

## Decoro literario y relaciones intertextuales en el *Coloquio de los perros*

David Mañero Lozano  
Universidad de Jaén

Entre 1604 y 1613, contamos con un conjunto de obras —la *Primera parte del guitón Honofre* de Gregorio González, el *Libro de entretenimiento de la pícara Justina*, la *Historia de la vida del Buscón* de Quevedo y el *Coloquio de los perros* de Cervantes— en el que, de un modo u otro, se parodió la fórmula literaria surgida en la intersección del *Lazarillo de Tormes* y el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán. Según sostendré en este estudio, esta parodia de la denominada novela picaresca se propuso censurar el desequilibrio provocado por los pícaros de Tormes y Alfarache en el tradicional sistema de correspondencias entre la dignidad social de los personajes y el estilo literario adoptado. Me ocuparé, por tanto, de analizar, desde el punto de vista del decoro literario, las relaciones intertextuales entre estas obras y sus primeras continuaciones, cuyo estudio resulta fundamental para comprender la recepción literaria más inmediata del *Lazarillo* y los *Guzmanes*.

Según sabemos, la vinculación de las mencionadas obras con la novela picaresca ha sido motivo continuado de debate, sin que resulte infrecuente la inclusión o exclusión de un mismo título en la cambiante nómina del género en función de que el crítico considere que están representados o no en éste los rasgos constitutivos. Recordemos, por ejemplo, la disparidad de juicios en torno al *Coloquio de los perros*, cuya adscripción genérica ha generado destacadas controversias.<sup>1</sup> Para autores como Sobejano, la obra recurre a los principales rasgos del género, como el empleo del esquema autobiográfico, la narración de la vida del pícaro desde el nacimiento, el *origen vil*, el servicio a varios amos o el estado final de deshonor;<sup>2</sup> mientras que Blanco Aguinaga o Lázaro Carreter manifestaron contundentemente la opinión contraria.<sup>3</sup>

1. Remito, por lo que sigue, a D. MAÑERO LOZANO, «Diálogo y picaresca en el *Coloquio de los perros*», *Bulletin Hispanique*, 2 (diciembre 2004), pp. 497-520; apartado «Revisión crítica y planteamiento» (pp. 498-503).

2. Cfr. G. Sobejano, «El coloquio de los perros en la picaresca y otros apuntes», *Hispanic Review*, XLIII (1975), pp. 25-41; en particular, pp. 35-37. Según J. V. Ricapito: «a la luz de la creación exitosa del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, Cervantes quiso igualar [...] esta obra, y en los mismos términos poéticos y estilísticos» (cf.: «Cervantes y Mateo Alemán, de nuevo», *Anales cervantinos*, XXIII (1985), pp. 89-95; en particular, p. 92).

3. Según C. Blanco Aguinaga: «Cervantes no escribió jamás una novela picaresca» (cf. «Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XI (1957), pp. 313-342; en concreto, p. 313). Como mantiene, asimismo, F. Lázaro Carreter, «*Lazarillo de Tormes* en la picaresca, 2.»

No obstante, las cuatro obras de las que vamos a ocuparnos efectuaron una imitación de los rasgos del *Lazarillo* y los *Guzmanes* paralela, en mi opinión, al propósito de deformar o desvirtuar los elementos imitados, como también a una modificación del modelo guiada por el afán de originalidad literaria. Según argumenté con mayor detalle en trabajos anteriores,<sup>4</sup> estos tres mecanismos intertextuales —imitación, deformación y superación estética del modelo genérico— se manifiestan (o pueden manifestarse) de modo compatible en el proceso de toda parodia literaria. En palabras del comparatista alemán Ulrich Weisstein: «En la parodia sucede con frecuencia que la imitación consciente de los modelos literarios, deformados conscientemente, se convierte en originalidad artística».<sup>5</sup>

Por lo demás, la parodia de la novela picaresca —lo estudiaré en relación con personajes como Honofre, Justina, Pablos y Berganza— trató de restituir al personaje del pícaro la dimensión cómica anteriormente atribuida a todo sujeto humilde, como bien sugirió Rico al término de su estudio sobre «La novela picaresca y el punto de vista».<sup>6</sup>

Para ser más precisos, si se me permite retomar las palabras finales de un trabajo de próxima publicación,<sup>7</sup> y que tomaré aquí como punto de partida, la extrañeza suscitada por el enorme peso ideológico y la responsabilidad moral asignada a sujetos de tan ínfima extracción social como Lázaro o Guzmán había originado ya en 1601 un curioso contraejemplo poético, en el que se reivindicaba el empleo de un «bajo estilo»<sup>8</sup> acorde a la condición humilde del personaje protagonista. Me refiero a *La vida del pícaro compuesta en gallardo estilo en tercia rima*, obra en la que, de acuerdo con las declaraciones de su última estrofa, el tratamiento literario del «pícaro» refrenda de modo explícito las convenciones retóricas al uso:

De lodo os hablara quien es de lodo;  
ninguno puede dar lo que no tiene;  
humilde fue el sujeto, humilde el modo,  
disculpa que a mis versos justa viene (vv. 332-335).

Pese a todo, lo primero que nos sorprende, al comenzar la lectura de este interesante opúsculo de 335 versos, es una relativamente larga tirada de 57 versos

ed., Barcelona, Ariel, 1978, p. 227: «[Cervantes] Trató de pícaros, pero no escribió picaresca porque se opuso a su poética».

4. Cf. D. Mañero Lozano, «Towards a picaresque novel review. Creation, parody and evolution of a narrative genre», *The South Carolina Modern Language Review*, 8, 1 (2009), pp. 17-35.

5. Cf. U. Weisstein, *Introducción a la Literatura Comparada*, trad. M.<sup>a</sup> T. Piñel, Barcelona, Planeta, 1975, p. 162.

6. Cf. F. Rico, *La novela picaresca y el punto de vista* (1970), nueva edición corregida y aumentada, Barcelona: Seix Barral (Los Tres Mundos. Ensayo), 2000, pp. 150-151: «El destino de la picaresca era malentender la lección del anónimo quinientista y de Mateo Alemán, volver al prejuicio de clase y a todo el cortejo de sus implicaciones en la jerarquía de las letras [...]».

7. Cf. D. Mañero Lozano, «Del concepto de *decoro* a la «teoría de los estilos»: consideraciones sobre la formación de un tópico clásico y su pervivencia en la literatura española del Siglo de Oro», *Bulletin Hispanique*, 111, 2 (2009), en prensa.

8. Cf. *La vida del pícaro compuesta en gallardo estilo en tercia rima* [1601], ed. A. Bonilla y San Martín, en *Revue Hispanique*, 9 (1902), pp. 295-330; en particular, p. 304, v. 12.

introdutorios repletos de referencias a «Zesares y Marcos» (v. 14), Aretino (v. 19), «el donoso Marçal» (v. 26), Neptuno (v. 43), Caco o Juno (v. 45). Bien es cierto que tales referencias cultas se contraponen a la «Mesurada musa mia» (v. 11) a la que se encomienda la voz poética, que finalmente se dirige a las «Ninphas de Esgueba y del famoso potro / de Cordoba la llana [...]» (vv. 52-53). De igual modo, es notorio que la materia anunciada versará «del escoplo y la ganzua, / del trato doble y de la vida larga» (vv. 56-57), pero, precisamente por esa decisión de tratar «en bajo estilo vajos fines» (v. 12), sorprende la acumulación inicial de referencias cultas. Pues bien, no tengo duda de que se trata de una sorpresa buscada, de un calculado contraste de referentes humildes y elevados cuya distinta naturaleza pretende desencadenar un efecto burlesco. De hecho, la voz poética adopta en un momento dado el lugar del lector, y exclama:

¡O tu, que estas atento dende afuera,  
agenos pensamientos penetrando,  
que quiso alli decir, o que dixera!

Escucha, que de paso voy entrando  
en lo que prometi, pues ya de esotro  
—arenga inutil— estaras mofando (vv. 46-51).

En efecto, la mofa es lo menos que podrá esperarse del lector ante este raro aspirante a laurearse «en lugar de [con] laurel —honroso ramo—», «con hojas de lechugas» (v. 32-33). Pero —no debe olvidarse— esta misma mezcla de referentes humildes y elevados (incluidas las exhortaciones exculpatorias a los pacientes lectores) se cuenta entre los rasgos distintivos del *Guzmán de Alfarache*. Así las cosas, se diría que el anónimo poeta se ha propuesto no solamente abordar la misma temática que tanta popularidad alcanzó con la obra de Alemán, sino también recrear un mismo registro elevado, que en la tradición precedente se asociaba a los personajes de alta condición. La imitación, por tanto, se impone como requisito fundamental para llevar a cabo la parodia, pero lo cierto es que el apego a las convenciones del decoro literario no deja de translucir un claro rechazo de la innovadora propuesta de Alemán. La siguiente estrofa habla por sí misma:

¡Quién pudiera alargarse sin fastidio  
dos horas a contar vidas ajenas  
de propios vagabundos sin presidio! (vv. 152-154).

Este mismo distanciamiento de la obra de Alemán lo encontramos en el *Guitón Honofre* de Gregorio González, que constituye la más temprana de las imitaciones en clave narrativa. Pese a la desaparición o incompreensión de algunos rasgos de sus antecesores —compatible según Oltra con un intento de transformación y superación del *Guzmán de Alfarache*—,<sup>9</sup> la preocupación por instalarse en el género, a fin de garantizar la eficacia de su parodia, se hace expresa en boca del propio protagonista: «que, pues hay primero y segundo pícaro, justo es darle compañero, que no

9. Véase J. M. Oltra, «Los modelos narrativos de *El Guitón Honofre*, de Gregorio González», *Cuadernos de Investigación Filológica*, 10 (1984), pp. 55-76.

puede pasar el mundo sin guitón».<sup>10</sup> La cuestión ha sido tratada en profundidad por Cabo Aseguinolaza, por lo que no voy a extenderme. En palabras de este crítico:

Hay una evidente proximidad al *Guzmán de Alfarache*, pero tal cercanía no se traduce en un dócil mimetismo, sino en un afán de contradicción e ironía. El desacuerdo sería, en último término, una cuestión de decoro artístico.<sup>11</sup>

Tales presupuestos ideológicos, reticentes a asumir la ruptura de las convenciones literarias promovida por el *Guzmán de Alfarache*, asomaban ya en los poemas preliminares de la obra. En particular, el contraste entre el «estado bajo y pobre» y el «concepto [...] rico de sentencias y elegancias» (p. 61), por el que se pregunta doña Leonor Juana de Arellano en uno de los sonetos preliminares, recalca la inverosimilitud resultante de la sublimación de un personaje humilde, al que se refiere como «inmaterial guitón, que no has podido / ser engendrado acá de algún viviente, / porque tu subtileza no consiente / corpóreo ser jamás ni haberlo sido» (p. 60). Flaco favor haría a Gregorio González esta presentación del personaje de no ser porque precisamente así, como «inmaterial guitón», fue como quiso caracterizar el autor a Onofre, con objeto de hacer patente su rechazo ante la propuesta de Alemán.

La caracterización de Guzmán como personaje humilde al que, al mismo tiempo, se encomienda una función moralizadora suponía, desde la óptica del decoro literario, un difícil equilibrio cuyos puntos débiles propiciaron también un original desarrollo paródico en *La pícaro Justina*. Desde este enfoque, resulta sencillo comprender la intensificación de los rasgos constitutivos del modelo llevada a cabo en esta obra. En primer lugar, la narración se dilata en el tratamiento de los antecedentes familiares de la protagonista, de acuerdo con un procedimiento que la tradición reservaba a los personajes de condición elevada, lo que subraya con ironía el personaje de Perlicaro.

Entre otros objetivos, la parodia evidencia la supuesta falta de pertinencia narrativa de algunos motivos desarrollados en el *Lazarillo* y el *Guzmán*, como la infancia del pícaro, lo que se lleva hasta el absurdo en algunos pasajes:

¿Ya soy nacida? ¡Ox, que hace frío! ¡Tapagija, que me verán nacer desnuda! Tórnome al vientre de mi señora madre, que no quiero que mi nacimiento sea de golpe, como cerradura de loba.<sup>12</sup>

Por otra parte, la falta de decoro derivada de las atribuciones moralizadoras asignadas al personaje del pícaro es también parodiada mediante una exagerada intensificación del recurso a las digresiones narrativas. Sirvan como muestra, entre tantos pasajes, las siguientes palabras de Justina, en las que se compara indirectamente con Guzmán, equiparado a la figura del predicador:

10. Cf. F. Cabo Aseguinolaza, ed. Gregorio González, *El Guitón Onofre*, Logroño, Gobierno de la Rioja / Consejería de Cultura, Deportes y Juventud (Biblioteca riojana, n.º 5), 1995, p. 125.

11. Cf. F. Cabo Aseguinolaza, «*El Guitón Honofre* y el modelo picaresco», *Revista de Literatura*, 48, 96 (1986), pp. 367-386; p. 381.

12. Cf. *La pícaro Justina*, ed. Bruno Mario Damiani, Madrid, José Porrúa Turanzas (Studia Humanitatis), 1982, p. 84.

Si el que no habla es porque no conviene, santo y bendito; ese tal es digno del lauro de un Hipócrates y Agenore; pero que ese se dé a un callón de por fuerza, es necesidad [...].

Bien está [...], que no quiero predicar porque no me digan que me vuelvo pícara a lo divino y que me paso de la taberna a la iglesia (p. 363).

Hacia las mismas fechas de publicación de *La pícara Justina*, Quevedo redacta el *Buscón*. No cabe duda de que, según plantearon Lázaro Carreter y Rico,<sup>13</sup> la configuración de esta obra como artificio verbal, afín a las creaciones ‘festivas’ de Quevedo, implica una falta de coherencia novelesca sin continuidad con el modelo del *Lazarillo*. Sin embargo, esto no impide que el *Buscón* adopte los principales rasgos de las obras precedentes,<sup>14</sup> que serán distorsionados con una intención paródica análoga a la del resto de títulos comentados. Bastará iniciar la lectura del texto para encontrar, como en *La pícara Justina*, un tratamiento sobredimensionado del denominado *origen vil*, rasgo que se vacía de su función narrativa para convertirse en un mero referente literario cuya inevitable asociación con la novela picaresca facilitaba su parodia.

En el camino abierto por las obras hasta aquí mencionadas, la prosa del *Buscón* —observa Raimundo Lida— articula una serie de «contrastes entre el desvergonzado estilo ínfimo y la parodia del estilo sublime, en las más extrañas mezclas y, a menudo, con lúgubres resonancias».<sup>15</sup> En cuanto a la relación entre el estilo y la materia tratada, debo detenerme en las siguientes observaciones de Gargano, con quien coincido:

en el *Buscón*, cuanto más baja es la materia tratada, sea en el plano físico como en el moral, tanto mayor resulta la comicidad producida, que, en ausencia de comentarios, no asume ninguna función moralista, y cuyo efecto [...] resulta determinado por la exuberante elaboración retórica que tiene en la agudeza la clave de su estética.<sup>16</sup>

Esta ruptura de la separación de estilos en el *Buscón* lleva consigo un cuestionamiento del sistema de jerarquías sociales contrario, según el crítico, a la perspectiva ideológica adoptada por Quevedo en sus obras doctrinales. La novela del pícaro, así, representa una estética «potencialmente subversiva en el plano de las repercusiones sociales», lo que Gargano considera atenuado por el carácter «infame» de la perspectiva narrativa asumida por Pablos.<sup>17</sup> Reparemos, pese a todo, en que la

13. Cf. F. Lázaro Carreter, «Originalidad del *Buscón*» [1961], en *Estilo Barroco y personalidad creadora*, 2.<sup>a</sup> ed., Madrid, Cátedra, 1974, pp. 77-98; y F. Rico, *op. cit.*

14. Como exclama F. Rico, «Puntos de vista. Posdata a unos ensayos sobre la novela picaresca», *Edad de Oro*, 3 (1984), pp. 227-240 (p. 236 en particular), al tratar las influencias literarias del *Buscón*: ‘¡hasta la división en tres libros y el número aproximado de capítulos en cada uno estaban prefijados por los Guzmanes!’.

15. Cf. R. Lida, *Prosas de Quevedo*, ed. al cuidado de Ana Prieto, Barcelona, Crítica, 1981, p. 289.

16. Cf. A. Gargano, «La novela picaresca entre realismo y representación de la realidad: el caso del *Buscón*», en *La sombra de la teoría. Ensayos de literatura hispánica del «Cid» a «Cien años de soledad»*, Salamanca, Ediciones Universidad (Acta Salmanticensia. Estudios Filológicos, 317), 2007, pp. 155-163; en particular, p. 162.

17. *Ibid.*, p. 163.

elaboración retórica empleada en el tratamiento de las materias bajas o intrascendentes ya implicaba un enfoque subversivo en el *Guzmán de Alfarache*, por cuanto suponía una alteración del decoro literario. El propósito del *Buscón*, en cambio, será llevar hasta el extremo la propuesta de Alemán, por lo que su aportación estética se explicaría más bien como una parodia de la potencialidad subversiva del *Guzmán*.

Entremos sin más dilación en las páginas del *Coloquio de los perros*, sobre el que expuse arriba algunos comentarios preliminares. Ya desde las palabras iniciales de Berganza, convenientemente precisadas por Cipión, se especula sobre la extraña situación comunicativa asumida en la obra, de la que se desprenden algunas consideraciones que me interesa comentar:

BERGANZA. Cipión hermano, óyote hablar y sé que te hablo, y no puedo creerlo, por parecerme que el hablar nosotros pasa de los términos de naturaleza.

CIPIÓN. Así es la verdad, Berganza, y viene a ser mayor este milagro en que no solamente hablamos, sino en que hablamos con discurso, como si fuéramos capaces de razón [...].<sup>18</sup>

Como es claro, este planteamiento narrativo, más tarde explotado como tema central del *Coloquio*, con el episodio de la metamorfosis de los hijos de Montiel en dos cachorros, resulta a primera vista inverosímil, y no podría soslayarse sin esta serie de observaciones, ya adelantadas en el diálogo previo entre Peralta y Campuzano. En palabras del alférez, con las que se pretende justificar ante su interlocutor:

—No me tenga vuesa merced por tan ignorante —replicó Campuzano— [...] que bien sé que si los tordos, picazas y papagayos hablan, no son sino las palabras que aprenden y toman de memoria [...]; mas no por esto pueden hablar y responder con discurso concertado como estos perros hablaron [...]. 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. Así que, pues yo no las pude inventar de mí, a mi pesar y contra mi opinión, vengo a creer que no soñaba, y que los perros hablaban (p. 645).

Según estas advertencias, el «artificio del coloquio y la invención» (p. 737), reconocido por Peralta tras la lectura del cartapacio que contiene la obra, no sólo exceden la capacidad inventiva de Campuzano, sino que su tratamiento habría resultado más apropiado en boca de «varones sabios», en lugar de encomendarse a dos simples perros. Se nos plantea, por tanto, un problema de verosimilitud, pero también de decoro literario. Como en el *Lazarillo* y los *Guzmanes*, la obra se ocupa —dice el alférez— de «cosas [...] grandes y diferentes», relativas a cuestiones morales de gran envergadura y en consecuencia poco adecuadas, según la tradición, para recaer sobre un sujeto narrativo de condición humilde.

Por otra parte, la elección de dos perros como sujetos de la enunciación supone, a mi parecer, la mayor intensificación posible de la condición humilde característica del pícaro, personaje con el que se asocia permanentemente a Berganza en el transcurso del *Coloquio*. En efecto, se diría que el planteamiento de la obra lleva a sus máximas consecuencias la fórmula literaria popularizada por Alemán, pero, ¿se

18. Cf. Miguel de Cervantes, *Coloquio de los perros*, en *Novelas ejemplares*, ed. J. García López, Barcelona, Crítica (Clásicos y modernos, 1), 2005, p. 650.

observa en el desarrollo de la trama un mero afán mimético o subyace, más allá de la imitación, una intención paródica análoga a la del resto de las obras analizadas?

La respuesta nos requiere avanzar en la lectura, que desde el comienzo recorre los pasos de los pícaros precedentes. Sabemos que Berganza no es precisamente un perro aristocrático, sino que sus primeros recuerdos lo llevan al Matadero de Sevilla. Para colmo de humillaciones, desconoce quiénes fueron sus progenitores. De no ser hijo de la hechicera Montiel y de su amigo «Rodríguez, el ganapán» (p. 704), «imaginara [...] —dice Berganza con significativa indeterminación— que mis padres debieron de ser alanos de aquellos que crían los ministros de aquella confusión, a quien llaman jiferos» (p. 653). El lector estará de acuerdo en que, ni siquiera en las descarnadas caricaturas de *La pícara Justina* y del *Buscón*, se presentaba una degradación tan acusada de los orígenes familiares.

Me detendré ahora en otro de los términos de comparación habituales entre Alemán y Cervantes. Me refiero a la caracterización del personaje en su faceta de narrador, cuya distinta factura en estos dos autores afecta al problema que nos ocupa. No hará falta recordar, a este propósito, las frecuentes referencias en el *Coloquio* a la técnica de la digresión, por la que se define asimismo el quehacer narrativo de Guzmán de Alfarache. No hay, sin embargo, como ha sostenido algún crítico, ningún reparto de papeles según el cual Berganza represente la tendencia de Alemán a las digresiones y Cipión la preferencia cervantina por la linealidad del relato.<sup>19</sup> En este sentido, resulta significativa la siguiente observación de Cipión, quien reconoce su propensión al empleo de digresiones, pese a censurar en otros casos los rodeos de Berganza:

si no fuera por no hacer ahora una larga digresión, con mil ejemplos probara lo mucho que las dádivas pueden, mas quizá lo diré si el cielo me concede tiempo, lugar y habla para contarte mi vida (p. 681).

Por su parte, también Berganza reacciona ante el deseo de Cipión de interrumpir la linealidad del relato, como en el siguiente pasaje, en el que se ve obligado a acallararlo:

CIPIÓN. Digo que me la cuentas antes que pases más adelante en el cuento de tu vida.

BERGANZA. Eso no haré yo, por cierto, hasta su tiempo. Ten paciencia y escucha por su orden mis sucesos (p. 663).

En otra ocasión, Berganza se ocupa de contener los naturales ímpetus de Cipión:

BERGANZA. Todo eso es predicar, Cipión amigo.

CIPIÓN. Así me lo parece a mí, y, así, callo (p. 666).

En relación con esto, el discurso desarrollado por los perros es confrontado por Cipión con la predicación. Después de exponer la aplicación moral de uno de los

19. Así lo afirman F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas: «Podríamos, en consecuencia, y sin forzar en absoluto los términos, identificar, metanovelescamente, a Berganza con Mateo Alemán y a Cipión con Cervantes» («Introducción» a Miguel de Cervantes, *El casamiento engañoso. El coloquio de los perros*, Madrid, Alianza, 1997, pp. xlii-xliii).

episodios narrados por Berganza, concluye: «Mas quédese aquí esto, que no quiero que parezcamos predicadores» (p. 665). Pasajes como éste nos recuerdan de cerca las palabras antes citadas de Justina, quien, con el dardo puesto en el «pícaro predicador», Guzmán de Alfarache, afirma: «que no quiero predicar porque no me digan que me vuelvo pícara a lo divino [...]» (p. 363). Tan absurdo como la situación enunciada por la pícara sería para Cervantes conceder el protagonismo a un par de «perros a lo divino», posibilidad que se insinúa como una burla indirecta de Guzmanillo. En efecto, la intensificación de algunos de los rasgos constitutivos del modelo, junto al cuestionamiento de otros, nos sitúan nuevamente en la perspectiva de la parodia.

Me refería antes a la ruptura del decoro como principal objeto de la parodia cervantina. Junto a las comentadas declaraciones de Campuzano, retomadas por Berganza y Cipión apenas toman la palabra, contamos con nuevas e importantes intervenciones de los dos perros a lo largo de la obra. En un momento dado, en el que Berganza presume la venida de un «tiempo [...] en que lo diga todo con mejores razones y con mejor discurso» (p. 662), responde Cipión:

Mírate a los pies y desharás la rueda, Berganza. Quiero decir que mires que eres un animal que carece de razón (p. 663).

El consejo de replegar, como el pavo real, la rueda de su plumaje, en referencia a la vanidad de Berganza, denota una recomendación de ajustarse a las limitaciones del decoro. Más adelante, Berganza, quien desempeña a lo largo del *Coloquio* la función de discípulo del otro perro,<sup>20</sup> querrá dejar claro el aprovechamiento de este consejo y su refrendo en la tradición literaria, al justificar del siguiente modo su conducta:

rodeee todo, sin osar llegarle con las manos, acordándome de la fábula de Isopo, cuando aquel asno, tan asno que quiso hacer a su señor las mismas caricias que le hacía una perrilla regalada suya, que le granjearon ser molido a palos. Pareciome que en esta fábula se nos dio a entender que las gracias y donaires de algunos no están bien en otros; apode el truhán, [...] rebuzne el pícaro, imite [...] los diversos gestos y acciones [...] el hombre bajo que se hubiere dado a ello (p. 667-668).

El decoro literario, por tanto, lejos de constituir un simple tópico desarrollado en el marco narrativo del *Coloquio*, estará presente como elemento temático y estructural durante toda la obra, hasta el punto de servir como índice valorativo de la acción por parte de los interlocutores. El protagonista, según esto, es juzgado por el narrador, cuando no por Cipión, a quien se asigna una función conarrativa, desde la óptica del decoro. A este propósito, resulta significativo el cierre dado por el perro a sus memorias. A punto ya de finalizar su autobiografía, Berganza decide contar «dos cosas no más, con que daré fin a mi plática» (p. 734). Frente a las peripecias relatadas anteriormente, estas dos últimas escenas no repercuten sobre la acción narrativa, que ya ha llegado a su desenlace en el Hospital de la Resurrección, ni tampoco se limitan a la descripción de los tipos sociales característicos del

20. Cf. D. Mañero Lozano, art. cit. (2004), pp. 506-511.

escenario donde transcurre el relato. El verdadero interés de estas anécdotas, según creo, radica en que permiten recapitular las observaciones expuestas por Cipión y Berganza en torno al comportamiento del protagonista, que es sancionado en función de su grado de adecuación al decoro literario. Recordemos la primera de las anécdotas y su aplicación moral:

BERGANZA. [...] Yendo una noche mi mayor a pedir limosna en casa del corregidor [...] alcé la voz, pensando que tenía habla, y en lugar de pronunciar razones concertadas ladré con tanta priesa y con tan levantado tono, que, enfadado el corregidor, dio voces a sus criados que me echasen de la sala a palos [...]

CIPIÓN. Mira, Berganza, nadie se ha de meter donde no le llaman [...]. Y has de considerar que nunca el consejo del pobre, por bueno que sea, fue admitido, ni el pobre humilde ha de tener presunción de aconsejar a los grandes (pp. 734-735).

El interés del pasaje está más en el comentario añadido por Cipión que en la propia anécdota, que en realidad no hace sino convertir a Berganza en protagonista de la misma fábula aludida en el anterior párrafo. Por lo demás, el episodio siguiente y último del *Coloquio* ratifica *ab contrario* las observaciones de Cipión, al presentar el caso de una perrilla faldera que, gracias al amparo de una «señora principal» (p. 736), disfruta de las prerrogativas sociales que a Berganza le están vedadas.

En resumen, la preocupación por el problema del decoro y, en particular, por el cambio de enfoque al que somete Alemán las convenciones narrativas motivó una serie de reacciones paródicas en las que, mediante el recurso a la imitación, se alcanzaron resultados literarios de enorme originalidad. Buen ejemplo de esto es también el Cervantes del *Quijote*, cuya parodia del mundo idealizado de los libros de caballerías le había llevado a crear, entre otros logros no menos significativos, la mejor de las obras del género caballeresco y el más idealista de todos los caballeros andantes.

## Bibliografía

- BLANCO AGUINAGA, Carlos: «Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XI (1957), pp. 313-342.
- BONILLA Y SAN MARTÍN, Adolfo: «La vida del pícaro compuesta en gallardo estilo en tercía rima [1601]», *Revue Hispanique*, 9 (1902), pp. 295-330.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando: «El Guitón Honofre y el modelo picaresco», *Revista de Literatura*, 48, 96 (1986), pp. 367-86.
- \_\_\_\_\_: ed. Gregorio GONZÁLEZ, *El Guitón Onofre*, Logroño, Gobierno de la Rioja / Consejería de Cultura, Deportes y Juventud (Biblioteca riojana, n.º 5), 1995.
- DAMIANI, Bruno Mario: ed. *La pícaro Justina*, Madrid, José Porrúa Turanzas (Studia Humanitatis), 1982.
- GARCÍA LÓPEZ, Jorge: ed. Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Barcelona, Crítica (Clásicos y modernos, 1), 2005.
- GARGANO, Antonio: *La sombra de la teoría. Ensayos de literatura hispánica del «Cid» a «Cien años de soledad»*, Salamanca, Ediciones Universidad (Acta Salmanticensia. Estudios Filológicos, 317), 2007, pp. 155-163.

- LÁZARO CARRETER, Fernando: «*Lazarillo de Tormes*» en *la picaresca*, 2.<sup>a</sup> ed., Barcelona, Ariel, 1978.
- \_\_\_\_\_: *Estilo Barroco y personalidad creadora*, 2.<sup>a</sup> ed., Madrid, Cátedra, 1974, pp. 77-98.
- LIDA, Raimundo: *Prosas de Quevedo*, ed. al cuidado de Ana Prieto, Barcelona, Crítica, 1981.
- MAÑERO LOZANO, David: «Diálogo y picaresca en el *Coloquio de los perros*», *Bulletin Hispanique*, 2 (décembre 2004), pp. 497-520.
- \_\_\_\_\_: «Towards a picaresque novel review. Creation, parody and evolution of a narrative genre», *The South Carolina Modern Language Review*, 8, 1 (2009), pp. 17-35.
- \_\_\_\_\_: «Del concepto de *decoro* a la «teoría de los estilos»: consideraciones sobre la formación de un tópico clásico y su pervivencia en la literatura española del Siglo de Oro», *Bulletin Hispanique*, 111, 2 (2009), en prensa.
- OLTRA, José Miguel: «Los modelos narrativos de *El Guitón Honofre*, de Gregorio González», *Cuadernos de Investigación Filológica*, 10 (1984), pp. 55-76.
- RICAPITO, Joseph V.: «Cervantes y Mateo Alemán, de nuevo», *Anales cervantinos*, XXIII (1985), pp. 89-95.
- RICO, Francisco: «Puntos de vista. Posdata a unos ensayos sobre la novela picaresca», *Edad de Oro*, 3 (1984), pp. 227-40.
- \_\_\_\_\_: *La novela picaresca y el punto de vista* (1970), nueva edición corregida y aumentada, Barcelona: Seix Barral (Los Tres Mundos. Ensayo), 2000.
- SEVILLA ARROYO, Florencio; y Antonio REY HAZAS: «Introducción» a Miguel de CERVANTES, *El casamiento engañoso. El coloquio de los perros*, Madrid, Alianza, 1997.
- SOBEJANO, Gonzalo: «*El coloquio de los perros* en la picaresca y otros apuntes», *Hispanic Review*, XLIII (1975), pp. 25-41.
- WEISSTEIN, Ulrich: *Introducción a la Literatura Comparada*, trad. M.<sup>a</sup> Teresa Piñel, Barcelona, Planeta, 1975.