

LA RAÍZ CORTESANA DE LA ACTITUD CERVANTINA HACIA LO CÓMICO

HANAN AMOUYAL

Universidad Hebrea de Jerusalén

hanan.amouyal@mail.huji.ac.il

Resumen: Mi propósito en esta comunicación es exponer un aspecto esencial de la base conceptual de la prosa cervantina, el cual determina la actitud del autor hacia el material cómico. Se examina el sentido de dos nociones clave y casi sinonímicas del decoro y de la propiedad, a fin de demostrar su íntima relación con un nuevo ideal de urbanidad y etiqueta, como se cristaliza en la figura del cortesano en el *Galateo español*. Dicha afinidad hace posible trazar una línea directa entre el oficio del gentilhomme y la profesión del escritor. Junto a la discreción, la propiedad y el decoro garantizan que la representación artística de lo que, por definición, se desvía de lo propio, es decir lo cómico, pueda ser aceptable por el lector.

Palabras clave: Cervantes, propiedad, decoro, cortesano, urbanidad.

A modo de introducción, quisiera evocar un momento sustancial, que ha sido pasado por alto, por no decir casi olvidado, por los expertos. En el sexto capítulo de su poema alegórico, el *Viaje del Parnaso*, nos afirma Cervantes, «que siempre guardé el común decoro / en las cosas dormidas y despiertas» (2016b: 93). Es evidente que, tomando en cuenta el tono apologético del verso siguiente, en el cual añade «pues no soy troglodita, ni soy moro» (*ibid*), la aseveración cervantina a propósito del decoro no corresponde a lo que se suele entender por el concepto clásico, el cual estriba en el deber del individuo de cumplir las expectativas y de actuar según los valores dictaminados por su posición social. Tampoco se refiere al sentido vigente del término tal cual lo encontramos en la teoría literaria coetánea: el precepto horaciano, según el que los autores se ven obligados a seguir la pauta de la visión clásica, de los caracteres humanos, y a equipar a las *dramatis personae* con un aparato de calificaciones éticas que les conviene por su rango social. En cambio, lo que resalta aquí el autor es la fuerte sensación de propiedad, aquí plasmada en el respeto que se debe

doi: https://doi.org/10.59010/9783967280494_006

La actualidad de los estudios de Siglo de Oro. A. Sánchez Jiménez, C. López Lorenzo, A. J. Sáez y J. A. Salas (eds.). Kassel, Edition Reichenberger, 2023, págs. 101-108

mantener hacia los lectores a la hora de redactar la obra poética, aun cuando sea derivada de los caprichos indómitos que le servían al autor de inspiración: «de par en par del alma abrí las puertas, / y dejé entrar al sueño por los ojos / con premisas de gloria y gusto ciertas» (*ibid*).

Estos versos preceden a un conocido fragmento de Cervantes que, desde la interpretación de Riley, suele ser entendido como una manifestación cabal de sus ideas en materia del arte. Según el crítico, «el esquivar la pluma lo imposible», «el mostrar de propósito un desatino», o el rechazo de la disparidad opuesta a la consonancia, todo ello hace eco a la preocupación cervantina por el aspecto cardinal de la preceptiva, esto es, la verosimilitud (1962: 19-20). No obstante, es dable estimar, como lo hace Close, que a la hora de relatar un sueño que está impregnado aún por lo increíble, Cervantes debiera defender su creación, legitimándola mediante el mérito del estilo elegante e inteligente con el cual se cuenta algo al borde del sinsentido (Close 2000: 22-23): «¿Cómo puede agradar un desatino, / si no es que de propósito se hace, / mostrándole el donaire su camino?» (Cervantes 2016b: 93). El doble sentido de la palabra *donaire*, que señala Riley (1962: 21), tiene un paralelo en el multifacético término que aparece en el siguiente terceto, la *gracia* asociada aquí al estilo apacible que está al servicio de estimular el efecto de deleite que provoca un cuento, al ser relatado como si sucediera a quien toma parte en esa actividad de lectura (Close 2000: 22): «Que entonces la mentira satisface, / quando verdad parece, y está escrita / con gracia, que al discreto y simple se aplaze» (cap. VI, 2016b: 94).

Es admisible sugerir aquí que el común decoro, al cual se acaba de referir unos versos atrás, está ligado a las cualidades artísticas que hemos marcado, puesto que en ambos casos Cervantes acude a la misma metáfora íntima de la puerta abierta, acompañada además por la misma locución temporal. Esto a fin de representar el gobierno que ejerce en la esfera privada de los sueños, igual que en materia de arte: «Nunca a disparidad abre las puertas / mi corto ingenio, y hállalas contino / de par en par la consonancia abiertas» (*ibid*). Que tal apertura despierte en el autor escrupulos respecto a la legitimación de la narración, no parece ser un caso singular. De igual manera, el protagonista del *Persiles*, tiene que superar una situación prácticamente idéntica. Periandro, a quien le toca retomar el hilo de su larga historia, llega en ella a un punto que, si se atreve a sobrepasar lo verosímil, en todo caso resulta ser eventualmente un mero sueño. Es de señalar, además, que el telón de fondo de ambas escenas toma la forma del *locus amoenus* clásico. No obstante, en el medio del relato, antes

de la aparición de las figuras alegóricas de esa visión, aprovecha Periandro la inquietud de su audiencia para detenerse y desvelar ciertas dudas, iguales en su tono apologético a los escrúpulos expresados por el autor del *Viaje*: «No es nada lo que hasta aquí he dicho —prosiguió Periandro—, porque, a lo que resta por decir, falta entendimiento que lo perciba, y aun cortesías que lo crean» (libro II, cap. 15, 2002: 276). Se hace referencia aquí a una idea común, según la cual la cortesía nos posibilita dar crédito a lo narrado, por increíble que sea (Muñoz Romero 2002: 276, nota 8).

Lo que viene a cuenta aquí, asimismo, son las ideas del canónigo de Toledo, quien, llegando a resumir su invectiva contra el género caballescico, dice: «Fuera desto, son en el estilo duros; en las hazañas, increíbles; en los amores, lascivos; en las cortesías, mal mirados» (DQ I, 47; 2016a: 619). La exposición de esas ideas nos lleva a la aventura que va a narrar don Quijote tres capítulos después, la del Caballero del Lago. Si tanto la figura del autor en el *Viaje del Parnaso*, como el protagonista épico del *Persiles* guardan el decoro al pie de la letra, transformando la sustancia onírica en un lugar común, —todo lo que garantiza, en suma, la suspensión conveniente de la incredulidad—, don Quijote, en cambio, crea un apabullante escenario de fantasía para su aventura, pintándola con detalles exagerados «a lo brutesco». Como si no bastara con esto, nuestro caballero comete un grave error de graciosísimo *lapsus linguae* al describir a su héroe «después de la comida acabada y las mesas alzadas, quedarse el caballero recostado sobre la silla, y quizá mondándose los dientes, como es costumbre» (DQ I, 50; 2016a: 641), un momento antes de que llegase la aventura a su culminación. Sería difícil imaginar una disparidad más profunda entre la aspiración a generar suspenso y a incitar admiración, y el efecto ridículo en extremo que produce dicha ruptura imprevista no solo del estilo, es decir, del decoro «literario», sino de lo que le es apropiado, a quien toma la narración a su cargo.

Pasemos a otro momento significativo en el *Viaje del Parnaso*. En el cuarto capítulo anuncia el autor, «Yo he abierto en mis Nouelas vn camino / por la lengua castellana puede / mostrar con propiedad vn desatino» (2016b: 61). El sentido de este terceto estriba en tener en cuenta la escandalosa e ignominiosa fama a la cual quedó asociada la tradición de las *novellas* italianas (Close 2000: 19). Hace falta precisar, además, en qué consisten el «desatino» y la «propiedad». En cuanto a la última, la exposición de Close resulta la más satisfactoria. Primero enseña la conformidad natural que demuestra la cosa representada, dicha o hecha, con su sujeto, de ahí que se utilice como un sinónimo del decoro. En otro sentido,

señala que algo es consistente con su propósito y, por ello, alude efectivamente a la habilidad del artista para realizar su intención a fin de elogiar su creación (2000: 18-19). Esto es, en lo esencial, lo que hace Cervantes en ese terceto. Cervantes emplea a menudo el término en un sentido aún más elemental que se refiere al uso correcto del vocablo, la elección del término adecuado al tema, o de la palabra apropiada a las circunstancias, acercándose así al significado estándar del adjetivo «propio» (*ibid*).

Lejos de mantenerse cada uno por su cuenta, se establece una correlación entre el sentido lato de propiedad, consiste en decoro, buen gusto, ejemplaridad e inteligencia artística —lo que Close tiene por la idea central de la poética cervantina del arte cómico (1990: 90)—, y su concepción del uso correcto del lenguaje, expuesto en lo que dice un licenciado en el segundo *Quijote*: «El lenguaje puro, el propio, el elegante y claro, está en los discretos cortesanos, aunque hayan nacido en Majalahonda» (*DQ II*, 19; 2016a: 199). Discreción, como es sabido, es otro concepto esencial dentro del léxico del autor, el cual, parece ser un requisito básico para un buen empleo de la lengua en el discurso, pues hace posible manifestar la propiedad en el sentido radical de la palabra (Riley 1962: 148). Para Close, el sólido vínculo que implanta la propiedad junto a la discreción sustenta la opinión de que la idea que tenía el escritor de una comedia bien lograda y las premisas de las cuales parte en torno al buen uso de la lengua coinciden (2000: 21). Dicha asociación supone, empero, una transición demasiado súbita desde el uso práctico de la lengua como medio de comunicación al nexo sobre el cual giran las cualidades artísticas que vienen a dirigir la creación literaria.

El dicho del licenciado que desempeña, a la sazón, un papel de portavoz de su creador nos da pistas suficientes: en primer lugar, identifica la manera apropiada de hablar con la capacidad de discreción. En segundo lugar, se puede ver que su descripción del estado ideal de la lengua hace resonancia a una frase parecida en un tratado importante de la época, el *Galateo español*. No en vano insiste el mozo pedante de Cervantes en calificar puntualmente lo que él entiende por «discretos cortesanos», pues, ambos comparten, el escritor y el tratadista, la misma opinión sobre el lenguaje perfecto. Igual a Cervantes que la mantiene en un aspecto artístico, Dantisco concede a la propiedad que rige la expresión verbal una prioridad notable; le resulta, en efecto, un aspecto cardinal de la conducta urbana. Por lo tanto, debe abstenerse del lenguaje ornamentado, repleto de latinismos solemnes, de retórica culteranista, o de expresiones anticuadas, que el humanista, fiel a la tradición cortesana, condena por ser

mera pretensión y exceso, o sea, «afectaciones y demasías» (Dantisco, *Galateo español*, cap. XI, 1).

Cabe destacar que el ideal que presenta aquí el tratadista, expresado tácitamente en la frase «sin apartarse del común uso», no apunta al uso exclusivo de la clase alta sino, como señala Morreale, a la nueva clase media que acababa de surgir en el nuevo entorno urbano de las ciudades (1962: 79). En el *Galateo español* se proyecta, pues, una nueva consciencia social que busca distanciarse del rústico. Una distinción similar surge en el *Tesoro* de Covarrubias, en el cual acaba por identificarse los conceptos de «elegancia», «fineza», «policía», con la urbanidad en el doble sentido que había adquirido la palabra.

Cervantes aplica sin ambages los preceptos del *Galateo*, empleando eufemismos cuando da la palabra a una persona a quien conviene guardar la propiedad o el decoro, pero sin caer en pedanterías (Chevalier 1993: 17). En los tres escritores transcurre el mismo motivo como un hilo conductor: el decoro en el sentido ya aludido antes, así definido en el *Tesoro*: «Decoro vale el respeto y mesura que se debe tener delante de los mayores y personas graves» (apud Chevalier 1993: 5). Cervantes, por su parte, en cada ocasión en la que utiliza el término en su obra en prosa, jamás se refiere a otro sentido que a ese, y a menudo refiere simplemente al respeto que se debe mostrar hacia las mujeres. La propiedad, que es el pan y la sal del hombre culto y bien educado, el «gentilhombre», a quien Dantisco rinde homenaje en el *Galateo*, es paralela al común decoro al que está obligado el autor, como declara el mismo Cervantes que se adhiere a él, como hemos visto, incluso en sueño.

No cabe duda que al final del cuento que narra el cabrero, quien recibe un caluroso aplauso de la audiencia, él viene a parecerse a un cortesano (DQ I, 52; 2016a: 652). De igual manera que el licenciado sostiene, a fin de cuentas, que incluso en Majalahonda pueden nacer discretos cortesanos, es decir, gente urbana de buena crianza (DQ II, 19), es dable coincidir con el cura que, «había dicho muy bien [el cura] en decir que los montes criaban letrados», es decir, autores potenciales (DQ I, 52; *ibid*). Si el mismo Cervantes confiesa en su prólogo a la primera parte del *Quijote* que, «quisiera que este libro, como hijo del entendimiento, fuera el más hermoso, el más gallardo y más discreto que pudiera imaginarse» (DQ I; 2016a: 95), las coronas que hubiera querido conceder el autor a su obra en esta apología irónica, y, por extensión, a la obra literaria en general, son casi una réplica de las cualidades esenciales: la discreción y gallardía, con las que dota el autor del *Galateo* a su caballero ideal.

Todo ello nos lleva a trazar una línea directa entre la imagen implícita del caballero ideal, obtenida a partir de los avisos y consejos del *Galateo*, caballero con suficiente discreción e ingenio para entretener contando historias divertidas y anécdotas graciosas de la misma índole de la que se intercalan en el propio tratado, y un autor cuyo oficio consiste precisamente en tejer historias, ya sean fingidas o verdaderas. De hecho, el título que Dantisco le da a esta parte de su tratado, «el hablar continuado», es paralelo a un concepto latino que utiliza Cicerón en la parte sobre la risa de su tratado *De Oratore* (II, 218) para designar un tipo de cuento humorístico destinado a divertir, en este caso, a la audiencia de un discurso: *cavillatio* (Morreale 1962: 76). Dicho concepto lo tradujo Boscán, siguiendo a Castiglione, nada menos que como «festividad o urbanidad» (Morreale 1959: 209). La coincidencia de términos de la risa con los de la etiqueta y buenos modales nos permite deducir, con cautela, que no solo la materia de la risa estaba sometida a las nuevas exigencias éticas de la sensibilidad y del tacto social, sino también toda la facultad de narrar una historia en compañía, que en aquel momento se consideraba como una de las habilidades que un caballero debía cultivar.

Creo que, desde el punto de vista del escritor, refiriéndome en particular a Cervantes, su profesión sigue siendo percibida por él, en cierto modo, como una extensión de dicha práctica social, ya que se le aplican los mismos criterios éticos que rigen la conducta social del gentilhomme, a la hora de redactar su obra. De igual manera que un personaje de ficción también queda obligado a guardar el decoro al dirigir sus palabras a otro personaje, asimismo el autor, como destaca Chevalier, debe guardar el decoro respecto al lector a quien está destinada su obra (1993: 22). En contraste con la historia del cabrero, cuyo autor la presenta con buen tino, y sin dificultad alguna, la materia de lo cómico se percibe, en lo esencial, y aún en la fórmula atenuada del *Galateo*, como una brusca desviación del «común decoro»: tengamos en cuenta aquí la noción de lo risible de aquella época, como una encarnación de lo sumamente ridículo (Close 1990: 96).

El problema, en fin, es el mismo al que el autor alude en el terceto que hemos citado del cuarto capítulo del *Viaje del Parnaso* que ahora podemos formular como una pregunta. ¿Cómo podría el escritor presentar algo esencialmente absurdo de una manera aceptable, es decir, «mostrar con propiedad un desatino»? La respuesta artística de Cervantes en el sexto capítulo de la misma obra, aunque en realidad formulada como una pregunta, se acerca al posicionamiento ético que toma el autor del *Galateo*

sobre el tema de la risa. Si los chistes y burlas siempre implican una ofensa, por no decir un insulto que causa daño, Dantisco encuentra una manera de desarmarlos, «por vía de donaire» (XI, 20), igual que Cervantes cede el paso a una actitud *lúdica* que le sirva de guía, es decir, «mostrándole el donaire su camino», para que él mismo haga esas burlas aceptables, es decir, risibles y divertidas. Finalmente, el mismo término *desatino* se repite en el susodicho terceto, acompañado con la metáfora común del *camino*, cuando Cervantes declara, sin duda alguna, que, en sus novelas, y —añadiría yo— en el resto de su obra también ha descubierto una *forma adecuada* de que la lengua española dé un digno retrato de la risa y de la comedia.

OBRAS CITADAS

- CERVANTES, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de John Jay Allen, Madrid, Cátedra, 2016a [1977].
- *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 2002.
- *Viaje del Parnaso y poesías sueltas*, ed. de José Montero Reguera y Fernando Romo Feito con la colaboración de Marcarena Cuiñas Gómez, Madrid, Real Academia Española, 2016b.
- CHEVALIER, Maxime, «Decoro y decoros», *Revista de Filología Española*, vol. 73, 1993, no.1/2, págs. 5-24.
- CLOSE, Anthony J., «Cervantes frente a los géneros cómicos del siglo XVI», *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, 1990, págs. 89-104.
- *Cervantes and the Comic Mind of his Age*, Oxford / New York, Oxford University Press, 2000.
- DANTISCO, Lucas Gracián, *Galateo español*, texto preparado por Enrique Suárez Figardo, 2010. Disponible en <https://users.pfw.edu/jehle/CERVANTE/othertxts/Suarez_Figaredo_GalateoEspanol.pdf> (consulta: 1 de noviembre de 2020).
- DQ. Véase CERVANTES 2016a.

- MORREALE, Margherita, *Castiglione y Boscán: el ideal cortesano en el renacimiento español*, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 1959.
- «Una obra de cortesanía en tono menor: *El galateo español*, de Lucas Gracián Dantisco», *Boletín de la Real Academia Española*, vol. 42, 1962, págs. 47-89.
- RILEY, Edward C., *Cervantes's Theory of the Novel*, Oxford, Clarendon Press, 1962.