

## CERVANTES Y DELICADO

En el siglo pasado, cuando la crítica y los estudios literarios se institucionalizaron, cuando *La Lozana andaluza* fue descubierta<sup>1</sup>, después de tres siglos de supuesto olvido, en la Biblioteca Imperial de Viena, y cuando el *Quijote* fue exaltado como el *summum* del arte literario y de conciencia artística, a nadie se le hubiera ocurrido poner juntos los nombres respectivos de sus autores. Aún ahora, al titular mi ensayo, la mano automáticamente siguió la jerarquía dándole prioridad a Cervantes, a pesar de que la anterioridad cronológica corresponde a Delicado. Así lo mandan el prestigio artístico y crítico del primero y el todavía escaso conocimiento por el público del segundo, aunado a su fama, ambigua incluso en nuestra época liberal. Es más, don Marcelino habría dirigido una indignada arenga a quien se atreviera a tratar en las mismas páginas “el libro inmundo y feo”<sup>2</sup> de Delicado y la excelsa obra cervantina. Sin embargo, con el correr del tiempo y después de una atenta lectura, la crítica contemporánea hubo de percatarse, quizá con cierta perplejidad, de una serie de afinidades entre el arte de Francisco Delicado y el de Miguel de Cervantes.

Uno de los primeros pasos en este sentido fue dado por A. Vilanova, quien en un ensayo descubrió que

[ . . . ] Cervantes no ha sido el primero en la historia de nuestras letras en presentar a un personaje que habla de sí mismo como tal

<sup>1</sup> Por F. WOLF, quien la menciona en el artículo “Ueber das spanische Drama. *La Celestina* und seine Uebersetzungen”, en *Blättern für literarische Unterhaltungen*, Berlin, 1845, pp. 853-870. Sobre las peripecias del descubrimiento y de las primeras publicaciones modernas se puede consultar: B. M. DAMIANI, “*La Lozana andaluza*: bibliografía crítica”, *BRAE*, 49 (1969), 117-139.

<sup>2</sup> A pesar de negarle todo valor como obra de arte, MENÉNDEZ PELAYO dedicó a *La Lozana andaluza* unas páginas interesantes en el t. 3 de los *Orígenes de la novela* (1916) (cf. *NBAE*, 1958, t. 14), de donde extraigo la cita (p. cxiv).

personaje y que reclama para sí una existencia real superior, o, por lo menos, más verdadera, que su experiencia literaria,

y que *La Lozana andaluza* representa un indiscutible precedente de la "técnica cervantina que pone en juego el doble plano de lo imaginario y lo real"<sup>3</sup>. Ésta y otras observaciones de A. Vilanova fueron recogidas y en parte desarrolladas por B. M. Damiani<sup>4</sup> y J. M. Díez Borque<sup>5</sup>.

En esas primeras referencias al posible vínculo entre Cervantes y Delicado destaca el paralelo entre las "técnicas" de ambos escritores, que se remonta a la observación, compartida por la crítica cervantina, acerca de la conciencia autorial, inauguradora de la novela moderna. Esta conciencia incluye, entre los diversos "perspectivismos" considerados como propiamente cervantinos, aquel que consiste en mostrar al autor en el trance de escribir la obra dentro de la obra misma.

Américo Castro, por ejemplo, menciona esta prioridad cervantina ya en 1924, a raíz del auge de las obras pirandellianas<sup>6</sup>. Destaca don Américo en el *Quijote* "el juego continuo en que nos hace intervenir el autor entre lo que es continente y lo que es contenido", semejante al procedimiento del dramaturgo italiano, quien "nos obliga a estar viendo el cuadro y juntamente la paleta y pinceles con que se pinta"<sup>7</sup>.

Por otra parte, Leo Spitzer, en un clásico ensayo, señaló la misma característica cervantina llevando agua a su molino, porque ve en el *Quijote* "una narración que es simplemente la exaltación de la independencia de la mente humana y de un tipo de hombre particularmente poderoso: un artista"<sup>8</sup>.

El procedimiento de integrar el proceso de la escritura o de la composición de la obra en la misma ficción, que llamaremos provisionalmente *metaficción*<sup>9</sup>, ha sido señalado por muchos auto-

<sup>3</sup> A. VILANOVA, "Cervantes y *La Lozana andaluza*", *Íns*, 1952, núm. 77.

<sup>4</sup> Por ejemplo, en su monografía *Francisco Delicado*, Twayne, New York, 1975, esp. pp. 23 y 46.

<sup>5</sup> J. M. DÍEZ BORQUE, "Francisco Delicado, autor y personaje de *La Lozana andaluza*", *Proh*, 3 (1972), 455-466.

<sup>6</sup> Cf. AMÉRICO CASTRO, "Cervantes y Pirandello", *La Nación*, Buenos Aires, 16 de noviembre de 1924, reimpresso en *Hacia Cervantes*, 3ª ed., Taurus, Madrid, 1967, pp. 477-485.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 479.

<sup>8</sup> L. SPITZER, "Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*", en *Lingüística e historia literaria*, Gredos, Madrid, 1955, p. 214.

<sup>9</sup> El concepto, que puede utilizarse en un sentido más amplio del que le

res —no tiene caso mencionarlos a todos— como típicamente cervantino, y entre ellos M. Foucault es uno de los más significativos por su influjo sobre el pensamiento contemporáneo. Sin embargo, como su “arqueología” no busca iluminar los problemas literarios del *Quijote*, sino que invita a tomar conciencia de las formas del conocimiento, Foucault prescinde demasiado tajantemente de las relaciones genéticas:

El texto de Cervantes se repliega sobre sí mismo, se hunde en su propio espesor y se convierte en objeto de su propio relato para sí mismo.

[...] *Don Quijote* es la primera de las obras modernas, ya que se ve en ella la razón cruel de las identidades y de las diferencias; jugar al infinito con los signos y las similitudes; porque en ella el lenguaje rompe su viejo parentesco con las cosas para penetrar en esta soberanía solitaria de la que ya no saldrá, en su ser abrupto, sino convertido en literatura [...]<sup>10</sup>.

Quando un texto literario ostenta el peculiar procedimiento de presentar al autor y a sus personajes en un mismo nivel, es común que se describa el fenómeno como la inauguración “del moderno género de la novela crítica, nacido de la crítica de los libros y de la cultura libresco [...] y plasmado en una nueva integración del espíritu crítico y de la fantasía [que] fue un descubrimiento de Cervantes”<sup>11</sup>.

Por otro camino llega a una semejante caracterización de lo cervantino M. Bataillon, al rescatar para Delicado la prioridad del descubrimiento, señalando a la vez su compleja génesis —desde la comedia latina hasta la *Cárcel de amor*— en su “*La Célestine*” según Fernando de Rojas; esto es, incluyendo en el panorama genético de la novela moderna otra obra maestra de la literatura española. Según M. Bataillon, este poner al autor entre sus personajes representa un

doy aquí, proviene de la crítica norteamericana y es muy recurrente actualmente. Cf. MARGARET ROSE, *Parody/meta-fiction. An analysis of parody as a critical mirror to the writing and reception of fiction*, Groom Helm, London, 1979; T. SCHOULES, “Metafiction”, *The Iowa Review*, 1970, núm. 1, p. 100. En el mismo sentido se habla de “metarrelato”, “metaliteratura”, “literatura en segundo grado”, etcétera.

<sup>10</sup> En *Las palabras y las cosas* (1966), 15ª ed., Siglo XXI, México, 1984, p. 55.

<sup>11</sup> L. SPITZER, *op. cit.*, p. 214.

tipo de intromisión [que] contiene en germen las fantasías cervantinas, y todas las innovaciones modernas en cuanto a liberación o rebelión de los personajes contra su autor, todas las innumerables características adquiridas por el “yo” narrador<sup>12</sup>.

El propósito del presente trabajo es sugerir, partiendo de las observaciones de la crítica anterior, otros paralelos, coincidencias y concomitancias entre los textos cervantinos y los de Delicado, sin plantear la cuestión en términos de “fuentes”, “influencias” o “imitaciones” comprobables documentalmente. El único argumento “documental” a favor de un probable contacto de Cervantes con la obra de Delicado —el único rastro material que éste dejó permite localizarlo en Venecia hacia el año 1528—, sería la estancia del autor del *Quijote* en Italia, donde pudo haber leído *La Lozana andaluza* y otras obras de Delicado, y su afición a leer “aunque sean los papeles rotos de las calles”<sup>13</sup>.

Tenemos que movernos entre hipótesis y conjeturas basadas en un análisis textual. Lo mismo hizo B. M. Damiani al señalar la posibilidad del “contacto” manejando un argumento parecido:

Cervantes displays a concern for his protagonist's fate and investigative attitude toward his work that brings to mind Delicado's role in *Lozana*. The above-mentioned characteristics of Cervantes's style suggest, then, the possibility which in turn strengthens the belief that Delicado's novel was known to some of Cervantes's contemporaries [. . .]<sup>14</sup>.

Las observaciones que voy a presentar se irán repartiendo en tres apartados: el artificio de la metaficción, la onomástica, los temas afines.

<sup>12</sup> M. BATAILLON, “*La Célestine*” *selon Fernando de Rojas*, Didier, Paris, 1961. Utilizo la traducción que hizo de la cita C. ALLAIGRE en la introducción a su ed. del *Retrato de la Lozana andaluza*, Cátedra, Madrid, 1985 (en adelante, las citas de esta ed. aparecen señaladas en el texto con la sigla CA, seguida del número de la página), pp. 208-209. Si el manejo de la figura del Auctor en la obra de Diego de San Pedro se ha de mencionar, como Bataillon, Damiani y Allaigre lo hacen, entre los antecedentes de dicho procedimiento, no debe excluirse del panorama el uso que hace de la misma figura JUAN DE FLORES en el *Triunfo de Amor* (cf. la ed. de A. Dardano, Pisa, 1981); es un uso diferente al de la *Cárcel de amor*, pero afín de otro modo al del *Retrato*.

<sup>13</sup> Citaré el *Quijote* según la ed. de J. CASALDUERO, Alianza, Madrid, 1984, en adelante en el texto con la sigla JC, seguida del número de tomo y página; como en este caso: JC, I, 71.

<sup>14</sup> B. M. DAMIANI, *Francisco López de Úbeda*, Twayne, Boston, 1977, pp. 135-136.

## METAFICCIÓN

El hecho de incluir el proceso de la escritura en la narración señala en Delicado y en Cervantes una especie de reflexión sobre el proceso de narrar y la significación misma del acto narrativo. Es como si una reflexión sobre los modos de narrar una historia estuviese integrada a la trayectoria de los personajes debido a la presencia del narrador, que a veces (principalmente en Delicado) aparece entre sus personajes como uno de ellos. Asimismo se da el caso de que los personajes, rebasando el marco convencional de su historia, asoman en el nivel del contacto con el lector. Así, Lozana de repente presencia junto con su autor el Saco de Roma, y Don Quijote se entera de que sus aventuras ya andan por el mundo impresas. Interesa poner de manifiesto no sólo la presencia del procedimiento sino también la forma y el lugar en que se presenta.

Entre algunos pasajes cervantinos y los textos de Delicado se establece una relación de punto y contrapunto, o de tesis y antítesis. Los planteamientos de Delicado no están dirigidos a alguna persona particular, aunque presupongan un público específico<sup>15</sup>. Los de Cervantes, por supuesto, tampoco; sin embargo, aquellos pasajes que voy a tratar, por su ubicación en el texto y, a veces, por su expresión concreta parecen réplicas a las propuestas de su antecesor. Estas réplicas, por lo general, cuestionan los diversos aspectos del acto narrativo muy a fondo, al rechazar las premisas en las que se basa Delicado o al mostrar sus complejas implicaciones.

En la obra de Delicado, los preliminares y anexos son los textos donde las convenciones narrativas se discuten. La intromisión activa de Delicado narrador en la vida de sus personajes y la puesta en perspectiva del proceso narrativo empieza desde los preliminares del *Retrato*, cuando dice: “solamente diré lo que oí y vi” (CA, 169). En el argumento manifiesta algo que Cervantes desarrollará en el prólogo al *Quijote* de 1605:

aquí no compuse modo de hermoso decir, ni hurté elocuencia, porque “para decir la verdad poca elocuencia basta”, como dice Séneca; ni quise nombre, salvo que quise retraer muchas cosas retrayendo una [...] (CA, 171).

<sup>15</sup> Trato este aspecto en mi libro *F. Delicado puesto en diálogo: las claves bajtinianas de “Lozana andaluza”*, UNAM, México, 1987, cap. 3.

Cervantes, por su parte, en el texto mencionado, hace una crítica del convencionalismo literario que mandaba adornar las obras con prólogos, “catálogo de acostumbrados sonetos, epigramas y elogios” (*JC*, I, 10). El personaje autor se describe en esta famosa actitud de duda e indecisión que le impide mandar “monda y desnuda” su historia (¡pero no su “verdad”!; recuérdese la promesa de Delicado al lector: “solamente diré lo que oí y vi”), en los siguientes términos:

Muchas veces tomé la pluma para escribille [el prólogo] y muchas veces la dejé, por no saber lo que escribiría; y estando una suspenso, con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla, pensando lo que diría, entró a deshora un amigo mío, gracioso y entendido, el cual, viéndome tan imaginativo, me preguntó la causa [. . .] (*loc. cit.*).

Aquí vemos al autor en el pleno proceso de crear y de recibir sugerencias, actitud representada por Delicado en el mamotreto 17 del *Retrato*, pasaje notable también por el artificio de la “metaficción”: en el capítulo anterior el autor había dejado a sus personajes Lozana y Rampín en los inicios de su historia común, allá por el año 1513; en el 17 el autor, integrado a la historia como amigo y testigo presencial de los hechos de sus creaturas, aparece escribiendo su vida en 1524, y dice así:

El que siembra virtud coge fama; quien dice la verdá cobra odio. Por eso, notad: estando escribiendo el pasado capítulo, del dolor del pie dejé este cuaderno sobre la tabla, y entró Rampín y dijo: ¿Qué testamento es éste? (*CA*, 250-251).

La suspensión del tiempo narrativo entre los mamotretos 16 y 17 ya fue señalada por la crítica como antecedente del episodio del vizcaíno en el *Quijote* de 1605. En el capítulo 8 el narrador abandona al vizcaíno con la espada levantada, para hacer en el 9 una larga digresión acerca de las fuentes “verídicas” de esta verdadera historia antes de permitir que la escaramuza entre Don Quijote y Don Sancho de Azpeitia prosiga.

Ya hemos visto la actitud análoga de ambos autores en el trance de escribir sus obras. En el caso de Delicado, Rampín, su personaje, no tiene mayor oportunidad para opinar acerca de su *Retrato*, pero la misma situación así fue prevista por el autor en el Argumento:

Todos los artífices que en este mundo trabajan desean que sus obras sean más perfectas que ningunas otras que jamás fuesen. Y vese mejor esto en los pintores que no en otros artífices, porque cuando hacen un retrato *procuran sacarlo del natural* [. . .] y no solamente se contentan con mirarlo y cotejarlo, mas quieren que sea mirado por tra-seúntes y circunstantes, y cada uno dice su parecer [. . .] (CA, 172; las cursivas son mías).

Esto último es lo que el amigo del narrador cervantino hace: “dice su parecer” y ayuda a que el prólogo cuaje, mostrando hasta qué punto es convencional el prólogo mismo y todas las pedanterías y la falsa erudición que suelen acompañar este género. Si Delicado rechaza la “elocuencia” banal por sustituirla con la verdad “natural” (dígase: cazorra), Cervantes pone en evidencia el carácter artificial de la tal retórica pero sin pretender decir una “verdad” (más bien está iniciando una ficción, y es lo que está acentuando).

La cuestión de la *imitatio* que la cita anterior plantea sale a flote en uno de los lugares del primer *Quijote* en que se discuten los problemas de la “técnica” narrativa:

Digo también que cuando algún pintor quiere salir famoso en su arte *procura imitar los originales de los más únicos pintores que sabe*; y esta misma regla corre por todos los más oficios o ejercicios de cuenta [. . .] (JC, I, 201; las cursivas son mías).

Por otra parte, los retratos de los personajes se realizan “no pintando ni describiéndolos como ellos fueron, sino como habían de ser” (*ibid.*, 202), según considera, muy aristotélicamente, Don Quijote. Nótese cómo se aplica a la noción del retrato el criterio de arte (el deber ser), no de historia (el cómo es, el testimonio), como pretende, quizá maliciosamente, Delicado<sup>16</sup>. Cervantes habla de “procurar imitar los originales” porque sabe, “como abajo diremos”, que entre el hombre y la “realidad” se interponen los sentidos no tan fidedignos, la autonomía del lenguaje y cuanto se ha dicho antes sobre cualquier objeto. De hecho, esta compleja relación entre lo real y su transcripción por el arte es una de las líneas cardinales del pensamiento teórico-literario cervantino, línea que empalma, además, con la definición de lo propiamente cervantino que se ha mencionado arriba<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> Me refiero a la interpretación que da al *Retrato C.* ALLAIGRE en la ed. cit.

<sup>17</sup> Considérese esta observación con la reserva de que “Cervantes no fue

La temporalidad narrativa es uno de los puntos en torno a los cuales giran las preocupaciones manifestadas por la misma presencia de la metaficción. En el mamotreto 14 del *Retrato de la Lozana andaluza*, el más celebrado por la crítica por la audacia del contenido —un encuentro sexual muy vivamente presentado— y de la forma —la presencia del Auctor en la escena—, el Auctor, en su función de narrador, se encarga de señalar la temporalidad del relato junto con los personajes: “Quisiera saber escribir un par de ronquidos” (CA, 235), comenta maliciosamente cuando sus personajes se duermen entre contienda y contienda, ostentando su omnipresencia y omnisciencia en un texto en realidad dialogado. Luego dice: “Allí junto moraba un herrero, el cual se levantó a media noche y no les dejaba dormir”. Rampín precisa la hora: “Están las cabrillas [las Pléyades] sobre este horno [cabeza], que es la punta de la media noche” (*id.*)<sup>18</sup>.

C. Allaire interpreta esta marca de temporalidad (CA, nota 37) como parte de este cazarismo verbal permanente que es, en su opinión, el *Retrato* en su totalidad. Sin embargo, dentro del orden estrictamente narrativo este pasaje señala el tiempo y coincide perfectamente con la intención, si bien burlesca, de dar la impresión —o jugar con la impresión— de verismo. Sin discutirle a Allaire la validez de su interpretación global de la obra de Delicado, asentemos que en este caso se trata de tomar conciencia de la relación entre señalar una temporalidad y dar la ilusión de la realidad, sobre todo porque este aspecto destaca sobre el fondo del “solamente diré lo que oí y vi”.

En el mamotreto mencionado el Auctor asume las funciones de narrador y a la vez da cuenta del origen del marco espacio-temporal, que podía haberse dado en forma impersonal, pero se

---

nunca amigo de teorías como tales. La literatura es [para sus personajes], y en la medida de sus respectivos caletres, experiencia vital”. Cf. J. B. AVALLE-ARCE, *Nuevos deslindes cervantinos*, Ariel, Barcelona, 1975, p. 130. Como ha sido permanentemente observado por la crítica, la “teoría de la novela” en Cervantes está insertada en su mismo desarrollo argumental y forma parte, así, de la ficción novelística. Cf., por ejemplo, E. C. RILEY, *Teoría de la novela en Cervantes*, trad. C. Sahagún, Taurus, Madrid, 1966.

<sup>18</sup> “Estar la luna sobre el horno, estar el loco en lo fino de su locura, porque crece y mengua con la menguante y creciente de la luna, y en la luna llena haze más efecto en el paciente que en el demás tiempo. A la cabeza metafóricamente llamamos horno, por ser su forma como la que dan al horno, redonda en su cumbre y techo” (COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española* [1611], ed. facs. de M. de Riquer, Horta, Barcelona, 1943, s.v. *horno*).

da por boca del Auctor presente, aunque todavía no personaje (esto sucederá unas páginas más abajo), un autor que se manifiesta como un yo, coartando de antemano la ilusoria independencia de sus creaturas. Además logra echar una luz irónica sobre lo que pasa: prefiguración primera de un futuro “perspectivismo” cervantino.

El capítulo 20 de la Primera parte del *Quijote* es el lugar en que se despliegan los cuestionamientos de los modos de narrar hábilmente integrados al mismo relato.

En el diálogo que Don Quijote y Sancho sostienen durante la noche que pasan en el descampado, de varias maneras se pone de manifiesto la relatividad y la falacia de un acto enunciativo que, indicando la temporalidad, pretende crear una ilusión de la realidad o, en otro caso, de la veridicción. La temporalidad exhibida con la intención de demostrar la “verdad” se cuestiona cuando Sancho trata de embaucar con ella a su amo en los siguientes términos:

[...] no debe de haber desde aquí al alba tres horas, porque la boca de la bocina [Osa Menor] está encima de la cabeza, y hace la media noche en la línea del brazo izquierdo.

La intención de Sancho es detener a su amo, que quiere continuar la aventura, mientras que el escudero está asustado y no quiere moverse del lugar antes de que amanezca. Don Quijote le replica que la noche es tan oscura que resulta imposible averiguar la hora en la forma en que Sancho pretende.

Así es —dijo Sancho—; pero tiene el miedo muchos ojos, y vee las cosas debajo de la tierra, cuanto más encima del cielo; puesto que, por buen discurso, bien se puede entender que hay poco de aquí al día (*JC*, I, 150).

El afán de testificar está jugado en la obra de Delicado de múltiples maneras, empezando por los prólogos que pone al *Retrato*. La “verdad”, por más cazarra que fuese, está funcionando como pretexto del discurso ficticio del andaluz<sup>19</sup>. Los personajes de

<sup>19</sup> Uno de los lugares comunes del *Retrato* es el origen cordobés del autor y de la heroína, y los atributos folklóricos que tal prosapia connota: la proverbial agudeza, astucia y alegría, así como el *savoir faire* que ostenta Lozana, aunque no su creador. Ya don FRANCISCO RODRÍGUEZ MARÍN hablaba del abuelo cordobés de Cervantes (“El andalucismo y el cordobesismo de Miguel

Delicado viven con su autor su “aquí” y “ahora”, lo ven escribir su propia vida y comentan su objetivación literaria: esto es, a sí mismos como personajes de una obra. En el mamotreto 46, por ejemplo, Lozana habla de un amigo que “contrahace tan natural sus meneos y autos” (CA, 394); en el mamotreto 17 el Auctor le reclama a Rampín: “[...] dicen después que no hago sino mirar y notar lo que pasa para escribir después, y que saco dechados” (CA, 252).

En el ya mencionado capítulo 20 de la Primera parte del *Quijote* encontramos una especie de réplica a esta pretensión falaz del narrador de justificar con su presencia en los hechos descritos la validez de su discurso. Don Quijote y Sancho hablan de Torralba la pastora:

—Luego ¿conocístela tú?— dijo Don Quijote.

—No la conocí yo —respondió Sancho—; pero quien me contó este cuento me dijo que era tan cierto y verdadero que podía bien, cuando lo contase a otro, afirmar y jurar que lo había visto todo (JC, I, 152).

El cuento, como bien se sabe, es folklórico<sup>20</sup>. Buena respuesta, profundamente irónica, a un Delicado que suele presentar los cuentos folklóricos como si fueran vividos por sus personajes (por ejemplo el asunto, de difusión europea, del asno estudiante, que

---

de Cervantes”, en *Estudios cervantinos*, Atlas, Madrid, 1947), y lo fundamentaba, más allá de las conjeturas biográficas y de las intuiciones en torno al análisis textual, en los supuestos andalucismos del estilo. En todo caso, en sus conclusiones no va más allá de la presencia en Cervantes de un cierto espíritu andaluz. Otros críticos hay, como M. L. JAROČKA (*El “Coloquio de los perros” a una nueva luz*, UNAM, México, 1979), que afirman lo mismo: Cervantes sí fue andaluz, por sus largas permanencias y viajes por la región, que le habrían permitido una profunda identificación con el carácter andaluz. Esta analogía entre Delicado y Cervantes lleva a otras, como por ejemplo a la carencia del *status* social que caracteriza a los dos escritores, el que supuestamente influiría en su óptica artística. Cervantes se llama a sí mismo “ingenio lego” (*Viaje del Parnaso*, VI), característica retomada posteriormente por la crítica. Delicado confiesa ser “andaluz y no letrado”, “iñorante, y no bachiller” (CA, 485). Pero la solución artística que los dos encuentran para una situación en cierta forma análoga no es, en absoluto, la misma: allí donde Delicado alardea, transgrede y subvierte maliciosamente, Cervantes piensa en términos de dignificación y decoro, o emprende la aventura quijotesca. Por otra parte, es notable el patriotismo español en los dos. Pero este tipo de consideraciones no concierne a un análisis estrictamente textual.

<sup>20</sup> Cf. M. MOLHO, *Cervantes: raíces folklóricas*, Gredos, Madrid, 1976, pp. 219-225.

figura también en el *Till Ulenspiegel*). En el episodio de la pastora Torralba se destruye también la ilusión de poder seguir paso a paso a los personajes para describirlos luego, como Delicado pretende seguir a sus héroes con un cuaderno de notas en la mano. El cuento de Torralba consiste justamente en el recuento de cabras que se transportan de una orilla a otra una por una: no hay otra materia que contar. “Yo sé que en lo de mi cuento no hay más que decir: que allí se acaba do comienza el yerro de la cuenta del pasaje de las cabras” (*JC*, I, 153).

En este mismo orden de problemas está el propio inicio del *Quijote*, que puede leerse como una respuesta “metodológica” a Delicado, quien para describir a su personaje propone un derivado del esquema descriptivo ciceroniano aprendido con toda probabilidad en la escuela<sup>21</sup>: “Decirse ha primero la ciudad, patria y linaje, etc. [. . .]” (*CA*, 171). A la luz de este plan narrativo, lo de “En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que [. . .]”, etc. (*JC*, I, 25), suena como una opción diferente al plan mencionado.

La posible relación entre Delicado y Cervantes se pone de manifiesto si se toma en cuenta la importancia de la doble novela *El casamiento engañoso y Coloquio de los perros* en su valor teórico-literario. Ruth El Saffar opina que

In the *Casamiento* and the *Coloquio* can be found some of the most significant artistic expressions of the literary problems which are known to have concerned authors of fiction in Cervantes's days. Such well known problems as the relationship between illusion and reality, fiction and truth, and the goodness and evil find expressions throughout both works. Underlying these oppositions, for which no apparent resolution is offered are the oppositions between author and critic which are built into both stories<sup>22</sup>.

A. Vilanova fue el primero en señalar la analogía entre la situación del alférez Campuzano y la de Delicado<sup>23</sup>, destacando que el personaje cervantino se veía afligido del mismo mal que había padecido el autor de *La Lozana andaluza*. Creo que es posible llevar más adelante la comparación. Uno de los motivos de

<sup>21</sup> Cf. TATIANA BUBNOVA, *op. cit.*, cap. 4.

<sup>22</sup> RUTH EL SAFFAR, *Novel to romance. A study of Cervantes's "Novelas ejemplares"*, Johns Hopkins University Press, Baltimore-London, 1974, p. 63.

<sup>23</sup> En la introducción a su ed. del *Retrato*, Seleccionces Bibliófilas, Barcelona, 1952, p. xvi.

*La Lozana*, el del *mal francorum*, está vinculado al hospital romano de Santiago de los Incurables. El privilegio papal para la impresión de *El modo de adoperare el legno de India Occidentale* (1525)<sup>24</sup>, otra obra de Delicado, revela que el autor mismo estuvo en dicho hospital aproximadamente por las fechas en que afirma haber redactado el *Retrato*. Según los datos descubiertos por F. Ugolini, Delicado “era infermo incurabile (ancora in data novembre del 1525) nell’Arciospedale di san Giacomo in Augusta”<sup>25</sup>. El mismo Delicado explica, en uno de los apéndices del *Retrato*, que escribió su obra “siendo atormentado de una grande y prolija enfermedad, parecía que me espaciaba con estas vanidades” (CA, 485). ¿Habrá Delicado escrito el *Retrato* dialogado durante su estancia en el Hospital de Santiago de las Carretas, lo mismo que el alférez cervantino, quien oye *El coloquio* “tomando sudores” en el Hospital de la Resurrección?<sup>26</sup>.

Imaginemos a Delicado, aquejado del “mal francés”, escribiendo los largos coloquios entre personajes variopintos, en el Hospital de Santiago. Uno de los juegos narrativos del cura andaluz consiste en declarar que había sido testigo ocular de cuanto a sus creaturas sucede.

El alférez Campuzano, al curarse de las “bubas pestíferas” —muy probablemente según el método descrito por Delicado en su tratado sobre el leño de las Indias<sup>27</sup>— en el Hospital de la Re-

<sup>24</sup> Texto publicado por DAMIANI en la *RHM*, 36 (1970-71), 254-271. El dato en cuestión está en la p. 270.

<sup>25</sup> Cf. F. UGOLINI, “Nuovi dati intorno alla biografia di Francisco Delicado desunti da una sua sconosciuta operetta”, *AFLP*, 12 (1974-75), p. 468.

<sup>26</sup> Confieso que tal asociación primero se le ocurrió a Margit Frenk cuando me asesoraba en mi trabajo sobre Delicado. Sin embargo, me fue imposible reconstruir una muestra positiva del contacto de Cervantes con la obra de Delicado; por ejemplo, para sostener que Cervantes se hubiese inspirado en la situación de un Delicado doliente escribiendo el *Retrato*, habría que suponer varias cosas: a) que Cervantes conociera el *Retrato* mismo, cosa probable; b) que supiera quién era su autor, cosa imposible porque el *Retrato* se publicó anónimamente; c) que conociera otras obras de Delicado, *El modo de adoperarse . . .* y el *Specchio volgare per li sacerdoti . . .* (1525), en las que su nombre y el hecho de la permanencia en dicho hospital constan, pero las que no relacionan a su autor con el *Retrato*; sin embargo, Cervantes debía haberlas relacionado: cosa casi imposible. Y sin embargo . . . sigan leyendo mi texto.

<sup>27</sup> Cf. A. GONZÁLEZ DE AMEZÚA, *Cervantes, creador de la novela corta española*, CSIC, Valencia, 1958, t. 2, p. 414. El método es prácticamente idéntico en *El modo de adoperarse . . .* y en Amezúa. Delicado describe así la dieta que han de observar los enfermos: “Mangi con il biscoto uva passa, datili, pome e pe-re arostiti” (ed. cit., p. 260). El alférez Campuzano, por su parte, había comi-

surrección de Valladolid, oye dos coloquios entre los perros Cipión y Berganza; uno de estos diálogos es el contenido de su novela.

Delicado, en la dedicatoria del *Retrato*, declara: “solamente diré lo que oí y vi”, como ya sabemos. El alférez Campuzano, ante la desconfianza de su amigo el licenciado Peralta, alega:

[...] y es que yo oí y casi vi con mis ojos a estos perros [...] estar una noche, que fue la penúltima que acabé de sudar, echados detrás de mi cama en unas esteras viejas, y a la mitad de aquella noche, estando a oscuras y desvelado, pensando en mis pasados sucesos y presentes desgracias, oí hablar allí junto [...] y eran los dos perros Cipión y Berganza (*HS*, II, 293).

La cuestión de la verdad y de la verosimilitud artística se discute en lo sucesivo desde varios puntos de vista. Primero, la posibilidad misma de que los perros hablen. Luego, el juego entre sueño y realidad, entre imaginación y buen juicio. También se cuestiona la capacidad de transcribir palabra por palabra lo que se oye, esto es, el problema de la transformación artística de la realidad en un texto escrito:

[...] muchas veces, después que los oí, yo mismo no he querido dar crédito a mí mismo, y he querido tener por cosa soñada lo que realmente estando despierto, con todos mis cinco sentidos, tales cuales nuestro Señor fue servido de dármelos, oí, escuché, noté y, finalmente, escribí, sin faltar palabra por su concierto; de donde se puede tomar juicio bastante que mueva y persuada a creer esta verdad que digo (*HS*, II, 294).

Jura el alférez que sería un animal “si dejase de creer lo que oí, y lo que vi, y lo que me atreveré a jurar con juramento que obligue, y aún fuerce, a que crea la misma incredulidad” (*id.*). Dejando de lado el problema de la verdad el licenciado acepta leer el manuscrito no porque la historia sea o no verdadera, sino, significativamente, confiando en el “buen ingenio del señor alférez”. Y así el licenciado se pondrá a leer el cartapacio en que *El coloquio* está escrito. El cartapacio que contenía el *Retrato de la Lozana andaluza* lo descalifica su autor por falta de seriedad en el enfoque de lo verdadero; sin embargo confiesa: “el cual [retrato] me valió

do en el hospital “muchas pasas y almendras” (cf. CERVANTES, *Novelas ejemplares*, ed. Harry Sieber, Cátedra, Madrid, 1985, t. 2, p. 294. En adelante, *HS*, seguido el número del tomo y página, en el texto).

más que otros cartapacios que yo tenía por mis legítimas obras, y éste, que no era legítimo [*sic*], me valió a tiempo [. . .]” (CA, 508).

El alférez quiere persuadir al licenciado de que lo escrito por él encierra “cosas [. . .] grandes y diferentes, y más para ser tratadas por varones sabios que para ser dichas por bocas de perros” (*id.*), pero resulta que al escribir “estaba tan atento y tenía *delicado* el juicio, *delicada*, sutil y desocupada la memoria”<sup>28</sup>, que al lector le resulta imposible dejar de ponerlo en una perspectiva ambivalente e incluso irónica en su pretensión de decir la verdad.

Pero aún hay más. El Delicado que nos confesaba al principio de su obra: “yo he trabajado de no escrebir cosa que primero no sacase en mi dechado la labor [. . .] Y viendo, vi mucho mejor que yo ni otro podrá escribir [. . .]” (CA, 172); y por eso, “porque no le pude dar mejor matiz, no quiero que ninguno añada ni quite” (CA, 173), en los epílogos del *Retrato* cambia de opinión: “Ruego a quien tomare este retrato que lo enmiende antes que vaya en público, porque yo lo escribí para enmendallo por poder dar solacio y placer a letores” (CA, 492).

El delicado de juicio alférez Campuzano pretende lo mismo que el Delicado de los preliminares del *Retrato*, el que dice que “no hurtó elocuencia”, y por eso que no se le enmiende:

[. . .] casi por las mismas palabras que había oído lo escribí otro día, sin buscar colores retóricas para adornarlo, ni qué añadir ni quitar para hacerle gustoso (HS, II, 294).

Se trata incluso en ambos casos de un tópico (¡y no es el único en que los dos autores coinciden!, “como abajo diremos”):

<sup>28</sup> El alférez acaba de sudar mediante calor seco, cuya acción fue reforzada por su dieta de frutas secas, como hemos visto. “Del calor [. . .] nace la imaginativa; porque ya ni hay otra potencia racional en el cerebro, ni otra calidad que le dar. Alende que las ciencias que pertenecen a la imaginativa son las que dicen los delirantes en la enfermedad, y no las que pertenecen al entendimiento ni memoria; y siendo la frenesía, manía y melancolía pasiones calientes del cerebro, es grande argumento para probar que la imaginativa consiste en calor” (J. HUARTE DE SAN JUAN, *Examen de ingenios para las ciencias*, 1574, ed. Esteban Torre, Editora Nacional, Madrid, 1976, p. 128). Es, pues, la imaginativa la potencia principal que, según las creencias científicas de la época, el calor le pudo conferir al alférez. Lo húmedo (la memoria) y lo seco (el juicio) lucharon en su cuerpo para dar lugar a la imaginación artística. Pero la vigilia y el sudor resecan y descomponen la imaginativa, que es también la capacidad de retener las imágenes del mundo exterior (Cf. J. B. AVALLE-ARCE, *Don Quijote como forma de vida*, Fundación Juan March-Castalia, Madrid, 1976).

Qualquier omne que l'oya, si bien trovar sopiere, puede más y añedir e emendar si quisiere; ande de mano en mano a quienquier que l'pidiere, como pella a las dueñas, tómelo quien podiere<sup>29</sup>.

Sin embargo, quiero adscribirme a la opinión de F. Márquez Villanueva, quien tanto sabe sobre la génesis de *La Lozana* y del *Quijote*:

El *topos* no equivale a su uso por el poeta en un momento determinado. Modifica su valor, si no su contenido, al hallarse combinado o no con otros *topoi*, al ser puesto al servicio de la sensibilidad e ideales del poeta, al servir de materia prima para un acto de voluntad creadora<sup>30</sup>.

Tanto para Delicado como para Cervantes el *topos* sirve para poner de manifiesto los problemas de una literatura que empieza a reflexionar acerca de la relación entre lo dicho y lo escrito, entre ficción y realidad, entre condiciones de enunciación y postulados de veridicción; esto es, a plantearse problemas de una fase literaria totalmente ajena a aquella desde la cual aún nos sigue hablando Juan Ruiz. Tanto en el *Retrato* como en el *Quijote* o en el *Casamiento / Coloquio* la lectura en voz alta de un manuscrito —así habrá circulado el *Libro de buen amor*— es algo que se presenta integrado en el libro impreso, esto es, está ya hecha un tema literario o la simulación de una condición real, lo cual de por sí obliga a verla de un modo distinto<sup>31</sup>. Ahora bien, si el guiño de Delicado, en este caso, puede ir dirigido al Arcipreste, o a cualquier otro autor, o a la convención del tópico, el de Cervantes, con su referencia al “delicado juicio” del alférez Campuzano, parece tomar en cuenta al cura andaluz.

En la doble novela de Cervantes, no es al autor a quien le toca edificar una ilusión de la realidad, como Delicado la edifica, aunque transcrita a lo cazurro. El autor cuenta la historia de alguien que, aquejado del mismo mal que el que afligió a Delicado, pretende haber escuchado un coloquio, de contenido “realista”

<sup>29</sup> *Libro de buen amor* (1629). Cito según la ed. de L. Pons Giera y J. Rafael Fontanals, Bruguera, Barcelona, 1971, p. 418.

<sup>30</sup> F. MÁRQUEZ VILLANUEVA, *Fuentes literarias cervantinas*, Gredos, Madrid, 1973, p. 12.

<sup>31</sup> Para el caso de Delicado, se puede consultar: TATIANA BUBNOVA, *op. cit.*, cap. 3. Para Cervantes, véase en particular M. FRENK, “Lectores y oidores. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro”, *CH*(7), 101-111.

y hasta “picaresco” (denominación ésta, no por “realista” menos ficticia), pero entre dos perros, no entre humanos, de modo que la “realidad” de tal argumento es de inmediato percibida por el lector como un artificio, una ficción, una alegoría, un cuento, una prosopopeya, una fábula, un ejemplo o incluso un diálogo filosófico al estilo de Luciano de Samosata; todo se puede suponer, menos la necesidad de una verdad entendida como la existencia real de los interlocutores que participan en el coloquio. Al terminar éste, se cancela, por inoperante, la cuestión de la veridicción:

—Aunque este coloquio sea fingido y nunca haya pasado, parece-me que está tan bien compuesto que puede el señor Alférez pasar adelante con el segundo.

—Con ese parecer —respondió el Alférez—, me animaré y dispondré a escribirle, sin ponerme más en disputas con vuesa merced si hablaron los perros o no.

A lo que dijo el Licenciado:

—Señor Alférez, no volvamos más a esa disputa. Yo alcanzo el artificio del *Coloquio* y la invención, y basta (*HS*, II, 359).

Ingenio, invención, entendimiento *vs.* testimonio, “verdad”, truculenta ejemplaridad. La discusión de Cervantes con Delicado, si es que la hay, incursiona en las regiones epistemológicas más que retóricas del proceso creativo.

Retomando la compleja cuestión de la autoría en el *Retrato* y en el *Quijote*, quisiera subrayar que allí donde Delicado exhibe sus prerrogativas de creador al poner al Auctor a departir con sus personajes, o sacando a Lozana de la ficción del *Retrato* y situándola en su propia vivencia del Saco de Roma (ver el epílogo), Cervantes, después de dejarse ver por el prólogo, complica tanto la cuestión de los autores ficticios “intradiegéticos” —los “anales de la Mancha”, Cide Hamete Benengeli, “el autor de esta verdadera historia”, etc.<sup>32</sup>—, que parece dar otra réplica a la falacia autorial delicadiana. Como si dijera: miren, en eso de valerse de los autores testigos, nadie me gana, pues puedo introducir cuantos quiera. Para rematar después, despojándose de la máscara, aunque no del todo, ya en 1615: “Para mí sola nació Don Quijote, y yo para él; él supo obrar, y yo escribir; solos somos los dos para

<sup>32</sup> Cf. CÉSAR RODRÍGUEZ CHICHARRO, *Estudios literarios*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1963. Véase el ensayo “Cide Hamete Benengeli”; de S. FERNÁNDEZ MOSQUERA, “Los autores ficticios del *Quijote*”, *ACerv*, 24 (1968), 47-66.

en uno" (*JC*, II, 491). Y no lo dice Cervantes "por su propia boca", sino *la pluma de Cide Hamete*, poniendo otra vez múltiples eslabones entre aquel que lee y aquel que dice-escribe-enuncia.

Veamos ahora otros aspectos de la obra de Cervantes y de la de Delicado que podrían ser reveladores si no de un "contacto", al menos de una tensión intertextual. Sin olvidar que seguimos moviéndonos en el campo de la hipótesis, agotemos antes la primera posibilidad.

G. Allegra estableció un paralelo entre la actitud de Cervantes ante la Roma papal en un soneto suyo y la de Delicado sobre el mismo tópico en el *Retrato*, poniendo de manifiesto, en éste, la ausencia de un interés arqueológico "renacentista":

Delicado si comporta in maniera esattamente opposta a quella di un Cervantes che, giunto nell'Urbe una trentina d'anni più tardi, di fronte a condizioni generali e morali pressappoco immutate, opera quella trasfigurazione mitificante che si potrà cogliere nel sonetto *Oh grande, oh poderosa, oh sacrosanta* [...] No hay parte en ti que no sirva de ejemplo/de santidad, así como trazada/de la ciudad de Dios al gran modelo [...]<sup>33</sup>.

Este comentario me hizo recordar la novela ejemplar que en mayor medida recoge la experiencia italiana de Cervantes: *El licenciado Vidriera*. El itinerario de Tomás Rodaja en Italia es muy semejante al de Lozana andaluza o de otras cortesanas que venían de España. Claro, ésta era la ruta más común de la época<sup>34</sup>: el golfo de León, Génova, Roma vía Luca y Florencia o bien por Liorna. El futuro licenciado Vidriera toma en Italia los mismos vinos que Rampín y Lozana habían tomado: la guarnacha, por ejemplo. En Roma visita los lugares que Lozana vio guiada por Rampín el día de su llegada al *alma urbe*. Pero sólo vio "sus calles, que con sólo el nombre cobran autoridad sobre todas las de las otras ciudades del mundo: la vía Apia, la Flaminia, la Julia [...]" (*HS*, II, 49), desde la misma distancia piadosa que Cervantes revela en el soneto citado más arriba. No vio, aunque existiera, la "vía Asinaria" que, real o inventada<sup>35</sup>, remite a una geografía romana distinta: tal visita no formaba parte de su viaje educati-

<sup>33</sup> "Introduzione alla *Lozana andaluza* di Francisco Delicado", *AFLP*, 12 (1974-75), 409-410.

<sup>34</sup> Cf. DELICADO, *Retrato de la lozana andaluza*, ed. Damiani y Allegra, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1975, p. 194.

<sup>35</sup> Véase *CA*, Introducción, p. 129.

vo, de éstos que “hacen a los hombres discretos” (*HS*, II, 46). El creador de Tomás también hace caso omiso de posibles visitas a los bajos fondos o al mundo de los locos, prefiriendo instaurar en su lugar una realidad artística dignificada<sup>36</sup>. La óptica de Tomás Rodaja, su universo literario, coinciden con la visión del soneto citado por G. Allegra. Sí anduvo “las siete estaciones”, como Lozana o como cualquier turista devoto<sup>37</sup>. La Italia y, particularmente, la Roma de Delicado no es la que quiso describir Cervantes, aparte del gran “curso y variedad de gentes y naciones” (*HS*, II, 49) del que tomó nota su héroe<sup>38</sup>.

Esta actitud de selección artística ejercida sobre el material bruto de los hechos, la instauración de una realidad literaria “dignificada” y la aplicación de una determinada escala de valores éticos a situaciones recurrentes en la literatura de la época (por ejemplo, en la picaresca) puede verse más nítidamente si confrontamos, una vez más, lo dicho por Delicado con lo dicho por Cervantes. El primero tiene plena conciencia de lo corrosivo de su enfoque de las relaciones humanas:

Si me dicen cómo alcancé tantas particularidades, buenas o malas, digo que no es mucho escribir una vez lo que vi hacer y decir tantas veces. Y si alguno quisiere decir que hay palabras maliciosas, digo que no quiera nadie glosar malicias imputándolas a mí, porque yo no pensé poner nada que no fuese claro y a ojos vistas: y si alguna palabra hobiere, digo que no es maliciosa, sino malencónica<sup>39</sup>, como mi pasión antes que sanase (*CA*, 485).

<sup>36</sup> Como el alegre patio de Monipodio en *Rinconete y Cortadillo*, con su “suciedad limpia”, o la picaresca “despigarizada” de *La ilustre fregona*. Cf. *infra* acerca de la actitud cervantina hacia la picaresca.

<sup>37</sup> Cf. *HS*, II, 49 y *CA*, 259 y 394.

<sup>38</sup> Sin embargo, de *El licenciado Vidriera* se puede sacar algo más para nuestra causa que la pura referencia biográfica, que en sí no dice gran cosa. Un Vidriera que anda por Salamanca como una figura que pertenece ya al paisaje urbano y que es interpelado por la gente en una rápida sucesión de escenas y personajes recuerda, por lo oportuno de sus respuestas, por la ambigüedad, a veces cazorra, de su aprovechamiento de los dichos, citas y proverbios, a una Lozana que también llegó a ser parte de la escenografía urbana y en sí personaje afín al folklore —a lo que apunta, sin duda, Vidriera. Cf. la interesante interpretación que hace ALLAIGRE en los comentarios de su edición del *Retrato* acerca del tratamiento de la paremiología realizado por Delicado. El deambular del licenciado podría verse como una réplica a otra propuesta del cura andaluz, ahora dentro del género apotegmático: la inventiva francamente cazorra de Lozana *versus* el sutil conceptismo, a veces ambiguo, de Vidriera.

<sup>39</sup> Siempre me he preguntado por qué B. CROCE se ha referido con el ca-

Por su parte, Cervantes niega, por boca de Cipi3n, quien es el exponente del juicio com3n en *El coloquio*, el derecho de los “perros murmuradores” a la “maldita plaga de la murmuraci3n” (*HS*, II, 319). Decir las cosas como son puede convertirse, por medio del discurso influido por la “malicia malenc3nica” del alf3rez Campuzano, quien sufre lo del “mal franc3s” —la cura provoca la sequedad del cerebro (justo lo que le pas3 a Don Quijote) y la distorsi3n de la imaginativa—, en la distorsi3n de la 3ptica:

- B. —Habla con propiedad: que no se llaman colas las del pulpo.  
 C. —Ese es el error que tuvo el que dijo que no era torpedad ni vicio nombrar las cosas por sus propios nombres, como si no fuese mejor, ya que sea forzoso nombrarlas, decirlas por circunloquios y rodeos que templen la asquerosidad que causa el o3rlas por sus mismos nombres. Las honestas palabras dan indicio de la honestidad del que las pronuncia o las escribe (*id.*)<sup>40</sup>.

Los sentidos enga3an, y la experiencia es tambi3n una v3a insuficiente para entender el mundo. “La prueba externa, visible y tangible, es enga3osa, dado que la experiencia sensorial es la forma m3s falaz del conocimiento”<sup>41</sup>. El “c3nico murmurador”

lificativo *malenconico* a la algo obscena broma de un personaje hist3rico del XVI (Cf. *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Laterza, Bari, 1922, p. 134). Es evidente que en el texto de Delicado el adjetivo “malenc3nico” se contamina por “malicioso”: ambigüedad cazorra consciente, cuya finalidad es, parad3jicamente, “nombrar las cosas por sus mismos nombres”. Cipi3n (cf. m3s abajo en mi texto) quiere evitar las precisiones indecorosas que Berganza propone mediante la misma ambigüedad desambiguadora de Delicado: las “colas” del pulpo son “rabos”; ambas palabras llevan connotaciones muy largas tanto en Delicado como en Cervantes. Dos ejemplos respectivos: Diomedes el Rave3ano, seg3n ALLAIGRE (*CA*, 181), no se llama as3 por su origen de Raveña como por la homofon3a con *rabo*. Nicol3s el Romo, seg3n M. MOLHO (cf. *infra*, n. 45), no se llama as3 por casualidad, sino por alusi3n a lo de “ni cola”. Ahora bien, el uso contaminado de “malenc3nico” ¿ser3 casual o era com3nmente admitido? Croce, en el comentario que cito, nos remite justamente al ambiente italo-hispano de principios del XVI.

<sup>40</sup> Acerca de la oposici3n de Cervantes al realismo del “desenga3o”, cf. C. BLANCO AGUINAGA, “Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo”, *NRFH*, 11 (1957), 313-342.

<sup>41</sup> J. B. AVALLE-ARCE, *Nuevos deslindes cervantinos*, p. 28. Esta observaci3n puede ilustrarse recurriendo al propio *Casamiento*, si nos acordamos, por ejemplo, de lo falaz que resulta la prueba externa (manos blancas, muy buenas sortijas, etc.) de la riqueza y la decencia de do3a Estefan3a de Caicedo, porque el alf3rez ve y cree tan s3lo lo que quiere ver y creer y no atiende otros indicios, que podr3an ser igualmente v3lidos (como, por ejemplo, el hecho de ha-

Berganza está visto de un modo sumamente crítico por haberse creído autorizado a erigir en principios irrefutables la propia experiencia y a formular juicios apoyados en una reflexión crítica insuficiente<sup>42</sup>. El arte no es la experiencia tomada directamente de la vida: antes la experiencia pasa por la imaginativa, el lenguaje y la catarsis creativa (es de hecho lo que vive el alférez al oír-imaginar-transcribir el famoso coloquio). La justificación de una obra de arte no está en su veracidad, y su valor testimonial es dudoso: sólo el hallar el sentido a la experiencia y el saber administrar el lenguaje por selección y recreación constituyen un valor auténtico. Tal sería quizá la objeción "teórica" de Cervantes a un Delicado que busca una defensa extraliteraria para su obra.

Sin embargo, profundizando en la supuesta relación entre ambos escritores, el hilo que nos conduce del *Retrato* a varios tópicos cervantinos llega más allá de las hipotéticas réplicas teóricas esbozadas en un diálogo unidireccional en torno a ciertos temas que pueden estar inspirados en la obra de Delicado. Examinemos la cuestión de la

#### ONOMÁSTICA

Este problema ya hace tiempo atrajo la atención de la crítica. La heroína de Delicado y el prototipo de Dulcinea del Toboso llevan el mismo nombre de Aldonza<sup>43</sup>. Más aún, la sugerente homofor-

---

berla encontrado en una taberna para oficiales del ejército) para alegar la falta de decencia.

<sup>42</sup> "Berganza's narration is, from a dog's point of view, a confession. He has failed as a loyal servant [...] Since a confession is as much an exposition of the faults of others as an admission of one's own transgression, Berganza justifies his disloyalty by citing the hypocrisies and deceptions of men [...] Berganza can only truly redeem himself if, in the narration of those breaches of loyalty that have divorced him from the dog's natural realm, he can prove faithful to the morality he says prompted him to leave or attack his masters. This is why the discussion of *murmuración* is so important and why Berganza can be said to be recreating himself in his narration", RUTH EL SAFFAR, *op. cit.*, p. 68.

<sup>43</sup> Cf. R. LAPESA, "Aldonza-Dulce-Dulcinea" (1947), en *De la Edad Media a nuestros días*, Gredos, Madrid, 1971, pp. 212-218; L. SPITZER, *op. cit.*; F. MÁRQUEZ VILLANUEVA, "Sobre la génesis literaria de Sancho Panza", en *Fuentes literarias cervantinas*, ed. cit., pp. 20-88; C. ALLAIGRE, introducción a la ed. cit. del *Retrato*, pp. 80-143; DOMINIQUE REYRE, *Dictionnaire des noms des personnages de "Don Quichotte" de Cervantes*, Éditiones Hispaniques, Paris, 1980.

nía de los segundos nombres: Aldonza-Lozana/Aldonza Lorenzo resultó iluminadora para la comprensión así del *Retrato* como del *Quijote*. “Entre moza y moza, buena es Aldonza”; “Aldonza soy, sin vergüenza”, y muchos otros refranes sitúan en una perspectiva cazurra y burlesca a los dos personajes. Por mi parte, quiero agregar que Aldonza Lorenzo es, como la Lozana andaluza, cortesana: “Y lo mejor que tiene —dice Sancho— es que no es nada melindrosa, porque tiene mucho de cortesana: con todos se burla y de todos hace mueca y donaire” (*JC*, I, 173). Lozana, la que “no tiene su par” (*CA*, xxx), y “la sin par Dulcinea” (*JC*, I, 30) forman un perfecto díptico, y es razonable considerar en el verdadero nombre de Dulcinea un eco de aquel cargadísimo conceptismo *avant la lettre*, pero a lo cazurro, que encierra el de Lozana.

Lozana, que es, en cierta forma, personaje alegórico que ilustra la disolución de la Roma papal, es también roma<sup>44</sup>, esto es, le falta la nariz debido a la enfermedad que padece, que es el mismo *mal francorum* que padeció el autor. Si aceptamos esta interpretación de C. Allaigre como punto de partida, más fácil resultaría asumir la que propone M.L. Jarocka del episodio de Nicolás el Romo en *El coloquio de los perros*. Basándose en la parodia del vocabulario eclesiástico del que se vale Cervantes en la descripción de las costumbres del matadero (los jiferos son “ministros de aquella confusión”, casi “confesión”, cobran “diezmos y primicias” de cada res que se mata; sus mancebas son “ángeles de la gurda” granjeados con lomos y lenguas de reses, etc.), Jarocka relaciona el episodio del hurto de la carne con el suceso biográfico de Cervantes en 1587, cuando fue excomulgado por haber embargado un trigo al deán y al cabildo en una población de Andalucía:

La Iglesia, cuyos bienes habían sido afectados, al igual que Nicolás el Romo, “tiróme una puñalada que, a no desviarme, nunca tú oyeras ahora el cuento, ni aun otros muchos”— interpreta Jarocka<sup>45</sup>.

Si, en efecto, el episodio referido puede interpretarse en este sentido, entonces el nombre de Nicolás el Romo resulta significativo no sólo por Nicolás<sup>46</sup>, sino también por Romo, transposición que

<sup>44</sup> Cf. las interpretaciones de C. ALLAIGRE en torno al juego *Lozana roma/Roma lozana*, pp. 127-130 de la obra citada.

<sup>45</sup> M. L. JAROCKA, *op. cit.*, p. 78.

<sup>46</sup> Cf. M. MOLHO, “Antroponimia y cinonimia del *Casamiento engañoso* y *Coloquio de los perros*”, en *Lenguaje, ideología y organización textual en las “Novelas*

cobra un sentido más profundo si no la interpretamos aisladamente, sino en la perspectiva de *La Lozana andaluza*.

El uso del refrán a cuyo son la moza le roba la carne a Berganza: “decid a Nicolás el Romo, vuestro amo, que no se fie de animales, y que del lobo, un pelo, y ése, de la espuerta” (*HS*, II, 304-305), es análogo a las transformaciones paremiológicas que realiza Delicado.

El refrán dice “Del lobo, un pelo, y ése de la frente”. Según el *Diccionario de Autoridades*, “enseña que del sujeto de quien no se puede esperar beneficio o dádiva, por su genio escaso, se ha de tomar lo primero que diere, aunque sea de poco precio o valor”<sup>47</sup>. El *Diccionario* de la Real Academia explica: “del mezquino se tome lo que diere”. Según Jarocka, no sólo este episodio, sino muchos otros (el de los pastores, el de los jesuitas y otros) encubren una aguda crítica anticlerical. “La carne se ha ido a la carne” (*HS*, II, 304), comenta Berganza muy a tono con el enfoque pseudopiadoso del matadero.

La onomancia es un procedimiento constante en Cervantes. Acerca de la profundidad de su aprovechamiento por Delicado hay que ver el estudio mencionado de Allaigre<sup>48</sup>. L. Osterc ha señalado la posibilidad de descifrar el nombre de Cide Hamete Benengeli como una transcripción camuflajeada del de Cervantes<sup>49</sup>. M. Molho<sup>50</sup>, por su lado, hizo la lectura del apodo Berganza como anagrama de Zerbante, lo cual significa que junto con Jarocka ve en el personaje Berganza una especie de *alter ego* del autor, interpretación que sólo puede admitirse como un caso más de “perspectivismo”, en este caso, de un perspectivismo autocrítico: una suerte de cuestionamiento del “yo” autobiográfico, con todas las consecuencias que propone *El coloquio*.

Hay razones para suponer que el juego semántico entre nombres y entidades del autor y del personaje principal en el *Retrato* (Delicado/Lozana, Lozana/Delicado, Lozana delicada, etc.)<sup>51</sup>, señala una proyección autorial hacia la protagonista<sup>52</sup>. Por otra par-

*ejemplares*”, coord. J. J. Bustos Tovar, Universidad Complutense, 1983, pp. 81-92.

<sup>47</sup> Cremos, Madrid, 1976, *s.v. lobo*.

<sup>48</sup> Cf. C. ALLAIGRE, Introducción, *op. cit.*

<sup>49</sup> *Apud* JAROCKA, *op. cit.*, p. 73.

<sup>50</sup> Cf. M. MOLHO, *op. cit.*, p. 91.

<sup>51</sup> Cf. *Retrato*, ed. C. ALLAIGRE, p. 393, n. 1.

<sup>52</sup> Trato este problema en mi libro *F. Delicado puesto en diálogo*, cf. *supra*. C. ALLAIGRE propone una interpretación afín en *op. cit.*, pp. 143-154.

te, la protagonista se identifica con el libro que es su *Retrato* (Lozana = *Lozana*). Esto permite trazar un paralelo entre la situación del *Quijote*: el autor es padre y padrastro de Don Quijote personaje y *Don Quijote* libro. Esta aparente coincidencia permite llevar la cuestión onomástica al nivel de la metaficción, esto es, al plano de la integración de la escritura al argumento en ambas obras.

#### TEMAS COMUNES

Entre varios que se podrían evocar en relación con el posible contacto de Cervantes con Delicado, sólo me referiré a dos temas heterogéneos.

El primero se relaciona con varios de los ya apuntados en el apartado *Metaficción*: la dignificación de la realidad, la crítica del “yo” autobiográfico y la “murmuración”. En el último episodio de *El coloquio* Berganza trata de proponer un remedio contra la prostitución:

Yendo una noche mi mayor a pedir limosna en casa del corregidor de esta ciudad, que es un gran caballero y muy gran cristiano, hallámosle solo, y parecióme a mí tomar ocasión de aquella soledad para decirle ciertos advertimientos que había oído decir a un viejo enfermo deste hospital acerca de cómo se podía remediar la perdición tan notoria de las mozas y vagamundas, que por no servir dan en malas, y tan malas que pueblan los veranos todos los hospitales de los perdidos que las siguen: plaga intolerable y que pedía su eficaz remedio (*HS*, II, 330).

Al levantar la voz, el murmurador Berganza sólo puede proferir ladridos, como buen cínico que es, y es expulsado con vergüenza del aposento. Se sabe que Berganza es un perro de hospital, y de un hospital donde se curan de las “bubas pestíferas”. Amezúa y Mayo, que descubrió el prototipo real del Hospital de la Resurrección cervantino, comenta que por un tiempo su recinto alojaba una mancebía<sup>53</sup>. En el *Retrato*, a su vez, aparece el episodio de la *taberna meritoria*, institución propuesta por Lozana para acoger a las meretrices jubiladas, a la manera como se hacía con veteranos de guerra antiguamente: una especie de remedio social a un mal conocido, obviamente una parodia, un “mundo al re-

<sup>53</sup> *Op. cit.*, t. 2, cap. 12.

vés''. Uno de los locos cervantinos alojados en el Hospital de la Resurrección bien hubiera podido inventar un remedio semejante, y que lo recogiera Berganza. Pero por la misma naturaleza del tema, al perro murmurador no le es dado hablar de él: ladra y le obligan a callar.

La brujería sería otro tema afín: pero lo que está apenas apuntado en el *Retrato* y solucionado dentro del espíritu del racionalismo cristiano, en Cervantes adquiere proporciones enormes y se convierte en episodio clave de todo *El coloquio*. Pospongo este tema para algún trabajo futuro.

TATIANA BUBNOVA

Instituto de Investigaciones Filológicas,  
Universidad Nacional Autónoma de México