

Modos de representación en el diálogo *Viaje de Turquía*: su función

Marie-Sol Ortolá
(Université de Lorraine / Aliento)

El diálogo entre Pedro de Hurdimalas, Juan de Voto a Dios y Mátalas Callando que trata de las miserias de los cautivos de turcos y de las costumbres y secta de los mismos haciendo la descripción de Turquía (Viaje de Turquía) se escribió al principio de la segunda mitad del siglo XVI. La versión primera —existen varias copias del texto— se acabaría de redactar a finales de 1556. Los datos que el héroe, Pedro de Urdemalas, nos brinda en el diálogo que ha llegado hasta nosotros abarcan unos siete años más o menos. La relación autobiográfica empieza en 1552 con la derrota en la isla de Ponza de la armada española dirigida por el almirante genovés Andrea Doria contra los turcos. El teatro de la acción introductoria de la aventura de Pedro es, pues, el mar Mediterráneo occidental donde se enfrentaban las dos potencias de la época, la turca de Solimán el Magnífico y la española del emperador Carlos V y concierne directamente la geopolítica de la región mediterránea. En el apartado dedicado a la descripción de Constantinopla, al final de la plática de la segunda jornada, en la parte del diálogo añadida *a posteriori* se menciona la fecha de 1558 (ms. 3871 de la BNE), año en que el “sofí Alaziaquín mandó matar a su hijo” (p. 850).¹

En esos siete años que enmarcan la conversación, se viven acontecimientos definitorios de las orientaciones político-sociales que marcarán el futuro de España, algunos de los cuales mencionados abierta y otros solapadamente en el texto. En 1552, el personaje de ficción, Pedro de Urdemalas, preso en una de las galeras de la armada española, ve su destino de soldado aventurero cambiar de rumbo. Con él se inicia la saga de los cautivos cristianos en Turquía enfocada en el diálogo desde una óptica político-religiosa, social e histórica. Pedro se remonta hasta la toma de Castilnovo y repasa todos los acontecimientos bélicos con consecuencias fatales para la economía y la seguridad peninsular.

Ese mismo año, la ciudad de Trípoli, en las costas africanas, base de los Caballeros de Malta, fue conquistada por los turcos que se instalaron allí hasta que Dragut la obtuviera en 1556 (Braudel 1987, 150). A Carlos V, por poco lo captura el duque de Sajonia en Innsbrück. El emperador se salvó huyendo. Este suceso tuvo consecuencias notables para el futuro de Europa, ya que anunciaba la derrota definitiva de la política imperial en Alemania y el principio del final de la hegemonía religiosa romana en Europa. Tampoco logró unir a los príncipes cristianos contra los turcos. El luteranismo acababa de imponerse en Alemania consumándose entonces la ruptura en el seno de la Iglesia. Alemania se convertía en una entidad política independiente, formada por estados cuyos príncipes tenían poderes absolutos. El Emperador ya no era el *primus inter pares*. La paz de Augsburgo de 1555 patentizó esa nueva realidad. La guerra con Francia se reanudó ese mismo año de 1552 y el Imperio perdió las tres ciudades episcopales, Toul, Metz y Verdun.

La última fecha (1558) coincide con la preparación del retorno definitivo de Felipe II a España, de donde ya no saldría, si no es para ir a Portugal en los años 80 de su reinado. Durante ese periodo, se endureció la lucha interior contra el humanismo heterodoxo que no sólo amenazaba la política de unificación religiosa y el encauzamiento cultural de España, sino que también ponía en tela de juicio la autoridad espiritual y temporal de la Iglesia católica. Francia seguía manteniendo relaciones diplomáticas con Solimán.

¹ Citamos por la edición de Ortolá, 2000.

La lucha contra los protestantes, que acabó por la derrota del campo católico en Alemania, se reanudó en España, al descubrirse focos luteranos en Valladolid y Sevilla. En efecto, en 1558 comenzaron los procesos de los núcleos protestantes de dichas ciudades. Tras el descubrimiento de *Las ciento diez divinas consideraciones* de Juan de Valdés en Valladolid, se dio orden de captura del protestante Juan Sánchez, su copista en lengua castellana.² Esta obra la trajo a España el italiano Carlos de Seso, amigo y discípulo de Valdés, y la difundió entre su círculo de amigos españoles, todos humanistas o amantes de las letras. La acusación de Mátalas Callando, uno de los interlocutores del diálogo, quien tilda a su compañero recién llegado a España de luterano, no es, pues, inocente. Pedro de Urdemalas regresa del extranjero donde cundía el luteranismo y de afuera provenían los libros que poseían Pedro de Cazalla, Domingo de Rojas, el italiano don Carlos de Seso y otros «luteranos».³ Para evitar la contaminación, el Estado español ordena que se cierren las fronteras a los libros y a los sabios. Recuérdese la nostalgia con la que Pedro pinta la plaza comercial de Lyon, mercado floreciente de libros en el siglo XVI.

Por esas fechas, tampoco se había resuelto la cuestión morisca –los moriscos, acosados por la Inquisición, huían a África del Norte o a Turquía (se les menciona varias veces en el diálogo)–, y a los conversos de judíos se les impedía ejercer sus talentos rechazándolos con cada vez mayor resentimiento de las dignidades tanto civiles como eclesiásticas⁴ y creando así un clima de inseguridad que favorecía su fuga (véase cómo el diálogo trata el asunto). En agosto de 1556, firmó Felipe II los documentos que autorizaban oficialmente la aplicación en España de los estatutos de limpieza de sangre (el papa Pablo IV los ratificó en 1555), concretándose por fin la filosofía en que se había de respaldar la política de la monarquía durante siglos.⁵

Los años 50 se distinguen, pues, por la instauración definitiva de una política represiva en lucha más o menos abierta contra el espíritu indagador del humanismo. Se intensificó entonces la

² Véase la introducción de la edición del manuscrito de Juan Sánchez (1558) de Tellechea Idígoras.

³ “Nos consta que [don Carlos de Seso] estuvo en Trento hacia 1547, y que viajó a su tierra nativa, Verona, hacia 1550. Ese mismo año se publicaban en Basilea, por obra de Cerione, las *Consideraciones* de Valdés”. Tellechea Idígoras 1975, 9.

⁴ En sus *Apologías*, Valtanás se alza contra esa política de exclusión. Empieza su “apología cerca de los linajes” así: “Item dije, declarando aquel dicho de san Pablo: *Tened paz entre vosotros, y no haya cismas*, que excluir de los beneficios de la Iglesia, que tiene señalados para sus fieles, por sólo descender uno de judío; y supuesto que uno es más virtuoso y más docto, no darle el voto, por solo este defecto, para canónigo, o para otro oficio, es acepción de personas, y contra la justicia distributiva. Y, según doctrina de santo Tomás, es obligado a restitución” (Huerga y Saíenz Rodríguez, 1963, 151).

⁵ En 1547 se aplicaron oficiosamente los Estatutos de limpieza de sangre que el cardenal Juan Silíceo impuso en Toledo a los pretendientes a los cabildos catedralicios. El papa Pablo III los firmó a escondidas el 18 de mayo de 1548. Cf. Sicroff, 1955. Es interesante el juicio de Luis Gil Fernández, quien, confirmando el análisis de Kamen, atribuye su popularidad a la ideología clasista que venía reforzándose desde principios de siglo: “[Kamen] define la Inquisición de una manera general, como ‘un arma clasista utilizada sobre todas las comunidades de la península para imponer la ideología de una clase, la aristocracia eclesiástica y seglar’, con la que pactó la monarquía y con cuyo ideario comulgaba gran parte de la sociedad española por encontrar en la limpieza de sangre un punto de igualdad con la alcurnia nobiliaria. La plena identificación de las clases inferiores con los ideales de la aristocracia dominante convertía a la Inquisición en un agente de la mayoría que cometió el error [...] de no comprender los modos de vida y las esferas de actividad espiritual e intelectual de las minorías. Y así, al servicio de esta alianza de intereses, contribuyó eficazmente a ir resolviendo conforme se quería el problema judío, protestante y morisco, haciendo de la primitiva sociedad abierta de finales del siglo XV una sociedad cerrada que [...] se apartó de las corrientes renovadoras en el pensamiento filosófico y científico originadas por el movimiento humanístico” (1997, 405-406).

competencia entre cristianos viejos y nuevos, entre letrados, teólogos y humanistas o gramáticos. Los primeros querían acaparar los puestos claves de la sociedad española –administración del Estado, Iglesia, Órdenes militares. Un sector neo-cristiano corría el peligro de ser excluido de los cargos influyentes o prestigiosos en la Iglesia, el Estado, las Universidades o Colegios mayores, las órdenes militares.

Junto a la nobleza de sangre –la hidalguía– se vino imponiendo otra clase poderosa desde el punto de vista ideológico, la de los cristianos viejos ricos.

La guerra contra los países europeos cuyos intereses territoriales, económicos y políticos estaban en conflicto con las pretensiones políticas y religiosas de España continuaba. El antagonismo entre Francia y España no había cesado. En 1557, los españoles derrotaban a los franceses en la muy celebrada batalla de San Quintín. El Concilio de Trento había dejado de reunirse en 1552,⁶ y de momento quedaba cerrada la vía pacífica de resolver antagonismos religiosos y de llevar a cabo la reforma tan anhelada por Carlos V en la Europa católica. Y en 1556 Carlos V se retiraba en Yuste, dejándole a su hijo, Felipe, el mando de una España endeudada (en 1557 declara la primera bancarrota de su reinado) y de un imperio inmenso, desparramado y sin ninguna cohesión institucional, cultural o incluso, religiosa.⁷ Los problemas eran múltiples y totalmente diferentes de un lugar a otro. Esta diferencia también se daba en la propia Península entre los estados de la Corona de Aragón y Castilla. Desde Castilla, el rey se hacía cargo de unos pueblos cuya diversidad era tan grande y su historia tan dispar que no había modo de gobernarlos de forma unívoca y sobre tal realidad historiadores humanistas como Fox Morcillo o Furió Ceriol quisieron reflexionar. No nos debe sorprender que el autor anónimo escogiera como base de comparación el imperio turco, enfrentado a realidades parecidas. Lo que difería entre los dos imperios era el modo de resolver contradicciones y dificultades. En ese momento clave de la historia intelectual, política, religiosa, momento de duda o de incertidumbre, de esperanza, se compuso el *Viaje de Turquía*.

El diálogo se escribe, pues, en una época difícil para una España situada dentro de una Europa calificada por Pierre Chaunu de “chrétienté bicéphale” (Chaunu, Escamilla 2000, 18) cuya heterogeneidad desde el punto de vista cultural, religioso y social era insoportable. Era además un periodo de transición –Carlos V había renunciado en su hijo a la corona–, en que la política del nuevo rey tendría que definirse dentro de un contexto nacional e internacional muy complejo. El momento era, desde luego, propicio para sugerencias y meditaciones sobre el arte de gobernar. Fue entonces cuando se publicaron unas obras audaces que intentaban enjuiciar la cuestión política proponiendo nuevas orientaciones basadas en la concepción de un Estado dirigido por unos Consejos fuertes compuestos de hombres formados por el humanismo clásico y con una gran cultura filosófica, retórica e histórica. El modelo propuesto discrepaba, desde luego, “del modelo político del imperio carolino”.⁸

El autor anónimo opone al conformismo ambiente y a la homogeneidad el diálogo de unos personajes multiformes que se expresan desde la contestación, la ironía e incluso la sátira. Este se construye desde un rechazo de las normas y de la opinión consensuada y unívoca de la

⁶ Se reanudarán las sesiones en 1562. Las medidas doctrinales que se tomaron en 1552 estribaban en la tradición, el pecado original, la justificación y los sacramentos.

⁷ Nótese la coincidencia de fechas entre el retiro de Carlos V a Yuste y el final de la composición del *Viaje*, de ahí la confusión a nivel del destinatario del mensaje.

⁸ *Institución de un Rey Cristiano, colegida principalmente de la Santa Escritura y de Sagrados Doctores*: Amberes, 1556 de Felipe de la Torre; *Fadrique Furió Ceriol. Concejo y Consejeros del Príncipe*: Amberes, 1559; Sebastián Fox Morcillo. *De regne regisque institutione*: Amberes, 1556 y *De historiae institutione dialogus*: Amberes, 1557.

realidad y propone alternativas a las leyes sociales repercutidas por la voz del vulgo y del qué dirán. Frente al monologismo ambiente propone unas reglas propias con que se estructura todo el diálogo y que desentonan con la representación normalizada de la realidad (inicio *in medias res*). Dentro de la reconfiguración del mundo desde pautas nuevas (no dejarse subyugar por las leyes tanto sociales como religiosas) que la experiencia demoledora del protagonista, Pedro de Urdemalas contribuye a imponer para desplantar la univocidad, el diálogo del *Viaje de Turquía* otorga un espacio privilegiado a la representación teatral desde el umbral del diálogo. Lo que vamos a presentar aquí es ese aspecto particular de la obra. Lo teatral o dramático no sólo forma parte de la técnica de representación de las ideas en la confrontación entre personajes sino que se inscribe también en el modo de narrar del protagonista Pedro de Urdemalas. Eso es lo que veremos también.

El autor se vale de unos recursos teatrales para conseguir una estética de la invención que pone de realce su riqueza y su originalidad compositiva. Las motivaciones ideológicas se supeditan a una motivación estética que conviene resaltar. La teatralización y la escenificación crean un marco lleno de vida en el que insertar el mensaje ideológico y desempeñan una función retórica, en la medida en que lo representado sirve de contrapunto negativo o positivo, según el caso, al discurso de Pedro a lo largo del diálogo y propone la perspectiva indispensable para introducir la experiencia del héroe y la descripción de la sociedad turca y de la vida de los cautivos cristianos en Turquía. La dramatización es uno de los resortes importantes en la composición del diálogo literario relacionado con la sátira menipea y los diálogos lucianescos,⁹ pero en ningún diálogo del género lucianesco o erasmiano se le da tanta amplitud.

En el *Viaje de Turquía* el diálogo funciona como diálogo dramático. Una primera y una segunda persona se enfrentan en un espacio de comunicación ficcionalizado. Se diferencia del diálogo de la novela, ejemplificado aquí en el relato de Pedro, donde aparece como “discurso referido”, o sea “un lenguaje incluido en otro lenguaje” (Bobes, 117), el de la voz narrativa. Los preceptistas del siglo XVI subrayaron esa relación que une el diálogo literario a la obra dramática: “el diálogo se aproxima al poema que llamamos dramático” (Antonio Lulio en López Grigera, 80).

En el *Viaje* intervienen unos personajes, cuyos nombres vienen señalados al principio, como texto didascálico, en el orden estricto de aparición: “Juan de Voto a Dios, Mátalas Callando y Pedro de Urdemalas”. No interviene ningún narrador y la presencia de un autor se evidencia únicamente en las didascalias que se limitan, en el *Viaje de Turquía*, a los nombres de los interventores. Los ademanes, las emociones, los movimientos de los personajes en el espacio no están en didascalias propiamente dichas, sino que forman un texto integrado en los enunciados de los dialogantes y presentado, por consiguiente, como parte de su discurso.

Las referencias a la actitud y a los sentimientos de los personajes, al espacio y al tiempo son frecuentes a lo largo de la conversación y, sobre todo, en la parte más teatralizada, o sea, al principio y al final del diálogo de la primera jornada y al principio del de la segunda. Se anuncia, por ejemplo, la llegada de Pedro mediante una acotación integrada al diálogo: “Bien podéis aparejar un *Dios te ayude* que hazia nosotros endreça su camino” (204). Esta acotación sitúa a los

⁹ Utilizamos estas monografías dedicadas al estudio de la obra teatral, para destacar los recursos fundamentalmente dramáticos y su utilización en el ámbito conversacional: Bobes, 1991; Ubersfeld, 1982; Pavis, 1990. Hay una dimensión teatral que merecería ser estudiada con relación al género de la maqama, teniendo en cuenta su evolución desde su transformación en la literatura hebrea hasta su introducción nunca tenida en cuenta verdaderamente en la literatura peninsular. Sólo mencionamos aquí y remitimos a nuestros intentos de análisis del diálogo desde dicha perspectiva: Ortola 2012, 2015, 457-473.

personajes en el espacio del camino en posición de enfrentamiento, traduciendo así la situación dialógica de cada personaje hasta la escena de la anagnórisis. La posición cara a cara permite que cada hablante se sitúe dialógicamente el uno con relación al otro y respecto del espacio en el que se encuentra y del espectáculo que presencia. Así se crea la tensión dramática, mientras, se vienen configurando las personalidades de los dialogantes a través de lo que dicen de sí mismo, el uno del otro y los dos de los demás.¹⁰

Las acotaciones temporales, espaciales, gestuales desempeñan, pues, una función didascálica al especificar el marco temporal, espacial, emocional en el que se desarrolla la acción dramática. Los lugares se especifican exactamente: el camino primero con sus escenarios diferentes donde los personajes se mueven (paseo y ermita) y la casa de Juan y Mátalas Callando (entrada, puerta, comedor, cocina, habitaciones, planos de referencia: arriba y abajo). De este modo, nos informamos también del momento del año y del día en que transcurren las conversaciones (noche y mañana, a veces con precisión temporal, mes), y del tiempo (invierno, frío); se nos proporcionan detalles sobre la cena, sobre la calidad de la cama, sobre el dormitorio, el estado anímico de los personajes, etc. Todo lo que tiene que ver con la gestualidad y las acciones de los personajes viene señalado dentro del texto dialogado y forma parte de él. La forma misma de la presentación del texto es la del texto teatral y los personajes adquieren una dimensión de guionistas gracias a las acotaciones contenidas en sus intervenciones.

La descripción del cuadro por el que pasean los dialogantes puede considerarse también como texto didascálico o acotación descriptiva en la medida en que asienta el decorado en el que va a transcurrir parte de la conversación. Estas precisiones hacen que el lector se sienta espectador de la acción y la vea como si estuviera presente; pues se le dan los elementos que le permiten visualizar el escenario imaginariamente. Así pues, al darle la posibilidad de aprehender de manera tan directa la realidad ficcional, el lector se siente incluido en el proceso de la confrontación que se está preparando y esto despierta el espíritu de connivencia. Añádase a ello el recurso teatral del aparte que aproxima todavía más el lector al mundo de los dialogantes.

No obstante, al no tratarse de una obra de teatro, le falta al diálogo la dimensión de representación en un espacio convencional, fijado de antemano y conocido o aceptado por todos como espacio de representación. Eso no quiere decir que los elementos de representabilidad falten en el *Viaje de Turquía* y no cabe duda de que el diálogo es representable en su casi totalidad gracias, precisamente, a las indicaciones guionísticas contenidas en las intervenciones de los dialogantes.¹¹

¹⁰ Según Bobes Naves, “hay una relación de tensión entre la pluralidad de contextos que se incorporan al diálogo a través de los hablantes y el sentido del mismo diálogo. Cada intervención de un personaje se plantea como un choque de su propio contexto con el de los demás, pero no es casual, es el efecto de una matización que ha sido estudiada para cada personaje. El diálogo se va haciendo como un *puzzle* o mejor como un caleidoscopio en el que cualquier movimiento altera el conjunto: cada una de las relaciones establecidas en los primeros diálogos puede verse modificada por las sucesivas intervenciones de otros personajes” (164).

¹¹ El diálogo dramático, explica Bobes, “es un diálogo que se manifiesta siempre en presente, en un espacio centrado por la deixis personal, como todo lenguaje directo, y desarrolla una historia que convencionalmente viven los interlocutores. El tiempo presente, el espacio inmediato, la convencionalidad de la historia como vivida ante el espectador o lector (nunca narrada) son los rasgos más destacados del diálogo dramático” (117). En el *Viaje de Turquía*, la historia de la que habla Bobes no es el motivo de la interacción dinámica de los personajes. La acción dramática no se construye con ella, sino en torno a ella, ya que la historia que podría ser el objeto de la dramatización es, de hecho, un relato que narra uno de los interlocutores, o sea, el personaje concernido por ella, y se transforma, no en motivación de acción dramática, sino en motivación conversacional. La conversación, el intercambio dialógico, se construye en torno a esa historia relatada, según convenciones autobiográficas. Ese relato autobiográfico conlleva un fuerte valor ideológico, político y espiritual; es documento vital y crónica de costumbres, crítica política.

Los espacios de teatralidad se crean naturalmente dentro del mismo diálogo gracias al juego espacial de los personajes. Así, por ejemplo, en la escena del encuentro con Pedro (pp. 204-211), llega un momento en que nos damos cuenta de que sólo dos personajes dialogan. El tercero está fuera del espacio de comunicación y observa el intercambio conversacional del que disfruta como espectador. La escena refleja un momento de tensión antes del desenlace y el acaparamiento de palabra por el tercer personaje.

Esta escena brota de la incomunicabilidad entre los dos españoles y el recién llegado a pesar de los esfuerzos desplegados por ellos para entrar en contacto verbal (pp. 206-210). Es la ignorancia lingüística de Juan lo que provoca la tensión. Se procede de forma hiperbólica mediante el uso de la amplificación y de la acumulación de pruebas contra Juan de Voto a Dios hasta desencadenar la carcajada del recién llegado señalada por acotación escénica: “Más debe de saber de tres, pues se ríe” (209). Lo que se anunció como modo de sacarle información al extranjero se ha venido convirtiendo en una disputa de dos voces, a través de la que los hablantes inconscientemente se autodestruyen y de la que, al final, saca provecho el tercer personaje.

Surgen tres situaciones en el espacio del camino, dos de ellas transcurren exclusivamente en lo que llamaremos el diálogo prologal o introductorio, y la tercera se inicia en el camino, después de la escena de anagnórisis y se resuelve en casa del teólogo.

En la introducción, pues, se fijan los roles de los dos primeros locutores y se les define como actores de un drama espiritual con consecuencias sociales, morales y económicas graves. La elección del marco, el camino del peregrinaje a Santiago, es semánticamente relevante. Se infiere de ella los diferentes planos de significación sobre los que se construye el intercambio dialógico y que van a determinar la orientación del relato autobiográfico. En dicho cuadro se nos presenta ese drama desde su faceta exterior, como proyección del espectáculo que ofrece el camino. En la casa de Juan se proponen los ingredientes para resolver dicho drama desde el punto de vista de una religión interiorizada, desde el que el relato de Pedro funciona como *exemplum*.

Se teatraliza la introducción y el intercambio dialógico se compone de una serie de comentarios acerbos, a través de los cuales los personajes se ubican uno con respecto al otro y con respecto al marco espacial, en el que se encuentran. La tensión inicial creada por la intervención malhumorada de Mátalas Callando se resuelve comentando el paisaje humano, fuente de nuevas tensiones que permiten caracterizar eficazmente a los dialogantes.

Así pues, la escena del encuentro se focaliza en la llegada de Pedro de Urdemalas. La acción dialógica se construye en torno al *quid pro quo* lingüístico. La nueva tensión que surge del encuentro se basa en el problema de comunicación por falta de conocimientos lingüísticos suficientes. La puesta en escena de este fallo (representación por el ejemplo directo, por teatralización) tiene su correspondencia discursiva en la larga discusión teórica sobre la enseñanza del latín en España –calidad de los profesores y métodos utilizados en las Universidades para su enseñanza– que explica *a posteriori* por qué Juan es un teólogo ignorante. Este momento culmina en la huida de los dos comparsas hacia una ermita que se encuentra en el camino.

La anagnórisis o reconocimiento de Pedro de Urdemalas, tercer momento teatralizado, transcurre en las inmediaciones de la ermita, a la que acuden Juan y Mátalas Callando para protegerse de Pedro, diablo disfrazado de fraile, y desde donde comunican con él. Es ahí donde, por fin, abrazan al que reconocen como amigo y se inicia la verdadera etapa de reconocimiento. Se elabora todo un juego teatral en torno a representaciones simbólicas religiosas: el lugar, el hábito, las actitudes que, además de cómicas, denotan un acercamiento religioso primitivo (superstición, idolatría) condenado más adelante en las largas disertaciones sobre el tema de la

práctica religiosa. El movimiento teatral de ida y venida se deduce de las palabras de los dialogantes.

Así llegamos al desenlace de la intriga creada por el misterio que rodeaba al fraile fingido. El escenario de las presentaciones, de la puntualización biográfica sigue siendo el camino. Los amigos tratan de re-conocerse unos a otros después de la larga ausencia de Pedro. Ahí es donde se habla de las peregrinaciones, efectuándose la simbiosis entre tema conversacional y lugar conversacional.

El último escenario es la casa, dividido en varios espacios: el comedor donde tienen lugar la cena y el diálogo en torno al relato de Pedro, el dormitorio de Juan y Mátalas Callando (abajo) y el de Pedro (arriba) –metáfora de la realidad espiritual y cultural de cada uno de los personajes–, donde transcurre la conversación del segundo día sobre las instituciones turcas. En la casa se resuelve la última tensión, el último conflicto al demostrar que Juan no es más que un falso peregrino de Jerusalén. En oposición a esta imagen, se va dibujando el retrato del verdadero peregrino a Santiago, Pedro de Urdemalas. Este retrato está perfectamente esbozado antes que se comience a contar la historia de su vida en cautiverio.

A. *El diálogo introductorio*

a) *La introducción*

El diálogo empieza *in medias res* con los dos personajes ya mencionados, Juan de Voto a Dios y Mátalas Callando, deambulando por las afueras de una ciudad sin identificar; o sea que la conversación “se toma de donde es necesario”, para la causa que se quiere defender, según las normas expuestas por los retóricos latinos (*De Inv.*, I, XX, 28). Esta brota del escenario mismo y del espectáculo humano ahí presente. El camino es, pues, espacio conversacional, tema de la conversación y alegoría; en el nivel connotativo significa camino de salvación metaforizado en el camino real encarnado en el viaje metafórico de Pedro –bajada al infierno, periplo de regreso entre los cristianos y andanza cristiana por el largo camino sinuoso que conduce al descanso eterno.

Juan de Voto a Dios es el primero en hablar y él es quien, por consiguiente, configura el decorado.¹² Este es convencional y pertenece al modelo de descripciones de paisajes reproducido por Luisa López Grigera en *La retórica en la España del Siglo de Oro* (1994, 148-149). El personaje caracteriza hiperbólicamente un camino del que forma parte intrínseca (“más delectosa”, “de mayor recreación”), y marca esa caracterización de un sello de valoración personal (“más a mi gusto”); se le describe como lugar simbólico (peregrinación a un lugar santo: “señor Santiago”, “camino francés”), connotado culturalmente al ser fuente de saber, como microcosmos (“diversidad de gentes”, “variedad de naciones”, “multitud de lenguas y trajes”) y como paisaje propicio para la conversación, *locus amoenus* (salida “delectosa”, “frescuras de las arboledas”, “recreación”). Los verbos utilizados en la descripción (“es”, “nos da”) son verbos de definición: la presentación estática no admite oposición. Se usa el polisíndeton para marcar la especificidad de ese lugar ideal. Sus componentes son meros lugares comunes que sugieren un

¹² Se trata de lo que Pavis llama decorado verbal, o sea, un “decorado descrito o sugerido no por medios visuales, sino por el comentario de uno de los personajes”. Así como en el teatro “la técnica del decorado verbal es sólo posible en virtud de una convención aceptada por el espectador: éste tiene que imaginarse el lugar escénico y la transformación inmediata del lugar desde el momento en que es anunciada” (117), en el diálogo literario es una convención.

paisaje casi bucólico (la frescura, las arboledas) y ameno, en el que el hombre entra en contacto directo con la naturaleza y con el hombre. Cierta urbanidad se desprende del cuadro. Nótese que tanto Juan como Mátalas Callando hacen del camino su escuela y su fuente de ingresos. De ahí sacan las informaciones necesarias para engañar a la gente y seguir viviendo cómodamente. Ahí es donde reconocen a su nuevo informador, Pedro de Urdemalas.

Esta primera representación unívoca y parcial del camino ofrece unos rasgos descriptivos que se dinamizan invirtiéndose gracias a su puesta en escena: vemos, a través del enfoque de la cámara que son los ojos de los dialogantes, en qué consiste verdaderamente ese deleitable paisaje físico y humano. El espacio descrito por Juan se va a transformar gracias a la iniciativa de Mátalas en objeto teatral, espacio de representación. La acción dramática consiste aquí en reducir en sus términos propios el espacio en el que evoluciona Juan, cuya naturaleza lo consigna como espacio total, como universo en sí. Así pues, tras la “diversidad de gentes” y “variedad de naciones” se oculta una especie de hampa constituida por frailes mendicantes, pobres fingidos, monjes extranjeros, peregrinos estafadores. El cosmopolitismo del camino mengua rápidamente ante la noticia según la cual los paseantes, “los más son gascones y gabachos”.

Esta representación culmina con la evocación del momento del año: es invierno y hace frío. El cuadro pasa de estático a ser un lugar animado, pintado con tonos naturalistas para destacar el elemento grotesco. La amenidad, la variedad, el ambiente de “recreación” lo producen la amplia gama de mendigos que ejercen sus talentos en el camino y de quienes se van a burlar los dos interlocutores-espectadores. Se recrea muy eficazmente el ámbito en el que va a surgir Pedro de Urdemalas. Mátalas proyecta lo feo del camino al representar los vicios: la hipocresía de los peregrinos, la codicia de los frailes, los abusos de los pobres fingidos, preparando así el terreno para la próxima discusión con Pedro.

La descripción de Juan viene a contratiempo si la relacionamos con los comentarios malhumorados de Mátalas Callando que parecen remitir a una acción anterior a la entrada en escena, de la que ha brotado un conflicto que parece prolongarse en el diálogo. En efecto, cuando salen, dan la impresión de ir cada cual a lo suyo; la toma de palabra apertural de Juan podría considerarse como una especie de aparte; de forma que parece que cada personaje sigue hablando para sí, sin preocuparse verdaderamente del compañero. Mátalas Callando agrade verbalmente a Juan en otro aparte:

Mata. –No me la iréis a pagar en el otro mundo así Dios me ayude.

Juan. –Si no habláis más alto este aire que da de cara no me dexa oyr.

Mata. –Digo que es gran trabajo que por todo el camino a cada paso [...]. (189)

Esto coloca el diálogo al que vamos a participar como lectores en una trayectoria temporal con un antes del que no estamos del todo excluidos gracias al aparte de Mátalas Callando y con el que vamos a reanudar al volver al espectáculo del camino de una manera muy diferente y en contraste con el preámbulo de Juan, y un después que conduce a la aparición teatral del tercer interlocutor y a una discusión cuya premisa funcional ya viene escogida al principio del diálogo en el enunciado de Mátalas Callando: decir la verdad y poner en tela de juicio la univocidad de la interpretación de la realidad (192).

La dificultad de comunicación entre Juan y Mátalas Callando se evidencia en esta situación conflictiva previa. Su situación física en el espacio escénico representado y las condiciones atmosféricas del momento dificultan su relación. Dos veces se nos señala mediante

acotaciones su imposibilidad de dialogar.¹³ Esta es la primera. Juan de Voto a Dios no entiende lo que su compañero dice. “Este aire que da de cara” determina la situación espacial de los personajes, uno delante del otro, que se hablan sin oírse o haciendo oídos de mercader. De este modo directo, se vienen definiendo los papeles que los personajes van a desempeñar a lo largo del diálogo. Mátalas Callando no es nunca solidario de la palabra de Juan y Juan es hipócrita rematado. La segunda vez tiene lugar con Pedro de Urdemalas.

El escenario desempeña una función dialógica, ya que sirve de punto de comparación (el comentario de Juan se expone en una crítica sobre los comportamientos morales de los peregrinos, los confesores, los jueces y del mismo locutor), una función retórica que permite fijar en la memoria del lector, gracias a la inversión conseguida por la dramatización de actitudes inmorales, los vicios más repelentes y dar relieve al personaje principal (Juan de Voto a Dios), destacando su personalidad (autosuficiencia y autosatisfacción), en pleno acuerdo con la realidad circundante, en total osmosis con ella. Juan no se plantea ningún problema de conciencia y acepta el mundo reducido en el que vive. El escenario del camino sirve de punto de partida de una crítica de las instituciones responsables de regular la vida de los hombres en la sociedad cristiana, la cual se ampliará y precisará con los comentarios del cosmopolita Pedro.

El enlace entre el marco escénico y los dialogantes se establece mediante el sintagma “Dios te ayude”. Mátalas Callando hace hincapié en la incongruencia de la representación. Desvirtúa el tono de complacencia que rige la descripción de apertura y pone en tela de juicio la autoridad del compañero. Este personaje inicia un debate esclarecedor del verdadero ambiente y personalidad del paseo usando, como resorte de comunicación, la risa. Una serie de imágenes negativas desplazan a la otra, la de Juan, por su grafismo. Unos apartes marcan la ruptura entre la descripción de Juan y la visión satírica de Mátalas Callando y establecen una como connivencia entre el locutor y el lector: técnica del *non-dit*, de la sugerencia implícita: “Mas dexado esto aparte [...]” (193).

La técnica utilizada por Mátalas Callando se basa en preguntas que convidan al receptor del diálogo a visualizar la escena, mediante una mezcla de acotaciones y de deicticos (193-194): “¡No miráis cuánto [...]”; “¿Cómo campean [...]?”; “Mirad aquel otro bellaco tullido, qué (...), y qué [...]”; y esta fiesta [...] qué bozes [...] y qué lamentaciones [...]. Nótese la abundancia de verbos de percepción (“No miráis [...]”, “mirad”, “está por ver”) para llamar la atención y fijarla en aspectos particulares del camino.¹⁴ Hasta la llegada de Pedro los dos personajes se presentan más bien como observadores: se impone el verbo “mirar”; verbo que supone un acto dinámico por parte de los personajes. Mátalas provoca inicialmente una agarrada con Juan: “en todo el año podíamos salir más a vuestro propósito” para forzarlo a entrar en su juego.

Son, pues, los mismos personajes quienes deciden de la escenificación. Para lograr una puesta en escena eficaz del personaje enfocado, el ojo encuadra un aspecto o un objeto llamativo en el que se concentra el interés del espectador para amplificarlo exageradamente. Mediante el

¹³ La acotación, tal como aparece en el género dialógico, viene integrada en el discurso del hablante, pero tiene una función conativa: “actúa como un comentario insistente para sugerir la realidad concreta, y encuentra, por tanto, tratamiento artístico” (Vian Herrero 1988, 179). Esto le da una función especial. El tono con el que se sugiere o se señala un gesto, una actitud o se describe a un personaje desentraña la relación que existe entre el hablante y la persona de quien habla, entre el hablante y el discurso del interlocutor, entre el hablante y lo que ve. La acotación de mayor amplitud es la que describe el camino francés: se trata de una acotación en forma de diálogo, integrada al discurso y revela un modo de aprehender y comprender el mundo que los rodea: aprensión directa y hasta violenta de la realidad circundante.

¹⁴ El espacio se percibe desde dos vertientes, el retórico y el real gracias al juego de perspectivas que las dos opciones proponen.

uso de la metonimia y de una prosa elíptica se resalta lo anómalo que se transforma en lo grotesco. Mátalas Callando reanuda con el tema inicial para darle otra coloración, con el propósito de confrontar dos realidades: el argumento y su contrario. La repetición, el polisíndeton, la metonimia, todo ello contribuye a la reproducción de lo que más adelante Juan llama “la comedia”, la “invención”: estamos frente a la representación de la sociedad y a la puesta en escena del mundo exterior de los hombres del que se deducen sus vicios y debilidades, utilizándose la metáfora del teatro (así como lo hizo por esa misma época el francés Boaistuau, quien virtió su discurso sobre la miseria humana en la metáfora del teatro: *Théâtre du monde*), como comedia.

La situación fuera de los personajes –miran y comentan– favorece el ambiente de comicidad. Por otra parte, la interpretación contrastante o, mejor, divergente del camino francés provoca lo que Jean Emelina en *Le comique* llama “interférences de séries” (1991: 45). La incongruencia en cuanto a la interpretación, además de sorprender y hacer reír, sirve para descalificar a uno de los personajes al poner en tela de juicio la veracidad o la verosimilitud de su punto de vista; el personaje descalificado adhiere finalmente a la nueva interpretación, haciendo caso omiso de su comentario anterior. El mundo en su entorno es objeto de su burla.

Después de una explotación teórico-moral del cuadro (este ha sido el objeto de una reflexión, o mejor dicho de una exposición de aspectos socioeconómicos que giran en torno al tema de la caridad y la limosna, con todas las implicaciones sociales, morales, económicas que de ello se deriva), Juan introduce otro tema también salido del camino siempre en tono hiperbólico: “la mayor invención de toda la comedia está por ver” (203).

Así pues, la teatralización hace que el lector tenga la impresión de que el discurso se materializa ante sus ojos en un presente inmediato. Los deícticos (aquel, estos otros), los adjetivos, pronombres y adverbios usados que valoran el espectáculo cualitativa o cuantitativamente (quánto, cómo, qué), los verbos de percepción se utilizan para llamar la atención. Hay una fuerte voluntad de hacer participar al lector en la representación. Las acotaciones son indicio de teatralidad. Inducen el carácter realista de la representación: “quanto bordón y calabaza”; “cómo campeon las plumas de los chapeos”; “aquel bellaco tullido, qué rregozijado va en su caballo, y qué gordo le lleba el vellaco” (193-194); “qué bozes tan dolorosas y qué lamentaciones hazía” (194). Los dialogantes seleccionan lo más representativo del espectáculo, dramatizan lo que ven y le dan contenido emocional; ésta es la función de los adverbios y adjetivos usados exclamativamente. La realidad visualizada se transforma en materia escenificable. El proceso de teatralización se logra con los ingredientes que forman parte de la realidad palpable. El uso casi exclusivo de la sinécdoque (“bordón”, “calabazas”, “chapeos”) y de la amplificación crea un estilo sugestivo, cuya función consiste en deshumanizar al individuo pintado y degradarlo al reducirlo a mero objeto de burla. La recreación del camino es muy convincente visualmente gracias al uso de la escritura metonímica.¹⁵

La escenificación del camino induce la dinámica dialógica: de la representación se pasa al debate de ideas sobre los problemas que plantea la peregrinación. El espacio se convierte en un objeto sometido a la crítica, en tema de conversación. Mediante la representación del “bellaco tullido” se denuncia la falsa mendicidad (p.195). Se denuncia la hipocresía de los peregrinos: “esta fiesta pasada quando andaba por las calles a gatas qué bozes tan dolorosas” (p. 194). Se insiste en su codicia: se inflijen heridas para no tener “enfermas las bolsas, las cuales están bien

¹⁵ Kowzan 1992, subraya que para “spectaculariser” se utiliza la “technique du grossissement par méthonymie”. La teatralización permite “une captation directe, immédiate de l'événement représenté” (113-116).

aforradas” (195-196).¹⁶ Se destaca su irreligiosidad: “ni precepto de toda la lei ellos guardan”; no se confiesan; no van a misa (p. 196). Tres temas trasfloran: el de los hospitales (para resolver el problema que plantea la mendicidad), el de la justicia (para castigar los abusos que cometen los peregrinos, mendigos y clérigos falsos) y el de las restituciones.¹⁷

Mátalas suelta sus puntadas de manera a dejar clara la relación de Juan con el cuadro que ambos están pintando. El cual no es más que una proyección de lo que ellos mismos son o hacen y su caso personal sirve de aclaración. Al tocar el tema de la restitución, Mátalas apunta al compañero: “En lo que dixistes de la rrestitución querría preguntaros no cuánto os han rrestituido porque no tienen qué pues tampoco les avéis dado, pero cuánto abéis visto u oído que an rrestituido” (p. 196). Juan no hace más que corroborar la opinión de su compañero al tomar muy seriamente el comentario irónico de Mátalas: “Restituir no les vi jamás, pero vender hartas camisas y pañuelos que mugeres devotas les dan infinitas” – su réplica lleva agua al molino de Mátalas y pone de realce el comercio lucrativo que representa la mendicidad.¹⁸ El señalar la devoción de los extranjeros abre una comparación con la de Juan y de “los vezinos de Orense y toda Galiçia” que “piensan que por ser su vezino que ya se le tienen ganado por amigo, como vos que por tener el nombre que tenéis no es menester creer en Dios, ni hazer cosa que lo parezca” (199-200) que destaca la poca fe de Juan. El darle Juan el remedio para apaciguar a los mendigos, le permite a Mátalas denunciar la falta de caridad del teólogo que no da “como quien tiene ya ganado lo que spera” (200).

De este modo, se identifica la problemática alrededor de la cual se organiza y crea la situación conflictual: la problemática de la caridad y de las obras. La relación entre los dialogantes se enlaza con la realidad circundante. Esa problemática Mátalas Callando la vincula a la economía de la salvación: “por ser de la casa de Voto a Dios sois libres de hazer bien como quien tiene ya ganado lo que spera” (193), planteada en términos espaciales: “no estáis más çerca que los que somos del mundo”. La oposición espacial entre este mundo y el otro pone de realce la distancia que separa al hombre del otro si no sabe guardarse de éste. La conversación sobre la renovación espiritual domina este diálogo introductorio, concretada en una representación a lo vivo de los daños causados por la falta de religión, y se extiende luego a lo largo de la conversación a través del relato del cautiverio de Pedro.

La representación de las plumas del Gallo de Santo Domingo engarza con el tema de las reliquias. La representación de los “pobres aplagados” que piden a la puerta de la iglesia plantea el problema de los embaucadores y de la confesión hecha con clérigos falsos y extranjeros (p. 201-203). Observamos una simbiosis total entre lo representado y el comentario; la representación humorística y hasta satírica ilustra el comentario y lo suscita.

La teatralización permite enfocar el debate hacia los asuntos terrenales (“debajo de la luna”), exteriores y visibles, para añadirles más adelante una dimensión espiritual. El punto de partida es, pues, en primer lugar el aquí concreto y palpable, que puede, según la conducta de cada cual y esto es lo que mostrará Pedro, cambiar las opciones. Por otra parte, estamos frente a

¹⁶ Nótese el juego de oposiciones y el uso de la antanaclasis que deja traslucir la ironía mordaz del autor: “sanas las llagas” y “enfermas las bolsas”.

¹⁷ La urgencia de dar solución a los problemas evocados viene respaldada por la experiencia de primera mano, el testimonio visual, esencial, luego, en la narración de Pedro: “Al menos yo en todas las horas que se dizen, mirando en ello todo lo posible, no lo e podido descubrir” (3).

¹⁸ Nótese el juego semántico en este diálogo inicial que gira en torno a los verbos “dar”, “tomar” y “vender”, “restituir” desde el “que señor Santiago nos da [...] en este su peregrinaje” (fol. 11 r^o) y que enfoca el problema de la hospitalidad (“huéspedes”) y el de la caridad.

una postura filosófica que rechaza toda verdad absoluta, todo dogmatismo e impone la vista y la experiencia como modalidad posible de aprehensión o captación de la realidad circundante. Lo que enfatiza esta dramatización del espectáculo es que una misma realidad puede ser encarada desde diferentes perspectivas para ofrecer otras facetas y sugerir otras interpretaciones (“haz y envés”).

Juan de Voto a Dios y Mátalas Callando presentan la realidad del camino desde dos facetas ideológicas diferentes, pero desde un único enfoque español. La espacialización variada de Mátalas brota de una divergencia de pareceres que al provocar la desaprobación del interlocutor suscita un inicio de caracterización de lo contradictorio a través de palabras o sintagmas y frases que destacan su naturaleza antagónica: “sino”, “tampoco ésta”, “Al menos es cierto que aunque Dios la criara perfecta, en vuestra boca no le tiene de faltar un sino como es de costumbre” (187). De esta manera, Mátalas queda caracterizado definitivamente: no teme la opinión de los demás y le gusta llevar la contraria. Desde el punto de vista dialógico, esto es particularmente relevante: el diálogo se desenvolverá con mayor viveza y naturalidad, y la voluntad didáctica y moral del mensaje será más fácilmente transmisible.

La representación de personajes grotescos se concreta en el retrato que ambos interlocutores pintan de sí mismos. Tanto Juan de Voto a Dios, clérigo de la orden que lleva su nombre, como Mátalas Callando, su compañero en recoger limosnas para un hospital que no acaba de construirse, cuadran perfectamente con el espectáculo que ambos recrean desde posturas filosóficas diferentes. El autor ha sabido pintar desde varios registros descriptivos: el camino, los peregrinos y los personajes dialogantes forman un conjunto indisociable. El intercambio de pareceres traluce los problemas que paralizan los esfuerzos de renovación económica, social y religiosa: falta de interés en el trabajo manual, pereza, ociosidad, codicia (las bulas que propagan el problema o la crisis, por ejemplo, las restituciones), poder tiránico de las opiniones del vulgo.

b) *El encuentro*

También teatral y eje de la discusión sobre el camino es la escena del encuentro con el tercer personaje. Su importancia se anuncia de forma dramática. El recién llegado se convierte en una figura central. Esta aparición cataliza todos los comentarios apreciativos anteriores. Ella caricaturiza las pinturas previas y se presenta, además, como un acontecimiento de primer orden. Se insiste en la naturaleza diabólica del recién aparecido de forma muy gráfica, con toques sucesivos: “¿Vistes nunca al diablo pintado con ábito de monje?” (203); “–Maldiga Dios tan mal gesto! –Valdarriedo saltatrás, Iesus mill veces! El mesmo hábito y barba que en el infierno se tenía debe de aber traído acá, que esto en ningún orden del mundo se usa” (*ibid.*).

Su aparición crea un ambiente tenso al suscitar unos comentarios punzantes sobre el compañero y provocar un conflicto de intereses que Mátalas Callando reactiva con el comentario: “Siempre os holgáis de sacar las castañas con la mano ajena. Si sacáis así las ánimas de Purgatorio, buenas están” (204).

La situación peculiar de inadaptación y extrañeza en la que se encuentran los dos primeros dialogantes se manifiesta en una especie de antidiálogo construido a base de unos juegos de palabras de tipo onomatopéyico y paronomásico –“metania” y “taña; “oisque afendi” y “oiste a bos como puto”–, y de unas comparaciones despreciativas (animalización) que destacan la ignorancia de Juan y su malestar: “soís como el tordo del ropavejero nuestro vezino, que le pregunté un día si sabía hablar aquel tordo y rrespondióme que tan bien sabía el pater noster como la Ave María” (207).

La inhabilidad de comunicar provoca una casi ruptura de la comunicación entre Juan y Mátalas Callando primero (“el aire me da que hemos de rreñir, Mátalas Callando, antes que volbamos a casa”, 209), y luego entre Juan, Mátalas y el recién llegado debido al “desencaje que se evidencia a nivel de una comunicación intentada mediante el sonido y no el sentido”.¹⁹ De ello nace el ambiente de pulla, tan característico del mundo de los caminantes (Joly 1982, 247 y ss). Las acotaciones señalan las reacciones de los personajes:

Mata. –Más debe de saver de tres, pues se rríe de la grande neçedad que le paresçe aber vos dicho con tanta ensalada de lenguas. (209)

Traducen el conflicto que amplifica la tensión nacida a raíz de la toma de palabra del recién llegado. Se destaca así la dimensión cómica de la situación en la que se halla de repente el ignorante teólogo:

Mata. –[...] Debéis de saber las lenguas en confesión.

Juan. –“En qué?

Mata. –En confusión porque, como sabéis tantas se deben de confundir unas con otras.

Juan.–Es la mayor verdad del mundo. (208-209)

La tensión se nota en la impaciencia de Juan ante las puntadas y provocaciones de Mátalas Callando: “Quiero que sepáis que es vergüenza pararse hombre en medio el camino a hablar con un pobre”.

Lo mismo sucede cuando los dos compañeros huyen de Pedro que les habla, esta vez, en fino castellano.²⁰ Una serie de conjuros sugiere el ambiente teatral de la escena: “Teneos allá. ¿Quién sois?” e imprecaciones antes de echarse a correr para ponerse a salvo. Lo imprevisto de la acción “cambia la situación” (Pavis, 245), crea tensión y da nuevo ímpetu a la acción:

Mata. –[...] ¡Hideputa el postre! ¡Chirieleison, chirie eleison! ¡Bien deçía yo que éste hera el diablo! ¡Per signum crucis! ¡atrás y adelante!

Juan. –Esperadme, hermano, ¿dónde vais? [...]

Mata. –No oigo nada; ruin sea quien volbiere la cabeza. En aquella ermita, si queréis algo.

Juan. –Tras nosotros se viene [...]. (210)

En este caso, la expresión más intensa de la incomunicabilidad es el aparte.²¹ La situación creada por la toma de palabra de Pedro divide a los hablantes y su oposición se contextualiza. Mátalas representa el papel del gracioso cobarde y Juan el del amo ridículo, dos funciones típicas de la comedia, complementándose ambos personajes. Por el aparte (“No oigo nada; rruin sea quien volbiere la cabeza”), se deduce la posición de los interlocutores uno respecto del otro,

¹⁹ Ortolá 1983, 114.

²⁰ Esta nueva situación muestra hasta qué punto el recién llegado se ha burlado de los teólogos. Pedro ha estado jugando con sus amigos, favoreciendo el ambiente de pulla tan característico del camino, así como se trasluce también en la escena del encuentro entre Panurgo y Gargantua en el *Tiers Livre* de las aventuras del Gigante (Rabelais 1973, 249-256).

²¹ Sobre el aparte, remitirse a Vian Herrero, 182. En el *Viaje* el aparte tiende a poner de realce la poca confianza que el oyente tiene en el locutor y su irascibilidad; marca también el grado de intensidad y ensimismamiento del discurso del locutor.

como al principio del diálogo; la segunda oración infiere un alzar de la voz para comunicar con el compañero: “En aquella ermita si quisieres algo” (210). La situación nueva crea un clímax que sólo se resuelve por el reconocimiento del personaje.

c) *La anagnórisis o reconocimiento*

El reconocimiento del amigo se traduce por una serie de frases exclamativas que marcan la alegría intensa de los dos españoles. Obsérvese que las expresiones onomatopéyicas, juramentos y exclamaciones dan espontaneidad a la conversación. La expresión espontánea, viva de Mátalas contrasta con la actitud de circunspección de un Juan que no quiere comprometerse después de lo que ha sufrido en las confrontaciones anteriores. Por el modo de mostrar o de contener su emoción se dibujan las personalidades diversas:

Mata. –O, más que felicísimo y venturoso día, si es verdad lo que el corazón me da!

Juan. –¿Qué es, por ver si estamos entrambos de un parecer?

Mata. –¡O, poderoso Dios! ¿Éste no es Pedro de Urdemalas, nuestro hermano? ¡Por el sol que nos alumbra él es! El primer abrazo me tengo yo de ganar. ¡O, que sea tan bien venido como los buenos años! (211)

El diálogo dramatiza la escena, lo cual se observa en el juego entre los personajes que se acercan unos al otro al mismo tiempo que el tercer personaje recomienda el alejamiento (acotaciones enunciativas). Este juego escénico permite ubicar perfectamente a los personajes uno con respecto a los otros en el espacio:

Pedro. –N’os lleguéis tanto a mí [...].

Juan. –Aunque pensase ser hecho tajadas, no dexaré de quebraros las costillas a poder de abrazos.

Pedro. –Ésos dádselos vos a esotro compañero. (211)

Nótese aquí el papel reconciliador de Pedro.

El estado de suciedad en el que se encuentra el recién llegado lo señala una acotación enunciativa: “que quizás llevaréis más jente de la que traéis con vosotros” pronunciada por los amigos cuando van a abrazarle.

No faltan tampoco las indicaciones metafóricas o metonímicas sobre el sorprendente aspecto físico de ese personaje menipeo o ‘maqamesco’,²² pues ¿no es el recién llegado “amiçísimo de nuebos trajes y ynvençiones”? (216); “me paresçistes qualque fantasma”, declara Mata al destacar su ignorancia (“como yo jamás he visto desos trajes otra vez”) o: “Paresçéis capellán de la varca de Charonte”; “¿Qué diremos desa barbaza así llena de pajas, desos cabellazos hasta la çinta sin peinar, y vestido d’estameña con el frío que haze?”; “Juan. –No se sufre que hombre os vea así, ¡válame Dios! No heran menester otros toros por la çibdad. Luego los muchachos pensarían que tenían algún duende [en] casa” (214).

El disfraz de Pedro incita al conflicto ideológico que destaca la intrínseca libertad del recién llegado y la hipocresía y servilidad de los compañeros para con la opinión general:

Juan. –No lo digo sino por el dicho de la jente. ¿Qué dirán si os ven desa manera? [...]

²² Remitirse a Ortola 2015, 457-473.

Mata. –Obligados somos a hazer muchas cosas contra nuestra voluntad y provecho por cumplir con el vulgo [...].

Mientras se concreta y precisa la falsedad y perversión de Juan y de Mátalas vestidos sin llamar la atención, se viene descubriendo la nueva interioridad de un Pedro metamorfoseado, forjada en el extranjero y en contraste aparente con su propio retrato físico, en contraste también con el conformismo de los compañeros; así como lo subraya Pedro muy atinadamente, para ellos los años no han pasado; pues ninguno de ellos ha cambiado.

El cambio de Pedro se observa ya a lo largo de la discusión sobre los hospitales y una personalidad nueva se viene plasmando. Se ha convertido en un hombre prudente y sabio, experimentado en los asuntos extranjeros, capaz de comparar, analizar y reflexionar sobre las causas de los males que padece la cristiandad, con una visión amplia que no poseen Juan ni Mátalas Callando (238). Sus viajes por el mundo le han hecho adquirir una profundidad intelectual de la que carecen sus interlocutores.

Una serie de réplicas breves en que dominan las preguntas fijan la historia personal de Juan²³ y concretan los datos sobre la construcción del hospital. La sorpresa que le produce a Pedro el comentario de Mátalas orienta la conversación hacia los hospitales y la beneficencia. El contraste entre las réplicas de disculpa de Juan y las acusaciones de Mátalas Callando recalcan vívidamente la falsedad del teólogo. Éste se ve obligado a retraerse y a aceptar el largo parlamento de Pedro sobre los hospitales, en el transcurso del que se destaca su experiencia y su prudencia. Al final de la conversación Mátalas Callando expresa su admiración ante la sabiduría de Pedro que contrasta con lo que son sus compañeros y con lo que él fue en una vida anterior: “gran ventaja nos tienen los que han visto el mundo, a los que nunca salimos de Castilla. ¡Mirad cómo viene filósofo y cuán bien habla! Yo por nosotros juzgo lo que dize todo ser mucha verdad” (224).

En el espacio íntimo y secreto de la casa de Juan y de Mátalas Callando, durante la comida²⁴ se concreta la profunda religiosidad y la moderación de Pedro. La función de esta escena es doble: por un lado sirve los intereses de su filosofía sanitaria que desarrollará ampliamente al hablar de la moderación de los turcos; por otro lado subraya su fe al mostrarse controlado y moderado. Recuérdese que a través de sus actitudes, el diálogo quiere dibujar el retrato de un cristiano auténtico, semejante a la imagen cristiana que sobresale de los escritos erasmistas o de los reformistas peninsulares: “Ya no comeré más esta noche; estoy satisfecho.” (229).

La teatralidad se pone al servicio de la discusión filosófica. De ahí la importancia que desempeñan las notaciones guiónicas:

Juan. –Bálame Dios! “Qué ánimo es ése? “Agora os paráis a llorar? “Qué más hiziera un niño? Comed y tened buen ánimo, que no ha de faltar la merced de Dios entretanto que las ánimas sustentaren nuestros cuerpos. (testimonio de amistad y lealtad) Bien sabéis que en mi vida yo n’os he de faltar.

²³ “Yo acabé de oír mi curso de theología, como me dexaste, en Alcalá, con la curiosidad que me fue posible, y agora, como veis, nos estamos en la corte tres o quatro años ha, para dar fin, si ser pudiese, a mis ospitales que ago” (218).

²⁴ “Estamos en una casa, la qual presto veréis, muy rruin, pero como comemos tan bien, que ni queda perdiz ni capón ni trucha que no comamos no sentimos la falta de las paredes por de fuera; pues dentro, rruin sea yo si la despena del rrei está ansí” (Mátalas, 224-225).

Mata. –Estas son lágrimas de plazer, que no es más en sí de detenerlas que a mí las verdades. (228)

La parte dramatizada se construye a base de mini escenas como la de la cena en casa de Juan y Mátalas Callando con una serie de acotaciones cuya función es ilustrativa; confirman la noticia de una casa abundante, precisamente en contraste con la cualidad de los hospitales; dramatizan la poca vergüenza y el cinismo de los huéspedes:

Mata. –Sus padre frai Pedro, que ansí os [quier]o llamar, lo asado se pierde.—Mandá tomar esta silla y rruin sea [quien] dexare bocado desta perdiz.

Pedro—Agimus tibi gratias, domine, pro univervis donis et beneficiis tuis qui vivis et regnas per omnia secula seculorum. (227-228)

La función de los deícticos, de los tiempos verbales –uso del imperativo– es dar la impresión del presente, de lo inmediatamente visualizable y crea la ilusión de lo real: “Mandá tomar esta silla” (p.227); “aquel adobado”, “una pierna de aquel conejo con esta salsa”, “este blanco es baliente”, “comed de aquella cabeza de puerco salvaje cozida”, “escojed” (228); “Juan.—Quítese esta mesa y póngase silencio en las cosas de acá.” (235).

En todo el diálogo se nota que el escritor anónimo hace un esfuerzo por sumergir al lector en el contexto ideológico y humano de sus creaciones. Un gesto, una lágrima, una risa vienen mencionados para recalcar la realidad humana en la que se mueven y crear una sensación de vida. Hasta las largas exposiciones del segundo diálogo sobre el modo de vivir de los turcos se entreveran de momentos dramatizados por las anécdotas cómicas que demuestran la falibilidad de un Pedro capaz de burlarse de sí mismo.

La viveza e ingeniosidad de estas escenas permite hacer hincapié en la distancia que separa Pedro de sus compañeros y ensalzar su filosofía de moderación y tolerancia. Por otra parte, la charla se organiza de tal modo que Juan no puede menos de confesar su caso de conciencia y da constancia de su tortura espiritual discutiéndola con Pedro, por haber éste pasado por la metamorfosis.²⁵ Esto ocurre en la última situación teatralizada, en la que Pedro revela por fin que ha sido cautivo en Turquía. En torno a esta información se inicia un diálogo, cuya motivación declarada es desenmascarar a Pedro: “Alguna matraca nos debe de querer dar con esta ficción. ¡Por vida de quien hablare de veras, no nos haga escandalizar!” (236) exclama Mata, para luego advertirle irónicamente del peligro que corre contando mentiras: “Bien os sabrá examinar, que esas tierras mejor creo que las sabe que vos Juan de Voto a Dios, que como rrecuero, no haze sino ir y venir de aquí a Hierusalem” (237). De este modo se crean unas expectativas que mantienen al lector en vilo a lo largo del diálogo y la duda de Mátalas Callando no queda nunca resuelta.²⁶ Juan no puede responder a la espera de Mátalas y cae en la trampa que le tiende el compañero en el largo interrogatorio de réplicas breves y de acción dialógica muy

²⁵ Observa Mátalas: “Agora digo que no es mucho que sepa tanto Pedro de Urdimalas, pues tanto ha peregrinado. En verdad que venís tan trocado que dubdo si sois vos. Dos horas ha que estamos parlando, y no se os ha soltado una palabra de las que solíais, sino todo sentençias llenas de filosofía y rreligiön y themor de Dios” (238). Así concluye el largo diálogo prologal, el exordio que justifica la sentencia que encuadra el diálogo: “Initium sapientiae timor Domini”. Puede iniciarse el largo *exemplum*, o sea, el relato de la vida de Pedro.

²⁶ Muy a menudo en el diálogo se intenta averiguar la veracidad del relato autobiográfico de Pedro; de ahí, las numerosas declaraciones de confianza por parte de los interlocutores, como esta en boca de Juan: “No hemos menester más para creer eso, sino el arrepentimiento que de la vidad pasada tenéis, y el hervor de la enmienda y aquel estar tant trocado de lo que antes herais” (249).

rápida al que le somete Pedro: “Yo estoi al cabo que vos nunca estubistes en Hierusalem, ni en Roma, ni aun salistes d’España, porque loquela tua te manifestum fecit, ni aun de Castilla” (239).

El diálogo del encuentro se transforma, a lo largo de la plática que forma la substancia del *Viaje de Turquía*, en un diálogo de encuentro de las almas, un diálogo de edificación espiritual:

A la fe, hermanos, Dios como diçen consiente y no para siempre, y como la muerte jamás nos dexa de amenazar, y el demonio de azechar, y cada día del mundo natural tenemos 24 horas de vida menos, y como en el estado que nos tomare la muerte según aquél ha de ser la maior parte de nuestro juiçio, paresçiome que valía más la enmienda tarde que nunca, y ésa fue la causa porque me determiné a dexar la oçiosa y mala vida [...]. Dígolo por tanto, Juan de Voto a Dios, que ya es tiempo de alzar el entendimiento y voluntad destas cosas peresçederas, y ponerle en donde nunca ha de aver fin mientras Dios fuere Dios. (238)²⁷

Otra de las motivaciones del diálogo inicial es, pues, patentizar la ignorancia de los dos españoles. Esta parte es, desde luego, la más teatral, cuyo aspecto esencial es derribar los tópicos y revelar lo que esconden. La visión reductora queda descartada, así como la filosofía que la soporta y la vulgariza; por eso dice Juan: “Parésçeme que lleba camino, pero acá bámonos con el hilo de la jente, teniendo por bueno y aprobado aquello que todos an tenido” (278).

La visión oficial viene degradada y la máscara cae. Toda la parte dramática desempeña la función de exhibir la mentira. Mátalas Callando ayuda a desenmascarar la hipocresía del compañero y a revelar que tras una visión unívoca de la realidad se esconde otra, o sea que todo punto de vista es relativo (visión perspectivista). En contraposición, Pedro será el testigo “experimentado de la realidad” (Rallo Gruss 1993, 9).

Como hemos intentado mostrar, para crear tensión dramática, se utilizan unos resortes típicamente teatrales, como son el aparte, la entrada de nuevos personajes que hacen avanzar la acción, las acotaciones que señalan los movimientos teatrales, los paseos y cambios de escenario, los momentos del día,²⁸ juegos teatrales, como la huida, que sirven para caracterizar a los personajes como tipos —el gracioso y el amo tonto y cobarde—, o la anagnórisis, cuya función es también hacer adelantar el proceso dramático, creando suspenso, sugiriendo un espacio textual de intriga suscitado por la reticencia y la dilación, hasta el desenlace, momento en que se derrumba la supremacía ideológica del teólogo Juan.

Se crean también espacios de convivencia, al principio del diálogo entre Mátalas Callando y Pedro de Urdemalas, por ejemplo, y al final de la conversación del primer día entre Mátalas Callando y Juan de Voto a Dios con el mismo motivo, descubrir la verdad sobre las informaciones propuestas por los locutores respectivos. A lo largo de la conversación, las relaciones de convivencia cambian según el caso o el tema discutidos o el conocimiento o la incredulidad del ‘discípulo’ y éstas no están exentas de tensión. En cuanto al diálogo, notamos una predominancia de intercambios breves y rápidos.

²⁷ Debe mencionarse que la técnica del encuentro la utilizan mucho los creadores de diálogos; la hallamos en Luciano, Erasmo, Tomás Moro. El regreso del amigo pródigo, Menipo o Hithlodeo es una técnica muy en uso en los diálogos renacentistas (Cf. JFerrerías 1985, II, 1013-57). Remitirse también a mi libro ya citado. Forma parte también del ámbito de la *maqama*.

²⁸ “Mata. —Mejor será que nos vamos, que ya haze oscuro, y yo quiero ir adelante para que se apareje de zenar” (226); “Vosotros idos a entrar por la puerta de Sant Francisco, que es menos frequentada de jente” (227); “Juan. — esta es la puerta, abajad un poco la cabeza al subir de la escalera” (227); Pedro. —“Esta es la primera vez que entro en casa hartos días ha! Buena quadra es esta, por çierto. Juan. —Razonable para en corte” (227).

Refiriéndose al texto teatral, Pavis observa: “la teatralización se centra únicamente en la estructura textual: diálogos, creación de una tensión dramática y de conflictos entre los personajes, dinámica de la acción” (471). Nos parecen importantes estas nociones de “creación de una tensión dramática” y de “conflictos entre los personajes” por determinar o concretar la “dinámica de la acción”, que también pueden explicar la teatralización inherente al diálogo literario. En este sentido, los únicos momentos auténticamente teatrales en el *Viaje de Turquía* son el momento en que los locutores están en camino, hasta la escena de la cena en casa de Juan de Voto a Dios y el comienzo del relato de las aventuras de Pedro de Urdemalas, la escena del final de la conversación del primer día y la del principio del segundo. Estos momentos dialógicos nos parecen erigidos en mini obra de teatro, con muchos de los resortes característicos de la obra de teatro. En la escena de la calle, se establece una dinámica dialógica que brota del modo diverso de enfocar el espectáculo que ofrece el camino por los dos contendientes del principio y luego la tercera perspectiva que enfoca la realidad desde la experiencia universal del tercer personaje después de su aparición y que conduce al diálogo propiamente dicho; se construye el diálogo en torno a una tensión creciente que la llegada del tercer compañero agudiza; la intervención inesperada del nuevo personaje provoca otro conflicto, el suspense, un semblante de intriga y una nueva tensión que desemboca en una anagnórisis, la cual provoca, ya lo hemos señalado, una nueva dinámica a través de otra tensión, de orden moral, que se resuelve en casa de los dialogantes por el esclarecimiento del fraude de Juan de Voto a Dios, por una declaración que deja patente su crisis de conciencia religiosa y por la aceptación de la superioridad intelectual y erudición de Pedro de Urdemalas: Hablemos en mi remedio, que es lo que importa. ¿Qué haré?, ¿cómo bolveré atrás?, ¿cómo me desmentiré a mi mismo en la plaza [...]?”; a lo cual Pedro responde: “No hai para qué pregonar el aver mentido, porque Dios no quiere que nadie se disfame a sí mesmo, sino que se enmiende” (246).

O sea, dentro de una dinámica basada en acciones y parlamentos expositivos de la situación moral en España y, luego, en Italia gracias a Pedro (otro enfoque: el hospital de Génova), el diálogo va progresando desde la intriga hasta el desenlace, proponiendo una filosofía de renovación cristiana mediante una enmienda espiritual. La sorpresa inducida por la increíble aparición del hermano pródigo después de una ausencia de unos “tres o cuatro años”, constituye un momento de crisis, ya que Juan de Voto a Dios no consigue controlar la situación y Mátalas Callando juega a acorralarlo, ayudándose de la situación que la toma de palabra del recién llegado provoca. El suspense lo crean la reticencia de Pedro a anunciar su cautividad en Turquía, y su silencio. Se llega a la declaración de Pedro progresivamente. El desenlace consiste en la superación de los conflictos y tensiones y en el establecimiento de Pedro como ‘maestro’ sabio y prudente. Juan de Voto a Dios pierde su fama de hombre docto. De este modo, llegamos a un pacto que fija los roles de los personajes dentro de la ficción dialógica o conversacional: Juan y Mátalas Callando harán las preguntas y Pedro intentará contestarlas. Es entonces cuando empieza el diálogo *per se* y Pedro cuenta su aventura en Turquía, iniciándose así otro momento novelesco, esta vez, apoyado en el relato autobiográfico. Ahora bien, tenemos aquí sólo una etapa del intercambio, la que desbloquea la situación inicial de incomunicabilidad y permite lanzar la etapa siguiente, la del relato autobiográfico. Durante esta segunda etapa se crean también momentos de fuerte tensión y desavenencia, debidos a la duda que inspira el relato de Pedro. Todo va a consistir en aplacar esa duda, construir un espacio de confianza y de sinceridad, en total oposición con la experiencia que Juan y Mátalas callando tiene del amigo Pedro (*cf.* nota 29). Se tratará a lo largo de la conversación en torno a la nueva experiencia de reanudar la relación con un conocido totalmente transformado.

A lo largo de este diálogo inicial ha venido dibujándose el modo de ser de cada uno de los dialogantes, su carácter moral se ha ido esbozando y se ha impuesto una de las motivaciones esenciales del diálogo, la denuncia del estado moral de España y de los errores políticos. A través de sus intervenciones dialógicas y de sus acciones aparecen los rasgos del carácter destacados en provecho de la causa que se quiere defender. Pasamos de “una sucesión de desequilibrios modales entre sujetos que mantienen una interacción progresiva para superar esos desequilibrios” a “una situación de equilibrio” (Bobes, 153), gracias a la cual, así como acabamos de notarlo, Pedro puede iniciar su relato autobiográfico.

B. La dramatización de la conversación que remata el diálogo del primer día e inicia el del segundo

El otro momento teatralizado corresponde al final de la conversación del primer día – anuncia la separación momentánea de los personajes mediante acotaciones enunciativas–, y al principio del diálogo del segundo día, cuando la teatralización se centra en el despertar de los amigos y la puesta en movimiento de la acción segunda que desemboca en un diálogo esencialmente informativo sobre la sociedad turca, que viene a completar la información esparcida sobre ellos por el diálogo del primer día y directamente vinculada a la experiencia vivencial de Pedro. La dramatización de esta parte se logra esencialmente mediante el uso de la acotación, cuya función principal es recrear el instante tal como lo viven los personajes y comunicarlo tal y como es para su captación inmediata por un lector-espectador:

Juan. –Contá.

Mata. –Siete.

Juan. –¿Habéis contado las otras?

Mata. –¡Callad! 8, 9, 10 dio por cierto.

Juan. –Parece que llaman. Escuchá.

Pedro. –Ha, los de abajo! ¿Es hora?

Juan. –¡Ya, ya!

Mata. –¡Volveos del otro lado que no es amanecido!

Juan. –Levantémonos y vámosle a tener palacio en la cama.

Mata. –Mas no le dexemos levantar, que haze frío; y pues no ha de salir de casa ni ser visto de nadie, mejor se estará allí y podrá también comer, como parida en la cama.

Juan. –Hazedle llebar una ropa aforrada para si se quisiere levantar.

Mata. –Anoche se la hize poner junto a la cama, y un bonete. Cojerle hemos hechado, y entretanto que se adreza de comer parlaremos. (621)

En esta escena también, los movimientos y actitudes de los personajes, el tono de la voz, el momento del día, el tiempo que hace, vienen señalados directamente mediante acotaciones. Se crean planos de representación de la acción dramática. La verticalidad viene mencionada en la réplica de Pedro: “Pedro.–¡Ha, los de abajo! ¿Es hora!” o en el intercambio siguiente con los criados. El cambio de plano (Mátalas ha subido y está en la habitación de Pedro) lo apunta implícitamente la pregunta a Pedro en el mismo conjunto discursivo:

Mata. –Mirad que la olla esté descozida y asar no pongáis hasta que os lo mandemos, que yo me subo arriba. ¿Usase en Turquía madrugar tanto? ¡B[uenos] días! ¿Cómo lo habéis pasado esta noche?

Pedro. —¿Cómo lo había de pasar sino muy bien?, que me habéis dado una cama con sábanas [tan delgadas y olorosas que no ha sido para mí poco regalo]. (623)²⁹

El mismo diálogo crea los espacios de ficción dentro de los que se mueven, actúan, viven, hablan los personajes. Se establece también el vínculo con el diálogo del encuentro, en el que Pedro declara su intención de depositar su hábito de fraile en Santiago de Compostela, antes de lo cual no quiere ser visto de nadie. Se recuerda, por consiguiente, un momento importante del proceso de reintegración a la sociedad española.

Las acotaciones se supeditan, en parte, al discurso ideológico, ya que Pedro las utilizará para poner de realce una vez más una de las características principales que determinan su conducta, la moderación. Se manifiesta de forma clara su postura de médico. El indicio escenográfico puede servir de tema para la conversación:

Juan. —¡Buen jorno!

Pedro. —¡Me rricomando!

Juan. —¿Qué tal noche habéis llebado? Creo que rruin.

Pedro. —No ha sido sino buena aunque no he podido dormir mucho. En despertando antes que amanezca una vez, ya no puedo volber al rristre.

Juan. —¿Debía d'estar dura la cama?

Pedro. —Antes por estar tan blanda, porque no lo tengo acostumbrado.

Juan. —Eso me haze a mí dormir más.

Pedro. —Todas las cosas consisten en costumbre. Ansí como vos no podéis dormir en duro, yo tampoco en blando. También podría susçeder enfermedad a quien ha dormido en duro y sin cama darle una cama rregalada como a mí me aconteçió en Nápoles, que habiendo tres años que no había dormido en cama sino vestido y en suelo, me dieron una muy buena cama y començáronme a hazer rregalos y yo caí en una enfermedad que estube quatro meses para morir.

Juan. —La causa natural deso no alcanzo. ¡Por mejorarse uno venirle mal!

Pedro. —Sáltase de un extremo en otro sin pasar por medio, que es malo. Y como esto se haze, no puede dormir, y la vela causa enfermedad. (621-622)

Vemos cómo Pedro expone, una vez más, su filosofía de la moderación. Al final de la charla de la primera jornada, Pedro se ha ido a dormir y se encuentran solos Juan y Mátalas. Pasan revista a lo que ha acontecido a lo largo del primer día y es como si intentaran persuadirse que todo lo que les ha contado el compañero es verdad. Usan como prueba irrefutable la demostración de transformación espiritual.³⁰ Descubrimos entonces las intenciones verdaderas y

²⁹ Las acotaciones sirven para crear inmediatez escénica: "Juan. —Moços, tomad esta vela y alúmbrenle vaya a rreposar! Pedro. —A la mañana no me llamen porque tengo propósito hasta comer de no me levantar. Mata. —En buen hora. Juan. —Bámonos nosotros a hazer otro tanto." (617); "Juan. —Haora durmamos que es tarde" (*Ibid.*); "Mata. —Yo estoi tan desvelado que no sé si podré, pero porfiaré a estarme en la cama hasta las diez, como Pedro" (621).

³⁰ "Mata —"Pasáis por tal cosa? Si lo que ha contado es verdad como creo que lo es, -quántas fatigas, cuántas tribulaciones, cuántos millones de martirios ha padesçido y quán emendado y otro de lo que solía ser y gordo y bueno viene!" (617); "Mirad quán a la clara se manifiesta que Dios ha puesto los ojos en él aficionadamente y particularíssima"; "De quanto ha dicho no me queda cosa scrupulosa sino que pornía yo mi mano en una barra ardiendo que antes ha peccado de carta de menos que alargarse nada. Conózcole yo muy bien, que quando habla de veras ni quando estaba acá no sabía dezir una cosa por otra. Allende desto, tengo para mí que él biene muy docto en su facultad, porque no es posible menos un hombre que tenía la avilidad que acá vistes aunque la empleaba mal, y

los proyectos futuros. Este final entre los mismos personajes que inician el diálogo da una dimensión nueva al arte dialógico como arte de la persuasión e incluye en la concepción imitativa el concepto aquí contradictorio de la creación ficción y el de la función didáctica del diálogo. ¿Falla el diálogo desde el punto de vista doctrinal, ideológico y filosófico? Para los personajes se trata de un mero ejercicio retórico –testimonio de ello las frecuentes alabanzas sobre la técnica usada por Pedro para pintar y convencer– y la información les servirá para seguir mintiendo. Hay un desajuste aparente entre la dimensión doctrinal, didáctica y la intención de quienes escuchan. No es inútil que la primera jornada se cierre con el diálogo de los dos embaucadores del principio. De modo que el contraste entre la función y la intención concreta la dimensión irónica desde la que se viene destilando el mensaje moral y la crítica política.

La conversación se concentra, pues, en dos grandes espacios: el espacio del camino, lugar de circulación, de encuentros fortuitos, de cierto tipo de conocimiento, de bullicio, de confrontación, lugar también donde el mal y la mentira se exponen a la vista de todos; este espacio es también el de la pulla y el juego; el de la casa, apartado, secreto; ahí es donde “l’on apprend à se recueillir, à descendre en soi-même, à méditer” (Fumaroli 1994, 59). Es en el espacio de la casa donde Juan confesará su pecado y pedirá la receta de la enmienda y ahí es donde Pedro demostrará la importancia de practicar una religión interiorizada y de renovarse espiritualmente, volviendo sobre su pasado y presentando su vida en cautiverio como aprendizaje de una sabiduría que pasa por una reforma de sí-mismo.

Todo el principio, altamente dramatizado en forma de comedia, es una preparación para el relato de su vida. No es, pues, sorprendente de que no cuente su aventura en seguida; precederán al relato las escenas que destacan la falsedad del teólogo, el consejo al amigo mentiroso y la noticia varias veces repetida del cambio, de la transformación profunda sufrida por el recién llegado. Se insiste mucho en esa nueva figura a lo largo del diálogo prologal.

En el diálogo prologal se vienen dibujando también los papeles de cada personaje y éstos al revelar su vulnerabilidad, su flaqueza, se van humanizando. Cuando toma Pedro la palabra, ha sido eliminada toda resistencia peligrosa y se ha motivado la reacción positiva de los otros personajes, que revelan sus dudas, sus problemas de conciencia, sus carencias tanto intelectuales como espirituales.

La función de esta primera jornada es doble: pintar el mundo en el que se mueven los dos locutores que inician el diálogo, retratar el contexto social, económico y religioso de la España del siglo XVI desde dentro, y, a través de la figura de la amplificación, preparar la llegada del tercer locutor, gracias al que la tensión provocada por la actitud de Mátalas Callando frente al discurso de Juan de Voto a Dios toma un cariz auténticamente teatral al agudizar o concretar el conflicto y crear una especie de intriga que tomará cuerpo después y que consiste en derrumbar la máscara con la que vive Juan.

El desenlace estriba aquí en la erradicación de la mentira, la promesa de una transformación espiritual. Por otra parte, desde el punto de vista retórico asienta de forma clara los papeles que desempeñan los personajes. Pedro se impone como maestro, como el que sabe y puede enseñar y Juan de Voto a Dios y Mátalas Callando aparecen como discípulos, o sea, personajes que quieren ser informados y desean aprender, aunque la dimensión material de su

que entiende tan bien las lenguas latina y griega, sin las demás que sabe, y buen filósofo, y el juicio asentado, y lo que más le haze al caso, aver visto tantas diversidades de rregiones, reinos, lenguajes, complexiones, conversado con quantos grandes letrados hai de aquí a Hierusalém, que uno le daría este aviso, el otro el otro.”; “[...] y lo que más a mí de todo me contenta es venir tan escarmentado de haver visto las orejas al lobo, que tiene delante el themor de Dios, que es una bandera que basta para vencer todos los enemigos” (618).

curiosidad permanece latente a lo largo del diálogo. Este procedimiento favorece la meta didáctica del diálogo, cuya lección consiste en proponer a nivel individual unas normas de comportamiento adaptadas a situaciones específicas: el buen católico, el buen médico, el buen privado, el buen ciudadano o vecino, el buen soldado, el buen español. Pero ¡jojo! la bondad esa no es la esperada, sino una bondad que resalta de una conducta ética que no pertenece sólo al ámbito. De todo ello se desprende una ética específica alegorizada en la figura del ex-cautivo. En el *Viaje*, todo el diálogo e incluso el relato se fijan un objetivo esencial: provocar el querer ser otro de lo que se es, querer cambiar.³¹

C. *El arte de la escenificación en el relato autobiográfico*

El relato autobiográfico empieza efectivamente por la plasmación de la aventura en una temporalidad y un espacio precisos que marcan el inicio de las desventuras: “Víspera de Nuestra Señora de las Niebes, [...] que es a quatro de agosto, iendo de Génova para Nápoles” (252). Una serie de dilaciones y reticencias por parte del narrador Pedro precede al anuncio tan esperado: contar sus aventuras turcas. El relato viene circunscrito por unas reglas de funcionamiento que forman la armazón organizativa de la conversación.³² La única exigencia que se le impone a Pedro dentro del marco dialógico es que diga la verdad. Esta norma creadora de nuevas posibilidades de analizar la realidad y de nuevas perspectivas que incluyen otras leyes y culturas moldeadoras de otras formas de ser, orienta la lectura que enfoca desde el principio el relato en lo histórico: la aventura se ciñe a un marco claramente histórico y contemporáneo –todo lo que se narra ha transcurrido realmente– y, de paso las peripecias vivenciales del personaje Pedro de Urdemalas se hacen posibles y verdaderas. Esto es sin contar con el nivel de la invención. Dicha exigencia no excluye sin embargo, en la reconstitución de las aventuras mismas, el emplear la mentira o la media verdad para enfrentarse exitosamente con los demás personajes de la autobiografía, sobre todo cuando ninguno de los personajes de las puestas en escena es o cristiano³³ o versado en las lenguas clásicas y el espacio es turco (pintado al principio del diálogo como mundo al revés, lo cual le sirve a Pedro para renacer en espacios nuevos y realidades otras). De la historia pasada, algo picaresca, del personaje protagonista queda algún rastro de duda en cuanto a la veracidad del relato de Pedro. Esto supone cambiar la perspectiva desde la que enfocar el diálogo. El interés de los receptores por el contenido del relato no es el mismo que la intencionalidad propia del texto mismo. Lo cierto es que los dos interlocutores, Juan y Mátalas

³¹ “La comunicación implica un hacer persuasivo y una manipulación modalizante: cada sujeto quiere convencer al otro y alterar su grado de saber, proporcionándole información; su grado de querer, ofreciéndole argumentos convincentes; o su grado de poder, limitando o ampliando su libertad de elección. [...] Podemos comprobar que el diálogo dramático refleja la interacción de los hablantes y el intento de transformación recíproca respecto a las modalidades: el hacer verbal, los contenidos semánticos de ese hacer verbal y las bases en las que se asienta las relaciones de conducta de los personajes, se modifican a medida que transcurre el diálogo” (Bobes, 153). Ahora bien, la transformación de Juan sigue poco clara. Sabemos que se va a servir de la información de Pedro en sus negocios, poco honestos.

³² “Pedro. –No sé por dónde me comience. Mata. –Yo sí, del primer día, que de allí adelante nosotros os iremos preguntando, que ya sabéis que más preguntará un neçio que responderán mil sabios: ¿E dónde fuiste preso? y ¿qué año? ¿quién os prendió y adónde os llevó? responded a estas quatro, que después no faltará, y la respuesta sea por orden” (249).

³³ La noción de “cristiano” y la manera de Pedro de usarla merecería un estudio detenido. Los valores defendidos son más bien laicos. La Iglesia es una realidad algo descarnada en el diálogo y lo cierto es que no vemos a Pedro participar del culto o de los ritos exteriores.

Callando, no están a la altura de las circunstancias tanto del punto de vista moral (son unos embaucadores que viven engañando y mintiendo), como por su formación universitaria. En breve, ninguno de ellos es lo suficientemente instruido como para poner en tela de juicio la palabra de Pedro. El personaje se va a valer de esa ambivalencia o incluso ambigüedad. De hecho, se establece una frontera entre la relación histórica –lo histórico es lo que encuadra el relato autobiográfico– y la relación autobiográfica donde se manifiesta la total libertad del protagonista Pedro como narrador/creador de su historia y la calidad de la invención: caracterización de los personajes, sus nombres, el modo de contar la aventura.

Dentro de la invención desempeña un papel notable el aspecto dramático. Con efecto, el protagonista, que es a la vez actor y narrador de su propia vida, reconstruye los momentos cumbre de su recorrido vital a través de unas escenas “où l’astuce du héros, sa parfaite manipulation de la rhétorique en quelque langue que ce soit [...] pour déstabiliser ses adversaires et les vaincre sont les moteurs premiers de ces représentations.” (Ortola 2015, 468). La puesta en escena de momentos decisivos de su vivencia en Turquía transforma el acontecimiento en un momento de alta tensión dramática con focalización en el héroe. Se trata de dejar claro la pericia de Pedro no sólo como hombre ingenioso en su modo de planear su vida y adaptarse a las circunstancias, sino también como actor cómico y guionista. Por consiguiente, lo que trasparece de su manipulación de la lengua es su ingeniosidad. Su eficacia de persuasión está constantemente puesta a prueba y él juega con esa dimensión característica de la representación o de los momentos clave de su vida en Turquía. Insistimos en que, tras el alarde que el sujeto Pedro hace de sí mismo en las puestas en escena, se bosqueja la ideología propia de un humanismo heterodoxo. Aquí, nos centraremos en el aspecto teátrico. Daremos unos pocos ejemplos que permitan mostrar que el relato de Pedro contiene momentos de gran teatralidad. Hemos seleccionado algunas disputas de Pedro con los médicos judíos y otros encuentros con ellos que Pedro no clasifica entre las disputas.

La derrota de Pedro

Pedro expone a sus compañeros las decisiones terapéuticas que tomó para curar al bajá Sinán. Los médicos judíos ponen en tela de juicio su pericia, de ahí la necesidad de debatir. Lo relevante desde el punto de vista escenográfico tiene que ver con la manera de representar el espacio y recrear la escena para el oyente y el lector:

Yo fui llamado, y sentámonos en el suelo sobre una alfombra, que así se usa, y traxeron un escañico sobre qué poner el libro y díxome a lo que venía. Yo no dexé de temer un poco pensando que sabía algo, y preguntéle que en qué lengua. Díxome que en fina castellana, pues era común a entrambos. Yo dixé que no, sino latina o griega. Respondió que no sabía ninguna de aquellas, de lo qual me holgué mucho, y començó de abrir el libro y preguntarme que qué enfermedad hera aquella. (316-317)

El narrador/actor empieza recreando el espacio: la alfombra, el escañico, el libro. La reconstitución del momento se hace en dos tiempos: se trata primero, mediante acotaciones expresadas por los verbos de acción (“sentámonos”; “traxeron”), de plantar el decorado y, a través de ello, incorporar verosimilitud (“sentámonos en el suelo sobre una alfombra, que así se usa”), y luego de exponer su sentimiento de miedo (“temer”), que brota de la profesionalidad de los médicos judíos, acostumbrados a tales disputas y de su inexperiencia y falta de conocimientos médicos; tal sentimiento explica la pregunta de Pedro y su elección del medio de comunicación:

el latín y el griego, lenguas de la ciencia por antonomasia. Indica el reparto de voces. Empieza el médico judío, pero sólo para explicar el motivo de la disputa. En seguida, no obstante, se impone Pedro: el “yo” está presente en cada momento de instanciación como sujeto u objeto indirecto y se enfrenta a otro sin clara identificación (“Yo fui llamado”; “Yo no dexé de temer”; “Yo dixé”; “díxome” contra “preguntéle”; “respondió”; “començó”) y que, como puede notarse, no aparece realzado. Todo ello forma parte de la estrategia escenográfica, de ahí que se le dé particular importancia a los preliminares. Pedro asienta desde un principio sus reglas del juego con el propósito de destacar su prudencia y su ingenio. En cuanto a la trama, observamos que Pedro procede siempre del mismo modo: revelar las debilidades del adversario para luego poder actuar de la forma más eficaz posible para imponer su verdad y vencer. Tenemos aquí un eco claro, en cuanto al procedimiento adoptado, de la larga escena del principio del diálogo, en la que Pedro intenta averiguar los auténticos conocimientos de sus compañeros antes de iniciar su propia historia. Emplea, pues, la misma técnica de acercamiento, gracias a la que piensa poder triunfar también de los médicos judíos. Eso es sin contar con la confianza del bajá hacia sus médicos. Lo que sobresale es la facultad del personaje a cambiar según las circunstancias y a adaptarse a las situaciones inventando cada vez algo nuevo que sirve para burlarse de sus adversarios (Ortola, 467).

Los preliminares se transmiten en discurso indirecto (“Díxome que”; “Yo dixé que”; “Respondióme que”) así como la confrontación misma, lo cual permite centrarse en el duelo mismo, Pedro contra los médicos judíos, en la argumentación y en la brillante actuación de Pedro, cuyo propósito, como actor, es destacar la sutileza de sus burlas en defensa de la medicina galénica contra la árabe de Avicena. En la restitución de la disputa, el oyente/espectador sabe en cada momento quién habla, siendo la intención del narrador/actor poner de realce su superioridad como médico y sobre todo (desde el punto de vista de la ficción o sea de la recreación) como retórico y comediente.³⁴ Inserta en su interpretación de la escena algún discurso directo: “y díxole: ‘Si vos sois médico este libro habéis de leer [...]. Dixo: ‘No busco en este libro sino [...]’” (317) que alterna con el indirecto y sus comentarios explicativos que son como acotaciones que sirven para respaldarle. El paso del discurso indirecto al directo sirve para subrayar aspectos precisos del duelo verbal, como aquí, el desencuentro filosófico.

En el ir y venir de los discursos y los comentarios explicativos de la situación se pierde la noción de tiempo y de espacio para focalizarse en la disputa misma, en el intercambio dialógico que pone en evidencia los resortes teatrales y retóricos de que se vale Pedro para lucirse frente a sus compañeros y, dentro del marco reproducido, frente al bajá presente durante la disputa. Destaca la astucia del personaje protagonista, su socarronería y eso es lo que interesa desde el punto de vista dramático. Toda la disputa se construye a partir del engaño: Pedro miente sobre su conocimiento del griego, opone al libro médico de los judíos un texto de Homero que nada tiene que ver con el tema y vence momentáneamente por la burla. Todo ese dispositivo teátrico sirve para demostrar la técnica ingeniosa de Pedro para hacer ver. Él es el actor y asume todos los papeles, todas las voces frente a unos oyentes/espectadores captivados y orienta la mirada de sus destinatarios. Su modo de representar corresponde precisamente al “pintar al vibo” anunciado en la epístola dedicatoria. Este tipo de enfrentamiento se repite cada vez que se propone un nuevo tratamiento; lo mismo ocurre con la cura de la Sultana, que culmina con la afirmación de Pedro:

Ya yo tenía conosciado lo poco que sabían. ¿Luego pensáis –le contesta a Mátalas Callando– que los médicos de los rreyes son los mejores del mundo? (360)

³⁴ *Ibid.*, sobre la relación posible con el héroe picaresco de la *maqama*: “Comme lui, il transforme son discours en autant de spectacles où l’éloquence, la facétie et la ruse triomphent” (Ortola 2015, 463).

Desde Luego, Juan explicita la función de todas las disputas en su pregunta a Pedro: “¿Tubistes más conquistas con los médicos del rrei?” (374). La pregunta incita a Pedro contar otra todavía “mayor”. Hay una escenificación que empieza por una aclaración del contexto: la situación médica y el diagnóstico de la enfermedad del bajá así como la divergencia de opinión sobre el modo de curarla entre Pedro y los médicos judíos. En preámbulo, Pedro describe la situación, las quejas y críticas del protomédico hasta llegar a la disputa misma. Los médicos todos están reunidos para defender su propio tratamiento. Empieza a hablar Pedro exponiendo sus argumentos en turco; para sus compañeros sintetiza en discurso indirecto el contenido de su discurso (377-378), pero transcribe en estilo directo la crítica de los médicos judíos sobre su poca pericia lingüística y su pregunta al amo “y a los que estaban allí en turquesco”. Esta recreación al vivo con transmisión directa de los momentos clave que destacan el trabajo performativo del actor estimula la participación activa de los interlocutores que entran en el juego y opinan sobre la actitud de los médicos.³⁵

Pedro pone la representación bajo los auspicios de Dios: “y cierto milagrosamente me socorría Dios con vocablos, porque ninguno ignoraba” (379). Reproduce luego en estilo directo su plática para mostrar cómo consigue aniquilar las críticas de los judíos desviando sus argumentos en su favor en la base del origen de los médicos antiguos (Galeno y Avicena) en los que cada campo se apoya. La acción de Pedro se transforma en hazaña oratoria, pero sólo tiene efecto en los espectadores en el ámbito de la escena misma porque se ha ganado la benevolencia del público y todo se convierte en un juego cómico: “El Baxá rreir y ellos callar y hazerme del ojo que callase y yo no quería mirar allá por no los ver guñar.” (380). Para cada escena Pedro informa sobre la acogida del público en el momento de la actuación. Este plano interno al acontecimiento se duplica en cierta manera en la acogida de la reconstitución del acontecimiento: cada satisfacción recibe el elogio del interlocutor: “La satisfacción estuvo muy aguda como de quien hera” (380). Se presentan las tres satisfacciones como mini-escenas aplaudidas por los interlocutores. Sus interrupciones en el diálogo corresponden a los aplausos del público interno a la representación.

La segunda satisfacción es particularmente interesante por los juegos teatrales que supone: connivencia de los espectadores a través de preguntas dirigidas directamente al bajá como diálogo socrático, respuestas transmitidas en discurso directo (381), rematadas por la argumentación contundente de Pedro y el aplauso del compañero en la transmisión dialógica: “No menos bueno es todo eso que lo primero” (381). Los discursos directo e indirecto permiten situar en diferentes niveles de importancia la escena que se quiere representar y sirven para enfocar de forma más o menos centrada a los personajes contendientes. Permiten también los cambios de perspectiva: focalización sobre uno u otro /otros personajes del escenario. Esta satisfacción se abre en otros espacios de representación transportando el escenario en la Castilla del siglo XVI gracias a las analogías que tal situación establece: “Exemplos son que cada día veréis acá, que andan unos mediconaços viejos con la chinelas y bonetes de damasco y mangas de terciopelo raso pegadas al sayo tomando morçillas y de todo si les dan” (381-382); sigue la evocación de un momento de gran intensidad dramática que envuelve a los tres amigos y un médico (383): el juego de bolos con cuatro jugadores. Transcurre la burla en Santorcaz cuando

³⁵ Los médicos judíos impugnan el procedimiento: “Hablá la lengua que entendemos. ¿Para qué habláis las que no sabéis? ¿Pensáis por ventura que los turcos os entienden? Mata. –Porque no lo entendiesen lo hazían porque dando voces muy altas y todos contra vos, quienquiera que no entendiera pensara que ellos vençían. Juan. –Costumbre y rremedio de quien tiene mal pleito.” (378)

los tres comparsas van a holgarse con el cura y el momento de día se señala también: “una mañana”. Los personajes envueltos son el galgo del cura, el médico, Pedro de Urdemalas, Juan de Voto a Dios y Mátalas Callando. El centro de la representación o *performance* es el médico castellano, objeto de la burla. Se describen pormenorizadamente su vestimenta y sus gestos, los movimientos de su cuerpo, la atención del perro que observa los movimientos de ropa para alcanzar la morcilla escondida en la “fratiguera”. La transposición escénica tiene valor de comparación entre lo que ha vivido Pedro entre los médicos judíos y lo que conocen de los médicos de Castilla.

La tercera satisfacción mezcla estilos: el directo, el semidirecto combinando tiempos verbales (presente y pasado) que cambian la perspectiva desde la que representar la escena referida: “yo hera christiano y guardaría”. Pedro recrea la escena desde una perspectiva dual: “yo” repetido en cada momento, y “aquellos judíos”, con una presencia notada del bajá, hacia quien se dirige indirectamente nombrándolo constantemente: “¿a quién importaba más su vida que a mí? ¿Dónde hallaría yo otro padre que tanto me regalase, ni príncipe que tantas mercedes me hiziese?”; “no se fiase en que hera más poderoso que ellos” (384). Evoca la fe de Cristo junto con la caballerosidad española, en la que confía el bajá, según explica Pedro a sus compañeros cuando obtiene la carta de horro: “Y demás d’esto, los españoles guardamos más fidelidad en lei de hombres de bien que otras naciones” (*ibid.*). Pone en pie de igualdad al bajá con Cristo al recordar la maldad de los judíos. La conclusión es que, momentáneamente, “con todo esto quedó por mí el campo” (*Ibid.*).

Sigue la disputa ampliándose el núcleo de los participantes: los intérpretes turcos se convierten en jueces a favor de Pedro. A pesar de ello, vencen los médicos judíos y los turcos “acordaron de ponerme perpetuo silencio en que so pena de çient palos en ninguna cosa les contradixese ni hablase con ellos aunque viese claramente que le mataban, porque él estaba determinado de acudir a la mayor parte de paresçeres” (385). La estrategia de autovaloración, cuyo objetivo es apuntalar la divergencia de prácticas médicas y la ceguera de los turcos, se desmorona momentáneamente. El desenlace a modo de comentario destaca la derrota de Pedro y la victoria de los judíos, debida, explica el personaje, a la poca racionalidad de los turcos y a su gran ceguera. Pedro se presenta a sí mismo como “el pobre Pedro de Urdemalas algo corrido de las matracas que todos los otros le daban sin osar hablar” (385-386). En la tercera satisfacción, toda la escena se construye a partir de protagonismo de Pedro. La burla se centra en su palabra puesta en escena para destacar su audacia, la ignorancia de los judíos y la inconstancia o incluso inconsistencia de los turcos. La derrota la explica Pedro más adelante, después de un enésimo tratamiento médico exitoso: “como los bellacos sabían tan bien la lengua siempre hablaban a la postre, aunque le tuviese de mi parte le mudaban.” (389). Incluso cuando el resultado es negativo para el héroe, sigue él dominando porque consigue superar todas las complicaciones que brotan de la situación personal en la que se halla: es esclavo, es cristiano y en Turquía se valora la práctica médica de los judíos venidos de España. Sobresale el egocentrismo de Pedro. Toda la recreación tiene un doble objetivo: enaltecer al personaje, destacar su habilidad de manipulador de la gente y, a través de la representación, exhibir la transformación moral por una parte (esto es de lo que quiere que sus interlocutores españoles tomen conciencia) y su ascensión profesional (posible en un mundo donde lo que se prestigia es el conocimiento, el trabajo y el valor personal, sea cual sea el origen cultural y religioso del individuo y donde no hay nobleza de sangre y donde).

La victoria

El enaltecimiento del personaje culmina en otro momento del conflicto con los médicos del bajá, interesante desde el punto de vista dramático (389-393). La trama se desarrolla en “un xardín que se dize *Vegitag*, legua y media de Constantinopla, porque era verano” (386). El nuevo conflicto se plasma tomando en cuenta el nuevo espacio y el tiempo. Los preliminares (preguntas de los interlocutores, contestación de Pedro) describen la situación de Pedro, al servicio de los médicos del bajá y atento a los cambios posibles (“estar a la mira”, 386). Se ha aplazado momentáneamente su victoria. Una vez más se trata de suplantar a los médicos judíos; esta vez, Pedro se aprovecha de la situación difícil de los médicos para demostrar que no usan las hierbas apropiadamente. Se hace posible un giro de situación a su favor. El protomédico Hamón Ugli le propone al bajá un tratamiento a base de plantas secas. La escena se reconstruye a partir de una focalización en los gestos de los judíos: “Luego comienzan de sacar [...] y mostrar”; sigue la enumeración de lo que sacan y muestran. Simultáneamente al gesto se une la palabra: “Dezían”, recreación en discurso directo: “Ve, Vuestra Excelencia, esto viene de Chipre, estotro de Candía, estotro de Damasco”. Los pronombres demostrativos –“esto”, “estotro”, “aquello”, el verbo “ver” sugieren una inmediatez propia del teatro. Para poder intervenir, Pedro habla al oído del bajá. Empieza luego la reconstitución de la escena con él como personaje principal mediante el deíctico: “allí” con el doble sentido de espacio (el lugar) y de respuesta en contra de la opinión de los médicos; “me diesen atención” (390). Acompañan la puesta en escena los comentarios explicativos: el sentimiento de Pedro (“Yo algo enojado”), el cambio de situación que le favorece (“porque la noche antes había cobrádome un poco de crédito”). Las intervenciones de los interlocutores dialogantes, Juan y Mátalas Callando, funcionan casi como apartes dentro de la reconstitución de las acciones en las que está involucrado Pedro, y ayudan a transformarla en auténtico espectáculo. Gracias a la pregunta de Mata sabemos que la lengua de la confrontación fue el turco. Toda la recreación se hace en estilo directo y acaba con la proclamación parte de los médicos judíos de la superioridad de Pedro: “Señor, yo en nombre de todos te juro por el Dio de Abraham y por nuestra lei embiada del çielo que tienes en casa al que as menester y si ése no te cura nadie del mundo baste a hazello” (392). Sigue la justificación de Amón Ugli qua hace hincapié en la falta de libertad de los judíos en Constantinopla, víctimas del odio de la población: “nos matarían por quitarnos las capas”. El espacio de la confrontación y del triunfo (adentro) se opone a un afuera desde el que el triunfador amenaza a los vencidos (“n’os toméis conmigo”, “por virtud del carácter del baptismo sé las lenguas todas que tengo menester para confundiros”; “maldita la honra”) y les sugiere que se unan a él: “Salidos allá fuera en conversaçión yo les dixé”. Este intercambio, fuera de los oídos de los turcos, impone a los judíos un pacto de silencio que sirve para desprestigiarlos a los ojos de los interlocutores, Juan y Mata. Observamos que, dentro del espacio de la reconstitución no se utiliza la injuria como arma. Pero, en la conversación entre los tres españoles, a los judíos se les califica de bellacos. Esto no tiene transcendencia en el ámbito de la controversia en la medida en que se mantiene un equilibrio entre las fuerzas enfrentadas. En la conversación, se efectúa un desplazamiento más bien científico entre dos maneras de practicar la medicina, que tiene que ver con el hecho de que los judíos son los transmisores de una medicina anticuada.

Conclusión

El relato autobiográfico se reparte en grandes momentos de tensión dramática que enmarcan el avance de la acción y los cambios profesionales del protagonista. Equivalen a los

actos de la comedia, divididos en episodios representativos que son las escenas a través de cuya restitución presenciamos casi momentos clave de la carrera de Pedro; el papel desempeñado por el personaje de Pedro de Urdemalas que se auto-representa haciendo de su representación una especie de *one man-show* del que resaltan una serie de cualidades dignas de los mejores relatos picarescos; se transforma en actor con un propósito: el de enaltecer una personalidad nueva, un sujeto transformado, cuyo papel en el diálogo consisten en ofrecer nuevas perspectivas de enfoque de una realidad española llena de contradicciones. Desde este punto de vista adquiere relevancia la palabra (cómo la perciben los espectadores y cómo construye su discurso para que destaque su papel y su capacidad oratoria dentro del relato), el tono, las mímicas, el gesto, los movimientos: ¿Cómo Pedro, actor, compone su papel?, ¿qué elementos pone de realce?, ¿qué efectividad tiene su modo de actuar? Lo que se intenta es dar la ilusión de una escenografía que permite al espectador ubicarse en el espacio ficcional, en el tiempo de la acción, frente a la situación representada y participar al debate que surge de la escena representada. Se valora a lo largo de las representaciones la argucia, la astucia, el inmenso talento de orador, la capacidad tremenda de embaucar a todos.³⁶

³⁶ Señalo la reciente publicación del artículo de Ana Vian Herrero, “El legado narrativo en el diálogo renacentista. Un caso ejemplar, el «Viaje de Turquía»”, *Studia Aurea*, 9 (2015): 49-112, leído una vez terminado el trabajo. <http://studiaaurea.com/article/view/v9-vian/173-pdf-es>.

Obras citadas

- Bobes, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus Humanidades, 1991.
- Braudel, Fernand. *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987. Vol. 1.
- Chaunu, Pierre y Escamilla, Michèle. *Charles Quint*. Paris: Fayard, 2000.
- Domínguez Ortiz, Antonio. “Los Conversos de origen judío después de la expulsión”. En *Estudios de Historia Social de España*. Madrid, 1955. Vol. 3.
- Emelina, Jean. *Le comique (essai d'interprétation générale)*. Paris: Sedes, 1991.
- Ferreras, Jacqueline. *Les dialogues espagnols du XVI^e siècle ou l'expression littéraire d'une nouvelle conscience*. Paris: Didier, 1985.
- Fumaroli, Marc, *L'Âge de l'Éloquence. Rhétorique et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique*. Paris : Albin Michel, 1994.
- Gil Fernández, Luis. *Panorama social del humanismo español (1500-1800)*. Madrid: Editorial Tecnos, 1997.
- Joly, Monique. *La “Bourle” et son interprétation. Recherche sur le passage de la facétie au roman (Espagne XVI^e-XVII^e siècles)*. Lille-Toulouse : Atelier national de reproduction des thèses, 1982.
- López Grigera, Luisa. *La retórica en la España del Siglo de Oro*. Salamanca: Ediciones Universidad, 1994.
- Ortolá, Marie-Sol. *“Viaje de Turquía”/ autobiografía o ficción*. Londres: Támesis, 1983.
- . “Le Viaje de Turquía: une autre lecture”. En L. Chvedovan, M. Deshaies, S. Fiszer & M.-S. Ortola eds. *La Renaissance dans la diversité*. t. 3: *Circulation des hommes, des idées et des biens, héritages*. Nancy (Université de Lorraine): Groupe “XVI^e et XVII^e siècles en Europe”, 2015. 457-473.
- . “Le Viaje de Turquía : l'altérité revisitée”. *L'héritage de l'Espagne des trois cultures Juifs, Chrétiens et Musulmans*. En *Horizons Maghrébins* 2.67 (2012): 154-165
- Rabelais, François. *Oeuvres complètes*. Paris: Seuil, 1973.
- Rallo Gruss, Asunción. *El “Mercurio y Caron” de Alfonso de Valdés*. Roma: Bulzoni Editore, 1993.
- Sicroff, Albert A. *Les controverses des statuts de pureté de sang en Espagne, du XV^e au XVII^e siècle*. Paris: Didier, 1960.
- Valdés, Juan de. *Las ciento diez divinas consideraciones*. Tellechea Idígoras, José Ignacio, ed. Salamanca: Centro de Estudios Orientales y Ecuménicos “Juan XXIII” Universidad Pontificia, 1975.
- Valtanás, Domingo de. *Apologías*. Huerga, Alvaro y Saínz Rodríguez, Pedro eds. Barcelona: Juan Flors, 1963.
- Vian Herrero, Ana. “La ficción conversacional en el diálogo renacentista”. *Edad de Oro* 7 (1988): 173-188.
- “El legado narrativo en el diálogo renacentista. Un caso ejemplar, el *Viaje de Turquía*”. *Studia Aurea* 9 (2015): 49-112.