

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE BARCELONA
BIBLIOTECA CENTRAL

CONFERENCIAS

DESARROLLADAS CON MOTIVO DEL

IV CENTENARIO DEL NACIMIENTO DE

MIGUEL DE CERVANTES

(1547-1947)

IV

LA TÉCNICA NARRATIVA DE CERVANTES

(ALGUNAS OBSERVACIONES)

por

GUILLERMO DÍAZ-PLAJA

(22 de noviembre de 1947)



BARCELONA, 1949

EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE BARCELONA
BIBLIOTECA CENTRAL

BAJO LA INSPECCIÓN DE LA DIRECCIÓN GENERAL DE ARCHIVOS
Y BIBLIOTECAS DEL MINISTERIO DE EDUCACIÓN NACIONAL

CALLE DEL CARMEN, n.º 47
B A R C E L O N A

Teléfonos } 17086 Dirección
 } 14639 General

HORAS DE SERVICIO PÚBLICO:

De 9 a 2 mañana y de 3 a 8 tarde
todos los días laborables

BIBLIOTECA CENTRAL

Sala general de lectura.
Salas de revistas de Letras y de Ciencias.
Servicio de préstamo a sus lectores.
Servicio de préstamo entre Bibliotecas Públicas.
Servicio de Cambio Internacional.
Servicio de Información bibliográfica.

Colecciones especiales

Bibliografía española de Italia (Colección Toda).
Cervantina (Colección Bonsoms).
Clásicos griegos y latinos.
Raros (impresos de los siglos XVI, XVII y XVIII).
Biblioteca de mosén Jacinto Verdaguer.
Ediciones del Kempis (Colección Janer).
Libros de Ajedrez (Colección Paluzie).
Libros de Caballerías (Colección Bonsoms-Chacón).
Bibliografía de San Juan de la Cruz (Colección Soler).
Incunables.
Grabados, mapas y planos.
Hemeroteca antigua.
Manuscritos. Documentos. (Archivo de la Junta de Comercio.)
Música. (Colecciones Carreras, Pedrell, Pena, etc.)

Fondos monográficos especializados en Historia y lengua catalanas, bibliografía de diversos países hispánicos (Países Bajos, Filipinas, etc.), regiones de la antigua Corona de Aragón, etc., etc.

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE BARCELONA
BIBLIOTECA CENTRAL

CONFERENCIAS

DESARROLLADAS CON MOTIVO DEL
IV CENTENARIO DEL NACIMIENTO DE
MIGUEL DE CERVANTES
(1547-1947)

IV

LA TÉCNICA NARRATIVA DE CERVANTES
(ALGUNAS OBSERVACIONES)

por

GUILLERMO DÍAZ-PLAJA

(22 de noviembre de 1947)



BARCELONA, 1949



COPIA EN BLANCO
DE LA OBRA
MIGUEL DE CHIVAYES
CATEDRÁTICO DE
LINGÜÍSTICA
EN LA UNIVERSIDAD DE
SALAMANCA
CATEDRÁTICO DE
LINGÜÍSTICA
EN LA UNIVERSIDAD DE
SALAMANCA

Casa Provincial de Caridad
Imprenta - Escuela

La más importante conquista de la crítica moderna es la que enseña a conocer cada obra en función de su tiempo. Si este punto de partida ha tenido importancia para el estudio ideológico de las obras literarias — y el caso de Cervantes es bien expresivo —, no menos valor tiene en los trabajos de investigación estética y concretamente estilística.

Por mucho que nos complazca la noción — un poco paradójica — de que la historia del espíritu no ofrece «progreso» en el sentido que nos la ofrece la evolución de la física y la mecánica, es evidente que la humanidad ha ido encontrando sucesivos y más eficaces resortes expresivos, y aun explorando mundos y zonas inéditas. En poesía, por ejemplo, es evidente el enriquecimiento en uno y otro aspectos.

Análogamente, los géneros narrativos disfrutan hoy de un instrumental expresivo, que tanto el mundo físico como para el mundo psíquico aseguran una eficacia comunicativa, que los escritores antiguos podían obtener sólo a fuerza de breves chispazos, de intuiciones geniales.

El tema ha sido notado por De Lollis, cuando advierte, en su conocido libro *Cervantes reazionario* (págs. 152 y 153), que falta en nuestro escritor «el arte de la individuación psicológica». Y aun cuando la frase es excesivamente simplista y merece la réplica de Américo Castro (*Pensamientos de Cervantes*, 69, nota 2), el crítico español acaba por reconocer «que Cervantes no practica el método de la morosa delectación en el autoanálisis reflexivo». No podía practicarlo; ésta es la verdad. El campo de observación psíquico no está todavía desbrozado. Por razones que no son de este lugar, el análisis de la etopeya humana está por iniciar la línea de observación, cada vez más lenta y compleja, que va desde Stendhal a Proust. Por esto no vamos a exigirle a Cervantes, que tan bien pertenece a su época, que además sea precursor de modos y modas futuros. Cervantes, hombre de su tiempo. Sea ésta la primera dimensión crítica para entender su verdadera grandeza. Su genialidad está justamente en los atisbos — sólo atisbos — con que se aproxima al porvenir.

ESTILOS NARRATIVOS

En muchos aspectos, sin embargo, Cervantes no podía superar a su época. La técnica narrativa está sujeta en su tiempo a la tradición balbuciente del cuento; las descripciones con intención ambiental existen apenas; son mero soporte de la acción, la cual, a su vez, se apoya en la movilidad física de los personajes, cuyos designios y pensamientos se traslucen en largos monólogos o en diálogos interminables. No podía pasarse de ahí.

Manipula ya, sin embargo, el escritor, el estilo directo, viva voz de sus personajes; el estilo indirecto, por el que se nos relata el contenido de su expresión, y, en menos escala, el que los alemanes denominan *erlebte Rede*, y nosotros, estilo vivencial.

Ya Pfauld notó que uno de los más felices aciertos del estilo narrativo de Cervantes es el del uso frecuente del estilo directo. «Cervantes me parece haber sido el primero que se percató del próximo parentesco de la novela con el drama, y creo que percibió también claramente que una diferencia esencial entre la novela y la novela corta se da en el dinamismo de la palabra y de la acción, en la viveza preponderante de la última, en su adecuación a ser narrada más bien que leída. La abundancia del estilo directo — sigue diciendo — no es ningún mero recurso para animar exteriormente la obra, sino que brota verdadera e íntimamente de aquella fuerza plástica que convierte la narración de las cosas en descripción de ellas, y que transforma la simple relación en el arte de encarnar, representar y hacer revivir lo que se evoca, que en lugar del anuncio introduce la visión directa de las cosas.»¹

En efecto, la obra cervantina está llena de los decires directos de los personajes. Se apoya para ello en una tradición muy viva en la literatura española. El estilo directo se encuentra en el Poema

1. *Lit. nac. esp.*, pág. 351.

del Cid, precedido de las formas habituales *fablo Myo Cid, odredes lo que dixo*, así como en el romancero con las fórmulas al uso: *bien oiréis lo que decía, allí habló*, etc. La influencia árabe facilita el estilo directo con sus interminables *wa gāla, y áijo*.²

Sin embargo, ya en el Poema del Cid aparecen formas de estilo vivencial. Todemann, que ha estudiado el asunto, las encuentra nada menos que en el cantar adiano:

«Alvar Fañez adeiantel enbio
que besase las manos al rey so señor
bien lo sopiese que i seria essa noch
cuando lo oyó el rey plogol de coraçon.»³

y en Berceo:

«Enviaron sos cartas al metropolitano
¡por Dios que de Teofilo non mudasse la mano!»

En los siglos XIV, XV y XVI predominan, en cambio, las formas simples y descripciones externas, que hacen poco frecuente el relato del hilo mental o vivencial de los protagonistas. Sin embargo, al llegar al siglo XVII, y sobre todo a partir del *Guzmán de Alfarache*, hallamos un enorme progreso de este estilo. Largos monólogos llenan las páginas del libro.

El monólogo tiene una especial trascendencia en el barroco. No es, el monólogo medieval, expresión unívoca de un solo criterio común. No es, tampoco, la colisión de pareceres que el respeto a la personal expresión impone, en forma de hábiles diálogos, la tolerancia renacentista. El monólogo es ahora ya un soliloquio; un adentrarse en el laberinto del ánimo, para, descendiendo por él, llegar a su más angustiosa profundidad. Es el dramático monólogo de Guzmán de Alfarache o las décimas retorcidas de patéticas interrogaciones en los parlamentos de Segismundo. El hombre bucea por su propia intimidad en busca de sus verdades últimas. Es justamente este monólogo interior el que trae, por un lado, conciencia de soledad; por otro, y como consecuencia, contacto con la naturaleza derramada ya en misteriosas lontananzas. De ahí el gusto barroco por el paisaje. La emoción, también típicamente barroca, del paso del tiempo por el espacio. «Lo que para el Renacimiento es una dada dimensión en una dada circunstancia, para el Barroco es una dramática relación tempo-espacial, algo por lo tanto dinámico, una forma viva.»⁴

2. TODEMANN, *Die erlebte Rede in Spanischen (Romanische Forschungen, 1930)*.

3. El estilo indirecto es frecuente en el cantar cidiano. Recuérdese el parlamento de la «niña de nuef años», al transcribir al héroe la orden real.

4. CASALDUERO, *Persiles*, 155.

En cuanto a Cervantes, es evidente que usa de las formas del estilo indirecto y vivencial mezcladas, y, a veces, confundidas con el estilo directo. Así, Weigert señala curiosas confusiones, como la que refleja la frase que sigue:

« — Si doy (mi palabra) — respondió Don Quijote... — y que pues esto era así bien podían soltarle.»

Las confusiones surgen más complicadas cuando se mezclan los tres estilos. Así:

«El niño era tan lindo, que el abuelo, puesta en olvido toda injuria, dixo viéndole que mil bienes haya la madre que te parió.» (632 b.)

TIEMPO Y ESPACIO

Situado Cervantes en la linde del barroco, participa mucho más de lo que Wölfflin llama estilo *lineal* que del estilo *pintoresco*. Estilo lineal, de un lado, porque los *planos* se presentan sucesivamente, sin sobreponerse — ya veremos que en formas distintas —; de otro, por su condición de reales «dibujos a la pluma», sin claroscuro, recortados sobre fondos casi siempre inexistentes («blancos»).

Ahora bien, estos planos se producen, como iremos viendo, de dos maneras fundamentales:

- a) Por una dinámica en el tiempo.
- b) Por una dinámica en el espacio.

Las novelas agrupables en el primer grupo — por ejemplo, *La fuerza de la sangre* — ofrecen una sucesión de momentos linealmente ordenados que el novelista ofrece en su rigurosa cronología.

Las novelas del segundo grupo — por ejemplo, *Rinconete* o *El coloquio de los perros* — ofrecen una serie de «cuadros» que coexisten simultáneamente, y que sólo se suceden por la necesidad en que el narrador se encuentra de ordenar su relato.

Dentro de las novelas ejemplares que clasifico en el grupo caracterizado por una dinámica en el tiempo, pueden anotarse dos subgrupos:

1.º *Novelas cuya acción central comienza «ex abrupto»*. El narrador nos sitúa *in media res* con un episodio que es, a la vez, comienzo y clave. Así el rapto de Leocadia, al comenzar *La fuerza de la sangre*, o la irrupción de Teodosia en la venta, al empezar *Las dos doncellas*.

2.º *Novelas cuya acción central comienza después de una introducción en la que se plantean sus precedentes*. Esta introducción, de carácter retrospectivo, tiene unas veces carácter *narrativo* — *El celoso extremeño*, relato de las andanzas de Carrizales en las Indias —; *La española inglesa* — narración del rapto de Isabel siendo niña —, y otras

estilo dialogal: así el coloquio inicial de Ricardo y Mahamut, en *El amante liberal*, o el diálogo entre los estudiantes que abre *El licenciado Vidriera*. A veces hay un episodio incidental, del que no se habla luego; por ejemplo, en *La ilustre fregona*.

* * *

Dentro del tipo dinámico y fuera de las *Novelas Ejemplares*, el *Persiles* es un ejemplo de novela comenzada «ex abrupto»: los gritos del prisionero en la mazmorra de la cual es libertado. Juicio dramático que plantea una acción ya en marcha. El *Quijote*, en cambio, nos lleva a la acción — la locura — desde la cordura anterior, punto de partida que se desintegra para dar paso a la nueva vida del héroe transfigurado.

* * *

El segundo grupo, es decir, el caracterizado por una dinámica en el espacio, está constituido por *Rinconete y Cortadillo* y *El coloquio de los perros*. En uno y otro casos la acción cambia sucesivamente de planos en búsqueda de unos aspectos de la realidad que existen de una manera intemperal. En vez de una fluencia que substituye cada *tempo* por el *tempo* que va a sucederle, el autor explora una ancha zona de realidad y la va haciendo desfilar fragmentariamente en la medida que le es necesaria. El mejor reflejo de ambas actitudes nos lo da el cine, con sus dos tipos de producción: el del *film de argumento*, esencialmente narrativo, y el *film documental*, en el que la cámara, esencialmente descriptiva, se pasea ante la realidad que se describe.

Estas dos posiciones se producen y a la vez se desintegran rápidamente. La novela picaresca las reúne un momento, ya que la dinámica del *Lazarillo* se compagina con la descripción de los ambientes objeto de su atención satírica. Pero, como ya se ha notado, en el siglo xvii se inicia una desintegración que destaca el elemento reflexivo y filosófico y nutre la doctrina de los moralistas; por otra parte, el elemento descriptivo se orienta en puros reflejos documentales en los cuadros de costumbres — Santos, Zabaleta —. En cuanto a la acción-acción, no la encontraremos en realidad hasta la novela histórica del siglo xix.

Por mucho que queramos, sin embargo, el elemento descriptivo no alcanza en Cervantes el ápice que ha de encontrar en la novela del siglo xix. La observación de las cosas —objetos y paisajes — se

hace como de pasada. El paisaje es visto como reflejado en la corriente fluvial que la acción arrastra y continúa.

El modelo de la novela moderna, ya que de Flaubert hablamos, nos lo da el genial autor de *Madame Bovary*, entendiéndolo como perfecta aquella novela a la vez dinámica y estática, narrativa y descriptiva, capaz de reunir la fluencia narrativa del río y el sentido del arabesco que nos ofrece el surtidor.⁵

Que todo esto es prematuro buscarlo en Cervantes, es evidente. Lo narrativo se desintegra con trabajoso forcejeo de lo épicoheroico. Las formas expresivas ceden con dificultad su eficacia. Inútil sería buscar en Cervantes el primor adjetival con que se desarrolla, con morosa lentitud, un objeto o un paisaje en una página de Azorín o de Miró. El arte literario de aquella época nunca se lo propuso. Ciertamente alguna vez una rápida pincelada sensorial asoma para pintar unos árboles sombríos, un sonido distante o aquel maravilloso silencio de la casa del caballero del Verde Gabán.

Pero quizá lo más asombroso de todo sea la evocación ambiental surgida sin descripciones. Aquella genial observación de Flaubert acerca de Cervantes, quien, como ha notado sagazmente Ortega y Gasset, «no necesita proponerse la descripción de una cosa para que entre los giros de la narración se deslicen sus propios puros colores, su sonido, su íntegra corporeidad. Con razón — concluye Ortega — exclamaba Flaubert: *Comme on voit ces routes d'Espagne qui ne sont nulle part décrites*».⁶

5. Vid. mi ensayo *El río y el surtidor*, en *La ventana de papel*, ensayos sobre el fenómeno literario.

6. *Correspondance*, II, 305. ORTEGA, *Meditaciones del «Quijote»*, pág. 103.

PRINCIPIOS, DIVISIONES, DESENLACES

La manera de comenzar una acción o un capítulo preocupa a Miguel de Cervantes. En el *Persiles* — lo recuerda Casaldüero — se habla de una perplejidad del autor en este sentido: «Parece que el volcar de la nave volcó o, por mejor decir, turbó el juicio del autor de esta historia, porque a este segundo capítulo le dió cuatro o cinco principios, casi como dudando qué fin en él tomaría. En fin, se resolvió diciendo...»⁷

Al analizar las *Novelas Ejemplares* hemos visto distintos procedimientos de iniciar el relato. En el *Quijote* ya sabemos que empieza por un cuadro — espacial, descriptivo — del pueblo, geográficamente situado («en un lugar de la Mancha»), así como las nociones descriptivas que permiten evocar la casa del hidalgo, su librería, su astillero, su cocina, figuras humanas que le rodean y aun la de su galgo corredor.

Ya hemos visto, en otro sentido, las dos distintas maneras de encabezar la acción, ya ex abrupto, ya de un modo gradual.

En lo que pudiéramos llamar «marcha» argumental, es evidente que el *Quijote* y acaso el *Persiles* se separan del relato breve, que lleva en su dimensión una dinámica y un sentido muy precisos. En el *Quijote*, sobre todo, parece claro que el artista hace deambular la acción en una curva-sinfín, prolongable hasta el infinito, y que, muy barroicamente, nos angustia por su imprecisa dirección balbuciente. Don Quijote, que prefiere el camino a la posada, no va — ésa es la verdad — a parte alguna. Y cuando la acción llega a un término, es porque el autor nos escamotea la esencia psicológica de la novela — la locura — y nos lo hace llegar, cuerdo ya, hasta la muerte.

Otro de los problemas estilísticos que plantea la crítica moderna es el de la división de las obras.

7. CASALDUERO, *Persiles*, 99.

Sabido es que Casaldüero defiende la definición cuatrimembre, alternada alguna vez a un ritmo ternario o quinario.

Reconozco el acierto genial de la constatación. Así, por ejemplo, tenemos el caso de las *Soledades* de Góngora: la primera, completa; la segunda, truncada. ¿Cuál era el plan de las *Soledades*? Cuando León y Mansilla publica la tercera Soledad, el censor, don Josef Ruiz, nos dice que las *Soledades* de Góngora se proponen «como en muchas partes lo refiere, expresar en ella las cuatro edades del hombre, por lo que corresponde a esta tercera «el noble ejercicio de la venatoria caza». Es decir, el otoño. Recuérdese la distribución, esta vez trimembre, de *El Criticón*, en «Primavera de la niñez», «otoño de la varonil edad» e «invierno de la vejez», y la de *Las selvas del año*. El aire primaveral indiscutible de la *Primera Soledad* («era del año la estación florida») se subraya en el paisaje terrenal — árboles, cabañas, perros, aves de corral, serranos — y aun en las invectivas contra la navegación. La *Segunda Soledad* es marítima — arroyo, mareas, algas, barquillas, pescadores, peces, mariscos, deidades marinas. (¿O serían las cuatro *Soledades* una exaltación poética de los cuatro elementos, tal como aparecen en los autos sacramentales de Calderón?)

La división cuatrimembre de las *Soledades* está explícitamente reconocida por los comentaristas como Pellicer⁸ y el Abad de Rute.⁹

No aduce estos claros precedentes Casaldüero, quien habla reiteradamente de esta constante barroca y la encuentra confirmada en la distribución primitiva del *Quijote* en cuatro partes (caps. I a VIII, IX a XIV, XV a XXVII, XXXVIII a LII), y en la esquematización, en cuatro subgrupos, no sólo de episodios, como el de la historia de Marcela, la de Cardenio o la del Cautivo, sino también en la agrupación de elementos descriptivos que completan la mayor parte de las observaciones plásticas cervantinas.¹⁰

8. «Aquí feneció D. Luis de Góngora la Soledad primera, en que dexa pintada la Iuventud a que moralmente atendió, pues su principal intención fué en quatro soledades describir las quatro Edades del hombre. En la primera la Iuventud, con amores, prados, juegos, bodas y alegrías. En la segunda, la Adolescencia, con pescas, cetrería, navegaciones. En la tercera, la Virilidad, con monterías, caças, prudencia y económica; En la quarta, la sanectud, y allí Política y Gobierno. Sacó a luz las dos primeras solamente.» (PELLICER, *Lecciones solemnes*, col. 523, ed. 1631.)

9. «Porque estas Soledades constan de más de una parte, pues se dividen en quatro: si en la primera que Lola oy a salido a luz esta mancebo está por baptizar tenga V.m. paciencia, que en la segunda o tercera se la baptizarán y sabrá su nombre...» (Fco. de CÓRDOBA, Abad de Rute, *Examen del Antídoto*, ed. Artigas, Góngora, pág. 406.)

10. *Composición del «Quijote»*, en *Rev. Fil. Hispánica*, 1940. *Sentido y forma de las «Novelas Ejemplares»*.

Otra aguda observación de Pfaudl se refiere a los desenlaces de las novelas cervantinas: «Cervantes considera como un defecto que la novela acabe trágicamente. Por un lado, el "deleitar" lo considera como una característica esencial de toda forma narrativa; por otra parte, él, el hombre de *ojos alegres*, a pesar de todas sus amargas experiencias de la vida, estaba demasiado inclinado al optimismo, al buen humor, a la paz alegre y equilibrada, a aquella bondadosa suavidad llamada *comitas* por los romanos, para complacerse en lo sombrío, cruel atormentador y que tuviera resonancias dolorosas y poco armónicas. Nunca más volvió al trágico sentimiento, perversamente exacerbado, de *El curioso impertinente*, e incluso en el *Persiles* dirige, en el último momento, hacia el cómodo puerto de la burguesa felicidad matrimonial, la acción que se orientaba hacia el doloroso renunciamiento de las cosas terrenas. Por eso todas las *Novelas Ejemplares* habían de acabar o en alegre bullicio de bodas o en consoladora reconciliación, y cuanto el argumento lo consentía, al menos no había de quedar en el corazón del lector ninguna preocupación amarga, ninguna desazón sentimental; con satisfacción absoluta podemos dejar de la mano cada una de las doce historias. Aquí precisamente se manifiestan profundas diferencias entre Cervantes y sus continuadores.»¹¹

Otro aspecto interesante es el modo como estos desenlaces se producen, y el predominio, por ejemplo, de la casualidad que entra en gran parte a resolver los nudos narrativos, como acontece en *La fuerza de la sangre*, en *La española inglesa*, en *Las dos doncellas*.

11. *Lit. nac. esp.*, pág. 352.

MANERAS DE ESTRUCTURAR EL RELATO

TRES EJEMPLOS DE ORDENACIÓN DINÁMICA

I. — *El Licenciado Vidriera*

En cuatro partes — de acuerdo con su preocupación barroca — divide Casaldüero la acción narrativa de *El Licenciado Vidriera*: 1.^a, estudios de Tomás Rodaja en Salamanca; 2.^a, el viaje a Italia; 3.^a, la tentación de la mujer, primero; el pecado de sensualidad de Tomás Rodaja y el castigo de la pérdida de su inteligencia. («Cervantes — dice Casaldüero — recrea el pecado original...»). La 4.^a parte es el retorno a la lucidez y la forzada evasión del escenario de su locura.

La interpretación de Casaldüero es ingeniosa. Pero a mi juicio esquematiza demasiado el movimiento narrativo, que es más complejo. La agrupación de la llamada por él primera parte es aceptable con la indicación que sigue. En cambio, no puede pasarse sin transición al «Viaje a Italia», cuyo valor más documental que cultural exagera sin duda.¹² También es un poco forzada la explicación de la locura como sanción al «pecado original» de Tomás Rodaja. La cuarta parte es subdividible separando la función epilógica del último párrafo.

A mi juicio son seis las agrupaciones temáticas que ofrece *El licenciado Vidriera*, y las cinco primeras ofrecen, además, dos «tempos», señalados A y B. He aquí mi reconstrucción del relato:

I. — A) Hallazgo de Tomás Rodaja por dos caballeros salmantinos. Pónenlo a su servicio. B) Terminados los estudios, vanse a Andalucía. Tomás solicita regresar a Salamanca a continuar sus trabajos.

II. — A) Se encuentra en el camino al capitán Don Pedro de

12. Vid. WAETZOLD.

Valdivia, quien le habla de la seductora vida militar en Italia. Tomás acepta acompañarle, pero no como soldado. B) Viaje a Italia. (Descripciones interesantísimas basadas en los recuerdos autobiográficos de Cervantes.)

III. — A) Ya en Salamanca, conoce a una dama que se enamora de él; pero él acude más a los libros que al martelo. B) Despechada, la dama le da, por intermedio de una morisca, un membrillo, del que enferma gravemente.

IV. — La locura del enfermo es la de creerse que es un enfermo que formula extrañas sentencias. Estas sentencias pueden agruparse del modo siguiente:

1.º Agudezas que encierran pequeñas lecciones de moral práctica, y pertenecientes a la aforística tan típica del Renacimiento.

2.º Epigramas satíricos contra toda clase de oficios (poetas,¹³ libreros, pintores, mozos de mulas, marineros, arrieros, boticarios, médicos, jueces, sastres, zapateros, titiriteros, comediantes, esgrimidores, escribanos, alguaciles, músicos, correos de a pie) en los que parece transparentarse la experiencia vital de Cervantes, tan adentrado en todos los estamentos de la sociedad española.

V. — A) Sana el licenciado Vidriera de su locura, y con el nombre de Tomás Rueda vuelve a la Corte (¿pero no estaba en Salamanca?) como letrado. B) En seguida es reconocido, y la gente da en considerarle todavía como loco.

VI. — Desesperado, Tomás Rueda parte para Flandes, para terminar su vida al servicio de las armas, junto con su amigo el capitán Valdivia.

La fracción narrativa número I es meramente una anécdota introductoria. Los personajes que adoptan a Tomás desaparecen del curso narrativo. Su misión es servir de justificación al período inicial de Tomás en Salamanca (antes no sabemos nada de él), que se produce bajo el signo de las Letras. A ellas regresa el protagonista cuando tropieza con el capitán Valdivia.

Este encuentro es, realmente, el inicio de una desviación relativa en el curso vital del héroe. Relativa, porque la seducción del mundo militar no llega hasta incorporar a Tomás al servicio de las armas, aunque sí a su maravillosa trashumancia. El segundo «tempo» del

13. Es el estamento más ampliamente considerado, y en él Cervantes olvida a Vidriera, para hablar por su cuenta. El fragmento tiene acaso interés autobiográfico. «No he sido tan necio que diese en poeta malo; ni tan venturoso, que haya merecido serlo bueno», dice. Y más abajo se lamenta de la falta de respeto de los poetas «cachorros y modernos» contra los «antiguos y graves».

grupo episódico es la descripción de Italia, inciso perfectamente prescindible.

El tercer período narrativo es el más ceñido a una acción momentánea: seducción y despecho. Pecado y sanción, si queréis.

Con el cuarto período llegamos al centro espiritual de la obra: las locuras del pobre Tomás Rodaja, y su extraña preocupación sentenciosa y justiciera. Ya hemos agrupado las frases del desequilibrado.

Al sanar el protagonista — grupo temático V —, entramos en el más profundo aspecto del relato. Ya no es el licenciado Vidriera, ni siquiera Tomás Rodaja. Es ahora el licenciado Rueda. La tragedia, la patética situación que nos regala el novelista, quien después de mostrarnos una y otra vez las agudezas del loco, hace fracasar al hombre cuerdo.

«— Señores — dice angustiadamente el cuitado —, yo soy el licenciado Vidriera; pero no el que solía: soy ahora el licenciado Rueda. Sucesos y desgracias que acontecen en el mundo por permisión del cielo me quitaron el juicio, y las misericordias de Dios me le han vuelto..., por amor de Dios que no hagáis que el seguirme sea perseguirme, y que lo alcancé por loco, que es el sustento, lo pierda por cuerdo...»

 Nos parece estar oyendo a Don Quijote al regreso de Barcelona.

Con el último párrafo de la obra, es bien que se construya un grupo temático (VI), por su enorme intensidad y significación. En este párrafo se nos cuenta cómo Tomás, desesperado, después de lanzar unos duros apóstrofes a la Corte, de honda intención autobiográfica («sustentas abundantemente a los truhanes desvergonzados, y matas de hambre a los discretos vergonzosos»), abandona España y marcha a Flandes, a entregarse — fracasado en las Letras — a la vida de las armas, con aquel capitán Valdivia (grupo III), que inicia realmente el proceso narrativo que, de este modo, se cierra sobre sí mismo en una armónica solución final.

2. — *La fuerza de la sangre*

Otro ejemplo de estructura dinámica nos lo ofrece *La fuerza de la sangre*.

En *La fuerza de la sangre* asistimos a dos grupos de sucesos rápidamente desarrollados. El *primer grupo* acontece en unas breves horas. Unos jóvenes libertinos asaltan, una noche de estío, a una noble familia toledana. Uno de ellos raptó a una doncella, se la lleva desmayada y fuerza su virtud. Vuelta en sí la muchacha, se lamenta

amargamente, rechaza al ofensor y le ruega la deje en libertad. Regresa a su casa y cuenta su mala fortuna.

Paréntesis: La doncella da a luz un hijo, al que ponen por nombre Luis. Rodolfo, ignorante de todo, pasa a Italia. Transcurren siete años.

El *segundo grupo* acontece en poco más de dos meses. Teniendo Luis siete años y viviendo como sobrino en casa de Leocadia, es atropellado en unas «carreras de caballeros» y recogido por un noble anciano que, «cuando vió al niño caído y atropellado, le pareció que había visto el rostro de un hijo suyo». Lo lleva a su casa y acuden todos sus familiares; Leocadia reconoce allí el aposento donde tuvo lugar su deshonra, y la descubre a la esposa del caballero, explicándole la personalidad de la criatura. Para ello toma como testigo un crucifijo¹⁴ que sustrajo de la cámara la noche de su desgracia. Los padres llaman a Rodolfo diciéndole han concertado su casamiento, y, en una cena, después de un ligero toque humorístico — le muestran el retrato de una mujer fea diciéndole es su prometida —, entra Leocadia y conciertan la boda y su felicidad.

Como se ve, la estructura de ambos grupos es análoga: se inician con dos episodios dinámicos: el rapto de Leocadia, el atropello de Luisito, de acción externa; se remansan en dos zonas estáticas las lamentaciones de Leocadia. Finalmente, las dos tienen desenlaces contradictorios y, en cierto punto, complementarios: el nacimiento del niño, la boda.

El doble inicio dinámico se sitúa brevísimamente en el espacio en que acontece: el rapto; «la noche era clara; la hora, las once; el camino, solo»; el atropello (una calle, unas carreras de caballos). En seguida el autor nos sitúa *in media res*, atravesando primero una etapa de misterio novelesco (los asaltantes llevan cubierto el rostro; el anciano caballero ignora la personalidad del niño recogido en su casa) y comienza una acción trepidante: En el primer grupo, rapto, desmayo, violación, imprecaciones patéticas, desesperados razonamientos al insistir Rodolfo en su propósito; por fin, la libertad y la huída a su casa. En el segundo grupo, el atropello de la criatura, el rápido socorro del anciano, el acorrer de familiares y cirujanos, la sospecha de Leocadia y la patética confesión de lo acaecido, con el acuerdo de un feliz arreglo y solución.

Ambas zonas de dinamismo son atravesadas — finalmente — por una breve etapa de calma, en que se oye palpitar el silencio. Una,

14. Nótese las semejanzas de *A buen juez, mejor testigo*, leyenda también toledana, con amante ausente y testigo divino.

cuando Leocadia, sola en el escenario de su desdicha, abre la ventana y, al resplandor de la luna, va observando — tal una cámara cinematográfica — las cosas en su derredor: unos damascos coloreados, una cama dorada, unas tablas de las que «no pudo alcanzar a ver las pinturas que contenían», un jardín amurallado. Cuando la muchacha reconoce la habitación, en el segundo momento, nos da una sobrecogida y como amortiguada idea de lo que vió antaño; pero ya no hay damascos, falta el crucifijo, está cerrada la ventana y no se ve el jardín.

Esta armónica distribución de materia, en doble curva paralela, se quiebra en el epílogo. El tono cambia: un breve aire de farsa, a la italiana, nos zarandea. El retrato de la mujer fea era una broma; la madre *olvidó* a su huésped; Leocadia entra deliciosa y teatral en escena; los desmayos, ahora grotescamente multiplicados, aturden; Rodolfo tropieza; el cura llega precipitadamente; los padres de Leocadia entran a destiempo; al despertar Rodolfo de su desmayo, «juntando su boca con la della, estaba como esperando que se le saliese el alma para darle acogida en la suya», y así todo termina, mientras «la noche volaba, con sus ligeras y negras alas», como una alegre zarabanda de fin de entremés. Como un fin de fiesta de una comedia shakespeariana.

3. — *Las dos doncellas*

Característico ejemplo de inicio ex abrupto de la acción que queda en los primeros párrafos planteada en su nudo fundamental y adornada con el elemento misterioso, que por fuerza ha de intrigar al lector: el personaje que llega medio desmayado a la Venta de Castellblanco es una mujer vestida de hombre.

Ya Lope, en «el arte nuevo de hacer comedias», habla del favor con que el público acepta este artilugio: el disfraz varonil, porque suele agradar mucho.

El segundo elemento narrativo de *Las dos doncellas* es la casualidad. Como en *La española inglesa*, como en *La fuerza de la sangre*, los sucesos se anudan en coincidencias sorprendentes. Teodosia encuentra a su hermano en un mesón; ambos hallan a Leocadia en un bosque junto a Igualada, cuando se dirigían a Barcelona. Segundo elemento irreal del relato.

Los personajes se celan y se descubren de modo inverosímil. Teodosia, vestida de hombre, habla largamente con su hermano — la habitación está en penumbra —, sin que éste la reconozca; etc.

El tercer factor de irrealidad procede de la desarmonía de las dos

doncellas frente al varón que ha forzado a Teodosia y prometido su amor a Leocadia. Marco Antonio casará con Teodosia, por tener con ella mayor obligación; Rafael, hermano de Teodosia, casará con Leocadia, restableciendo el conjunto armónico.

* * *

Casaldüero señala, en *Las das doncellas*, «una sencillez de estructura y un equilibrio tan delicadamente ponderado, que indican un momento de gran maestría para su creación» y le hacen pensar en el *Quijote* de 1615.

Compara agudamente el crítico los recitativos de *El amante liberal* — tan «literarios» — con los de *Las dos doncellas*. Los sentimientos del ánimo se reflejan aquí con todas sus ondulaciones y matices. Si alguna vez puede hablarse de *intimidad* en los personajes cervantinos, acaso es en los monólogos y los diálogos de *Las dos doncellas* cuando estamos más cerca de este terreno, por lo demás vedado a la literatura de este momento. Y si no hay siempre intimidad, nos asombra en todo caso la espontaneidad expresiva, la fluencia del razonamiento, el choque de emociones encontradas, el asalto de la sospecha, el aguijón de la duda.

Y toda esta soltura léxica y esta eficacia expresiva, al servicio también de algunos fragmentos descriptivos de tanta calidad como el aspecto de los viajeros saqueados en el bosque de Igualada y la graciosa e insuperable exaltación — más bella que la del *Quijote* — con la que Miguel de Cervantes saluda a Barcelona.

TÉCNICA DE «BALLET»

En alguna ocasión la técnica narrativa llega más allá de lo casual y de lo inverosímil, e incide en lo arbitrario. El relato está cerca del «capriccio», no tan sólo por la deambulación argumental que se divierte en volutos y recovecos, sino por los tonos chillones y divertidos con que se presentan figuras y paisajes. Ni en algunos momentos — como en *Rinconete* — hemos acercado la técnica narrativa de Cervantes a la de la sucesión dramática, en otros nos parece estar próximo al libre juego arbitrario y colorista del «ballet».

En dos ocasiones, especialmente: en *El amante liberal* y en *El celoso extremeño*.

Cada uno por su estilo. En *El amante liberal*, bajo una capa difusa de retórica primeriza, hay una serie de manchas de color, sucesivas y arbitrariamente dispuestas, a lo largo de una acción descabellada y confusa. Las visiones de la vida turquesca, a bordo y en tierra firme; las descripciones del campamento en el velero del bajá de Chipre; los tipos y los trajes tienen — aparte la enorme sensación de familiaridad de Cervantes en el mundo mediterráneo — oriental —, un aire de baile, en el que apenas interesa otra cosa que el desfile polícromo de las figuras, un poco cómicas, de muñecos de cartón casi, de esos turcos de la novela cervantina.

La misma sensación de «guignol», esta vez más realista, la hallamos en *El celoso extremeño*:

La acción narrativa es de las que hemos clasificado como de introducción explicativa en dos etapas: a) Retrospectiva. El viejo Carrizales es fabulosamente rico; precisa explicar el origen de su riqueza. Las Indias, tan presentes en la Sevilla de los años cervantinos, tan vivas como «amparo de los desesperados de España», que el propio Cervantes hubo de solicitar en ellas un cargo oficial, que le fué negado; las Indias explican el origen de la riqueza del extremeño. (Acaso la soledad y melancolía que el indiano encuentra a su regreso,

fueron el mejor consuelo para la negativa con que el Consejo acogió la petición de Cervantes.)

b) Inmediata. Rico, viejo y solitario, Carrizales casa con una muchacha de catorce años. Entra un segundo período inmediato al tema: la boda, las precauciones de que rodea la casa y la servidumbre, el deslizarse los primeros días del matrimonio.

Prefiero llamar *introducción* a estos fragmentos iniciales. Casaldüero les denomina «primera parte»; pero, a mi juicio, el «tempo» y el tono de la acción cambian evidentemente para el resto de la obra, que toma un aire nuevo de farsa teatral que se mantiene hasta el desenlace.

Es evidente, en uno y otro caso, que la transición se produce, como anota Casaldüero, en la frase: «Hay en Sevilla un género de gente ociosa y holgazana...», introducción a su vez del elemento dinámico que ha de mover la farsa: el astuto y empecatado Loaisa, «machina» agitadora de la remansada, segura y silenciosa mansión de Carrizales.

No hace falta acudir al fácil paralelismo con el entremés cervantino de *El viejo celoso*, para advertir este aire festival de «guignol» que aparece en *El celoso extremeño*. La caracterización del pícaro («se puso unos vestidos tan rotos y remendados, que ningún pobre de la ciudad los traía tan astrosos; quitóse un poco de barba que tenía, cubrióse un ojo con un parche, vendóse una pierna estrechamente...»), las características del pobre negro, celador de la honra del extremeño, pintorescamente vanidoso, adornado de voz atiplada, ignorante y asustadizo, la lúbrica y malvada dueña Marialonso y las esclavas — blancas y negras — que se sienten corretear tras las cerraduras y candados de la casa — tan mal guardada — de Carrizales, tienen, como digo, un aire pintoresco y colorista y una movilidad de muñecas mecánicas.

Loaisa, múltiple y discursista, lírico y razonador, pertinaz y sagacísimo, actúa, como ya indiqué, de hilo conductor de una trama, que empieza en Carrizales soltero y termina en Leonora, viuda y monja; que se adelgaza en los monólogos iniciales (reflexiones del indiano, que le conducen al matrimonio y resolución final de Leonora de entrar en religión) en la amplia y jocunda expansión vital, en cuyo contenido trascendente y en cuya proyección moral no hemos de entrar ahora.

TÉCNICA DEL CONTRAPUNTO

Ahora bien; estas dos dinámicas, en el espacio y en el tiempo, se ordenan — sobre todo en las *Novelas Ejemplares* — de acuerdo con una técnica que yo llamo contrapuntística, y que consiste en un juego alternado de planos que se suceden de manera que una serie de ellos haga de contrapeso o contrapunto al otro. No es éste el lugar adecuado para intentar un paralelo estético con la aparición del contrapunto en la historia de la música.

Examinemos dos *Novelas Ejemplares* del tipo dinámico-temporal — *La española inglesa* y *La fuerza de la sangre* —, para extraer de ellas el carácter contrapuntístico que indico; seguidamente realicemos el mismo análisis frente a la novela más típicamente dinámicoespacial: *El coloquio de los perros*.

La española inglesa

A nuestro juicio, *La española inglesa* podría denominarse, desde el punto de vista de su técnica narrativa, un relato contrapuntístico. Una curva melódica general — excusado es decir su sentido lineal, histórico, sucesivo — es flanqueada constantemente por una serie de notaciones contrarias. Cada valor positivo se enfrenta a un valor negativo; los personajes — como los sucesos — tienen siempre ante ellos a sus correspondientes antagonistas.

Y el argumento se acompasa a un ritmo evidente, dolor-felicidad-dolor-felicidad-dolor-felicidad. Este esquema puede ampliarse así: raptó de Isabela — amor de Ricaredo — luchas para merecer su amor — hallazgo de los padres y concierto de boda — intervención de Arnesto; envenenamiento y fealdad de Isabela — nuevo amor espiritual y promesa — separación — reencuentro final.

Sin embargo, y habida cuenta de la trascendencia espiritual de

los sucesos, podría reducirse esta esquematización a tres grandes tramos narrativos.

Primer tramo narrativo: de ascenso armónico hacia la felicidad. — Isabela es apresada por uno de los navíos ingleses que asaltaron a Cádiz, y conducida a Inglaterra, a los siete años de edad. Transcurren otros siete años. Ricaredo, el hijo del raptor, adolece de amores por ella. Sus padres — que le tenían preparado matrimonio con la doncella escocesa Clisterna — acceden al deseo de su hijo.

La reina reclama la presencia en palacio de la española, cuatro días antes del matrimonio. Aparece como «la estrella o exhalación que por la región del fuego en serena y sosegada noche suele moverse». La reina exige a Ricaredo que, para merecer a la doncella, parta como capitán de uno de los dos navíos que salen en corso. Así lo hace. Y, a la altura de Gibraltar, tropiezan con tres naves turquescas, que son derrotadas y aprisionadas, dando libertad a cautivos españoles y portugueses; unos de los prisioneros cuentan que su hija fué raptada por los ingleses. Ricaredo conoce que son los padres de Isabela y los lleva con ellos. Ricaredo conduce la presa a Inglaterra, y pide a la reina, a cambio, la mano de Isabela. La reina accede. Llevados los padres a presencia de su hija, se reconocen. Se acuerda la boda para dentro de *cuatro días*.

Segundo tramo narrativo: de descenso catastrófico. — Pero la camarera mayor de la reina tiene un hijo, el Conde Arnesto, que está enamorado de Isabela y exige a su madre se la pida a la reina. Ella dice que no puede acceder. Entonces Arnesto desafía a Ricaredo, vestido ya para la boda. Pero la reina manda detener al conde.

Desesperada la camarera mayor, envenena a Isabela. Los médicos la salvan. Pero Isabela queda convertida en un monstruo de fealdad. Ricaredo, «que el amor que la tenía pasaba del cuerpo al alma», sigue firme en sus sentimientos.

Pero los padres — ante la dolencia de Isabela — han decidido traer a su casa también a la doncella escocesa, de nombre Clisterna, con la que habían pensado casarle. Ricaredo, sin embargo, da su palabra a Isabela, que parte, confiada, a España, a donde irá Ricaredo a reunirse con ellos en un plazo de dos años.

Tercer tramo narrativo. — Isabela, a quien llaman la *española inglesa*, se instala en Sevilla con sus padres, restaurándose a la vez la fortuna del mercader y la belleza de la doncella, que espera siempre noticias de Ricaredo.

Llega, por fin, carta de su madre diciendo que ha muerto en Francia a manos del Conde Arnesto. Isabela decide hacerse monja.

Pero al ir a profesar, un cautivo, con insignia trinitaria, la detiene: es *Ricaredo*, quien llega justamente a tiempo de recobrar su amor.

De manera puramente epilodal narra Ricaredo sus propias aventuras: el incidente con Arnesto que hizo posible el rumor de su muerte; su cautiverio y liberación por los trinitarios (en episodio colmado de la emoción autobiográfica cervantina). Con razón anota Casaldueiro la diferencia estilística de este fragmento final.

Como en *La fuerza de la sangre*, encontramos dentro de la cadena incidental: a) una casualidad reveladora y b) un regreso del ausente, que culminan en un término feliz.

Pero aquí interesa señalar el juego contrapuntístico ya anotado. Los personajes se enfrentan claramente así:

Ricaredo + Arnesto
Isabela + Clisterna

y si se acepta la interpretación trascendente de Casaldueiro,

La Reina + El Pontífice
(Londres) (Roma)

Los acontecimientos van siempre enfrentados (felicidad - dolor):

boda + tragedia
esperanza de + noticia de
regreso la muerte
profesión + regreso del
religiosa amante

Se diría que Cervantes goza con este desarrollo de contrastes sucesivos de luz y de sombra. ¿No ve reflejados en el rostro de Ricaredo la dureza de Marte y la hermosura de Venus?

Como si fuera el *leit-motiv* de la obra, recuérdese aquella curiosísima descripción de las naves de Ricaredo, cuando al llegar a Londres muestran, a la vez, alegría por la presa alcanzada y tristeza por la muerte de uno de los capitanes, «y así mezcló las señales alegres con las tristes; unas veces sonaban clarines regocijados; otras, trompetas roncas; unas, tocaban los atambores alegres y sobresaltadas armas, a quien con señas tristes y lamentables respondían los pífanos; de una gavia colgaba, puesta al revés, una bandera de medias lunas sembradas; en otra se veía un luengo estandarte de tafetán negro, cuyas puntas besaban el agua.»

El juego de contrastes es tan evidente, que no exige nuevas anota-

ciones: los altibajos de belleza-fealdad de Isabela son, en este sentido, características, así como las notas pintorescas que salpican los momentos más tensos de la acción.

Quizá no hay otro ejemplo de persistencia en este juego alternado de valores que *El coloquio de los perros*. Sin embargo, importa advertir que *El coloquio* es un contrapunto dialéctico estático.

DOS EJEMPLOS DE ORDENACIÓN ESTÁTICA

Contrapuntístico: «El Coloquio de los perros»

El trabajo tantas veces citado de Joaquín Casaldueiro y un reciente trabajo del profesor Arnold Sterger han culminado la corriente de interés crítico surgido alrededor de una de las más extrañas y definitivas producciones cervantinas: *El coloquio de los perros*.

Aparte de esto, el estilo de *El coloquio* se separa de las demás obras cervantinas por su eficacia y su rapidez. Asombra la densidad verbal de esta obrita, acaso la de apariencia más inocente, y más todavía cuando se la analiza a la luz de la técnica contrapuntística que estamos señalando.

Como es sabido, dos perros — Cipión y Berganza — propiedad de Mahudes, el limosnero del hospital mayor de Valladolid, adquieren repentinamente el habla. Un largo relato autobiográfico (es decir, característicamente picaresco) es iniciado por Berganza en una serie de episodios que constituyen el eje de la obra. Alternativamente — «contrapuntísticamente» — se intercalan los parlamentos de Cipión. Estos parlamentos son de otro plano: crítica literaria (en la que incide una vez sola Berganza) o comentario moral; evidentes desviaciones voluntarias de la línea general del relato.

A continuación damos una visión esquemática de los episodios relatados por Berganza (*B*), y, en columna menor, a la izquierda, de las intervenciones de Cipión (*C*). Nótese que el cuadro social que presenta Berganza es casi exhaustivo:

b) CIPIÓN ACTÚA DE CRÍTICO

a) BERGANZA CUENTA SU VIDA
(autobiografía género picaresco)

B. 1: Episodio del Matadero. — Con los alanos asaltan a los toros. Mozos, gentes de mal vivir: ladrones, amancebados, pendencieros. Lleva carne a la amiga de su amo, pero se la quitan y el amo quiere matarlo. Berganza huye.

C. 1. — Clasifica los cuentos en graciosos por sí o por el modo de narrarlos.

C. 2. — «vete a la lengua; que en ella consisten los daños de la humana vida».

C. 3. — «evitar la murmuración» (pág. 64).

C. 4. — «para entrar a servir a Dios el más pobre es más rico».

C. 5. — «elogio de los jesuitas».

C. 6. — «no sea tentación del demonio esa gana de filosofar».

B. 2: Episodio de los pastores. — Ha de cuidar el ganado; (divagación sobre la novela pastoril) contrasta los seres bucólicos con los zafios pastores que matan sus propios carneros diciendo que el lobo los asaltó; castigan a los perros y se comen las víctimas.¹⁵

B. 3: Episodio del mercader. — Elogia la humildad para prosperar; recibe grandes palos por su propia mansedumbre.

B. 4: Episodio de los estudiantes. — Acompañaba a los hijos a los estudios de la Compañía de Jesús, entrando en las clases y jugando con los estudiantes hasta que lo echan.

B. 5: Episodio de la negra. — Lo atan detrás de una puerta. Se venga de una negra, que le echaba malos pedazos de carne para que le dejase entrevistarse con su amante, arrojándose sobre ella y huyendo.

15. Según CASALDUERO, 206, los pastores son aquí los políticos, los gobernantes que devoran a los que deben cuidar.

B. 6: *Episodios de los corchetes*, que lo encuentran y lo adoptan. — «Considera, Cipión, ahora esta rueda variable de la fortuna mía: ayer me vi estudiante y hoy me veo corchete» (p. 83). Estos corchetes están de acuerdo con una prostituta que, al seducir a un hombre, les avisa para que lo prendan.

b) VALENTONES

c) LADRONES DE CABALLOS

C. 7. — Latines y romances.

C. 8. — Definición de filosofía.

C. 9. — «no hay por qué te pongas a exagerar los vaivenes de la fortuna».

C. 10. — Reflexiones sobre la justicia y sus agentes.

B. 7: *Episodio de los soldados*. — Se une a unos soldados que marchan a embarcar a Cartagena. Le enseñan a hacer corvetas.

A partir de este momento, las apostillas críticas las pone Cervantes, no Cipión.

Cervantes. — Alusión a la vagancia española, página 93.

Cervantes. — Se pregunta, ¿por qué es mala esta mujer? (Casalduero, 211).

Cervantes. — Alusión al perjuicio que causan a España.

B. 8: *Episodio de la bruja* que arremete contra los soldados que exhibían a Berganza.

B. 9: *Episodio de los gitanos*. — Relata hurtos y trapacerías.

B. 10: *Episodio del morisco*. — Pasa a servir a un morisco, avaro y poco creyente que le mata de hambre.

Cervantes. — Ataque a los moriscos «hucha, polilla, picazos y comadreas de España», pág. 112.

B. 11: Episodio del comediógrafo. — Se va con un dramaturgo hambriento. (Sátira del teatro aparatoso.)

B. 12: Episodio de los comediantes.

B. 13: Episodio del poeta. (Sátira literaria.)

B. 14: Episodio del alquimista. (Sátira del oro.)

B. 15: Episodio del matemático. (Sátira de la cuadratura del círculo.)

B. 16: Episodio de los arbitristas. (Sátira.)

Berganza ingresa en el Hospital de Valladolid.

* * *

Nótese que el cuadro social que presenta *El coloquio* es casi exhaustivo. Por otra parte, la ambición temática lleva más allá hasta la total culminación temática.

«Las dos grandes perspectivas de las *Novelas Ejemplares* — dice Casaldüero —, la heroica y la del sentido demoníaco de la tierra — *Gilnilla y Rinconete* — confluyen en el *Coloquio* para dejarnos ver el punto de contacto en la realidad» (Novs. 97).

Rinconete y Cortadillo

En *Rinconete y Cortadillo* echamos de menos la fluencia lineal de los episodios en el tiempo, tal como acontecen por ejemplo en *El amante liberal* o en *La fuerza de la sangre*. Más que ante una dinámica en el tiempo, nos parece estar ante una dinámica en el espacio. En vez de la rápida *sucesión de escenas* a la manera de Lope — y de las películas de argumento — nos creeríamos hallar ante una *exposición de escenas* contemporáneas que, como en el cine documental, sólo se *suceden* en tanto que la cámara las enfoca una después de otra.

Nada, pues, *acontece*. Pasados los episodios cervantinos, allí están, continúan, Monipodio, Repolido, la Gariharta, Chiquiznaque y toda la caterva. Los lances que les sucedan mañana corresponden

a un estado vital, a una circunstancia social (en la que, por cierto, se encuentran muy a gusto), que se repite análogamente en el ayer y en el hoy.

Joaquín Casaldüero, que estudia esta obra como un análisis del «poder demoníaco de la tierra», como «el espectáculo del mal», clasifica esta obra como «de marco», y le atribuye — como a otras — una división cuatrimembre, casi teatral, en la que el paso de cada escena a la siguiente viene marcada por la alarma que el centinela trae al patio de Monipodio.

La técnica narrativa de Cervantes tiene aquí un rasgo epilodal curioso. Durante toda la obra, los personajes dan en el recurso cómico del lenguaje culto contrahecho por la ignorancia. Pues bien, al terminar el relato, Rinconete — el pobre Rinconete — *se ríe*. No vale que Cervantes nos diga ahora que «como había andado con su padre en el ejercicio de las bulas (era buldero), sabía algo de buen lenguaje». Y así se burla, en un curioso análisis de *estilo vivencial*, de que Monipodio confunda «estipendio» con «estupendo»; de que la Carilharta llame a Repolido *marinero de Tarpeya*, utilizando la conocida deformación del romance popular «Mira Nero de Tarpeya», etc. Bien claro se ve que no es Rinconete quien habla, sino el propio Cervantes. Como es Cervantes quien asume la prédica final acerca del contrasentido de una vida pecadora cubierta por algunos signos de externa devoción.

Pero ello no nos compete ahora. Veamos el proceso narrativo para señalar su técnica.

Por de pronto, advirtamos que el elemento coloquial es aquí más abundante que en casi todas las *Novelas*. Sólo le aventaja *El coloquio de los perros*, obra tectónica y espiritualmente muy parecida a *Rinconete*. La cual es, sin duda, la más escenificable de las novelas cervantinas.

Así, la escena primera es el diálogo en que Rincón y Cortado se presentan; la segunda, la burla que gastan al arriero; la tercera, el engaño a los caminantes; la cuarta, las bromas de la plaza de San Salvador... Al llegar al patio de Monipodio, ya hemos señalado una rigurosa distribución de escenas válida para el teatro. Y siempre, nótese bien, en una forma intemporal. No podríamos hacer — como en *La fuerza de la sangre* — una cronología de los sucesos, que son de siempre y de nunca...

UNIDAD, PARALELISMOS Y DISORDANCIAS

Para Joaquín Casaldüero las *Novelas Ejemplares* constituyen una *unidad*. Se apoya en una frase del prólogo cervantino: «y si no fuera por no alargar este sujeto, quizá te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, *así de todas juntas*, como de cada una por sí».

«Cada una de las once novelas — dice Casaldüero — nos cuenta una historia de amor, lo cual ocupa un plano distinto en cada obra; por lo tanto, da lugar a una perspectiva diferente en cada novela, con la consiguiente ordenación de valores.

El amor es el punto de arranque de la novela, y entonces ésta no es otra cosa que el constante anhelo de un alma para hacerse merecedora de la unión: *La Gitanilla*, *El amante liberal*, *La española inglesa*, *La fuerza de la sangre*, *La ilustre fregona*. En *La Gitanilla* la voluntad de una mujer decide las condiciones para el matrimonio, las cuales dan lugar al movimiento más importante de la novela. Siendo desechado por la amada en *El amante*, siendo amado por ella en *La española*, el destino acumula obstáculos para el matrimonio, que la voluntad de los amantes vence. El hombre viola a una doncella que no conoce y el destino le lleva a reconocerla como mujer, en *La fuerza de la sangre*. *La ilustre fregona* nos cuenta como, enamorado de una desconocida por su fama de bella y virtuosa, un joven llega a casarse con una muchacha.

De este grupo de cinco novelas pasamos a otro de dos, en que ya no se trata del amor, sino de la necesidad del matrimonio. Una vez sin hijo, otra con hijo; una vez por causa del hombre, otra por peripecias fortuitas, dos mujeres tienen que buscar al hombre que aman y del cual se ven separadas. En lugar de ser el hombre el que corre tras la mujer, como en las cinco anteriores, es la mujer la que tiene que buscar al hombre, voluntaria o involuntariamente separado de ella. Con *Las dos doncellas* y *La señora Cornelia*, de la misma manera

que el personaje es la mujer y no el hombre, el tema se desplaza del amor al matrimonio. Con la misma exactitud que se ha agrupado *La fuerza de la sangre* con las novelas del amor, se la podría unir a las del matrimonio. En esta novela, amor — impulso fatal que lleva al hombre a la mujer — y matrimonio — impulso fatal que lleva a la mujer al hombre — se mantienen en un delicado y complicado equilibrio.

En el último grupo, formado por las cuatro restantes novelas: *Rinconete*, *El Licenciado Vidriera*, *El celoso extremeño*, *El casamiento engañoso* y *Coloquio de los perros*, amor y matrimonio son anteriores a la narración, y, o quedan relegados a un mero episodio, aunque de gran importancia en el movimiento de la obra (*Rinconete*), o son el punto de partida de una experiencia extraamorosa o extramatrimonial: *El Licenciado*, *El celoso*, *El casamiento*. En esta última novela, Cervantes subraya tan marcadamente la desviación del tema, que no se contenta con señalarla como introducción al *Coloquio*, sino que la cuenta como obra independiente.

Sabido es que Menéndez y Pelayo consideraba a las *Novelas Ejemplares* como fragmentos complementarios al *Quijote*, que ayudan a completar la visión de la vida española, y Arnold Sterger acaba de precisar el carácter unitario de toda la obra cervantina.

Evidentísimos son, por otra parte, los paralelismos que los relatos de nuestro escritor encierran.

Estos paralelismos son algunos de procedimiento de detalle: así, por ejemplo, el que dos caballeros deciden abandonar su viaje de estudios a Salamanca se repite al comenzar *La ilustre fregona* y *La señera Cornelia*; el paralelismo entre la acción de esta última y *La gitánilla* es evidente: en ambas la protagonista encubre una próspera condición y termina por vía amorosa análogamente.

No es difícil hallar en el hilo narrativo análogos recursos. Así la fórmula: incidente inicial + encuentro casual + regreso del ausente + felicidad, se encuentra a la vez en *La fuerza de la sangre* y *La española inglesa*.

Frente a estos paralelismos, evidentes, ¿por qué no hablar también de las diferencias que hallamos en las *Novelas Ejemplares*? ¡Qué mundo de distancias, por ejemplo, entre el estilo retórico, discursivo, insoportablemente «literario», de *El amante liberal*, y el buído, rápido y cristalino de *El coloquio de los perros*! ¡Qué diferencia entre el aire novelesco de *La española inglesa* y el sabor a ras de tierra de *Rinconete*! ¡Qué contraste entre el aire de farsa alegre y cruel de *El celoso extremeño* y la reposada serenidad de *El Licenciado Vidriera*!

El presente trabajo, *La técnica narrativa de Cervantes*,
publicado por la Biblioteca Central de la Dipu-
tación de Barcelona, fué impreso en los
talleres gráficos de la Casa Provin-
cial de Caridad, y terminado
la antevíspera de San
Jaime, del año 1949

LAUS DEO



CATÁLOGO DE LAS ÚLTIMAS PUBLICACIONES

de la

BIBLIOTECA CENTRAL

de la

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE BARCELONA

- I. Catálogo de la colección de libros de ajedrez, formada por don José Paluzie y Lucena y regalada por la familia de éste a esta Biblioteca Central (1943).
- II. Catálogo de la Exposición de Libros Cervantinos, correspondientes a los siglos XVII y XVIII (1940).
- III. Catálogo de la Exposición Bibliográfica con motivo del IV Centenario de la muerte de Luis Vives, por Felipe Mateu y Llopis (1940).
- IV. Catálogo de la Exposición de la Bibliografía Hispano-Italiana de los siglos XVI-XVIII. Colección formada por don Eduardo Toda y Güell (1942), por Juan Givanel y Mas.
- V. «La Música Española desde la Edad Media a nuestros días». Catálogo de la Exposición Histórica celebrada en conmemoración del I Centenario del nacimiento del maestro Felipe Pedrell, por Higinio Anglés (1941).
- VI. Catálogo de la Colección Cervantina de la Biblioteca Central, por don Juan Givanel y Mas. Tomo I (1940).
- VII. Catálogo de la Colección Cervantina de la Biblioteca Central, por don Juan Givanel y Mas. Tomo II (1943).
- VIII. Catálogo de la Colección Cervantina de la Biblioteca Central, por don Juan Givanel y Mas. Tomo III (1947).
- IX. Homenaje a Rodríguez Marín y Catálogo de la Exposición Bibliográfica, por Juan Givanel y Mas (1943).
- X. Catálogo de la Exposición de Iconografía Cervantina, por Juan Givanel y Mas. Con un Apéndice por Felipe Mateu y Llopis (1944).
- XI. Homenaje a Boscán y Catálogo de la Exposición Bibliográfica (1944).
- XII. Homenaje a Capmany y Catálogo de la Exposición Bibliográfica (1945).
- XIII. Homenaje a San Juan de la Cruz y Catálogo de la Exposición Bibliográfica (1945).
- XIV. Primer Centenario del nacimiento de Jacinto Verdaguer. Catálogo de la Exposición Conmemorativa, por Pedro Bohigas (1946).
- XV. Catálogo de la Exposición conmemorativa del IV Centenario del nacimiento de Miguel de Cervantes (1947).
- XVI. Catálogo de la Exposición Bibliográfica del Concilio de Trento, celebrada en conmemoración del IV Centenario, por Pedro Arellano y Sada (1947).
- XVII. La Música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio. Facsímil, transcripción y estudio crítico, por Higinio Anglés, Pbro. II (1943).
- XVIII. Catálogo de la Exposición Bibliográfica Balmesiana, organizada con motivo del I Centenario de la muerte de Jaime Balmes (1948).
- XIX. Conferencias desarrolladas con motivo del IV Centenario del nacimiento de Miguel de Cervantes (1547-1947).

FU-1-15



Casa Provincial de Caridad
Imprenta - Escuela