene Lugo de ese mundo musulmán, tan aborrecido en la época, es, en cierta forma, amable. A Celimo, por ejemplo, siempre lo llama "el africano" y lo hace de manera afectuosa. Su descripción de Libia y de sus hombres es también afable: para enunciar, por ejemplo, la dicha de los amantes cuando llegaron a ese lugar "que la antigüedad

pudo llamarle tierra de pastos"(80), recurre al árbol de Lothos,

...que se cría en esta región de Libia, cerca de las comarcas de Visierta (hoy así llamada, y de los antiguos Uttica), el cual tenía propiedad tan misteriosa, que el forastero que gustaba su fruto olvidaba su patria, de manera que si no era forzado, no salía de esta provincia.(81)

Son moros los que recibieron con beneplácito a Zara y a Celimo en Libia, regalándolos con deleite; son moros también los que ayudan a Celimo cuando éste cae herido y cristianos los que lo hieren y "los que hicieron presa las pocas mujeres que, entre llantos, pedían clemencia."(82)⁴⁶ Aunque deja mal paradas a las fuerzas imperiales no ocurre así con el Emperador (imposible que fuese de otro modo), a quien presenta

⁴⁶ Nótese como los turcos no son para Lugo -como señala Casaldüero refiriéndose a Cervantes en "El amante liberal"- un elemento decorativo sino que son parte activa del proceso narrativo. Joaquín Casaldüero, Sentido y forma de las "Novelas ejemplares," 2da ed. (Madrid: Gredos, 1969) 79. Amezúa y Mayo también propuso el juicio tolerante de Cervantes hacia la nación turca. Esa tolerancia también se advierte en Lugo quien haciendo uso de un casi malabarismo conceptual introduce un punto de vista originalmente ajeno al sentir popular. Amezúa y Mayo, Cervantes, creador de la novela corta española (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1956) II:56.

con "mayor valor, mayor virtud y mayor largueza que el romano"(85)⁴⁷ cuando en la escena de la entrega de Zara a Carlos V éste no sólo pretende al comprarla salvar su cuerpo de los soldados sino también recuperar "para Dios aquella alma", entregándosela, con generosidad, al Marqués de Aguilar⁴⁸ "para que, dándole bautismo, la remitiese a España."(88) Si el retrato que hace Lugo de Carlos V es perfecto, el de Barbarroja no es tan hostil como se hubiese supuesto, al contrario, atrae. Capaz de amar a una cristiana como hija propia, sin otro interés que el amor que le tenía, Barbarroja le había prometido a Zara "la sucesión del reino de Túnez"; premió y agasó en cierto momento a Fernando; castigó al espía que había robado al cristiano Carlos

⁴⁷ Refiérese a Escipión y la doncella cartaginesa, cuya escena compara a la de Zara frente a Carlos V. Los biógrafos reconocen en Escipión una gran capacidad para la comprensión, el perdón y la indulgencia. En el Museo de Amberes existe un cuadro, también del siglo XVII, La Continencia de Escipión, de Theodoro Van Thulden (1606-1660) en el que Escipión renuncia a la posesión de una esclava cartaginesa para entregarla a su novio. La anécdota que era muy conocida literariamente capturó también la imaginación de los pintores.

⁴⁸ Refiérese al primer sucesor del marquesado de Aguilar de Campoo y embajador de Carlos V en Roma.

(Celimo) y, hasta en el momento de huir, lo hace, no por cobardía, sino por miedo a "la servidumbre que es el fin de las desdichas, para los ánimos de su naturaleza, inclinados a mandar"(87). Tal parece como si en las figuras de Celimo y Zara, criados en la fe musulmana, y hasta en la de Barbarroja, Lugo pretendiese revindicar, en cierto modo, la visión del mundo osmanlí. Sin embargo, se retracta o aparenta hacerlo, con la figura del espía turco, con comentarios negativos sobre el Corsario⁴⁹, Mahoma y la morisma⁵⁰ y la repetición de que Zara y Celimo no eran de estirpe musulmana.

En lo que a verosimilitud se refiere -como señalamos- son las anotaciones históricas las que acrecientan ese matiz de realidad que presenta la novela. Dice,

⁴⁹ "Quise desesperado hurtarte; saliome al revés el intento, y el que hasta allí vivió libre y estimado de la amistad de Barbarroja, quedó hecho esclavo y aborrecido. Tal premio dan las bárbaras cortesías y tal es la confianza que se funda en los infieles tiranos."(94)

⁵⁰ "...te desengañaba del error bárbaro de la secta mahometana..."; "...que me libré de la secta abominable y perversa mahometana..."(96)

Ultimamente, señor, las cruzadas banderas de
tu Imperio, tremolaron en las murallas de
Túnez; y, desesperado Barbarroja
huyó...(87)⁵¹

Y más adelante,

Sabe, pues, que de Francia salió un
caballero, cuya valentía se celebró no sólo
en Europa, mas en Asia y en Africa; la fama
dio noticia de su valor. Este, por algunas
causas, le forzó su hado (si puede así
decirse cuando las ocasiones necesitan) a
seguir las banderas de Carlos Quinto, Rey de
España y Emperador de Roma, a costa de la
vida de Borbón (que este el nombre de tan
valeroso príncipe y soldado)...(89)

Lugo se refiere al Condestable de Francia y jefe
de la casa Borbón, Carlos de Borbón (1490-1527) cuya
historia se ajusta perfectamente al personaje aludido
por el autor. Carlos había ocupado durante el reinado
de Luis II una situación preeminente en la corte por el
valor en varias oportunidades demostrado. Debido a
intrigas de Luisa de Saboya, madre del rey Francisco I,
Carlos de Borbón cayó en desgracia y ofendido entró en

⁵¹ Refiérese a la primera de las dos operaciones
bélicas sobre Túnez (1535) en la que Carlos V dirigió
personalmente el asalto general, venciendo a Barbarroja
quien acabaría por declararse en fuga. Véase Fernand
Braudel, The Mediterranean and the Mediterranean World
in the Age of Philip II, 2 vols. (New York: Harper &
Row Publishers, 1966) II: 855 y Manuel Tuñón de Lara,
"La frustración de un imperio," Historia de España V:
189-190.

tratos con Carlos V y convino un plan para la invasión de Francia que él capitanearía, la cual fracasó, por lo que se vio obligado a abandonar su patria y entrar al servicio de Carlos V. Es aquí donde Lugo desarrolla el esquema ficcional, o supuestamente ficcional, del Borbón, ya que no se han podido encontrar datos que corroboren que éste haya tenido un hijo natural, robado, además, por un turco y criado por Barbarroja.

A pesar de que Lugo alaba al Borbón en las armas, no lo luce en el terreno amoroso ya que Celimo (Carlos) fue violentamente concebido con una dama noble en ausencia del padre y, por tanto, escondido desde su nacimiento con unos mercaderes de quienes lo robó el turco. La historia aunque posible no ha podido ser, como apuntamos, corroborada ya que, además, los dominios feudales del Condestable fueron incorporados a la corona francesa por delito a la patria y por no dejar hijos.⁵² No obstante, las alusiones a la muerte del Borbón son también históricas,

...hasta que en el asalto de Roma una bala fue el instrumento con que triunfó la muerte

⁵² Diccionario de Historia de España, dir. Germán Bleiberg (Madrid: Revista de Occidente, 1968).

de hombre tan valeroso, que juzgo no se atrevió desde más cerca a quitarle la vida. Alcanzose aquel día la victoria muriendo Borbón...(91)⁵³

En 1527, Carlos de Borbón asumió el mando de las fuerzas imperiales que se levantaron sobre Roma contra el Papa Clemente VII y muere al escalar la muralla de la ciudad papal.⁵⁴

⁵³ Sobre el asalto a Roma véase, Juan de Valdés "El Diálogo entre Lactancio y un Arcediano," Dos Diálogos escritos por Juan de Valdés (Reformistas antiguos españoles, 1850) IV: 331-481.

⁵⁴ Valdés hace referencia a este momento histórico con comentarios propios que reflejan su punto de vista. Dice:

Arcediano- ...el día siguiente por la mañana, determinó (el ejercito) de combatir la ciudad: i quiso nuestra mala ventura, que en comenzando a combatir el Burgo, los de dentro mataron con un arcabuz al buen duque de Borbón: cuya muerte ha sido causa de mucho mal...(403)

Lactancio- Por cierto, que se me rompe el corazón, en oír una muerte tan desastrada...(404)

Arcediano- ... En esto se puede muy bien decir: porque el duque de Borbón no venía para conquistarnos, sino a defendernos de su mismo ejercito: no venía a saquearnos, sino a guardar que no fuésemos saqueados. Nosotros debemos de llorar su muerte: que, por él; no hai hombre que no le deba de haber, antes envidia, que manzanilla: porque perdió la vida con la mayor honra que nunca hombre murió; i con su muerte, alcanzó lo que muchos señalados capitanes nunca pudieron alcanzar. De manera que para siempre quedará muy estimada su memoria. Sola una cosa me da pena: el peligro con que fue su ánima, muriendo descomulgado.

Lactancio- ¿Por qué, descomulgado?

Arcediano- Porque, con mano armada estaba en tierras de la Iglesia, i quería combatir la santa ciudad de Roma...(405)

No es extraño que Lugo haya utilizado al Condestable para la novela ya que tuvo que ser una figura identificable y, además, controvertido. No alude, sin embargo, a la traición del condestable a su tierra y a su rey; al contrario, lo exalta, con lo que hace palpable su opinión sobre el asunto. Nótese cuán diferente a la del Duque de Rivas, por ejemplo, quien en su romance histórico "Un caballero leal" hace que el castellano incendie su palacio por haber vivido en él unos días el mismo Carlos de Borbón.⁵⁵

También acude Lugo, para acatar el precepto sobre la verosimilitud, a continuas y repetidas alusiones geográficas,

Arcediano- ...Así pasa. Porque este buen duque de Borbón era de todos tan amado, que cada uno de ellos, determinó de morir, por vengar la muerte de su Capitán...(408)

Juan de Valdés, 404-408.

⁵⁵ Duque de Rivas, "Un caballero leal," Obras completas, edición y prólogo de Jorge Campos (Madrid: Atlas, 1957) 372.

Diría Rivas en voz del conde,
 No profane mi palacio
 un fementido traidor
 que contra su rey combate
 y que a su patria vendió

Alojóse en un lugar del Spoleto (en cuyo ducado antiguamente se llamaron Vilumbrios...(90)

Mandóme mi dueño que no parase hasta Barleta, puerto de la Pulla...(90)

...para atravesar el mar Jonio y entrarse por Epiro en la Macedonia y por tierra a Constantinopla...(92)

Hicímonos a la vela, con ánimo de buscar el seno Adriático, hoy golfo de Venecia...(92)

Dejando a pocos días el Mediterráneo, por entre muchedumbre de islas, pasamos el Archipiélago y dejando el mar Egeo llegamos a Constantinopla...(93)

...y, valiéndose de los pasaportes generales que tenía, atravesó los muros de Constantinopla y dejando el camino del mar se entró por la Tracia, y bajando por la Sárdica a Andrianópolis (hoy Adernópolis), bajó por la Benica a entrar por la Macedonia y, atravesándola, paró en Durazo...(98)

...dejando atrás el faro de Mesina y la Calabria en breves días tomaron puerto en Ostia y de allí siguiendo la ribera del Tíber...(105)

Ya hemos visto como en la primera novela Lugo había recurrido a esta técnica de enumeración geográfica para realzar lo verosímil. Esa verosimilitud que le proporciona la coherencia

histórica y geográfica es la que permite que el relato sea admirable porque es creíble.

En el caso de esta novela la admiración se cumple en lo ético pero también en lo estético; en lo ético porque es una novela moral en su totalidad que, inclusive, podría emular al lector a imitar la admirable conducta de los personajes y en lo estético porque adapta a la narración aquello que le otorga una mayor fidelidad fáctica. La relación de eventos y lugares por todos conocidos así como referencias a lo "realmente acaecido"⁵⁶ -la historia- permite que los enunciados no fácticos puedan ser considerados verdaderos. Como apuntaba El Saffar sobre Cervantes, también Lugo

protects the story's credibility by making even the most unlikely episodes appear at least possible and by placing his fictional characters in a well-known historical situation.⁵⁷

Con este relato Lugo cumple con cada uno de los preceptos. Es "popular" por su uso de adagios, versos

⁵⁶ Aristóteles, 1451a.

⁵⁷ Ruth S. El Saffar, 139.

y conocimientos generales; por la trama, porque, además de ser sobre corsarios, piratas y cautiverio, es una historia de amor en donde a sus protagonistas no interesa la muerte sino la pérdida del otro. Son personajes románticos, heroicos y trágicos; veáse, por ejemplo,

...antes perdiese la vida que la cándida aureola con que triunfan las verdaderas vírgenes...(97)

Es también moral, de una moral cristiana. Hasta en el momento en que Zara, desesperada, imprecas a Dios en soliloquio, se arrepiente y acepta su condición de esclava, resignada, dolida, pero llena de amor hacia El, un amor que trae consigo el estoicismo, la sumisión, la entereza. Toda la doctrina cristiana sobre la aceptación del medio está resumida y ejemplificada en esta escena.

El motivo de Carlos (Celimo) capturando el barco de corsarios donde venía Leonora (Zara) es -no sólo un exceso teatral que le resta verosimilitud- sino también un elogio cristiano. Celimo en ese momento no ataca, no rinde, sino que "generoso, los consolaba en la suerte adversa." (99) Y, de engranaje cristiano es

también el momento en que el turco arrepentido pide perdón y bautismo (98).

En estos personajes la ejemplaridad podría equivaler a moralidad tradicional. Es decir, es ejemplar en cuanto a que es moral pero no en cuanto a la actuación de los protagonistas como representación de un modo de vida ya que su perfección los invalida como ejemplos de conducta.

Cumple, en mayor o menor grado, con lo erudito y lo admirable, con lo verosímil y hasta con el decoro ya que en ningún momento altera los condicionamientos del discurso.

La novela se organiza bajo una combinación de planos temporales. Está escrita en un presente que alterna con el pasado. Se entrecruzan los niveles. No hay un tiempo definido aunque, a veces, lo delimite, "prosiguieron su viaje hasta que el sol había andado aquel día casi la mitad del suyo." (80)

El lector va conociendo a los personajes por medio de retrospecciones, técnica innovativa para estos relatos,

Ayer, ¡triste!, mi dueño y tu padre
Barbarroja regía el señorío de Túnez, con
asombro de la tierra y el mar, y hoy vaga
fugitivo, con sólo cuidado de librar la vida;
y tú, a quien los rayos del sol no se

atrevían, servida de africanas hermosas y guardada de eunucos y de llaves, gozabas entre señorío recogimiento; y hoy te hallo en los campos, enviando al cielo suspiros y a la tierra lágrimas.(78)

Son estos diálogos en los que el narratario mira hacia atrás, de parlamentos largos por lo que la novela carece de ese aspecto coloquial tan usual en obras de corte popular. Esa "popularidad" o carácter colectivo que radica en el hecho de ser la trama vivencias de toda una sociedad se opone, en cierto grado, a las expresiones de tono profundo con las que el autor propone la reflexión del lector. No obstante, hay una cierta facilidad escénica que Lugo logra mediante el uso continuo del diálogo.

El discurso indirecto alterna con la narración en primera persona. El narrador está, en la mayor parte de la novela, aunque omnipresente, invisible. Lugo no cuenta la historia, son sus personajes los que, incorporados a la función de narradores, la van detallando, rememorando; es casi como si ésta se contase a sí misma, aunque, acorde con los intereses didácticos, aparecen comentarios puramente ornamentales, retóricos, que no se acoplan a la trama,

como cuando razona sobre la vejez, sobre el tiempo, sobre la vida.

En "Premiado el amor constante" el esquema narrativo cambia por completo, no hay terceras ni rivales, por ejemplo. La fijación estructural también difiere. No es una novela episódica sino más bien cerrada. La relación entre los personajes es sintagmática ya que "la conexión (entre ellos) se transforma en una red de interrelaciones presididas por la ley de causalidad."⁵⁸ Asombran los reconocimientos. Hay tres. El primero entre Zara y Celimo en el bosque, el segundo entre Carlos y Leonora en la galera y el tercero entre el espía turco y Fernando.

La actitud hacia la mujer también cambia. Zara es física y moralmente perfecta: abandonada con el amante entre la maleza del monte pide que éste solamente tenga presente su honor con cuya pérdida lograría sólo desprecio.

El lenguaje figurado recurre a buen número de usos retóricos. Desde personificaciones, "vierto lágrimas desde que el sol nos visita hasta que vuelve a

⁵⁸ María del Pilar Palomo, 18.

mostrarse"(94) hasta metáforas, "grandiosa y misteriosa máquina"(95) por mundo, por ejemplo, la prosa de esta novela es más retórica y declamatoria que la de otras. No obstante, tiene cierta musicalidad que le otorgan los paralelismos y repeticiones,

Apenas dio la fusta lienzos al aire; apenas rompió el mar con los remos; apenas navegó seis millas cuando, al mostrarse el alba, se les mostró también una vela latina tan cerca, que por más que se fatigaron los bogantes; por más que puntearon la vela; por más que cazaron la escota para volverse al puerto...(99)

El uso de figuras retóricas y de sentencias es, sin embargo, notorio, no en esta novela, sino en la tercera "De las dos hermanas" donde Lugo, fiel al propósito de referirla en "estilo lacónico", hace uso de cuanto tropo, alegoría, metáfora e imagen prescribe el arte de la elocuencia.

La primera novela, sentimental; la segunda, bizantina, ambas ejemplifican dos sistemas narrativos opuestos dentro de la trayectoria de la novela corta del XVII. No sólo en contenido pero también en forma las dos difieren notablemente. La una cumple a medias con la preceptiva clásica, la otra en su totalidad.

Veamos ahora el manejo que hace el autor de otra variante de la narrativa sentimental.

3. De las dos hermanas

A manera de exordio Lugo encabeza esta novela con un epigrama en latín que atribuye a Ausonio,⁵⁹

Delia, nos miramur, et est mirabile, quod tam
disimiles estis, tu que sororque tua.
Hoec habitu casto, cum non sit casta videtur.
Tu proeter cultum nihil meretricis habes.
Cum casti mores tibi fuit, huic cultus
honestus.
Te tamem, et cultus damnat, et actus
can.(107)

Con este mismo epigrama, pero en castellano,⁶⁰

⁵⁹ Poeta latino del siglo IV. Aunque escribió varios libros de versos, epístolas, plegarias, panegíricos y epitafios, no se ha podido encontrar el que menciona Lugo, el cual, posiblemente, ni siquiera pertenece a Ausonio si no a su tío Emilio Magno Arborio, bajo cuya dirección se educó Ausonio. De Arborio se conserva en Tolosa una elegía titulada "A una joven excesivamente arreglada", tema de esta novela. Decimus Magnus Ausonius, Ausonius, 2 vols., trad. Evelyn White (Cambridge: Harvard University Press, 1961-1968)

⁶⁰ "Admirámonos, Delia; es admirable ser tan desemejantes tú y tu hermana; aquesta, hábito casto, y nada casta; tú, en el vestido igual a las ramera; tú, casta en las costumbres; de aspecto ella a ti el hábito daña y a ella el acto."(127)

cierra, a modo de confirmación y peroración, el relato, lo que acerca más esta narración al esquema del cuento que al de la novela, ya que cuando el mensaje primero se corresponde con el último -como en este caso- se limitan las posibles acciones narrativas, característica ésta más propia de una exposición breve, destinada a enseñar mediante la reiteración de ciertos criterios, que la de un texto más amplio, dirigido básicamente al entretenimiento. Asimismo, el concepto funcional de la reiteración obedece a regulaciones pedagógicas que procuran el aprendizaje por medio de la repetición. O sea que, desde un principio, Lugo le aplica a esta novela una estrategia docente.

"De las dos hermanas" es una novela que rompe en el aspecto temático con un sistema ético-religioso y social ya constituido. Aparece la figura de la mujer a la que alienta únicamente el deseo carnal y, para satisfacerlo, traiciona, miente y engaña, gozando cada embaucamiento, alimentando el daño.

Los personajes son básicamente dos: Delia y Lamia. La contigüidad de sus acciones permite una conexión subyacente a nivel de oposición. Ambas hermanas y

huérfanas son contrarias en todo. Lamia en hábito de beata era de "corazón astuto", "en público hablaba contemplativo, en secreto lasciva y entre amigos agradable."(109) Era Lamia de las que aficionaba tras ella a "eclesiásticos graves, ministros pretendientes y personas de madura edad y gobierno en la república."(110) Delia, con "cintas, flores, lazos y pendientes"(109), "llevaba tras sí señores mozos, caballeritos libres y otro género de gentes llamados zánganos"(110), sólo que "desdeñaba en las veras Delia, admitía en las veras Lamia."(110) Mientras la una aparenta pureza y beatitud, es esclava de sus pasiones; la otra, que simula desenfado y ligereza, es casta y virtuosa. Toda la novela es un juego de contrarios con el que Lugo ambiciona mostrar lo engañoso de las apariencias.

A Lamia la pretende Ronsardo; a Delia, Fernando. Lamia, cuya aficción por Ronsardo "duró lo que su dinero", puso "el deseo en Fernando" y deshonra a la hermana ante el galán por su forma de vestir, asegurando su liviandad por el hábito. Asimismo, deshonra al galán ante la hermana, jurándole a Delia que éste le había propuesto matrimonio. Delia, aunque en principio le cree, pide aclaraciones al amante y

Fernando le da cédula de matrimonio para satisfacerla. Lamia le repite, con un sinnúmero de argucias, que la engaña y Delia esta vez no duda. Con la ayuda de Ronsardo, a quien, falto de dinero, convenía el casamiento de Lamia, falsifica la cédula y se complica la trama hasta que, descubierto el plan, Delia, "reconociendo su error, enmendó el traje y Lamia (corrida) sus costumbres, entró en religión; con lo cual Fernando, obligado y enamorado, fue esposo de Delia." (127)

La novela es -como dijimos- didáctica ya que pretende, siguiendo la clasificación de Patón⁶¹, "mover los afectos" mediante el miedo o temor a lo que las apariencias expresen sobre la persona o, en palabras de Lugo, que muestre "el engaño que hay en los virtuosos exteriores y cuanto dañan (ya que no a las costumbres propias) a las ajenas los vestidos rameriles." (108)

Lugo enfatiza el miedo como activador de pasiones y se apoya en el fin de la tragedia, propuesto por

⁶¹ Jiménez Patón señala el "movimiento de afectos" como punto de partida para el propósito aleccionador y divide ese movimiento en cuatro: deleite o gusto (si es de bien presente) pesadumbre (si es de mal presente) desseo o esperanza (si es de bien venidero) miedo o temor (si es de mal venidero) 365.

Aristóteles, "limpiar las pasiones por medio de la conmiseración y el miedo"(108)⁶², para no sólo respaldar la ficción literaria, a la que interpone como mediadora en la experiencia del lector, sino para también resolver satisfactoriamente las exigencias de un desenlace no trágico cuando las acciones son innobles. Aunque la actuación de sus personajes da por resultado el que Lamia no obtuviese el fin deseado y, en cierto modo, el castigo, y en el caso de Delia, el sufrimiento por la posible pérdida del amante, estos no son desenlaces realmente trágicos según la definición del término⁶³. Por eso, Lugo recalca "que no estriba en los fines infelices la puridad trágica, sino en la imitación"(108), lo que también acomoda a su novela anterior "Premiado el amor constante" donde el desenlace es feliz. No obstante, tal aclaración es más necesaria para "De las dos hermanas" que para la precedente ya que en aquélla -como se ha señalado-

⁶² "...que ésta sea mimética de hechos que producen temor y piedad..."; "...el que oiga los hechos que ocurren se horrorice y se apiade por lo que pasa..." Aristóteles, 1.452b y 1.453b

⁶³ "...suceso que tuvo fin infeliz y funesto."(DA)

ninguno de los personajes, con la posible excepción del turco, responde a un esquema de personaje de tipo ignominioso como Lamia en ésta, quien traiciona a su propia sangre. En "Premiado el amor constante" de haber sido infeliz el desenlace, el autor habría roto con los cánones narrativos y con la intención prevista ya que aquí la movilización de afectos no sería por medio del miedo sino del gozo experimentado al imitar el carácter heroico y generoso de los personajes, mientras que en "De las dos hermanas" la formulación ética del texto se basa, precisamente, en la inimitabilidad de los personajes.

No obstante, aunque el propósito aparente del relato sea mostrar el daño que causan las apariencias, así como cuan engañosas son, en verdad, en esta novela la concentración del autor se centra en el aspecto psicológico e íntimo de sus personajes. Toma en cuenta cada detalle; por ejemplo, los nombres: Lamia, Delia. Lamia tiene raíces mitológicas. Es un monstruo con rostro de mujer y cuerpo de dragón. Famosa por su belleza, se la comparaba a las sirenas y a las harpías y en todas las versiones de la leyenda aparece siempre

como cruel y siniestra.⁶⁴ En autores del siglo XVII aparece como sustantivo común para designar un tipo de tiburón.⁶⁵ Otras acepciones para el término son demonio, fiera, "devoradora de hombres" y ramera "por alusión a las Lamias de los antiguos o a una célebre ramera de la antigüedad que tuvo este nombre" (DCECH). Delia también tiene raíces mitológicas. Es el sobrenombre de Diana, la diosa luna o la diosa del aire puro, simbolizada en una virgen e imagen de la pureza y la serenidad (DSM). Ya con el nombre Lugo caracteriza a sus personajes. Además, desde el principio señala ser "Lamia y Delia, nombres antiguos que confirman otros dos modernos, tan conocidos hoy como ellos entonces"(109). Con ese "confirman otros dos modernos", Lugo apunta el paralelismo entre ambos, a la vez que enfatiza no sólo las personalidades sino también lo versosímil: las antiguas fueron conocidas, las presentes no menos, afirma entre líneas. Así, las

⁶⁴ J.A. Pérez Rioja, Diccionario de símbolos y mitos (Madrid: Tecnos, 1971). Futuras referencias aparecerán bajo DSM.

⁶⁵ Diccionario crítico etimológico castellano e hispano. Futuras referencias aparecerán bajo DCECH.

propiedades de aquéllas las traspasa Lugo a éstas y sobre esos atributos que, además, esclarecen los personajes, construye la nueva trama. Con esta novela Lugo subjetiviza y difumina el tiempo, fusionando lo antiguo y lo moderno. Es más, no hay en la historia misma ni siquiera un orden temporal, sólo simples alusiones a éste como medida, "el sol había corrido corta parte del día"(119).⁶⁶

Es interesante que estos dos personajes tan dispares aparezcan como hermanas si bien esa filiación pudo servirle al autor para resaltar la polaridad moral de la historia cuyo valor representacional opera en las emociones del lector pues los personajes representan dos fuerzas vitales; la del bien (con defectos propios de la naturaleza humana) y la del mal, con lo que se confirman ciertas interacciones -conscientes o intuitivas- entre los lectores y los actantes sin que se active por ello de forma categórica la mencionada movilización de afectos con un resultado positivo, obtenible, más que nada, mediante el desarrollo de las

⁶⁶ Lo que sí delimita es el espacio, Madrid, "corte de España, mapa de los sucesos humanos, patria y habitación"(109) de los acontecimientos.

acciones y no con la descripción de los personajes novelescos y su simbolización.

Así todo, la acción queda relegada por el peso de la narración; el movimiento es escaso contrapuesto a las dilaciones extemporáneas y divagaciones sobre el carácter de los sujetos literarios, hechas de manera omnisciente o cuasi omnisciente y parcial. No por ello deja de cumplir con lo propuesto inicialmente que es enseñar,

a) "...cuanto dañan a las mujeres los trajes y acciones libres, aunque las costumbres sean virtuosas", lo que acata en la figura de Delia.

b) "...cuan poco aprovecha la ceremonia ni el hábito honesto para encubrir las falacias en las obras", ejemplificado en Lamia.

c) "...como aquellos fines que se pretenden por malos medios, deseando defraudar al prójimo, resultan (sin valor la astucia) en mayor daño, en lugar del pretendido aprovechamiento", sostenido en el desenlace de la novela.

Por otra parte, en lo que a estilo se refiere, dice Lugo que en ésta ha de usar el lacónico pues "al curioso y al docto" se le dedican las novelas. El mismo define lacónico como conciso, lo que está de

acuerdo con la normativa del vocablo⁶⁷, "usar de pocas palabras pero llenas y sentenciosas"(DA). Lacónico es para el autor breve, conciso, no así compendioso ya que afirma no quererlo afectado (109). Esa brevedad y exactitud que pretende Lugo era "una virtud en el orar que algunos pusieron entre las figuras de exornación, porque tiene ornato, suavidad y gracia."⁶⁸ Era, además, un "estilo moderno en nuestro vulgar" (109) y, en verdad, la primera documentación no aparece hasta 1612 en Juan de la Puente (DCECH). Esa modernidad es lo que juzga Lugo agradará al lector.

Por otra parte, señala que se incorporarán usos cómicos para excusar con ello la erudición (108). En cuanto a esos usos, Lugo debió entender por estos "la mimesis de hombres inferiores"⁶⁹ ya que no sólo no

⁶⁷ "...breve, conciso y compendioso. Dicese siempre del estilo aludiendo al modo de hablar que tenían los Lacedomónicos, los cuales afectaban concisión en su estilo."(DA)

⁶⁸ Bartolomé Jiménez Patón, 362.

⁶⁹ Aristóteles cuando define la comedia dice que es "mimesis de hombres inferiores, pero no en todo el vicio, sino lo risible, que es parte de lo feo; pues lo risible es un defecto y una fealdad sin dolor ni daño, así, sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y retorcido sin dolor." Aristóteles, 1.449a.

aparece en ningún momento el simple, el rufián, el bobo o el fanfarrón, sino que la comicidad de la novela es dramática. No se pretende alcanzar el fin moral mediante efectos cómicos de personajes ocurrentes. Lamia es una figura detestable, antiejemplar, alienada del lector y condenada por el autor a la no aceptación, lo que impide cualquier posible efecto cómico que el emisor haya querido emplear. Delia, si bien más fácil de identificarse con cierto aire jocoso, carece de la sensibilidad ficcional que caracteriza a los personajes cómicos y su imagen de víctima implica un status particular en el texto lo que anula también cualquier comicidad. Ronsardo y Fernando quedan al margen de estos posibles efectos cómicos, el uno por su ecuánime avenencia y conformidad al engaño y el otro por su papel de galán. Las acciones tampoco sugieren tales usos por lo que Lugo, al parecer, anticipaba en su novela otros giros no alcanzados.

Con lo que sí cumple es con lo establecido sobre la erudición -excusar su uso- ya que no aparecen en el relato apartes eruditos con excepción de alguna oportuna autoridad y alguna expresión latina que

jerarquiza el texto;⁷⁰ en cambio, advierte que "en esta (novela) se precia de saberse explicar sin valedores"(109).

De todas formas, con ese estilo lacónico del que se enorgullece el autor por su modernidad, Lugo pretende apartarse de la tradición literaria libresca. Lo moderno está destinado a satisfacer la demanda del público, por tanto, se convierte en algo popular, orientado hacia la libertad del discurso narrativo, exento de cánones.

Lugo buscaba -lo ha repetido a través de todo el texto- la comunicación entre el lector y el autor. Y buscaba no sólo lo popular sino también la comunicabilidad, la interdependencia entre ambos. Por eso el tema escogido, por eso el estilo propuesto. Con el uno y con el otro se acercaba a formas más vivas de entretenimiento y expresión, descentralizando su posición de teórico de la literatura. Lugo coincidía con Lope de Vega en aquello de que la comedia y la

⁷⁰ "Bien pinta Alciato en su Emblema sus dificultades"(111).

"Hanc amo quoe me odit, contra hanc: quoniam me amat odi"(114).

novela eran una representación para muchos y no para pocos.

En "De las dos hermanas" no se trata de que, consciente de los valores morales del público, quiera el narrador convencer mediante ejemplos cultos, doctrinales, sino mediante el relato de acontecimientos vitales. La novela es un juego literario en el que trata de equilibrar temática y estilo, adaptándolos a una posible conciencia literaria. Condensa la acción para suscitar interés y curiosidad.

En busca de ese equilibrio temático-estilístico acude al lenguaje y con éste rompe también las reglas precedentes ya que hay una determinada inmediatez expresiva, una experimentación lingüística que, frente a la debilitada prosa erudita, da por resultado la fusión de una narrativa anecdótica de tipo familiar, propia no ya de la prosa sino del lenguaje conversacional, y de la literaria. La ausencia o escasez de diálogo para la realización de la acción, ya que los elementos discursivo-narrativos alternan con los paréntesis líricos, hacen que la trama parezca mal enhebrada por esa reducción del tema a una breve acción. Su simplificación, la concentración del autor en pequeños detalles que impiden una intervención más

viva por parte de los personajes conspiran contra la agilidad en el desarrollo de la historia.

Toda la novela gira alrededor de ideas contrapuestas, de coordenadas causales que expresan la razón del efecto, "...ya arrojó a Fernando, ya sintió el perderle (114); son nexos de relación que se repiten simétricamente,

si le desdén, le despido,
si le acaricio, te ofendo
si se va a no volver, pierdes lo granjeado
si le entretengo, ha de ser a riesgo tuyo y mío (113).

Es una prosa casi poética reforzada por sentencias populares y a su vez sentenciosas,

...Ronsardo, como erudito, se acordó de la fábula del gallo; que el escarmiento es de prudentes (118).

...más quien se fía de su enemigo en ocasión de su interés, a conocido riesgo se pone; más cerca está de perder lo que pretende que de alcanzarlo (114).

...cáseme mi madre
con un contador, etc. (121).

Esta novela se distingue por el lujo de imágenes, por giros que median entre la expresión común que mencionábamos y la elaboración retórica, por cierta

armonía que acentúa el ritmo estético de las frases en extremo concisas,

...trocando en donaires lo que se trataba en juicio (112).

...dilatadas esperanzas son hoy desesperaciones (113).

...pronuncia la lengua lo que contradice el corazón (114).

...tu libertad en el vestir y dejarte celebrar de tantos, desdoran tu honor y a mí me abrasan de celos (119).

Las preguntas retóricas suponen también la configuración lingüística que determina el carácter literario-popular del texto, que se construye mediante la sonoridad casi escénica de las locuciones,

¿es posible que no baste ofenderme, sino desestimarme? (119).

¿es posible que solicitando a mi hermana para casarse con ella se ponga delante de mí hombre tan ingrato? (119).

"De las dos hermanas" es -como apuntamos- un juego de contrarios. Lo uno, lo otro. Nótese, a su vez, la exactitud y precisión de los enunciados,

Granjea, Lamia, para que pierda conmigo Delia, si Delia no gana lo que pretende Lamia (112).

...lo que hoy les agrada, mañana les fastidia, lo que hoy adoran, mañana aborrecen, y por lo que hoy dan la vida, mañana lo entregan al menosprecio (113).

...lo que en otro siglo posesión, es hoy esperanza (113).

...que me aconsejas, que a lo que preguntaste, respondo, y a lo que dificulto, pregunto (113).

Las descripciones y divagaciones son, por una parte, ceremoniosas, agudas,

...que las iras de los amantes son nueva paz de amor conformes y desengañados (119).

...y como el deseo demasiado y los favores a la vista engendran inconsideración y aun valentía (122).

...el ánimo del hombre (es) más vario que el tiempo, más inconstante que la fortuna y tan libre como su albedrío (113).

...oráculo de amor, fácil de pervertir el sentido (115).

irónicas, por la otra. Nótese, sin embargo, como los comentarios de la voz narrativa son, en este relato, perfectamente adaptables a la estructura literaria,

Ocupaba el estrado de día pocas veces y la calle ninguna, contribuyendo mucho y celando poco. Así los quieren todas; así se usan no sólo galanes, pero maridos (110).

Las repeticiones etimologizantes, a modo de
estribillo, otorgan musicalidad a la prosa,

...acabó de cerrar Delia su ventana al tiempo
que cerró el último verso el soneto (116).

...dejó el lado de Lamia, porque no le dejase
la opinión (118).

La lengua es, entonces, el resultado de la
aplicación de un sistema libresco a otro no normativo
lo que determina la articulación lingüística textual y
la selección de un discurso estrechamente relacionado
con un determinado código. De esta manera Lugo
condiciona al receptor a aceptar los enunciados
teórico-literarios vinculados a otros práctico-
populares.

Ya hemos señalado como la modalidad temática
transgrede ciertos cánones ético-religiosos y sociales
por lo que la moral, en este caso, es abstracta,
dudosa. Aunque es cierto que Lugo cumple con el
propósito didáctico y que el anti-ejemplo puede operar
en las emociones del destinatario, la única sanción al
delito de traición es el ingreso de Lamia a un
convento. El mundo configurado por acciones abyectas
que describe Lugo no permite que se pueda escapar de
ese mundo para ingresar a otro sin previo

arrepentimiento por lo que interfiere con las definiciones sobre moral de nuestro tiempo. Lugo trató de postular un desenlace que se ajustase a los códigos morales del XVII al no permitir que Lamia se casase con Fernando; sin embargo, este desenlace no compensa la transgresión de ciertos principios humanos no cuestionables como es la conducta anómala entre hermanas. No obstante, es esa fidelidad a un posible modo de ser lo que conforma la ejemplaridad de la novela. Es ejemplar porque reproduce un comportamiento que cabe dentro de lo probable.

Y así como es dudosa la moralidad es, por ende, también dudosa la admiración en base a lo ético. En el plano literario, sin embargo, es admisible ya que la historia mantiene un grado de credibilidad y verosimilitud dentro del sistema de probabilidades. Partiendo de la hipótesis de que los personajes sean los descritos, las acciones expuestas son posibles en el mundo real, por lo que no hay necesidad de cuestionar los diversos condicionamientos sobre verosimilitud. Lo particularmente acertado de los personajes y sus situaciones en esta obra es la posible realización de la trama en la realidad. Para Lugo lo ficcionalmente posible coexiste con hechos reales.

Y, si en esta novela tema y discurso se complementan, ambos por novedosos, mientras son conflictivas moral y ética, en la cuarta novela "De la hermanía" estos parámetros se agudizan y hasta problematizan ya que alcanzan otra dimensión por diferir totalmente de las estructuras discursivas estudiadas hasta ahora.

4. De la hermanía

Ante los muy diversos planteamientos sobre el género picaresco y los, a veces, totalmente contrapuestos razonamientos sobre qué obras deben o no incluirse en el género, es arriesgado calificar "De la hermanía" como novela picaresca. Aunque temáticamente se relacione con el pícaro y los muchos personajes que integran el bajo mundo, estructuralmente carece de ciertos esquemas básicos: la narración en primera persona, el protagonista que cuenta su historia cuando ya ha dejado atrás su "picardía", y otros, que la aproximen a Lazarillo, a Guzmán o a Buscón.

Jenaro Taléns⁷¹ afirma que, ya que cualquier definición genérica reside en la relación de textos y no en el estudio aislado de cada uno, son sólo estas tres obras las formas posibles que podrían abarcar el género. Alexander Parker, elimina virtualmente al Lazarillo como integrante del código picaresco para calificar la obra de precursora de un género que encuentra en el Buscón el máximo exponente en su concepción estructural. Dice:

Although this (el Lazarillo) is generally considered the prototype of the picaresque novel, it is better called the precursor...⁷²

y cita a Bataillon y a Sobejano con quienes comparte esta opinión. Lázaro Carreter⁷³ va más allá al afirmar que la novela picaresca no surge ni con el Lazarillo ni con el Guzmán sino "cuando éste (el Guzmán) incorpora

⁷¹ Jenaro Taléns, Novela picaresca y práctica de la transgresión (Madrid: Ediciones Jucar, 1975) 38.

⁷² Alexander Parker, Literature and the Delinquent (Edimburgo: University Press, 1967) 6.

⁷³ Véase nota 13 en Parker, Literature and the Delinquent.

rasgos visibles del primero"⁷⁴; que es, precisamente, con ese "juego de acciones y reacciones que se entabla entre ambos libros (que) nace, realmente, la poética del género; y en su asociación por escritores, público y libreros (que) se produce su reconocimiento como tal"⁷⁵.

Por otra parte, Enrique Tierno Galván⁷⁶ asegura que la concepción clásica de la novela picaresca como género o subgénero se ha ido resquebrajando poco a poco con lo que se amplían las posibilidades del género al incluirse en él

...cualquier novela en la cual el proletariado, es decir la clase o grupo explotado, marginado respecto de las convenciones morales que rigen la convivencia, se ofrece como protagonista, con conciencia de clase y capacidad crítica.⁷⁷

⁷⁴ Fernando Lázaro Carreter, "Lazarillo de Tormes" en la picaresca (Barcelona: Ariel, 1983) 204.

⁷⁵ Carreter, 203.

⁷⁶ Enrique Tierno Galván, La novela picaresca y otros escritos (Madrid: Editorial Tecnos, 1974) 12.

⁷⁷ Tierno Galván, 16.

y añade que dos son los criterios valiosos en esta concepción genérica tan abarcadora: el que la delincuencia sea la nota común y el que las novelas partan del espíritu didáctico de la Contrareforma.⁷⁸ Esta premisa de Galván la reitera también Carreter⁷⁹ cuando afirma que la crítica no logra ponerse de acuerdo negándole inclusive a la picaresca una de las características formales más constantes como es el relato en primera persona.

Así, la inclusión de esta cuarta novela dentro de la picaresca sería muy debatible ya que, aunque de acuerdo al criterio mencionado podría hacerse perfectamente porque cumple con los requisitos primordiales, la delincuencia y el didactismo, carece de ciertos elementos que intervienen, al menos, en las tres obras tradicionalmente adscritas al género.

No está de más recordar aquí que Lázaro Carreter afirma que es abrumadora la atención que siempre se le da al contenido con el frecuente y "nocivo olvido de que a un género lo caracteriza tanto o más que su

⁷⁸ Tierno Galván, 16.

⁷⁹ Lázaro Carreter, 196.

morfología, su diseño estructural"⁸⁰. Señala⁸¹ cuán inerte puede resultar relacionar algunas obras a partir de los rasgos comunes en vez de asimilarlas como un proceso que en su desarrollo toma postura ante una poética ya formada, es decir, mediante el surgimiento de un segundo nivel genérico debido a la transformación (repetición, anulación, modificación o combinación)⁸² de estos rasgos por lo que la obra sin acatar o potenciar las reglas dadas depende "de un centro de atracción y permanece en el mismo campo gravitatorio"⁸³ -o sea- acata de alguna forma su poética. Por lo tanto, en el caso de la picaresca, ésta sería el plano de referencia sin que por ello fuese ineludible que la obra sea autobiográfica, o que el protagonista venga de baja cuna, o moralice, o se prostituya, o ejerza labores celestinescas. De cualquier modo, prefiero catalogar "De la hermania" como novela de costumbres en

⁸⁰ Carreter, 197.

⁸¹ Carreter, 198.

⁸² Carreter, 198.

⁸³ Carreter, 200.

la que aparece la truhanería como protagonista central porque, aunque la novela toma postura ante esa poética ya forjada "gravitando" hacia dicho centro de atracción, se aleja, en contenido y construcción, de su foco ya que, en primer término, aunque la autobiografía no parezca un rasgo definitivo lo es, porque con esta forma de narrar se adquiere un punto de vista totalmente diferente; no es igual narrar "desde abajo"⁸⁴ -como advierte del Monte- en primera persona, que desde arriba, en tercera. El narrador-protagonista enfrenta la acción subjetivamente, es el "yo hice" y "por qué hice"; el narrador-autor lo hace objetivamente, no es ya un "yo" sino un "él" lo que permite otra clase de valoración. Afirma del Monte que

lo importante no es que el pícaro sea el protagonista de la narración sino que sea él el narrador; de esta manera cambia el modo de interpretar la sociedad que se examina desde abajo, desde el punto de vista del rencor, o mejor, del egoísmo...⁸⁵

⁸⁴ Alberto del Monte, "Itinerario de la novela picaresca española," trad. Enrique Sordo (Barcelona: Editorial Lumen, 1971) 55.

⁸⁵ Alberto del Monte, 55.

Además -como aduce Rico- la tercera persona novelesca

frecuentemente supone un universo estable y unívoco, de consistencia y significación dadas de una vez para todas. La primera persona, en cambio, se presta a problematizar la realidad, a devolverle la incertidumbre con que el hombre se enfrenta humanizándola.⁸⁶

Cuando el narrador y el protagonista son uno, la acción narrativa se desarrolla de acuerdo con un solo punto de vista, el del yo, no como el relato en tercera donde los personajes llegan a escaparse de las manos del autor para diversificar las perspectivas. A "De la hermania" le falta precisamente esto, el conocimiento subjetivo presidido por un yo, carece de una sola identidad que es una de las características básicas de la picaresca. Es decir,

como autobiógrafo, el pícaro es libre a la hora de narrar y no está sometido a ningún planteamiento objetivo o falso. Su identidad es el punto de partida. Su conducta estaba de acuerdo con su ideología, con su modo de

⁸⁶ Francisco Rico, La novela picaresca y el punto de vista (Barcelona: Seix Barral, 1970) 41.

ver el mundo.⁸⁷

Además, habría que averiguar si los pícaros de esta novela lo son de verdad; a primera vista así parece. Son esos truhanes, esos "picaños" que "son vagabundos, saqueadores y estafadores que viven a costa de una región y pululan alrededor de la gente de bien, en espera de una limosna o de la ocasión de cometer una fechoría"⁸⁸. Pero, si nos adentramos un poco, el pícaro de Lugo va más allá. En primer lugar, como señala Maravall,⁸⁹ el pícaro siempre anda solo, excepcionalmente aparece en alguna que otra compañía y lo hace porque no le interesan los otros; hay en todo pícaro -dice- un carácter decisivo de soledad, una soledad que se manifiesta ya en el uso del pronombre en primera persona; en el caso de los de Lugo, es más un nosotros que un yo, es una cuestión de pandillaje, todo

⁸⁷ Francisco Carrillo, Semiolingüística de la novela picaresca (Madrid: Cátedra, 1982) 83.

⁸⁸ Maurice Molho, Introducción al pensamiento picaresco (Salamanca: Ediciones Anaya, 1972) 15.

⁸⁹ José Antonio Maravall, La literatura picaresca desde la historia social (Madrid: Taurus, 1986) 317.

se planea y se ejecuta según un consenso. "El individualismo es el único medio de autentización, que libera al pícaro de las amarras que lo atan a la sociedad",⁹⁰ el pandillaje es la condición que favorece la creación de un nuevo núcleo social regido por sus propias leyes. De esta forma la dicotomía pícaro-sociedad se convierte en sociedad versus sociedad.

Parker define al pícaro tradicional de la literatura del XVII como "an offender against the moral and civil laws; not a vicious criminal such as a ganster or a murderer, but someone who is dishonourable and anti-social in a much less violent way"⁹¹, y Ferrán como ni siquiera un delincuente sino "un producto típico de la tierra española, un producto que brota de ideales sublimes, de ideales que, como paradoja, produjeron, sin embargo, la picaresca"⁹², opinión bastante discutible, y esos, no son, definitivamente,

⁹⁰ Maravall, 317.

⁹¹ Parker, 3.

⁹² Jaime Ferrán, "Algunas constantes de la picaresca," La Picaresca: Orígenes, textos y estructuras, dir. Manuel Criado del Val (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1979) 119.

los pícaros de Lugo, estos son más que anti-sociales, más que producto de la tierra, delincuentes en el más severo uso del término y no porque se vean motivados, "empujados e existir como tales por el propio sistema social que les niega viabilidad desde sus leyes"⁹³ sino porque por naturaleza lo son; son ladrones vulgares, gentuza que lo mismo dan una cuchillada por robar que por "cuestiones de honor". Y no es ni siquiera el caso de un naturalismo determinista -como podrían argüir los positivistas- en el caso del Lazarillo, quien desde la cuna estaba condenado al vagabundaje debido a "una situación poco factible de cambio"⁹⁴, a una fatalidad hereditaria; aquí uno de los pícaros, el único, además, que da sus antecedentes tiene padres que lo criaban para clérigo y "porque con esto del latín no me entendía"(132), se metió a rufián.

Tampoco vemos en esta novela un pícaro que deje de ser pícaro al final de la narración, punto que Carrillo

⁹³ Taléns, 32.

⁹⁴ Taléns, 38.

defiende como fundamental⁹⁵ en cualquier obra que pretenda permanecer dentro de los límites de la picaresca; ni que vaya de amo en amo, al contrario, estos son libres, el único amo es el delito.

Si de alguna forma la estructura del género procede, como señala del Monte,⁹⁶ de una suma de factores estructurales, del encuentro de ciertos temas como son la forma pseudo-biográfica, la genealogía del pícaro, su soledad, su voluntad de elevarse socialmente, su paso de la inocencia a la malicia, "De la hermanía" no es picaresca a pesar de los diversos razonamientos que inducen a pensar que estos factores no son determinantes sino variantes genéricas. "De la hermanía" es una novela inspirada en la picaresca pero carente de las coordenadas que la incluirían en el género; es, si se pudiese definir de alguna manera, una picaresca circunstancial, al margen, de fondo.

En esta novela el lector reacciona con cierta repugnancia hacia las actividades de sus protagonistas, no porque sean estos anti-sociales en sí, sino porque

⁹⁵ Francisco Carrillo, 65.

⁹⁶ Alberto del Monte, 59.

todo es degradante, no se aspira a la regeneración. Posee todas las características del cuento irónico mencionado por Weber⁹⁷ en el que el protagonista es un ser degradado que acomete contra una sociedad también degradada. No existen pautas positivas como la reflexión, la digresión moralizante, o el castigo a la transgresión. Es un cuento irónico que por aproximación, no estructural pero temática -hampa, prostitución, robo- aparenta ser picaresca. Y es, no sólo un cuento irónico sino también costumbrista.

Lugo abre la novela explicando su propósito docente por lo que ésta deriva de un presunto didáctismo que el autor reitera en todo momento. Asevera que,

a)- "Enseña como los hombres y mujeres de mal vivir son siempre gente baja, y que su vida es más de brutos irracionales que de hombres", lo que cumple manifiestamente al caracterizar a sus personajes como seres ruines que quieren subsistir a toda costa. Son individual y colectivamente amoraes.

⁹⁷ Alison Weber "Cuatro clases de narrativa picaresca," La Picaresca: Orígenes, textos y estructuras, 15.

b)- "(Enseña) cuán infames son las satisfacciones de sus agravios", lo que también cumple con el desarrollo y desenlace de la acción novelesca.

c)- "(Enseña) cuán a riesgo está el pundonor de los que se valen y tratan con gente perdida", ejemplificado en la figura del licenciado Antolínez y en la del "hijo del veinticuatro de cal de Abades".

Como pretexto argumental utiliza la sentencia de Claudiano "Lujuries proedulce malum, quoe dedita semper. Corporis arbitriis ebotat caligine sensum" a la cual atribuye la perdición del hombre, la responsabilidad por la que "esta gente perdida, así hombres como mujeres, sean tan bárbaros, tan torpes en el discurso y lenguaje y todas sus acciones"(129). En la figura de "la Venus desordenada, la impúdica concupiscente"(130) descansan las anomalías y transgresiones humanas.

Las perturbaciones de estos seres que "teniendo naturaleza noble de hombres, se transforman en bestias"(140) ya habían sido anotadas -dice Lugo- por Homero, Plutarco, Ariosto, Séneca, Aristóteles y otros, con lo que da a entender que su tópico ni es nuevo ni debe causar asombro y que es, además, necesario referirlo y reiterarlo. Creemos, sin embargo, que

Dávila sabía que la temática de su novela significaba una narrativa nueva que iba muy de acuerdo con el orden social del momento y con el gusto literario. Es, afirma Navarro⁹⁸ como si aunque no existiera una concreta preceptiva de la picaresca (aplico el término genérico por aproximación),⁹⁹ los escritores de últimos del XVI y principios del XVII sabían que cultivaban un nuevo arte de narrar. La literatura de pícaros, y más aún de delincuentes -a pesar de no ser desconocidos, todo lo contrario, los relatos de mendigos y vagabundos, los cuadros de rufianes y ladrones- es relativamente nueva. Además, como advierte Molho, estas novelas

picaban la curiosidad del público, ávido, en aquellos tiempos como en el nuestro, de descubrir los secretos de los bajos fondos. De aquí la boga de esas obritas escritas para divertir y advertir. Se evocan en ellas las costumbres y trazas del hampa, no sin insistir sobre la poderosa organización en el seno de la sociedad, de este gran cuerpo

⁹⁸ Alberto Navarro González, "Literatura picaresca, novela picaresca y narrativa andaluza," La Picaresca: Orígenes, textos y estructuras, 20.

⁹⁹ Posiblemente podría definirse la novela de Lugo como parapicaresca de acuerdo con la definición de Taléns: "utiliza el espacio picaresco para desarrollar problemas distintos a los específicos del género", 38.

asocial de los mendigos, que no por eso deja de tener su jerarquización, su disciplina y sus leyes.¹⁰⁰

De todas formas, Lugo, una vez más, se asegura de respaldar su obra, y en esta ocasión en el aspecto temático, con la antigüedad y la autoridad.

La novela comienza con una descripción geográfica peyorativa,

A Sevilla, centro común donde se terminan las líneas de la rufianería (a quien ellos llaman hermania), donde asiste su Macareno¹⁰¹ o Prioste¹⁰², donde se derrama la huncia¹⁰³, donde se vierte el poleo¹⁰⁴, donde se

¹⁰⁰ Molho, 19.

¹⁰¹ "Guapo, baladrón, o que afecta valentía. Pudo tomarse de los que viven hacia el barrio de la puerta Macarena en Sevilla (DA).

¹⁰² "Mayordomo de alguna Hermandad o Cofradía" (DA).

¹⁰³ Léase juncia. "Derramar, echar, vender. En la Germania fanfarronear. Echar bravatas y fanfarronadas de valentón". José Luis Hernández, Léxico del marginalismo del Siglo de Oro (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1976) 467

¹⁰⁴ El Diccionario de Autoridades define poleo como jactancia y variedad en el andar, no obstante, puede también aplicársele -según la significación de esta frase- la definición de Alonso, quien entiende, en base al Vocabulario de Hidalgo, "el que encubre a los ladrones o les abona o fía". José Luis Alonso

califican los jayanes¹⁰⁵, donde se gradúan las marquizas¹⁰⁶, donde se examinan las flores¹⁰⁷ y donde toda cicatería se avizora, llegó un hombre...(131)

pero que realza el sentido de verosimilitud, no sólo por ser de todos conocido que esta región andaluza era albergue de maleantes, sino por la mención que hace

Hernández, El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII: La Germania (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1979) 95. Futuras referencias aparecerán bajo LME.

¹⁰⁵ "En la Germania significa el rufián a quien todos respetan" (DA). El jayan ocupa el segundo lugar en la estructura social rufianesca, precedido sólo por el jayan de popa al que se considera como la cabeza de los jayanes (LME, 106). Quevedo en sus "Jacaras y Bailes" utiliza a menudo el término. Véanse, por ejemplo, las páginas 179, 181, 191, y 194 en Obras completas, vol. II (Madrid: Aguilar, 1960).

¹⁰⁶ Variante de *marquida*, "voz de la germania que vale por mujer pública" (DA). Ambos términos se forman sobre el lexema *Marc-[k]* y son sinónimos perfectos ya que significan prostitutas de categoría. Notése la posible relación entre marquisa y marquesa (LME, 63).

¹⁰⁷ Refierese "al juego de naipes, en que de una en una se reparten tres cartas a cada sujeto de los que juegan y se hacen los envites y revites del mismo modo que al cacho. El que hace flor que son tres cartas de un palo, tiene mejor partido" (DA). Aunque puede aplicarsele el significado de juego de cartas, Alonso señala que también se entiende por prostituta, con lo que la frase quedaría mejor explicada. (LME, 297).

Lugo de lugares comunes, probablemente también conocidos como centros de actividades truhanescas, el Arenal, la Heria, el Compás y el Corral de los Naranjos...(131)

Aparece el rufián, en quien ya sólo con los rasgos descriptivos se advierte lo de bravucón, "torpe de lengua, precipitado en las acciones, arrogante en las palabras y en todo la soberbia misma"(131) y cuenta a sus camaradas el por qué de su venida a la ciudad: prostituyó a una joven y andaba en busca de concierto. Esta, al paracer, era de buen talante ya que,

diablérica se hizo a todo ruedo, y en menos de un mes tomó el oficio; que como al hombre se le acabó la mochila¹⁰⁸, Mariana se puso a ganarlo en la casa pública y, en menos de tres meses, me artilló¹⁰⁹ desde el ganión¹¹⁰ hasta los calzorros; merqué¹¹¹ un valdeo¹¹²

¹⁰⁸ Metonimia de comida.

¹⁰⁹ Metonimia de proveer.

¹¹⁰ El término no aparece en ninguno de los diccionarios consultados.

¹¹¹ Léase "compar" (DA).

¹¹² Léase baldeo. Alonso señala que el vocablo ha sido abundantemente registrado con el significado de "espada" y que se utiliza también por préstamo léxico con el significado de "cuchillo" o "daga". Afirma que

barcelonés y una hoja¹¹³ valenciana que me ha sacado de hartas¹¹⁴ (133)

y, como "tan buen pan y mejor (es) el de Sevilla" -en palabras de la moza- Pintada por sobrenombre, andaban los dos por Sevilla con miras a Madrid por aquello de que en "la corte con un aposento en buena parte, alquilar unos guadamacies y tener huera¹¹⁵ como yo, me han dicho que es un Perú"¹¹⁶ (134).

es un término germanesco procedente de badil (badil baldi baldeo). Primer registro: Cervantes, El rufián dichoso (LME, 142).

113 "Se llama la cuchilla de la espada y parece se dixo sí, por la semejanza que tiene con la hoja de la palma: y algunas veces se toma por toda la espada" (DA).

114 "Usado como adverbio vale bastante, sobradamente" (DA).

115 El término no aparece en ninguno de los diccionarios consultados con el posible significado de Lugo ya que el único que lo define es el de Autoridades y no concuerda con el sentido del texto: "lo que esta vacío o tiene dentro una cosa inútil y sin substancia".

116 Perú era famoso por haber proporcionado a la Corona "tantos millones de oro y plata" (Covarrubias). De ahí la relación entre "valer mucho" y "ser un Perú".

La novela no es sólo de costumbres rufianescas sino también una ilustración y tematización del mundo de la prostitución. Véase, por ejemplo, cómo trabaja éste en Madrid para la joven que prefiriese el acomodamiento "legítimo" a la zozobra de la vida en la calle,

...yo fui la otra tarde en casa de una viuda, mujer mayor, que me descubrió bravas cosas y enseñome a lo claro que más hace un buey que cien golondrinas; que yo era moza y tenía buena cara, y ella me daría seis mudas para las manos y otras tantas lanillas para la tez y me sacaría de cantones¹¹⁷ a tratar en grueso,¹¹⁸ y veo que dice la verdad, pues en tres particulares de aquellos de "no lo sepa nadie", se hizo la partida con que te di el vestido terciopelado y yo saqué el jubón de tabí¹¹⁹; y así hermanito, estoy determinada a salirme de la calle del Prado y tomar una

¹¹⁷ Dice Alonso: "Un caso especializado de la callejera es la *puta de cantón o cantonera*, prostituta que suele buscar sus clientes parada en una esquina y llamando la atención y provocando a los que pasan. Covarrubias lo interpreta diferente y dice que se trata de la prostituta que suele tener su casilla cerca de una esquina o cantón con el fin de sus clientes traspasarse a la salida sin tener que recorrer toda la calle" (LME, 38).

¹¹⁸ "Phrase que vale vender ls mercaderías por mayor (al por mayor) (DA). Léase "a comerciarne bien".

¹¹⁹ "Cierta género de tela que se usaba antiguamente, como tafetán grueso prensado, cuyas labores sobresalían, haciendo aguas y ondas" (DA).

salita y alcoba a los barrios de San Francisco, que desde allí me acomodará la buena señora, y tú podrás estar, pan y cuchillo,¹²⁰ sin tanta zozobra de justicia, y ya yo estoy cansada de ser mala mujer y querría recogerme a más honra, pues soy hija de buenos como sabes...(135)

La novela es la caracterización de la prostituta que traiciona al hombre por quien se prostituyó¹²¹, las venganzas que se compran¹²², la hechicería¹²³; es un mundo perfectamente delineado en el siguiente párrafo,

¹²⁰ "Se dice de los hombres que tienen su manceba en casa, tratada como si fuera mujer propia" (DA).

¹²¹ "Así lo hizo mi hembra, que ella misma dio el soplo; y una noche nos agarraron y nos pusieron en la trena, donde cantó a los señores de la sala toda mi vida y milagros..."(136)
 soplo: "lo que descubre a otros" (DA).
 trena: "cárcel" (DA).

¹²² "...de cuando en cuando cae alguna cuchillada, algún antubión o algún otro género de venganza, que se paga razonablemente; y aunque no se toca por entero, porque la cofradía se lleva un pedazo, con los percances de otros, se sale todo allá..."(136)

¹²³ "...y en Triana tiene una vieja hechicera que llaman la Bustamante, y ésta le da no sé que untura, hecha, según he oído decir, con sebo de cabrones y otros adherentes con que se han visto grandes cosas, y yo hablo de experimentado que me quitó una saladera recién venido de la Almadraba..."(137)

...cada uno acudió a su paraje, corrió sus postas, examinó sus chulos, pidió cuenta a sus hembras y se fue (como ellos dicen) a trabajar lo encomendado; esto se entiende alguna cuchillada o puñalada, etc.(137)

sin que falte la celestina, una celestina más al estilo de Rinconete que al de Rojas¹²⁴. Además, "De la hermania" sigue -como señala Cotarelo- muy de cerca, en algunas escenas, a "Rinconete"¹²⁵; la plática y festejo entre prostitutas, por ejemplo, parece pertenecer más al convite de Monopodio que a la casa de una celestina,

A este punto entraron la Marfuza y la Zaragozana, cada una con su chulo, su cesta y su bota. Salió la vieja, reconoció la gente y abrió la puerta. Diéronse la bienvenida y sacando a un patinejo¹²⁶ dos esteras de anea, se sentaron todas...(138)

Lugo logra con la descripción de la fiesta que la comunicación ficcional adquiriera verdaderas

¹²⁴"Salió la vieja a recibirla con una toca más negra que barrendero de horno, una ropilla de barreta de manga justa, mostrando la camisa por varias partes, una saya de paño pardo y en ella grande cantidad de manchas, zápatos de ramplón y calza de estameña colorada..."(138)

¹²⁵ Cotarelo y Mori, 328.

¹²⁶ Patio pequeño (DA).

posibilidades de realidad debido no sólo al uso del lenguaje -al que nos referiremos más adelante- sino también por las variantes con que el autor modifica una acción en sí tan uniforme como es una comida. La conversación que mantienen los invitados es propia de su modo de vida y, hasta las seguidillas y coplas que cantan¹²⁷, se ajustan a un supuesto modelo real que la

127 La Pintada,
De todas las que viven
la vida airada,
la que no es cicatera
no vale nada (139).

La Zaragozana,
Mala Pascua le venga,
que no tenga otra,
la que a hijo de vecino
se le aficiona (139).

La Marfuza,
Son los hombres del trato
como los huevos,
que en guardándolos mucho
saben a güeros (139).

La Maldegollada,
Con lo que ganare
en esta *manflota*
mercaré yo mi rufo
su espada y cota

Con los hijos de vecino
poquita conversación;
que *entran por la bocamanga*
salen por el cabezón (141).

güeros: "Dicese güeros el huevo que no sale del pollo y corrompido es de muy mal olor; llámase en latín *ovum urinum*, güevo, agüoso, y assí güero vale agüero, de agua (Covarrubias). Léase, entonces, "...saben

literatura recrea, lo que implica una coexistencia entre autenticidad y ficcionalización con la que se produce el perfecto y deseado acoplamiento entre lo posiblemente verídico y lo ficcional.

Lugo trata que no se le escape ningún detalle por lo que incorpora toda clase de posibles conductas entre esta gente y ninguna positiva; es como si quisiera pasar revista a un muestrario de hechos admisibles como serían las desavenencias entre una prostituta y su hombre,

-¿Qué corchete?, preguntó la Pintada

aguados"

manflota: "Voz de la Germania que significa lo mismo que *manfla*"; *manfla*: "mancebía o burdel" (DA).

rufo: "rufián" (DA).

Entra por la manga y sale por el cabezón: "Refrán derivado de la solemnidad o ceremonia con que antiguamente se celebraban las adopciones en Castilla: que consistía en que la persona que adoptaba entraba la cabeza del adoptado por la manga de una camisa muy ancha y sacándosela por el cabezón le daba paz en el rostro, quedando por este medio incorporado en la familia del adoptador y recibido por su hijo. De esta costumbre nació el refrán vulgar *entra por la manga y sale por el cabezón*. Por extensión se aplica a las personas que admitidas a la familiaridad del trato, se ensanchan con él propasándose a más de lo que se les permite" (Covarrubias).

-¿Saberlo querría la cabrona? (respondió Morón) y alzando la mano la dio una bofetada; y ella, levantando la persona y el grito, empezó a decir:

-¡Justicia contra este perro, que sin causa me trata de esta manera!.(141)

con la también admisible intervención pacifista de la alcahueta,

-¡Ay, hijo mío que colérico eres! Bien parece que lo empiezas ahora; pues por una palabra que no la dijo a mal hacer, te alteras tanto. Anda, halágala, que es una cordera y no hay gusto como el que se tiene tras una pesadumbre.(142)

La llegada del señorito con la cortesana a casa de la vieja es otro de esos hechos previsibles que parece cumplir con las expectativas del lector para el desarrollo verosímil de la acción; es la aplicación de situaciones conocidas que el emisor evalúa y con las que reconoce una práctica social. Al parecer las visitas de muchos señoritos a las casas del más bajo mundo significaba una transgresión social digna de burla ya que cuando se descubre donde había estado el "mancebito galán; cuellos, puños ligas y cintas de los zapatos, todo muy chico"(143), queda "el madaleno corrido, porque se divulgó el modo con que le hallaron

y la casilla de la Maldegollada por toda la ciudad"(145).

Lugo también retrata a la prostituta de la calle convertida en cortesana; trasciende su rol de narrador en tercera persona para describir con los ojos de la vieja; es la postura de la alcahueta ante "la moza que tuvo ventura"; es ese punto de vista el que importa en este momento,

...doña Estefanía, la que ahora hace ruido y rumbo y la tiene por su cuenta aquel mercaderazo rico de cal¹²⁸ de Francos, y ella quien se la ve arrastrando telas y tabíes y estuvo en el barranco de Valladolid, después que se mudó la corte.¹²⁹ La prendieron en Madrid con aquella cuadrilla de ladrones famosos, que de ellos [fueron] ahorcados, de ellos en galeras. Esta moza tuvo ventura; que se escapó con muchas galas y dineros y solamente la pasearon por las acostumbradas. Paró en esta ciudad y vive como una reina;

¹²⁸ "Lo mismo que Calle abraviada la pronunciación. Usase en algunas partes de Andalucía, especialmente en Sevilla, donde dicen Cal de Génova, Cal de Francos" (DA).

¹²⁹ Felipe II trasladó la corte a Madrid y Felipe III la volvió a Valladolid entre 1600 y 1606. Después volvería a mudarla deteniendo con esto el rápido progreso que hasta el momento había tenido la ciudad ya que la aristocracia, el arte y la economía giraban alrededor de la corte. Sobre la decadencia de Valladolid después del traslado, véase Francisco de Quevedo, "Alabanzas irónicas a Valladolid mudándose la corte de ella," Obras completas, 286.

que para hacer un peso falso se lo pagan muy bien...(144)

Nótese, asimismo, el detalle con que Lugo la describe: la mantiene el mercaderazo rico de cal de Francos, estuvo en el barranco de Valladolid, la pendieron en Madrid, se escapó con galas y dinero, vive como una reina. Bien pudo ser éste otro de los tantos personajes identificables en su tiempo o, al menos, si no lo es, la caracterización ficticia se ajusta perfectamente a una posible realidad.

Y es que la novela es -como son todas las de costumbres- una impresión social. Aparecen corchetes y alguaciles sobornados "que es el fin a que miran semejantes ministros, que no a limpiar de vicios las repúblicas"(145). La Maldegollada debió ser un nombre común en el mundo rufianesco o, tal vez, real ya que Quevedo hace también referencia a ella. Dice,

Quien vio la Maldegollada
rodeada de lampiños
cobrar el maravedi
después de los dos cuartillos¹³⁰

¹³⁰ Francisco de Quevedo "Sentimiento de un jaque por ver cerrada la mancebía," Obras completas, II: 194.

El licenciado Antolinez "un viejo más miserable que el de Segovia"(146) es también otra identificación social ya que, como advierte Cotarelo¹³¹, la comparación del viejo¹³² con el de Segovia habría de ser tan conocida que ni siquiera necesitaba mayores detalles por lo que siendo ésta casi réplica de la del Dómine Cabra del Buscón y no haberse publicado la novela hasta 1626, el segoviano debió existir realmente y ser célebre antes del 26.

Lugo escoge a este personaje como blanco del hurto de los rufianes. El pasaje no deja de ser irónico ya que es precisamente el viejo con su "casita pequeña, más entre mucha vecindad" y su llave de la puerta contra la que "no valía ni ganzúa, ni barreno, a causa de ser en cierta forma y estar en la puertecilla barreada y chapeada con pedazos de hierro y callos de herraduras"(147), o sea, el antídoto a cualquier intento de robo, la víctima propicia para esta gente.

¹³¹ Cotarelo y Mori, 329.

¹³² "...vestido a lo del año de dos; unas calcitas de gamuza con sus medias de lo mismo, pegadas, y un jubón con más peto que trai [sic] un godo de la corte, entre oficial y paseante y más grasa en él que un colete de pastelero."(146)

Sin embargo, la novela -como señalamos- es también didáctica y Lugo quiere resaltar la viveza de los rufianes, de esa "camarada que era la flor de la canela, a las mayores dificultades, mostraba mayor determinación" y, así, el hurto se efectúa sin mayores inconvenientes, con tretas que mueven a risa, el viejo poniéndose

sus calcillas, y asiendo la punta del pie, poniéndole a su parecer derecho, entraba la pierna y cuando entendía que ya iba como debía de ir, paraba en el calcañal. Volvía otra y otra vez, y hacía lo mismo; restregaba los ojos, daba vueltas y más vueltas a sus calzas, parecíanle que no tenían novedad, probaba de nuevo y hallábase más atajado.(148)

El que el hurto se efectúe tan fácil y alegremente, sin contratiempos ni castigos, permite que la moralidad de la novela pueda censurarse. Con el desenlace, el autor mantiene la función estética más que la ética ya que persigue lo verosímil y no lo que podría considerarse una manifestación moral. Al contrario, los ladrones y el corchete "fueron todos de nuevo amigos, gozando de la vida que os he mostrado y sin que el hurto se averiguase"(151).

No obstante, es obvio que esta novela no sólo aspira a divertir al lector sino también a instruirle.

La moralidad, se traduce en ejemplaridad y pedagogía porque la trama promueve el conocimiento. Cuanto más sepa el receptor sobre un determinado círculo social más prevenido está contra sus trampas. Además, la estructura abierta por la que la obra queda en suspenso, ["por entonces tuvieron seguridad por algún tiempo hasta llegarles el de su castigo"(151)], permite una posible orientación del mensaje hacia la moral tradicional. Es ejemplar, también, por su recreación de personajes urbanos y no novelescos.

En lo que al léxico se refiere, Lugo cumple con las premisas clásicas. El carácter jergal que tiene la novela apunta, además, hacia una perfecta adecuación entre lenguaje y personaje. Los pícaros hablan en su propia jerga con lo que se cumple el precepto sobre decoro. Lugo pragmatiza la lengua cotidiana en el texto, transgrede las figuras estilísticas, manipulando el material verbal de acuerdo con su fin textual, el cual es la elaboración retórico-literaria de un determinado grupo social. Para que dicha exposición alcance su finalidad didáctica, es esencial que la estructura semántico-lingüística represente los hechos con el mayor grado de verosimilitud posible y Lugo se

asegura de hacerlo. Nótese, por ejemplo, el perfecto ajuste entre el personaje y la expresión verbal,

[habla el bravucón]	-¿Saberlo querría la cabrona? (141)
[la prostituta]	-¡Justicia contra ese perro...! (141)
[la celestina]	-Entra, amores, que esta casa será tuya y no hayas miedo a que los huéspedes de la flota ninguna te la gane (138)

Inclusive el narrador adopta, cervantinamente, en algunos momentos, un lenguaje bajo, ni siquiera cotidiano o conversacional, sino rufianesco; es un proceso interesante ya que el narrador comúnmente inscribe en el personaje una determinada situación comunicativa; en esta novela el personaje traspasa al emisor esa situación produciéndose un acto de recepción inversa, es decir el carácter ficcional es tan real que logra que el autor se contagie de esa realidad y se apodere del código lingüístico. Cuando, por ejemplo, el corchado no puede tener relaciones con la prostituta, Lugo dice: "salió escotado y no comido" (146).

Y así, la admiración en esta novela surge precisamente de ese uso del lenguaje, del cómo se cuenta, de su credibilidad. La yuxtaposición de sus episodios da por resultado una estructura lineal, la utilización constante del diálogo una imparcialidad ajena al esquema de la picaresca.

En "De la hermanía" Lugo cumple con los condicionamientos sobre lo popular, la verosimilitud, la admiración en su manifestación estética, la ejemplaridad y el decoro, practicando los patrones teóricos expuestos. El único orden que no satisface por completo es el de la moral acostumbrada debido, en gran parte, al desenlace, como también ocurre en "Escarmentar en cabeza ajena", "De las dos hermanas" y la próxima novela "Cada uno hace como quien es".

5. Cada uno hace como quien es

Una característica particular en la narrativa de Lugo y Dávila es el desinterés por la versatilidad temática. Aún teniendo presente que estas novelas siguen en mayor o menor grado un patrón estipulado sorprende el enfoque estático del autor en determinados asuntos. Aunque hay intentos de dar giros diversos al

relato, éste se desarrolla solo, aniquilando cualquier posibilidad de efecto contrario al previsto: Lugo no se contradice. Para él, el punto de vista sobre un asunto y su presunta evolución es siempre el mismo, no admite perspectivas diversas. Ejemplo perfecto es el tópico del adulterio.

"Cada uno hace como quien es" reitera la temática de "Escarmentar en cabeza ajena", la primera novela de esta colección; sólo que el consabido triángulo amoroso es en este relato un cuadrilátero donde la mujer es el foco central. Alrededor de su fortaleza primera y su inesperada caída después, giran el marido, el amante y el casi amante. Reincide en el motivo de la adúltera exitosa y el esposo burlado por lo que, aunque superponga a ésta -como lo hace- disculpas argumentales, la representación del engaño airoso, confiere a la historia un alto nivel de relajamiento en la orientación moral. Lugo pudo utilizar la misma trama sobre el mismo motivo configurador con mínimas variaciones y la moralidad del texto resultaría impecable. Pero el desenlace no puede ajustarse a esas variantes porque contradeciría la conducta que el autor adjudica a los hombres y, como reflejo, a sus personajes. Los motivos configuradores, los pretextos

argumentales, las bases narrativas, los esquemas teóricos varían, los hábitos y formas de ser no. Por esto, el aspecto moral en Lugo es casi siempre problemático, sospechoso, abierto a la fabricación de hipótesis para su defensa; no así el ejemplar.

Esta novela corresponde al más estricto molde de la narrativa cortesana. La corte es su escenario; es ese "teatro donde se han representado de pocos años a esta parte tanta variedad de sucesos"(155). Es también -como las anteriores- didáctica en su montaje estructural. Propone la enseñanza de ciertos criterios que Lugo cumple cabalmente en la exposición narrativa y en el desarrollo y consecuencia de las acciones. Señala que,

a)- "Enseña a cuanto riesgo está de perderse la virtud que consiente solicitarse", ejemplificado en la figura de Porcia.

b)- "...lo que dañan criadas conocidas por malas y no despedidas", ejemplificado en la figura de Andrea.

c)- "...el daño que se sigue de amistades con gente desigual", ejemplificado en Octavio.

d)- "...cómo los hombres de buena sangre, aun ofendidos, no desamparan en la necesidad", ejemplificado en Don Pedro y,

e)- "...como los vicios no escandalosos están más prontos al remedio y padecen menos daño en el pundonor", ejemplificado en el desenlace de la acción.

Esta vez, fundamenta el móvil del argumento en una pregunta retórica, **quis enim securus amabit?** escrita por Ero¹³³ a Leandro de quien afirma Lugo que "mejor lo escribiera a poderlo hacer desde el infierno, pues no confirmaron solamente la verdad de esta sentencia con el fin de la vida, más con la pena eterna del alma"(153). De hecho la historia de Hero y Leandro fue durante los siglos XVI y XVII uno de los relatos más populares de la literatura europea¹³⁴. Después de la primera traducción latina aparecieron más de media docena de versiones¹³⁵, entre ellas una por Juan

¹³³ Léase Hero. Refiérese al poema épico de Museo, "Hero y Leandro" escrito en el siglo V DC y publicado en traducción latina a finales del siglo XV.

¹³⁴ Véase Gordon Braden, The Classics and English Renaissance Poetry (New Haven: Yale University Press, 1978) 55. Y no sólo en literatura, en pintura, por ejemplo, Rubens tiene, entre sus primeros cuadros, uno sobre Hero y Leandro.

¹³⁵ Sobre el poema escribieron Tasso, Marot, Baldi y Marlowe. Véase David Darst, Juan Boscán (Boston: Twayne Publishers, 1978) 81-93.

Boscán. Garcilaso, Gutierre de Cetina, Francisco Sa de Miranda, Juan Coloma y Jorge de Montemayor escribieron sonetos sobre la historia¹³⁶. Calderón alude a ella al principio de La dama duende¹³⁷, Mira de Amescua compone una tragedia¹³⁸ y Lugo, en base a una de sus sentencias, articula la novela. Ambos -poema y novela- se asemejan sólo en uno de sus motivos, la lucha entre la pureza, la honestidad en el caso de Porcia, y el deseo ya que, en el de Museo, a la consumación del anhelo en los amantes secunda un trágico desenlace mientras que Lugo propone un colofón exitoso.

Ese "nadie amó seguro" clásico evolucionó -según Lugo- hasta convertirse en adagio en voz de viejas,

¹³⁶ Véase Francisca Moya del Baño, El tema de Hero y Leandro en la literatura española (Murcia: Universidad de Murcia, 1966).

¹³⁷ Dice:

Por una hora, que pensara,
Si era bien hecho o no era,
echarse Hero de la torre,
no se echara es cosa cierta

Pedro Calderón de la Barca, La dama duende, ed. A. J. Valbuena Briones (Madrid: Cátedra, 1976) 50.

¹³⁸ Mira de Amescua, Hero y Leandro. Véase Calderón, nota 6 de Valbuena Briones en La dama duende, 50.

"bien vengas si vienes solo", patente en la formulación de la novela y con el que el autor reitera su gusto por máximas y proverbios.

Lugo aniquila desde el principio cualquier caracterización ficticia que el lector pueda intuir. Fiel a las normas de la imitatio y, en especial, a las leyes sobre verosimilitud, transforma lo imaginario en lo aparentemente real. No sólo aduce que no tiene la novela "nada de fingido" sino que lo verifica mediante la inclusión de personajes verídicos como el Duque de Medina Sidonia, Don Alonso Pérez de Guzmán el Bueno¹³⁹, y su paje de cámara, Don Pedro Manrique de Lara¹⁴⁰, con cuya llegada a la corte comienza la novela.

El protagonista de la novela es el paje del Duque, figura histórica del más ilustre linaje, con lo que Lugo demuestra no sólo su afán de credibilidad, atribuible -por supuesto- a un personaje real y, más aún, respetado, sino también un cierto gusto por

¹³⁹ Séptimo duque de Medina-Sidonia. Uno de los nobles más ricos de su tiempo durante el reinado de Felipe II y Felipe III, (DHE).

¹⁴⁰ Descendiente de la noble casa de Lara y de los condes soberanos de Castilla, (DHE).

recalcar "cómo los hombres de buena sangre aun ofendidos, no desamparan"(153), o sea, la nobleza de la sangre. Don Pedro ejemplifica la más perfecta caballerosidad y obliga a preguntarse hasta qué punto la novela es ficticia; si, en verdad, no es ésta un pasaje real ornamentado con giros creativos.

El código estético del autor se manifiesta en su apego a lo real: "dejaré con su nombre propio el principal dueño de esta acción"(155); por esta posible reformulación de un determinado acontecimiento conocido por muchos. De aquí que sobre un Borbón o un Lara eslabone toda una cadena de enunciados que hoy no sabríamos si componen una novela o una crónica.

A quien no nombra es al traidor por aquello de que "a los traidores el mayor beneficio que puede hacérseles es borrar sus nombres de la memoria"(155), pero lo describe de tal forma que, de ser el hecho real, no tendrían algunos inconveniente en reconocerlo: "un mozo de la cámara del Duque, hombre agudo y entretenido a quien llamaré Octavio"(155),

De este Octavio se fiaba Don Pedro; a éste hacía archivo de sus secretos; con este comunicaba sus pasiones, y éste, en fin, era el dueño de lo interior de su alma (156).

Por su parte, Don Pedro,

con la asistencia de la corte, el aplauso que todos hacían a este caballero y con la ociosidad, madre del amor, puso los ojos en una mujer casada, cuyo nombre era Porcia, según los versos en que los poetas celebraban su hermosura y el honroso atributo que pedía el rigor del nombre y estimación de aquella noble Porcia, a quien celebró la antigüedad, inmortalizándola, las brasas que la dieron muerte (156).

Vuelve Lugo a la antigüedad para recuperar de ella su personaje y transformar a la Porcia ficticia en la histórica, al menos en sus más aparentes características. Si la antigua se distinguió por su virtud, valor y estoicismo¹⁴¹, también "gozaba nuestra Porcia renombre de leal y casta y aunque dificultoso adquiriendo siempre una misma veneración en el concepto de las gentes"(156). Pero aquí acaban las semejanzas ya que la nueva Porcia era todo apariencia. Si la primera se suicidó por no querer sobrevivir a su marido, ésta lo engaña con garbo. Y, es aquí donde Lugo reincide en otro tópico predilecto: las apariencias; tópico, por demás, barroco por excelencia.

¹⁴¹ Dama romana, hija de Catón de Utica y esposa de Bruto, el asesino de César.

Dice:

...que bien prueba Francisco Patricio¹⁴² en su diálogo particular del Honor que no es más que un concepto; pues la opinión que se engendra en el ánimo de que uno es bueno le da honor de tal (aunque no lo sea) que los hombres juzgan por los efectos sujetos al error, porque al juzgar por las causas, con evidente conocimiento de los interiores, para sólo Dios está reservado (156).

Y prueba con la narración cuan importarte es la buena fama y la honrada reputación. Si Porcia no hubiese tenido crédito de tal, el fin de su desvio habría acarreado consecuencias nefastas. Su celebridad permitió que nadie creyese posible la burla en ella. Aparentar deriva en el fin exitoso de cualquier acción delictiva.

La novela no sólo pretende demostrar que "nadie amó seguro" sino también que en "amor ninguno es fiel"(155). La historia relata como Don Pedro se enamora de la casada Porcia y mediante la astucia de una criada alcanza el fin de sus deseos. Aparece el

¹⁴² Refiérese a Francesco Patrizi (1529-1597) quien escribió Della Historia Diece Dialoghi (Venecia: Appresso Andrea, 1560).

traidor, Octavio, quien no pudo lograr a Porcia por intromisión de la misma criada, que enamorada de éste, delata a la adúltera. El marido va en su busca y en el momento oportuno aparece Don Pedro, que a pesar de saber que Porcia estaba a punto de entregarse al otro, la salva de forma honrosa con lo que "Cornelio fue de allí en adelante el más afable marido del mundo"(174). Este es, a grandes rasgos, el argumento de "Cada uno hace como quien es".

Atañe señalar nuevamente la reiteración de tópicos porque estos no se reducen a los señalados del adulterio y las apariencias sino que toda la novela es una reincidencia de la visión del mundo del autor expuesta en las novelas anteriores: el interés, cuán poco puede creerse en el hombre si de por medio hay dinero¹⁴³, la intervención de la fortuna¹⁴⁴ y la intromisión de la celestina, ésta no hay que buscarla

¹⁴³ "...hasta que el interés rompió la parte más flaca, que bien dijo Filipo, Rey de Macedonia, que no hay fortaleza inexpugnable como pueda subir a ella un jumentillo cargado de oro..."(157).

¹⁴⁴ "...es más inconstable el de la fortuna; que no hay olas tan inconstantes como sus sucesos..."(164).

ni siquiera en la calle sino dentro, siempre cerca a la señora, es la dueña o la criada "más de su gusto y de su satisfacción"(157)¹⁴⁵.

A pesar de que muchos enunciados inter y metatextuales son tópicos de la época, es posible llegar a conocer a este autor por la reiteración de los moldes básicos. Lugo, pues, plasma su punto de vista una y otra vez. Sus proposiciones son siempre iguales y utiliza el texto como oportunidad para exponerlas y desarrollarlas. Véase, por ejemplo, como cuando al describir a la criada recurre al personaje para advertir. Andrea no es más un ser ficcional sino un instrumento docente,

...granjeando trato más familiar que de criada, causa de donde nacen las más veces los atrevimientos...(158)

Cuando convierte al traidor en sinónimo de

¹⁴⁵ Andrea, la criada, era diestrísima en los quehaceres de alcahueta. Si antes Lugo había pintado a la tercera como una vieja del más horrendo aspecto físico, ahora la describe como de "razonable parecer, trigueña de color, bruñida tez, aguileña, ojos negros y vivos y, sobre todo gran ceremoniática..."(158).

villano¹⁴⁶, y a la elocuencia en responsable por la caída de Porcia¹⁴⁷ lo hace a manera de observación, de aviso, de casi amonestación,

...todo está en desmoronarse una pequeña piedra para caer estatua que tiene de barro el fundamento, aunque sea la cabeza de oro...(163)

...que no es poder el que no puede dar de mano a los cuidados con prudencia...(166)

...flacos principios ha menester el pecado para derribar a sus pies la virtud...(163)

...el amor poco ha menester, y así le llamaron fuego, que una vez encendido, por pequeña que sea la centella, suele abrasar ciudades...(163)

...el verdadero amor con facilidad vence los rigores...(161)

De Porcia advierte cuanto se "preciaba de entendida y de las que frecuentaban a Garcilaso tanto

¹⁴⁶ "...aquellos que tienen menos obligaciones de buena sangre en las venas, son por la mayor parte los más ingratos..."(159).

¹⁴⁷ "...y como la elocuencia es poderosa para mover a su opinión los ánimos más fieros, le fue fácil a Pon Pedro...(171)

como a Fray Luis de Granada"(162); esa sofisticación, ese "entendimiento" fue, precisamente, lo que estimuló la curiosidad por el amante -dice- en una conciencia no preparada para ello; con ésto califica de nocivas la admiración y la indagación ya que incitan a la búsqueda del conocimiento, principio éste del resquebrajamiento del sistema de valores, un sistema en el cual, además, Lugo -en principio- no cree, y menos en la mujer,

...en pocos días ardió todo el homenaje de la fortaleza de Porcia y de un lance en otro, aunque con increíble secreto, llegó Don Pedro a rendir y señorear lo que estuvo tan dificultoso a los principios (163).

En esta novela se advierte un mayor número de alusiones clásicas y notas de erudición. Hace, por ejemplo, que el galán consulte a Séneca en busca de consuelo, cuya respuesta no sólo le vale a Don Pedro para obtener su fin, sino también al autor para exponer otro de esos puntos de vista básicos: "nada hay que no lo expugne el pertinaz obrar y el diligente cuidado". No obstante, él mismo se burla de esa pedantería constante y lo hace finamente. Claro que para Lugo las menciones clásicas no eran pedantería, eran elegancia oratoria; sí lo era, sin embargo, la oscuridad expresiva, el culteranismo. A pesar de todas sus

referencias eruditas defiende la inteligibilidad del lenguaje. No le interesan ni dificultades ni sutilezas. Puede, y lo hace a menudo, utilizar sentencias, nombres, máximas, alusiones bíblicas como la siguiente,

...un animal tan vil como la serpiente ganó la voluntad, la vida y la gracia a una mujer y tan pequeño interés como un bocado de manzana pobló el infierno, introdujo la muerte, hizo rey al pecado (163),

citas, alegorías, metáforas, pero todo de manera clara, sencilla, sin que la imaginación se vea ni obligada ni comprometida. Los problemas morales, filosóficos, sociales o teológicos planteados por el autor responden todos a un esquema didáctico para el que no es necesario ni la agudeza ni el ingenio. Si el público se recreaba en esas relaciones "ingeniosamente trabadas"¹⁴⁸ a Lugo no le interesaban; él pretendía la comunicabilidad del texto que no excluía cierta clase de referencias, aunque éstas no las entendiese el receptor, ya que, así resultasen imcomprensibles -en

¹⁴⁸ Fernando Lázaro Carreter, Estilo barroco y personalidad creadora: Góngora, Quevedo, Lope de Vega (Madrid: Anaya, 1966) 21.

palabras de Carreter- "ninguna culpa cabrá achacarle sino al indocto lector"¹⁴⁹. Es la práctica de la dificultad con fines enigmáticos, ejercitada en sus dos modalidades, conceptismo y culteranismo, lo que Lugo desdeña. Nótese la fina burla que hace al relacionar los modelos literarios y las misivas de amor,

Es verdad que dice bien sus sentimientos y sin levantarse de los límites de la almohadilla, que hay otros, como ya me entiendes (pretendientes de mi amiga) que han menester sus papeles que los envíen comentados para poder entenderse; tan llenos de vocablos exquisitos que para la más bachillera de nosotras y aún de ellos, se están por nacer en nuestra lengua, y así dice Cornelio, mi marido, que también sabe de estas cosas, que algunos ingenios de ahora no paren sino abortan (161).

Adviértanse en estas reflexiones estético-burlescas una postura bien definida ante las disputas poéticas del momento.

Por otra parte, hay ocasiones en que parece que Lugo escribe para sí mismo, para su satisfacción. Otras en que no, en que está totalmente pendiente del lector. Por eso se ocupa de los mínimos detalles pero que, en su opinión, incrementan el interés del

¹⁴⁹ Carreter, Estilo barroco, 37.

receptor. No dice "llegó a San Norberto", por ejemplo, sino "llegó con su dama, atravesando el río, a Santa Catalina, que así se llamaba al tiempo de este suceso, donde hoy es San Norberto"(171); o sea, mediante esas pequeñas aclaraciones que informan al lector, porque este grado de conocimiento por parte del autor no ofrece sino un mayor margen de credibilidad. Para el lector promedio el productor está satisfaciendo las exigencias narrativas de contar un hecho real de manera pertinente. Lugo emplea esta técnica de continuo. Dice "me aguarda en la Trinidad"; ese uso del lugar concreto, de la aclaración justa, desvanece dudas y no generaliza. El receptor sabe lo que es la Trinidad y así se hace partícipe del asunto. Lugo en esa particularización, en esa fijación de espacios y momentos, ubica la cita entre Octavio y Porcia y la localiza en un lugar por demás conocido "la Casa del Campo"¹⁵⁰ donde, además, sitúa al encubridor de los amantes. Lo que sí parece insólito -como bien señala

¹⁵⁰ Hoy conocida como Casa de Campo, lugar de descanso para la familia real.

Cotarelo y Mori¹⁵¹ es que Lugo haya escogido la finca real para la cita del traidor¹⁵² con la dama. No queda más que pensar que el hecho fue verídico¹⁵³, o que el autor se extralimita en su afán por lo verosímil. De todos modos, el que el acto fuese a consumarse allí y que Lugo haya dado los nombres de a quienes sucediera el hecho hace pausable que el episodio tuviese antecedentes justificados. Describe todo con demasiado detalle,

...salió por la misma ventana y hallando abierta la puerta que sube a los estanques, entró por ella, y llegando a un portillo, salió (169).

Así como Lugo trata de satisfacer las demandas teóricas sobre verosimilitud, escogiendo un hecho que si no es real al menos aparenta muy bien serlo, trata también de satisfacer al público en su gusto por los

¹⁵¹ Cotarelo y Mori, 331.

¹⁵² traidor que, además, resultó cobarde ya que al oír las voces del marido salió corriendo dejando sola a la pretendida para que se enfrentase a él.

¹⁵³ Cotarelo y Mori señala recordar haber leído el incidente en otra parte aunque éste -dice- pudo ocurrir más de una vez, 330.

trasuntos dramáticos. Para la escena de la denuncia de Porcia, Lugo acude nuevamente al modelo teatral, en el que cae invariablemente en los momentos de mayor expectación,

-¿Qué es esto, señor? V.M. duerme cuando su honra se abrasa? ¿Es posible que no le llame el corazón a volver por sí? (167).

Véase la siguiente,

-Yo daré el castigo a quien le mereciere; vos advertid a lo que os toca, si os engañáis (168).

La novela está escrita en su mayor parte en una lengua llana, espontánea, orientado hacia la comprensión. Es el lenguaje anécdotico del contar sencillo, enmarcado por comentarios aleccionadores que no interfieren en la exposición narrativa y, aunque en ocasiones haga uso del lenguaje figurado, es siempre claro. Véase como aún reduciendo el léxico amoroso al militar éste es perfectamente intelegible. El amor es una batalla; por tanto necesita imágenes de combate y una jerarquía similar a la de cualquier milicia:

General	= Deseo	Estandarte	= Esperanza
Consejero	= Apetito	Trinchera	= Secreto
Escuadrón		= Pensamientos	

Personifica el deseo, el apetito y los pensamientos y condiciona todo el escuadrón a un escondrijo: el secreto. Dice,

...concedió el título de general al deseo, siendo su consejero el apetito, grande atropellador de inconvenientes¹⁵⁴; levantó el estandarte la esperanza, que es atender cierto de la futura gloria que produce¹⁵⁵, como sintió el Dante¹⁵⁶. Formó lo restante del escuadrón grande número de pensamientos con que dio principio a la empresa, haciendo la primera trinchea¹⁵⁷ el

¹⁵⁴ Refiérese a la fortaleza y a la virtud.

¹⁵⁵ Entiéndase esperanza como la confianza, la seguridad en la gloria futura, en el certero éxito.

¹⁵⁶ Lugo copia la sentencia de Dante. El autor de La Divina Comedia en su libro sobre el Paraíso, Canto XXV, aduce:

-Spene- diss'io- e uno attendere certo
della gloria futura, il qual produce
grazia divina e precedente merto.

Dante Alighieri, La Divina Commedia, ed. Natalino Sapegno (Milán: Riccardo Ricciardi Editore, 1957) 1089-1090.

Afirmación tomada -señala Sapegno- de Pietro Lombardo "Est...spes certa exspectatio futurae beatitudinis, veniens ex Dei gratia et ex meritis praecedentibus", la cual comenta Santo Tomás en su Summa Theologica. Véase anotación a los tercetos 67-69 en La Divina Commedia, 1089.

¹⁵⁷ "Lo mismo que trinchera" (DA).

secreto, como sintió Propertio¹⁵⁸; que
Venus¹⁵⁹ quiere sus hurtos encubiertos.

Lugo relata, desde su posición de narrador omnisciente, de forma cronológica. Cumple con los postulados teóricos primordiales excepto -como se ha señalado- con el moral ya que, aunque en el aspecto didáctico reúne los condicionamientos para la enseñanza normativa, la obra carece -en su totalidad- del sentido ético que adquiriría mediante una solución al conflicto menos tolerante. Es, sin embargo, ejemplar,

¹⁵⁸ Refiérese a Sextus Aurelius Propertius, poeta latino, nacido entre los años 53 y 43 A.C. Amigo de Ovidio y enamorado de Hostia -Cinthia en sus poemas- le dedica a ésta casi toda su poesía. Al parecer, la relación entre ambos se mantuvo por tiempo en secreto por ser Hostia una prostituta de alta categoría, aunque hay historiadores que suponen que ella estaba casada. De ahí, que Lugo haga la comparación. Véase Propertius, The Poems of Propertius, trad. Ronald Musker (London: J.M. Dent & Sons Ltd., 1972), Margaret Hubbard, Propertius (New York: Charles Scribner's Sons, 1975) y J. P. Sullivan, Propertius: A critical introduction (New York: Cambridge University Press Press, 1976).

¹⁵⁹ Las aventuras de Venus con dioses (Marte, Mercurio, Apolo, Baco) y con mortales (Faetón, Anquises, Adonis, etc.) fueron incontables a pesar de estar casada con Vulcano (DSM). Por eso, que Venus, la diosa y la humana -Porcia por atribución- quieran sus hurtos encubiertos".

Se advierte en esta novela cierta cosificación de la mujer aunque ésta posea la libertad para elegir. No la reivindica porque sus premisas sobre la mujer no lo permiten,

...y quedándose sólo con su marido, la hizo él artificiosas preguntas, a que respondió tan bien, que lo dejó admirado y satisfecho de su lealtad (174).

Ni siquiera al final suprime la duda; Porcia pudo haber continuado sus amores impunemente. Tampoco ofrece escarmiento alguno,

Dudan algunos si la amistad de Don Pedro pasó adelante; lo cierto es que Porcia vivió siempre con su buena opinión de honrada, y si alguna reiteración hubo en los amantes fue tan secreta que jamás se entendió (174).

El colofón de "Cada uno hace como quien es" es una moraleja cuyo trasfondo narrativo es el *exemplum*, con lo que Lugo reafirma el esquema de novela como ejemplo, tanto de una acción cuya consecuencia pueda ser positiva o negativa, como de un criterio,

...crea el lector lo que quisiere y todos se desengañen que nadie amó seguro, que en el amor ninguno es fiel (174).

En ese sentido, el autor no se alejó de su intención primera que era demostrar una premisa. La novela es circular, termina como comienza. Tampoco se aleja del proyecto inicial en su próxima historia "Del médico de Cádiz, una de las novelas más inverosímiles de toda la colección.

6. Del médico de Cádiz

Si hasta este momento Lugo había respetado en mayor o menor grado las leyes teóricas sobre verosimilitud, en esta novela abandona esa fidelidad y maneja la trama desde lo casual, subordinando la actuación de sus personajes a los accidentes del azar. La admiración en su vertiente ética es nula y en la estética, por su falta de credibilidad, también. Narra casi toda la novela desde una posición de omnisciencia; la ausencia de diálogo anula el posible decoro en el habla; la novela está narrada en su mayor parte en el tradicional discurso indirecto.

Acierta, no obstante, en lo popular ya que el argumento -debido a esa profusión de acontecimientos imprevistos- gusta al público, acostumbrado a las novelas de caballerías y a las bizantinas donde esa

sucesión de aventuras es, precisamente, lo que impacta. No trata, sin embargo, la novela sobre las aventuras de un personaje -aunque le acontezcan varias durante su encierro en un cofre- sino sobre el tema predilecto de este autor: el adulterio. Reaparece el tema como fundamento del texto aunque, esta vez, es un engaño más aceptable y, hasta en cierta medida, didáctico.

Lo interesante en esta novela es que si en las anteriores Lugo había sancionado por momentos la burla aunque con el desenlace se contradijese, en ésta, desde el principio, defiende la unión ilícita y lo hace de tal forma que hasta el lector llega a comprometerse con los amantes y ello es así porque el marido es un personaje que debe satirizarse por su profesión y por su cómica falta de atención a su mujer. Aquí, ni hay rivales ni terceras; sólo dos jóvenes apuestos que disfrutaban de su arreglo versus un marido desatento con esa "moza de tan buen parecer, que pudiera celebrarse su hermosura entre las que más justamente se tenían por tales"(177). Por supuesto, el receptor llega a simpatizar con la situación pero Lugo se asegura de que así sea recalcando la lógica de este concierto. Dice,

Casilda era medrosa por no faltar a la condición femenil; el lugar, así por el presidio como por la multitud de extranjeros,

ocasionado;¹⁶⁰ el entretenimiento de su marido en la botica largo, **¿qué había de hacer la pobrecita?**¹⁶¹ Lo que hizo; estarse casi a la mano. Halló remedio para la soledad, para el disgusto y para el miedo en un soldado, bizarro de talle, valiente por las armas y afable en las caricias, que por eso nos cuentan los poetas aquellos amores de Marte y Venus¹⁶². Hallólos juntos Vulcano, enlazólos y convocó a los dioses; viéronlos y riéronse; y ellos, desde entonces, perdieron con la vergüenza el temor de andar juntos; ¿qué mucho que los soldados se enamoren?¹⁶³ (177).

Con tal apología, quedan, por supuesto, ambos disculpados.

La novela, la más corta de la colección, trata, como ha podido suponerse, de los amores de la casada

¹⁶⁰ Entiéndase como oportuno para los encuentros.

¹⁶¹ Nótese el tono -aunque burlesco- apologético con el que justifica la conducta de Casilda.

¹⁶² Véase Homero, Libro VIII de la Odisea.

¹⁶³ Refiérese al momento en que el Sol delata los amores de Venus y Marte al esposo burlado, Vulcano. Vulcano después de encerrar y atar a los amantes corre al Olimpo e invita a Jupiter y otros dioses a que fuesen partícipes de su deshonor. Los dioses se ríen del adulterio y Vulcano -a instancias de Neptuno- los desata y deja ir. Véanse líneas 266-369 en Homer, The Odyssey, trad. Robert Fitzgerald (New York: Doubleday & Company, Inc., 1961) 128-130.

Casilda y un soldado. Tiene como marco geográfico la ciudad de Cádiz y, si antes Lugo había mostrado a Sevilla en "De la hermania" como antro de maleantes, ahora hace todo lo contrario con Cádiz, con descripciones, además, verídicas

esa isla y ciudad tan famosa entre los antiguos por el templo de Hércules¹⁶⁴, de quien las historias nos cuentan cosas tan admirables, y entre ellas, la oliva de oro, con aceitunas de esmeraldas tan grandes como las que produce la fértil Andalucía; y por el sepulcro de los Geriones¹⁶⁵, donde

¹⁶⁴ Una de las antigüedades más destacadas de la ciudad es el templo de Hércules situado junto al islote de Sancti Petri, invisible bajo el mar. Los sevillanos adjudicaron a Hércules el descubrimiento y emplazamiento del antiguo reino de Sevilla del que formaba parte Cádiz. Uno de los historiadores que hace referencia a esto es Alfonso de Palencia quien, en carta para Arcediano de Carrión, dice: "Amphitrioniadem Herculem, Jovis et Alchimene filium, qui viribus corporis potentissimus, divinus etiam ingenio erat, omnes terras queritatem, hanc Beticam indagine summa vidisse proviciam, in qua quidem palus erat juxta Betim" y, sobre Cádiz "...qui quidem Hercules oceani innavigabiles curssus tam in Eoi quam in Occasus finibus, et Meditarenei maris ostium Gadicense erectissimis marmoribus hactenus extantibus obsignavit." Alfonso de Palencia, Epístolas latinas, ed., pról., trad. Robert B. Tate y Rafael Alemany Ferrer (Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 1982) 34-35.

¹⁶⁵ "...señores de las islas de la costa del mar Mediterráneo; su riqueza consistía en criar ganado el cual tuvieron hermosísimo y en abundancia. Este ganado les robó Hércules a instancia de Euristeo" (Covarrubias).

dicen...(176)

En esta ciudad, "hubo un hombre, por los pecados de aquella ciudad, médico y por conocidas experiencias en la cirugía, famoso en toda aquella tierra"(177). Sin duda, éste -de nombre Lamberto- desconocía el juicio platónico sobre los conocimientos que tendría que poseer el médico¹⁶⁶ ya que era de aquellos que curaban mediante ensalmos "aunque a lo encubierto, que los de esta facultad huyen todo ahorro de tiempo"¹⁶⁷ Los comentarios¹⁶⁸ y la descripción de Lamberto concuerda con el desdén tópico hacia los de esta profesión,

¹⁶⁶ Recuérdese el Banquete de Platón. Véase Plato, Lysis, Symposium, Gorgias, ed. G. P. Goold, trad. W.R. Lamb (Massachusetts: Cambridge, 1917) 125.

¹⁶⁷ Crítica contra el médico. Alusión al mucho tiempo que tienen para gastar por falta de dedicación a la ciencia tradicional y a su estudio.

¹⁶⁸ "...es muy esencial en los de esta facultad el nombre campanudo y extranjero; y esto es de modo, que hay muchos que les parece que basta para calidad..."(176)

"...los inconvenientes que los de la facultad medicinal suelen poner en los casos de más aprieto..."(180)

Era de persona lanuda, desvaído y de los que a paso lento sobre mula de canónigo, tardan en pasar una calle hora y media aunque no tenga treinta pasos (176).

Tentado, además, por el ajedrez, se pasaba horas en el juego sin atender a quien tenía en casa y aquí, con fina picardía, Lugo advierte los peligros de tal negligencia,

Gozábanse los dos amantes a toda comodidad en tanto que Lamberto daba mates al boticario y los recibía en la honra; cosa es por la que han pasado los emperadores y que hoy no es vituperable en la opinión del paradojas italiano (178).

Y con esto reitera la defensa del adulterio. Si los emperadores pasaron por ello -viene a decir- que lo pase Lamberto no tiene importancia,

¿Qué diré de Alejandro, César y Antonio, de quien encareció Justino¹⁶⁹ cuando huyó de aquella batalla naval, que no huyendo, sino siguiendo a Cleopatra iba; que no sólo a la valentía atropella la pasión, más en saber,

¹⁶⁹ Léase: a quien encareció Justino. Refiérese a Marco Juniano, historiador latino del siglo III DC. Escribió un epitome de la historia universal de la antigüedad que había escrito Trogo Pompeyo, de la cual sólo quedan fragmentos. Este epitome, Historiarum Philippicarum libri XLIV, fue muy leído en la Edad Media por ser una reproducción compendiada de las historias antiguas (EUI).

como se ve en Aristóteles, príncipe de la filosofía, hecho jumento de su Hermía?¹⁷⁰
Mas basta; disculpado está nuestro soldado (177)

El propio Duque de Medina Sidonia y Conde de Niebla, Manuel Pérez de Guzmán el Bueno, cuyo paje protagonizara "Cada uno es como quien es", aparece ahora como figura principal. Así, Lugo no sólo reitera tópicos sino también personajes y situaciones. El Duque, a quien Lugo dedica en su alabanza un extenso panegírico (178) y del que pinta un minucioso retrato como cazador (179), cae herido y sus criados van en busca de Lamberto quien,

respondió a las réplicas con sola una palabra que en castellano se llama interés, la cual puso tan vivas espuelas a nuestro doctor, que sin ver el fin del lance que iba ejecutando (¡caso raro!) dejó el tablero y partió a su

¹⁷⁰ Léase Hermias. "Hermía", en este caso, es metonimia de virtud ya que el personaje histórico fue el soberano de Atarnea, quien llamó a su lado a Aristóteles después de la muerte de Platón, casándolo con su hermana. Aristóteles celebró las virtudes de Hermias en un himno que Fray Luis parafrasearía con el título de Oda a la virtud. Sería absurdo interpretar la frase en su sentido literal -Aristóteles convirtió en asno a Hermias o, Aristóteles, lo convirtió en necio [se llama metafóricamente el sujeto ignorante o necio (DA)]- desasociándola del contexto narrativo, por lo que el sujeto de la acción no es Aristóteles sino Marco Antonio, cuya pasión por Cleopatra "hecho jumento de su Hermía", o sea, atropelló la valentía y la virtud.

casa a despedirse de su mujer y tomar un cofre con alguna ropa blanca y ciertas cajuelas de ungüentos de que se aprovechaba...(180)¹⁷¹

En ese cofre no sólo iban camisas y ungüentos sino también el amante, quien al oírlo llegar se escondió -¡casualidad!- en el cofre. Para llegar al Duque hubieron de hacer -marido y amante- un viaje por barco bajo una horrenda tempestad por la cual casi termina el soldado en el fondo del mar, a manos del marido, o de unos ladrones que intentaban robarse el cofre -peor, que intentaban abrirlo a punta de cuchillo- situación de la que se salvó por creerlo estos fantasma.

Se nota el gusto del autor por este personaje. Habla con él; lo alienta,

¡Ea, buen soldado, animáos vos en tanto que los demás padecen...(182)

En verdad, Lugo utiliza en esta novela una técnica narrativa diferente. La escasez de diálogo deviene del paralelismo de los protagonistas y sus acciones. El lector percibe a los personajes por separado. Uno

¹⁷¹ Nótese la insistencia en el tópico del interés.

habla consigo mismo, el otro también y el autor con todos.

Comienza, por ejemplo, relatando en tercera persona, narración que interrumpe para intercalar un soliloquio donde Casilda cuenta sus penas, soliloquio que, a su vez, interrumpe para describir lo que, mientras tanto, ocurría al soldado. Y así sucesivamente: discurso indirecto, un diálogo de parlamento corto, un nuevo soliloquio (esta vez por parte del soldado), y una conversación con él. Mientras tanto, interrumpe el hilo narrativo para arengarlo. En esta novela, el lector no es más el que recibe el discurso del emisor sino que el protagonista se convierte en receptor. En todas las anteriores, el lector estaba presente, a él se dedicaban los comentarios aleccionadores, las máximas y sentencias; el lector es ahora un ente invisible, se convierte en un **voayeur** al que entretienen los accidentes del protagonista,

¡Ea!, buen soldado: ánimo ahora y brío para despedir con fuerza la cerradura que os estorba la libertad. Bien sentís que estáis solo, y pues lo sentís, ¿qué aguardáis? Libre del cofre no puede ser el riesgo tanto (186).

Y todavía reafirma esa relación entre ambos -narrador/personaje- cuando señala que su inferencia tiene consecuencias en las acciones del soldado

Parece que escuchaba esto el buen soldado y hacía discursos de procurar libertad, esperando a mayor sosiego de la gente; y bien se iba disponiendo, que ya todos estaban sepultados en profundo sueño...(186)

Con el desenlace de la novela trata de reafirmar la máxima "tanto es misero el hombre cuanto él piensa que no hay mal en el mundo sin remedio" ya que el soldado supera todos los atolladeros en que se ha visto por culpa, no de sus acciones, sino de la suerte, una suerte con la que el autor -personificándola- también dialoga, justificando al soldado por su condición de hombre de armas,

Mas ¡ay!, ofreciste, ¡oh suerte!, imaginación de libertad a nuestro soldado, cuando habiéndote traído de un peligro en otro le pones en el último. Vuelve a considerar los trabajos que ha padecido en la guerra, vertiendo su sangre y sufriendo incomodidades y riesgos (186).

Hasta la muerte ha de ser diferente: debe ser en la guerra, que esto lo llenaría de honra, y no a manos de un marido ultrajado,

¡Cuánto más honrosa le fuera allí una bala,
un bote de pica o una punta de espada por la
religión y defensa de su rey, de su patria y
de su vida, que no acabarla con infamia!
(187).

También, la última interrupción narrativa la
dedica Lugo al soldado; pero en esta ocasión va más
allá, ya que no es para amonestarlo o consolarlo sino
que ahora se transforma en él para mejor describir lo
que siente, con lo que manifiesta una autopercepción
poco común en sus escritos,

Hállaste en camisa, sin armas y trabajado en
pocas horas de tantas desdichas; bien te
juzgo (por valiente y animoso que seas)
palpitando con violencia el corazón (y aun
suspendidos tal vez los espíritus que te
vivifican) en tan terribles
infortunios...(187)

Por otra parte, con el desenlace Lugo desacraliza
la moral tradicional. El soldado regresa, encuentra a
Casilda llorando, le da cuenta de las nuevas y de con
cuanta comodidad podían seguir queriéndose ya que

por algunos días estaban seguros de que (no)
los perturbase Lamberto, y como al paso de
los males se estiman los bienes, y al paso de
los disgustos los gustos, los dos amantes los
gozaron diferentes...(189)

Si la Casilda de Lope había sido ejemplo de virtud y resistencia, la de Lugo es lo contrario. Además, el autor suaviza con comentarios aleccionadores¹⁷² la conducta de sus personajes, narra desde el punto de vista de lo que a él y al público atrae. Se afana por borrar la contienda realidad/ficción. Es más lógico suponer que los amantes favorecieran el asegurar sus futuros encuentros, acto más acorde con la conducta humana que, el que arrepentida, ella se consagre a un marido de placeres insípidos. Así, a la transgresión de la nomenclatura moral la respalda una coyuntura de credibilidad con la que Lugo acierta a moderar las increíbles acciones anteriores de, al menos, uno de sus personajes.

Al autor -como hemos señalado otras veces- lo fuerzan los paradigmas sobre verosimilitud a los que subordina cualquier otro patrón. Por eso, si las

¹⁷² "...olvidándose de los pasados riesgos, propia condición de los humanos que apenas les mostró el desengaño la pena, cuando inconsiderados vuelven a precipitarse de nuevo en los peligros, engaño que sólo puede hacerle el pecado que, con pinturas y sombras aparentes del deleite, vuelve a tender nuevos lazos, a quien no ha un instante que el dolor de su miseria borraba las cataratas que el amor mundano puso a los ojos del entendimiento."(189)

acciones habían atentado contra el esquema de lo posible, al menos el desenlace tenía que concordar. Y no sólo eso, la novela resulta ejemplar porque reproduce la realidad. Es decir, con este desenlace Lugo define sus prioridades: la narración de una conducta mediante la cual el lector se identifica; o sea que, propone la interrelación entre protagonista literario y receptor.

No obstante, Lugo salvaguarda la intención didáctica. Cierra la novela con unos versos que, a propósito de la secuencia de hechos, fijarían la novela dentro del esquema de la narrativa docente,

Huid, mortales; que no es hombre
de discurso el que, conociendo
el daño, vuelve a buscarle.

Consecuentemente, la novela no tendría tachas de censura ya que aunque no dicta una posible penalización, avisa sobre las posibles consecuencias negativas de un determinado modo de ser. Véamos ahora como Lugo también se vale de una situación, en principio errónea, para justificar lo que de otra manera hubiese sido un acto censurable.

7. Del andrógino

El título de la novela señala el meollo problemático de la novela. Es indicio de un argumento, algo licencioso en sí, sobre cambios de sexo. Su propósito aparente es esclarecer los versos latinos de Ausonio que le dan forma, precediéndola a manera de introducción,

Valle Bane, res nova, et vix credenda poetis:
Sed quae de vera promittitur historia
Foemineam in speciem convertit masculus ales:
Pavaque de pavo constitit ante óculos.
Cuncti admirantur monstrum, sed mollior aqua
Adstitit in tenerum de grege versa marem.
Quid stolidi ad speciem notoe novitatis
habetis?
An vos Nasonis carmina non legitis?
Coenea convertit proles Saturnia Consus
Ambiguoque fecit corpore Tiresias.
Vidit semivirum fons Salmacis Hermafroditum.
Vidit nubentem Plinius androgynum.
Nec fatis antiquum, quod Campana in
Benevento.
Unus epheborum virgo repente fuit.
Nolo tamen veteris documenta arcesere famoe
Ecce ego sum factus foemina de puero.¹⁷³

¹⁷³ En el valle de Bana (cosa clara, digna de creer apenas al poeta, mas de la historia la verdad se aclara), convierte un ave macho en imperfecta especie femenina su semblante, y de un pavo, una pava ven perfecta. El monstruo admira a todos, mas triunfante una ovejuela blanda convertida se ve en cordero tierno en un instante.

Lugo presenta la novela mediante un prólogo explicativo narrado en primera persona cuyo fin es sustentar que la metamorfosis de hombre a mujer no es alegórica sino natural o, al menos, así señala al comienzo de su discurso.

El relato apunta el dilema de Ricardo quien para estar cerca de Laura engaña al marido haciéndose pasar por mujer. El marido se enamora de él, trata de violarlo y descubre que su amada "Bernardina" es "Bernardino". La trama gira alrededor de cómo Ricardo y un sabio, a quien acude el burlado, lo convencen de

¿Qué? ¿A novedad la especie conocida
necios tenéis? ¿Por dicha no habéis leído
los versos de Nason con que os convida?
Consus Saturnio a Cenea ha convertido
y Tiresias (también a Ovidio cito)
que de cuerpo biforme, ambiguo ha sido.
Sálmacis fuente vio a Hermafrodito
semivarón. Que Plinio vio presente
casar cual hembra al Andrógino, ha escrito.
Ni de antiguos aún basta; en Benavento
un mancebo doncella de repente.
No quiero de la fama autorizado,
testificar con viejos documentos:
yo en hembra, de varón me he transformado.
(265)

que es totalmente aceptable que una mujer -en transformación gradual- se convierta en hombre.

Hay dos intervenciones por parte del autor y las dos son al marido, un viejo egoísta que compró a su mujer para después encerrarla con todas las precauciones de un buen carcelero. Es imprescindible señalar estas interrupciones del relator que funcionan a manera de coro griego. La primera alerta al lector, subrayando la torpeza de quienes actúan por propio interés creyendo que sus planes son infalibles sin darse cuenta que todo sistema, por muy bien concebido que esté, cuando funciona contra el orden armónico de la realidad, es quebrantable.

¿Adónde vas? Mira lo que dejas en tu aposento. ¿De qué te sirvieron las guardas? ¿Dónde está el licenciado Burgos, dragón del vellocino dorado?¹⁷⁴ Cómo no parlan los niños? Qué Medea los enmudece?¹⁷⁵ ¿Qué

¹⁷⁴ Refiérese al dragón mitológico de la leyenda griega de los argonautas, el cual -sin dormir- guardaba el vellocino de oro y al que Jasón adormeció mediante una pocima mágica que le había dado Medea. Véase referencia en el Libro IX de Ovid, Metamorphoses, 2 vols., trad. Frank Just Miller (Massachusetts: Howard University Press, 1977) II: 17, lin. 190.

¹⁷⁵ Refiérese a la escena en que la Medea de Eurípides hace callar a sus hijos degollándolos para vengar con sus muertes el abandono de Jasón,
 "O your heart must have been made of rock or steel
 You who can kill

importan las diligencias humanas donde la
 suerte ayuda, y menos para guardar y reprimir
 los actos voluntarios? ¿Qué bien pudiera
 decir Laura a Solier

Guardas me ponéis;
 si yo no me guardo
 mal me guardaréis! (243)176

With your own hand the fruit of your own womb"
 Euripides, "Medea," The Complete Greek Tragedies,
 ed. David Green and Richmond Lattimore (New York: The
 Modern Library, 1946) 117.

Puede también entenderse Medea por el figurativo
 hechicera con lo que se leería: ¿Cómo no parlan los
 niños? ¿Qué hechicera los enmudece?

176 Cotarelo señala en su anotación a la copla que
 fue muy cantada y glosada por toda España y que es el
 principio de un romancillo picaresco y jocosos que dice,

Madre, la mi madre;
 ¿guardas me ponéis?
 Si yo no me guardo
 Mal me guardaréis.

Señala también que fue imitado por otro del
Romancero general,

Madre, la mi madre
 el amor esquivo,
 me ofende y me agrada,
 me deja y le sigo

Cotarelo, 337.

Asimismo Margit Frenk Alatorre en Estudios sobre
 lírica antigua (Madrid: Editorial Castalia, 1978) 165,
 señala que esta glosa documenta la proverbialización de
 cantares en el Siglo de Oro ya que Gonzalo Correas en
 su Vocabulario de refranes y frases proverbiales y
 otras fórmulas comunes de la lengua castellana lo
 apunta como un "refrán que salió de cantar". Y en
 efecto, Correas lo transcribe como,

Madre la mi madre
 guardas me ponéis
 ke si io no me guardo
 mal me guardaréis

"Refrán ke salió de kantar."

Frenk también comenta que el tema de la vigilancia
 de la doncella era ya frecuente en la lírica galaico-

Pero una intromisión no es suficiente. Lugo insiste en alertar al viejo Solier, quien cegado por la lujuria no ve más allá de lo que a él ataña: el conseguir a Bernardina.

¿Qué es esto buen anciano? Un descuido tras otro. ¿No ves que don Ricardo es otro Hércules en forma de mujer a fuerza de su amor? ¿No ves que estás a riesgo que te roben la más preciosa joya que tienes? ¿No lo ves? Dormido vas, que no respondes...(250)

La novela se estructura de manera clásica: presentación de personajes, enredos y resolución de conflictos. Además, Lugo intercala un relato que corta el hilo narrativo para presentar otro enredo tangencial al primario pero que, sin embargo, lo apoya. En este relato se cuenta la historia pasada -trágica y enredada- de Bernardina con la que Lugo no sólo entretiene al lector sino que también lo alecciona sobre la naturaleza humana advirtiéndole cuan frágil es la voluntad del hombre para guardar secretos y el placer que ofrece el contarlos. Ricardo (Bernardina) que conocía esta condición y hábito, le cuenta bajo

portuguesa y que esta glosa, en particular, fue muy conocida en tiempos de Cervantes.

Frenk, 180.

juramento su historia a Inés quien, también bajo juramento se la cuenta a Solier y éste, a su vez, a Laura. Con esto Lugo ironiza las confidencias mostrándolas como un medio para conseguir el fin. Asimismo, este planteamiento atestigua la posición de Ricardo quien en un principio había asegurado que "las cosas no se califican por el medio con que se obran sino por el fin determinado que tienen" (225).

En otro nivel interpretativo, se advierte un Lugo que juega con las percepciones del lector haciéndole cómplice de lo que, en un plano estrictamente moral, es inadmisibile. El receptor le confiere una total y absoluta aprobación al personaje (Ricardo), quien por medios ilícitos (el engaño, la mentira, la máscara) va en busca de un fin también ilícito (el adulterio). Esta aprobación es lógica, no sólo por la diferencia de edad de los cónyuges -ella de quince y él de más de setenta- sino porque, el amor de Laura y Ricardo respalda el adulterio, a pesar de que es inaceptable según premisas ético-morales, y le da cierto aire de modernidad. El lector, identificado con el deseo de los jóvenes y con la libre expresión del amor, no piensa -durante el acto de lectura- en proposiciones morales ni cuestiona su validez. Además, sin contar la

desigualdad entre ambos, el casamiento del viejo con Laura es nulo, ante verdaderas premisas morales, ya que se efectúa contra la voluntad de la joven. Y no sólo morales sino también sociales y religiosas. Como señala Casaldueiro refiriéndose al "Celoso extremeño" pero aplicable a "El Andrógino",

Que el viejo que se casa con una niña reciba su merecido es un punto de vista muy en armonía con una época vital en la cual empezaban a sonar las protestas contra una alianza tan antinatural, considerada no religiosa, sino racionalmente.¹⁷⁷

Si bien Cervantes había conferido a los padres el deber de casar a sus hijas propiamente,

-Si todos los que bien se quieren se hubiesen de casar -dijo Don Quijote-, quitárase la elección y jurisdicción a los padres de casar sus hijos con quien y cuando deben; y si a la voluntad de las hijas quedase escoger los maridos, tal habría que escogiese al criado de su padre, y tal al que vio pasar por la calle, a su parecer, bizarro y entonado, aunque fuese un desbaratado espadachín; que el amor y la afición con facilidad ciegan los ojos del entendimiento, tan necesarios para escoger estado, y el del matrimonio está muy a peligro de errarse, y es menester gran

¹⁷⁷ Casaldueiro, 169.

tiento y particular favor del cielo para
acertarle.¹⁷⁸

también sancionó el hábito de casarlas a disgusto ya
que,

Quiere hacer uno un viaje largo, y si es
prudente, antes de ponerse en camino busca
alguna compañía segura y apacible con quien
acompañarse: pues ¿por qué no hará lo mismo
el que ha de caminar toda la vida, hasta el
paradero de la muerte, y más si la compañía
le ha de acompañar en la cama, en la mesa y
en todas partes, como es la de la mujer con
su marido? La de la propia mujer no es
mercaduría que una vez comprada se vuelve, o
se trueca o cambia...¹⁷⁹

Y Lugo lo respalda al describir el casamiento de
Laura ya que los padres -a pesar del mucho amor que
decían tenerle- la "prostituyen" con el
"consentimiento" de los de Ricardo a quienes no
convenía el matrimonio de su hijo porque, aunque

¹⁷⁸ Cervantes, El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, II: XIX, 549.

¹⁷⁹ Cervantes, El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, II: XIX, 549. Para el tema del matrimonio, véase John Sinnigen, "Themes and structures in the 'Bodas de Camacho'" MLN 84 (1969) 157-170 y Agustín G. de Amezúa y Mayo, Cervantes, creador de la novela corta española, 222-225.

iguales en la sangre eran, Laura y Ricardo, "desiguales en los bienes de fortuna" (195).

A pesar de las razones efectivas que Lugo pone en boca de Laura; razones, por demás, que revelan el precoz juicio de una joven de sólo quince años¹⁸⁰, los padres la "venden" por 500 ducados y una dote de 3,000; con lo que el lector más simpatiza con ella, simpatía que se acrecienta a medida que reconoce en Laura la víctima, tanto del interés de los padres como del egoísmo absoluto del viejo quien, al encerrarla, le niega la posibilidad de una vida normal y, por ende, el libre albedrío para escoger su modo de vida. A la postre, lo que hace es empujarla al menos convencional ya que era su única alternativa.

¹⁸⁰ "Pareceráles a vs. ms., con amor de padres, que es acrecentamiento mío hacerme mujer de hombre tan poderoso, y téngolo yo por el mayor castigo, pues no iré a ser compañera en las prosperidades sino sierva en las necesidades de la poca salud del señor Solier; que quien ha sabido guardar en los años mozos como corto, en los de viejo guardará como miserable. Y si vs. ms. dicen que me tienen el amor que deben, como padres ¿cuál hay tan riguroso que venda por esclava una sola hija que les dio la suerte? Venderla digo y con propiedad; pues aquella prenda que se da por algún interés, ¿qué otra cosa se hace con ella sino venderla?..." (208)

A tal extremo llega la aberración del viejo que ni siquiera le permite las idas a la iglesia por aquello de que en ésta "aguarda el mozalbito a la pila del agua bendita, haciendo meneos y contenencias" (216). Esta novela es una pintura social de las niñas casadas con viejos y víctimas de sus manías, inseguridades y perversidades. La novela no parece cumplir con las premisas morales que afirman que el adulterio es inadmisibile en cualquier condición, pero en su enfoque didáctico de los males que aquejan a una sociedad regida por la codicia y el egoísmo es totalmente moral; codicia y egoísmo del que padecen todos, excepto los jóvenes, quienes en su amor, reivindicán sus transgresiones.

Los padres de Ricardo desdeñan a Laura por su pobreza, los de Laura encuentran en Solier, mediante la venta, remedio a ésta, Solier en la compra de Laura procura la mejor inversión y en Bernardina aplacamiento a su lujuria. Estos personajes degradados son reflejo de una conducta social que -por medio, precisamente, de estos personajes- autor y lector repudian.

Los dos únicos que alteran estas imágenes son Laura y Ricardo; Laura en su postura de víctima, su fidelidad al amante y su entrega desinteresada; Ricardo

-a pesar de sus engaños y burlas- es íntegro, no le interesa el dinero; al contrario, conviene en que éste es el mayor obstáculo para el mejoramiento del hombre (198).

El amor, por otra parte, es un acto de memoria mediante el cual se borra cualquier imagen que no sea la de lo amado; es una enfermedad que procura la cura mediante el logro del deseo, con lo que Lugo reincide en la premisa platónica de salud igual a amor. A su vez, ese amor es un encadenamiento incapaz de desasir los eslabones que lo componen; no es ya el cortés que en su pureza eleva lo amado a otras esferas, sino que es pragmático, pleno, pagano, un amor que rinde a quienes lo viven, anulando el raciocinio y la libertad,

No les queda a los enamorados libertad ninguna; antes rinden las potencias todas a la fuerza del amor, pues la memoria sólo representa en la fantasía la imagen de la cosa amada y los actos sucedidos en su comunicación. El entendimiento como no reconoce otro señor, cuanto discurre, traza y revuelve, todo es en servicio de este Dios a quien la voluntad está ofrecida y entregada...(223)

Esta clase de amor es el que da por resultado la

aparente metamorfosis de Ricardo¹⁸¹. Zabatelo -su maestro- trata de disuadirlo mediante la experiencia de sus años y una hiperbolización de sus conocimientos clásicos, de como "los amores de los mortales son un mal grande y no un mal solo sino tantos, como vemos sucedidos desde los primeros años del mundo" (220),

Ya Sansón entrega las fuerzas y la vida a una Dalila. Apenas posee el cetro de Frigia Pelops, cuando por Hippodamia mueve sangrienta guerra a su padre. Por Aspasia la mueve Pericles; por Berénice, siendo mujer propia de Ptolomeo, Seleuco, rey de Siria, le mueve guerra. Cleopatra fue causa de la que hubo entre Philopater, su padre, y Alejandro...(220)

Sin embargo, los argumentos del maestro no convencen al discípulo quien responde con mejores razonamientos, respaldados por citas y máximas de toda índole,

Mire el ejemplo en Ovidio, cuando sale Tisbe al puesto de su muerte; niña y sola, entre el silencio y horror de la noche, que la naturaleza, la edad y poca experiencia debiera entregarla al miedo. ¡Que animosa mueve las plantas y se anticipa! ¡Que

¹⁸¹ "...este amor verdadero que tengo: éste, sin duda, me ha enseñado a que vistiéndome de mujer, pues en mi edad, mi rostro y mi modo será fácil buscar camino para introducirme a los ojos de mi Laura..."(219)

valiente atropella los inconvenientes, los riesgos y aun la vida!¹⁸² Mas, ¿que mucho? El amor la hacía animosa, que no gusta de cobardes Venus; antes ayuda los valerosos, como sintió Tibulo "Venus los fuertes ayuda". Pues ¿cómo tengo de faltar a las obligaciones de amor, ni acobardarme y aniquilarme...? (225)

Este texto es muestra fiel de lo que Lugo considera erudición. Es un seguir, al pie de la letra, el consejo de aquel "gracioso amigo de Cervantes" que con tanta sorna había arreglado el problema del Quijote,

Si tratáredes de ladrones, yo os daré la historia de Caco, que la sé de coro; si de mujeres rameras, ahí está el Obispo de Mondoñedo, que os prestrá a Lamia, Laida y Flora, cuya anotación os dará gran crédito; si de crueles, Ovidio os entregará a Medea; si de encantadoras y hechiceras, Homero tiene a Calipso y Virgilio a Circe; si de capitanes valerosos, el mismo Julio Cesar os prestará a sí mismo en sus Comentarios, y Plutarco os dará mil Alejandro. Si tratáredes de amores...¹⁸³

¹⁸² Véase el Libro IV de Ovid, Metamorphoses, I: 183-191; lín. 56-167.

¹⁸³ Cervantes, El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, I: Prólogo, 11.

Como trata de metamorfosis, habrá que recurrir a Proporcio, Ovidio, Erasmo, Catón, Séneca, Tibulo y los demás que integran ese "catálogo de autores". Y no sería sólo nombrarlos, cosa fácil porque "no habrá quien se ponga a averiguar si los seguistes o no los seguistes"¹⁸⁴ sino ejemplificar cada una de las citas para asegurarse de que aunque "hubiere algunos pedantes y bachilleres que por detrás os muerdan y murmuren desta verdad"¹⁸⁵ no pregonasen, al menos, el uso de citas ficticias y únicamente ornamentales. Además, a Lugo le interesa que el lector crea cada una de sus palabras por lo que no corre riesgos; si va a citar, menciona los detalles mínimos, y se extralimita trayendo a colación cuanto pueda respaldar su propósito¹⁸⁶; citas y referencias, por cierto -como se

¹⁸⁴ Cervantes, El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, I: Prólogo, 13.

¹⁸⁵ Cervantes, El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, I: Prólogo, 12.

¹⁸⁶ Véase por ejemplo: "Hércules, tan celebrado en la antigüedad, se vio con Onfale, reina de los Lidios, no sólo en hábito mujeril, pero hilando y haciendo obras de mujer más que de capitán. Euclides, excelente filósofo y matemático, desde Megara, en hábito de mujer, venía a Atenas a oír a Sócrates. Lea a Suetonio Tranquilo y hallará a Clodio, que en hábito de mujer goza de Pompeya, valiéndose de la ocasión de las fiestas que celebran los romanos a la diosa Fatna o

ha podido advertir- siempre ciertas. Las anotadas demuestran que este autor nunca inventa; al contrario copia cuidadosamente. Llena páginas con tantas enumeraciones que llega a desquiciar al lector moderno. Sin embargo, en esos momentos de desquicio, habrá que recordar que el autor no pretende complacer al receptor del siglo XX sino a aquél acostumbrado a tal retahila clásica; una retahila de la que, además, gusta y, con la que el emisor puede cumplir con las ordenanzas teóricas.

Asimismo, es necesario mencionar como también lo hace Cotarelo y Mori-¹⁸⁷ cuan cercano está este texto al de El celoso extremeño¹⁸⁸ de Cervantes. Lugo lo sigue -por momentos- casi al pie de la letra aunque "en el viejo de Cervantes se queda en amagos lo que en el

Fauna, a quien comúnmente llamaban Buena Diosa, y sus sacrificios eran de noche, hallándose en ellos solas mujeres." (226)

¹⁸⁷ Cotarelo, 332.

¹⁸⁸ Para las posibles y discutidas fuentes del argumento de esta novela, por ser en muchos aspectos una refundición del de El celoso extremeño, véase, Amezúa y Mayo, Cervantes, creador de la novela corta española, II: 235.

de Lugo es verdadera catástrofe"¹⁸⁹ y, no sólo en lo que al desenlace se refiere queda éste en amagos; el Carrizales de Cervantes es ante el Solier de Lugo un "ser moral". Es generoso con lo que él creía haría feliz a Leonora, la engalanó, le dio esclavas y hasta en el momento de "vengarse" lo hace con la mayor dignidad, reconociendo su error,

Y yo fui el que, como gusano de seda, me fabriqué la casa donde muriese, y a ti no te culpo, ¡o niña mal aconsejada! -y diciendo esto se inclinó y besó el rostro de la desmayada Leonora¹⁹⁰...

Y advierte,

...más porque todo el mundo vea el valor de los quilates de la voluntad y fe con que te quise, en este último trance de mi vida quiero mostrarlo de modo que quede en el mundo por ejemplo, si no de bondad, al menos de simplicidad jamás oída ni vista; y así, quiero que se traiga luego un escribano para hacer de nuevo mi testamento, en el cual mandaré doblar la dote de Leonora y le rogaré que después de mis días, que serán bien breves, disponga su voluntad, pues lo podrá hacer sin fuerza, a casarse con aquel mozo, a

¹⁸⁹ Cotarelo, 332.

¹⁹⁰ Miguel de Cervantes, "El celoso extremeño," Novelas ejemplares, 2 vols., ed., pról., notas, Juan Bautista Avallé-Arce (Madrid: Clásicos Castalia, 1982) II: 218.

quien nunca ofendieron las canas de este
lastimado viejo...¹⁹¹

mientras que Solier es egoísta hasta en la muerte ya que muere por creer que Dios "le había querido castigar" (269), o sea que hasta en el último momento piensa sólo en sí. Si el de Cervantes tuvo en ese último momento una gravedad moral ejemplar, la conducta de Leonora también ejemplifica el sentido ético, a la vez que el estético, que el autor otorga a sus personajes. Casaldiero afirma que Cervantes no podía enlodar a su personaje "niña a quien vemos jugar a las muñecas y entretenerse con golosinas"¹⁹² mediante el adulterio. Aquí radica la principal discrepancia entre los dos Celosos, los personajes cervantinos responden a una visión del mundo más idealizada, menos pragmática; los de Lugo son reales y egocéntricos; mientras el valor de la Leonora de Cervantes,

fue tal, que en el tiempo que más le convenía, le mostró contra las fuerzas villanas de su astuto engañador, pues no

¹⁹¹ Miguel de Cervantes, "El celoso extremeño" II: 219.

¹⁹² Casaldiero, 184.

fueron bastantes a vencerla, y él se cansó en balde, y ella quedó vencedora...¹⁹³,

la Leonor de Lugo y el amante,

seguros, gozaron quietamente los bienes del amor, alcanzando Ricardo el último fin de sus deseos y despertándolos de nuevo para gozarse las veces que lo permitiese la ocasión, no dejando perder ninguna los dos amantes en casi veinte días que estuvo quieta la fortuna...(250)

No obstante -como se ha mencionado- "Del andrógino" sigue muy de cerca a "El celoso extremeño". Véase, por ejemplo, cuando los dos viejos deciden casarse con Leonora y Leonor respectivamente,

Y no soy tan viejo que pueda perder la esperanza de tener hijos que me hereden.¹⁹⁴
(El Celoso...)

¿Quién duda que en tan hermosa niña como Laura tenga yo sucesión en quien pueda emplear tantos millares de renta, sin desvelarme qué obra pía dejaré, en qué deudo estará mejor el patronazgo y memoria de mi casa? **Yo no soy tan viejo que desespere de tan buena fortuna.** (Del Andrógino, 201)

¹⁹³ Cervantes, "El celoso extremeño," Novelas ejemplares, II: 214.

¹⁹⁴ Cervantes, "El celoso extremeño," Novelas ejemplares, II: 179.

Concertóse con un despensero que le trajese y comprase de comer, con condición que no durmiese en casa ni entrase en ella sino hasta el torno, por el cual había de dar lo que trajese.¹⁹⁵ (El Celoso...)

Y por un torno, puesto en la segunda cuadra, les darian de adentro la comida, y los muchachos podrian entregar lo necesario que comprase el despensero, el cual, sin pisar la escalera (porque ni él ni otro criado habían de posar en casa, sino en otra accesoría), entregaría al licenciado todas las mañanas la provisión ordinaria; él a los niños, los niños por el torno a la cocinera, que lo recibiría en su presencia, porque la llave del torno la he de tener siempre, sin fiarla de nadie... (Del andrógino, 214)

Hay momentos en que al lector tal le parece estar leyendo el texto cervantino; la edificación de las acciones narrativas alrededor de la casa, por ejemplo, es casi igual. Si en Cervantes -como advierte Casaldueño¹⁹⁶- la casa es el protagonista, en Lugo aunque ésta no llega a alcanzar tal dimensión, juega un papel importante ya que, no sólo parte de la narración gira alrededor de como se construye, sino que -en

¹⁹⁵ Cervantes, "El celoso extremeño," Novelas ejemplares, II: 181.

¹⁹⁶ Casaldueño, 171.

palabras de Baquero Goyanes¹⁹⁷- es un laberinto que funciona como organizador de la novela y cuyo quebrantamiento da lugar al relato.

En lo que a la aparente metamorfosis de Ricardo y sus consecuencias se refiere, ya habíamos mencionado que Ricardo se disfraza de mujer y toma el nombre de Bernardina. Solier, al conocerla, la desea de inmediato,

quedando atónito de tanta belleza, suspendido de tan regalada voz, y confuso y admirado de lo uno y lo otro, falto de todo movimiento, que más parecía estatua que hombre viviente...(238)

El amor y el deseo lo ciegan de forma que no se da cuenta de la burla. La quiere cerca por lo que la lleva al aposento de Laura. Lugo convierte a Solier en su propio enemigo; es él quien en su lujuria abre las

¹⁹⁷ Mariano Baquero Goyanes, ed., Novelas ejemplares de Cervantes, 2 vols. (Madrid: Editora Nacional, 1976) I:47. Goyanes señala asimismo como posible fuente al motivo de la casa como cárcel la leyenda griega "de las manzanas de oro que se decían custodiadas por las Hespérides en el jardín de su nombre. Hércules consiguió penetrar en tal jardín, y tras vencer a un dragón, se hizo con las manzanas de oro, símbolo de la fecundidad, de la felicidad y del amor" (I: 49).

puertas que antes, con tanto afán, había cerrado. Es más, Solier es "la tercera" que propicia los amores,

-Amiga, por tu vida, que regales mucho a la señora doña Bernardina, y si gusta de estar aquí más gozando el fresco, la acompañes hasta dejarla en su aposento, que es el del camarín de los vidrios, que aunque lejos de nuestro dormitorio, a propósito para el tiempo y que goza de buenas vistas (249).

Y Laura le responde con una ironía cáustica.

Adviértase el doble sentido de todo el texto,

Así lo haré; y pues os vais tan presto, estimo la licencia, pues he de oír¹⁹⁸ otra vez y aún otras a la señora doña Bernardina; y como tan mozas, nos habremos de estar algún tiempo; que gustaré saber muy por menor sus cuidados y sucesos y de qué modo vino a esta tierra y casa, sin duda para consuelo mío, según he estado (249).

Nótese, asimismo, el paralelismo en la evolución del amor y el deseo. Cuanto más se quieren Ricardo y Laura, más necesita Solier a Bernardina. Por otra parte, el retrato del viejo es cada vez más vil; ya no es sólo egoísta, codicioso, perverso y sin conciencia ni respeto por la propia mujer ni por "la" que como invitada tenía en casa, sino que ahora es también un

¹⁹⁸ Léase sentir.

violador. Las características y acciones de cada protagonista se agrandan de manera desproporcionada. Nótese también como Lugo no usa de eufemismos para describir la conducta de Solier,

...una mañana, que entre otras se levantó deseoso, pareciéndole buena ocasión estar toda la casa entregada al sueño, abrió con su llave la puerta del aposento de Don Ricardo tan sin ruido, que no le sintió; miró Solier atentamente si dormía reconoció que sí, y determinándose a ejecutar la brutalidad de su intento, llegó a la cama de Ricardo, levantó la ropa alborozado...(251)

La astucia de Ricardo llega a tal extremo que en el momento de verse descubierto logra -mediante un verdadero talante dramático y el uso de sus conocimientos retóricos- hacer creer al viejo que es víctima de una metamorfosis, gradual ésta, además,¹⁹⁹ con lo que aviva la curiosidad de Solier, quien recurre al licenciado Salt "catedrático de medicina, varón doctísimo en su ciencia y otras" (253) para verificar tan insólito caso y asegurarse de cuan probable pueda

¹⁹⁹ "...mujer llegué a la quinta y mujer me trajo v.m. a su casa, y en ella hará sólo tres días que se me fueron acrecentando las fuerzas y engrosando la voz (cual se puede haber advertido), y al fin me hallé transformado en hombre, ya sea por milagro, ya sea porque así pueda suceder naturalmente." (252)

ser. Le explica el hecho como si hubiese ocurrido a un amigo para salvaguardar la honra en caso de que todo no fuese más que un engaño. Veremos, posteriormente, como en su contestación Salt está perfectamente enterado de la burla y como la respalda con la elegancia y erudición necesarias para hacer creíble el fenómeno.

Incluyo una parte de la defensa de Salt porque con ésta Lugo cumple, en su totalidad, no sólo con los preceptos sobre erudición y admiración, sino también, punto por punto, con el prólogo del Quijote pero, aquí, con intención cómica pues el lector sabe que Solier es víctima de un doble engaño,

Lo mismo dice que le sucedió en Tasso a Namisia, mujer de Gorgipo, y Plinio, en el lugar apuntado, dice: "Hallamos en los anales, siendo Publio Licinio Craso y Casio Longino, cónsules, que Casino, de doncella, fue hecho varón, estando bajo el dominio de sus deudos". Y en el mismo capítulo añade que Licinio Muciano vio a Aresconte de Argos, cuyo nombre fue de Arescusa que, como se casase, se transformó en varón y tuvo barbas y virilidad y tomó mujer. De la misma suerte otro muchacho de Esmirna, le vio el mismo Licinio, y concluye Plinio, con que él propio vio mudado de hembra en varón, el día de las bodas, a Lelio Conficio, ciudadano Trisditano, que vivía al tiempo que escribía su historia; que este ejemplo cuando no hubiera otro, bastaba, como dice A. Gellio (en el libro 9 de sus Noches Aticas, capítulo 4), para desterrar cualquier duda, pues Plinio dice que lo vio, siendo autor de ingenio, de autoridad y dignidad tan grande.

Mas yo no quiero, pues hay tantos ejemplos de que valerme, contentarme con tan poco. Vamos a Tito Libio, que en el libro cuarenta y dos de sus Décadas dice lo mismo que Hipócrates de la mujer de Gorgipo de Otraspolitana. Pheleion, libro primero De Mirabilibus, dice que una doncella de Esmirna, cuyo nombre era Filita, como la casasen, trayéndola sus deudos para entregarla a su marido, la hallaron varón, y que lo era; y él mismo escribe que en Laodicea, que es en Siria, a quien los hebreos llaman Ramatha, y hoy los surianos Liche, o Lique, una mujer llamada Etheta, después de casada se transformó en varón, cuyo nombre fue Eteto, presidente en Atenas, siendo cónsules en Roma Lelio Samio y Eliano el Viejo.

Y acercándonos a nuestros tiempos, porque no todo sea antigüedad, Fulgoso en el libro primero de sus Ejemplos, cap. 6, dice que reinando en Nápoles Fernando I, Ludovico Guarna, ciudadano de Salerno, tuvo cinco hijas de las cuales las dos mayores que se llamaban Francisca la una y la otra Carolea, o Carlas, llegadas que fueron a los quince años, ambas se transformaron perfectamente en varones; y mudando el hábito, se nombraron el uno Francisco y el otro Carlos.

Y el mismo Fulgoso refiere que en tiempos del propio rey Fernando, una doncella de Ebuli, después de cuatro años que estuvo prometida por esposa, la noche que la entregaron a su marido y durmió con él, al otro día apreció varón perfecto y mudando el hábito como tal, puso pleito al que había sido su marido, por la dote.

Y Joviano Pontano cuenta...

A esto añade Cocio Sabélico...

Antonio de Torquemada afirma...

Y Juan Fragoso, médico y cirujano del rey Felipe II, en la segunda parte de su Cirugía, cuestión 2, afirma...

Y últimamente, hace indubitable esta verdad el suceso de doña Magdalena Muñoz...

Y el Ariosto, en la fábula de Ricardeto y Flor de Spina, da a entender casi lo mismo...(260-64)

Y, no es hasta la conclusión del discurso que el lector se da cuenta que Lugo lo ha hecho, implícitamente, participe del juego ya que las consideraciones podrían ser, para algunos, factibles, con lo que un lector crédulo y poco educado hubiera imaginado que Salt defendía un hecho posible. Es más, Cotarelo afirma que tanto en España como en otras partes fue hasta tiempos modernos extendida la creencia de tal transformación. Señala como "después de mediar el siglo XVII, el célebre Jerónimo de Barrionuevo, en sus Avisos históricos, registra un caso semejante sucedido en Madrid, añadiendo que el sujeto de tan rara metamorfosis se enseñaba al público, y que él pensaba ir a verlo."²⁰⁰

De todas formas, como colofón a su defensa el licenciado aduce,

De todo lo cual concluyo que mudarse de hembra en varón, es natural y verdadero; mudarse, por el contrario, de varón en hembra, como de sí dice Ausonio

Yo en hembra, de varón me he transformado es **bernardina** y fábula, y por tal la tenga todo hombre cuerdo (268).

²⁰⁰ Cotarelo, 337.

con lo que reafirma su complicidad con los autores del hecho a la vez que le descubre al viejo y al ingenuo lector la verdad en esa sólo palabra: bernardina. Solier, por supuesto, no la capta con lo que queda convencido de que nunca hubo engaño,

Con esto se bajó de la cátedra el licenciado Salt, quedando Solier (que atentísimo había estado) satisfecho de que naturalmente se había vuelto su Bernardina varón, sin reparar en la malicia de las postreras palabras del catedrático, donde agudamente le dijo la verdad (268).

Con el relato Lugo demuestra cuan perfecta puede ser una burla cuando el fin justifica los medios. El desenlace también concuerda con los esquemas didácticos ya que debido a la astucia de los amantes estos pudieron gozar su dicha pues

Solier, en quien hizo presa la imaginación de que Dios le había querido castigar, mudando en varón una doncella a quien él pretendió quitar la honra, cometiendo no sólo tan grave pecado, mas el de adulterio y sospechas después contra Laura, le creció de estos pensamientos tan profunda melancolía, que le dio en breves días la muerte. En ella dejó a Laura (que supo ganar la voluntad como tan discreta) lo más florido de su hacienda quedando por patrona de algunas memorias honradísimas que dejó fundadas (269).

Así, queda Laura rica, se efectúa el matrimonio (con el que el autor cumple con lo estipulado ética y cívicamente sobre el mandamiento) y viven felices; precedente éste innegable de la actual novela popular.²⁰¹

Esta es la única novela de la colección en la que Cotarelo y Mori señala el aspecto de lo moral y es para ponerlo en duda. Afirma,

No podría encarecer mucho la moralidad de esta novela el autor; pues para enseñar "cuanto son dañosos los casamientos entre personas desiguales en edad", cosa que, en verdad no necesita demostración, compuso un enredo o exornó acontecimiento real que, aunque narrado con arte muy superior a los demás del tomo, no creemos esté exento de censura (332).

A pesar de lo licencioso del tema; del engaño, la mentira, la burla y el adulterio, estimo que ésta es, sin embargo, una de las novelas más morales porque armoniza el orden natural de las cosas; es una novela, si existiese el término, "justa" ya que, en principio, priva al personaje (Solier) de lo que había comprado

²⁰¹ Véase por ejemplo, Juan Francisco Alvarez Macías, La novela popular en España: José Mallorquí (Sevilla : Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1972) 171-182.

como objeto de placer, devolviéndoselo a quien lo estimaba en todo su valor (Ricardo).

Casalduero había advertido que la muerte de Carrizales es un castigo impuesto por la justicia poética, no la justicia poética en general, sino la justicia poética de Cervantes, "el cual se ha apiadado de su criatura buscando todos los atenuantes posibles a su falta"²⁰² En el caso de Lugo, esa justicia deviene -no de la compasión- ya que el personaje es indigno de ésta sino, precisamente, del castigo. La generosidad final de Carrizales promueve pena, no sólo en el autor pero también en el lector, el egoísmo de Solier rechazo, por lo que la muerte no es el atenuante moral originado en la conmiseración y en la piedad, sino en la justicia que pregona la expiación y el castigo de los males. Además, para el lector que había recibido con gusto el merecido de Carrizales quien en aquel acto de contricción ejemplar, lamenta, rectifica y perdona, con más gusto percibirá el de Solier a quien mata más el miedo al otro mundo que un verdadero y desinteresado arrepentimiento.

²⁰² Casalduero, 180.

Por otra parte, la descripción de Solier es perfecta. En su degradación el viejo emula las características más comunes de quienes cegados por la codicia, la lujuria y el egoísmo actúan -faltos de conciencia- según los más reprobables patrones. El que haya sido objeto del engaño apunta hacia el castigo de las acciones innobles y que el miedo lo hubiese matado hacia un posible remordimiento; términos ambos -castigo y remordimiento- no identificables en la narrativa de Lugo. Es decir, el autor no sanciona el adulterio o los medios para efectuarlo porque de alguna manera este era "justo", sino que sanciona faltas peores. A pesar de que en otras novelas lo que impide el cumplimiento de la moral es, precisamente, el adulterio, en ésta, aparece un conglomerado de atenuantes que permiten que el adulterio no sea ya más una falta sino el fin debido a la conducta infame del viejo.

Por otra parte, la intención de Lugo, que en principio fue mostrar,

a)- "...cuanto son dañosos los casamientos entre personas desiguales en la edad; los riesgos que traen consigo, sin librar de los daños, las prevenciones": respaldado por todo el argumento y,

b)- "como los sabios, aunque se hallen en las dificultades, salen bien de ellas": ejemplificado en la actuación de Salt, va más allá. En esta novela, retrata; son cuadros humanos en los que aparecen padres que convierten a las hijas en mercancía, negándoles la dignidad; viejos que las compran para encerrarlas, vidas jóvenes imposibilitadas por el interés; la audacia, el amor, el gusto; son instantáneas tomadas desde la perspectiva del omnisciente que "desde arriba", desde ese "ellos" presenta una visión del mundo en la que lo abarca todo.

Si bien entonces el propósito aparente fue esclarecer los versos de Ausonio -"dando principio los dos amantes al gozarse en su buena fortuna, y yo fin en esta acción al explicar el epigrama de Ausonio" (270)- el subyacente fue el de la pintura social, aleccionando contra los modos de vida que atentan contra principios religiosos y morales. Fue, asimismo, el desarrollo de un tópico más que común en la época, el de la malmaridada. En Leonor, Lugo ejemplifica esta figura. El mismo señala como el día de su casamiento "escribiéronse muchas glosas de la malmaridada que resucitaron entonces, y no menos cantidad de versos de todas suertes en que hubo hartos que escoger" (210).

Cotarelo afirma que el autor al escoger este término hace referencia a un antiguo y célebre romance, "La bella malmaridada" cuyo asunto es el de la joven esposa, olvidada y despreciada de su marido que huye con el galán y a la que el marido da muerte. El tema, afirma, deriva del romance,

La bella malmaridada,
de las lindas que vi
si habéis de tomar amores,
vida no dejéis a mi

y se glosó y varió durante todo el siglo XVI y parte del XVII. Tantas -concluye Cotarelo- debieron ser las paráfrasis que produjo cansancio y sátira. Gregorio Silvestre, por ejemplo, escribió -añade- a mediados del siglo XV esta glosa burlesca,

¡Oh, bella mal maridada;
a que manos has venido,
mal casada y mal trovada,
de los poetas tratada
peor que de tu marido!²⁰³

Inclusive, comenta Margit Frenk, como la fama misma de este cantar lo transformó en proverbio y

²⁰³ Cotarelo, 334-336.

apunta el segundo verso, "de las más lindas que yo vi" en Gil Vicente, Padilla y Lope de Vega.²⁰⁴

Sin embargo, este tema lírico-popular aparece en textos tan consagrados como La Diana donde cuando ella llega -en uno de los últimos libros- llorando y cantando dice,

Moza me casó mi padre
de su obediencia forzada
¿Como vivirá la triste
que se ve tan mal casada?²⁰⁵

Esta novela es, asimismo, la reiteración del tópico del egoísmo, y del engaño como una merecida sanción; tópico que Avalle-Arce identificó -en base a un estudio de Angel González Palencia- ya en un viejo cuento marroquí²⁰⁶ el cual le daría después forma a "El

²⁰⁴ Frenk, 168.

²⁰⁵ Jorge de Montemayor, Los siete libros de la Diana, pról. y ed., Francisco López Estrada (Madrid: Espasa Calpe, 1962) 242.

²⁰⁶ Avalle-Arce aclara que en este cuento se narra la historia de un hombre que cria a una niña en soledad e ignorancia absolutas para casarse con ella con todas las garantías de pureza, pero así y todo es engañado. Juan Bautista Avalle- Arce, ed., Novelas ejemplares de Cervantes, 3 vols. (Madrid: Clásicos Castalia, 1982) I: 33. Referencia a Angel González Palencia, "Un cuento marroquí y El celoso extremeño de Cervantes," Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal, I (Madrid, 1925) 417-423.

celoso extremeño", antecedente primario, aunque no único, de este relato. Se advierten otros préstamos. Por ejemplo, la descripción primera de los amores de Ricardo y Laura, recuerdan los de Piramo y Tisbe quienes, también, vivían pared por medio

Era la casa de este caballero (Ricardo) pared en medio de la de Laura, causa que desde la primera niñez gozasen de la comunicación... (195)

Pyramus and Tisbe -he, the most beautiful youth, and she, the loveliest maid of all the East- dwelt in houses side by side. Their nearness made the first steps of their acquaintance²⁰⁷

En "Del andrógino" Lugo cumple cada uno de los preceptos teóricos impuestos. Es moral porque sanciona varios patrones de conducta; ejemplar porque muestra esos patrones con propósito aleccionador, y popular por lo diferente del tema, porque el argumento deriva de la conducta del hombre, porque podría catalogársela como novela para masas y por el gusto del público por

²⁰⁷ Ovid, Metamorphoses, Book IV, I: 183, lin. 55-59.

los desenlaces felices. Es erudita en todos los aspectos previstos: epigramas, sonetos, citas, autoridades y demás. En lo que a verosimilitud se refiere, aunque ésta se debilite por momentos, es tal la necesidad del viejo que el lector llega a creer posible una situación tan -en otros momentos- inverosímil. Los enredos trágico-cómicos le dan forma a la admiración. Ninguno de los personajes falta al decoro en el habla y en las acciones y todos reflejan, como se ha señalado, unos hábitos, una conducta y un modo de ser.

Lugo conjuga de manera acertada el lenguaje, aliviando la prosa recargada de erudición con intervenciones joviales que hacen sonreír al receptor. Sin duda, tanto en estructura como en tema, esta novela es uno de los mayores logros narrativos del autor.

8. De la juventud

Los versos de Ovidio²⁰⁸ "referidos en la fábula de

²⁰⁸En el Libro VII de la Metamorfosis de Ovidio, Medea prepara una bebida y un ungüento de hierbas, sangre, vino y leche con la que, amparada por las divinidades, transforma al viejo Aesón, padre de Jasón, en joven. Lugo cita cabalmente,

"[When Aeson had drunk this in part through his lips and part through the wound], his beard and hair

Medea, tratando de la recuperación de la juventud que hizo en Eson"

Barba, comoeque,
Canitiae posita nigrum rapuere colorem
Pulsa fugit macies, abeunt pallorque;
fitusque,
Adiectoque cavoe supplentur corpore rugoe,
Membrae; lujuriant Aeson miratur, et olim
Ante quaterdecies nunc se reminiscitur annos
(271).

establecen el hilo narrativo de esta última novela. El hecho que la conforma -afirma Lugo- es nuevo y de materia poco trillada y dificultosa en el esquema novelístico y, en verdad, así es, ya que, si en el relato anterior el autor se había propuesto respaldar una metamorfosis -de mujer a hombre- concluyendo no ser ésta verdadera, ahora dedica el mismo número de páginas a defender la transformación del viejo en joven mediante una apología similar; tema éste, además, infrecuente en el molde de la novela cortesana,

lost their hoary gray and quickly became black again; his leanness vanished, away went the pallor and the look of neglect, the deep wrinkles were filled out with new flesh, his limbs had the strength of youth. Aeson was filled with wonder, and remembered this was he forty years ago." Ovid, Metamorphoses, I: 363, lin. 287-293.

compuesto, en general, por otros tópicos. En ninguna de las novelas de esta índole aparece un argumento tan clásico como el expuesto ya que, no sólo no se hace referencia al rejuvenecimiento de Aeson, sino que es éste el que origina el relato.

No queda más que pensar que Lugo trató en ambas novelas de demostrar su "agudeza e ingenio", convirtiendo un evento imposible en algo plausible mediante el arte de contar o, que, explícitamente, exaltaba la antigüedad con los temas que la configuraban mientras que, implícita, se burlaba de ella al utilizarla para demostrar tales transmutaciones. Ambas propuestas son posibles ya que la relación erudita era, precisamente, la que le confería credibilidad a la novela. Así, además, Lugo aparentemente se aunaba a los postulados poético-narrativos del momento que, en el fondo, rechazaba por ornamentales y huecos, pero que eran parte de ese gusto de la época por la autoridad.

El autor adujo al principio de su colección que cumpliría en algún relato con los gustos del "docto". Bien, con estas dos últimas novelas se adhiere a las corrientes literarias de su tiempo, tratando de dar gusto a esa "inmensa mayoría" compuesta por las

diferentes tendencias que forman la evaluación de un texto.

Las dos novelas, "Del andrógino" y "De la juventud" son, temática y estructuralmente, similares. Ambas "novedosas" se alejan de los argumentos comunes a esta clase de narración. En la última, Lugo trata de probar, no sólo los dictados docentes,

a)- "Enseña cómo han de ser los amigos y de cuanto provecho son sabios en todas las dificultades": ejemplificado no sólo en la sabiduría de Viteli con la cual logró llevar a buen fin los deseos del amigo,

b)- "como es acto generoso hacer beneficios, sin mirar otros fines más que hacerlos y el bien que de esto resulta": Plácido le salva la vida a Viteli sin interés alguno y éste, agradecido, lo ayuda a conseguir lo que de otro modo hubiese sido imposible y,

c)- "como los casamientos que llevan la mira a solo interés, aunque haya sobra de bienes, tiene pensión su felicidad por otros caminos, y en todo se muestran los afectos conforme a las personas y a las edades": ejemplificado en la exposición narrativa, sino también -en base a los descubrimientos hechos en la antigüedad y enunciados sometidos por la autoridad-

como se puede,

restaurar al hombre el húmedo radical para que, hallándose con los muchos años corvado, titubeante y sin fuerzas, enflaquecidos los miembros, perdidos los dientes, blanqueando cabello y barba y arrugado todo, trueque estos efectos propios a la vejez en volverse lozano y brioso, ágil y fuerte, trocándose las canas en el color que antes tenía el cabello, adquiriendo la dentadura postiza y las demás partes que son propias de la juventud (273).

Para probar tal condición narra la historia de dos amigos Fadrique y Plácido,

tan parecidos y semejantes que, según el hablar común, la naturaleza parece que los había hecho en un molde; porque la estatura, la disposición, el modo de hablar, los ademanes, el rostro y lo demás era tan uno, que a no distinguirlos las edades, porque Fadrique era hombre de más de cincuenta años y Plácido de dieciocho a veinte, nadie por la vista pudiera afirmar quien fuese el uno o el otro (273).

Tal similitud es inverosímil y esto preocupa a Lugo por lo que se antepone a cualquier manifestación crítica y dice,

y con razón se puede dificultar semejante obra de naturaleza a no haber prevenido el desengaño tantos ejemplos así referidos por historiadores fidedignos como tocados con las manos y vistos con los ojos (273).

Y no le alcanza esta afirmación que se respalda en ejemplos tomados de Plinio y otras autoridades para demostrar cuan posible puede ser un parecido y, no sólo los menciona, sino que incluye obra, volumen y capítulo. Más parece una bibliografía que parte del proceso narrativo. Véase,

Valerio Máximo, lib. 2, cap. 15; a Plinio, lib. 7, cap. 12; Al Cardano, de Varietate rerum, lib. 8, cap. 45; Cicerón, lib. 4, q. Acade; Luis Vives, lib. 21, cap. 8; Suidas, in Amoni.; Plutarco, en las vidas de Antonio, de Pirro y de Antioco; Justino, lib. 1; Solino, cap. 4, y otros muchos (274).

La homología entre Plácido y Fadrique le da al autor la oportunidad de disertar sobre el origen de la amistad, la cual, advierte, no nace sino de la igualdad (275). Cuanto más iguales sean los hombres, mayor será el amor entre ellos. Con esto sienta las bases para la credibilidad del suceso ya que es improbable esperar actos de honestidad y generosidad como los descritos sin que existiese entre los personajes un lazo afectivo superior porque -según el punto de vista de Lugo- en el amor, ya se ha comentado, es como en la guerra, todo se acepta. Y aquí no; ambos protagonistas enamorados de la misma dama, Doña Inés,

acuerdan

poner en manos de Inés y su madre (que el padre ya le faltaba) el fin de sus deseos, concertando que, para no romper con celos su amistad, el que saliese excluido dejase la patria y en ella al poseedor de tan buena fortuna; y en esto acordes, hicieron sus diligencias, procuraron informar de su justicia (276).

Y lo hacen siguiendo las leyes del afecto, sin engaños ni burlas. Todo esto sirvió a Lugo para exponer otros dos criterios. El uno, el por qué de las rencillas y discordias entre los hombres, que no es más que la envidia (275), y el otro, un análisis de las relaciones entre los cortesanos, digna de tenerse en cuenta para una descripción social,

...en la corte, donde el oficial quiere tratarse familiar con el caballero y el caballero con el príncipe, causa que lo que debiera ser verdadera recíproca voluntad se trueca en artificio, experimentando aquella moral sentencia: "No son amigos todos los que blandamente hablan o simuladamente se quieren hacer benignos, que debajo de aquella miel está escondido veneno, y debajo de lo que parece que es honraros, está vuestro menosprecio". Bien lo sintió cierto hidalgo prudente, a quien un señor preguntó que amigos tenía en la corte, respondiendo que ni pícaros ni príncipes; estos por no estar siempre al riesgo que lo desestimen, y aquellos por no pagar con tan vil moneda a quien, aunque fuese mintiendo, le había de dar el precioso nombre de amigos (276).

Inés prefiere, por supuesto, a Plácido, quien "con los menos años, ganó los primeros movimientos de la voluntad de su dama" (277) y la madre, la perseverancia de Fadrique "favorecida de más bienes de fortuna" (277). Aquí, aparece de nuevo la imagen de la madre como máximo exponente del interés, para quien los gustos de la hija son siempre de efímera importancia. Sin embargo, a pesar de que el lector -y más aún el actual- sabe cuan erróneo es el criterio, las razones de la madre son, en cierta medida, convincentes, de modo que no sólo persuaden a la hija sino que casi podrían inclinar a algún lector hacia esta elección. Entre ellas sobresalen algunas sentencias,

-La hermosura, hija de mis ojos, es como flor sujeta a marchitarla el tiempo; no dan por la gentileza y pocos años de un hombre la comida en la plaza- (278).

-...dinero es comida, casa, gala y cabalgadura- (278).

-Oro comemos, oro vestimos y oro es el verdadero sustento; pues vulgarmente oro es lo que oro vale- (279).

-No te cases con Plácido para librarte de una suegra que te aflija, de una cuñada que se te atreva y de un cuñado que te cele. ¡Triste de mí, que hablo de experimentada; y como por esta causa, me salieron cabellos blancos antes de tiempo! Si os tocáis y ponéis el pelo con algo de cuidado, ya dicen que no es por agradar a vuestro marido solo; si no os tocáis, mostráis descontento y no lo queréis

bien; si vais a menudo a la iglesia, no por la devoción, más porque hay en ella quien os mire, dicen que lo hacéis, si no vais más que a las fiestas, también os murmuran de poca cristiana, y dicen que cómo le ha de suceder bien a hombre que está casado con mujer que no se acuerda de Dios sino cuando el precepto la obliga; en fin, hija, no hay acción que no yerre quien tiene suegra que la revuelva, cuñadas que la envidien y cuñados que la miren cómo pisa, cómo habla y cómo mira- (280).

-...no conocerás las necesidades, las más veces madres de las rencillas- (280).

Persuadida Inés se casa con Fadrique y Plácido se exila. Es necesario -antes de continuar con el desarrollo de las acciones narrativas- detenerse en la figura de Inés. Según los anteriores personajes literarios de Lugo y su evolución en el texto, lo más lógico sería que Inés, de alguna forma, tuviese contacto con Plácido y engañase alegremente al marido. Sorprende que esto no ocurra y que, al contrario, Inés en su papel de esposa sea digna de elogio. Llega a amar de veras a Fadrique a quien se dedica por completo. Niega los avances amorosos de los sobrinos del marido, quienes enamorados la persiguen, mientras cuida con abnegación al esposo enfermo. Nada queda en este personaje de las características frecuentes en Lugo: no sólo una conducta reprochable sino también un

gusto narcisista por la vida. Hay aquí un nuevo giro ficcional de Lugo ya que tanto el carácter de Inés como el de Plácido y Fadrique son reflejo de las más nobles personalidades. Fadrique se dedica a Inés con amor y hasta perdona a los sobrinos cuando se entera de los avances y, no sólo los perdona, sino que trata a los traidores como hijos y no como ofensores, con lo que el autor exalta la imagen del anciano que perdona ofensas contra el honor, caso no muy común en la narrativa de la época, a no ser por la figura de un Carrizales, por ejemplo. Mientras tanto, Plácido se hace pasar por muerto para darle mayor tranquilidad al amigo. Los personajes de esta novela son -sin duda- en sus relaciones, ejemplos de altruísmo y generosidad.

Por otra parte, el autor organiza los mensajes que comentan la fábula de manera adecuada ya que el hilo narrativo permite su inclusión. Estos mensajes constituyen una entidad homogénea que obedece a regulaciones específicamente didácticas. Es característico al esquema de este tipo de discurso la introducción -en comentarios- de los valores morales de la época y Lugo permite en esta narración que el texto funcione en favor de esos valores. Por ejemplo, Fadrique e Inés querían hijos y no los tuvieron. Esta

situación autoriza al autor a que tome postura ante el hecho sin que el comentario socave la acción narrativa. Al contrario, es en función de esa necesidad pedagógica que aparentemente ocurre la acción ya que el cometido docente, había advertido Lugo, no sólo se logra mediante el ejemplo sino también a través de criterios extraliterarios que desarrollan y evalúan un punto de vista moral. Así, declara que los hijos son el fin de toda unión pues perpetúan al hombre y su linaje. El hombre -para Lugo- no es inmortal en la medida de sus obras, conducta y acciones sino en su descendencia con la que asegura su perpetuidad y renovación.²⁰⁹ De hecho, de acuerdo con las regulaciones religiosas, es obligación y fin de toda unión la procreación y aunque Lugo no exponga el mandato según las leyes de la Iglesia sino de la inmortalidad -más atractiva ésta para algunos que la de la Iglesia- está, a la postre aleccionando sobre una premisa moral con consecuencias

²⁰⁹ Y por eso, como enseña Platón (de quien como fuente salió esta sentencia), es esta obra divina, y en el mismo animal mortal la inmortalidad, es a saber, la concepción y generación; y como el filósofo muestra en su Diálogo de las leyes, no hay quien no desee tener perpetuo nombre acerca de lo porvenir, y de este modo el género dura de los hijos, siempre, de uno en otro, dura la memoria.

sociales. El texto artístico permite estas transgresiones sin detrimento para la narración.

Asimismo, la imagen de la vejez versus juventud es siempre identificable en la narrativa de este autor. En esta novela Lugo la concretiza aún más al correlacionarlas. El lector advierte de inmediato el contraste,

el cabello y barba podía competir con la nieve; los dientes le faltaban, y las fuerzas naturales ya era menester suplirlas con el artificio; causa que su mujer, en quien se hallaban estos efectos contrarios, pues parecía mejor que en los tiernos años de su casamiento, sólo servía al viejo Fadrique de alivio y regalo con los que le hacía... (283)²¹⁰

Mientras Fadrique envejecía a pasos agigantados, Plácido recorría toda Italia y en Bolonia interviene en

²¹⁰ Y no sólo las correlaciona sino que da explicaciones médicas para cada una: "la diferencia en las edades, lo que las causa, es el calor natural que como agente físico, va consumiendo el húmedo; y así en la puericia se ve mayor craseza extinguida poco a poco por el calor agente, viene en la juventud a no ser tan superflua y, por consecuencia, estar con mayor igualdad el temperamento, hasta que menoscabándose el húmedo radical por la continua agencia en el del calor natural, va perdiendo el vigor y acarreando la vejez, y así dijo Aristóteles, disputando de la longitud y brevedad de la vida, es necesario, cuando se envejecen, desearle..." (303)

una pendencia salvándole la vida a Jácome Viteli, protagonista del relato intercalado. La narración propiciaba la intervención de un personaje secundario para cumplir los enunciados que encabezan la novela. Viteli, que en principio aparece como figura incidental, conforme se elabora la historia se apropia de los códigos de un personaje primario. Filósofo, eminente en lenguas y médico, Viteli asevera haber escogido esta facultad entre todas por una sentencia de Plutarco²¹¹ con lo que Lugo se retracta de los comentarios expuestos sobre los médicos en la novela "El médico de Cádiz". Enamorado de una mujer, en contra de la voluntad de un hermano, huyó a España [aquí hace un paréntesis para alabarla, (289)] donde no pudo llegar por caer en manos de turcos con los que fue a parar a Argel y después a Constantinopla como esclavo de un médico del Turco. Ya habíamos mencionado como la visión de Lugo sobre el mundo musulmán es amable. Aquí reitera esa visión pues describe al médico como maestro y como amigo.

²¹¹ "De todos los artes, ninguno como la medicina, que se comprende con menor ornato de elegancia y locuacidad; mas la grande contemplación y suavidad de la salud, muestra sus estudiosos..."(289)

Dice Viteli,

Y conociendo en mis razones (que ya las sabía decir en arábigo) que era inclinado a la medicina y que tenía más que principios, se me aficionó de suerte que me dio parte de notables secretos, ya adquiridos por medios naturales, ya por supersticiosos, de que ellos se valen no poco; y, en fin, para mostrarme la última fineza, me puso en libertad, y dio algunos cequíes, que pasaron de dos mil...(290)

Vuelve a Bolonia, se enteran los familiares de la dama y lo persiguen para darle muerte, momento en el que había intervenido Plácido. Si bien este relato no tiene que ver en sí con la narración primera, los aspectos relacionados con el aprendizaje de los "notables secretos" médicos son esenciales ya que son, precisamente, esos conocimientos los que aplicados de forma convincente modifican el desenlace de la obra.

Entablada la amistad entre Viteli y Plácido es ahora éste quien cuenta su historia. Acto seguido y como si se tratase de una medicina para curar el mal, Viteli acuerda solucionar el conflicto por aquello de "que no hay mal en el mundo para que no haya remedio y la mayor dificultad consiste en entender la enfermedad" (292), premisa también expuesta en "Del médico de Cádiz".

Reincide Lugo en la enumeración geográfica. El lector viaja con los personajes desde Bolonia hasta Sevilla donde habría de efectuarse el plan de Viteli. Mediante la fama que alcanza con sus curaciones y la elocuencia a la que Lugo se refiere varias veces como el mayor poderío "para hacer grandes las cosas pequeñas y disminuir las grandes" (295), Viteli,

en presencia de otros médicos famosos visitó a Fadrique y conocido el mal, aunque vio, que (con razón) le daban por poco número de días la vida, él, no sólo aseguró por no mortal la enfermedad de Fadrique, más que era posible curarse y dio tales razones, fundadas en tan buena filosofía, que a los propios médicos que le desahuciaban hizo casi reducir a su opinión (295).

De modo que con el consentimiento de Fadrique y el gusto de Inés y Plácido, Viteli logra hacer creer a todos que Fadrique no sólo no ha muerto sino que ha rejuvenecido treinta años mientras Fadrique muere con el consuelo de dejar a su mujer en manos de Plácido, quien ha tomado su lugar, y no de los dos sobrinos. Ricos, Inés y Plácido se casan en secreto y viven felices.

Tal desenlace podría parecer antiejemplar por la usurpación del nombre pero, no lo es, ya que ocurre con el beneplácito de Fadrique. Es una novela que cumple,

pocas de la colección lo hacen, con ambos dictados, el ejemplar -con significación de moral y según sus otras acepciones- y el moral, de acuerdo a la definición tradicional. Los personajes en palabras, obras y discursos guardan el más estricto decoro. Podría, si algo se le reprochase al relato, censurarse el engaño a los médicos pero de haber muerto Fadrique como se esperaba, la herencia hubiese ido a parar a los sobrinos con lo que esa "injusticia poética" habría intervenido de manera que, ni siquiera, el engaño es reprobable.

Para el receptor de un conjunto de ideas e imágenes, el que éstas se relacionen únicamente con los más nobles sentimientos, amor, amistad, gratitud, sin interferencia de ningún "mal" trae por consiguiente un relato -temática y semánticamente- "puro" que se diferencia del habitual por esas connotaciones emocionales que -en vez de enforzar casos de engaños, burlas, adulterios y demás que, aunque tuviesen el propósito de escarmentar no lo hacen porque, en general, los personajes disfrutan de sus acciones- ofrecen una apreciación de la posible conducta ejemplar que conllevaría a un desenlace feliz.

Cualquier narración que sea capaz de "dar alas a la imaginación", de estimular de algún modo la creatividad del receptor, o de simplemente presentar diferentes conductas y modos de vida, es probablemente mejor -o al menos más entretenida- que la que ofrece un placer basado en la virtud, donde todos los personajes son homogéneos. En efecto, la intención primera de este autor era dar relación de unas normas de conducta de acuerdo con lo previsto por la moral para aleccionar, mediante la identificación y la apreciación, hacia un mejor comportamiento. Desde esa perspectiva, "De la juventud" cumple sobradamente esa intención. El lector encuentra representados en Inés la generosidad y la fidelidad, en Fadrique el amor, en Plácido la amistad y en Viteli la gratitud.

Por otra parte, Lugo reitera el mismo patrón enumerativo de autoridades señalado en "Del andrógino" cuando propone la transformación de viejo en joven. Véase como ejemplo,

Digo, pues, que tres caminos hay que prueban con la evidencia posible los casos ocultos de la naturaleza y deseados en la filosofía; estos son: la autoridad, la experiencia y la razón, y por todos estos tres caminos tengo por probable mi presupuesto, que autorizan las opiniones de tantos hombres doctos, cual fue Arnaldo de Villanova, Raimundo Lulio, Teofastro, Paracelso, el Cardano, Martín

Delrío, Uvequeiro, Torreblanca y otros muchos, a quien se junta el corriente de los alquimistas en la fábrica de su Arbol vitae, que para sólo citar nombres y lugares, era menester hacer memoria de muchos pliegos (301).

Blasco de Taranto nos afirma...(301)

...y Antonio de Torquemada, en los diálogos de su Jardín de flores, nos refiere...(301)

¿Y quien, entre los medianamente leídos, ignora lo que Fernando de Castañeda, en el libro octavo, y Pedro Mafeo, en su Historia de la India, en el libro once, nos cuentan de aquel indio...(301)

...pues como escribe Eschilo, Licofrón y Simónides nos cuenta la rejuvenecencia que hizo Medea a Eson, padre de Jasón...(302)

...y cuanto a las aguas, Cardano, Langio y Pedro Chieza, cuentan que en Bonica y Lucaya...(303)

...cuyos ejemplos refieren Aristóteles, Hist. anim., lib.3, cap. 12...(304)

...según Homero, en el décimo de la Ulisea, atribuyendo su invención a Mercurio, entre otras alabanzas, le concede semejantes efectos, y de ella hacen mención Plinio y su comentador Jácome de Alecampo...(304)

Cardano, De varietat. rer., trae el ejemplo de Marco Gallo, médico del emperador Carlos...(305)

Tal prueba Fortunio Liceti, en su libro particular...(306)

...y Jacobo Horiost, catedrático de medicina en Almesdad...(306)

...remito a Martín Delrío, en sus Disquisiciones mágicas, libro segundo, cuestión veintitres...(306)

Cumple así no sólo con el precepto sobre la erudición sino también con la admiración ya que tal respaldo para un hecho inverosímil despierta en el lector asombro mientras otorga al texto una

credibilidad en el autor difícil de obtener sin una clara y determinante demostración de su capacidad informativa y su habilidad para la investigación. Es decir, Lugo tuvo que haber estudiado a fondo el tema antes de decidirse a elaborar el argumento, lo que en un escritor de su tiempo, era parte de los presupuestos que transformaban al hombre de letras en investigador y maestro. Así, es precisamente, ese sinnúmero de citas y respaldos lo que proyecta sorpresa, produciendo, a su vez, la admiración que busca el autor.

Todo esto da por resultado una mayor complejidad estructural ya que en esta novela como en la anterior, no es el simple contar anecdótico, sino el desarrollar un hecho inadmisible de manera que, aunque el lector esté al tanto de su fantasía, parezca verosímil y que, además, llegado un momento, tenga el poder de hacer dudar al lector sobre su ficcionalidad. Tarea, por otra parte, nada fácil ya que el solo hecho de que el receptor no esté en condiciones de aceptar lo propuesto, en parte porque el mismo emisor se lo ha informado y, en otra, por convicción propia, y que en cierto punto se admire de cuán pronto está él y los demás personajes a creerlo, demuestra la capacidad de Lugo para conjugar ficción y realidad.

Esta red de coordenadas resulta en otras contenidas en la funcionalidad de las leyes teóricas. En este caso, la erudición redunda en la credibilidad y el asombro, estos repercuten en la admiración y ésta infiere en lo novedoso. Lo novedoso, a su vez, es atribuible al esquema de lo popular.

Lugo ha desarrollado microestructuras dependientes entre sí que conforman el macroesquema narrativo que, visto como un todo, da por resultado una obra que cumple con cada una de las leyes especulativas del texto.

El autor atribuye la credibilidad a la elocución. En parte tiene razón; es esa forma de organizar los hechos y de contarlos lo que resulta en la evaluación positiva del mensaje. Tuvo la capacidad en esta novela de conjugar el código estético del texto de acuerdo a sus propuestas teóricas, sustentando cada una en la praxis sin perjuicio narrativo alguno.

Conclusión

De lo expuesto en toda esta investigación se desprende que la novela corta del siglo XVII surge como una modalidad de la italiana, la cual los españoles modifican de tal forma que el crítico de hoy llega a cuestionar la tan reiterada similitud.

La italiana tuvo como propósito el entretenimiento, la española la coexistencia de diversos planteamientos que dieron por resultado un mundo ficcional más interesante. Porque el criterio primero no fue crear sino defender, el autor utilizó la novela como ámbito referencial donde combinó -mediante el discurso narrativo- distintas creencias.

Cuando ese autor reconoció que la novela estaba rodeada de especulaciones antiliterarias, de una estética teórica que le negaba la conformidad e interfería con su realización, en vez de relegar toda esa normativa como metodología arcaica e inútil, de arrinconarla porque entorpecía las condiciones de creación, la acogió ya que se dio cuenta de que ésta

más podía favorecer el desarrollo del nuevo modelo que obstruir su evolución.

La teoría provenía de las refundiciones humanistas, de los tratados greco-latinos, y esto, sin duda, proporcionaría una base adecuada para la apología que se propuso construir. Entonces, el escritor, porque al teórico no le interesaban esos relatos breves a la italiana, estudió las preceptivas clásicas y las de la época; encontró en la poesía el antecedente primario de la novela y en el teatro el secundario, y propuso que ésta no era sólo un poema sino también una acción dramática; transformó el relato en la representación escrita de un escenario que no era otro que el del pueblo, donde los actantes pudieran conmover o atemorizar en fiel interpretación de los reales. Por otra parte, la aplicabilidad de una teoría, que en su momento había apoyado a la poesía, al modelo narrativo parecía factible; sólo habría que transformar a la novela en poesía y, quienes la defendieron, en base a enunciados clásicos y renacentistas que le negaban al verso la diferencia, convirtieron la prosa también en poema.

Se propuso, además, que la novela compartía con la filosofía sus más latentes inquietudes y que en ésta,

también, se sustentaban las demás ciencias; consecuentemente, era posible su inclusión en el arte.

Y así, el productor replanteó la nueva forma ficcional que, por carecer de antecedentes dignos de elogio estaba destinada a perecer, como un sistema narrativo respaldado por autoridades, en el cual, además, se congregaban todos aquellos elementos que conformaban la estética literaria, más otros presupuestos que apoyarían la ética, transmitida ésta mediante la docencia.

Fue, entonces, una cuestión de formular las mismas leyes dramáticas y poéticas para la novela. Con esto quedaba resuelto el problema teórico. Quedaba el moral.

El carácter ilusorio de estos relatos atentaba contra la moral porque tematizaba "mentiras". Si a esto se le sumaba el que estaban dirigidos al esparcimiento y entretenimiento del ocioso y que no proponían un mejoramiento de conducta ni aleccionaban contra males cívico-religiosos, se dificultaba su aceptación, sin contar, claro está, con la intervención de la censura que rechazaría cualquier creación que supusiese, no ya un atentado contra lo que "debía ser",

de acuerdo con los dictados socio-eclesiásticos, sino que no sirviese sus intereses.

Así, el autor decidió que, si mediante preceptos teóricos podía defenderse la novela, no cabía más que convertir la moral en rótulo y precepto. Sólo que este precepto fue interpretado de diferentes maneras, según la visión del mundo de cada autor. Cervantes consideró moral el texto ejemplar en el sentido estético y aquél que no atentaba contra los paradigmas del buen vivir. Lugo lo interpretó también como ejemplar pero en su acepción de conducta, modo de vida, sin atender a si ésta era "buena" o "mala".

De todas formas, mediante la unificación de teoría y moral, el autor ya tenía elaborada la apología. La codificación de principios teóricos y morales dio forma -en principio- al arte de novelar. Permitió que éste, al menos, no fuera rechazado, aunque más, ya que con esta formulación diseñó, sin duda, el carácter específico de la narración breve.

Quedaba por saber, sin embargo, qué hizo el autor/teórico con toda esa normativa que, aunque dignificaba la nueva forma, concebía la creación como una sistematización reglamentaria, anulando -hasta cierto punto- la libertad creativa que se reducía a una

conceptualización metodológica de la expresión artística.

Qué mejor ejemplo para averiguar su posible aplicación en el texto así como para demostrar la probable antinomia teoría/praxis que un autor que haya compuesto una preceptiva y una colección de novelas. La obra de Lugo y Dávila permitiría identificar, como ejemplificación de este criterio, la verificación del presupuesto.

Así comenzó este trabajo. Sorprende el resultado. Sorprende porque esa antinomia, al menos en este autor, casi no existe. De hecho, en base a la obra de Lugo sería factible enunciar una interrelación de los dos órdenes.

Cuando empecé este estudio tenía la certeza de lo contrario. Sólo me proponía probarlo. Estaba convencida de que el autor de novelas cortas no podría ocuparse -en el desarrollo de la composición poética- de lo estipulado por los manuales teóricos, de lo establecido por Aristóteles, Horacio o Platón. Pensaba que, en general, la praxis narrativa era un acto ajeno a las ataduras de la metodología, que el autor de esta clase de ficciones crea y para hacerlo no consulta primero las preceptivas o hace caso a una normativa que

nada tiene que ver con el ejercicio poético. Estaba segura que frente a unos intereses contrapuestos al propósito teórico, el cual exigiría una adhesión incondicional, surgiría un discurso artístico que silenciase la manipulación reglamentaria y que la metodología servía únicamente para enaltecer el arte de novelar; por lo tanto, consideré que al redactar estas páginas afirmaría que la teoría narrativa en su praxis era hasta cierto punto un engaño, una forma de acallar a los críticos que, alarmados ante un nuevo modelo no incluido en los índices ni estudiado por la antigüedad, lo repudiaban, a los moralistas que aducían los males que ofrecían esas novelitas dedicadas al entretenimiento y a los poetas que desdeñaban una organización estética que careciera de técnicas para la exposición del lenguaje.

En todo caso, proyecté señalar el maniqueísmo teórico, la defensa de la novela mediante la dialéctica normativa, reiterar cómo, a través de ésta, el autor-teórico transformó la novela en poesía para construir una apología que proclamara sus virtudes, la elocución y erudición necesarias para su composición, el uso de figuras retóricas, y su propósito docente. Es decir, la teoría sería el conglomerado de atenuantes que

permitiría el ejercicio novelístico con el respaldo -y no la crítica- de aquellos que la postergaban por ofensiva al arte y a la moral. No pensaba que la manifestación teórica no cumpliera estas finalidades, sino que ésta era únicamente ornamental, que el autor nunca, pragmáticamente, la apoyaría, ni conjugaría teoría y praxis porque cualquier forma de expresión viva no puede legitimarse por medio de reglas y, mucho menos, cuando éstas están destinadas a la apología y no a la estética del arte. Así, segura, di comienzo al proyecto de demostrar que teoría y práctica eran los dos polos opuestos de un eje central, que a la primera la rige la razón y a la segunda la creación, y que ambas, equidistantes, cumplen por separado dos fines divergentes.

Sin embargo, aquella hipótesis tan bien construida que tenía se vino abajo con esta investigación. Si bien es cierto que prevalece una antítesis entre ambas, sobre todo en el aspecto de la moral tradicional y eclesiástica, también lo es que teoría y práctica llegan a conciliarse perfectamente en otros aspectos. Es más, en la mayoría de los casos el autor se asegura de que cada posibilidad retórica, cada enunciado teórico y pedagógico, se cumpla. Véanse algunos de los

postulados que Lugo acata, de modo que quede más clara la intención del autor en cuanto a esta armonización de teoría y praxis:

Ejemplaridad: El determinado modo de vida de un personaje reproduce una posible conducta social. La identificación por parte del receptor puede inferir en la rectificación de hábitos y condiciones que atenten contra el mejoramiento individual o colectivo. No obstante, lo ejemplar no tiene por qué necesariamente aleccionar ni ser, en principio, moral, ya que no es más que la duplicación de la naturaleza humana en el texto. Desde esta perspectiva, casi todos los personajes de Lugo son, en mayor o menor grado, ejemplares. Excepto personajes como Zara y Celimo, ("Premiado el amor constante") porque con su perfección física y moral carecen de la fuerza emotiva para hacer creíbles sus acciones, los demás describen al hombre de acuerdo con el papel que representan. Todos interpretan el rol asignado. Aparece el mísero y el generoso, la figura detestable y la virtuosa, el loco y el celoso, el viva la vida y su víctima, el rufián y el señorito, el aguacil, el médico, el ladrón. En lo que a representaciones femeninas se refiere, Lugo las suple todas, la prostituta y la cortesana, la pecaminosa y la

beata, la celestina, la honrada, la adúltera, la virgen, la fácil, la que engaña, la enamorada, la vil, la madre. En general, son mujeres que viven intensa y precipitadamente, empujadas por el erotismo, por la pasión, no tienen inhibiciones, se auxilian en el derecho de amar. De todas formas y para no faltar a lo ejemplar, frente a la mujer activa contrapone la pasiva, la víctima de las circunstancias y del egoismo. Son percepciones particulares pero también sociales; son el hombre y sus atributos, la amistad, la generosidad, el amor, la burla, el engaño, el perdón; cuadros imitables como también inimitables, ejemplares y antiejemplares; son relatos de vida insertos en una narración. Lugo conoce la naturaleza humana; cada incidente muestra un autor que bosqueja la alternativas entre la virtud y la fragilidad, con pinceladas psicológicas que parecen vislumbrar los principios teorizantes de lo que después se conocería como ciencia, la Psicología. La mayoría de sus personajes, exceptos aquéllos que crea para cumplir con el orden religioso o estatal, no son ni buenos ni malos; son seres humanos. Mediante esas escenas y descripciones ejemplariza la exaltación del cuerpo y la del espíritu; disocia ímpetu y deber, razón y pasión, sensualidad y

moralidad. Resuelve los conflictos, no según la moral dominante, sino la mimesis; aquéllo que se atenga mejor a la conducta configura, casi siempre, el desenlace. No le importa la debilitación moral. Sólo le interesa mostrar, fiel a la doctrina de la imitatio, una imagen que, hasta en sus más mínimos detalles, se acerque lo más posible a la verdad. Así, convierte la mimesis en el nucleo central sobre el cual giran los relatos de modo que sea ésta la esencia artística de la realidad, mediante la cual practica, a su vez, el concepto de la verosimilitud. Es, a través de ésta, que se produce una interrelación entre ficción y realidad.

Verosimilitud: El dominio que tiene Lugo del plano teórico en su obra hace que el nivel de ficcionalidad -en cuanto a los planteamientos inverosímiles se refiere- disminuya en comparación con otras novelas de la época. Es rasgo de toda esta narrativa un alto grado de extravagancia e inverosimilitud en el desarrollo de las acciones; rasgo pertinente y exigido por el lector del momento, y Lugo lo practica pero con prudencia. Trata de apartarse de las caracterizaciones evidentemente ficticias. No le importa desarrollar un punto totalmente improbable ("Del andrógino", "De la juventud") o incluir, de vez

en cuando, un motivo fantástico como el viaje del amante en un baúl ("El médico de Cádiz"), desarrollado desde la perspectiva de lo casual, del maniobranter azar, pero cuando lo hace, trata de proveer otros elementos que otorguen credibilidad al asunto, esquemas argumentales, detalles de erudición e identificación de personajes reales. De ahí, esa profusión de datos auténticos, de posibles hechos verídicos que permean sus novelas. Personajes históricos, continuas y repetidas citas geográficas, lugares concretos y reconocibles.

Hay veces en que es el decoro en el habla y en las acciones lo que promueve la verosimilitud. Otras en que es la admiración la que origina esta credibilidad. A Lugo, no le importa transformar la trama, reorganizar la realidad, de modo que el receptor no pierda, mediante la duda, el interés.

Resulta evidente en todas sus novelas que, en muchas ocasiones, la estructuración narrativa responde a la ejecución del precepto sobre verosimilitud el cual permite la formación de una relación de implicación entre lo ficticio y lo verídico. Así, las situaciones más inadmisibles aparecen condicionadas por elementos

que promueven la autenticidad con lo que la mayoría de las acciones se manifiestan como probables.

Erudición: El uso pragmático de la erudición y de las citas referenciales también proviene del afán del autor de reconocer en la praxis lo ordenado en teoría. Sin embargo, no siempre practica los recursos eruditos porque trata de acatar su propio postulado teórico: "...de suerte que no todo sea para los doctos ni todo para los vulgares, ni todo entre estos dos extremos."

Desde un principio se advierte como el autor ensaya las tendencias literarias de la época de acuerdo con la reacción del público. Si por momentos arguye contra la erudición proponiendo para otras novelas el manejo de citas y autoridades, en esas hace uso de todos aquellos ejemplos cultos y doctrinales que pueda producir. La antigüedad le proporciona desde los argumentos hasta los nombres de los personajes. Acude a ella en busca de respaldo tanto para aleccionar como para armonizar los elementos populares. Sin embargo, hay novelas en que no aparece ni una sola mención clasicista, pero en las que hace uso de la erudición es porque está seguro de que no sólo cumple con las reglas poéticas sino que también produce admiración. Una admiración que proviene tanto de la tematización de las

acciones como del necesario conocimiento del autor sobre los diversos asuntos que deben componer una obra.

Admiración y decoro: Lo admirable, casi siempre, tiene para Lugo connotaciones estéticas. Es la forma de contar, el estilo con que se narra, inclusive la credibilidad de lo contado. Es el uso del lenguaje y cómo el emisor consigue la identificación del receptor con la acción narrada. Es, asimismo, su capacidad investigativa y la de interpretar un determinado hecho o conducta para referirlo de tal modo que, de alguna forma, aleccione.

Se advierte como Lugo está pendiente del código lingüístico de cada personaje para no alterar la debida representación. Es improbable que falte a la ley del decoro. Es más, le preocupa porque está seguro de que ésta respalda la verosimilitud. Las cortesanas se comportan y hablan como tales y las prostitutas lo mismo. El discurso del caballero siempre se ajusta a su condición e igual ocurre con el rufián quien hace uso del más variado lenguaje de la germanía.

Estilo y elocución: Lugo plantea las más variadas estructuras narrativas. Desde el lenguaje erudito, solemne, y pomposo hasta el anecdótico o teatral,

evalúa en la práctica las diversas caracterizaciones lingüísticas.

Hay novelas en que es claro, enunciativo ("Escarmentar en cabeza ajena"), otras en que, mediante un lenguaje culto, inserta comentarios puramente retóricos, ornamentales ("Premiado el amor constante", "Cada uno hace como quien es"). Alterna personificaciones e imágenes, metáforas y símiles, con escenas de corte teatral. En "De las dos hermanas" plantea un juego de contrarios, ideas y criterios contrapuestos, sentencias populares que se mezclan con las cultas; son giros espontáneos que se superponen a los retóricos, enunciados concisos que en "De la hermanía" se transforman en jerga, o en alusiones clásicas y pomposas en "Cada uno hace como quien es". Epigramas, sonetos, panegíricos, todo un conglomerado de recursos en un sólo molde narrativo, el de la novela corta.

Los diálogos son casi siempre de parlamento largo en donde se repiten palabras e ideas; oraciones bimembres cuyos sustantivos, adjetivos y verbos revelan un parelismo antitético; composiciones bipartitas en los que el autor resume dos puntos de vista o, largas

interpolaciones a cargo del narrador que lo mismo comentan que rechazan los hechos narrados.

En ningún momento encontramos un estilo solemne pues se trata de novelas y no de un tratado de oratoria pero sí momentos de exaltación, especialmente en las disertaciones morales.

Utiliza la ironía como recurso estilístico que convierte en un sarcasmo patente cuando quiere atacar ciertas circunstancias sociales -los matrimonios desiguales, por ejemplo-; otras veces es una burla mordaz -el marido engañado que cree en la santidad de quien descaradamente lo ha burlado-, para estas ocasiones utiliza un lenguaje llano, ágil y hasta despreciativo al que intercala palabras altisonantes. Huye de la aridez de la prosa y también del conceptismo o de la expresión oscura. Hay una cierta fuerza en su discurso que no es común en estas novelas. Es por esto que casi afirmáramos que Lugo forjó, en la práctica, su propia retórica.

Hay veces en que es la voz narrativa quien manipula el relato; otras, se hace inaudible para que sean los personajes quienes den forma a la trama pero, casi siempre, propone, sea por medio del personaje o por interrupciones, diversos modos de expresión, la

propiedad de estos, la disposición semántica coherente, la elegancia de las figuras retóricas y todo de acuerdo a los dictados de la estilística, lo que da por resultado una mezcla de tonos, lenguaje y recursos que contradicen la posible monotonía de estos relatos.

Filosofía y pedagogía: El autor atribuyó a estos relatos la representación de conceptos filosóficos. Cumplió con la premisa al intercalar reflexiones que atañen más a esta disciplina que a la creación de un relato ficcional. Propuso, además el aprendizaje de estos conceptos, así como de otros, a través de la función didáctica de la novela, por lo que, en el momento de crear, se asegura de incluirla mediante un proceso tan intencional como son sus encabezamientos novelísticos, precedidos siempre por el término "enseña...", según el tema propuesto. Y es más, en el desarrollo de las acciones narrativas siempre ratifica, con personajes o hechos, la propuesta docente. Todas sus novelas tienen un enfoque didáctico. Instruyen tanto con la reiteración de criterios como con la ejecución de otros dictados metodológicos que abarcan desde la formulación de acciones inimitables hasta las ejemplares. Emplea disertaciones morales, reflexiones sobre la conducta, mensajes estratextuales. Alerta

contra ciertos modo de vida, comenta sobre principios ético-sociales, sanciona patrones de vida didácticamente, como si estuviera enseñando. Desarrolla, inclusive, una acción en función de esa necesidad pedagógica. La novela fue -para Lugo- un quehacer experimental donde cabía, entonces, desde la teorización literaria hasta las digresiones filosóficas, lo que proveía al lector, mediante la pedagogía, el conocimiento de aquello que invitaba a la reflexión.

Moralidad: El propósito de la obra de Lugo y Dávila no fue la propogación de un orden moral que concordase con las normas de una ortodoxia católica, sino dar a conocer diversos modos de vida sin que un código normativo de conducta interfiriese con la interpretación del receptor, para quien, la visión del mundo de una determinada institución religiosa o entidad social no tenía por qué ajustarse a la propia como tampoco a la del autor. Así, algunas de sus novelas no son morales si por moralidad se entiende el desarrollo de acciones según un sistema establecido de obligaciones, penalidades o premios. Lo son, sin embargo, por su ejemplificación de la realidad, de su neutralización de las costumbres del hombre, las

cuales, en efecto, casi nunca son del todo "buenas" ni del todo "malas". Son morales, también, porque proponen una posible meditación y evaluación de ciertos deberes mediante la presentación e intercalación de digresiones que inducen a una valoración de la vida.

En conclusión, a pesar de la autosuficiencia de cualquier práctica narrativa en virtud de su elaboración artística, en el caso de la novela corta y de este autor en particular, ésta se desarrolla como modelo funcional de su teoría conceptual. Yo creo que si no todas, al menos parte de estas novelas, comienzan a concebirse desde su realización como ejercicios teóricos, desde su función poética, la cual opera en el texto como punto de partida. El mensaje artístico parte del preceptual y, en la evolución del contexto, se interrelacionan de manera que el receptor -y pienso que el mismo autor- llegan, en ocasiones, a no poder diferenciar los elementos del método con los del discurso creativo. El núcleo central de esta novelística es la ejemplificación o puesta a prueba de ciertos conceptos así como la demostración subyacente de que una hipótesis teórica puede siempre transformarse en axioma utilizable. Por lo tanto, frente a las premisas que el autor no cumple por

razones ideológicas, porque su propia visión del mundo está en desacuerdo con las leyes tradicionales, hay una plurivalencia significativa de aquellas que practica. De hecho, se puede inferir que ambos órdenes se manifiestan en virtud de su adaptación e interpolación. Relativiza la situación comunicativa en favor de la ejecución del esquema teórico porque está consciente de que su transgresión infringiría las convenciones globales y el propósito final de la obra.

Cabe, asimismo, considerar que la exposición de conceptos puramente subjetivos deriva, no de una finalidad estética, sino de la de plasmar un punto de vista conforme a su propia visión del mundo y es, precisamente, en ese punto donde se origina el concepto de la antinomia. Cuando el autor contraviene los cánones preestablecidos lo hace para dar paso a su propia sensibilidad, a ese universo ficcional que por momentos se desata de las sujeciones impuestas. No obstante, son más las veces que no lo hace que las que se olvida del aspecto teórico en su desarrollo textual.

Uno de los propósitos prácticos de la obra de Lugo y Dávila, y de otras de la época, no era únicamente la creación ficcional, sino la experimentación teórica. Recuérdese como Cervantes trató de resolver la

dicotomía teoría-praxis al mezclar ambos planos en el texto. El relato fundacional en el cual se escribe ficción a la vez que se reflexiona sobre el proceso de la escritura es el Quijote, de aquí su modernidad. Lugo, sin embargo, no reflexiona, simplemente acata los dictados; por consiguiente, su práctica ostenta un alto nivel de sistematización y reiteración metodológica.

Así, la novela corta no es más que la concordancia de la praxis narrativa con los planteamientos regulativos, lo que da por resultado un texto artístico que, gobernado por leyes, es capaz de armonizar lo objetivo con lo subjetivo para producir, mediante la manipulación de efectos independientes, un determinado molde narrativo, recurrente en muchas novelas cortas del siglo XVII. La orientación del mensaje, entonces, se encamina hacia un cumplimiento estipulativo que responde a la convicción de construir una teoría, no como apología u ornamento, sino como una poética de la novela corta que, condicionada por su funcionabilidad práctica, perfeccione el arte de novelar.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. Teoría estética. Versión castellana de Fernando Riaza, revisada por Francisco Pérez Gutiérrez. Madrid: Taurus, 1980.
- Aguilar e Silva, Víctor Manuel de. Teoría de la literatura. Versión española de Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1975.
- Alighieri, Dante. La Divina Commedia. Ed. Natalino Sapegno. Milán: Riccardo Ricciardi Editore, 1957.
- Alonso Hernández, José Luis. El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII: La Alemania. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1979.
- . Léxico del marginalismo del Siglo de Oro. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1976.
- Alvarez Macías, Juan Francisco. La novela popular en España: José Mallorquí. Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1972.
- Amezúa y Mayo, Cervantes, creador de la novela corta española Vol.2. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1956. 2 Vols.
- . "Formación y elementos de la novela cortesana." Opúsculos histórico-literarios. Vol. 1. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1951. 2 vols. 194-265.
- Anderson Imbert, Enrique. Teoría y técnica del cuento (Buenos Aires: Ediciones Marymar, 1979) 56.
- Antonio, Nicolás. Bibliotheca Hispano Nova sive Hispanorum Scriptorum. 2 vols. Madrid: s.e., 1783.

- Aranguren, José Luis L. Ética. Madrid: Revista de Occidente, 1968.
- Arco y Garay, Ricardo del. La erudición española en el siglo XVII. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1950).
- Aribau Buenaventura, Carlos, pról. Novelistas anteriores a Cervantes. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1963.
- Ausonius, Decimus Magnus. Ausonius. 2 vols. Trad. Evelyn White Cambridge: Harvard UP, 1961-1968.
- Baquero Goyanes, Mariano. Estructuras de la novela actual. Barcelona: Editorial Planeta, 1970.
- Barthes, Roland. The Rustle of Language. Trad. Richard Horward (New York: Hill and Wang, 1986).
- Beinheimer, Richard. "Theatrum Mundi." Art Bulletin. 38.4 (1956): 225-248.
- Bloker Hawkins, Harriet. "All the World's a Stage." Shakespeare Quarterly. 5.17 (1966): 174-178.
- Boccaccio, Giovanni. "A Conversation between Fortune and the Author." The Fates of Illustrious Men. Trad. Louis Brewe Hall. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1967. 137-142.
- Bongiorno, Andrew. Pról. Castelvetro on the Art of Poetry. New York: Medieval & Renaissance Texts and Studies, 1984.
- Bourland, Caroline. The Short Story in Spain in the Seventeenth Century. Northampton, Mass: Smith College, 1927.
- Bousoño, Carlos. Teoría de la expresión poética. Madrid: Gredos, 1966.
- Braden, Gordon. The Classics and English Renaissance Poetry. New Haven: Yale UP, 1978.
- Braudel, Fernand. The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II. Vol.

2. New York: Harper & Row, Publishers, 1966. 2 vols.
- Calderón de la Barca, Pedro. La dama duende. Ed. A. J. Valbuena Briones. Madrid: Cátedra, 1976.
- . "El gran teatro del mundo." Obras Completas. Vol. 3. Pról. Angel Valbuena Prat. Madrid: Aguilar, 1967. 3 vols.
- . "El gran mercado del mundo." Obras completas. Vol.3.
- Carrillo, Francisco. Semiolingüística de la novela picaresca. Madrid: Cátedra, 1982.
- Casaldueiro, Joaquín. Sentido y forma de las "Novelas ejemplares". 2da ed. Madrid: Gredos, 1969.
- Casas, Elena. La Retórica en España. Madrid: Editora Nacional, 1980.
- Castillo Solórzano, Alonso de. La niña de los embustes: Teresa de Manzanares. Madrid: Aguilar, 1964.
- . Tardes entretenidas. Madrid: Colección Selecta de Antiguas Novelas Españolas, 1908.
- Castro, Adolfo de. Comp. Poetas líricos de los siglos XVI y XVII. Vol. 42. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1857.
- Cervantes, Miguel de. Novelas ejemplares. Edición crítica de Juan Bautista Avallé-Arce. Vol.1. Madrid: Clásicos Castalia, 1982. 3 vols.
- . El Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha. Edición crítica de Celina S. de Cortazar e Isaías Lerner. Pról. Marcos A. Morínigo. Buenos Aires: Editorial Abril, 1983.
- Céspedes y Meneses, Gonzalo de. Historias peregrinas. Colección de Antiguas Novelas Españolas, 1906.
- Córdoba Montoya, Pedro. "Hacia una pragmática de la novela ejemplar." Lenguaje, ideología y organización textual en las Novelas ejemplares.

- Coord. José Jesús de Bustos Tovar. Madrid: Universidad Complutense, 1983. 19-30.
- Corneille, Pierre. Writings on the Theatre. Ed. H. T. Barnwell. Oxford: Basic Blackwell, 1965.
- Corominas, J., J.A. Pascual. Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico. Madrid: Gredos, 1980-81.
- Correas, Gonzalo. Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras formulas comunes de la lengua castellana en que van impresos antes y otra gran copia. Edición crítica de Louis Combet. Bordeaux: Ferét et Fils, 1967.
- Curtius, Ernest Robert. European Literature and Middle Ages. Trad. William R. Trask. New York: Pantheon Books Inc., 1953.
- Darst, David. Juan Boscán. Boston: Twayne Publishers, 1978.
- Del Monte, Alberto. Itinerario de la novela picaresca española. Trad. Enrique Sordo. Barcelona: Editorial Lumen, 1971.
- Di Camillo, Ottavio. El Humanismo castellano del siglo XV. Valencia: Fernando Torres, 1976.
- Diccionario de Autoridades. Edición facsimil. Madrid: Editorial Gredos, 1964.
- Diccionario de Historia de España. Dir. Germán Bleiberg. Madrid: Revista de Occidente, 1968.
- Diccionario de la Lengua española. Madrid: Real Academia Española, 1970.
- Díaz Jimeno, Felipe. Hado y fortuna en la España del siglo XVI. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1987.
- Díez Borque, José María. "El hecho literario." Historia del Teatro en España. Vol. 2. Madrid: Taurus, 1983. 3 vols. 17-22.

- Du Bellay, Joachim. "Book II." The Defence & Illustration of the French Language. Trad. Gladys M. Turquet. London: J.M. Dent & Sons Ltd, 1939.
- Durán, Armando. "Teoría y práctica de la novela durante el Siglo de Oro." Teoría de la novela. Comps. Santos Sanz Villanueva y Carlos J. Barbachano. Madrid: Sociedad General Española de Librería, S.A., 1976. 55-92.
- El Saffar, Ruth S. Novel to Romance: A Study of Cervantes's Novelas Ejemplares. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1974.
- Espinosa, Pedro. Comp. Flores de poetas ilustres. Valladolid: s.e., 1605.
- Euripides. "Medea." The Complete Greek Tragedies. Vol. 5. Ed. David Green and Richmond Lattimore. New York: The Modern Library, 1946. 6 vols. 66-123.
- Ferrán, Jaime. "Algunas constantes de la picaresca." La Picaresca: Orígenes, textos y estructuras. Dir. Manuel Criado del Val. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1979. 53-64.
- Ferreras, Juan Ignacio. Introducción a una sociología de la novela española del siglo XIX. Madrid: Edicusa, 1973.
- . Teoría y praxis de la novela: la última aventura de Don Quijote. París: Ediciones Hispanoamericanas, 1970.
- Ferreres, Rafael. Pról. El Patrañuelo. Juan de Timoneda. Madrid: Clásicos Castalia, 1971.
- Floresta de varia poesía. (Vol. 42). Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1857.
- Fradejas Lebrero, José. Novela corta del siglo XVI. 2 vols. Barcelona: Plaza & Janes, S.A., Editores, 1985.
- Frenk Alatorre, Margit. Estudios sobre lírica antigua. Madrid: Editorial Castalia, 1978.

- García Berrio, Antonio. Introducción a la poética clasicista: Cascales. Barcelona: Editorial Planeta, 1975.
- García de Enterría, María Cruz. Literaturas marginadas. Madrid: Playor, 1983.
- Gardner, John. On Moral Fiction. New York: Basic Books Inc. Publishers, 1978.
- González Pérez, Aníbal. Pról. Aristóteles, Horacio, Boileau: Poéticas. Madrid: Editorial Nacional, 1982.
- Gracián, Baltasar. El Criticón. Vol. 1. Edición de Evaristo Correa Calderón. Madrid: Espasa-Calpe, 1971. 3 vols.
- Hall, Vernon. Renaissance Literary Criticism. Gloucester, Mass: Peter Smith, 1959.
- Hathaway, Baxter. The Age of Criticism: The Late Renaissance in Italy. New York: Cornell UP, 1962.
- Heywood, Thomas. "The Author to his Booke." An Apology for Actors. Pról. Arthur Freeman. New York: Garland Publishing, 1973. 23-24.
- Homer. The Odyssey. Trad. Robert Fitzgerald. New York: Doubleday & Company, Inc., 1961.
- Horozco, Sebastián de. Teatro universal de Proverbios. Edición crítica de José Luis Alonso Hernández. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1986.
- Hostos, Eugenio María de. Moral social. Pról. Adolfo de Hostos. New York: Las Américas Publishing Co., 1964.
- Hubbard, Margaret. Propertius. New York: Charles Scribner's Sons, 1975.
- Huerta Calvo, Javier. "La crítica de los géneros literarios." Introducción a la crítica literaria actual. Comp. P. Aullón de Haro. Madrid: Editorial Playor, 1984. 83-139.

- Jolles, André, Formes simples. Paris: Editions Du Seuil, 1972.
- Jacquot, J. "Le theatre du Monde." Revue de litterature comparée (Jul-Sept. 1957): 341-372.
- Kayser, Wolfgang. Interpretación y análisis de la obra literaria. Versión española de María D. Mouton y V. García Yebra. Madrid: Gredos, 1976
- Kromer, W. Formas de la narración breve en las literaturas hispánicas hasta 1700. Versión española de Juan Conde. Madrid: Gredos, 1979.
- Lapesa, Rafael. Introducción a los estudios literarios. Madrid: Cátedra, 1981.
- Lázaro Carreter, Fernando. Estilo barroco y personalidad creadora: Góngora, Quevedo, Lope de Vega. Madrid: Anaya, 1966.
- . "Lazarillo de Tormes" en la picaresca. Barcelona: Ariel, 1983.
- Le Flem, Jean Paul, J. Pérez, J. Marc Pelorson, J. María López Piñeiro, J. Fayard. "La frustración de un imperio." Historia de España. Vol 5. Comp. Manuel Tuñón de Lara. Barcelona: Labor, 1982. 10 vols.
- Lida de Malkiel, María Rosa. La originalidad artística de la Celestina. Buenos Aires: Eudeba, 1962.
- Liñán y Verdugo, Antonio. Guía y avisos de forasteros que vienen a la Corte. Madrid: Editora Nacional, 1980.
- Lugo y Dávila, Francisco de. Teatro popular. Pról. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid: Colección Selecta de Antiguas Novelas Españolas, 1906.
- Lukàcs, Georg. Teoría de la novela. Barcelona: Ediciones Siglo XX, 1966.
- Maravall, José Antonio. La literatura picaresca desde la historia social. Madrid: Taurus, 1986.

- Marti, Antonio. La preceptiva retórica en el Siglo de Oro. Madrid: Gredos, 1972.
- Mayer, David. "Towards a Definition of Popular Theatre." Western popular theatre. Eds. David Mayer y Kenneth Richard. London: Methuen, 1977. 257-277.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. Orígenes de la novela. 4 vols. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1961.
- . Historia de las ideas estéticas en España. Vol.1. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962. 5 vols.
- Molho, Maurice. Introducción al pensamiento picaresco. Salamanca: Ediciones Anaya, 1972.
- Montemayor, Jorge de. Los siete libros de la Diana. Pról. Francisco López Estrada. Madrid: Espasa Calpe, 1962.
- Moreno, Melchor García. Catálogo Paremiológico. Madrid: Librería, 1918.
- Moya del Baño, Francisca. El tema de Hero y Leandro en la literatura española. Murcia: Universidad de Murcia, 1966.
- O'Kane, Eleanor S. Refranes y frases proverbiales españolas de la Edad Media. Anejo II. Madrid: Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 1959.
- Olmos, Francisco. Cervantes en su época. Madrid: Ricardo Aguilera Editor, 1968.
- Ortega y Gasset, José. "Ideas sobre la novela." Obras completas. Vol.3. Madrid: Revista de Occidente, 1963. 11 vols. 387-419.
- Ovid. Metamorphoses. Vol. 2. Trad. Frank Just Miller. Massachusetts: Howard UP, 1977. 2 vols.
- Pabst, Walter. La novela corta en la teoría y creación literaria: Notas para la antinomia en las

- literaturas románicas. Versión española de Rafael de la Vega. Madrid: Gredos, 1972.
- Palencia, Alfonso de. Epístolas latinas. Edición, prólogo y trad. Robert B. Tate y Rafael Alemany Ferrer. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 1982.
- Palomo, María del Pilar. La novela cortesana: Forma y estructura. Barcelona: Editorial Planeta, 1976.
- Parker, Alexander. Literature and the Delinquent. Edimburgo: UP, 1967.
- Patch, Howard. The Goddess Fortuna in Mediaeval Literature. Cambridge: Harvard University Press, 1927.
- . The Tradition of the Goddess Fortuna in Roman Literature and in the Transitional Period. Northampton, Mass.: Smith College, 1922.
- Pérez Rioja, J.A. Diccionario de símbolos y mitos. Madrid: Tecnos, 1971.
- Pinciano, López. Philosophia Antiqua Poética. Edición de Alfredo Carballo Picazo. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1953.
- Plato. Lysis, Symposium, Gorgias. Ed. G. P. Goold. Trad. W.R. Lamb. Massachusetts: Cambridge, 1917.
- . "How Representation in Art is Related to Truth." The Republic of Plato. Trad. Francis MacDonald Cranford. New York: Oxford UP, 1964. 321-332.
- Pollman, Leo. La épica en las literaturas románicas. Barcelona: Editorial Planeta, 1973.
- Porqueras Mayo, Alberto. El problema de la verdad poética en el Siglo de Oro. Madrid: Editora Nacional, 1961.
- . El prólogo en el manierismo y barroco español. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1968.

- Potter, George R., Evelyn M. Simpson. The Sermons of John Donne. Vol.1. California: U of California P, 1953. 10 vols.
- Prieto Castillo, Daniel. Retórica y manipulación masiva. México: Editorial Edicol, 1979.
- Propertius. The Poems of Propertius. Trad. Ronald Musker. London: J.M. Dent & Sons Ltd., 1972.
- Quevedo y Villegas, Francisco. Obras completas. Ed. Felicidad Buendía. Madrid: Aguilar, 1960. 2 vols.
- Reisz de Rivarola, Susana. Teoría literaria: Una propuesta. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1987.
- Reyes, Matías de los. "Juan Pablo Mártir Rizo a Matías de los Reyes." El Curial del Parnaso. Pról. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid: Colección Selecta de Antiguas Novelas Españolas, 1909. 12-13.
- Rico, Francisco. Pról. Novelas a Marcia Leonarda. Lope de Vega. Madrid: Alianza Editorial, 1968
- . La novela picaresca y el punto de vista. Barcelona: Seix Barral, 1970.
- Righter, Ann. Shakespeare and the Idea of the Play. New York: Barnes & Noble, 1962.
- Riley, Edward C. Teoría de la novela en Cervantes. Madrid: Taurus, 1966.
- Rivas, Duque de. "Un caballero leal." Obras completas. Edición de Jorge Campos. Madrid: Atlas, 1957.
- Rodríguez, Evangelina. Formulación y sociología en José Camerino y Andrés de Prado. Valencia: Universidad de Valencia, 1979.
- Rojas, Fernando de. Tragicomedia de Calixto y Melibea. Edición crítica de M. Criado del Val y G. D. Trotter. Madrid: Clásicos Hispánicos, 1965.

- Salinas, Miguel de. "Retórica en lengua castellana."
La Retórica en España. Pról. Elena Casas.
Madrid: Editora Nacional, 1980. 39-200.
- Salinas, Pedro. Jorge Manrique o tradición y originalidad. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1962.
- Sánchez, Alberto. "De las Novelas Ejemplares de Cervantes a las novelas morales de Lugo y Dávila."
Anales Cervantinos. VII (1958) 237-260.
- Sánchez Escribano, Federico, Alberto Porqueras Mayo. Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco. Madrid: Gredos, 1965.
- Santillana, Marqués de. "Refranes que dicen las viejas tras el fuego." Revue Hispanique. 67 (Sept. 1911): 134-219.
- Sidney, Sir Philip. Defense of Poesy. Edición de Lewis Soens. Lincon: University of Nebraska Press, 1970.
- . Deffensa de la poesía. Edición de Benito Brancaforte. North Carolina: U of North Carolina at Chapel Hill, 1977.
- Shakespeare, William. As you like it. Ed. Charles Jasper Risson. New York: Harper & Row Publishers, 1953.
- Shepard, Sanford. El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro. Madrid: Gredos, 1970.
- Sinnigen, John "Themes and structures in the 'Bodas de Camacho'." MLN. 84 (1969): 157-170.
- Spitzer, Leo. Estilo y estructura en la literatura española. Barcelona: Editorial Crítica, 1980.
- Suárez de Figueroa, Cristobal. El Passagero. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1914.
- Sullivan, J. P. Propertius: A critical introduction. New York: Cambridge University Press, 1976.

- Taléns, Jenaro. Novela picaresca y práctica de la transgresión. Madrid: Ediciones Jucar, 1975.
- Tasso, Torquato. Discourses on Heroic Poem. Trans. Mariella Cavalchini e Irene Samuel. Oxford: Clarendon Press, 1974.
- Tierno Galván, Enrique. La novela picaresca y otros escritos. Madrid: Editorial Tecnos, 1974.
- Unamuno, Miguel de. "Prólogo." Teoría de la novela. Comps. Germán Gullón y Agnes Gullón. Madrid: Taurus, 1974. 97-106.
- Valdés, Juan de. "El Diálogo entre Lactancio y un Arcediano." Dos Diálogos escritos por Juan de Valdés. Vol. 4. Reformistas antiguos españoles, 1850. 331-481.
- Vega Carpio, Lope de. El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo. Edición de Juana de José Prades. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1971.
- . Novelas a Marcia Leonarda. Edición crítica de Francisco Rico. Madrid: Alianza Editorial, 1968.
- Watson, Foster, Francisco Cardasco, editores. Vives on Education: A translation of De tradendis Disciplinis of Juan Luis Vives. Lanham, Maryland: Rowman and Littlefield, 1971.
- Weinberg, Bernard. A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance. Vol.1. Chicago: U of Chicago P, 1963. 2 vols.
- Weitz, Morris. "Literature and Philosophy: Sense or Nonsense." Literary Criticism and Philosophy. Comp. Joseph P. Strelka. Pennsylvania: Pennsylvania State U, 1976. 3-40.
- Welleck, René, Austin Warren. Teoría literaria. Pról. Dámaso Alonso. Madrid: Gredos, 1966.
- Yates, Frances A. Theatre of the World. Chicago: The U of Chicago P, 1969.

Zayas, María de. Desengaños amorosos. Edición crítica de Alicia Yllera. Madrid: Cátedra, 1983.

---. Desengaños amorosos, segunda parte del sarao y entretenimiento honesto. Edición de Agustín González de Amezúa y Mayo. Madrid: Aldus, 1950.