

“Quien bien ata, bien desata”: *La hija de Celestina* de Salas Barbadillo

Fernando Rodríguez Mansilla
Universidad de Navarra

Un escritor que innova

Los estudios narratológicos pusieron de relieve hace unas décadas la importancia del análisis del narrador como instancia generadora del discurso ficcional. Es bien sabido desde entonces que, en realidad, el primer personaje que inventa el autor de una obra es, ante todo, el narrador. Particularmente, nos parece pertinente un análisis del narrador de *La hija de Celestina* (1612), el primer trabajo en prosa de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, pues podría desvelar en buena medida no sólo el sentido de la obra en cuestión, sino también su lugar, si es que lo tiene, dentro del género picaresco o fuera de él. Su condición de *opera prima*, asimismo, es un factor a tener en cuenta, ya que nos encontramos ante un escritor que, a decir de su editor más solvente:

Fue el mejor novelista español de su época, el más innovador, el que ensayó mayor cantidad de nuevas fórmulas narrativas con inteligencia, el que más renovó el panorama manido de la llamada novela cortesana, mezclándola con la picaresca, fundiéndola en diversas mixturas con reuniones académicas, convirtiéndola en espléndidas novelas dialogadas de estructura dramática. (Rey Hazas 1986, 24)¹

Puesto que nos hallamos ante un escritor que innova y experimenta, aunque a la zaga de Cervantes, es de esperar que *La hija de Celestina* encierre una propuesta narrativa original. Recordemos que un año más tarde, en 1613, Cervantes publica las *Novelas ejemplares*, en cuyo prólogo declaraba: “Yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y estas son mías propias, no imitadas ni hurtadas” (64-65). En estas líneas el autor de *Don Quijote* dejaba constancia de su gran aporte a la literatura de su tiempo: la “naturalización” de la *novella* que hasta entonces se había considerado un género venido de Italia y de Francia. A este propósito, conviene traer a cuento el testimonio de Alonso de Castillo Solórzano, a través de un personaje suyo, en *Las aventuras del bachiller Trapaza* (1637):

Yo me ofrezco los ratos que faltaren los discursos que de diferentes pláticas se movieren, a entretener ese rato con algún cuento o novela, con que pasemos el camino; que, como he leído tanto, así de lo italiano, en que tantas se han escrito, como en español, que de poco acá los han sabido imitar y aun exceder, no faltaré a lo que aquí prometo con mucho gusto. (Castillo Solórzano 106)

Cervantes “nacionalizó” la *novella* volviéndola *novela* (valga como anécdota que el término *patraña* que manejó Timoneda en su *Patrañuelo* de 1565 no caló). Esto sólo fue posible

¹ Si bien, *strictu sensu*, la primera obra de Salas Barbadillo que vio la luz en prensas fue *Patrona de Madrid restituida* (1609), un extenso poema épico: “The book [*Patrona de Madrid restituida*] is Salas’ attempt to write a chivalrous romance after the manner of Ariosto and Tasso, with the legend of the image of Our Lady of Atocha and the building of a shrine to her serving as the central theme” (Peyton 141).

mediante la asimilación de los géneros narrativos vigentes: caballerías, picaresca y pastoral. Con todo, por los mismos años en que Cervantes componía las piezas que integrarían el volumen que se publica en 1613, Salas Barbadillo habría forjado, en paralelo, su propuesta de *novela* a la española: *La hija de Celestina*.

Como Cervantes, y quizás a partir de la lectura de la primera parte de *Don Quijote de la Mancha* (1605), Salas Barbadillo había asumido que la única forma de crear algo nuevo era trabajar sobre la tradición recibida. En *La hija de Celestina* se mezclan, aunque sin fundirse totalmente, la picaresca y una intriga amorosa tomada de la *novella* a la italiana o, en palabras de Lázaro Carreter, “el relato de pícaros con la *novella* trágica” (201). Precisamente por su carácter de mezcla, mas no fusión, me parece complicado argumentar, como lo hace Rey Hazas, a favor de considerar a *La hija de Celestina* dentro del *corpus* de la picaresca canónica. Y no por aminorar su valor, sino todo lo contrario: el esfuerzo de Salas Barbadillo se ha orientado a subvertir o contrahacer el género picaresco y proponer *otra cosa*: tampoco una *novella* al uso, sino su propia idea de *novela*. Esta propuesta, cuya originalidad ha sido enterrada por las *Novelas ejemplares* de Cervantes, es la que se postula en la narración de *La hija de Celestina*. De allí que un análisis del narrador, en razón de sus constantes intervenciones a lo largo del texto, sea un primer paso hacia el estudio a profundidad que merece esta obra. El narrador de *La hija de Celestina* es plenamente consciente de su oficio y sus comentarios, tanto los de índole moral como los de índole formal, es decir los que atañen al acto narrativo mismo, ofrecen una pauta para indagar en torno a los propósitos del propio Salas Barbadillo en su faceta de impulsor de una *novela* a la española.

Es bien conocido que uno de los rasgos característicos de la picaresca es la condición no fidedigna de su narrador. Este rasgo obedece al carácter de seudoautobiografía que ostenta el libro del pícaro. Desprender a la picaresca de este rasgo es atentar contra las bases compositivas del género. La voz del pícaro que habla por igual en burlas como en veras es la que genera, en buena medida, la paradoja que representa el discurso picaresco. Cuando en el *Lazarillo de Tormes* el pícaro protagonista nos previene antes de iniciar su confesión con la fórmula “confesando yo no ser más santo que mis vecinos” (8) nos quiere decir que todos (él y sus vecinos) son iguales, pero cuando Lázaro lo afirma, está, implícitamente, tomando distancia del resto. En otras palabras: el pícaro deja de ser igual que todos en el momento mismo en que lo enuncia. Y este mismo procedimiento, aunque amplificado, sostiene toda la narración del *Lazarillo*, la del *Guzmán de Alfarache* y hasta la de *La Pícaro Justina*. En palabras de Maurice Molho, comentando el mismo pasaje y aludiendo al carácter autobiográfico de la picaresca:

Al enunciarse como *YO*, Lázaro de Tormes, y después de él todos sus secuaces, instituye un género cuyo fundamento es la paradoja de una diferencia no diferenciable. Por esa paradoja yo mismo soy Lázaro y llevo a cuestras su inferioridad socioeconómica y su novela edipiana, que sé que es inevitablemente la mía y la de todos, ya que no soy “más santo que mis vecinos”. Así es como opera, a través del *YO*, la virtud catártica del picarismo. (134)

Este juego de espejos, bastante distinto del cervantino, se pierde completamente (y con él las armas retóricas del pícaro) en una narración en tercera persona omnisciente, que es la que nos plantea Salas Barbadillo. Las intervenciones del narrador a lo largo de *La hija de Celestina*, según veremos, pueden corresponderse con sendos recursos tomados del *Guzmán de Alfarache*

de Mateo Alemán y *Don Quijote de la Mancha* de Cervantes: las digresiones morales del primero y las digresiones formales del segundo, respectivamente.

Distancia y control en *La hija de Celestina*

La primera intervención notoria del narrador se da en la página inicial de la novela y es de índole formal. En el capítulo primero, se nos menciona la llegada de Elena a Toledo, cuya descripción nada gratuita configura un *urbis encomium* (a cuya función aludiremos más adelante), y se nos dice: “A cuyo nacimiento y principios [de Elena] les espera más agradable lugar” (133).² El desplazamiento de los orígenes de la protagonista a ese “más agradable lugar” obedece, en principio, a la preceptiva del *alivio de caminantes*, o sea el introducir una narración breve en medio de un viaje; con ello se lograba el efecto de una elipsis (pasarían algunos siglos más para que los lectores comprendieran el valor de dejar líneas en blanco). Y será precisamente en la ida de Toledo a Madrid, cuando Elena cuente su vida siguiendo el molde autobiográfico propio de la picaresca. Pero este discurso confesional pretende en su circunstancia (plena fuga tras la estafa al tío de don Sancho) sosegar a Montúfar, ya que éste “en los suspiros que iba dando, mostraba más arrepentimiento que satisfacción” (156) por el delito cometido. La historia de Elena contada por ella misma, entonces, aspira a brindarle a Montúfar en primera instancia un “alivio”, pero también la seguridad de que su compañera posee un *curriculum vitae* criminal que los respalda (con lo que no debería temer), además, la convicción de que ella lo ama ciegamente, pese a la cobardía que éste exhibe, la cual, a la larga, será buen motivo para que Elena pretenda abandonarlo.

Más allá de lo que concierne a su función estructural, coincidimos con Rico cuando afirma que nos hallamos ante una inversión de modelos:

La hija de Celestina, así, incluye el relato autobiográfico de Helena [sic] en una trama fragmentaria de *novella* a lo Boccaccio y Bandello, como las que el anónimo [se refiere al autor del *Lazarillo de Tormes*] y Alemán habían disuelto en el vivir del protagonista (o interpolado como digresión monda y lironda). (131-32)

No obstante, la inclusión de la autobiografía de nuestra protagonista contamina la pretendida *novella*. La genealogía deshonrosa de Elena sólo puede darse con la venia del narrador, quien le permitirá expresarse únicamente en el marco transitorio de un viaje, configurando además un acto de subordinación hacia Montúfar. El comentario que abre el primer capítulo de la novela de Salas anuncia una constante a lo largo de la misma: el narrador nos expresa claramente que está administrando su información según le conviene. Este procedimiento del narrador es conocido a partir de las investigaciones de Ruth El Saffar (1975) como “control”, en oposición a la “distancia” que, en otros pasajes, mostrará el narrador frente a la materia narrada.

Otro comentario con ese mismo propósito (el de destacar su autoridad sobre la narración y, quizás más relevante, sobre lo narrado) se nos ofrece justificando la brevedad expositiva: “Cada una de sus hazañas [de Elena] me importuna por particular corónica, y son tan dignas de vivir celebradas que nunca seré culpado de prolijo” (136) e inmediatamente después nuestro narrador “coronista”, tras describir la bizarría del disfraz de Elena añade: “Con estas gracias [de la belleza

² Todas las citas de *La hija de Celestina* provienen del volumen *Picaresca femenina*, edición conjunta de la obra de Salas Barbadillo y de *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares* de Castillo Solórzano, que figura en nuestra bibliografía.

y el traje] y otras muchas con que se duerme agora mi pluma –porque, piensa, despertando a muchos, hablar a su tiempo– entró [Elena] cuando la noche...” (137).

Ésta es la primera ocasión (habrá otras más) en las que el sujeto de la enunciación será la pluma. Se trataba de un lugar común proveniente de la lírica, pero en la novela de Salas (como en *La Pícaro Justina y Don Quijote*) su empleo es algo más que tópico: la pluma “se duerme”, es decir, deja de escribir, pero “hablará”, para “despertar” al lector (con avisos morales), “a su tiempo”, tal como se suspende la intervención de Elena hasta el momento que el narrador considera el adecuado. Sería anacrónico hablar, a este respecto, sobre algún manejo del suspenso de parte de Salas Barbadillo. Los lectores esperan el enredo –como en las comedias–, pero aguardan un final más o menos verosímil acorde a su horizonte de expectativas, el cual en el Siglo de Oro estaba determinado por la justicia poética. Sólo así se comprende el valor de la digresión moralizante que introduce el narrador al inicio del capítulo III. Tras advertirnos de la vida a salto de mata del ladrón, que tiene que escapar siempre por temor a ser descubierto, se nos adelanta, entre líneas, el final que le espera a Elena: “A este ejercicio de quien vamos hablando [el latrocinio] como mueren [sus practicantes] siempre en lo más verde y lozano de la edad en manos ajenas y con no poco acompañamiento, los que dél se valen, déjanlo por falta de vida y no de fuerzas” (155). Como muestra de lo dicho en este sermón, el narrador nos presenta seguidamente a Montúfar nervioso en el coche con Elena y ésta le narra su vida para tranquilizarlo. Salas ha seguido la estrategia retórica del *Guzmán de Alfarache*: ir de la definición a lo definido. Como sintetiza Rico refiriéndose al libro de Alemán:

Hay [...] buen número de *moralités* [en el *Guzmán*] aducidas como presupuesto teórico de un suceso o una noticia, de suerte que un tramado de razonamientos se proyecta sobre el concreto acaecer del personaje; la doctrina abstracta se encarna en el individuo o cuaja en la situación, y no debe sorprendernos. (82)

Idéntica operación lleva a cabo Salas al inicio del capítulo comentado. La diferencia está en que Salas emplea un narrador en tercera persona que no se identifica con la protagonista (como sí ocurría con Guzmán de Alfarache, narrador y personaje a la vez). Con este cambio, Salas logra deslindar la moralización de cualquier tipo de ambigüedad, como la que se generaba en el discurso del pícaro en su faceta de narrador: este último no podía escapar de la dicotomía Guzmán / Guzmanillo (consejo / conseja o sermón / aventura, respectivamente), con la consecuente paradoja que la interacción de ambos, sin manera de distinguir sus respectivos discursos, generaba. ¿Quién introducía el sermón en el *Guzmán de Alfarache*? ¿El pícaro o el galeote arrepentido? Mediante el narrador onmisciente de *La hija de Celestina*, Salas ha deshecho el nudo gordiano de la picaresca y ha insertado a su protagonista en los cauces de una narración explícitamente dirigida.

Nuestro narrador, en ese sentido, no tiene nada de objetivo, por el contrario, se coloca por encima de los personajes y los hace actuar al son de las moralidades que quiere transmitir al lector. Extrañamente, Rey no detecta los sermones tomados del *Guzmán*, pero no puede dejar de percibir los afanes del narrador:

Con todo, [en *La hija de Celestina*], el simple distanciamiento que supone la tercera persona, distanciamiento que se refuerza con algunos adjetivos y juicios de valor estratégicamente situados, parece bastar para subrayar la poco recomendable conducta de los protagonistas y para sugerir otro modelo de comportamiento. (71)

En el terreno de las moralidades transmitidas, la más notable en vistas a lo que argumentamos es la que se presenta al inicio del capítulo IV, pues si ya se nos había brindado una digresión contra los pícaros en el capítulo I (140-41), ahora el narrador enfila contra los caballeros, pero con una diferencia fundamental. A los primeros su ruin ascendencia y el ambiente de corrupción en que nacen los determina a no cambiar; todo lo contrario con los segundos, que sí pueden (y deben) reformarse en razón de su honra y su riqueza. En efecto, al caballero nada le falta y así lo esgrime el narrador:

¿Qué buscas, si tienes dentro de tus puertas debajo de tus llaves para el alma entretenimiento para el cuerpo deleite, seguridad para la honra, acrecentamiento para la hacienda y al fin quien te dé herederos que en la mocedad te entretengan, en la vejez te sirvan y respeten, y después de muerto te honren con sus virtudes, tanto que viviendo en ellos tu nombre, se halle tu sangre mejorada? ¿Sabes, por tu vida, adónde vas? (Pues, espérate un poco, oye, que no seré largo.) ¿A quemar tu hacienda, a echar por el suelo tu reputación, a volver las buenas voluntades de tus deudos y amigos, espadas que deseen bañarse en tu sangre? (167-68)

La digresión citada incluye una alusión directa al narratario, que se identifica con un caballero de vida acomodada, *alter ego* de don Sancho, seducido por Elena en el capítulo II. Aquí, más que en cualquier otro pasaje de la novela, se hace evidente que el narrador se identifica con un yo-moralista que cierra su sermón así: “Verdades he dicho y muchos me oyen: a quien bien le pareciere, cárguese dellas y provea su casa que yo de balde las ofrezco” (168). Es imposible que el lector enterado de la época no reconociera en este discurso la impronta del modelo digresivo del *Guzmán de Alfarache*.³ Como en el capítulo anterior, pasamos de la definición a lo definido: tras el sermón del narrador, se nos presenta a don Sancho dudando entre seguir camino de Madrid (para buscar a los burladores de su tío, es decir, Elena y compañía) y volver a Toledo a buscar a la mujer de la que se ha enamorado (que es la propia Elena en su disfraz de dama). Monologa don Sancho:

¿Es posible que soy tan tirano de mi propio gusto que al tiempo que mis pies se habían de ocupar en buscarme este bien que tanto deseo, voy huyendo del lugar donde le vi? ¿Qué sería triste yo y mil veces miserable si aquel ángel a quien di el alma como era mujer forastera, no estuviese en la ciudad cuando yo volviese? Justamente pagaría este mal consejo con dar desesperado fin a mis verdes años. ¿Qué me suspendo tanto en esta consideración? Volvamos, volvamos, y sea luego [...] Mas, ¿con qué reputación puedo sin llevar ninguna razón de lo que salí a buscar, parecer a los ojos de aquellos contra cuya opinión intenté esta jornada, dejando que de mí se burlen unos ladrones que por camino tan nuevo que no se sabe otro ejemplar, robaron la casa de mi tío y desacreditaron mi reputación? (169-70)

³ Un ejemplo emblemático de la narración del *Guzmán*: “La vida del hombre milicia es en la tierra: no hay cosa segura ni estado que permanezca, perfecto, gusto ni contento verdadero, todo es fingido y vano. ¿Quiéreslo ver? Pues oye [...] Ajeno vives de la verdad si creyeres otra cosa o la imaginas. ¿Quiéreslo ver? Advierte...” (I, I, VII: 184-87).

En medio de “esta batalla tan sangrienta” (en palabras del narrador), que bien ejemplifica lo que un caballero debería considerar antes de cometer una acción desatinada, los criados le avisan a don Sancho que han hallado el coche de los ladrones. Con este golpe de fortuna, el narrador consigue que no lleguemos a saber cuál hubiera sido la elección de don Sancho (regresar a Toledo siguiendo su deseo o seguir hacia Madrid para restituir su honor): los encuentros y desencuentros de Elena y don Sancho son producto de la casualidad, lo que, sumado al hecho de que este último siempre crea que Elena es una dama honrada, da como resultado la exculpación del noble. Ciertamente, se nos ha dicho que don Sancho es, o ha sido hasta su matrimonio, un rijoso, pero esto no se nos demuestra con hechos concretos en la novela: tan sólo contamos con sus pensamientos contradictorios provocados por la “tentación” que le supone el encuentro inicial con Elena.

En realidad, don Sancho está biológicamente determinado a ser un sujeto honesto, de allí que su mirada hacia la protagonista esté asimismo impregnada de tal prejuicio positivo, dados el amor que experimenta y la belleza que Elena posee. Como señala Rey Hazas:

Un personaje como Sancho, no obstante su condición de violador en potencia, aparece como el más digno y positivo, en tanto en cuanto es precisamente el amor –un sentimiento, una pasión– lo que le impulsa a dejar a su mujer por seguir tras los pasos de una ramera [aunque él piense que es una dama, agregaríamos nosotros]. (1982, 146)

Pero el amor no es el único justificante. El punto de vista de don Sancho, siempre ennoblecedor frente a la pícara, es propio del galán, el protagonista masculino de la *novella* y también de la comedia. El galán que goza a la dama contra su voluntad se encuentra en las antípodas de la tradición picaresca, claro está (el pícaro fracasa indefectiblemente en estos lances), pues se encuentra presente ya en los rancios libros de caballerías: el hermano de Amadís de Gaula, el célebre don Galaor, era famoso por su rijosidad.

Para comprender a don Sancho y contraponerlo a Elena será pertinente manejar un concepto bastante útil para analizar la ficción cervantina, de la que quizás, como indicamos al inicio, Salas recoge la lección de experimentar: las, así llamadas por Martínez Bonati, “regiones de la imaginación”. En *Don Quijote de la Mancha*, cada “región” corresponde a los distintos principios de estilización que confluyen en el extenso relato cervantino. ¿Qué ocurre en la narración de *La hija de Celestina*? Contamos con dos regiones de la imaginación hábilmente yuxtapuestas que se rozan, pero nunca llegan a fusionarse: la “región picaresca” a la que pertenecen Elena, Montúfar y la vieja Méndez; y la “región caballeresca”, regida por la cortesía y el código del honor, de donde provienen don Sancho y su tío don Rodrigo de Villafañe, quien presume de ser hidalgo de la Montaña, lo que equivale a poseer una honorabilidad intachable. Esta tensión entre ambas regiones obedece a que el elemento unificador de *La hija de Celestina* se encuentra en la aventura de Elena con don Sancho (Brownstein 86). Ambos personajes llevan a costas los atributos propios de su respectiva región.

La exculpación de don Sancho prosigue al inicio del capítulo V, que mantiene a pie juntillas la estructura, ya revelada, de la definición a lo definido, o sea, del sermón al caso que lo ilustra. Este capítulo se abre con una digresión moral sobre el amor, el cual concluye en colocar al hombre como víctima de la mujer, que encarna la lascivia: “¡Dura ley estableciste, dura y forzosa, Madre Naturaleza, cuando obligaste al hombre, rey de todas las criaturas, a que siguiera los antojos de una mujer fácil que sólo se desvela en buscallo su perdición!” (173).

Inmediatamente, se nos informa que don Sancho, como paradigma del hombre descrito por el narrador en su sermón, buscó a Elena tres días, tras lo que se dio por vencido: “Al fin don Sancho se desengañó y viéndose burlado, dio la vuelta a su casa corrido y vergonzoso” (174). Lamentablemente, para él, el azar, otra vez (o quizás el *fatum* inexorable que nos propone el narrador), lo hará toparse con Elena. En efecto, el caballero se marcha a Burgos, en cuyos alrededores encontrará a la pícara nuevamente.

Pero lejos de la región caballeresca, colmada de los rigores de la “enfermedad de amor” que padece don Sancho, se produce una crisis entre Elena y Montúfar. Este último cae enfermo de cierta gravedad y Elena ve en ello la oportunidad de desprenderse de su explotador. Así lo manifiesta a Montúfar imaginando su fallecimiento: “Antes para aquel día [de la muerte de Montúfar] en vez de los paños negros que significan dolor, pienso vestir brocado, celebrando el principio de mi dichosa libertad” (176). De hecho el control que ejerce Montúfar sobre Elena puede interpretarse como un reflejo del control del propio narrador sobre la protagonista, a quien sólo se le ha otorgado la voz para contar su propia vida en un espacio restringido (el coche) para un solo oyente, Montúfar, frente a quien, hasta entonces, había exhibido una absoluta sumisión. Recordemos que Elena cuenta su vida en un gesto de obediencia, pero ya no ante una autoridad (como lo hacía Lázaro de Tormes ante “Vuestra merced”), sino ante otro pícaro, alguien tan abyecto como ella, aunque con la diferencia, fundamental, de que éste es un varón y la tiene bajo su resguardo que, en la práctica, supone para la pícara ver mermada su libertad.

En la picaresca canónica la escritura autobiográfica operaba justamente como aquel medio para alcanzar la indulgencia del público mediante un simulacro de confesión judicial. Lázaro de Tormes relata el “caso” que lo vuelve sospechoso ante la gente de ser marido cornudo; Guzmán de Alfarache escribe para convencernos de que está reformado y que puede reincorporarse a la sociedad; hasta la pícara Justina, vieja y sifilítica, nos pedirá al final de su libro una contribución económica por el servicio de contarnos su vida. En cambio, Elena no tiene opción alguna a redimirse ante el público, ya que no escribe y se encuentra sojuzgada por Montúfar, cuyo papel de receptor del relato autobiográfico de la pícara puede verse como una deformación de aquel “Vuestra merced”, instancia superior a la que el pícaro canónico dirige su autobiografía con afán de ser absuelto de su pasado criminal.

Por todo esto, las pretensiones de Elena de alcanzar la libertad están destinadas al fracaso. El capital de un pícaro es su propia vida, a la que vuelve literatura a través del libro que escribe por sus propios medios. Pero la vida de Elena, al nivel de lo narrado, pertenece a Montúfar y, a nivel de la narración, pertenece a aquel yo-moralista que se identifica con los valores de don Sancho y lo exculpa a través de digresiones morales, inspiradas, no obstante, en el libro picaresco por antonomasia, el *Guzmán de Alfarache*. Elena no tiene escapatoria. Todo juega en su contra: tras abandonar a Montúfar, éste se recupera milagrosamente y da con ella y la vieja Méndez, castigándolas con fiereza por querer huir.

Llegamos con esto al capítulo VI, clave de toda la narración de *La hija de Celestina*. Si el capítulo anterior se ha desenvuelto casi totalmente en la región picaresca (sin intervención alguna de personajes de la región rival), en éste nos hallamos en territorio caballeresco, en un bosque cerca de Burgos (tierra del Cid), donde el buen don Sancho, “huyendo de la memoria de Elena” (184), se ejercita en el deporte aristocrático por excelencia: la caza. En este ambiente enrarecido se encuentra con la pícara y la vieja Méndez atadas a los árboles tras los azotes propinados por Montúfar (con remota alusión, tal vez, al episodio de la afrenta de Corpes). Aquí impera la mirada caballeresca de don Sancho, quien “creyó que el mucho deseo le engañaba y que la perpetua ansia y fatiga de la imaginación representaba aquellas fantasías” (184). La duda

obedecía a que pensaba que Elena –tal como ella se lo dijo– vivía en Madrid y, con todo, ésta no se encuentra en disfraz de dama, ya que carga la vestimenta de la región picaresca: la pícara se ha infiltrado –sin los afeites del caso– en predios que no son los suyos. Y cuando don Sancho está a punto de acercarse para interrogar a las mujeres, otra vez el azar interviene para impedirselo. Sus criados, en cuya vileza insiste especialmente el narrador, están riñendo en razón de estar borrachos, como buenos pícaros. Éstos

tenían en la cabeza quien les hablaba al oído, haciéndoles caer en estas y otras mayores faltas; el hijo de la cuba, el nieto del sarmiento, les aconsejaba y los pobrecillos, engañados de que cosa que les sabía tan bien no les podía aconsejar nada que les estuviese mal; daban cuchilladas por el aire y pagábanlo unos desdichados romeros, que era el sitio adonde les acometió la cólera. (186)

Los criados tampoco pertenecen a la región de don Sancho, pues no saben usar la espada (“daban cuchilladas por el aire”) y no aciertan a dar un buen golpe al rival. Pero han cumplido con su función, ya que de vuelta a los árboles donde estaban Elena y la Méndez, don Sancho no las encuentra. La región caballerescas se consolida en este punto con el discurso del caballero, cargado de lirismo bucólico. Su queja frente al árbol donde se hallaba Elena recuerda el tópico de las “dulces prendas” de la amada: “¡Oh, tronco dichoso! ¡Oh mil veces planta bienaventurada pues mereciste que los hermosos brazos te ciñesen, de aquella a quien amo sin conocella y la conozco solamente para amalla” (186). Con esto, se nos da a entender, por cierto, que ni siquiera las ropas de Elena, provenientes de la región opuesta, lo han convencido de su verdadera identidad. La duda ha sido pasajera y la región de don Sancho, con sus respectivas estilización e ideología, se ha impuesto a la región picaresca. En general, ocurre que “la narración nos presenta dos planos, pues, que se interfieren constantemente, aunque sin llegar a fundirse: el plano de los devaneos amorosos de Sancho y el mundo delictivo de Elena” (Rey Hazas 1982, 143). Pero especialmente en este capítulo se ha producido un choque frontal de regiones donde se ha puesto a prueba la destreza del narrador. Como indica Martínez Bonati, “las leyes de una estilización son incompatibles con las de la otra: hay, como dijimos, discontinuidad entre las regiones de lo imaginario” (50). El *tour de force* llevado a cabo provoca la consecuente sorpresa del lector, para quien es inexplicable la desaparición de Elena y la Méndez.

En razón de lo ocurrido, el capítulo VII empieza con una digresión, ya no sobre un aspecto de la moral, sino sobre cómo ha concluido el capítulo anterior. Esta digresión ratifica el control que se ejerce sobre la narración: se reprocha a los “poetas de cartapacio” que criticarán el final del capítulo VI. Pero he aquí que nuestro narrador hecha mano de la autoridad del refranero: “Pues entre ellos [los refranes] anda uno vulgarísimo que dice: ‘Quien bien ata, bien desata’. ¡Y cómo que dijo bien! ¿Quieres vello? Pues oye, y no te escandalices” (188). Aplica el procedimiento “de la definición a lo definido” e ilustra su maestría revelando la información que debió presentar al final del capítulo anterior y que sólo nos ofrece ahora, mañosamente. El tránsito del capítulo VI al VII implica para el lector de la época pasar de la desazón de un cierre poco satisfactorio (no se sabe quién libera a las mujeres) al asombro por el desenlace inesperado: Montúfar ha regresado de la región picaresca a repatriar a sus compañeras, auténticas *outsiders* en la región de don Sancho. Este procedimiento recuerda, de hecho, al que exhibe Cervantes entre los capítulos VIII y IX de la primera parte de *Don Quijote de la Mancha*: la batalla de don Quijote con el vizcaíno se interrumpe inesperadamente al final del capítulo VIII y en el IX el narrador, un “yo” que sería el *alter ego* del propio Cervantes, nos cuenta cómo, en el Alcaná de

Toledo, se encuentra con un manuscrito que le permitirá proseguir con la narración y satisfacer con ello la curiosidad del lector por cómo acaba dicho combate. Se trata de la misma manipulación de los afectos del lector en aras de la *admiratio*, pero también de exhibir el control del narrador sobre la historia que nos presenta. En palabras de Ruth El Saffar comentando los capítulos de *Don Quijote* mencionados:

By ending a chapter in the middle of an episode or by referring the reader to the preceding or following chapter, the author intrudes on the story to remind the reader of his control and of the fact that the character is nothing more than words on the pages of a book. (24)

Salas ha procedido análogamente: ha concluido de forma inconvincente el capítulo VI y se ha introducido, a través de una digresión del narrador, para sacar a la superficie del texto su “ingenio”, es decir su poder discursivo, por encima del accionar de sus personajes. Como Cervantes, rompe el pacto ficcional y nos recuerda que lo que leemos, al fin y al cabo, no son más que palabras dispuestas tendenciosamente por él. El narrador de Salas “ata y desata” a placer las regiones de la imaginación del lector, las cuales no se fusionan nunca; simplemente se ha servido de ellas y las ha llevado a sus últimas consecuencias estilísticas. Tras el choque, las regiones se separan radicalmente:

Hiciéronse amigos los tres [Montúfar, Elena y la Méndez] y juraron olvidar las injurias. Diéronse abrazos estrechos para más seguridad y decretaron no pasar a Burgos, recelosos de encontrar en aquella ciudad al caballero toledano. Con este pensamiento se conformaron, eligiendo a Sevilla por verdadero centro y último reposo de su jornada. (189)

El traslado de los pícaros a Sevilla opera, en ese sentido, como un distensor. ¿Cuál otra puede ser su patria? Han regresado a su respectiva región y se han alejado, “recelosos”, de Burgos, es decir de la región caballerisca. Sevilla y Burgos se presentan, entonces, como antípodas la una de la otra. Los pícaros han huido como si esos territorios por donde se han desplazado hasta ahora (recientemente Burgos, pero antes también Toledo) no fuesen los suyos; y de hecho, no lo son. Sevilla, en cambio, les ofrece la oportunidad de hacerse pasar por píos mendicantes y los acogerá durante tres años (en que se ganan incluso el aprecio de las autoridades civiles), hasta que serán descubiertos por un criado delator. Ni don Sancho ni su región volverán a aparecer y el narrador se sumerge, en el capítulo VII, por completo en la región picaresca. El final de la vieja Méndez, como lo anota Rey Hazas en su edición, guarda un interesante paralelo con el de la madre de Pablos en el *Buscón* y éste es tan sólo una muestra del esmerado ejercicio de estilo que supone para el narrador acogerse a la región de los pícaros.

El mismo planteamiento narrativo se sigue en el capítulo VIII. El paso de Sevilla a Madrid no supone ningún cambio de región. Es más, el narrador sostiene que en Sevilla el tiempo sepulta los hechos y la pareja puede viajar a Madrid sin exponerse a peligros:

Pero la variedad de los sucesos, que trayendo unos olvida otros, dio de mano a esta novedad y tanto que se puso silencio en ella como si nunca hubiera sucedido. Entonces salió Elena y su compañero Montúfar, y arrebatando el camino de

Madrid, vinieron públicamente, quietos sus ánimos y bien seguros de que naide les iba a los alcances. (198)

La impunidad que, pasado el escándalo, obtienen Elena y Montúfar se debería que se encuentran cómodamente instalados en su región. Notable diferencia con sus delitos en Toledo y Burgos, de donde escapan aterrorizados. Y es que en Sevilla al parecer no existe un don Sancho, no por nada “caballero toledano”, que se proponga vengar la afrenta de una estafa. Como se ve, otras son las reglas de la región caballeresca. En la Corte, que aparece como una prolongación de Sevilla, Montúfar ejerce de marido cartujo, tal como el pícaro Guzmán de Alfarache. Elena es cortejada por un rico converso que irónicamente es llamado por el narrador “hidalgo granadino”, aunque ella se deja seducir por Perico el Zurdo, un valentón; pretendientes que nada tienen que ver con el noble don Sancho, totalmente alejado de ese ambiente infecto. Al final, Elena y su amante Perico, con veneno y espada, asesinan a Montúfar, por haber éste vuelto a azotarla. El valentón es ahorcado y, a Elena “conforme a la ley, la encubaron” (205), castigo terrible, pero oficial, para quien, como ella, asesina a padre o marido. En el tercer intento de escapar de la autoridad varonil, tras recibir azotes en las dos veces anteriores, Elena paga con su vida. En ese trance, se arrepiente y restituye al viejo don Rodrigo Villafañe el robo que le hizo, con lo que le restituye asimismo el honor, al menos después de fallecido. Don Sancho, “admirado de tantos engaños como le habían pasado con Elena” (206) decide reformarse y su criado, quien padeció la primera burla de Elena en Toledo, se convierte en cura.

De esa forma, las víctimas de la pícara se ven redimidas por efecto de su muerte ejemplar, como si con la desaparición de Elena desapareciesen los vicios. Con esta evocación de los principales burlados por la pícara se produce el efecto de un final bien cerrado, en el que no queda cabo suelto alguno. Pero ¿quiénes son éstos? Don Rodrigo, don Sancho y el criado Antonio de Valladolid. Todos pertenecientes a la región caballeresca, como si los estafados sevillanos y madrileños no contaran, en razón de pertenecer a la otra región. No son estos últimos las víctimas de Elena: sólo lo son los residentes de Toledo. Es toledano también el poeta cuyo soneto transcribe, apropiándose de él, el narrador, quien ha devorado así todos los discursos sobre Elena, tal como lo afirma introduciendo el poema-epitafio de la protagonista: “Mi pluma dará [con el poema] el último paso y se cerrarán las puertas desta historia” (206).

El susodicho poema le da la voz a Elena, aunque el narrador se encarga de desbaratar cualquier ilusión al respecto, incidiendo en que se debe al ingenio de un poeta de Toledo. Ni siquiera después de muerta, la pícara es libre, pues otro varón, ya no sólo un prosista sino también un poeta, ha usufructuado su vida y la sintetiza en catorce versos. Mención especial merecen los versos 3-4: “parecí que era griega en el lenguaje/ porque yo a todos hablé en griego” (206). El sentido primero es, como anota Rey Hazas, el de que nadie la entendía, pero también puede interpretarse como referencia tanto a sus embustes (que confundían a la gente) como a su incapacidad de elaborar un discurso sobre sí misma, para ya no depender de mediadores masculinos.

Igualmente, el segundo terceto del poema se muestra enigmático tras una primera lectura: “Después de muerta al agua me arrojaron/ para que se vengase en mi inocencia / el mayor enemigo de mi padre” (207). Volviendo al capítulo III, que contiene la autobiografía de Elena, entendemos la alusión al refrán (“¿Quién es tu mayor enemigo? El que es de tu oficio”) y a su padre cornudo, muerto, irónicamente, por las astas de un toro. La “inocencia” de Elena es, por supuesto, otra ironía: a nadie debe quedarle duda, tras todo lo que sabemos de ella y, más que nada, por cómo se nos ha narrado, que es culpable. ¿Quién era el mayor enemigo del padre de

Elena? Un toro, en sentido figurado, otro cornudo, es decir, el propio Montúfar. Así lo advertía Perico el Zurdo, quien, tratando de escapar de la horca,

defendíase para no morir, diciendo que era oficio de sus pasados y el suyo matar carneros [...] y que no sabía por qué razón, siendo el difunto [Montúfar] mayor carnero que los demás y conocido de todo el mundo por animal deste género, se había de hacer esta particular demostración puniéndole a él en prisiones y condenándole a muerte. (205)

Por su parte, Montauban reconoce en aquel “mayor enemigo de mi padre” a otro escritor (el referido poeta de Toledo), identificando al “padre” de Elena con el propio narrador (94). A nuestro parecer, así como en otro pasaje advertíamos que el control de Montúfar sobre la pícara reflejaba el del narrador, aquí se puede establecer una cadena de asociaciones: desaparecido su padre biológico, el “padre” actual de Elena es Montúfar. Recordemos que el concepto de *parricidio*, el asesinato de los padres, se extendía al marido, ya que así lo comprendía la sociedad de la época: la mujer pasaba de la autoridad paterna a la del esposo. De forma que Elena no muere propiamente por sus delitos, sino por rebelarse ante la autoridad ejercida por un hombre. Llevándolo al plano de la narración, se sanciona cualquier intento de transgredir la autoridad de quien opera como intermediario entre Elena y el público que recibe su historia, es decir nuestro propio narrador. Coincidimos por ello con J. Montauban:

La función de Montúfar, entonces, no es únicamente la de capitalizar en su beneficio [dado su papel de proxeneta] la sexualidad de Elena, sino la de proyectar especularmente el poder del narrador sobre la textualidad de Elena. Sólo así se entiende que el asesinato de Montúfar sea un atentado contra la autoridad del narrador que decide castigar a Elena, y que el corolario de su castigo sea una restitución a los personajes varones a los que perjudicó con sus engaños. (92)

Esta sería la última intervención de las varias que, obsesivamente, ha tenido el narrador sobre su criatura, cerrándole el paso a cualquier posibilidad de ser dueña de su propio discurso y, por ende, de su propia vida. Por último, las menciones a la pluma también son muestra de la autoridad del narrador: él es quien escribe y la historia toma un rumbo determinado y se cierra por obra y gracia de su pluma. Ella es la que “se duerme”, “despierta” y “da el último paso” cuando conviene en que así sea. Considérese, por último, que la palabra “pluma” está contaminada de sentido erótico y es una metáfora fálica convencional en el Siglo de Oro.⁴ Con más razón se puede hablar entonces de la autoridad masculina (en todos los planos de la narración) sobre Elena.

Un narrador toledano

Queda claro que el narrador hace suyo el soneto-epitafio del poeta que “florecía entonces en Toledo entre tantos espíritus gentiles” (206). Este elogio guarda estrecha relación con el *urbis encomium* de la misma ciudad en las primeras líneas del capítulo I (en la que se destaca su religiosidad, así como la belleza e ingenio de sus mujeres) y también con la representación

⁴ Remito al lector al poema 53 y al tercer enigma del extenso poema 143 de la fundamental antología compilada por Alzieu, Jammes y Lissorgues.

benévola que se hace de don Sancho, paradigma de “caballero toledano”. Esto es ciertamente tópico: los toledanos tenían fama de ingeniosos y su habla era norma lingüística desde la época de Juan de Valdés. Herrero García sintetiza todas las opiniones sobre Toledo positivas al respecto: “Sin negar que los toledanos sean valientes para las armas, veremos que el rasgo dominante en ellos es la discreción, el ingenio” (116). La acumulación de referencias positivas a Toledo, con sus “tantos espíritus gentiles”, sumada a la actitud presuntuosa del narrador sobre su propio ingenio y su habilidad para el oficio literario (“Quien bien ata, bien desata”) hacen pensar que o él es toledano o se identifica con las virtudes que se asocian con la ciudad. Contar la historia con castigo ejemplar de Elena cumpliría la función de exaltar la patria y brindar a sus compatriotas una enseñanza moral.⁵

La exaltación de Toledo bien pudo ser el motivo por el cual el alférez Francisco de Segura se animó a publicar a su costa *La hija de Celestina* en Zaragoza. En su prólogo a esta obra de Salas afirma lo siguiente:

Pasando a Cataluña, Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo por esta ciudad de Zaragoza, con quien en fe de ser todos de una patria, y nacido en ese reino de Toledo, profesé estrecha amistad, dejó en mi poder por prendas de voluntad algunos de los más felices trabajos de su ingenio, y entre ellos esa sutil novela de la hija de Celestina, donde la invención es agudísima, la disposición admirable, y la elocución peregrina. (130)

La sintaxis de las primeras líneas, esenciales para nosotros, es confusa lamentablemente: no se puede determinar si el sujeto de “nacido en ese reino de Toledo” es Salas o es el alférez, quien es sujeto del “profesé”. De este pasaje ambiguo también podría desprenderse que Salas Barbadillo, al menos según el alférez, era toledano (si bien en la actualidad lo tenemos por madrileño). ¿Cómo entender si no aquel “ser todos de una patria”? “Todos” en ese contexto refiere a los dos, Salas y Segura. Quizás este último asumió que Salas era de Toledo por las mismas menciones a las que hemos hecho referencia. Lo único seguro es que el narrador lo es o se siente como tal. Contamos, a nuestro favor, con el testimonio de Francisco de Segura, lector aprovechado de *La hija de Celestina*, quien al parecer no distinguía entre autor real y narrador. Ciertamente, no sería el único en la época. A decir de Jauralde, comentando el *Buscón*:

Y si no se trata de una novela [está hablando del *Buscón*] habrá que tener mucho cuidado de no buscar las pautas novelescas canónicas en el relato, no porque no las haya, ya que se comparten en gran medida con cualquier tipo de narración, sino porque no existían en la intención creadora de los que escribían en aquellos dichosos años, y el grado de desviación con respecto a la plantilla que se les aplique puede producir juicios críticos absurdos. Si Quevedo no distinguía –ni siquiera inconscientemente– entre narratario, narrador, voz y narrador en el texto; y le traía sin cuidado lo de lector implícito, lector en texto y lector explícito,

⁵ El sucinto catálogo de elogios a Toledo que recopiló Herrero García incluye algunos de Salas Barbadillo enunciados en otras obras suyas. En *Corrección de vicios* (1615): “Todos los que nacen debajo de aquel clima [de Toledo] son agudísimos y sutiles” (cit. en Herrero García 117). En *El curioso y sabio Alejandro* (1634), refiere: “La ingeniosísima belleza de sus damas y la bellísima ingeniosidad de tanto varón erudito. Ellas igualmente hieren con el pico y con los ojos: tanto son agudas, tanto hermosas; ellos, escribiendo y hablando siempre son maestros: tanto son doctos, tanto elegantes” (cit. en Herrero García 122).

buscar en sus relatos una plantilla crítica con todo ello nos llevaría a juicios disparatados sobre su modo de escribir y el valor de su relato. (214)

Las afirmaciones escépticas de Jauralde son sugestivas y el caso de Francisco de Segura vendría a confirmarlas parcialmente. Con todo, no invalidan nuestra propuesta de análisis. En efecto, obsérvese que la identificación del narrador de Salas como toledano es funcional, y en absoluto disparatada, para el significado de *La hija de Celestina*: la historia de Elena, con trágico desenlace para ella, pero feliz para don Sancho y sus congéneres, nos presenta a la pícara como el “chivo expiatorio” de la buena sociedad toledana. El *urbis encomium* entonces no es mera retórica, como lo consideró la crítica tradicional. Según señala Nieves Romero-Díaz, respecto a los autores de novelas cortas en el periodo Barroco (y en esa tendencia se inscribe Salas Barbadillo):

La elección de una ciudad en particular y no otra es totalmente fundamentada para cada caso y, así, la selección de rasgos que se destacan no siempre son los mismos, subordinándose a los intereses del autor, a la propia narrativa interna de la novela, y sobre todo, al conflicto que se debate. Cada ciudad adquiere un carácter, una identidad que la distingue de las demás. (49)

En el texto de Salas la ciudad es la noble Toledo y el conflicto en debate es el comportamiento de un caballero que pasa de soltero rijoso a continente marido. La intromisión –transitoria– de Elena y compañía en la región caballeresca, cuyos centros son Toledo y Burgos, permite “enderezar” a un hijo notable de la ciudad. En ese aspecto, *La hija de Celestina* retoma la senda del *Buscón*, donde Pablos cumple la misma función de “chivo expiatorio”. En palabras de Bandera, aplicables no sólo a la historia del pícaro segoviano, sino también al relato de Salas Barbadillo:

Pablos [y Elena, agregaríamos nosotros] es lo que la novela que lo expulsa sin piedad exige que sea, y nada más. No parece que haya en él nada redimible. La novela, mecanismo victimario, lo crea a partir de sí, de acuerdo con su propia necesidad lógica, a su imagen y semejanza, y lo expulsa, pues para eso lo ha creado. La novela está ahí para justificar la expulsión, y la expulsión para justificar, para dar sentido, a la novela. (52)

Ahora bien, el propósito moralista que se desprende de *La hija de Celestina* a través de la magistral narración ejecutada por Salas no fue seguida por éste en obras posteriores, salvo en su postrar *El curioso y sabio Alejandro* (1634), donde se vuelve a exhibir “una intención moralizante explícita” (Rey Hazas 1986, 95). ¿Por qué? Probablemente por su condición experimental, la cual se orientaba, como hemos dicho, a proponer una *novela*, naturalizada, en vez de seguir el molde de la *novella* de raigambre extranjera. Ya hemos visto que las opiniones de Lázaro Carreter y de F. Rico resaltan la deuda con el modelo italiano, ¿no es posible entonces, asumir *La hija de Celestina* como la propuesta de Salas de lo que debía ser la *novela* a la española? Cervantes, por esos años, gestaba también su particular propuesta. La diferencia entre ambos es que el autor de las *Novelas ejemplares* había desechado las digresiones morales, mientras que Salas las había acogido siguiendo al *Guzmán de Alfarache*, aunque fusionándolas creativamente con los procedimientos narrativos de control y distancia que proponía por su parte

Cervantes ya en la primera parte de *Don Quijote de la Mancha*. Pero la propuesta de Salas no tuvo éxito mayor. La muestra tangible de ello es que en 1614 publica *La ingeniosa Elena*, una refundición de *La hija de Celestina* en la que se introducen narraciones interpoladas que convierten la narración principal en una suerte de marco propio de la miscelánea que impregnará el resto de sus obras. Como apunta Brownstein: “Salas’ literary career seems to be characterized by a gradual decrease in ‘unity’ and an increase in ‘variety’ as he experiments through the years with various literary techniques in order to create novels *de sendas nuevas y peregrinas*” (94). Por esta razón, y tal vez para diferenciarse de la propuesta cervantina, *La ingeniosa Elena* se convierte en una especie de centón (incluye dos poemas en tercetos de tema picaresco, una novela y cinco romances) y en ella la propuesta de dos años antes se ha diluido. Pese a los esfuerzos de Salas, la fórmula de Cervantes que reniega de las digresiones de la picaresca, había triunfado. La historia literaria la escriben los vencedores, no los vencidos. Cuando el autor de las *Novelas ejemplares* decía, en el año 1613, “soy el primero en novelar en lengua castellana” exageraba. Cuatro siglos después dice la verdad: nadie recuerda a Salas Barbadillo.

Excursus

A lo largo de nuestro trabajo hemos intentado demostrar que en *La hija de Celestina* Salas Barbadillo propone una *novela*, es decir un género narrativo nuevo en España, descendiente de la *novella* y, en el caso particular de nuestro autor, robustecida con recursos tomados de las obras mayores de Mateo Alemán y de Cervantes. La *novela* sería resultado de la suma de elementos foráneos y autóctonos (qué más autóctono que la picaresca, por cierto). De esto se concluye que *La hija de Celestina* no pretende inscribirse en el género picaresco. Si aún nos queda duda de ello, habría que recurrir a las palabras del alférez Segura, citadas más arriba, quien se refiere a la historia de Elena con el término “novela”, lo que en la época equivale a decir actualmente “novela corta” o *nouvelle*, es decir aquel género acuñado por Cervantes en las *Novelas ejemplares*, pero, como hemos afirmado aquí, trabajado también por Salas por esos mismos años.

Ninguna obra del género picaresco es llamada, entre sus contemporáneos, “novela”. Como en el caso de *Don Quijote de la Mancha*, las obras de la picaresca son llamadas, con cierta indeterminación, “libro” o “historia”: eso son el *Guzmán de Alfarache*, el *Lazarillo de Tormes*, el *Buscón*... hasta *La pícaro Justina* se presenta en su portada como “libro de entretenimiento”. El que un lector de *La hija de Celestina* la llame “novela” ya es una interpretación, autorizada por provenir de un contemporáneo, y una pauta para inscribirla adecuadamente en un género.

Para hacer justicia a la condición de *novela* (equivalente a la actual “novela corta”) que posee la narración de Salas Barbadillo a inicios del XVII, hemos rehuído en estas páginas de emplear el término “novela picaresca” para referirnos al *Guzmán* y a sus epígonos. En razón de ello, hemos hablado de “género picaresco” o “la picaresca”, en abstracto. No obstante, para no pecar de imprecisión, cabría hablar de “libros picarescos” o “libros de pícaros”, tal como se habla de “libros de caballerías” o “libros de pastores”. De los dos últimos términos referidos, el primero ha tenido mayor fortuna entre la comunidad académica: difícilmente se escucha ahora el deslíz “novela caballescra” o “novela de caballerías”, salvo entre los no iniciados.⁶ El segundo, pese a contar con el aval de uno de los mayores especialistas en la materia pastoral, López Estrada,

⁶ Avalor-Arce dedica el primer capítulo de su espléndido estudio sobre el *Amadís* a dilucidar la cuestión de llamar “novela” al género que inaugura el *Amadís*, inclinándose, para los fines de su investigación, por el término *roman*, tomado del francés. No obstante, “libros de caballerías” cuenta con el respaldo, al menos cronológico, de poseer una entrada en el *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) de Sebastián de Covarrubias.

todavía no ha calado totalmente y no es poco frecuente que se hable de “novela pastoril”.⁷ En su documentado trabajo *Los libros de pastores en la literatura española*, tras reconocer que no se podía identificar la materia pastoril necesariamente con lo que se entiende en la actualidad por “novela”, López Estrada afirmaba:

He elegido un título para dar límites al género: el mencionado “libros de pastores”; lo prefiero a los otros que se han usado porque él, por sí mismo, marca la determinación que sirve de punto de partida. Por de pronto, es el mismo que sirvió para los lectores contemporáneos de estas obras o inmediatos a ellas y que puede contraponerse a otras especies: libro de pastores frente a libro de caballerías, de pícaros, etc. (21)

“Libro picaresco” o “libro de pícaros” (como quiere López Estrada) no pasa de ser una propuesta, claro está, que no busca hinchar la nomenclatura, sino evitar el anacronismo y el consecuente equívoco que supone “novela picaresca”. En todo caso la condición de “novela” (con el valor actual que posee la palabra) del *Guzmán de Alfarache* o el *Lazarillo* no depende del término que las englobe, sino de los especialistas en teoría de la novela, quienes habrán de efectuar el deslinde respectivo con herramientas propias. Como sostiene Michel Cavillac, “la noción confusa de novela picaresca –casi un oxímoron para no pocos estudiosos– equivale hoy en día a situar dicha narrativa dentro de un subgénero novelístico apenas tomado en consideración por las grandes teorías del *roman*” (163). O como lo advertía Avalle-Arce en su trabajo sobre el *Amadís de Gaula*: “La introducción [en el castellano] de la voz *novela* plantea, hoy en día, más problemas de los que resuelve” (14). Por lo expuesto, es mucho más productivo para los fines de la investigación en el periodo aurisecular emplear “novela” en el sentido que le daban Cervantes, Salas Barbadillo o el alférez Segura, parangonable con los términos “novela corta” o “novela cortesana”, que son los más usados entre la crítica. Con ello, el deslinde se hace evidente: *La hija de Celestina* es una novela (o novela corta o novela cortesana), no un libro picaresco. Lo mismo podría decirse, aun a riesgo de perogrullada, sobre “El pícaro amante” de José Camerino, sobre las cuatro “estafas” que integran *Las harpías en Madrid* (1631) y sobre “El Proteo de Madrid”, contenido en *Tardes entretenidas* (1625), libros estos últimos escritos por Alonso de Castillo Solórzano.

Este proceder podría abrirnos campo en el terreno de la recepción de los textos narrativos en el Siglo de Oro. Por ejemplo, *El diablo cojuelo* de Vélez de Guevara se subtitula, en la portada de su primera edición (1641), como “novela de la otra vida”, con lo que se advierte que no se trata de un libro picaresco; igualmente en su aprobación, el padre Juan Ponce de León lo denomina “novela”. ¿Por qué *El diablo cojuelo* es considerado como “novela”, a sabiendas del valor del término en el XVII? Probablemente por el elemento fantástico, común a otras tantas “novelas” de la época que integran en sus argumentos hechos sobrenaturales.

Hablar de “novela picaresca” exige al crítico discutir o asumir la dimensión “novelesca”, en términos teóricos, que pueden poseer tales narraciones, con lo que se puede llegar a despropósitos, teniendo en cuenta que la novela moderna entre los siglos XVI, XVII y XVIII está todavía en gestación. Creo que de ello trataba de advertirnos Jauralde cuando, páginas más arriba, nos hablaba del *Buscón*. Precisamente, hace unas décadas se dudaba de que la historia de Pablos configurase una novela picaresca, en parte porque el texto de Quevedo no casaba con el concepto moderno de novela formado en el siglo XIX. Sus dislates estructurales, que con tanto

⁷ Tal es el caso de la interesante investigación de Souviron López.

esfuerzo intentó salvar Díaz Migoyo, llevaron a Lázaro Carreter a asumirlo sólo como una muestra más del ingenio verbal de Quevedo, con lo que sepultaba prematuramente, para el campo de la crítica no estilística, al pícaro segoviano.

Con tal criterio decimonónico sólo se salvaba, y se sigue salvando, *Don Quijote de la Mancha*, al que ya se le ha otorgado la etiqueta, algo forzada, de “realista”, cuando Cervantes jamás poseyó una concepción “realista” de la literatura, ya que dicha concepción surgió algunos siglos después; aunque se tiene a bien considerar una parte de la obra cervantina como antecedente (nótese que la *Galatea* y *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, libros tan estimados por su autor, no se toman mayormente en cuenta para tales fines).⁸ Lo mismo puede decirse del *Lazarillo de Tormes* y de todos los exponentes de la picaresca, cuyas obras están bien lejos de ser realistas; no obstante fueron leídas así durante el XIX y las primeras décadas del XX. Esta falta de perspectiva crítica provoca que, en general, los narradores de la generación posterior a Cervantes (Salas Barbadillo, Castillo Solórzano, Pérez de Montalbán, José Camerino, el propio Vélez de Guevara) no hayan recibido una justa valoración, la cual sólo es posible ubicándolos en su contexto no sólo estético, sino ante todo cultural. Además de fenómenos como el auge de las academias literarias o la impronta de la Reforma Católica, ha de considerarse la aparición de una nobleza surgida en las ciudades, representada en *La hija de Celestina* por don Sancho, que configura el público objetivo de este género nuevo de *novela* a la española. Ocurre entonces que, desde un enfoque culturalista, “la novela es el resultado del esfuerzo de escribir un grupo nobiliario que en su nueva situación cultural y urbana del siglo XVII entra en conflicto y trata de redefinirse y encontrar un nuevo modelo de representación más acorde” (Romero-Díaz 56). Dicho esfuerzo es evidente en esta novela de Salas Barbadillo: todas sus invocaciones están dirigidas a un narratorio noble de la insigne ciudad de Toledo.

Volviendo a la esfera de la recepción, el gran problema que posee el lector actual al momento de enfrentarse a las ficciones del siglo XVII es que el concepto de verosimilitud que se manejaba entonces no es el mismo de ahora. Así, refiriéndose al *Para todos* (1632) de Pérez de Montalbán, un éxito editorial hasta el XVIII, afirma Miñana: “Sólo este hipotético desajuste [de dos conceptos distintos de verosimilitud] explicaría el silenciamiento durante dos siglos y medio de una obra que fue en su día editada masivamente y apreciada por la práctica totalidad de la élite intelectual” (17). El rescate de los exponentes post-cervantinos de la narrativa áurea se muestra como una tarea aún pendiente para la crítica actual.

⁸ Como señala Martínez Bonati, hablando de la elaboración de *Don Quijote*: “Acabamos de sugerir que la ubicación histórica de la obra de Cervantes es, en una determinada de sus dimensiones, *pre-realista*: la esfera contra la cual son ironizadas la idealización histórica y la fantasía romancesca, se aproxima a la visión realista por sus elementos de cotidianeidad –y no llega del todo a ella, por su estilización cómica” (46).

Obras citadas

- Alemán, Mateo. Ed. Francisco Rico. *Guzmán de Alfarache*. Barcelona: Planeta, 1983.
- Alzieu, Pierre, Robert Jammes e Yvan Lissorgues. *Poesía erótica del Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica, 2002.
- Avalle-Arce, Juan Bautista. *Amadís de Gaula: el primitivo y el de Montalvo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Bandera, Cesáreo. "El Buscón: entre la religión y la antropología". Eds. Ignacio Arellano y Victoriano Roncero. *Quevedo en Manhattan*. Madrid: Visor, 2004. 33-69.
- Brownstein, Leonard. *Salas Barbadillo and the New Novel of Rogues and Courtiers*. Madrid: Playor, 1974.
- Castillo Solórzano, Alonso de. Ed. Jacques Joret. *Aventuras del bachiller Trapaza*. Madrid: Cátedra, 1986.
- . Ver Rey Hazas.
- Cavillac, Michel. "El Guzmán de Alfarache: ¿una 'novela picaresca'?" *Bulletin Hispanique* 1 (2004): 161-84.
- Cervantes, Miguel de. Ed. Juan Bautista Avalle-Arce. *Novelas ejemplares I*. Madrid: Castalia, 1982.
- El Saffar, Ruth. *Distance and Control in Don Quixote: A Study in Narrative Technique*. Chapel Hill: University of North Carolina, 1975.
- Herrero García, Miguel. *Ideas de los españoles del siglo XVII*. Madrid: Gredos, 1966.
- Jauralde Pou, Pablo. "El Buscón como relato". *La invención de la novela*. Ed. Jean Canavaggio. Madrid: Casa de Velázquez, 1999. 213-31.
- Lazarillo de Tormes*. Ed. Francisco Rico. Madrid: Cátedra, 2000.
- Lázaro Carreter, Fernando. "Para una revisión del concepto 'novela picaresca'". *Lazarillo de Tormes en la picaresca*. Barcelona: Ariel, 1972. 195-229.
- López Estrada, Francisco. *Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa*. Madrid: Gredos, 1974.
- Martínez Bonati, Félix. "Cervantes y las regiones de la imaginación". *Cervantes y la poética de la novela*. Alcalá de Henares: Centro de estudios cervantinos, 1995. 41-79.
- Miñana, Rogelio. *La verosimilitud en el Siglo de Oro: Cervantes y la novela corta*. Newark: Juan de la Cuesta, 2002.
- Molho, Maurice. "¿Qué es el picaresmo?". *Edad de Oro* 2 (1984): 127-35.
- Montauban, Jannine. *El ajuar de la vida picaresca. Reproducción, genealogía y sexualidad en la novela picaresca española*. Madrid: Visor, 2003.
- Peyton, Myron A. *Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo*. Nueva York: Twayne, 1973.
- Rey, Alfonso. "La picaresca y el narrador fidedigno". *Hispanic Review* 47 (1979): 55-75.
- Rey Hazas, Antonio. "Novela picaresca y novela cortesana: La hija de Celestina de Salas Barbadillo". *Edad de Oro* 2 (1982): 137-56.
- , ed. Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo y Alonso de Castillo Solórzano. "Introducción." *Picaresca femenina (La hija de Celestina. La niña de los embustes, Teresa de Manzanares)*. Barcelona: Plaza & Janés, 1986. 21-118.
- Rico, Francisco. *La novela picaresca y el punto de vista*. Barcelona: Seix-Barral, 1989.

Romero-Díaz, Nieves. *Nueva nobleza, nueva novela: reescribiendo la cultura urbana del barroco*. Newark: Juan de la Cuesta, 2002.

Salas Barbadillo, Jerónimo de. *Ver Rey Hazas*.

Souviron López, Begoña. *La mujer en la ficción arcádica: aproximación a la novela pastoril española*. Frankfurt: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 1997.