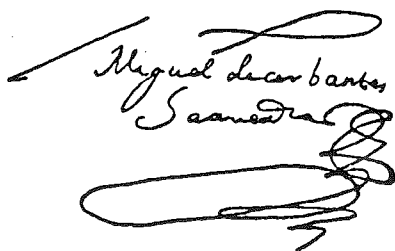


ENCARNACIÓN SÁNCHEZ GARCÍA

«VIAJE DE TURQUÍA»: CONSIDERACIONES ACERCA
DEL GÉNERO

Miguel de los Santos
Sánchez



MADRID
1994

VIAJE DE TURQUÍA: CONSIDERACIONES ACERCA DEL GÉNERO

ENCARNACIÓN SÁNCHEZ GARCÍA
Facoltà di Lettere
I.U.O. Nápoles

En uno de los pocos pasajes de la *Dedicatoria* del *Viaje de Turquía* que no parece ser un plagio de textos de Georgievits y Menavino¹ dice el misterioso autor:

«...he querido pintar al bibo en este comentario a manera de diálogo a vuestra magestad el poder, vida, origen y costumbres de su enemigo, y la vida que los tristes cautibos pasan... para lo qual ninguna cosa me ha dado tanto ánimo como ver que muchos han tomado el trabajo describirlo, y son como los pintores que pintan a los ángeles con plumas, y a dios padre con barba larga, y a sant migel con arnés a la marquesota, y al diablo con pies de cabra no dando a su escriptura más autoridad del diz que, y que oyeron dezir a uno que venía de allá. Y como hablan de oídas las cosas dignas de consideración, unas se les pasan por alto, otras dexan como casos reservados al papa.» (fol. v.).

El párrafo, que es una declaración de la materia tratada (el poder, la vida, el origen, las costumbres del enemigo otomano, la condición de vida de los prisioneros cristianos), es, además, una cita a «los muchos que han tomado el trabajo describirlo», seguida de una crítica: «y son como

¹ Sobre la *Dedicatoria* véase M. BATAILLON, «Dr. Andrés Laguna, *Peregrinaciones de Pedro de Urdemalas*. (Muestra de una edición comentada)», en *NRFH*, VI (1952), páginas 121-137. En opinión de Bataillon el autor del *Viaje* «empieza a traducir de sus fuentes librescas» (131) a partir del párrafo que inicia «Dize dido en virgilio» (fol. 1v.).

Véase también W. L. MARKRICH, *The Viaje de Turquía: A Study of its sources, Authorship, and Historical Background*, University of California (1955), concretamente págs. 122-123 y 144-145.

LUIS y JUAN GIL, «Ficción y realidad en el *Viaje de Turquía*», en *RFE*, XV (1962), págs. 89-160, discrepan en algunos puntos de Bataillon y, sobre todo, de Markrich (págs. 131-136).

Las citas del texto envían siempre al manuscrito 3871 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

pinchadores que pintan a los angeles con plumas, y a dios padre con barba larga...». Se trata de una crítica que quita legitimidad al método de esos «muchos», a la vez que lo pone en comparación con el propio: «He querido pintar al bibo en este comentario a manera de diálogo».

El autor está contraponiendo, utilizando metáforas que reelaboran el *ut pictura poesis* clásico, tan de moda en el Renacimiento, dos clases de escritura: la primera es el equivalente de una pintura que repite estereotipos codificados ya muy superados en los ambientes de la pintura culta mientras que la segunda es espejo de la pintura del vivo, del natural, que pone en el centro de la propia existencia la cuestión de la imitación².

A esta pareja opositiva, pintura *cliché* vs. pintura «al bibo», sigue otra que propongo resumir en la fracción oído vs. ojo. Si estos autores «hablan de oídas», él, en cambio, ha visto: «...ni es de maravillar si entre todos quantos cautibos los turcos an tenjdo despues que son nombrados me atreba a dezir que yo solo vi todo lo que escribo» (fol. 2r.)³.

² Las analogías entre poesía y pintura, inspiradas en las *Auctoritates* clásicas (*Poetica* de Aristóteles, *Ars Poetica* de Horacio, etc.) son un motivo que aparece continuamente en los textos del Renacimiento. El autor del *Viaje* se inspira libremente en los primeros versos del *Ars Poetica* de Horacio (1-13).

Por otra parte, el concepto de pintura «al bibo» está relacionado con la tradición retórica clásica, especialmente con Quintiliano, *Oratoriae Institutiones*, IX, II, 40.

«Illa vero, ut Cicero sub oculo subiectio tum fieri solet, cum res non gesta indicatur, sed ut sit gesta ostenditur, nec universa, sed per partes [...] ab aliis $\nu\pi\omicron\tau\upsilon\pi\omega\sigma\iota\varsigma$ dicitur proposita quaedam forma rerum ita expressa verbis, ut cerni potius videatur quam audiri».

Ecos de esta herencia clásica se perciben claramente en las retóricas que van apareciendo en castellano durante el siglo XVI. Concretamente los acoge la obra de MIGUEL DE SALINAS, *Rhetórica en lengua castellana*, Alcalá de Henares, Joan de Brocar, MDXLI, importantísima para nuestro tema no sólo por razones cronológicas sino porque apareció en el ambiente universitario complutense, que el autor del *Viaje* había frecuentado (literariamente al menos) en esos mismos años. En opinión de Salinas «la narración pone delante los ojos lo que passa siempre tirando a persuadir ser verdadero lo que se cuenta» (fol. XIII), y sostiene, además, que en el dar «cuenta de algún lugar... se deven mirar todas las particularidades y circunstancias que tiene y miradas se pueden poner las que mejor parescieren o todas. De manera que siempre se ponga delante los ojos tan evidentemente como si se viessen» (fol. XIX).

³ Cfr. M. BATAILLON, *Erasmus y España*, México (1966), pág. 644 sobre el «realismo» de los diálogos de influencia erasmista.

Véase también F. LÁZARO CARRETER, *Estudios de poética*, Madrid (1979), que identifica el concepto de realismo literario con el de «verificabilidad» sosteniendo que las experiencias literarias nuevas que surgen hacia la mitad del s. XVI (*Lazarillo*, *Viaje*, *Crótalon*, *Abencerraje*, etc.) no constituían una «vuelta a lo real... eran solo —y nada menos— una reacción en la secuencia literaria» (págs. 138).

Sobre el valor teórico que en la literatura española de mediados del XVI tiene el conocimiento a través de la vista, cfr. M. D. JOHNSTON, «La retórica del saber en el *Jardín de flores curiosas* de Antonio de Torquemada», en *JHPH*, III,1 (1978), págs. 69-83; y L. LÓPEZ GRIGERA, «Sobre el realismo literario del siglo de oro», en *AIH*, Madrid (1986), págs. 201-209.

Pintura estereotipada vs. pintura del natural, oído vs. ojo son los dos polos entre los cuales se elabora y se edifica la escritura que el prólogo está presentando. Dicha escritura cristaliza no en una forma cualquiera sino en un «comentario a manera de diálogo», lo que indica que es el diálogo como género específico el instrumento que permite al autor una relación activa y dialéctica con los textos que hablan de oídas de todo aquel mundo conocido y visto por él, y sólo por él. Sin embargo, esos textos que hablan de oídas no se desechan. Muy al contrario, sirven como material que constituye la *imitatio* múltiple y entran a formar parte del fresco creado por el autor; de ese fresco el autor reivindica especialmente la composición como obra propia, original⁴.

Sabemos, por otra parte, que la crítica se ha detenido en analizar la adherencia a lo real que nuestro anónimo demuestra, atraída quizás por las continuas referencias del texto a sus lazos con la verdad, a la significación histórica del material presentado. Y sin embargo, a contraluz, parece vislumbrarse la correspondencia retórica y literaria de cada elemento histórico⁵.

Como muestra de ese entramado retórico literario que se trasluce a través de la superficie textual vamos a detenernos brevemente en la tipología de los personajes.

Juan de Voto a Dios es un clérigo teólogo que recorre Castilla vendiendo falsas reliquias. Para convencer a sus oyentes más fácilmente se hace pasar por un peregrino que acaba de volver de Jerusalén y cuenta un amasijo de noticias fabulosas, en parte patrañas inventadas por él y en parte oídas a otros falsos peregrinos o leídas en libros que recogen pseudo-informaciones⁶. Por todas estas razones Juan es la personificación dialogística de esa pintura *cliché*, de ese saber «de oídas» que en el prólogo el autor ha presentado como elementos de un mundo caduco. La entidad literaria de Juan

⁴ Los pilares sobre los que apoya la originalidad reivindicada son el género («a manera de diálogo») y el estilo «al bibo» que transforman los elementos sueltos con los que se construye la composición. Cfr. para el caso del *Cróton* los tres artículos de M. MORREALE aparecidos en el *Bulletin Hispanique* (1951, 1952, 1954) y L. SCHWARTZ LERNER, «El *Cróton* en la tradición satírica», en *Actas del VIII Congreso AIH*, cit., págs. 573-580 en donde la estudiosa aclara de qué forma «los motivos ficcionales recreados se resemantizan inevitablemente al ser incorporados a una nueva estructura artística», pág. 579.

⁵ Cfr., además de los trabajos ya citados de W. MARKRICH y DE LOS GIL, F. MEREGALLI, «L'Italia nel *Viaje de Turquía*», in *Annali di Ca' Foscari*, XIII, 2 (1974): págs. 351-363, A. DELGADO GÓMEZ, «La medicina y el *Viaje de Turquía*», *BBMP*, LX (1984): págs. 115-184 y E. SÁNCHEZ GARCÍA, «Visiones del Mediterráneo en el s. XVI: la *Suma de geografía* y el *Viaje de Turquía*», en *Actas del IV Simposio Internacional de la AES*, Madrid (1992), págs. 1015-1024.

⁶ Cfr. A. REDONDO, «Devoción tradicional y devoción erasmista en la España de Carlos V. De la *Verdadera información de la Tierra Santa* de fray Antonio de Aranda al *Viaje de Turquía*», en *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, 1988: págs. 391-416.

crece y logra consistencia porque sabe adecuarse al modelo enunciado en el prólogo. Ese acomodamiento, lejos de ser descarnado o amanerado, apunta a la aplicación del concepto de verosimilitud y se realiza construyendo un tipo de gran riqueza dramática. Juan es el clérigo hipócrita, instalado, sólidamente y con notable provecho económico, en un mundo viejo.

A *Voto a Dios* se opone Pedro de Urdemalas, personificación de esa pintura «al bibo», de ese saber porque ha visto, invocados en el programa del prólogo. Es él la propuesta nueva del autor, quien se solidariza intensamente con su criatura hasta sugerir una identificación completa. Este especial cuidado de nuestro anónimo por la entidad literaria de Pedro explica el que la crítica, desde la edición realizada por Serrano y Sanz en 1905 que definía el texto como autobiografía, haya concentrado casi todos los esfuerzos en aclarar por un lado el problema de las fuentes y por otro el de la real consistencia histórica del personaje Pedro; estas aclaraciones resultaban indispensables para establecer si la narración autobiográfica debía, o no, ser considerada como unas memorias. En cualquier caso es evidente que se trata de autobiografía, aunque con toda probabilidad habrá que sustituir la connotación de verdadera por la de verosímil. Volveré a ello más adelante. Por el momento baste el haber mostrado la adaptación de la entidad biográfica de Pedro al papel literario previsto en la *Dedicatoria*.

Tercer personaje del diálogo, el bellaco Matalascallando, es un parásito que vive a costa del teólogo embustero pero que, con la agilidad del listo, enseguida está dispuesto a apropiarse del nuevo método de aproximación a la realidad que Pedro propone como instrumento inédito de lectura del mundo. El rol del personaje Mata consiste en servir de pernio entre las dos entidades literarias contrapuestas de Juan y Pedro. Él asegura, con su caracterización psicológica de inquieto, la movilidad necesaria que ejerce de enlace entre los dos papeles simbólicamente plenos que los otros dos amigos personifican.

La correspondencia retórica de los tres personajes se efectúa gracias a la función de gozne que Mata tiene. Precisamente esa función consiente el paso que, desde la teoría metodológica y del contenido presentada en la dedicatoria (metaforizada en las dos parejas opositivas que hemos analizado), conduce hasta la formalización del género diálogo, siguiendo uno de los modelos en boga.

El modelo es el que Tasso definirá años más tarde como «representativo»⁷: los interlocutores intervienen sin que el autor introduzca o comen-

⁷ «Tra' moderni v'è chi gli divide altramente, facendone tre spezie. L'una delle quali può montare in palco, e si può nominar rappresentativa perciò ch'in essa vi siano persone introdotte a ragionare: cioè in alto, com'è usanza di farsi nelle comedie e nelle tragedie; e simil maniera è tenuta da Platone ne' suoi ragionamenti e da Luciano ne' suoi». T. TASSO, *Discorso dell'arte del dialogo*, en *Dialoghi*, ediz. a cura di E. Mazzali, Torino, 1976, pág. 333.

te los parlamentos de éstos; las referencias a lugares y acciones se engloban en la mimesis, los espacios son múltiples; los personajes, heterogéneos y ricos de facetas, las opiniones, variadas, responden al modelo tassiano de 'diálogo dialettico, imitazione della disputa'⁸.

El diálogo mantiene su andadura mimética sea en la *preparatio*⁹, con la conversación peripatética entre Juan y Mata, sea en la *propositio* cuando ya ha aparecido Pedro; Mata es el encargado de proponer el tema-objeto del diálogo, al empezar este segundo movimiento «... digo yo que pedro de urdimalas nos quente aquj todo su viaje desde el postrero día que no nos vimos fasta heste día que dios de tanta alegría nos ha dado» (fol. 20v.); es éste 'todo su viaje' el objetivo semántico específico del diálogo. Pero la propuesta de Mata indica además el vehículo para alcanzar ese objetivo: 'que Pedro nos quente aquj' en donde el predicado «quente» define perfectamente el desarrollo de la *contentio* cuyo inicio coincide con el momento en que Pedro empieza a contar sus peripecias; la mimesis, a partir de ahora, se dispone alrededor del espacio narrativo de la autobiografía. Esto, en principio, no representa ninguna novedad si pensamos, por ejemplo, en el *Colloquium senile* de Erasmo, texto que el autor puede haber conocido¹⁰ y usado como idea esquemática para la trama general.

De hecho la historia del viaje de Pedro no es más que una de aquellas 'digressioni' que Tasso considera propias del diálogo 'come nel poema gli episodi'¹¹. Pero la digresión en el texto del *Viaje* se connota de nuevas calidades porque la narración autobiográfica de Pedro en primera persona, de dimensiones muy superiores a las del *Colloquio de Viejos* erasmiano, está organizada con un cuidado, una profundidad y una estrategia narrativa que presenta ya características propias de la novela contemporánea, la cual, precisamente en esos años, está fijando una tradición específica alrededor de las temáticas de la biografía (novela caballeresca) o de la autobiografía (Lazarillo).

Lo específico de la narración autobiográfica de Pedro depende de su estatuto de relación oral. En esa relación oral ante Juan y Mata, Pedro

⁸ Ivi, 341.

⁹ Para la división en partes y denominación de las mismas he utilizado CARLO SIGONIO, *De dialogo liber* en la edición de L. A. MURATORI, *Opera Omnia*, Milano, 1732-37, VI, págs. 435-488, concretamente 451A y 466D.

¹⁰ Cfr. *Coloquios de Erasmo traducidos de latín en romance* en MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO, *Orígenes de la novela*, Madrid, 1915, págs. 149-249. La traducción castellana, de Luis Mejía y Alonso de Virués, apareció en 1528. En el *Colloquio de Viejos* el encuentro casual de Eusebio con sus tres viejos amigos (Pamphiro, Polígamo, Glición) al borde del camino de Amberes, recuerda al de Juan, Mata y Pedro. Como éstos, también los cuatro viejos han sido compañeros de Universidad (París) y, entre ellos, al contarse mutuamente sus vidas, hay uno (Glición) cuya biografía tiene valor ejemplar para los demás.

¹¹ *Discorso*, pág. 342.

modela la imagen de sí mismo, su 'ir haciéndose' a través de la desgracia del cautiverio; más aún, a causa de la desgracia del cautiverio. Pero el carácter oral de la narración de Pedro organiza la «historia» de su prisión como material intratextual al diálogo. La relación oral de Pedro se injerta en el coloquio como tema de la *contentio*; esto consiente la intervención de los otros dos interlocutores como colaboradores activos en la producción de la narración. En este sentido es evidente que, aunque la «historia» del cautiverio es ya una epopeya concluida y cerrada, siendo además el relato oral de Urdemalas selectivo y estructurante, las lenguas de Juan y Mata, sus interrupciones, las continuas peticiones que ambos hacen a Pedro para que dé detalles, sus comentarios y sus apartes son elementos decisivos en la construcción de la narración.

Asistimos, por lo tanto, a la formación de la narración en el diálogo. Y, en el dinamismo coloquial, parece vislumbrarse tenuemente un paralelismo entre los papeles de los tres personajes y la distribución de funciones propia de un tribunal, de una comisión investigadora¹². La investigación, realizada por Mata y Juan, somete a examen riguroso la vida de Pedro durante el cautiverio y la fuga. Y, efectivamente, «examinar» (fol. 19r.), «examen» (fol. 19v.) son los términos usados por Mata al principio del interrogatorio. Mientras se desarrolla esa investigación Pedro se encuentra continuamente en suspenso entre el reconocimiento de su heroísmo cristiano y la acusación de heterodoxia.

El proceso concluye al final de la primera jornada del diálogo y desemboca en una sentencia que absuelve a Pedro y conduce a su reconoci-

¹² Salinas recogía ya de forma clara y ordenada la tradición clásica sobre las causas: «tres son los géneros de las causas de que trata el orador. Demostrativo. Deliberativo. Judicial. Demostrativo es quando demostramos/o enseñamos/o damos cuenta de la qualidad y manera de alguna cosa. como es de persona/provincia/cibdad/montes/fuentes... deste genero de causa usan mas los historiadores: en otra manera muy pocas vezes viene por sí solo... Deliberativo es quando amonestamos o persuadimos que crean o no crean alguna cosa... Judicial es quando acusamos o defendemos alguno: dízese judicial porque siempre se trata en juicio: *pero más generalmente es quando ay controversia o diferencia*: por lo qual se ponen aquí qualquier manera de quexa/escusación/tacha/amenaza, etc... Toda causa/o se trata en juicio/o fuera del. Si en juicio será judicial (y entiendo en juicio *quando ay demanda y respuesta quexa y escusa*, etc.» (*Rhetórica*, fol. IX, la bastardilla es mía).

El texto del *Viaje* recoge y utiliza procedimientos de los tres *genera causarum*, aunque el *genus iudiciale* parece dominar en la primera jornada. En este sentido conviene citar una vez más a Salinas: «los rretóricos que escribieron arte más se ocuparon en este género[judicial] o por ser de más dificultad por la diversidad de cuestiones... o por que antiguamente por más honrra tenían defender o contrariar a quien querían que alabar exhortar o persuadir alguna cosa... Agora en este tiempo no es de tanto fruto la rretórica en el género judicial como está dicho antes desto: *aunque no dexa de servir quando se offresce contradzir alguna opinión o defenderla assí por principal intento/ como si tratando alguno de los otros géneros entre lo demás es menester hazerse: que es muchas vezes*» (*Rhetórica*, fol. XLI; la bastardilla es mía).

miento como «el que sabe»¹³. El título de sabio, conquistado por Pedro gracias al trenzado de ciencia y experiencia que él ha sabido realizar durante el cautiverio y mostrar durante el proceso, lo convierte en el *magister* de la segunda jornada. Ahora Pedro puede informar a sus viejos compañeros de la vida, las costumbres y los orígenes de los turcos¹⁴. No tiene importancia si el material pertenece a otros. Lo que se valora es la autoridad del refundidor y el nuevo orden en el que se inserta el material transportado; lo que se valora, en última instancia, es el «modo» usado para decir las cosas.

La segunda jornada se convierte así en *scienza imitata o ritratta* como Sperone Speroni defendía en su *Apología dei dialoghi*¹⁵ pero lo que da dignidad de verdadera ciencia al texto-base copiado está fuera de él, está aún ligado a la persona, a su acción y a sus palabras en una síntesis propia del Renacimiento maduro.

Desde este punto de vista la narración autobiográfica de Pedro es perfectamente funcional a la propuesta didáctica del diálogo. Su dimensión (dos tercios del total de la obra) lejos de devorar el espacio del diálogo, garantiza su perfección formal y asegura «autenticidad» al material presentado. Ese material, que (como ya ha sido ampliamente demostrado) está tomado de otros numerosos libros, no se ensarta de cualquier forma en el nuevo continente dialogístico. Pedro, gracias a su experiencia de vida romancesca, está en condiciones de cribar ese material y de elegir entre él sólo lo que es verdadero, entendiendo por verdadero sólo lo que

¹³ Nótese el contraste entre la afirmación de Mata referida a Pedro: «Debéis de saber tan poco de uno [griego clásico] como de otro [romaico]» y la respuesta de Pedro: «De todas las cosas sé poco, mas estad satisfecho que hai pocos en greçia que hablen más elegante y cortesanamente su propia lengua que yo, ni aún mejor pronunciada» (fol. 83v.) en donde el héroe tiene que defenderse a sí mismo autopromoviéndose, y la «sentencia» de Juan al final de la jornada, que reconoce el valor de verdad a las gestas de Urdemalas: «De quanto ha dicho no me queda cosa scrupulosa, sino que pornía yo mi mano en una barra ardiendo que antes ha peccado de carta de menos que alargarse nada. Conózcole yo muy bien, que quando habla de veras nj quando estaba acá no sabía dezir una cosa por otra» (fol. 99v.) y al valor de verdad que Juan reconoce en la narración de Pedro se añade ahora el de sabiduría: «Allende desto, tengo para mj que él viene muy docto en su facultad» (fol. 99v.).

¹⁴ Mata confirma el veredicto y, además de subrayar que Pedro «tiene delante el themor de Dios», cierra el juicio así: «¿No miráis el orden y concierto con que lo ha contado todo?» (fol. 100r.) reconociendo a Pedro la competencia retórica del *magister* que lo autoriza a pasar a la materia turca, como propone Juan a continuación: «Mañana nos contará, si Dios quisiere, qué vida tienen los turcos, y qué jente son, y qué vestidos traen» (fol. 100r.).

¹⁵ SPERONE SPERONI, *Apología dei dialoghi*, in *Opere*, I, Venezia, Domenico Occhi, 1740: «La cosa è questa, che nel dialogo non pur si imitano le persone che sono in esso introdotte, ma nelle cose che vi si dicono disputando, la vera e certa scienza, che si può d'esse acquistare non è espressa in effetto quale è nel metodo aristotelico, ma è imitata e ritratta», pág. 280.

él ha podido aprender, ver, verificar, constatar, durante y después del cautiverio.

Ahora bien, si Marcel Bataillon tenía razón cuando definía el cautiverio y aledaños «une supercherie litteraire»¹⁶, es decir, si aceptamos que la narración de Pedro es invención o *fiction*, como la llama Mata (fol. 19r.), tendremos que convenir en que esa invención funciona en manos del anónimo autor como utilísimo instrumento para multiplicar la potencialidad del diálogo. La razón de esto reside en que, si el diálogo no se proponía nada más que presentar pedagógica y dulcemente, el incandescente problema turco (como se sostiene en la *Dedicatoria*) la historia fingida, la literariedad que crecen en su interior lo hacen crecer a su vez, pues enriquecen su carga de sentido.

El equilibrio dialéctico entre narración y diálogo (entre el yo solitario de Pedro que narra y el yo en compañía, juzgado y confortado por las otras dos voces) es la cifra de una estructura formal que canaliza la exploración y la presentación de la experiencia de un mundo «otro» (Turquía y todo lo que se extiende entre ella y España). Entre *inventio* y *elocutio* los tres personajes afrontan la cuestión de la consideración histórica y humana del «otro». Esa estructura formal que acabo de describir influye de forma profunda en la original modelización de la realidad que el *Viaje de Turquía* propone. Esa estructura formal es la depositaria última del estatuto mixto de la obra (coloquio/novela *in nuce*) y colabora activamente en el campo de fuerzas que hacen del *Viaje de Turquía* una obra maestra de la literatura española del s. XVI.

¹⁶ «Resumé d'un cours professé par M. Bataillon en 1951-1952», in *Annuaire de Collège de France*, 52 année, Paris (1952), págs. 281-285.