



Tres diálogos renacentistas en pos de la novela moderna

Three Renaissance dialogues towards the modern novel

RAFAEL MALPARTIDA TIRADO
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Resumen: Tres espléndidos diálogos españoles de la década de 1550 despuntan por sus logros en lo que a experimentación narrativa se refiere: los *Coloquios satíricos* de Antonio de Torquemada (y en particular “el pastoril y gracioso al cabo dellos”), *El Cróton* de Cristóbal de Villalón y el anónimo *Viaje de Turquía*. A examinar sus vínculos con la novela moderna se encomienda el presente trabajo, comenzando por el influjo de Luciano y Erasmo desde un punto de vista formal, siguiendo con sus resortes humanísticos (menos contrarios a la prosa de ficción de lo que habitualmente se ha señalado) y apuntando, en último término, a su conformación genérica y a sus incipientes signos de modernidad como práctica lúdica que es en sí misma la escritura dialógica.

Palabras clave: diálogo renacentista, novela moderna, Antonio de Torquemada, Cristóbal de Villalón, *Coloquios satíricos*, *El Cróton*, *Viaje de Turquía*

Abstract: Three splendid Spanish dialogues from the 1550s stand out for their achievements in terms of narrative experimentation: the *Coloquios satíricos* of Antonio de Torquemada (and in particular “el pastoril y gracioso al cabo dellos”), *El Cróton* of Cristóbal de Villalón and the anonymous *Viaje de Turquía*. This paper is entrusted to examine its relations with the modern novel, beginning with the influence of Luciano and Erasmus from a formal point of view, continuing with their humanistic springs (which were not so contrary to fictional prose as has been usually pointed out) and ultimately pointing to its generic conformation and its incipient signs of modernity as a playful practice that dialogic writing is itself.

Key words: renaissance dialogue, modern novel, Antonio de Torquemada, Cristóbal de Villalón, *Coloquios satíricos*, *El Cróton*, *Viaje de Turquía*



Encauzamiento metodológico y terminológico

Para considerar los vínculos entre el diálogo renacentista y la novela moderna, es preciso, en primera instancia, dar por sentado que los diálogos van más allá del documento informativo y que hay un “arte” en su composición. Ahora que su exégesis ha avanzado de forma considerable, puede parecer sorprendente que en los estudios literarios fueran relegados por lo habitual al cajón de sastre de lo que se ha denominado, con proverbial inoperancia taxonómica, “prosa didáctica” o incluso “prosa argumentativa”, cuando ambos marbetes, en todo caso, podrían orientarnos –y solo como punto de partida, pero nunca de llegada– para determinados ejemplos de un corpus tan fecundo como abigarrado.

Los principales hitos en la reconsideración de dicho estatuto artístico del diálogo fueron los artículos de José Lara Garrido, que analizaba uno de estos textos, los *Diálogos de la Montería* de Luis Barahona de Soto, “como realización genérica” (1979); Leonardo Romero Tobar, que se refería al “arte del diálogo” (1984) a propósito, además, de uno de los casos que nos van a ocupar, los *Coloquios satíricos* de Antonio de Torquemada; e Isaías Lerner, quien por fin atendía al “discurso literario” (1986) del *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés, una de las obras que más tinta habían derramado, pero debido a la materia lingüística sobre la que se platica, no a su exquisito diseño conversacional, que sí puso de relieve en su trabajo el profesor Lerner. Nótese que en estas tres aportaciones las claves del giro exegético ya estaban incluidas en el título, de modo que no constituyeron una nota marginal, sino un axial toque de atención sobre las cualidades formales de las tres obras estudiadas.

Un poco más adelante surgieron los trabajos de Ana Vian, en especial, para la cuestión que aquí nos afecta, los que dedicó a la “ficción conversacional” (1987 y 1988); y en la fecunda trayectoria de Jacqueline Ferreras alternaron los discursos en torno a factores ideológicos, sobre todo en su tesis doctoral en francés de 1985 (traducida y publicada en España en 2002), con otros más cercanos a aspectos formales, como, para los casos que aquí nos atañen, sus reflexiones sobre *El Crótalon* y el *Viaje de Turquía* (1985 y 1989). Precisamente es esta última obra, como explica David Mañero Lozano



en su estado de la cuestión, el paradigma de una “tardía incorporación [...] a nuestra Historia literaria”, de modo que ha sido necesario, mediante un acusado viraje exegético, “situar la obra en el lugar que le corresponde, sin duda en la cumbre, junto al *Lazarillo*, de cuantos ensayos novelescos se encaminaron hacia la magistral síntesis cervantina” (1997: 129).

Otra precaución, en este caso terminológica, que debemos tomar, es el deslinde entre “diálogo narrativo” y “novelesco”, dado que se ha acuñado a veces la denominación de “diálogo narrativo” para señalar a los que incluyen más elementos novelescos (p. ej., Sevilla Arroyo, 1992 y 2001, XLI), mientras que ese término se opone en realidad, por reproducir los *verba dicendi*, al de “diálogo dramático”, que los omite. Es la misma distinción por pares que se ha acuñado entre “diálogo indirecto” y “directo” (Morón Arroyo, 1973: 277).

Más peliaguda, además de anacrónica, es la denominación “novela dialogada”, sobre la que ya advirtió Ferreras (1985: 349). En los diálogos que vamos a examinar, la acción principal se desprende de la narración oral retrospectiva, pero no es llevada a cabo *in fieri*. Así, por ejemplo, si Galdós empieza a experimentar con una fórmula que fusiona forma dramática y novela, lo que busca es salvar la diferencia radical entre mimesis y diégesis, y los personajes hablan y actúan simultáneamente –o incluso actúan hablando– porque, en palabras del propio autor, “el sistema dialogal [...] nos da la forja expedita y concreta de los caracteres” (cit. por Romero Tobar, 2002: 721)¹. En cambio, el diálogo renacentista, cuando explora nuevas fórmulas narrativas, no genera una acción intrínseca al propio diálogo, sino que recupera una que pertenece al pasado y que es activada por medio de resortes conversacionales. En todo caso, en sus mejores muestras, engendra acción en el arte de contar, que es “dramatizado”, como sucede en el relato “motivado” –y hasta “deconstruido”– del *Viaje de Turquía*.

Hechas estas prevenciones, al utilizar la expresión “en pos de” la novela moderna en su sentido de aproximación y precedente, voy a tener en cuenta

¹ Si queremos un ejemplo más próximo a nuestro corpus, otro tanto podría decirse de *La Celestina*, donde la forma dramática engendra la acción. Si para Dorothy S. Severin es novela dialogada e incluso novela moderna como lo sería el *Quijote* (1993: 25-26), Carlos Moreno Hernández prefiere, en cambio, considerarla “no solo un experimento agenérico, sino antigenérico” (1994: 28). En todo caso, como podemos comprobar, se trata siempre de tentativas y de fórmulas de fusión, como lo que propondrán nuestros diálogos.



los logros incipientes que se han asociado al *Lazarillo* y la consolidación que se ha endosado al *Quijote*², y soslayo deliberadamente discusiones sobre la inclusión del *Guzmán* en ese arco crítico, como reivindica, por ejemplo, Michel Cavillac (2010), o la exclusión del propio Cervantes propuesta por José Manuel Martín Morán, para quien “el *Quijote* no es aún la novela moderna, aunque la anuncia” (2008: 225). Lo que resulta evidente es que el primer hito, el *Lazarillo*, de acuerdo con la perfecta síntesis de Juan Ramón Muñoz Sánchez, representa lo siguiente:

El cuento de una vida, organizado desde una perspectiva tan única cuanto unipersonal y en una dirección señalada, pues, se presentaba en el mundo de unas letras dominadas por la narración de las hazañas heroicas y ejemplares, y suponía el primer conato de novela moderna, desde el realismo cómico y el relato corto (2013: 113).

Rasgos estos que no debemos olvidar a la hora de tasar qué novedades aportan los diálogos más próximos a la novela en esa década de 1550³, los *Coloquios satíricos* (1553) de Antonio de Torquemada y en particular el último de ellos, denominado “pastoril”, *El Crótalon* (¿1556?) de Cristóbal de Villalón y el anónimo *Viaje de Turquía* (¿1556?)⁴, que comparten con el *Lazarillo* la exploración de nuevas fórmulas narrativas.

Para ello, conviene considerar, por una parte, un elemento extrínseco, la influencia de Luciano y Erasmo, y otro intrínseco, la constitución dialógica y el tránsito al autobiografismo a través de la escritura del yo, dos circunstancias que, por cierto, confluyen, dado que los dos autores de tan alargada sombra practicaron el género dialogal. Y en la conjugación de ambos factores se encuentra, además, la vinculación con el Humanismo, menos contrario a la prosa de ficción, como demuestra su propia práctica, de lo que se ha señalado habitualmente.

² A propósito de estos dos hitos, no hay que olvidar la vinculación entre los logros creativos de la primera picaresca y la escritura cervantina, como propone Juan Ramón Muñoz Sánchez (2013).

³ Para el caso francés, contamos con el trabajo de Eva Kushner sobre los diálogos en esa misma década (1984), pero conviene atender, antes de extraer conclusiones sobre la práctica del género en ambos países y sus respectivas lenguas vulgares, a las disquisiciones de José Antonio Maravall (1999).

⁴ Indico la fecha de composición aproximada teniendo en cuenta la hipótesis de Marcel Bataillon que acoge Marie-Sol Ortola (2000: 27 y 158, n. 2).



Cuestiones genéticas y genéricas

Por más que lo hayamos asociado a altas elucubraciones filosóficas, recuerda Huizinga con muy buen tino que “en Platón el diálogo es una forma artística ágil y juguetona” (1998: 259)⁵, y el tránsito, pasando por un uso más adusto – aunque de fondo admirable– de Cicerón, al *homo ludens* que es Luciano en su empleo del género, no debería parecernos forzado. Todos ellos *juegan*, sin duda, cuando eligen ese cauce formal, como lo hacen sus personajes en el intercambio conversacional.

Resulta necesario mirar, así pues, a los modelos antiguos, y no tanto por el prurito de rescate cultural, ya que la admiración implica, desde su étimo, “distancia” –véase la carta “desmitificadora” de Petrarca (1978: 296-297) nada menos que a Cicerón–, sino porque las formas practicadas por ellos resultan útiles. De ahí, por ejemplo, la profunda –y confesa hasta la saciedad– raíz lucianesca de *El Crótalon* (Schwartz, 1986: 574), pero “la corrupción general de las costumbres que el autor ve en todos los estados –noción no lucianesca sino europea medieval– se formula mediante la recreación no solo de modelos lucianescos sino de los de su intérprete por antonomasia en el siglo XVI: Erasmo” (1986: 580), figura esta del roterodamo que ha sido vinculada, por cierto, a nuestros tres textos dialogales, y que deberíamos extender de lo más vagamente ideológico a lo más concretamente formal.

De hecho, se percibe incluso en estudiosos de gran categoría como Mariano Baquero Goyanes una cierta tendencia a considerar este influjo como un elemento pasajero y circunstancial:

[...] el diálogo en el *Viaje de Turquía* y en *El coloquio de los perros* no tiene un valor esencialmente novelístico. La natural forma novelística de una y otra obra

⁵ Y no desdeñemos, si queremos comprender la práctica dialógica de Platón, su raíz “detectivesca” en torno a los conceptos que trata de desentrañar, y que sitúa a sus obras en parámetros incluso novelescos, como en este pasaje del *Fedón*:

Equécrates: ¿Estuviste tú mismo, Fedón, junto a Sócrates el día aquel en que bebió el veneno en la cárcel, o se lo has oído contar a otro?

Fedón: Yo mismo estuve allí, Equécrates.

Equécrates: ¿Qué es, entonces, lo que dijo el hombre antes de su muerte? ¿Y cómo murió? Que me gustaría mucho escuchártelo. Pues ninguno de los ciudadanos de Fliunte, por ahora, va de viaje a Atenas, ni ha llegado de allí ningún extranjero que nos pudiera dar noticias claras acerca de esos hechos, de no ser que él murió después de haber bebido el veneno. De lo demás no hubo quien nos contara nada (1992: 24-25).

Este modo de privilegiar al receptor ante lo intrincado de las fuentes informativas, demuestra, por otra parte, que “para la filosofía, *en principio fue el diálogo*” (Lledó, 1984: 39).



hubiera sido la autobiográfica –de hecho lo es–, y si esta forma ha sido sustituida por la dialogada, fue, más que por una necesidad surgida de la misma índole de los temas, por una concesión a una moda erasmista que tenía un entronque humanístico con la literatura clásica (1950: 171).

Parece más idóneo considerar, con Javier Gómez-Montero, que diálogo y autobiografía, lejos de estar reñidos, se presentan íntimamente emparentados, de ahí “el papel tan decisivo que la forma dialógico-autobiográfica elegida desempeña en el *Viaje de Turquía*” (1985: 325), que “responde a la intención del autor de prestar verosimilitud” (1985: 346), y para eso ha de crearse la dialéctica entre credulidad/incredulidad de los oyentes, que se va resolviendo con el progresivo encantamiento de la narración, que prenda a los interlocutores.

Así, por una parte, el diálogo es consustancial a lo autobiográfico, en lugar de oponerse⁶, y, por otra, Erasmo no solo proporcionó un agitado debate en el mundo de las ideas, sino que afianzó, especialmente con sus *Coloquios familiares*, todo un principio compositivo que “encuentra en el diálogo un medio idóneo de expresión, no solo como medio de instrucción, sino también como vehículo de una literatura basada en las fuerzas de la imaginación” (Gómez-Montero, 1985: 346).

En todo caso, la dependencia de modelos antiguos o del más próximo Erasmo no resta novedad a las tres realizaciones en lo que atañe a sus relaciones con el surgimiento de la novela moderna, dado que el Humanismo ha sabido equilibrar sus principios imitativos con el diseño del desarrollo dialogal y el carácter lúdico que señalaba Huizinga como rasgo esencial del género. Pocos diálogos más divertidos –en el sentido etimológico de *desviarse*– que nuestras tres obras podemos encontrar en el corpus de la producción dialogal renacentista, y la dinámica socarrona y embromadora de

⁶ En esa misma línea de Gómez-Montero, para Sevilla Arroyo la originalidad del *Viaje de Turquía* “no radica tanto en la naturaleza de los factores compositivos seleccionados como en la complejidad con la que se fusionan; en la perfecta hibridación a la que ambos se ven sometidos” (1997: 75), hasta el punto de que “la razón de ser toda de la nueva fórmula creativa propuesta por el *Viaje de Turquía*” constituye “un firme intento de compaginar los dos impulsos [...], de dar cabida en la literatura tanto a la ficción como al compromiso histórico. Aquí se intenta solucionar el problema reforzando el relato en primera persona con un andamiaje dialogístico, que representa una puerta continuamente abierta hacia el otro impulso; o quizás enriqueciendo el marco tratadístico-coloquial con un componente autobiográfico capaz de dotarlo de una dimensión novelesca” (1997: 87).



Matalascallando (Anónimo, 1986: 286), el receso de unos pastores para empinar –literalmente– el codo (Torquemada, 2011: 305-306) o el ingenio con el que se resuelve la pérdida del gallo en *El Cróton*, con irrupción del vecino Demophón como nuevo conversante (Villalón, 1990: 434)⁷, constituyen operaciones que balancean armónicamente la gravedad de la materia con un cuidado gracejo procedente del mismo fluir dialógico. Es decir, que el *delectare* y el *prodesse* no solo están ubicados estratégicamente en la narración retrospectiva, sino que discurren libremente a través del propio intercambio conversacional, como en el memorable diálogo convival de Erasmo donde la camaradería, las chanzas y cierta “amistosa agresividad” –como la que señalaba Lerner (2006: 145) a propósito del *Diálogo de la lengua*– articulan el texto. Su nombre adoptado en la traducción castellana del siglo XVI, “Colloquio combite religioso”, no parecía anunciar distensión precisamente, pero, según indica el traductor Alonso Ruiz de Virués, “Erasmo no solamente se muestra muy elocuente e sabio en la Sagrada Escritura, más aún usa de hermosos artificios e invenciones para hazer la obra aplazible” (Erasmo de Rotterdam, 2005: 87).

No hay que olvidar, a la luz de esos “hermosos artificios e invenciones”, que el Humanismo no es tan adusto ni monocorde⁸ como a veces se ha descrito, ni condena de forma unánime la literatura de ficción. Tan humanista es el Nebrija que se encomienda a “dar a los ombres de mi lengua obras en que mejor puedan emplear su ocio, que agora lo gastan leyendo novelas o istorias embueltas en mil mentiras y errores” (1997: 6), como lo son Villalón

⁷ No olvidemos, respecto a la propuesta del *Lazarillo*, relato al fin y al cabo de un pregonero de Toledo, que “a la altura de 1550, debemos apreciarla como un singularísimo experimento para filtrar la trivialidad en los reinos del arte” (Rico, 1994: 48), que ya se había asomado al género dialógico en forma de recreación conversacional (Malpartida Tirado, 2005: 14-15), con todos los entresijos de la cotidianidad –y de ahí el calculado desenfado de nuestras tres obras– al descubierto.

⁸ Empezando porque hay que “corregir uno de los excesos más comunes entre los estudiosos del Humanismo en sus distintas formas: la determinación tácita de un canon de lecturas propio de los humanistas y sus allegados” (Gómez Moreno, 1994: 13). Por vía inversa, nótese que las condenas hacia la literatura de ficción no procedían del Humanismo, sino, más en particular, del moralismo más recalcitrante (Ife, 1992: 11-44), que podían o no coincidir. Y la propia práctica literaria de muchos humanistas (Torquemada entre ellos, autor de una novela caballeresca, por ejemplo) desmiente el tópico, por no mencionar que el primer gran hito, el *Lazarillo*, no es ajeno al entramado humanístico (Fradejas Lebrero, 2018: 73).



haciendo hablar a un gallo o Torquemada urdiendo un sueño alegórico en el que una pastora termina devorando el corazón del narrador.

Es más, si acudimos a la útil síntesis de María del Carmen Bobes Naves –con inteligente recurrencia a los ensayos de Francisco Ayala– sobre el advenimiento de la novela moderna (1998: 67-71), comprendemos que está emparentada en buena medida con el Humanismo y el clima intelectual que propició:

El marco de presuposiciones y de valores morales, culturales, ideológicos, estéticos, etc., que da sentido a esas primeras novelas modernas españolas, aclara suficientemente las razones de su aparición: la idea de que el hombre es hijo de sus obras, que enuncia claramente Lazarillo, y la idea de que los valores del hombre son relativos, que practica tan sabiamente Cervantes, son las dos coordenadas que articulan esa nueva sociedad que sirve de marco tanto al mundo real de la vida cotidiana como al mundo ficcional que nos crean las novelas (1998: 71).

Humanismo que traza un doble movimiento de lo aristocrático a lo democrático (Prieto, 1993: 89-91), así como –sobre todo en la práctica dialogal– de lo ideal (y abstracto) a lo real (y tangible), necesarios para que se produzca este singular giro advertido por Francisco Rico: “La irrupción de gentecillas como los padres o los amos de Lázaro en un relato en prosa constituía una novedad absoluta y los lectores de la época, en el pronto, no podían presumir que se las habían con una ficción” (1988: 154). No es de extrañar que el segundo gran hito, el *Quijote*, al ser examinado por Gonzalo Torrente Ballester en su condición de *juego* –término que no cesa de presentarse ante nosotros–, destaque asimismo por una significativa “anulación de lo extraordinario” y “su sustitución por lo cotidiano, por lo que puede experimentarse y verificarse”; de ahí que

[e]l personaje principal del Quijote no solo ha nacido en tierra cercana y en tiempo memorable, sino que sus restantes circunstancias se describen como vulgares, cotidianas, las mismas de tantos otros, hasta el punto de poderse componer con ellas los datos de un *état civil* comprobable. Está, pues, ahí; el lector puede pensar que es “uno de tantos, uno de nosotros”. Y lo mismo sucede con los demás personajes, de quienes no se sabe si han sido tomados de la realidad (al menos en su mayor parte), pero que bien pudieran haberlo sido. Y cuando alguno de ellos pertenece a un ámbito situado socialmente por encima del de los habituales transeúntes del camino real, se citan de ellos tales circunstancias que los acercan, con esa proximidad y esa realidad que engendra en el lector un sentimiento de “igualdad” y de “inteligibilidad”, frente al



de “diferencia” e “incomprensión admirativa” experimentado ante las figuras de los libros de caballerías (1984: 17-18).

Los *Coloquios satíricos* de Torquemada nos conducen al quehacer cotidiano de los dialogantes, y cuando ofrece el pastoril que aquí nos ocupa, como “fruta de postre” (2011: 266), no descuida los rasgos esenciales de la recreación conversacional, así como el elemento fantástico se presenta no como experiencia real, sino en forma de sueño; la *extraordinaria* trayectoria del gallo en *El Crótalon* se inscribe como relato en la *ordinaria* tarea de un humilde zapatero; y el viaje de Pedro de Urdemalas llegó a ser leído como realmente autobiográfico. No es que el *realismo* sea signo de *modernidad* en sí mismo, sino que ha penetrado –en grados y formas muy diversos– en la literatura que más *moderna* nos parece ahora por retículas creativas insospechadas, como los relatos de un pregonero o un hidalgo, o la puesta al vivo de conversaciones en lo que llamó Carla Forno “il libro animato” (1992) para caracterizar al género dialogal.

Magias parciales y signos de modernidad

Como recuerda Barry W. Ife con habilidad y desenfado,

una historia sin una finalidad precisa incomoda al lector o no le interesa, y el desconocido que nos importuna con sus batallitas o con el cuento de la hernia de su hijastra nos deja perplejos y con ganas de decirle: “Vale, pero ¿por qué me lo cuentas a mí?”

El propósito, en este caso, es establecer contacto, y lo significativo no es lo que se dice, sino el hecho mismo de decirlo. La narración es, pues, sobre todo, una actividad (1992: 46).

De ahí que el *Lazarillo*, como continúa Ife recurriendo oportunamente a Claudio Guillén, no sea “un relato en abstracto, sino que se ha escrito para explicar algo; en palabras de Claudio Guillén, no es un «relato puro», sino una «relación»” (1992: 50-51). Si el anónimo autor del *Lazarillo* erige un “elegante *trompe-l’oeil*” que propicia “la sensación de que a Lázaro le corresponda la obligación de responder a una carta que un eminente personaje (Vuestra Merced) le habría enviado para conocer un determinado caso” (Ruffinatto, 2001: 166), y para ello se vale de una fórmula epistolar, nuestros tres textos acuden a la dialogal, que, lejos de constituir una simple *cornice*, sustenta y



sustancia el desarrollo narrativo. Una “relación” o incluso un “informe”, como apuntaba Claudio Guillén, es lo que transmiten los tres protagonistas-narradores a sus interlocutores, pero no se trata de relatos “desmotivados”, sino que los reclaman, y no sin insistencia –igual que se despierta la curiosidad del lector–, los dialogantes, ávidos de noticias. El “Vuestra Merced” del *Lazarillo* que impulsa el relato, solicitándolo, son esos *domandatori* y somos, en definitiva, nosotros.

Así pues, en nuestros tres diálogos hay un “caso”, y todos se manifiestan inicialmente por los signos externos del protagonista-narrador y a partir de un efecto de extrañamiento experimentado por los dialogantes. Al Torcato del “Coloquio pastoril” de Torquemada lo echan en falta sus amigos Filonio y Grisaldo, el primero de los cuales se pregunta

qué enfermedad le trae tan fatigado y abatido, y tan diferente del que ser solía que apenas le conozco cuando le veo su gesto, que en color blanca con las mejillas coloradas, a la blanca leche cubierta de algunas hojas de olorosos claveles semejava. Agora flaco, amarillo, con ojos sumidos, más figura de la misma muerte que de hombre que tiene vida me parece. Su tañer y cantar, todo se ha convertido en lloros y tristezas; sus placeres y regocijos, en suspiros y gemidos; su dulce conversación, en una soledad tan triste que siempre anda huyendo de aquellos que l[e] podrían hacer compañía (2011: 271).

Como la causa de tales pesares es el desdén de una pastora, Belisia, el motivo impulsor del relato que Torcato les contará se suma a un tópico literario, bien conocido además en los predios eglógicos (Trabado Cabado, 2001: 214-215), según el cual la comunicación de las cuitas a uno o varios confidentes produce alivio:

Filonio: La causa de nuestra venida ha sido la lástima que de ti y de tu dolencia tenemos, y el cuidado nos puso en camino buscándote donde te hemos hallado para procurar, como amigos, que vuelvas al ser primero que tenías, porque, según la mudanza que en tus condiciones has hecho, ya no eres aquel Torcato que solías. Mudo estás de todo punto, y créeme, como a verdadero amigo que soy tuyo, que los males que no son comunicados no hallan tan presto el remedio necesario, porque el que los padece, con la pasión está ciego para ver ni hallar el camino por donde pueda salir de ellos, así que, amigo Torcato, páganos la amistad que tenemos con decirnos la causa de tu dolor más particularmente de lo cual hemos entendido, pues ya no puedes encubrir que no proceda de amores y de pastora que se llame Belisia, a la cual no conocemos por no haber tal pastora ni zagala en nuestro lugar ni que de este nombre se llame (Torquemada, 2011: 277).



El consiguiente relato de tipo pastoril, el onírico-alegórico con el que continúa y el debate final de los tres amigos sobre los motivos del comportamiento de Belisia, ya son en sí mismos una buena muestra de fusión de géneros y motivos como principio y tentativa experimental, y no producto de “una irreprimible incontinencia de su pluma”, como opinaba un ceñudo González de Amezúa (1943: XVI). Romero Tobar señaló, en cambio, que

los *Colloquios* se publicaron en 1553, en la coyuntura literaria de mitad de siglo, cuando se están gestando nuevos modelos de prosa narrativa (*Lazarillo*, *Diana*, *Abencerraje*) y otros diálogos excelsos (*Viaje de Turquía*, *Cróton*) que ofrecen estados paralelos de contaminación de géneros literarios. Desde esta perspectiva, la obra de Torquemada, sin llegar a ser una pieza imprescindible en la *nueva narrativa* hispánica, constituye un texto precioso no solo para la historia del género dialogal sino también para explicar el clima artístico que da lugar a la creación de la picaresca y del *Quijote* (1984: 256).

Por su parte, Villalón prueba en *El Cróton* a imitar, entre otros autores, a Luciano, como Morreale explicó tempranamente⁹, y lo hace a partir de un ingenioso resorte dialógico: que un gallo que despierta diariamente al zapatero Miçilo pueda hablar es ya suficiente “caso”, pero, más allá de esta cualidad que tanto se alabará en el texto –y que constituirá una ejemplar impregnación de elocuencia en el propio zapatero–, asociarlo a Pitágoras y que el relato sea no ya el de una vida, sino el de muchas a través de transmigraciones, representa un punto de partida apasionante. No es de extrañar, por tanto, que su interlocutor Miçilo se aflija en grado sumo con su pérdida, de igual modo que nosotros lamentamos que se haya agotado la fuente de esas historias. Esta feliz equiparación de efecto entre personaje y lector merced a la elección del género dialogal, pone al descubierto no solo una serie de relatos, sino la reacción que provocan.

Y si ponemos mientes en el *Viaje de Turquía*, el protagonista-narrador Pedro de Urdemalas se presenta ante sus amigos, tras larga ausencia, con un aspecto físico e incluso una elocución ininteligible, hasta el punto de que Mata le dice: “en verdad que venís tan trocado, que dubdo si sois vos” (1986: 123). Aquí el encuentro entre los interlocutores, con trazas de anagnórisis, es el más

⁹ Recuérdese, por ejemplo, su advertencia de que *El Cróton* “nos revela, acaso con mayor perspicuidad que otras obras más perfectas del mismo período, cómo un escritor del siglo XVI lograba combinar el canon de la *imitatio* con una visión personal del mundo contemporáneo” (1951: 301).



elaborado de los tres diálogos que estamos recordando, y el “caso” comienza por averiguar cuáles son las razones de semejante mudanza, misión que corresponde a los *domandatori* y en la que les secundamos como lectores intrigados. De nuevo se ha logrado la equiparación, pero en el *Viaje de Turquía* constituye una dinámica dialogal semejante a la del *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés, solo que la materia, en lugar de ser lingüística, es el viaje transformador de Pedro. Esa suerte de “vampirismo” que tan hábilmente diseñó Valdés contra su interlocutor homónimo, con ardid tramado por los dialogantes para atrapar al maestro, se retoma y perfecciona en el *Viaje de Turquía* (“Dexadme vos a mí el cargo de preguntar, que yo os le sacaré los espíritus”, 1986: 379), con la variante de que si allí se llevaban el gato al agua los tramposos, aquí se produce una auténtica derrota de los *domandatori*, que no pueden ya, exhaustos de inquirir, obtener más información del narrador privilegiado:

Mata: Si más hay que preguntar no lo dexo sino por no saber qué, y desde aquí me aparto dando en rehenes que se me ha agotado la çiençia del preguntar, no me maravillando que estéis cansado de responder, pues yo lo estoy de preguntar.

Juan: En todo y por todo me remito a todo lo que Mátalas dize, que çierto yo me doy por satisfecho, sin ofreçerse otra cosa a que me poder responder.

Pedro: Agora que os tengo a entrambos rindidos, quiero de ofiçio, como hazen en Turquía, deciros algunas cosas de las que vuestros entendimientos no han alcanzado a preguntar [...] (1986: 498-499).

De este modo, además de que en las tres obras se produce esa “avidez dialogal”, en todas se manifiesta una transformación en el presente¹⁰ que requiere una narración de sus causas. El proceso de aprendizaje corresponde, por tanto, al protagonista (Bobes Naves, 1998: 71), ya sea el pastor que ha experimentado los vaivenes del amor, el gallo que ha pasado por muy diversos estados o el cautivo que ha conocido de forma privilegiada otros modos de vida¹¹.

¹⁰ En particular, como advierte Ortola a propósito del *Viaje de Turquía*, “aunque las carreras de Pedro de Urdemalas y de Lázaro van por derroteros diferentes, siguen *a priori*, sin embargo, un proceso edificador semejante” (1983: 75).

¹¹ En este sentido, esas trayectorias autobiográficas, que comprenden varias vidas (*El Cróton*), un buen número de años (*Viaje de Turquía*) o un período más corto de especial relevancia para el personaje (“Coloquio pastoril”), encierran el doble movimiento de que el castigo engendra la recompensa, dado que Villalón evoca el sentido de maldición que Ovidio otorgó a la metamorfosis (1990: 85), Pedro de Urdemalas padeció enormemente durante su



Este mismo aprendizaje se advierte, con muy variados matices, a través de la recepción de los interlocutores. No se trata ya de la moraleja lanzada de forma paternalista –y lo más abstracta que la formulación literaria permitía– al lector, como en los ejemplarios medievales, sino de un relato concreto y retrospectivo que engendra en sí mismo las marcas del cambio y las transmite a los interlocutores, ya sea el más leve factor transformador de los pastores de Torquemada, que de forma divertida –por paradójica– se despiden de nosotros cantando de nuevo al amor y burlando así el efecto de escarmiento; el radical cambio de un zapatero que ha descubierto la sabiduría y la elocuencia¹²; o el más irónico –por artero– que experimentan Juan y Mata ante el relato de Pedro, quien no por casualidad llega a decir, igual que Lázaro, “arrímate a los buenos” (1986: 159) como proclama de supervivencia.

Hay incluso voluntad de introspección psicológica en los tres textos, más apegada a los intrincados razonamientos de la novela sentimental en Torquemada, aunque no hay que desdeñar como signo de modernidad, por ejemplo, su original formulación del motivo del corazón devorado, que simultáneamente causa dolor y placer al pastor (2011: 332); de manera bien calibrada en los lamentos por la pérdida del gallo en *El Crótalon*, con hallazgos estilísticos como el símil de que tan gran fuente de saber, al durarle tan poco, “como anguila se me deleznó” (1990: 438); e incluso a través de *petitio* en el Viaje de Turquía, como cuando Mata le pregunta a Pedro cómo se sintió al ser apresado (1986: 132). De esta manera, el relato no se reduce a las peripecias y a su manifestación externa, sino que incluye también, gracias a la dinámica dialogal, el modo en que el narrador percibió los hechos. Así, por ejemplo, Torcato lanza impresiones desde su “atalaya” sobre el sueño en que Belisia y la Crueldad se ceban con él (“aún ahora en pensarlo me desmayo”, 2011: 332),

cautiverio y el pastor Torcato llegó incluso a desmayarse ante sus amigos (como Lázaro de Tormes sufrió numerosos reveses, por cierto, hasta llegar a la “tensa estabilidad” de la que parte la obra). En cambio, los interlocutores de estos tres narradores-protagonistas se benefician de los relatos que reciben sin menoscabo, igual que el lector.

¹² Para Ferreras, el zapatero Miçilo “tiene un comportamiento de protagonista de novela por cuanto se rige con arreglo a sus peculiares intereses, circunstancias y necesidades, y no con un arreglo a una tesis que estaría encargado de ilustrar” (1985: 357).



o Pedro llega a confesar que al ser apresado “ni sabía si llorase ni reyese, ni me maravillase, ni dónde estaba” (1986: 132).

En definitiva, la existencia de un “caso” que requiere una respuesta en forma de relato por parte de un narrador que vertebra y organiza desde el yo “explicativo”, la deconstrucción de ese propio relato por parte de unos interlocutores y la dinámica dialogal como resorte y motor de avance son “magias parciales”, como aquellas que advirtió Borges en el *Quijote* (1992), en el camino de la novela moderna.

Y prefiero acotar con “parciales” porque junto a manifestaciones no ya solo lúdicas, sino de extremada libertad –por no decir temeridad si pensamos en términos de censura–, como las pullas continuas a la cristiandad y a la españolidad¹³, convive aún, por ejemplo, una evidente misoginia en los tres textos. No hay más que comparar –por citar el más moderado de los tres, el coloquio de Torquemada– la vocecilla apenas introducida de Belisia con la hermosa proclama de libertad con que irrumpe Marcela en el *Quijote*, dejando atónita a toda aquella patulea que al final no entendió nada porque hizo ademán de seguirla. Las dos jóvenes se quejan de la importuna acechanza masculina, pero Torquemada aún permanece apegado a la visión masculina, de forma que el debate entre los amigos, bienintencionado por ofrecer un atisbo polifónico, versa al fin y al cabo sobre el desdén de Belisia, con lo que Torcato es su víctima; en cambio, Marcela es pleno signo de modernidad en sí misma porque toma la palabra de forma contundente y denuncia una doble moral masculina: la exigencia de castidad y la simultánea petición de quebrarla.

Por otra parte, he omitido deliberadamente cualquier mención a los prólogos de nuestros tres diálogos porque resultan extremadamente tópicos, lo cual no es de extrañar, desde luego, pues esos pórticos centrados en la vaga noción de *didactismo* suelen transitar en la época por terrenos muy hollados y el lugar común es casi su razón de ser. Donde se atisban las verdaderas intenciones, más allá de declaraciones vacuas sobre la ejemplaridad o la

¹³ Nótese, por ejemplo, cómo Pedro arremete contra la falsa devoción española, frente a la sincera del “enemigo” (Anónimo, 1986: 389), de manera que una idea que asociamos de forma mecánica al erasmismo cobra vida en el diálogo porque un viajero privilegiado ha podido contrastar la práctica de ambas culturas; o cómo el gallo, “transnacional” o incluso “apátrida” por razones obvias, se permite atizar al ufano español (Villalón, 1990: 109).



verosimilitud¹⁴, es en el propio desarrollo dialogal, y ahí se impone el *homo ludens* que recordamos con Huizinga, pues lo que hacen estos diálogos es, en suma, “probar la mano en este género de escritura”, según la feliz expresión de Pedro Mejía al ofrecer los suyos (2006: 6), en una década del XVI donde coinciden las principales tentativas hacia lo que hemos denominado “novela moderna” por vía de la experimentación narrativa.

Bibliografía

- ANÓNIMO [¿1556?] (1986). *Viaje de Turquía*. Ed. de F. García Salinero. Madrid: Cátedra.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1950). “La novela y sus técnicas”, *Arbor*, 54, pp. 169-186.
- BOBES NAVES, María del Carmen (1998). *La novela*. Madrid: Síntesis.
- BORGES, Jorge Luis [1952] (1992). *Otras inquisiciones*. En *Obras Completas. II*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- CAVILLAC, Michel (2010). “*Guzmán de Alfarache*” y la novela moderna. Madrid: Casa de Velázquez.
- ERASMO DE ROTTERDAM, Desiderio [1518] (2005). *Coloquios familiares*. Ed. de A. Herrán y M. Santos. Barcelona: Anthropos.
- FERRERAS, Jacqueline (1985). “Del diálogo humanístico a la novela”. En M. del C. Iglesias (coord.). *Homenaje a José Antonio Maravall. III*. Madrid: CIS, pp. 349-358.
- FERRERAS, Jacqueline (1989). “El Diálogo de la lengua y el *Viaje de Turquía*: problemas de estructura”. *Cahiers d'études romanes*, 15, pp. 7-25.
- FERRERAS, Jacqueline (2002). Los diálogos humanísticos del siglo XVI en lengua castellana. Murcia: Universidad.
- FORNO, Carla (1992). II “Libro animato”. Teoria e scrittura del dialogo nel Cinquecento. Turín: Tirrenia Stampatori.
- FRADEJAS LEBRERO, José (2018). *Trayectorias de la novela corta en el siglo XVI*. Ed. de D. González Ramírez. Turín: Accademia University Press.
- GÓMEZ-MONTERO, Javier (1985). “Diálogo, autobiografía y paremia en la técnica narrativa del *Viaje de Turquía*”. *Romanistisches Jahrbuch*, 36, pp. 324-347.
- GÓMEZ MORENO, Ángel (1994). España y la Italia de los humanistas. Primeros ecos. Madrid: Gredos.

¹⁴ Y que, de hecho, generaron enorme desconcierto no solo entre los lectores, sino también en la crítica, pues en el caso, por ejemplo, del *Viaje de Turquía*, “si atendemos a la historia de la recepción, advertimos cómo la obra fue considerada como libro de viajes auténtico hasta bien entrado el siglo XX” (Mañero Lozano, 2009: 93). El necesario giro exegético vendría con la idea de que, “muy al contrario, tomando en consideración conjuntamente el momento histórico-literario en que se compuso, la curiosa hibridación entre sus dos elementos constitutivos más sobresalientes, y, en fin, la resbaladiza ambigüedad intencional, acaso sea viable aproximarse al conjunto para sondearlo como todo un experimento literario, no preocupado tanto por sus contenidos o alcance doctrinal, como por su diseño compositivo (Sevilla Arroyo, 1997: 81).



- GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín (1943). "Prólogo" a Antonio de Torquemada, *Jardín de flores curiosas*. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, pp. IX-XXXVIII.
- HUIZINGA, Johan [1954] (1998). *Homo ludens*. Trad. de E. Imaz. Madrid: Alianza.
- IFE, Barry W. [1985] (1992). *Lectura y ficción en el Siglo de Oro. Las razones de la picaresca*. Trad. de J. Ainaud. Barcelona: Crítica.
- KUSHNER, Eva (1984). "Le dialogue en France de 1550 à 1560". En M. T. Jones-Davies (ed.), *Le dialogue au temps de la Renaissance*. París: Jean Touzot, pp. 151-167.
- LARA GARRIDO, José (1979). "Los Diálogos de la Montería de Luis Barahona de Soto como realización genérica", *Analecta Malacitana*, II/1, pp. 49-69.
- LERNER, Isaías (1986). "El discurso literario del *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés". En A. D. Kossoff et al. (eds.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. II*. Madrid: Istmo, pp. 145-150.
- LLEDÓ, Emilio (1984). *La memoria del logos. Estudios sobre el diálogo platónico*. Madrid: Taurus.
- MALPARTIDA TIRADO, Rafael (2005). *Varia lección de plática áurea. Un estudio sobre el diálogo renacentista español*. Málaga: Anejos de Analecta Malacitana.
- MAÑERO LOZANO, David (1987). "La recepción crítica del *Viaje de Turquía*", *Voz y Letra*, VIII/I, pp. 115-133.
- MARAVALL, José Antonio [1981] (1999). "La diversificación de modelos de Renacimiento: el Renacimiento español y el Renacimiento francés". En *Estudios de Historia del pensamiento español. II. La época del Renacimiento*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, pp. 123-188.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel (2008). "La novela moderna en el *Quijote*". *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 27/1, pp. 201-226.
- MEJÍA, Pedro [1547] (2006). *Diálogos*. Ed. de I. Lerner y R. Malpartida. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- MORÓN ARROYO, Ciriaco (1973). "Sobre el diálogo y sus funciones literarias", *Hispanic Review*, 41, pp. 275-284.
- MORREALE, Margherita (1951). "Imitación de Luciano y sátira social en el cuarto canto de *El Crótalon*", *Bulletin Hispanique*, 53/3, pp. 301-317.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón (2013). "La novela de Cervantes y las primeras novelas picarescas", *Revista de Filología Española*, XCIII/1, pp. 103-132.
- NEBRIJA, Antonio de [1492] (1997). *Gramática de la lengua castellana* (ed. facsímil). Valencia: Librería París-Valencia.
- ORTOLA, Marie-Sol (1983). *Un estudio del "Viaje de Turquía". Autobiografía o ficción*. Londres: Tamesis Books.
- ORTOLA, Marie-Sol (2000). "Introducción crítica" a *Viaje de Turquía*. Madrid: Castalia, pp. 11-154.
- PETRARCA, Francesco (1978). *Obras. I. Prosa*. Ed. de F. Rico. Madrid: Alfaguara.
- PLATÓN (1992). *Fedón*. En *Diálogos. III*. Trad. de C. García Gual. Madrid: Gredos.
- PRIETO, Antonio (1993). "El saber humanista". En P. Ruiz Pérez (ed.),



- Gramática y Humanismo. Perspectivas del Renacimiento español*. Córdoba: Ediciones Libertarias/Ayuntamiento de Córdoba, pp. 87-108.
- RICO, Francisco (1988). *Problemas del "Lazarillo"*. Madrid: Cátedra.
- RICO, Francisco (1994). "Introducción" a *Lazarillo de Tormes*. Madrid: Cátedra, pp. 13-139.
- ROMERO TOBAR, Leonardo (1984). "El arte del diálogo en los *Colloquios satíricos* de Torquemada", *Edad de Oro*, III, pp. 241-256.
- ROMERO TOBAR, Leonardo (2002). "Relato, teatro, novela dialogada en el *fin de siglo*". En J. E. Martínez Fernández (coord.), *Estudios de literatura comparada*. León, Universidad: pp. 717-729.
- RUFFINATTO, Aldo (2001). "Revisión del «caso» de *Lázaro de Tormes* (puntos de vista y trompes-l'oeil en el *Lazarillo*", *Edad de Oro*, XX, pp. 163-179.
- SCHWARTZ, Lía (1986). "*El Crotalón* en la tradición satírica". En A. D. Kossoff et al. (coords.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. II*. Madrid: Istmo, pp. 573-580.
- SEVERIN, Dorothy S. (1993). "Introducción" a Fernando de Rojas, *La Celestina*. Madrid: Cátedra, pp. 11-64.
- SEVILLA ARROYO, Florencio (1992). "Los «diálogos» narrativos: entre *novela y coloquio*", *Ínsula*, 542, pp. 15-19.
- SEVILLA ARROYO, Florencio (1997). "Diálogo y novela en el *Viaje de Turquía*", *Revista de Filología Española*, LXXVII, pp. 69-87.
- SEVILLA ARROYO, Florencio (2001). "Presentación" de *La novela picaresca española*. Madrid: Castalia, pp. V-LIII.
- TORQUEMADA, Antonio de (2011). *Coloquios satíricos*. Ed. de R. Malpartida Tirado. Málaga: Anejos de *Analecta Malacitana*.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1984). *El Quijote como juego y otros trabajos críticos*. Barcelona: Destino.
- TRABADO CABADO, José Manuel (2001). *Poética y pragmática del discurso lírico*. Madrid: CSIC.
- VIAN, Ana (1987). "La mimesis conversacional en el *Diálogo de la Lengua* de Juan de Valdés", *Criticón*, 4, pp. 57-71.
- VIAN, Ana (1988). "La ficción conversacional en el diálogo renacentista", *Edad de Oro*, VII, pp. 168-177.
- VILLALÓN, Cristóbal de [¿1556?] (1990). *El Cróton*. Ed. de A. Rallo. Madrid: Cátedra.

Fecha de recepción: 9 de abril de 2021

Fecha de aceptación: 19 de mayo de 2021