

EL DIÁLOGO INTITULADO EL CAPÓN TRAS LA HUELLA DE CELESTINA: UNA VEZ MÁS, UNA CUESTIÓN DE GÉNERO

Ana Vian Herrero
Universidad Complutense

1. Un asunto de normas y de fronteras

El género literario se ha definido por lo común como un conjunto de reglas y de restricciones que rigen la producción de un texto. No pretendo entrar con detalle en una polémica casi tan antigua como la reflexión sobre la literatura; sólo creo necesarias algunas explicaciones por parte de quien se sirve de la noción de género literario cuando se analizan determinado tipo de textos, aunque el concepto no haya hecho más que afirmarse en el transcurso del tiempo y desde todas las tendencias críticas, a pesar del ataque severo a que en 1902 lo sometió B. Croce en su *Estética*.¹ La conocida crítica de Croce es válida diacrónicamente, en el contexto cultural de la proclamación polémica de la autonomía del arte, como reacción ante los abusos en la regulación de la actividad creadora de un autor y el afán encasillador de algunos críticos, pero no en sí misma, si no se quieren descuidar los condicionamientos que actúan sobre cualquier escritor y obra, nunca surgidos *ex nihilo*. La pertenencia a una "serie" literaria, a la tradición de lo específicamente artístico — aunque en la actualidad se reconozca la dificultad de distinguir entre ficción y no ficción —, constituye el *sistema* de la obra, la forma constitutivo-funcional que, en el caso de los idiomas naturales, los lingüistas llaman lengua o sistema.

¹ B. Croce, *Estética* (Bari: Laterza, 1946⁸), pp. 494 y ss.

Estas páginas primeras no son por tanto secuela o sarampión particularmente retardado de aquella crítica croceana, a veces muy certera. El problema sobrevive como conflicto de la historia y la crítica literarias al menos en los casos de hibridismo genérico — el *Capón* es uno de ellos — , y son esos los que exigen las puntualizaciones previas del analista.

Advierto en esa medida que reconozco la teoría de los géneros como una codificación útil sobre todo en la doble vertiente que considera Todorov: las expectativas que crea en el receptor y las reglas u obligaciones que impone, o al menos sugiere, al autor;² bien entendido, también, que "un nuevo género es siempre la transformación de uno o de varios géneros antiguos: por inversión, por desplazamiento, por combinación" (Todorov 34). Los géneros literarios son históricos y, desde Aristóteles, su primer definidor, hasta nuestros días no han hecho más que sucederse los unos a los otros o modificarse entre sí.

Los criterios a partir de los cuales se define un género literario están sometidos también a la huella del tiempo y a los avatares de la historia del pensamiento; aquellos que no entraron en consideración en las poéticas clásicas (las diversas variedades de la prosa — el diálogo entre ellas — o formas teatrales distintas de las grecolatinas) han encontrado una formalización teórica mucho más tardía y en muchos sentidos todavía incompleta. Precisamente por su condición histórica, es fácil que el análisis genérico incurra en el anacronismo. Resulta explícito al respecto el caso de los géneros dramáticos, que aquí interesan de modo específico. Los actuales teóricos de la literatura y del teatro tienden a considerar que no hay teatro sin representación. Este planteamiento deja fuera a obras dramáticas producidas en momentos del pasado en los que ingredientes hoy asociados por obligación al teatro — actores profesionales y locales destinados a la representación — , no existen o no

² T. Todorov, "El origen de los géneros," en *Teoría de los géneros literarios*, comp. M. A. Garrido Gallardo (Madrid: Arco Libros, 1988), pp. 31-48. Define el género, literario o no, como una "codificación históricamente constatada de propiedades discursivas" (39) y advierte que "dispondríamos de una noción cómoda y operativa si se conviniera en llamar géneros únicamente a las clases de textos que han sido percibidas como tales en el curso de la historia" (38). Los géneros "funcionan como 'horizontes de expectativa' para los lectores, como 'modelos de escritura' para los autores. [...] Por una parte, los autores escriben en función del (lo que no quiere decir de acuerdo con el) sistema genérico existente [...] Por otra parte, los lectores leen en función del sistema genérico, que conocen por la crítica, la escuela, el sistema de difusión del libro o simplemente de oídas; aunque no es preciso que sean conscientes de ese sistema" (38).

tienen identidad comparable. Todavía en la primera parte del siglo XVI, hoy eso es algo archisabido, muchas de las obras dramáticas escritas no estaban destinadas a un escenario ni se sometían a las divisiones y estructuraciones que la preceptiva docta acabó por imponer para el teatro; no por ello dejaban de pertenecer al género dramático, y no necesariamente a ese escurridizo concepto actual de "parateatro," que sirve para demasiadas cosas.

No obstante, el asunto se mezcla con las ambigüedades terminológicas que rodean a estas nociones, pues todo texto se articula en varios niveles jerárquicos, a cada uno de los cuales puede aplicárseles la noción de género:³ 'poesía,' 'lírica' y 'canción' son, tomados aisladamente, 'géneros' distintos, pero es evidente que la canción es un género comprendido en la lírica y que la lírica es un género comprendido en el género poesía. Sólo así puede hablarse, paradójicamente, de géneros literarios que incluyen en la práctica todos los géneros conocidos; un ejemplo de ello es el 'género carnavalesco' de que habla Bajtín.

Nuevo mediterráneo: los géneros no son categorías fijas e inmutables, sino una combinación de rasgos que no excluye los préstamos, las fusiones o los momentos de transición; sin ese contacto desaparecería su evolución y la de la propia literatura. De esa manera adquieren relieves específicos obras narrativas medievales en prosa o en verso (como, por ejemplo, el *Libro del caballero Zifar* o el *Libro de Buen Amor*) o los distintos géneros narrativos y la prosa del Renacimiento, sobre todo hacia 1550. La "novela" medieval surge sin el apoyo de la preceptiva clásica en la que poder avalar su novedad, por lo que no es raro que intente ampararse en un campo próximo como el de la historia, y muchas de esas "novelas" (incluso *romances*) nazcan en vulgar insertadas en las crónicas. "Hay que aprender a presentar los géneros como principios dinámicos de producción" (Todorov 40). La complejidad de los códigos de cada género puede variar sin incidir en el grado de literariedad: "una novela contemporánea puede ser más libre en su construcción y menos compleja que una crónica deportiva, sin que ningún lector se sienta por ello con derecho a negarle el atributo de literaria" (C. Di Girolamo 105). La crítica y la historia literarias tienen por fortuna en parte pendiente completar un análisis riguroso de los rasgos compositivos de las obras literarias.

³ Lo analiza C. Di Girolamo, *Teoría crítica de la literatura* (Barcelona: Crítica, 1982), p. 103 y en general, pp. 98-113.

Pero aún sin ese estudio completo, la clasificación existe cuando cierta cantidad de obras hace posible una abstracción. No hablo de una percepción intuitiva de "estructuras" en los textos, que los transforma en agrupables genéricamente o específicos en su individualidad. Los estudios sobre los géneros no implican *per se* la posibilidad de generalizar de un texto a otro; al menos si se considera que la *estructura* de una obra es la forma de su contenido, la ordenación y formalización de su materia de contenido, aunque en ese terreno, la teoría y crítica literarias hayan incurrido en diversas incompatibilidades lógicas.⁴

En el periodo contemporáneo las fronteras de los géneros tradicionales se han borrado aún más, creándose un mundo intermedio de estructuras fronterizas imposibles de clasificar, como tantas veces se ha dicho, al estilo antiguo.⁵ Esta indefinición no está motivada, como hace siglos, por la falta de formalización; se debe más bien al deseo consciente de ruptura con las fronteras de los géneros que en un momento dado se ven como coerción a la creatividad del autor.⁶ Esa misma razón propicia el que en la crítica literaria más reciente puedan valorarse de otra manera los ejemplos de hibridismo.

En todos los casos, los antiguos y los recientes, suele decirse que lo importante es comprender la obra, más que clasificarla. No obstante, cuando aparece una muestra de hibridismo, es frecuente observar cómo la polémica del género enmascara problemas mucho más hondos; por ejemplo, en el caso sempiterno de *Celestina* subyace el viejo dilema de si la comedia humanística, no necesariamente concebida para ser representada en un escenario, sino para leer "entre dientes" o en alta voz, es o no teatro. En el caso de diversos diálogos renacentistas, unas veces analizados como colecciones de novelas, otras como tratados, otras como obras dramáticas, etc., subyace la indefinición secular en la que se ha encontrado el género literario del diálogo. Y así sucesivamente.

⁴ J. M. Ellis, *Teoría de la crítica literaria* (Madrid: Taurus, 1988), pp. 137-162.

⁵ Rótulos bien conocidos del tipo "novela poética," "novelá poemática," "juguete cómico," "greguería," "nueva tragedia," "revista satírica," "cabaret político," "poema en prosa"... testimonian la complejidad de las clasificaciones.

⁶ G. Genette, *Seuils*, (París: Seuil, 1986), p. 7, o anteriormente las rotundas afirmaciones de M. Blanchot que resume T. Todorov en el trabajo citado, pp. 31-33. Con todo, los últimos ejemplos aducidos en la nota anterior representan, en realidad, una abstracción añadida a la de quienes utilizan la convención de género, y los hay que creen que no debe en sí misma considerarse como tal género.

Las zonas y obras fronterizas tienen una riqueza especial, y por lo general se producen en momentos histórico-literarios de atractivo singular. A la vez, aunque la obra sea híbrida, es raro que las deudas literarias no estén jerarquizadas, lo que también condiciona el resultado final.⁷ Esa es la jerarquía literaria que me propongo ahora analizar tomando un ejemplo concreto para luego deducir la estructura genérica. Quede, de todas formas claro de antemano que el intento de acercar cualquier obra, sobre todo si es un prototipo de hibridismo literario, a un género 'predominante' no es, al menos en el caso de quien esto escribe, obsesión de entomólogo, sino saturación ante un *topos* crítico: el que se obstina en clasificar (sin análisis previo, en la mayoría de los casos) a obras diversas en 'familias' que no les pertenecen y medirlas por raseros que les son ajenos, de donde al final — y es lo único grave —, se suelen deducir criterios de calidad que descalifican a la obra en cuestión porque 'no tiene los rasgos' que el estudioso iba buscando, sino otros que el analista por lo general no capta, o los mismos pero con significado diverso en la medida en que se perciben en un sistema literario distinto. Los formalistas rusos, Yuri Tinianov en particular, ya enseñaron que una misma obra puede variar de forma notable sus características y su función según sea entendida en el contexto referencial de un género o de otro. El intento presente no me parece ni banal ni secundario por todas estas razones.

2. Algunas ambigüedades críticas sobre el *Capón*

El *Diálogo intitulado el Capón* es un extraordinario ejemplo de obra fronteriza.⁸ No parece casualidad que la crítica haya exteriorizado

⁷ La crítica literaria inglesa del siglo XVIII, defendía un concepto de género basado en las nociones de mixtura y decoro sometidos a una jerarquía implícita. Véase F. Cabo Aseguinolaza, *El concepto de género y la literatura picaresca* (Santiago de Compostela: Universidad, 1992), p. 201.

⁸ Este trabajo se concibió inicialmente como una parte, por contraste, de otro en prensa en las *Actas* del seminario de la Casa de Velázquez sobre "La invención de la novela" (curso 1992-1993), titulado "El *Diálogo de las Transformaciones de Pitágoras*, la tradición satírica menipea y los orígenes de la picaresca: confluencia de estímulos narrativos en la España renacentista." Razones de extensión me decidieron a hacerlo independiente a principios de 1993. Desde entonces ha estado sometido a algunas vicisitudes editoriales y, por fin, se acoge, sin modificaciones, a la hospitalidad de *Celestinesca*. Algunos argumentos se apoyan en lo que se defiende en ese trabajo en prensa, pues el *Capón* tiene, pese a las muchas divergencias, diversos y visibles elementos en común con obras como *El*

ambigüedades y desacuerdos a la hora de encuadrarla genéricamente.⁹

Algunos estudiosos del *Capón* insistieron en su condición hipocentáurica: relacionado con la picaresca desde el descubrimiento del texto (por Lucas de Torre) y dicho por Cejador en el prólogo a su edición del *Lazarillo* de 1914, E. Asensio fue el primero en ponerlo muy oportunamente en contacto con "un tipo de escrito muy cultivado en la Antigüedad, de fronteras indecisas que abrazan y abarcan desde la 'sátira menipea' a los diálogos de Luciano, desde el *Satiricón* de Petronio a *El Asno de oro* de Apuleyo."¹⁰ Veía también relaciones con la literatura celestinesca: "El *Capón*, en su parte nuclear, es una acción dramática o novela dialogada, género híbrido que, aun después de triunfar en *La Celestina* y en multitud de obras posteriores, no contenta a los amigos de formas puras y hasta ha sido tildado de *casamiento incestuoso*. Desbordando la tradición celestinesca, atrae y anexiona otros modos de discurso: una corta autobiografía picaresca que le sirve de prelude; un erudito coloquio intermitente donde Velasquillo y el capitán Montalvo dilucidan la psicología y malas mañas de los castrados; una serie de

Crotalón y el *Diálogo de las Transformaciones*; sólo por ese motivo sería conveniente la lectura unitaria de los dos estudios.

⁹ V. sobre todo E. Asensio, "Dos obras dialogadas con influencia del *Lazarillo de Tormes*: *Colloquios* de Collazos, y anónimo *Diálogo del capón*," *Cuadernos Hispanoamericanos* 94, nos. 280-282 (1973): 385-398, en 393; y H. Mancing, "El diálogo del *Capón* y la tradición picaresca," en *Actas del 6º Congreso Internacional de Hispanistas* (Toronto: Universidad, 1980), pp. 494-96, en 495, y del mismo, "Fernando de Rojas, *La Celestina* and *Lazarillo de Tormes*," *Kentucky Romance Quarterly* 23 (1976): 47-61, en 58. Lo mismo se reproduce en trabajos más recientes aunque no sean monografías sobre esta obra en concreto, por ejemplo: F. Cabo Aseguinolaza (ver nuestra n7), pp. 47, 53, 55, 65, 69, 104, 115, 119, 125, 133, 135, 201, 250 (sólo para los relatos picarescos del *Capón*). [Ya concluido y en prensa este trabajo ha salido una nueva edición de la obra (Madrid: Visor, 1993) a cargo de V. Infantes y M. Rubio que no he podido utilizar; incluyo muy escuetamente en pruebas alguna referencia a aspectos tratados en su prólogo que se marcará, como ahora, con corchetes].

¹⁰ E. Asensio ("Dos obras" 393; también n11) era el primero en advertir sobre la utilidad de los trabajos de Bajtín para los géneros 'menipeos.' [Siguen sus apreciaciones V. Infantes y M. Rubio en su ed. reciente, pp. 32-42].

cuentecillos y viñetas del ambiente toledano."¹¹ Sentadas esas agudas afirmaciones, faltaba el análisis detenido de tales deudas con la menipea, con la celestinesca — salvo en un par de detalles de los que se hablará después — y con la picaresca; sólo en este último caso se mencionaban dos o tres evidencias formales ("careo de amo y criado" [391], "narración autobiográfica de tono picaresco" en el prólogo o "en los intersticios de la acción en forma de diálogo" [394], los personajes de Velasquillo y de Vañuelos, en algunos aspectos contrafiguras de Lazarillo y de Pablos [394-95]) u otras coincidencias argumentales (ardides en torno del hambre y la avaricia — 391 y 396). Por otra parte, la idea de 'género dialogado' que existía en la crítica literaria española en los tiempos en que el maestro Asensio escribía este artículo era todavía imprecisa y aporramática, como indican, en ese mismo trabajo, estas frases: "Los *Colloquios* de Collazos son buena muestra de la libertad del diálogo, el cual, más que un género, es un esquema abierto a todos los géneros" (390). Se concebía el diálogo más como forma que como género literario argumentativo de especial prosapia.¹²

Por su parte, H. Mancing volvía sobre las relaciones entre el *Capón* y la picaresca y concretaba algunos elementos: el prólogo al lector "que ocupa casi el diez por ciento del ms. y que es en sí una breve ficción picaresca" (497), lo es, entre otras cosas por referir el origen pobre del protagonista, su salida del hogar familiar a los 10 años, el servicio a varios amos, las burlas que perpetra, etc. Ya en el interior del texto se reproduce la relación, pues el relato autobiográfico de Velasquillo ocupa en extensión la cuarta parte de la obra (494); reaparecen en él el origen infamante, la salida voluntaria del hogar, el servicio a varios amos, episodios cómicos y folklóricos, huidas, menciones expresas del *Lazarillo* con "frecuente evocación del tono y del estilo del admirado modelo" (494), tema del hambre, aventuras de origen folklórico (494-495), vicisitudes con gente vagabunda, vida estudiantil, sátira social y moralizadora; algunos episodios, como el de la olla de caldo claro (248

¹¹ E. Asensio, "Dos obras" 393. En 396 se enumeran algunos ecos literarios de *Celestina* en el *Capón*. No obstante, el aparte entreoído, que da con razón como rasgo celestinesco en la obra, es un procedimiento extendido ya en el teatro romano y frecuente en los diálogos renacentistas, aunque no sean de tipo celestinesco; v. A. Vian Herrero, "La ficción conversacional en el diálogo renacentista," *Edad de oro* 7 (1988): 173-186.

¹² De aquí deriva el tópico de la permeabilidad y maleabilidad del diálogo, que suele confundirse con indefinición genérica. Interesa ver C. Guillén, *Entre lo uno y lo diverso* (Barcelona: Crítica, 1985), pp. 166-167; al menos Guillén concede al diálogo el ser "una forma en busca de un género" (167).

del texto del *Capón*)¹³ lo relacionan con el Guzmán, y el tema — la sátira contra los capones — es frecuente en varios textos picarescos y poéticos (Mancing 496-497 y n17). Esto en cuanto a la vertiente picaresca.¹⁴

Sobre su condición de diálogo, reaparecen las imprecisiones, se diría incluso que aumentan con respecto al trabajo de Asensio de la mano de una verdadera floresta de adjetivos: "La forma dialogada se sitúa plenamente dentro de las varias tradiciones renacentistas del diálogo: el diálogo intelectual, el diálogo moralista, el diálogo satírico, el diálogo dramático" (Mancing 495). Piensa que todas ellas están representadas, pero sobre todo el diálogo "que se deriva de *Celestina*, el de las obras dramático-narrativas en forma dialogada" (495).¹⁵ Y es ese parentesco el que le invita a reconsiderar la definición de género picaresco: "con su forma de diálogo dramático que recuerda tanto *La Celestina*, nos hace pensar si tal vez no sea necesario ensanchar la definición de lo que es obra picaresca" (496).

No es este el lugar para intervenir en la vieja polémica de si hay que ensanchar o no el concepto de obra o de novela picaresca, sin embargo sí lo es para volver, una vez más y aunque sea de modo escueto, a terciar en lo que es *Celestina*, o a recordar lo que es

¹³ Las referencias al texto por "*Diálogo intitulado el Capón*," ed. L. de Torre, *Revue Hispanique* 38 (1916): 243-321; sólo modifiqué puntuación en caso de error de bulto; lo mismo con errores evidentes o formas raras, que respectivamente corrijo o marco con *sic*.

¹⁴ Deben verse también las referencias puntuales que hace F. Cabo Aseguiñolaza (ver nuestra n7), a las que luego me referiré. [Sobre los relatos picarescos v. también el prólogo a la ed. de V. Infantes y M. Rubio, 36-41].

¹⁵ Jesús Gómez en *El diálogo en el Renacimiento español* (Madrid: Cátedra, 1988), p. 128, se inclina por su condición dialógica, pese a considerarla una obra en tensión entre ambas formas, como otras de los siglos XVI y XVII, pero en este libro no entra en el análisis. F. Cabo Aseguiñolaza, *El concepto de género*, sólo se ocupa de los relatos picarescos, y para el conjunto de la obra sigue en lo esencial a Maning y a Asensio, reproduciendo también las mismas ambigüedades sobre la cuestión del género: la sitúa entre las obras "de estructura dialogada" con un relato autobiográfico dentro de un "diálogo de estirpe celestinesca" (53); esto último es cierto sólo para el relato de Velasquillo, pues el de Vañuelos no tiene marco. En otro momento (250) habla de la "estructura de conversación oral" del *Capón* sin que quede muy claro si se refiere a la obra en general o al relato de Velasquillo. [V. Infantes y M. Rubio hablan también de "diálogo satírico-moral con influencias celestinescas" (37) y de diálogo lucianesco con influencia erasmista (34-36)].

literariamente el género dialogal, puesto que la mayoría parece inclinarse a pensar, de forma más o menos ambigua o difusa, que el *Capón* es un diálogo, aunque peculiar, e incluso algunos se refieren a *Celestina* como diálogo. Incluso si el *Capón* fuera un diálogo, híbrido o no, pero diálogo, también convendría saber en qué tradición, en efecto, se inscribiría. Se ha sugerido casi más implícita que explícitamente la condición de diálogo lucianesco (Asensio, "Dos obras" 393). Lo que hace lucianesco a un diálogo son sus técnicas literarias y argumentativas; dichas técnicas, en el caso del *Capón*, no se han estudiado todavía, por lo que la definición genérica, sea cual fuere, sigue pendiente. Por otra parte, es necesario volver a recordar que no todo lo que Luciano escribió fueron diálogos ni todo diálogo es lucianesco por citar o usar a Luciano.

3. El marco genérico del *Capón*

En relación estrecha con lo que se acaba de decir, el marco, la organización global, la estructura del *Capón* tampoco se han analizado; contamos sólo con las afirmaciones generales y concisas de Asensio, pues lo que más ha interesado a los críticos ha sido el vínculo de la obra con la literatura picaresca. Esto ha propiciado la mezcla de problemas distintos y ha rodeado al texto, ya por naturaleza compósito, de equívocos adicionales.

3.1. El linaje menipeo y el marco, ¿un diálogo?

La condición dialógica del *Capón* ha sido más afirmada que analizada o demostrada, quizás por haber dado por bueno el título de la obra: "Diálogo intitulado..."; como si fuera la primera vez en la historia literaria que un diálogo queda bautizado con un rótulo que no le corresponde, o que una obra no dialógica es nombrada como diálogo.¹⁶ En este aspecto formal, a pocas conclusiones podrá llegarse sin una concepción teórica del diálogo como género, pues sin ese apoyo difícilmente se podrá trascender la mera descripción.

El análisis específico del marco de esta obra lleva de forma natural a la consideración de una serie de elementos externos en relación

¹⁶ Recuerdo ahora sólo un ejemplo que viene muy al caso: en 1567 Juan de Timoneda identifica 'comedias' y 'colloquios' al editar una colección de entremeses: "Tabla de los passos graciosos que se pueden sacar de las presentes comedias y colloquios y poner en otras obras," "colloquios y comedias," "colloquios," etc.; v. E. Asensio, *Itinerario del entremés* (Madrid: Gredos, 1971), pp. 43-44.

clara con un grupo de textos renacentistas, dialógicos o narrativos, de linaje menipeo,¹⁷ lo que quizás pueda explicar el que se haya insinuado ese estatuto de diálogo para nuestra obra. La mezcla de géneros no es el único rasgo común a todos esos textos, pero sí el más importante. En los diálogos de Luciano actúan dos principios compositivos, la contaminación de géneros y la transposición de técnicas de un género en otro. Desde J. Bompaire¹⁸ es bien conocida la deuda contraída por los coloquios y otros textos lucianescos con géneros dramáticos helénicos (especialmente el mimo y la comedia antigua) y con géneros narrativos. La confluencia se establecía ya, por lo poco que se sabe, en la obra de Menipo de Gádara, autor muy apreciado por el escritor sirio. Desde este punto de vista, nada sería más lucianesco que el *Capón*, aunque fuera más fácil establecer el contacto con el autor antiguo directamente que con su descendencia literaria, sobre todo la descendencia dialógica. Hay que volver a recordar que no todo lo que escribió Luciano fueron diálogos, y que la obra del samosatense es en sí misma retórica y compósita, con un elenco de fuentes tan espectacular que no es preciso atribuirle a él en exclusiva una influencia ulterior que puede llegar a la posteridad por muchos otros caminos.

También son menipeos y lucianescos — y de los descendientes de Luciano — el humor, la parodia, la propensión al artificio autobiográfico, la deuda folklórica y el tratamiento literario, sólo deducido de las intervenciones de los protagonistas, del espacio — cotidiano, camino cambiante —, del tiempo y de los personajes (cuando

¹⁷ Diálogos lucianescos y menipeos como el *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras*, *El Crotalón*, el *Viaje de Turquía*, o textos narrativos, no dialogados, como la adaptación castellana del *Baldo* (1542) o el *Lazarillo de los atunes* (1555). Todos ellos se analizan en el trabajo en prensa citado en n8.

¹⁸ J. Bompaire, *Lucien écrivain, imitation et création* (París: E. de Boccard, 1958), pp. 551-560 y A. Vian Herrero, *Diálogo y forma narrativa en El Crotalón: estudio literario, edición y notas*, (Madrid: Univ. Complutense - Servicio de Reprografía, 1982), 3 vols.; I:285-303, con otra bibliografía específica para el caso español. V. asimismo R. Hirzel, *Der Dialog* (Hildesheim: G. Olms, 1963²), I:373-374, 385-390, 436-439; J. Roca Ferrer, *Kynikòs trópos. Cinismo y subversión literaria en la antigüedad* (Barcelona: Boletín del Instituto de Estudios Helénicos, 1974), vol. monográfico n° 8, pp. 176-177; y Ch. Robinson, *Lucian and his influence in Europe* (Londres: Duckworth, 1979). Sobre Menipo específicamente, v. R. Helm, *Lukian und Menipp* (Leipzig-Berlin: Teubner, 1906; reed. Hildesheim: G. Olms, 1967), pp. 19-79, y del mismo, "Menippos" en *Real Encyclopaediae XIII*, 2 (1927), cols. 1725-1777 (reed. Pauly-Wissowa, *Real Encyclopaediae*, XV, 1 (1951), cols. 888-893); J. Roca Ferrer (ver arriba), pp. 51-53 y 173-182 (sobre sátira menipea).

están realmente en situación interlocutiva), todos en armonía y contrapunto irónico con el propósito ideológico del texto, por concreto y circunstancial que éste sea. Los personajes, como en la estirpe lucianesca (y no en las otras), son decididamente literarios, y no lumbreras coetáneas o históricas. La mayoría son figuras cómicas, y sujetas a la preceptiva del tercer estilo; sólo el confesor y, a veces el capitán, escapan en algunos aspectos, no en otros, a la caracterización cómica: el capitán por su conducta recta, irreprochable en lo fundamental, en el presente del marco y en el de las conversaciones; el confesor por su bonhomía, buena disposición y modélica versatilidad.

Pero la condición literaria de todos ellos no los aleja del receptor, sino todo lo contrario: la 'ideología' no se presenta en abstracto, sino actuando sobre una situación concreta, sobre personas cotidianas, cercanas, incluso a veces minúsculas o insignificantes (como el labrador, el mozo gallego o el criado del clérigo capón). El sistema de enlazar aventuras y presentar tipos humanos es también análogo al de algunos diálogos lucianescos, de la mano, aquí, no de la técnica metempsicótica sino del desplazamiento espacial de los personajes. Hay también predominio de un narrador interior entre los oradores, y ese, en las partes narrativas, recurre a los mismos trucos que en las obras renacentistas antes mencionadas: amenidad, verosimilitud y apariencia de exhaustividad (esto último, en el *Capón*, sólo en los relatos picarescos). Todos esos elementos son técnicas coincidentes con las del grupo de textos lucianescos renacentistas a los que me he referido.¹⁹ Y sin embargo, si hay que definir al *Capón* desde el punto de vista estructural, formal y genérico, no es, pese a su título, un 'diálogo,' sino otro tipo de especie literaria, más hipocentáurica que los diálogos de Luciano, o tanto como ellos, dramática en mi opinión, que incluye varios diálogos (híbridos a su vez) y varios relatos picarescos intercalados. Vayamos por pasos..

El prólogo de la obra es totalmente diverso del que encabeza, cuando lo hace, los diálogos antiguos (en la línea que va de algunos textos de Platón a Aristóteles y Cicerón) o sobre todo los diálogos renacentistas y áureos: no tiene la menor relación ni argumentativa, ni retórica, ni dialéctica, ni dramática con lo posterior; su condición es por completo narrativa — el relato autobiográfico de Vañuelos — y el único punto de contacto con el resto del opúsculo es introducir el *Capón* como obra ajena, legada, una ficción bien conocida en la narrativa europea por su larguísima tradición literaria, sobre la que ya llamaba la atención E.

¹⁹ V. los puntos II.1 y II.2 del trabajo mencionado en nuestra n8.

Asensio ("Dos obras" 394); el pupilero, último amo de Vañuelos, lega a éste "sus" obras *in articulo mortis*, con lo que introduce la distancia autorial y refuerza el principio de autoridad. De no ser por esta circunstancia, prólogo y texto podrían ser dos obras distintas, y en ello debería pensarse cuando se aventuran los años de redacción de la obra, "terminada" en opinión de Asensio (392) en 1603, pero no necesariamente "empezada."

Ya en el texto, lo primero que llama la atención desde la preceptiva, la teoría y la práctica de los diálogos es la carencia del propósito unitario que suele ser indispensable a una argumentación si es dialógica, y ello — esto es esencial — al margen de que un diálogo esté o no contaminado de otras formas literarias. Siete personajes (capitán, confesor, Velasquillo, labrador, gallego, criado, capón) a los que significativamente se llama "Personas,"²⁰ se encuentran de forma intermitente en doce situaciones interlocutivas separadas por transiciones, siempre dramáticas, no argumentativas, en forma de monólogos, por lo general de camino, informativos de los movimientos y peripecias de los personajes, del espacio y del tiempo, y programáticos de la acción que va a desarrollarse de inmediato. Las situaciones interlocutivas son las siguientes:

1. capitán-confesor (253-261)
2. capitán-confesor (265-270)
3. capitán-Velasquillo (272-304)
4. labrador-Velasquillo (305-306)
5. gallego-Velasquillo (306-307)
6. labrador-capitán (308)
7. Velasquillo-capitán-gallego (309-311)
8. capitán-criado-capón (311-315)
9. capón-criado (316-317)
10. capón-criado (317-318)
11. capón-criado (318-319)
12. capitán-confesor (319-321).

Algunas de esas doce situaciones interlocutivas son en sí mismas también de transición, con función semejante a la de los monólogos (las definidas con los números 4 y 6, brevísimas); otras son diálogos (1, 2, 3,

²⁰ El "incógnito" autor del *Capón* incluye una Tabla de "personas" (252). Los diálogos no suelen escoger esa fórmula, sino indicar simplemente los nombres de los hablantes, cuando lo hacen, o nombrarlos con el apelativo más exacto de "interlocutores."

8 y 12), y otras son desde el punto de vista formal entremeses diminutos o escenas bufas, pero no diálogos (5, 7, 9, 10 y 11).²¹

Desde el inicio, en el marco, el desencadenante es dramático y genera una acción dramática doble, no — lo que también hubiera sido posible — un proceso argumentativo; planteamiento, nudo y desenlace dramáticos giran en torno a los esfuerzos del capitán Montalvo por reconciliarse con la iglesia y por recuperar el dinero que le ha robado un mozo gallego. La fórmula, por circunstancial y peculiar que pudiera considerarse en lo ideológico, tiene más relación con los entremeses, los pasos y la comedia humanística que con el diálogo, por muy dramático que un diálogo pueda llegar a ser. No hay estrategia argumentativa, premisas iniciales a las que adecuarse y evolución de los interlocutores en función de ellas y de una unidad de propósito. Las experiencias del orador o del narrador interior que tome la palabra no sirven para transformar a sus interlocutores, para aprender, oponerse o disputar argumentativamente, entre otras fórmulas posibles. El marco por tanto no actúa como único elemento que restringe y pone fin a la cadena de aventuras, peripecias o razonamientos para adecuarse a los momentos de aprendizaje, de oposición ideológica o de colaboración dialéctica de los interlocutores, como es usual en los diálogos, contaminados o no. El marco y proceso argumentativo se ha sustituido por *-es-* una peripecia dramática.

La solución final, apuntada desde muy pronto (270), tampoco es argumentativa sino, de nuevo, dramática, un movimiento de personajes que no se somete a razonamientos ni discusión, sino que actúa, como bien vio Asensio ("Dos obras" 398), como un *deus ex machina* que resuelve los problemas del capitán excluido de su orden: la vigencia de los estatutos de limpieza de sangre, y la sangre manchada de Montalvo, debidamente recordada en el momento oportuno, permiten al confesor teatino transmitir la noticia al consejo de la orden, con lo que Montalvo obtiene permiso eclesiástico para abandonar la religión y dedicarse a la milicia, y el bondadoso y comprensivo teatino puede a la vez absolverlo y resolver así el caso de conciencia. Final humorístico y paradójico, sí, pero no argumentativo.

Todo lo que se ha dicho no ocurre por ser una conversación de camino. Otras hay en el siglo XVI que sí son diálogos. Un caso muy

²¹ Como es obvio, distingo cuándo el diálogo se emplea como técnica, signo o formante literario, y cuándo, por desafortunada homonimia, designa a un género literario que atraviesa veinticinco siglos de historia literaria.

conocido es el del coloquio preambular del *Viaje de Turquía*, pero el ejemplo más hermoso de todos, considerando la obra completa, es sin duda el de los *Coloquios de Palatino y Pinciano*, de Juan Arce de Otálora; los interlocutores comentan cuanto encuentran en su ruta, proliferan las digresiones y las contaminaciones de especies literarias,²² pero todo eso aparece, como también lo hace en el *Viaje de Turquía*, en un orden y debidamente graduado para atenerse al cumplimiento de las premisas previas de la argumentación, al desarrollo progresivo de la misma, al pacto argumentativo y al fin unitario que el diálogo persigue. Tampoco ocurre por ser un texto contaminado con géneros dramáticos y muy cercano a la derivación hispánica de la comedia humanística. Otros coloquios hay muy contaminados, como algunos diálogos lucianescos y erasmistas, en los que contaminación y transposición no hacen desaparecer la estructura dialógica básica; por ejemplo el *Mercurio y Carón* de Alfonso de Valdés, tiene una marcadísima presentación dramática, como otros coloquios de muertos; por no hablar de los diálogos terencianos de Juan Luis Vives; la *Sapientis inquisitio* de este autor o el *Colloquium elegans* de Juan Bernal Díaz de Luco llegan a ser una sucesión de escenas dramáticas²³ sin dejar de ser diálogos, por la misma razón que la que acabo de exponer.

3.2. El modelo terenciano y celestinesco

Diversas técnicas inconfundibles permiten, en cambio, adscribir el *Capón* en términos estructurales al linaje dramático celestinesco, de las 'obras terencianas,' no sólo relacionarlo, como se ha hecho hasta el presente. Aclaro, pues — aún hay que hacer estas precisiones — que considero a *Celestina* como obra dramática, no diálogo, ni novela

²² L. A. Murillo, en su tesis doctoral inédita, "The Prose Dialogue in the XVIth Century" (Harvard Diss. 1953), p. 200, fue el primero en reparar en cómo la conversación de estos dos estudiantes universitarios surgía de la realidad y la experiencia, y se sustentaba más en ellas que en un consistente enfrentamiento ideológico entre personajes. Más recientemente, v. J. Gómez, *El diálogo* 144-147 y "Las formas del relato breve en los *Coloquios de Palatino y Pinciano*," *Revista de Literatura* 54, no.107 (1992): 75-99.

²³ Sobre estos dos últimos diálogos citados, v. J. Gómez, *El diálogo* 147-148. En la condición terenciana de varios coloquios de Vives ya reparaba su traductor, Coret y Peris, en el prólogo sin paginar a la edición bilingüe de los *Diálogos* (Madrid: Biblioteca de Filósofos Españoles, 1928).

dialogada, ni siquiera obra agenérica.²⁴ El linaje de esas técnicas es, unas veces la obra castellana misma, y otras sus antecedentes, sobre todo romanos. También pueden encontrarse relaciones con la descendencia literaria de *Celestina*.

Alguna escena se ha considerado préstamo directo de la *Tragicomedia*, como la que refiere E. Asensio ("Dos obras" 396): en recuerdo de la evocación que hace la alcahueta a Pármeneo, en el acto I, de cómo dormía de pequeño a sus pies y a veces "a la cabecera," Velasquillo refiere un extenso episodio en el que la intimidad con la vieja de su pupilaje en Toledo está a punto de costarle carísima, si no es por la habilidad y labia de la astuta anciana, que también "huele a vieja," y el candor cómico del maestro (286-289). Asensio observó asimismo la estirpe celestinesca de una de las técnicas del texto, el aparte entreoído y continuado, pero no es la única, sólo la más llamativa.²⁵ Empezaremos por ella, aunque las distintas técnicas están tan imbricadas que muchas veces resulta artificial la división que acto seguido se hace.

EL APARTE: Aparece en sus dos formas básicas, el aparte que pasa inadvertido a los demás personajes y el que sí se percibe, entreoído por alguien que solicita que se repita ese murmullo en alta voz, conservando el interlocutor algunas de las palabras emitidas y alterando otras (Lida 136-148). Veamos primero este caso, en el que reparó Asensio:

²⁴ La condición dramática de *Celestina*, se ha puesto en cuestión en la comunidad investigadora de las dos últimas décadas ya sólo de forma puntual, residual y con argumentos que en algunos sentidos incurren, creo, en el anacronismo. Por otra parte, la afirmación de *Celestina* como obra agenérica me parece innecesaria desde el momento en que hoy ya es difícil creer siempre en géneros 'puros.' Separo la cuestión, de todas formas, de la disputa sobre el hibridismo o no que supuestamente inaugura *Celestina*. Para las técnicas dramáticas que se tratan a continuación, el referente sigue siendo el siempre imprescindible libro de M^a Rosa Lida, *La originalidad artística de 'La Celestina'* (Buenos Aires: Eudeba, 1962), a cuyas páginas se remite entre paréntesis para ahorrar la transcripción de los ejemplos de la *Tragicomedia*. Un buen estudio posterior, limitado al acto primero y a las acotaciones o didascalias es el de A. Hermenegildo, "El arte celestinesco y las marcas de teatralidad," *Íncipit* 11 (1991): 127-151.

²⁵ Se trata de un aparte entreoído encadenado, o una sucesión de ellos, pronunciados por el criado del cura capón, percibidos a medias por el amo y transformados en alta voz por el criado; v. pp. 314-315, 316, 317 y 318 del texto y en seguida el ejemplo que transcribo.

- Capón.- [...] ¡Mal haya quien anda sin arcabuz un paso fuera de su casa!
- Criado.- Ya se va meando el diablo.
- Capón.- ¿Qué deçís de mear?
- Criado.- Digo, señor, que quizá el diablo del soldado, con todos sus fueros, se va meando de miedo de Vm. y Vm. piensa que le ha de saltar.
- Capón.- A lo menos en vuestro esfuerço poco fiaré yo, pues mal me conoze; otros más valientes he yo hallanado.
- Criado.- Si, si.
- Capón.- ¿Qué deçís?
- Criado.- Digo que sí, señor, ¿por qué no?
- Capón.- ¡Piensan estos fanfarrones que el ánimo stá en las barbas!
- Criado.- Y aun no piensan mal.
- Capón.- ¿Cómo deçís?
- Criado.- Digo, señor, que piensan mal y se engañan.
- Capón.- ¡Y cómo!; yo os prometo que conozí yo un soldado capado natural de Ávila, tan baliente como le había en Flandes y muy amigo mío; y que aunque mi profesión no es la balentona, que con una espada y un broquel que no temiera yo al soldadillo de ciento en carga.
- Criado.- Muy bien se ha parecido por cierto.
- Capón.- ¿Qué decís, que no os oigo bien?
- Criado.- Digo, señor, que bien se le ha echado de ver a Vm., pues sin armas le cargó de palabras.
- Capón.- Por vuestra vida, ¿quedé satisfecho?
- Criado.- Digo, señor, que sí, a mi parecer.
- Capón.- Con solo eso he perdido el enojo; pero porque no hay que fiar destos en caminos, paréceme que no vamos por el Real, echemos por Azucheica; no quiero más encuentro con ese soldado, pues hemos salido bien de la gresca ¿paréceos?
- Criado.- Paréceme de oro el consejo. No las lleva todas consigo.
- Capón.- ¿Qué decís?
- Criado.- Digo que no las debe llebar todas consigo el capitán a mi juicio; pero vamos por abajo. (314-315)

Mientras que el aparte entreoído en *Celestina* suele estar muy matizado, es verosímil y natural, hecho para desvelar de camino algunos rasgos del personaje o de su estado de ánimo (suspicias, vueltas repentinas a la realidad, etc.), o para engranar la acción, en el *Capón* es un procedimiento cómico más cercano a las intervenciones de los personajes de Plauto, comentando de forma prolongada la acción para los

espectadores, o de Plauto y Terencio, glosando al paño la acción principal (Lida 139-140). El *Duo Thrasones* de Ravisio Textor, muy apegado a la tradición medieval latina y vulgar, se construye exclusivamente sobre el contraste entre el aparte sarcástico y la réplica adulatora (Lida 144), como ocurre en el pasaje que acabo de citar. Es un juego muy mecánico, no estilizado como en la *Tragicomedia*, pero que tuvo rotundo éxito entre los autores de *commedia erudita* y que llega al teatro de Shakespeare. En las imitaciones y continuaciones de *Celestina* predomina el aparte de desahogo de la gente baja, sobre todo en forma de comentarios a la acción, y es frecuentísimo el entreoído y repetido.

También hay en el *Capón* apartes no percibidos (272, 306, 307, 313; los tres primeros de Velasquillo, el último del capitán), bien porque aunque los dos personajes están en la escena, uno de ellos está oculto respecto del otro, creando casi una acción doble (272); o porque un personaje en situación interlocutiva pronuncia para sí una porción de sus palabras, generalmente indicadoras de sus deseos o de su acción futura (306, 307 y 313). En este segundo caso son, como algunos de *Celestina*, más extensos, a medio camino entre el aparte y el monólogo breve de acotación. Una muestra:

Gallego.- Beni le conozco; mais ¿qué sé o se vos le habedes furtado? Non vos las queiro dar; venga el miño amo.

Velasquillo.- Peor stá que staba; no sé qué consejo tome. Si se la quito él ha de dar voces y no ha de faltar gente de la que va por el camino, que un pastor, que algún pescador; quiero ver si por bien se la puedo sacar engañándole.- Hora bien, señor gallego; yo quiero ser vuestro amigo y sacaros deste trabajo, venga la maleta que yo os doi la palabra de interceder con vuestro amo que no os entregue a la justicia. (306-307)

También es terenciano el presentar una conversación sorprendida (Lida 140, nota), o dos personajes hablando a solas buscándose sin verse (Lida 94), pero aquí, como en *Celestina*, la situación se elabora de modo considerable y no se concibe sólo como mero regocijo. En la *Tragicomedia*, para expresar reacciones simultáneas a lo que dicen los otros es común emplear en lugar de un aparte inverosímil otra técnica más elaborada y creíble, aunque se le asemeja, apoyada en la representación libre del lugar: la de llevar a primer plano de forma sucesiva la palabra de los distintos personajes, por lo general en diálogo, subrayando la distancia o el obstáculo que separa a los personajes que actúan de los personajes que comentan, como ocurre con los padres de la enamorada en el acto XVI, en la alcoba, y Melibea y Lucrecia, a su puerta. En el *Capón*,

Velasquillo sorprende al capitán en pleno idilio paisajístico: primero acecha e inspecciona para averiguar quién es, lo toma por otro y, por fin, una vez que ha oído su monólogo y sabe que no corre riesgos, se hace el encontradizo. Es Velasquillo escondido quien comenta las palabras del capitán, creándose la casi doble acción simultánea, y se intercalan acotaciones descriptivas que delatan estados de ánimo:

Capitán.- [...] No le llega todo quanto yo he visto en Italia ni en Flandes.

Velasquillo.- ¿Italia y Flandes dixistéis? Nunca vi malo ni peor para mi propósito.

Capitán.- Por cierto que es gran deleite oír estos ruseñores [...].
(272)

EL TIEMPO Y EL ESPACIO. El tiempo en *Celestina* transcurre de forma verosímil, a medida que lo exigen para cada acción los hechos indicados en el diálogo, sin tener presente ni la duración del espectáculo ni los preceptos críticos (Lida 149). Es especialmente importante la técnica del "tiempo implícito" (Lida 175), necesario a la acción y no transcurrido ante el espectador. El lugar tampoco es una convención estática y esquemática que preexiste a la acción, sino que fluye en escenarios múltiples de la conversación misma completando a la vez los caracteres o las situaciones en una escena dinámica y sin trabas (Lida 149-150). Ello permite visualizar al lector la acción en su continuidad natural, incluyendo la intimidad de cada personaje, "un comentario escenográfico perpetuo que fluye de la palabra de los personajes, mediante el complejo y original empleo de la acotación" (Lida 153), que acaba con la rigidez inverosímil de la representación del lugar en los comediógrafos romanos.

En el *Capón*, el modo de crear el espacio y el tiempo es similar, incluyendo las fórmulas de tiempo implícito. Por ese procedimiento transcurre un día entre la primera y la segunda situación dialógica, separada por monólogos; al principio de la segunda, cuando el confesor pregunta al capitán la marcha de sus gestiones del día anterior, sabemos también que el encuentro de ambos se produce ya por la tarde; la acción implícita se descubre en situación interlocutiva:

Confesor.- Entrémonos acá a la zelda, que tengo mil cosas que contar a Vm.; pero, dígame primero qué ha hecho de ayer acá, y si ha hallado algún rastro de su dinero.

Capitán.- Señor, esta mañana entré en un bodegón haciendo pesquisa... (265).

Esta fórmula, empleada de modo continuado, da idea de esa "aguda conciencia del tiempo" que Lida veía en *Celestina* (Lida 169), junto a una "profusión de tiempos concretos sólo comparable a la de los lugares concretos de la acción" (171). Los tiempos, en la medida en que los personajes, en las dos obras, tienen historia, aparecen proyectados en muchos casos hacia cada pasado. "El desarrollo psicológico, la perspectiva en el tiempo, los personajes con pasado individual — que hoy nos parecen inherentes al género novelístico — se encuentran en la *Tragicomedia* siglos antes que en la novela europea" (Lida 191).

Por este tratamiento espaciotemporal sabe el lector del *Capón*, por ejemplo, que el capitán y Velasquillo han estado en la misma venta, y se confirman así las peripecias previas de cada uno:

Velasquillo.- [...] que si como ella [mi vida] ha pasado se contara por extenso no habría tal *mapa mundi*: pero abréuiola por no cansar a Vm.

Capitán.- [...] Y ahora caigo en lo que me dixo la ventera de la venta del Moral, preguntándole yo por el gallegüelo que me hurtó ciertas cosas en Toledo y me dio nueva dél, y dixo que también había pasado por allí otro gentil hombre a caballo, preguntando por un seise, y que les había prometido buenas albricias si le cogiesen, si acaso llegase a la venta, y que poco después llegó el seise y se le había ido al ventero por los pies (284).²⁶

La creación del espacio y del tiempo se hace de modo preferente en los monólogos, que pueden dar cuenta de acciones simultáneas. Se presupone para cada escena su tiempo verosímil, necesario para el resultado de la acción, y no hay correspondencia estricta en la duración de las distintas acciones o escenas. Los diálogos o los monólogos de personajes pueden pasar por turno a ocupar el primer plano, con técnica cinematográfica. Esto permite enfocar una misma situación desde puntos de vista distintos; resulta opuesto al escenario fijo de la comedia romana y más afín a la representación del lugar que hace la Edad Media, en el teatro sagrado y en las comedias elegíaca y humanística, ésta última adicta a los monólogos y diálogos de camino (Lida 154-160). *Celestina*, como se recordará, va más allá de la comedia humanística al ser capaz de evocar a veces escenarios que en la comedia humanística no pueden discernirse claramente. En las pp. 261-265 del *Capón*, por ejemplo, se

²⁶ A continuación, Velasquillo cuenta, enriquecido con más detalles, lo que el lector ya sabe (284-285).

desarrollan tres acciones simultáneas: el capitán, cuando se despide del confesor y acaba la primera situación dialógica, decide, mientras valora y elogia a su interlocutor, ir a la posada y buscar al mozo gallego (acción 1ª); el confesor, por su parte, también monologa enjuiciando positivamente al capitán y denunciando a los capones, y simultáneamente se encamina hacia el monasterio (acción 2ª); Velasquillo, otro damnificado por los capones, cuenta a su vez la razón de su huida detallando, por medio de acotaciones, todos los pormenores de su itinerario (acción 3ª).

Sabemos por el siguiente monólogo del capitán que éste ha pasado el día sin que encuentre rastro del mozo gallego (acción 1ª); el confesor se ha ocupado del negocio de Montalvo y ha obtenido esperanza de solución; han transcurrido la tarde y la noche, y se dirige a decir misa con día claro (acción 2ª); Velasquillo, por la mañana, se despide de la posada y cuenta en alto su itinerario inmediato (acción 3ª). Mientras tanto, el capitán, a quien se han pegado las sábanas por la mañana, decide, tras el fracaso con la pista del gallego, dirigirse a la iglesia a ver si recibe noticias del confesor (acción 1ª); el confesor no ha tenido, por su parte, éxito en la gestión con el fraile capón, quien conserva la injuria fresca, y el teatino medita en alto en la iglesia mientras el capitán se dirige hacia su encuentro (acción 2ª). Puede decirse que hay también aquí una "conciencia alerta de los momentos del día" (Lida 172). Así se ha preparado la segunda situación interlocutiva, que empieza inmediatamente.

Acabada la segunda situación interlocutiva, se describen (270-272) también dos acciones simultáneas a través de idéntico juego de monólogos: el capitán primero, tras pagar a la huéspeda y pese al calor, decide emprender camino en busca de su ladronzuelo gallego, preguntando por las ventas (acción 1ª). Velasquillo por su lado, tras huir de la ventera a uña de caballo, agotado por el calor del camino, decide cobijarse en una alameda detrás de la maleza (acción 2ª). El capitán no desespera de encontrar al gallego y de hacer camino con el gentilhombre que persigue al seise de Toledo; el calor le invita a detenerse en la misma alameda para refrescarse y pensar a su caballo (acción 1ª). Allí está escondido Velasquillo y se produce la situación antes descrita, basada en un equívoco inicial — Velasquillo toma a Montalvo por su persecuidor y luego, cerciorado, decide confundirlo cantando como si fuera un enamorado — (acción 2ª). Por fin se conocen y el capitán se percata de que Velasquillo es el famoso seise, con lo que se entabla la tercera situación interlocutiva. Así se podría continuar con el resto de la obra.

Si recapitulamos, no se representa una secuencia temporal naturalista completa, aunque las paradas, reposos, comidas, amaneceres

y anoheceres, dormidas y momentos del día den la ilusión de que así es. Se representan las secuencias más típicas de esa serie para conseguir verosimilitud. Otras veces puede decirse de nuevo, enriquecido de detalles y en cierto sentido geminado, lo que el lector ya sabía (282, 286). Veamos uno de los dos casos, en que el capitán cuenta a Velasquillo lo que el lector conoce por activa y por pasiva:

Capitán.- No, este no es sino un mochachuelo que topé en una venta viniendo a Toledo, el más vozal del mundo, el qual me servía muy bien y había tres días que le dí la llave de mi aposento para que me truxera unas cartas, y cogióme una maletilla con algunas cosas de valor y fuéseme; y traigo lengua dél, y que va solo, de que me he holgado mucho, porque, quando le recibí, staba con él un picarón que me lo abonó mucho y temí que no fuese su ángel de guarda. Lo que (*sic* por de) mi capón es otro quiento más pessado; dejémoslo ahora, que no me querría acordar dél, y passad con vuestra historia adelante [...]. (286)

LA ACOTACIÓN. Son también celestinescas la mayoría de sus acotaciones. La que predomina en el *Capón*, como en las imitaciones y continuaciones de *Celestina*, es la enunciativa. Para no alargar, un único y breve ejemplo, que muestra muy bien la analogía:

Capitán.- [...] que me maten si este no es el seise que me dixo la ventera; [...] quiero blanquearme con él y salirle al encuentro. Dios os guarde, galán. (273)

De los distintos tipos de acotación (Lida 83-107), uno se repite sobre todo; el tipo *A.d.* de acotación enunciativa; aquel fundamental para la creación del lugar, en que "la acotación dialogada subraya la continuidad de la acción a la vez que su desplazamiento, ya a lo largo de un camino, ya a través de escenarios diversos" (Lida 86 y ss.). El procedimiento nace en la comedia romana, desligado del conflicto dramático, pero contribuye a la caracterización de personajes, adquiere subjetivismo y sentido dramático en *Celestina*. El *Capón* en muchos de estos casos está más cerca del estatismo de los personajes de Plauto y Terencio que de la movilidad magistral de Rojas, porque los personajes suelen sólo anunciar su rumbo, luego desaparece esa situación y se reemplaza de forma más o menos brusca por otra.²⁷

²⁷ Aquí la nueva situación es un amanecer de Velasquillo que recuerda el de Pármeneo en *Celestina*, aunque sin compañía femenina.

Confesor.- Ayer dejé en buen punto el negocio del Capitán; los frailes me prometieron de consultarle esta noche en su capítulo con su General, que ha sido Dios servido que esté aquí en esta sazón; ya es de día claro; quiero decir misa y luego volver por la respuesta, porque a el capitán tiene talle de no perder punto. Encomendémonos a Dios, que todo se hará bien.

Velasquillo.- ¿Qué es esto Dios? ¿El sol en casa y io dormido? [...]. (263)

En ocasiones puntuales, en cambio, consiguen comunicar, igual que la *Tragicomedia* la continuidad de lo real a través de unas figuras andariegas que, en acotaciones enunciativas o descriptivas dinámicas, sugieren sus cambios de lugar y sus desplazamientos, trocando ambientes, en monólogos o diálogos de camino, como ocurría también en algunas comedias humanísticas (Lida 90-91), que pudieron asimismo servir de guía en este punto:

Capitán.- [...] piquemos un poco y vos alargad el paso.

Velasquillo.- En buen hora.

Capitán.- ¡Linda rivera es esta; qué llana, qué fresca; qué poblada de árboles y de aves, qué de conejos!, sin dubda que esto es vedado.

Velasquillo.- Así es; esta tierra que dexamos atrás es del señor de Higares, y estotra que sigue es una recreación del conde de Zifuentes.

Capitán.- Rica cosa por cierto para pasar la vida humana; pero ¿qué es esto que viene por el río?

Velasquillo.- La madera que baja por él hasta el aserradero de Toledo.

Capitán.- Sí, sí, ya me acuerdo. ¡O qué de gamos andan aquí! ¿No los véis? qué mansos. ¡Notable cosa! no se espantan de nosotros. [Etc.] (302)

Hay algunas acotaciones descriptivas de tiempo y lugar o de acción sucedida a distancia, no entendidas sólo como agregado pintoresco sino enlazadas a la acción de forma orgánica. Por ese procedimiento, por ejemplo, que existía ya en Plauto (Lida 96), conocemos en momentos diversos de la trama toda la gestión del teatino en el antiguo monasterio en que sirvió Montalvo, lo que nunca se ve en escena, y contrasta con la segunda acción de la obra, el alcance del mozo gallego, que sí se presencia, y a modo.

EL MONÓLOGO. El monólogo no tiene las variedades que presenta el de *Celestina* (Lida 122-135), pero sí se acerca en algunos de los casos. Como en la *Tragicomedia*, es difícil a veces deslindar el monólogo de algunos apartes extensos; también coinciden los monólogos de acotación. En cambio, frente a la técnica de Rojas, que contrasta los monólogos con diálogos de diferente tipo y ritmo, y los separa de la acción para hacerlos expresar conflictos anímicos, en el *Capón* se vislumbra el rastro del teatro romano, que prefiere la sucesión de monólogos y la de monólogo y largo parlamento (ejemplos en Lida 123, n1).

En el *Capón* los monólogos no tienen un tratamiento retórico similar al de Rojas, ni sirven a la pintura de caracteres, ni muestran la intimidad de las almas, ni se desentienden de la acción. Sólo coinciden los monólogos de acotación y éstos, precisamente, existen en crecidísima proporción en el teatro de Terencio con un propósito dominante: enlazar "porciones orgánicas de la comedia, para declarar las circunstancias o el propósito de la acción" (Lida 125). Las raras veces que éstos se dan en *Celestina*, son mucho más vivaces y pintorescos, no meros eslabones artificiosos del drama. En este punto, pues, el *Capón* es sobre todo 'obra terenciana,' compartiendo los siguientes tipos de monólogo romano: el que expone un argumento, para "dilucidarle la intriga al espectador" (Lida 126), muy antidramático; y el que describe un modo de vida, un oficio o un carácter, aclarando de pasada la intriga (126-127), que también rompe la ilusión escénica; no existen, en cambio, ni el monólogo de disquisición filosófica plautino — aquí esa situación siempre se da en diálogo —, ni el de predominio afectivo propio de comediógrafos y trágicos latinos (Lida 126-127), pues nada hay en el *Capón* de las efusiones exaltadas del *servus fallax*, ni conflictos anímicos comparables a los de amos y criados celestinescos, ni siquiera en el personaje de Montalvo. En este aspecto, nuestra obra tiene más en común con las imitaciones y continuaciones de *Celestina*, que no toman en serio, sino como asunto jocoso, los procesos psicológicos de la gente baja, a diferencia de la *Tragicomedia*, donde se mira a los criados por dentro — y en serio — tanto o a veces más que a los nobles.

El monólogo empleado como resorte dramático (el que aclara el argumento indicando la acción futura, comentando la pasada o la no representada), y el monologuillo de acotación que encabeza escenas, existen también en la comedia elegíaca y, sobre todo en la humanística, género que hereda la variedad de fórmulas que presentaba ya la comedia medieval (Lida 97-98; 130-131). No deja de ser una técnica deficiente desde el punto de vista dramático, destinada a asegurar la comprensión

de la obra más que a adornarla de verosimilitud. Pasa también a las continuaciones e imitaciones de *Celestina* (132-135).

EL DIÁLOGO. El diálogo — hablo ahora de la técnica, el formante o el signo literario, no del género — en el *Capón*, aunque con propósitos diversos, cuenta casi con la misma variedad que el celestinesco (Lida 108-121), cuyos precedentes, muy mejorados por Rojas y el primer autor, se encuentran en el teatro romano; el oratorio es quizás el único ausente, al menos en los términos de la *Tragicomedia*, que se inspira más en la comedia elegíaca y humanística, en la tragedia humanística y en la novela sentimental, antes que en la comedia romana. El diálogo de largos parlamentos y réplicas breves existe, pero es también distinto, porque está destinado a otros usos literarios: narrar hechos no puestos en escena y provocar la risa, al modo de Terencio.²⁸

El diálogo de réplicas breves, cuantitativamente el más importante en el *Capón* como en *Celestina*, es posible como enlace de parlamentos extensos y de monólogos. El modelo aquí son, por su estilo conversacional, *Celestina* y la comedia humanística, y no los artificios de Plauto y Terencio (Lida 115-16).

El diálogo muy rápido de origen terenciano también aparece en el *Capón* en situaciones similares a las de *Celestina* (Lida 116-117): bien de la mano de acotaciones, en escenas de especial tensión dramática (como la agresión de Velasquillo y el capitán al mozo gallego [310]) o para sugerir con eficacia tratos de complicidad (el capitán y el criado del capón frente al castrado, que va rezando delante [311-313]). Estos dos últimos tipos de diálogo (de réplicas breves y muy rápido) son, por su tono familiar y su proclividad a la lengua más idiomática y viva, una muestra muy visible de la influencia de *Celestina*, y la mayor contribución de la *Tragicomedia* al teatro en prosa del siglo XVI.

La mayoría de estos procedimientos se puede rastrear asimismo en la descendencia directa de *Celestina*, pero uno de ellos, la mimesis cómica de jergas marginales, se enriquece de forma extraordinaria en las continuaciones celestinescas y tiene una presencia importante en el *Capón*:

²⁸ Quizás pudiera verse en los relatos del *Capón* (larguísimos parlamentos con apenas alguna réplica del interlocutor) una relación con los que la comedia humanística confía a las tiradas emotivas y exhortaciones de intención moralizante y erudita (Lida 114).

me refiero a la divertida media lengua del mozo gallego.²⁹ En las pp. 306-311 se entabla una conversación entre Velasquillo y el mozo gallego perseguido por Montalvo; esta mimesis lingüística está entre los primeros testimonios del gallego como jerga cómica en la literatura áurea,³⁰ remedando, para regocijo de los castellano-hablantes, unos rasgos nada lejanos del portugués también cómico. Algo análogo ocurre con el habla pidgin de los negros de la *Segunda Celestina* de F. de Silva, o de Filinides, su pastor enamorado, de los negros o de Perucho el vizcaíno de la *Tercera Celestina* de Gaspar Gómez, del niño vecinito de Roselia en la *Cuarta Celestina* de Sancho de Muñón, etc. Aunque el procedimiento abunda en el teatro contemporáneo, muy en especial en los entremeses (E. Asensio, *Itinerario*, pp. 41, 48 y 58), no es por completo ajeno a los diálogos, en Italia y en España, pero se da sólo en aquellos que introducen personajes y situaciones cómicas en las que el interlocutor se ajusta a una *koiné* burlesca heredada. Buenas muestras son los remedos de griego con los que Pedro de Urdemalas consigue aterrorizar a Juan de Voto a Dios y a Mátalascallando en su primer encuentro, en el camino francés del *Viaje de Turquía*³¹ y, mucho más tempranamente aunque de significado más sencillo que en el ejemplo anterior, el Doctor Villalobos mimetiza la expresión portuguesa de la sirvienta regia en su *Diálogo entre Villalobos y la camarera de la reina*, enmarcado en una de sus epístolas.³² En este

²⁹ Para el enriquecimiento de las técnicas de *Celestina* en sus continuaciones literarias, y muy en particular la introducción de hablas específicas como aportación notabilísima al y del 'género,' es esencial el trabajo de K. Whinnom, "El género celestinesco: origen y desarrollo"[1984] en *Literatura en la época del Emperador. Academia Literaria Renacentista V* (Salamanca: Universidad, 1988), pp. 119-130. Sobre el habla pidgin en la *Segunda Celestina* debe consultarse C. Baranda, "Las hablas de negros. Orígenes de un personaje literario," *Revista de Filología Española* 69 (1989): 311-333.

³⁰ El recurso prolifera en obras diversas; v. por ejemplo el entremés titulado *La cuenta del montañés con el gallego* y los cuentos de gallegos recogidos en las dos *Floresta española* de, respectivamente, Melchor de Santa Cruz y Francisco Asensio, todos reunidos por Miguel Herrero García en *Ideas de los españoles del siglo XVII* (Madrid: Gredos, 1966), pp. 204, 207-209 y 219-220.

³¹ *Viaje de Turquía*, ed. F. Salinero (Madrid: Cátedra, 1980 y 1985²), pp. 106-108.

³² Impreso en *Algunas obras de Francisco López de Villalobos*, ed. A. M^a Fabié (Madrid: SBE, 1886), pp. 157-162.

caso, la precocidad de Villalobos puede explicarse porque es un excelente conocedor de Plauto y buen traductor del *Amphytrion*.³³

Por todas estas razones, considero que el *Capón* es más una "acción dramática" que una "novelita," "novela dialogada" o un "diálogo" (didáctico, satírico, moral, erudito, dramático o cuantos adjetivos se quieran añadir). Si hay elementos literarios diversos que conviven en la obra, no lo hacen como elementos aislados y yuxtapuestos,³⁴ sino integrados estructuralmente en una "acción dramática," la que jerárquicamente prima sobre los restantes. Las otras especies literarias, dejando al margen el prólogo como narración 'pura' independiente, aparecen intercaladas y dependientes de ese marco dramático: son diálogos, inserciones narrativas de distinta extensión y naturaleza³⁵ (que se dialogizan sólo si se convierten en intercambios efectivos de preguntas y respuestas, afirmaciones y réplicas orientadas a un fin argumentativo) y escenas bufas, cómicas y entremesiles de brevísimas dimensiones, además de unos diminutos diálogos dramáticos de transición. Si se quiere estudiar, como suele decirse, la 'coherencia' de la obra llamada el *Capón*, habrá que hablar de coherencia dramática, no de coherencia novelesca ni dialógica, aunque contenga narraciones y diálogos.

3.3. Los diálogos intercalados

Los diálogos intercalados dependen de ese marco dramático descrito y pueden analizarse ahora con más detalle. El primero de ellos, entre el capitán y el confesor (253-261) es un ejemplo de diálogo literario

³³ Es una de las piezas que componen el volumen misceláneo del *Libro intitulado los problemas de Villalobos...* (Zamora: J. Picardo, 1543), y modernamente, ed. A. de Castro en *Curiosidades bibliográficas*, vol. 36 de la BAE (Madrid: Atlas, 1950). También se mimetiza en clave cómica el habla de un portugués que se viste para morir en un cuentecillo introducido en *La pícaro Justina* (v. M. Herrero García, *Ideas* 140) y no debe olvidarse la *alcoviteira* de Gil Vicente en el *Auto das Barcas* (E. Asensio, *Itinerario* 49).

³⁴ Así lo piensa J. Gómez en un trabajo muy reciente que introduzco en el último momento, "Relato breve y diálogo didáctico (1600-1620)," *Lucanor* 9 (1993): 73-89; en p. 82. Desde un enfoque distinto, se refiere a varios diálogos compuestos durante el reinado de Felipe III que conservan puntos de contacto en muchos casos muy visibles con el grupo de textos que se analizan en el trabajo en prensa (ver nuestra n8).

³⁵ Las inserciones narrativas varían desde el cuentecillo al relato picaresco.

con acogida de elementos narrativos y dramáticos. Transcurre en la iglesia de los teatinos y la celda del confesor y tiene una estructura informativa, casi de entrevista, basada, de modo dominante y no exclusivo, en la fórmula pregunta (confesor) — respuesta (capitán), informe (capitán) — comentario (confesor), muy común en los diálogos narrativos. Eso permite contar su vida y caso al capitán, aunque el caso — dramático, no dialógico — ya era conocido del lector, quien había sido previamente informado en un monólogo de Montalvo (252-253). El capitán plantea su problema como asunto de conciencia (y a ello se hace referencia varias veces, por ej. otra vez en 266), lo que justifica su petición de ayuda (reconciliarse con la orden o seguir soldado con el alma en paz, que es su solución preferida); el confesor no puede absolverlo sin volver a la religión o al menos intentarlo (conflicto dramático, de nuevo), pero promete su gestión y así se conciertan para el día siguiente. El culpable de que Montalvo sea profeso es un capón, y los dos interlocutores comparten punto de vista sobre la aviesa condición de los castrados. Como recurso curioso, y presente en otros diálogos satíricos renacentistas, está un aparte dialógico que deja al margen al lector y hace cómplices y verosímiles a los interlocutores: el nombre del monasterio del que ha huido Montalvo sólo se pronuncia a la oreja del jesuita:

Confesor: [...] Dígame el monasterio.

Capitán.- Que me plaçe, pero en confesión.

Confesor.- Ya yo lo he entendido; yo lo recibo ansí. Muy bien conozco al prior que hoi es, y también a su amigo el capón. [...]. (260-261)³⁶

Este tipo de aparte de estirpe cómica deleitó sobre todo a Erasmo y los erasmistas españoles, como una forma de chiste para dar, en los diálogos, respuestas que no contestan a nada.

El segundo diálogo (265-270) es continuación del anterior entre el capitán y el confesor, y se desarrolla en el mismo espacio. En sendos diálogos de segundo grado — técnica conocida desde Platón —, los dos interlocutores intercambian noticias: el capitán cuenta su "entremés" sucedido con unas señoras y el confesor trae nuevas del "negocio" de

³⁶ V. entre otros ejemplos similares F. López de Villalobos, *Libro de los problemas*, "tractado segundo," 444b; Alfonso de Valdés, *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma*, ed. J. F. Montesinos (Madrid: Clásicos Castellanos, 1969), p. 90; *El Crotalón*, ed. A. Vian Herrero (Madrid: Univ. Complutense - Servicio de Reprografía, 1982), vol. II:119 y III:91.

Montalvo. Se encadenan en la conversación diversos chistes que siempre acaban por mezclar la limpieza de sangre y la negra condición de los capones. Los dos dialogantes comparten punto de vista, y las intervenciones permiten sólo deducir diferencias de carácter y condición, de decoro dialógico, pues el confesor, aunque piensa como Montalvo, atenúa siempre las afirmaciones más volcánicas del soldado. Ya queda claro desde la segunda situación interlocutiva que el capitán saldrá de la orden si es manchado (270), que es la solución final del conflicto; para que se haga realidad sólo falta una mera formalidad administrativa: que el prior de la orden se informe personalmente del asunto. Quedan así emplazados para unos días más tarde. El que el término del problema sea tan prematuro no es algo accesorio, pues acentúa el carácter de entretenimiento del resto de la obra.

El tercer diálogo, entre el capitán y Velasquillo (272-304), combina dos fórmulas tradicionales: una itinerante, que predomina, y otra simposiaca, sirviendo las dos de disculpa para comentar las incidencias. Se introduce por una situación dramática y de equívocos, a base de monólogos. El equívoco al que antes ya me referí, es muy frecuente en los coloquios de herencia erasmiana, y es doble; primero Velasquillo toma por otro al capitán y luego, una vez escuchado su monólogo, lo intenta confundir por un momento, haciéndose pasar por un enamorado en el mismo instante en que Montalvo vive un intenso idilio con la naturaleza. Tras la anagnórisis 'de oídas' que dibuja a un Montalvo recto y generoso, y a un Velasco zalamero y burlón, se produce el intermedio simposiaco, después del cual se inicia el relato picaresco de Velasquillo, otra víctima de los capones. Lo peculiar de la autobiografía del muchacho es que repasa sus diversos amos, pero sólo se detiene en el caso del cura capón, por lo que su narración es en realidad un ensartado de cuentos y anécdotas folklóricas contra los castrados. Me interesa resaltar que, a diferencia de los otros textos menipeos a los que me he referido, la lectura 'ejemplar' de la autobiografía no se produce aquí más que en el pellejo del biografiado, pero no sirve para que el interlocutor discuta, se transforme o aprenda. Nadie pretende persuadir, convencer, ni discutir, sino pasar el rato porque, como los narradores sucesivos de algunas colecciones de cuentos orientales y otras posteriores, comparten punto de vista. El orden cronológico y expiatorio de las aventuras de Velasco no va encaminado aquí a asegurar la demostración del diálogo sino a entretener a su compañero de viaje.

Hasta tal punto hay comunidad de ideas entre los oradores que se disponen a definir entre los dos las características fisiológicas y psicológicas de los capones; lo hacen por el mismo procedimiento decoroso que emplean los diálogos 'serios' para formar un canon ideal,

sólo que naturalmente a modo de inversión bufa: Velasquillo pregunta como discípulo con conocimiento de causa y sólo excepcionalmente aporta una cita o un argumento de autoridad, en cuyo caso, además, es un versículo bíblico o una autoridad recibida por vía oral;³⁷ su función es la de impulsar con sus intervenciones la formación de ese daguerrotipo cómico del eunuco. El capitán, por su parte, es el más erudito de la sesión, y prodiga los argumentos de autoridad, argumentos por el ejemplo y por el anti-modelo. El diálogo acaba argumentativamente cuando Velasquillo, que ya odiaba de antemano a los capones por haber sufrido sus venganzas y caprichos, oída la sesuda disquisición de Montalvo, se confirma en sus conclusiones; el broche cómico se introduce también por el hecho de que Velasquillo se admire de que un militar pueda ser tan ilustrado, cuando sabe desde el principio de la conversación (272) que Montalvo es un fraile profeso. El resto de la situación dialógica es un coloquio de camino comentando las incidencias del paisaje hasta que llegan a Aceca, donde supone el capitán que podrá ver al rey; tal fórmula es digresiva. El final es una intervención de Montalvo programática de acción que sirve para fraguar el engaño de Velasquillo, es decir, ha vuelto el marco dramático como transición entre situaciones.

El cuarto diálogo tiene lugar entre el capitán, el criado y el capón (311-315), y es de camino. La situación tiene tres partes: una en la que se conversa (capitán-criado) en contra de los castrados mientras el capón va delante rezando en solitario; otra (capitán-criado-capón) en la que no hay discusión ni argumentación, sino insultos y casi pelea física. Se produce cuando el capón sale del silencio dialógico de sus oraciones, vuelve atrás y Montalvo se niega a hablar con él; el criado tiene que terciar para separarlos y asegurar que el capitán continúe viaje solo; esta última parte es un episodio cómico, tiene más bien carácter entremesil. Podría considerársela un 'antidiálogo,' o lo contrario de un diálogo. La porción final es una conversación del criado y el capón comentando lo ocurrido; el predominio del elemento dramático es muy visible en el ensartado de apartes entreoídos que el criado pronuncia, y el objetivo, una vez más, es profundizar la sátira contra los capones.

El último diálogo es brevísimo (319-321), concebido sólo para cerrar la obra y con función tópica de *conclusión*: transcurre en la misma iglesia de los jesuitas entre el capitán y el confesor. Intercambian otra vez noticias e informes en una estructura muy similar, aunque en miniatura,

³⁷ "Velasquillo. -Cuando servía a el fraile, me acuerdo que le oí predicando en una aldea una cosa de los capones que nunca se me ha olvidado [...]" (300).

a la del segundo diálogo; el teatino confirma que los compañeros de orden no admiten a Montalvo y así puede absolverlo. El desenlace llega no sin deslizarse antes la sátira contra los castrados y, por fin, se despiden, quedando en la atmósfera del lector un teatino recto y bondadoso, también incorruptible, y un capitán que además de espontáneo y vehemente ha rebelado ser manchado de sangre y, para más inri, limosnero y devoto de la Virgen del Sagrario.

3.4. Las transiciones y los episodios cómicos

Las transiciones tienen idéntica misión estructural que la de los monólogos colocados entre situaciones interlocutivas, es decir establecer nexos entre las escenas, asegurar el avance de la acción y mantener los movimientos y progresos del espacio y el tiempo. Cumplen este cometido las situaciones interlocutivas antes numeradas como 4 y 6. Tanto en una como en otra el personaje del labrador tiene, no más, la función de informante, primero de Velasquillo y luego del capitán. Cumplida su tarea, desaparece:

Velasquillo.- [...] este labrador me dirá quizá algo del gallego. ¡Ola hermano! ¿habéis topado por ese camino con un hombre sobre una mula buscando un muchacho, o un gallegüelo con un vestido de gerga (*sic*) y una maletilla de cuero?

Labrador.- Esta mañana topé camino de Aranjuez ese hombre de la mula y iba preguntando por el camino de Añover; ya stará allá; pero el gallegüelo muy cerca de aquí le vi yo, desviado un poco del camino, recostado sobre la maletilla; sin dubda es él según las señas. Si no se ha ido, çerca queda, pero aun quando haya caminado no puede ir un quarto de legua de aquí.

Velasquillo.- Dios os guarde, que me habéis dado una muy buena nueva. (305-306)

Y más adelante se reproduce una situación similar, mediando solo el cambio de interlocutor:

Capitán.- [...] Quiero preguntar por él a este labrador, que viene por el camino. -Ola hermano, ¿habéis topado por ese camino un mochacho desbarbado, sin capa, encima de un rozín?

Labrador.- Sí señor; por ese camino adelante va preguntando por un hombre que va en una mula, de quien yo le dixé que le había topado esta mañana, y por un gallego con una

maleta, de quien también le dí nueva que quedaba ahí cerca fuera del camino sentado, y el mozuelo apretó las piernas al caballo per (*sic*) alcanzarle, pero no sabré decir más a Vm.

Capitán.- ¿Irán muy lejos?

Labrador.- No, señor.

Capitán.- Dios os guarde.[...]. (308)

Es difícil deslindar — si no es por el dudoso criterio de la extensión — los que llamo episodios cómicos de lo que son el entremés, la comedia y la farsa, porque comparten argumentos, forma dramática, perspectiva humorística y satírica; en la formación de un género, las diferencias sólo se hacen claras con el tiempo, como recordaba Asensio (*Itinerario* 35) precisamente a propósito del entremés.

Los episodios cómicos, entremeses en miniatura o pequeñas escenas bufas, son los que he numerado como situaciones interlocutivas 5, 7, 9, 10 y 11. Agrupadas podrían formar dos farsas abreviadas o dos pequeños entremeses, si se entienden, en palabras de Lope, como "una acción y entre plebeya gente" o, en términos de Asensio, "vacaciones morales."³⁸

Las dos primeras están muy relacionadas, no sólo por los personajes que intervienen (engañadores, burladores, ingenuos e ilusos chasqueados), sino sobre todo porque en la primera de ellas se plantea el conflicto y, en la segunda, se anuda y por fin se resuelve. Las dos juntas constituirían un breve entremés por lo que contienen de robos, injurias, apaleamientos y chascos graciosos con tipos más o menos elementales que quieren provocar la risa. La núm. 5 reúne al mozo gallego y a Velasquillo (306-307). El pícaro ha alcanzado al mozo y planea engañarle para quedarse con la maleta, pero el gallego no se deja embaucar: el conflicto dramático en miniatura ha quedado planteado. La núm. 7 pone en escena a los dos personajes anteriores y al capitán (309-311), que en un monólogo de transición previo (308) ha exteriorizado dudas sobre la acción, ha rezado y, todavía, con una inocencia digna de mejor causa que recuerda la de algunos chasqueados por ignorantes en los entremeses en prosa de Lope de Rueda (Asensio, *Itinerario* 53), deja entrever que quiere confiar en Velasquillo, pese a que antes ya había lamentado el verse engañado por él (307-308).

³⁸ Lope en el verso 71 del *Arte nuevo*; en Asensio, *Itinerario* 17 y 35.

El conflicto anterior alcanza su nudo cuando Velasquillo intenta convencer al iluso capitán de que ha ido a buscar al gallego, sin tener tiempo para avisar a Montalvo, porque ha sabido que el ladrón estaba cerca y temía que escapara; el gallego, por su parte, trata de desenmascarar el engaño de Velasquillo, sin éxito, y cuenta su versión del robo de la maleta. Con la crueldad cómica y la insensibilidad específica de los entremeses, el capitán y Velasquillo amenazan con ahorcar y capar al hostigado gallego, lo que da paso al momento apicular del nudo dramático. Es el capitán quien abre el desenlace al soltar por fin al mozo y decidir ir solo hacia Toledo, deshaciéndose también de la compañía de Velasquillo. Dos cuestiones me parecen dignas de resaltarse, más allá de ciertos resortes de hilaridad muy fáciles de reconocer: una, que se ha presentado una escena dramática, no dialógica; con actos e incidentes, no con razonamientos. El conflicto se establece entre la pretensión de engaño de Velasquillo primero al capitán (fracasada) y luego al gallego (fracasada). El uno, Montalvo, continúa viaje solo — aunque guarde las formas —, pero con la maleta recuperada, y el otro, el gallego, conserva la vida — que no es poco — y pese a su fama de ladronzuelo obtiene una propina de cuatro reales que le da el capitán.

La otra cuestión es el interés de los personajes, y en especial del gallego, mucho más ambivalente en su composición literaria de lo que suelen ser los mozos bufos, y que escapa en alguna parte a la imagen tópica del gallego áureo. Ese lugar común satírico está fundamentado, según M. Herrero García (*Ideas* 202-219), en que la servidumbre de Madrid era de procedencia gallega, lo que acabó por crear un estado de opinión de antigalleguismo detectable en la literatura. El gallego es siempre tacaño, codicioso y miserable, incapaz de guardar secretos ni decir la verdad, aficionado al vino y maloliente, criado enredador, socarrón e interesado, torpe y negado de juicio. Algunas reacciones al tópico se encuentran, por excepción, en Cervantes, Lope o Tirso, en que alguno de éstos puede distinguirse por su valor, su sobriedad, su bizarría o su fidelidad (Herrero García 220-225). Bien es cierto que queda debidamente ambiguo el comportamiento del mozo del *Capón*, pues nada impediría el atribuirle sus puntas de codicia o de miseria, y su afición al enredo. Pero desde el momento en que tiene por contrincante a un muchacho más codicioso y embustero que él, y más urdidor de engaños, todos esos posibles rasgos se atenúan y hacen más relativos hasta emancipar al personaje de una comicidad burda. Otros no aparecen y, a cambio, exhibe algunas cualidades positivas: es activo, no pasivo como los simples de Rueda; no es nada lerdo, como lo son habitualmente los bobos entremesiles (*Asensio, Itinerario* 37-38; 54), sino inventivo, listo, astuto y rápido para captar las intenciones de Velasquillo; elocuente en su media lengua y valeroso para decir — incluso denunciar — la verdad

(en lo que es su 'versión' del robo de la maleta, pero sobre todo en poner al descubierto el doble juego de Velasquillo) y, en último término, valora a su manera la fidelidad. Su rasgo cómico más acusado es, por tanto, su jerga. En conjunto se puede asociar más al gracioso que al bobo, según la muy afinada y conocida diferencia que establecía Asensio (*Itinerario* 36-38).

Las tres escenas bufas restantes (situaciones interlocutivas núms. 9, 10 y 11, separadas por monólogos) también tienen relación entre sí y formarían un segundo entremés o una nueva pieza cómica. Sus protagonistas son el capón y su criado, de nuevo tipos de los caminos; sólo cambian el escenario y el tiempo: en Azuqueca, por la noche en la posada del aserradero, y por la mañana en la misma posada. La primera de las situaciones tiene por objetivo resaltar la cobardía del capón, y las dos restantes poner de relieve su miserable tacañería. Los rasgos del castrado son a veces comunes a los del sacristán típico de los entremeses, y los del criado conectan también con otros siervos truhanes y astutos (Asensio, *Itinerario* 23 y 37). Tampoco existe argumentación, sino incidentes y acción dramática. Sí hay, desde luego, contacto ideológico con el conjunto de la obra, en la denuncia de los eunucos: ahora se ridiculiza a otro capón concreto del que no se 'cuenta' nada, sino que se lo ve actuar en escena. Por ese motivo ideológico la situación adquiere la naturaleza de digresión, distracción o argumento secundario con respecto al razonamiento central, pero siempre que se acepte que estas escenas cómicas dependen directamente del marco dramático de la obra, no de ninguno de los diálogos intercalados, y actúan de modo semejante a los *lazzi* insertos como incidentes cómicos en la *commedia dell'arte*.

4. Los relatos picarescos

Suelen considerarse dos las narraciones picarescas del *Capón*: el prólogo, con la autobiografía de Vañuelos (245-252) y, en el interior de la obra, el relato de la vida de Velasquillo al capitán (276-290). Podrían verse notas de picaresco en un momento puntual de la biografía de Montalvo, el relato hecho al confesor de su vida desde que adquiere la condición de profeso de una orden innominada e inicia una peripecia de mendicidad y extorsiones de poca monta, hasta el presente de la narración, en que es soldado (257-259). Ninguno de ellos depende directamente del marco general de la obra.

La mayoría de las técnicas menipeas que he analizado en el *Diálogo de las Transformaciones*, *El Crotalón* y el grupo de textos lucianescos con él relacionados pueden rastrearse en los relatos

picarescos del *Capón*:³⁹ autobiografía de principio a fin, condición humilde del narrador, en posición marginal y excéntrica, series de amos, intento de ascenso social, sátira religiosa, construcción en sarta, papel educativo del ingenio y relación de la memoria con la venganza.

Algunas escenas recuerdan diálogos previos: en el prólogo (245-252), cuando Vañuelos, huido de la casa materna por hambre, se dirige hacia Burgos con el objetivo de instalarse como criado de algún señor, se encuentra en el camino con unos peregrinos falsos que viven de la mendicidad y le aconsejan esa 'profesión' antes que el servicio (245). Las páginas iniciales del *Viaje de Turquía* presentan una situación similar entre dos falsos peregrinos y zarlos estafadores (Mátalascallando y Juan de Votoadiós), y otro personaje, Pedro de Urdemalas, que por contraste vuelve aparentemente renovado tras su cautiverio entre los turcos; el encuentro creará, en torno a ese tema central, el hilo conductor de la argumentación — que es luego muy variada y compósita —, ya que Mata y Juan dependen del relato de Pedro para poder conservar con mejores resultados su *modus vivendi* y ser capaces de extorsionar a los incautos. Pero, a diferencia del *Viaje*, esa situación no se explota argumentativamente en el *Capón*. Y es que, como ya se dijo, este prólogo tiene muy poco que ver con los prólogos habituales que recomiendan y muchas veces exigen los diálogos renacentistas.

Tampoco faltan en las páginas picarescas, igual que en el marco y en el conjunto de la obra, el humor, la parodia, las resonancias folklóricas y las semejanzas de cronotopo, también todos ellos ecos menipeos y lucianescos. El tiempo de los relatos de Vañuelos y de Velasquillo no es un tiempo biográfico estricto, sino una selección de lo insólito dentro de esas biografías — muy en especial, en el caso de Velasquillo y también en el del capitán Montalvo, lo que afecta a capones —, suficiente para explicar la imagen posterior — presente de la narración — de los héroes, privados, concretos; es una serie irreversible de peripecias que deja huellas sobre los personajes, pero la sarta no se enhebra aquí en una serie temporal ilimitada, como ocurre cuando aparece el artificio transmigratorio. Al final de la 'carrera' en la que las concordancias o discordancias azarosas juegan un papel y el personaje observa el espacio sin asimilarse a él, el héroe es otro gracias a su acumulación de saber; saber que no necesariamente le otorga una condición angélica o de arrepentido, sino que puede hacer de él un cínico endemoniado, un ser amoral, un rebelde con causa o un acomodaticio, entre otras posibilidades combinadas.

³⁹ Remito al punto II.2 del trabajo citado en nuestra n8.

El primero de estos relatos carece de marco, es autónomo aunque se presente como prólogo de la obra; el segundo tiene como marco un diálogo entre Velasquillo y el capitán, igual que ocurre con el relato de este último, de considerarlo picaresco. No es infrecuente el que las narraciones picarescas se inserten en un marco dialógico. F. Cabo Aseguinolaza estudia las diversas posibilidades de presentación del destinatario de la autobiografía. En el caso del *Capón*, el relato picaresco de Velasquillo es una "autobiografía tutelada" por un marco que se superpone al relato del pícaro (Cabo, *El concepto de género* 53). La forma autobiográfica se plantea como ansia de sobrepasar el ejemplo del *Lazarillo* (Cabo 47-48), como afianzamiento de la ficción y ruptura del pacto autobiográfico tal y como lo formula Philippe Lejeune, es decir como afirmación textual de la identidad entre autor, narrador y personaje (Cabo 69). Es un ejemplo entre otros de obra "donde el pícaro sí cuenta su vida para satisfacer la curiosidad de un destinatario específico en el marco claramente perfilado de un relato o un diálogo que contiene la narración propiamente picaresca" (Cabo 65, otra vez en 115 y 125), a diferencia del *Lazarillo*; por este motivo obliga al lector implícito "a ocupar su lugar natural en una órbita ajena a la narración" (Cabo 115). El capitán es narratario explícito y personalizado, receptor privado e individualizado; él y Velasquillo, como narratario y narrador respectivamente, son simultáneos a la emisión en la situación de la narración (Cabo 119).⁴⁰ En cuanto a la forma expresiva, el estilo "oral" del pícaro no es característico de todas las obras picarescas, pero sí de aquellas donde el pícaro no escribe sino que habla, como en los relatos del *Capón* (Cabo 104).

5. Conclusiones

No estamos, en resumen, ante un diálogo lucianesco compuesto por contaminación y transposición (aquí de comedia humanística y

⁴⁰ Hay, en cambio, algo no compartible: según Cabo, Velasquillo está en inferioridad de condiciones, en situación de sometimiento, con respecto al interlocutor de su historia, no como otros pícaros en relaciones de camaradería (55). Y otra vez: "Velasquillo, en el *Diálogo del Capón*, relata sus peripecias al capitán, de quien en ese momento es criado," y como Andrés de *La desordenada codicia* "se transforman en autobiógrafos para entretener, es decir, ofrecer espectáculo a sus narratarios respectivos" (135). No encuentro huella en el texto que permita deducir que el muchacho es criado del capitán; éste le da de comer y le promete ser su escolta en el camino, pero parecen unidos por la amistad, que Montalvo le ofrece primero ("olgaré mucho de vuestra amistad"—273) y confirma más tarde ("Por la amistad que hemos trabado"—285).

narración picaresca), sino ante una acción dramática con ensartados en forma de diálogos, de episodios cómicos y de relatos, que crean una obra híbrida en la que pueden rastrearse, como se ha hecho, las influencias de *Celestina* y su descendencia, de la picaresca, de Luciano y de la tradición satírica menipea, pero que no crean genéricamente un diálogo.

El tema central de la obra, dejando al margen el prólogo al lector, es la crítica a la naturaleza y condición aviesa de los capones, pero ese tema se establece y se resuelve estructuralmente desde un marco dramático. Ni las aventuras ni los razonamientos de camino están ordenados al cumplimiento de unas premisas iniciales de la argumentación ni, más que muy débilmente y en momentos puntuales, al desarrollo de una prueba argumentativa. Se sustituye la ficción dialogal y la ficción narrativa, como elementos organizadores, por una peripecia dramática doble. En el *Capón* compiten el diálogo (derecho a averiguar o a compartir la verdad), la narración (la fantasía del motivo narrativo) y el drama (la ilusión de juego escénico). El primero y el segundo se subordinan al tercero, por lo que pierden protagonismo. Esos elementos literarios de estirpes distintas no están yuxtapuestos ni aislados; todo se motiva en el texto, unas veces más galanamente que otras, pero siempre hay una jerarquía que prima y, por tanto, que estructura la obra desde el punto de vista genérico como acción dramática.

Esta acción dramática tiene a su vez un linaje, híbrido ya en su origen: el que une por igual a *Celestina* y sus antecedentes — los tipos, asuntos, atmósfera y enredos presentes desde el teatro romano a la comedia humanística —, a cierta literatura narrativa oral o escrita — de la facecia folklórica a la novela picaresca — y a la confluencia de ambas en los entremeses en prosa, en especial desde que Lope de Rueda los urbaniza (Asensio, *Itinerario* 19 y ss.; 40). La acción dramática del *Capón* no prescinde tampoco de ciertas pinceladas de realidad contemporánea con sus tipos, habla y costumbres, sin confundir eso con el realismo literario ni negarle vuelo imaginativo. De todos esos ingredientes nace un nuevo guisado en el que se cuenta con una base celestinesca esencial, la misma que lega como acicate el texto de Rojas al teatro y la novela sucesivos: la posibilidad de que criaturas viles puedan convertirse en brillantes protagonistas, orgullosos de exhibir o simular un honor en medio de la infamia y la deshonra (Asensio, *Itinerario* 30) y no ser meros resortes de hilaridad. Tipos de camino, prófugos, maleantes, criados y truhanes de diversa condición y pelaje — con la única excepción del teatino — se cruzan aquí en un itinerario definido para producir diálogos cómicos ágiles y vivaces, aportando cada uno su matiz de lenguaje y su tonalidad local. La adopción de la prosa es paso clave que ya habían

dadó Rojas (con imitadores y continuadores) y Lope de Rueda (también con sus derivados), como forma de hacer posible dentro de su minúsculo dominio el remedo de las inflexiones de una conversación y la exploración nueva de sus modismos, sus gracejos, sus variaciones dialectales y la variedad de sus jergas.

Como en la comedia, más que en el entremés, se restaura el orden antes perturbado, aunque sea con la ambigüedad de las parodias. Considerado el conjunto del texto hay secuencia causal y unidad relativa, no comparable a la laxitud estructural que caracteriza a los entremeses de breves dimensiones.

Torcuato Tasso no hubiera dudado de que el *Capón* no era un diálogo, de acuerdo con las palabras que introduce en su *Discorso*:

[...] pur questi medesimi dialoghi [se refiere a algunos diálogos platónicos como el *Critón*, el *Fedón* o el *Banquete*, que se definen como trágicos o cómicos] non son vere tragedie, ovvero commedie; perchè nell' une, e nell' altre le questioni, e i ragionamenti son descritti per l' azione: ma nei dialoghi l' azione è quasi giunta de' ragionamenti: e s'altri la rimovesse, il dialogo non perderebbe la sua forma.⁴¹

Siguiendo con los términos de Tasso, si en el *Capón* suprimiéramos la acción, que es la que determina y engrana los discursos y parlamentos, la obra perdería también su forma.

Tristan



⁴¹ T. Tasso, "Dell' arte del diálogo," en *Dialoghi di Torquato Tasso* (Pisa: N. Capurro, 1822), pp. i-xiv, en iv; (ed. crítica y comentada por G. Baldassari en *La Rassegna della Letteratura Italiana* 75 [1971]: 93-134).

Francisco Narváez de Velilla

DIÁLOGO INTITULADO
EL CAPÓN

Prólogo y edición de Víctor Infantes
y Marcial Rubio Áquez



MADRID 1993

Visor Libros