

EL COLOQUIO DE LOS PERROS A LA LUZ DE LA POÉTICA DEL PINCIANO

1. La novela cervantina que conocemos con el título de *Coloquio de los Perros* (CP), cierra la colección de *Novelas Ejemplares* publicadas en 1613. Aunque puede considerarse parte integrante de *El casamiento Engañoso* (CE), penúltima narración del volumen, mantienen ambas una casi total autonomía.

La narración que pretendemos analizar, se caracteriza por incluir en la trama argumental, e integrado perfectamente en ella, un compendio de observaciones de carácter poético que creemos remiten al tratado de Alonso López Pinciano, *Philosophia Antigua Poetica* (FAP), publicado en Madrid el año 1596. Es nuestra intención en este trabajo no sólo entresacar los fragmentos cervantinos para su confrontación con los respectivos del Pinciano que pudieron haberle servido de inspiración, sino también calibrar cómo la construcción del relato se ajusta y/o se distancia de los principios aristotélicos que el Pinciano recoge.¹

2. El título sugiere de modo sumario la estructura del relato, que se adscribe al género del diálogo, característico de las obras del humanismo. Baste recordar la fortuna del género entre los erasmistas de la Península (Juan y Alfonso de Valdés, el anónimo del *Viaje de Turquía*), pero también al mismo Pinciano en la exposición de FAP.

La novela CP reconstruye la vida de Berganza desde su nacimiento hasta el momento de la narración y, a través de ella, se describe la historia de los muchos amos del perro protagonista, representativos en su globalidad de la sociedad castellana de principios del siglo XVII.

Es éste, por tanto, un contenido que encaja en el esquema de la novela picaresca que el anónimo autor de *El Lazarillo de Tormes* moldeó, y que Mateo Alemán ayudaría a consolidar con el éxito editorial de su *Guzmán de Alfarache* (1599 y 1604)². Frente

1 Ya ha sido abordada la deuda del ideario estético de Cervantes respecto a FAP. Pueden consultarse A. Bonilla y San Martín, *Cervantes y su obra*, Madrid, 1916; W. C. Atkinson, "El Pinciano and the *Novelas Ejemplares*", *Hispanic Review* 16, 1948, pp. 189-208. Sobresale de todos modos el único estudio articulado de FAP, emprendido por A. Vilanova, "Preceptistas de los siglos XVI y XVII", en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, vol. 3, Barcelona, 1953, que dedica a la obra fundamental del Pinciano las pp. 603-620.

2 De la afición de Cervantes por el género picaresco sirva de ejemplo no sólo CP, sino también *Rinconete y Cortadillo* (tercera de las *Novelas Ejemplares*).

a dicho esquema, Cervantes en CP opone sin embargo dos motivos diferenciadores: desaparece la justificación epistolar de estos precedentes literarios, en favor de la forma dialogada; y erige en protagonista de la novela a Berganza que refiere la historia de su vida al congénere Cipión, que son como aclara el colofón inicial (CP 241)³: *perros del Hospital de la Resurrección, que está en la ciudad de Valladolid, fuera de la Puerta del Campo, a quien comúnmente llaman los perros de Mahudes*. En suma, Cervantes frente al hombre embrutecido de la narración picaresca tradicional (incluida *Rinconete y Cortadillo*), opta en esta ocasión por el ser irracional bruscamente humanizado. Un final intencionadamente irónico con que cerrar la serie de sus *Novelas Ejemplares*.

3. El apartado anterior sirve de acceso por donde entrar en la discusión del ideario poético cervantino, que se enfrenta ya desde el principio de CP con una dificultad aparentemente insoluble: la conciliación del principio de la verosimilitud, que debe presidir toda fábula según el dictado aristotélico⁴, con la irrealidad del perro narrador de sus desgracias.

Cervantes introduce dicho motivo, que se emparenta inevitablemente con el apólogo clásico⁵, por medio de un ardid de tintes netamente barrocos. CP es una novela en el interior de una segunda novela “ejemplar” (v.s. 1). En *El Casamiento Engañoso* (CE), penúltima de la serie, el alférez Campuzano somete la narración al juicio del licenciado Peralta, fingiendo ser transcripción fiel de una conversación entre Cipión y Berganza que él confiesa haber escuchado una noche en la sala del hospital vallisoletano en que ha estado siguiendo la cura tradicional contra la sífilis. Introduce el relato con todo el aparato retórico de rigor con que hacer creíble una noticia descabellada: CE 235 *otros sucesos me quedan por decir que exceden a toda imaginación, pues van fuera de todos los términos de naturaleza; ibídem vi lo que ahora diré, que es lo que ahora ni nunca vuesa merced podrá creer, ni habrá persona en el mundo que lo crea*.

Claro está que el licenciado Peralta se resiste a dar crédito a las palabras del soldado, a lo que éste responde con un argumento decisivo para invitarle a la lectura del coloquio aceptando para ello la inverosimilitud del relato: CE 237 *Pero puesto caso que me haya engañado, y que mi verdad sea sueño, y el porfiarla disparete, ¿no se*

3 Seguimos la ed. de J. B. Avallé-Arce, Madrid, 1982. Junto a las iniciales que sirven de abreviatura, indicamos la página de la cita que transcribimos o del pasaje al que aludimos.

4 Se recordará el dictamen favorable a *Tirant lo Blanc* en *Quijote* I.6: *por su estilo, es éste el mejor libro del mundo: aquí comen los caballeros, y duermen y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con estas cosas de que todos los demás libros deste género carecen*.

5 Y más cercano a él, con *El Cróton* de autor anónimo y de tinte erasmiano.

holgará vuesa merced, señor Peralta, de ver escritas en un coloquio las cosas que estos perros, o sean quien fueren, hablaron?

Ha sido necesario poner en escena todo este artificio para predisponer al lector, que Peralta simboliza, a aceptar el presupuesto fantástico de esta narración que contiene, más que ninguna otra de la serie, la “ejemplaridad” y contenido instructivo necesarios en toda obra literaria: CE 237 *Las cosas de que trataron fueron grandes y diferentes, y más para ser tratadas por varones sabios que para ser dichas por bocas de perros*. El didactismo, pasando por alto la verosimilitud del relato, es la sola razón capaz de eximirle de una valoración negativa. La lectura de Peralta, y con él la nuestra, dura lo que la siesta del alférez-literato; y a su término felicita al autor animándole a proseguir el camino iniciado: CP 231 *Aunque este coloquio sea fingido y nunca haya pasado, pareceme que está tan bien compuesto que puede el señor Alférez pasar adelante con el segundo*⁶, contento al fin su lector por haber recreado los /ojos/ del entendimiento. Con esta frase significativa se cierran las *Novelas Ejemplares*.

Para la mentalidad del hombre medio de principios del siglo XVII, la acción de CP no era necesariamente imposible. Era un suceso que, mal interpretando las palabras del Pinciano, aunque no se verificó pudo haber tenido lugar. Para ello hay que tener en cuenta una de las tradiciones gráficas más difundidas en la segunda mitad del siglo XVI, y que afectó a una vasta capa de la sociedad. Nos referimos a los *monstra*, forma de “divinatio vulgaris” que interpretaba prodigios acaecidos en la época bajo una clave generalmente tendenciosa.⁷

El género había proliferado en toda Europa y su difusión había sido pronto instrumentalizada con el objetivo de despertar entre una población semialfabetizada (el soporte es fundamentalmente el grabado), una actitud de rechazo al luteranismo: el nacimiento de la herejía había sido precedido por la manifestación monstruosa de la naturaleza. Es decir, una versión más del milenarismo aunque acorde en esta ocasión con la labor de las imprentas. De todas ellas salieron estas *Flugblätter* que nos consta tuvieron enorme fortuna incluso en nuestra Península.

El portento de los dos perros Cipión y Berganza ya no lo es tanto si lo proyectamos en una sociedad que gustaba y daba crédito al género. Para los mismos protagonistas de la ficción cervantina, el don repentino del habla tiene sin lugar a dudas su justificación. En CP 243, dirá Cipión:

6 Recuérdese el propósito inicial, no llevado a la práctica, de narrar la vida de Cipión siguiendo la misma técnica inverosímil.

7 Puede verse O. Niccoli, “Un aspetto della propaganda religiosa nell’Italia del Cinquecento: Opuscoli e fogli volanti”, en *Libri, idee e sentimenti religiosi nel Cinquecento italiano*, Módena, 1987, pp. 29-37.

(...) bien confesarás que ni has visto ni oído decir jamás que haya hablado ningún elefante, perro, caballo o mona; por donde me doy a entender que este nuestro hablar tan de improviso cae debajo del número de aquellas cosas que se llaman portentos, las cuales, tiene averiguado la experiencia que alguna calamidad grande amenaza a las gentes.

De ese modo, la inverosimilitud inicial, considerado este rasgo de la vida cotidiana, pierde gran parte de su fuerza; y el motivo de los perros “habladores”⁸ sirve a Cervantes de trampolín para el chiste irónico⁹.

Además de las consideraciones anteriores, de la *captatio benevolentia* sutil dirigida al lector y de la verosimilitud forzada que los *monstra* derivan del entorno social, hay que considerar CP a la luz del apólogo que Pinciano defiende no obstante la inverosimilitud inicial de dicho género literario.

Ya en las últimas páginas de CE, que como hemos visto sirven de preparación al relato que examinamos, el licenciado Peralta al conocer la trama de la narración de Campuzano se encargó de recordar al lector este entronque con el género clásico (que atravesaba un período de vulgarización e intensa difusión en toda Europa), con objeto de mitigar el impacto de su presupuesto fantástico (CE 237):

¡Si se nos ha vuelto el tiempo de Maricastaña, cuando hablaban las calabazas, o el de Isopo, cuando departía el gallo con la zorra y unos animales con otros!

En numerosas ocasiones el Pinciano alude al apólogo por cuanto éste constituye un serio obstáculo a la naturaleza verosímil que debe presidir toda creación literaria de acuerdo con los preceptos aristotélicos de que se hace eco. Favorable a la difusión del género, el autor de FAP se esfuerza por conciliar el género con su ideario estético. En su curiosa tripartición de la fábula, el Pinciano la diferencia netamente de los libros de caballerías que, como era de rigor, denigra; así, en FAP 5.1.12 y s.¹⁰:

8 Amortiguado por la larga introducción que resume las virtudes y facultades de los perros (CP 242 y s.).

9 *Cínico*, en su sentido etimológico, significa lo relativo al perro, como todos los comentaristas de CP indican.

10 Junto a la abreviatura indicamos en primer lugar la epístola, en segundo el fragmento en que se halla la cita o la alusión, respetando de ese modo la división original de la obra. El tercer número

Ay tres maneras de fábulas: unas, que todas son ficción pura, de manera que fundamento y fábrica todo es imaginación, tales son las milesias y libros de cavallerías; otras ay que sobre una mentira y ficción fundan una verdad, como las de Esopo, dichas apologéticas, las cuales, debaxo de una hablilla, muestran un consejo muy fino y verdadero; otras ay que sobre una verdad fabrican mil ficciones, tales son las trágicas y épicas, las cuales siempre, o casi siempre, se fundan en alguna historia, mas de forma que la historia es poca en respecto y comparación de la fábula (...)

Del largo fragmento transcrito se desprende la valoración del Pinciano respecto a los tres géneros narrativos, que ordenados de menos a más privilegia por encima de todo la tragedia y la épica (cfr. FAP 11.4.177)¹¹, aunque manteniendo en una decorosa medianía al apólogo de derivación clásica.

Del apólogo discute el Pinciano por extenso en el apartado que dedica al análisis de *las seis especies menores de la Poética*, donde aparece allí en conexión estrecha con la alegoría (FAP 12.2.247-250), por ser su finalidad común el contenido didáctico aun por encima del placer de la narración:

*(...) que las otras /especies de poesía/ buscan deleyte con la doctrina, y ésta, olvidado de todo lo que es deleyte, solamente se abraça con lo que es útil y honesto, que es la enseñanza. Esto se vee en las fábulas de Esopo, las cuales, olvidadas del deleyte que Aristóteles busca y quiere en la épica, sólo atienden a enseñar (...)*¹²

Lo cual sirve de introducción al fragmento más importante, en el que Pinciano descarga de toda imperfección y crítica al género apologético, dándole por añadidura la autoridad clásica de Homero con que defenderse de los aristotélicos a ultranza:

(...) el gusto y sabor de la poesía, allende del metro, está en la imitación verisímil, de todo lo qual carecen muchos de los apólogos, que ni tienen metros, ni semejança a verdad, mas tienen mucha doctrina; de manera

indica la página o páginas en las que se halla, de acuerdo con la ed. de A. Carballo Picazo, Madrid, 1973.

11 En dicha página: *por grave se distingue /la épica/ de algunas especies de Poética menores, como de la parodia y de las fábulas apologéticas.*

12 *ibídem*, p. 247 y s.

*que se puede dellos dezir que, por seguir el fin, dexan la forma en cierta manera, o, a lo menos, dexan la perfección de la forma, que es la perfecta imitación; y ansí Aristóteles y Plutarcho quieren defender a Homero en algunas cosas de poca verisimilitud al parecer, diziendo que lo hizo Homero por la alegoría y doctrina sólida que enseña, como ya es dicho.*¹³

Con toda probabilidad, ninguna cita ilustraría mejor la “ejemplaridad” de las novelas cervantinas como la que acabamos de transcribir, tan en consonancia sobre todo con su formación erasmista.

4. Berganza, perro de muchos amos, es la encarnación inversa e irónica del héroe épico. Si anteriormente hemos podido comprobar cómo el autor de CP se mantiene en la observancia de los preceptos del Pinciano, ahora la confrontación entre los dos textos, el teórico inspirador y el creativo, sugiere la nota paródica respecto a FAP. La historia narrada por Berganza tiene efectivamente mucho de trágico (no hay casi ninguna concesión a los dueños, salvo tal vez al comerciante sevillano); pero el tono decididamente irónico adoptado por el autor, convierte la peripecia biográfica en un relato que, por respetar rigurosamente las reglas de composición, revierte en la parodia.

Observemos la definición aristotélica de tragedia formulada por el Pinciano en FAP 8.2.307:

Tragedia es imitación de acción grave y perfecta y de grandeza conveniente en oración suave, la qual contiene en sí las tres formas de imitación, cada una de por sí, hecha para la limpiar las passiones del alma, no por enarración, sino por medio de misericordia y miedo.

En páginas inmediatamente posteriores a la definición, sigue una puntual glosa palabra por palabra que a nosotros nos es útil para el análisis de los mismos rasgos diferenciadores de la tragedia aristotélica en la novela de Cervantes.

4.1. Cumple, como hemos comprobado (v.s. 3), con el primer precepto de la *imitación*, que el Pinciano en FAP 8.2.308 define una vez más como: *el imitar a aquella obra que no fué y pudiera ser*. Superado el escollo de inicial inverosimilitud, nada entra en contradicción con este postulado. Los episodios que narra Berganza nada tienen de

13 *ibídem*, p. 248.

fantástico, y en cambio sí se corresponden con la realidad del autor: el embrutecimiento de la clase baja, la corrupción de la justicia o la riqueza del comerciante sevillano.

Aun el episodio central de la bruja Cañizares (v.i. 4.5), tiene un referente real en la geografía cordobesa de aquellos años.¹⁴ Por sus características hubiera sido explicable la introducción de elementos fantásticos en la estructura de dicho episodio. Y sin embargo se notará el cuidado con que Cervantes lo ha construido. La misma bruja Cañizares se encarga de mantener el desarrollo de la trama en un ámbito terreno, como buscando una clave racional a su experiencia con el diablo (CP 296):

Hay opinión que no vamos a estos convites sino con la fantasía en la cual nos representa el demonio las imágenes de todas aquellas cosas que después contamos que nos han sucedido.

Todo es elementalmente prosaico, lejos de la leyenda que envuelve la realidad social de la bruja. Acostumbrado a muy otras descripciones, el aposento de la Cañizares sorprende al lector por su realismo (CP 291): *la débil luz de un candil de barro que en él estaba; sentóse sobre una arquilla*. Y de las unturas iniciáticas explica la bruja (CP 297): *Este unguento con que las brujas nos untamos es compuesto de jugos de yerbas en todo extremo fríos, y no es, como dice el vulgo, hecho con la sangre de los niños que ahogamos*. Son estos motivos fugaces, en los que apenas repara el lector, los que contribuyen a sugerir la dimensión humana de la bruja Cañizares. Con ellos juega Cervantes para inspirar en el lector el indispensable sentimiento de compasión (v.i. 4.5).

4.2. Respecto a la gravedad de la acción imitada, el Pinciano es parco en palabras: *el primer miembro de la diferencia es grave; algunos dizen virtuoso*; y remite sin mayor explicación a la equivalencia griega del término¹⁵.

Por parte de Cervantes la elección de un perro como protagonista de los episodios, es ya la primera inversión de relieve en busca de una posible clave paródica del género. En el mismo sentido operan los antagonistas de Berganza: el matarife sevillano; unos pastores desprovistos por supuesto de rasgos arcádicos; un burgués enriquecido con el comercio de las colonias; un alguacil corrompido; el tamborilero saltimbanqui; la bruja Cañizares; la tropa de gitanos; el morisco granadino; los farandulistas en compañía de los cuales termina su vida errabunda antes de acogerse

14 Vid. L. Astrana Marín, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, IV, Madrid, 1952, pp. 516-531.

15 *ibídem*, p. 309.

al feliz estado final en el hospital de Valladolid. Esta galería de personajes, en la que el hampa compete con la vida aventurera y la acomodada de las nuevas clases sociales, nada tiene por supuesto de *grave*. Y la aplicación de un esquema trágico a la peripecia de Berganza, no admite más que una intencionalidad irónica.

4.3. Para el comentario de la cláusula siguiente, el Pinciano remite a su discusión previa (FAP 8.2.309): *quando se trató de la fábula en general, se tocaron estos dos puntos, y se mostró cómo la fábula ha de ser perfecta y acabada, no dividida en dos, y que deve tener una grandeza moderada*. El párrafo al que hace alusión es el que encabeza en FAP 5.4.39 y ss., las condiciones de la fábula, que será única y varia (ib., p. 41):

Bien puede tener, no sólo argumento, pero la fábula toda, diversas acciones, mas que sea la una principal, como en el animal vemos que tiene muchos miembros y el corazón es el principal principio y fuente de todos.

Buscando encajar en este esquema, CP presentará una unidad (es decir, la historia de las andanzas de Berganza como hilo conductor); y al mismo tiempo, una variedad episódica en la que alternan los distintos dueños que de él se aprovechan y que tiende, sin embargo, a un único fin¹⁶.

Siendo fiel transcripción de un diálogo (una vez admitida la ficción literaria), menudean las ocasiones en que Berganza, dejándose llevar por la fuerza discursiva de sus palabras, mezcla por asociación el hilo argumental. Cipión en su papel de interlocutor del diálogo, cumple además la importante función de mantener el orden de los episodios mediante constantes llamadas de atención al narrador. Así CP 269: *Quiero decir que la sigas de golpe, sin que la hagas que parezca pulpo, según la vas añadiendo colas*; CP 270 *y adelante y no hagas sogas, por no decir cola, de tu historia*; CP 272 *Sigue tu historia y no te desvíes del camino carretero con impertinentes digresiones*; y así, *por larga que sea, la acabarás presto*; ibídem *No te diviertas, pasa adelante*. En otras ocasiones es el propio Berganza quien frena su impulso: CP 251 *Pero, anudando el roto hilo de mi cuento (...)*; o cuando curioso Cipión por saber más detalles, responde su interlocutor en CP 255 *eso no haré yo, por cierto, hasta su tiempo; ten paciencia, y escucha por su orden mis sucesos*.

16 Tal vez la unidad de acción explique que no se incluya la narración de Cipión que hipotéticamente tendría lugar a lo largo de la noche siguiente.

La historia de Berganza debe ser referida en el tiempo máximo de una noche (la lectura, en lo que dura la siesta del alférez Campuzano). Esta coordinada temporal se halla incluida en la proposición inicial de CP 244:

Sea ésta la manera, Berganza amigo: que esta noche me cuentes tu vida y los trances por donde has venido al punto en que ahora te hallas, y si mañana en la noche estuviéremos con habla, yo te contaré la mía (...)

Al igual que para con la unidad de la acción, aparecerán a lo largo del diálogo insistentes apremios para que Berganza abrevie la relación de sus calamidades. Son incisivos que se hacen tanto más insistentes cuanto más cerca está el relato del final, siendo inminente el amanecer: CP 316 *Concluye, que, a lo que creo; no debe de estar lejos el día*. Apenas iniciada la narración con la noticia de su nacimiento y el detalle del trabajo en el matadero, en CP 247 Cipión lo reconviene con estas palabras:

Si en contar las condiciones de los amos que has tenido y las faltas de sus oficios te has de estar, amigo Berganza, tanto como esta vez, menester será pedir al cielo nos conceda el habla siquiera por un año, y aun temo que, al paso que llevas, no llegarás a la mitad de tu historia.

De acuerdo con el precepto del Pinciano que a menudo aconseja la brevedad en el narrar: FAP 11.6.212 *la historia sea muy breve*; y poco después, ib. p. 216 *Veys aquí, señor Pinciano, cómo una épica se deve formar, empear, mediar y acabar en breves palabras*.

4.4. Al hilo de la definición de la tragedia, continúa la anotación al lenguaje adecuado; de la que Pinciano explica (FAP 8.2.309 y s.):

Y el cómo sigue “en oración suave” (aquí dicen algunos que sonaría mejor, pues el griego da lugar, “oración sazónada o adobada”) no reparo, que tan metaphórico es un vocablo como otro, y tanto el uno como el otro da a entender lo que quiere dezir, que es, que la oración sea hermosa y ornada y sin aspereza.

A través de una primera interrupción de Cipión, guía en el arte de narrar, el autor introduce un razonamiento ligeramente distinto al del teórico contemporáneo. Justifica el ornato o no del lenguaje, según el contenido del relato. Cervantes establece, de ese modo, una correspondencia de forma y fondo ausente en el fragmento del Pinciano. Así, CP 247:

(...) los cuentos unos encierran y tienen la gracia en ellos mismos; otros, en el modo de contarlos; quiero decir que algunos hay que aunque se cuenten sin preámbulos y ornamentos de palabras, dan contento; otros hay que es menester vestirlos de palabras, y con demostraciones del rostro y de las manos y con mudar la voz se hacen algo de nonada, y de flojos y desmayados se vuelven agudos y gustosos.

Cervantes elabora con extremada atención el lenguaje del relato, que sin embargo presenta gran variedad de registros. Predomina en él la ironía, aunque no siempre de modo directo, sino como resultado de una fundamental falta de correspondencia. Es ya impropio de por sí que un perro hable, pero más aún que su discurso se caracterice por la retórica alambicada de un predicador barroco atento a introducir conceptos morales en la ficción narrativa. Para explicar la argucia de que se servía Berganza con objeto de encontrar dueño conveniente, no sólo disfraza el servilismo bajo la capa de humildad, sino que lo hace recurriendo a un lenguaje artificiosamente elaborado que cuando se considera el contexto en que se inscribe invita inevitablemente a la sonrisa (CP 258):

Ella /la humildad/ allana inconvenientes, vence dificultades, y es un medio que siempre a gloriosos fines nos conduce; de los enemigos hace amigos, templá la cólera de los airados y menoscaba la arrogancia de los soberbios; es madre de la modestia y hermana de la templanza; en fin, con ella no pueden atravesar triunfo que les sea de provecho los vicios, porque en su blandura y mansedumbre se emboten y despuntan las flechas de los pecados.

El fragmento que hemos transcrito revela una construcción academicista, de ejercicio jesuítico atento a la equilibrada disposición de las cláusulas. La trimembración es inicialmente el principio estructurador: *allanar, vencer, conducir*; en correspondencia con los respectivos miembros *inconveniente, dificultad* y *glorioso fin*. Se observará cómo los dos primeros elementos de cada cadena guardan una equivalencia semántica estrecha: *allanar un inconveniente = vencer una dificultad*; a éstos se opone un elemento dependiente de la acción expresada, como conclusión de ella: *conducir a glorioso fin*. El mismo esquema estilístico estructura el período siguiente: *templar la cólera de airados* equivale también a *menoscabar la arrogancia de soberbios*; y a éstos dos términos sinónimos, que buscan la longitud rítmica, se contraponen su conclusión: *hacer de enemigos amigos*. La ordenación, que se pone en práctica mediante el quiasmo (A1 - A2 - B y B' - A1' - A2'), contribuye a la rigidez estilística del fragmento que hemos considerado.

Se contraponen a la primera pareja de sintagmas, una segunda basada ahora en la bimembración: la humildad es *madre de la modestia* y *hermana de la templanza*; las flechas de los pecados *se emboten* sic y *despuntan* en la *blandura* y *mansedumbre* buscando, en definitiva, la imagen desconcertante.

Tras haber elaborado esta artificiosa definición de gusto moralizante, Cervantes contraponen una frase de signo opuesto de cuyo contraste nace la aguda ironía:

De ésta, pues, me aprovechaba yo cuando quería entrar a servir en alguna casa, habiendo primero considerado y mirado muy bien ser casa que pudiese mantener y donde pudiese entrar un perro grande.

Picardía y moralidad se funden, en suma, en la personalidad narradora del perro Berganza.

4.5. Por último, hay que considerar en la narración cervantina la catarsis fundamental para toda acción trágica en la formulación aristotélica, con la que *limpiar las pasiones del alma* (...) *por medio de misericordia y miedo* (FAP 8.2. 307). La discusión de esta finalidad servirá para el análisis del episodio central de la agnición de la bruja Cañizares (CP 290-293).

La inclusión de este personaje en la trama de la novela se justifica por varias razones. En primer lugar para desenmarañar el nudo de la fábula (el Pinciano diría *desañudar*, vid. 5.6. 84-90), de acuerdo con las convenciones literarias al uso que Cervantes, apropiándose las, parodia. Gracias a la confesión de la Cañizares, se cubre el vacío genealógico de los perros, hijos ambos de la bruja Montiel y víctimas en su nacimiento del maleficio de la más vieja y astuta de las tres, la bruja Camacha.

Del relato pormenorizado de los orígenes, el autor se ha valido además para introducir en la mecánica de los episodios de CP un motivo narrativo que es tratado con detalle por el Pinciano. Éste identifica la agnición o reconocimiento como factor indispensable para la elaboración de la peripecia trágica, entendida como (FAP 5.3.25): *una mudança súbita de la cosa en contrario estado que antes era*. Y ejemplifica la dependencia entre agnición y peripecia con la trama argumental de la *Ifigenia* de Eurípides y Pólides; en ellas, estando a punto de ser sacrificado Orestes, la sacerdotisa encargada de ejecutar en él la condena reconoce en la víctima al hermano. Establece acto seguido una fenomenología de la agnición (ibidem, pp. 27-39), no sin al final recomendar:

(...) que los buenos reconocimientos, de qualquier especie que sean, deven estar sembrados por la misma fábula, para que sin máchina ni milagro sea desatada; sino que ella, de suyo, sin violencia ni fuerza alguna, se desmarañe y manifieste al pueblo.

Pero sin lugar a dudas, la mayor justificación de este episodio central es la necesidad catártica de la tragedia. El universo de las brujas, tan apto por lo demás

para que en él se manifieste la sátira cervantina, es inicialmente un motivo inspirador de miedo. A través de esa intencionada perturbación del ánimo, la obra acorde a los preceptos aristotélicos busca limpiar al lector o espectador de sus propios vicios incitándole al rechazo. De ahí que el Pinciano le dedique proporcionalmente mayor espacio al discutir la definición de tragedia (FAP 8.2.311-316).

La catarsis se realiza mediante la compasión; así FAP 8.2. 314: *por la compasión de mirarlas con sus ojos en otros se compadece y teme*. Es en este punto donde Cervantes se adscribe con facilidad al Pinciano. La Cañizares es el personaje más complejo de la novela, prisionera de los favores del diablo y en busca de una reconciliación con Dios. Por ello mismo es también el personaje más humano de esta narración, y aunque Berganza se complace en los detalles más naturalistas y escabrosos (vid. en CP 301 la extensa descripción física de la bruja), Cervantes no puede evitar un gesto de conmiseración al crear al personaje; gesto característico del autor castellano cuando se enfrenta con los tipos humanos más al margen de la sociedad (cfr. con el morisco Ricote, en *Quij.* II.54). A la compasión no escapa ni siquiera Berganza, que exclama (CP 301 y s.):

¿Quién hizo a esta mala vieja tan discreta y tan mala? ¿De dónde sabe ella cuáles son sus males de daño y cuáles de culpa? ¿Cómo entiende y habla tanto de Dios y obra tanto del diablo? ¿Cómo peca tan de malicia no excusándose con ignorancia?

Con la Cañizares no sólo se introducen elementos presuntamente perturbadores del ánimo del lector, sino que con ella puede decirse que se cierra el ciclo narrativo. Por este personaje, tras el reconocimiento de Berganza, venimos a conocer motivos intrínsecos al desarrollo de la trama: la protohistoria de los perros y el modo en que podrá deshacerse el sortilegio. Son todos ellos motivos que Cipión, rechazando un origen infame, rebatirá por orden; pero que en la ficción de Cervantes contribuyen al epílogo irónico no sólo del relato que hemos comentado, sino de la serie completa de las *Novelas Ejemplares*.

5. Ha sido nuestro propósito poner en contacto algunos de los principios formulados por el Pinciano con párrafos de CP, y demostrar de ese modo cómo FAP pudo guiar e inspirar la labor creativa de Cervantes.

Se observará que los párrafos de FAP que nos han servido de punto de partida para la comparación, atañen fundamentalmente a los capítulos que el Pinciano dedica a la fábula (FAP 5), y a la construcción de la tragedia (FAP 8).

De la proyección de los principios trágicos en un trasfondo no precisamente heroico, se sirve el autor para provocar por contraste el humorismo del relato. Prueba una vez más del fundamental relativismo que anima la creación cervantina.

APÉNDICE.

Ofrecemos a continuación una pequeña muestra de pasajes concordados entre el texto cervantino y la poética del Pinciano, en apoyo de la influencia que tuvo en el autor de CP la estética aristotélica mediatizada por FAP.

a) La lengua como factor distintivo entre el hombre y el animal:

CP 241

(...) y viene a ser mayor este milagro en que no solamente hablamos con discurso, como si fuéramos capaces de razón, estando tan sin ella que la diferencia que hay del animal bruto al hombre es ser el hombre animal racional, y el bruto, irracional.

FAP 6.2.117

Es el lenguaje tan importante, que ay quien diga el ser la diferencia mayor que el hombre distingue de los demás animales (...)

b) De la murmuración:

CP 251

(...) qué cosas te pudiera decir ahora de las que aprendí en la escuela de aquella jifera dama de mi amo. Pero habrélas de callar, por que no me tengas por largo y por murmurador.

CIP.- *(...) no es buena la murmuración, aunque haga reír a muchos, si mata a uno; y si puedes agradar sin ella te tendré por muy discreto.*

FAP 8.3.336

PIN.- *(...) el porqué da deleyte la muerte agena.*

FAD.- *(...) nuestra naturaleza mala no piensa que es dichosa sino quando vee a otro en gran miseria.*

FAP 9.4.44

Las demás, que nacen de la dicazidad y murmuración y fealdad y torpeza de palabras, son malas, y ansí se guarde el cómico della en todo

caso de acciones delante de reyes y príncipes grandes, los quales aborrecen naturalmente a toda fealdad.

c) La costumbre en la fábula:

CP 260

(...) las gracias y donaires de algunos no están bien en otros; apode el truhán, juegue de manos y voltee el histrión, rebuzne el pícaro, imite el canto de los pájaros y los diversos gestos y acciones de los animales y los hombres el hombre bajo que se hubiere dado a ello, y no lo quiera hacer el hombre principal, a quien ninguna habilidad de éstas le puede dar crédito ni nombre honroso.

FAP 8.5.361

Y así conviene, para que la costumbre sea en tales conveniente, que el siervo se pinte siempre astuto por la necesidad, traydor por el miedo, infiel por la sugesión; y a la muger, flaca por su naturaleza, y tímida por su flaqueza, y, por el temor engañosa.

d) Del ornato en la representación:

CP 311

(...) sale Su Santidad el Papa vestido de pontifical, con doce cardenales, todos vestidos de morado, porque cuando sucedió el caso que cuenta la historia de mi comedia era tiempo de "mutatio caparum", en el cual los cardenales no se visten de rojo, sino de morado; y así, en todas maneras conviene, para guardar la propiedad, que estos mis cardenales salgan de morado; y éste es un punto que hace mucho al caso para la comedia, y a buen seguro dieran en él, y así hacen a cada paso mil impertinencias y disparates.

FAP 13.2.277

En lo que es ornato tocante a la acción se deve considerar la persona, el tiempo y el lugar (...) es muy importante la segunda consideración del tiempo, porque un ornato y atavío pide agora la España y diferente el de agora mil años; por esta causa conviene mucho escudriñar las historias que dan luz de los tiempos en los trajes (...)