"Ninguno salió de estudiante para soldado, que no lo fuese por estremo, porque cuando se avienen y se juntan las fuerzas con el ingenio y el ingenio con las fuerzas, hacen un compuesto milagroso, con quien Marte se alegra, la paz se sustenta y la república se engrandece" (Cervantes, *Persiles*, III, 10).

EL LICENCIADO VIDRIERA: FUNCIÓN Y SIGNIFICADO DEL "VIAJE A ITALIA"

GEORGES GÜNTERT
UNIVERSIDAD DE ZÚRICH

1. Entre los muchos juicios que se han formulado sobre *El licenciado Vidriera*, y sobre el episodio del viaje a Italia en especial, muy pertinente me parece el de Gwynne Edwards, para quien "the tour of Italy contains many personal reminiscences on Cervantes's part, but what is far more important than autobiographical detail is the manner of tone in which both the military and the cultural elements of these experiences are described -a manner which distinguishes the first part of the story from the second and therefore helps us to see the one in relation to the other" (EDWARDS, G., 1973: 562). La reflexión crítica subyacente a este comentario se orienta ya hacia una visión estructural del discurso novelesco. La descripción del viaje a Italia sirve de transición y, a la vez, de *señal demarcadora*, permitiendo identificar la cesura entre la primera y la segunda parte de la novela. En cuanto a la manera de describir Italia, puede hablarse de un gusto enciclopédico que informa gran parte de esta relación, gusto que corresponde ante todo a una característica intelectual y moral del héroe, que concibe la vida como espectáculo y como mero registro de curiosidades ("todo lo miró, y notó y puso en su punto"). Pero del tono erudito de la catalogación es responsable también el narrador, cuya "sabiduría" se transparenta en la gran copia de dictámenes comunes, que reflejan un saber libresco, convencional y acreditado *a priori*. Así, se le devuelve a Roma su título de "señora del mundo" *(caput mundi)* y a Milán, célebre por su producción industrial, el no menos corriente de "oficina de Vulcano".

De resultar tan convencional, ¿por qué la narración del viaje por Italia continúa llamándonos la atención? A mi modo de ver, el problema consiste en averiguar si el sentido de este frag-

mento -que hemos de considerar como un todo, dentro de la totalidad del dis-curso novelesco-, puede ser aprehendido con las categorías utili-zadas hasta ahora por la crítica. Pienso que esto no es posible y que el viaje a Italia no se limita a ser notación autobiográfica, caracterización intelectual y moral del héroe o mero compendio de los *mirabilia Italiae*. Seguiré, pues, la línea de la visión estructural indicada por Gwynne Edwards, quien habla de un fragmento inserto, colocado como gozne entre la primera y la segunda parte, e intentaré demostrar que la descripción de las ciudades italianas representa, desde el punto de vista de la narración, el final del período de aprendizaje y, en el nivel enunciativo, una *mise en abyme* (DÄLLENBACH, L., 1977) con respecto al significado global que informa la novela.

2. La relación del "viaje a Italia" se integra perfectamente en el discurso novelesco, a condición de ser analizada como parte de una totalidad significante, que, claro está, necesita de una previa definición. Conviene partir de una idea global de la novela, esto es, de un modelo interpretativo, basado en una lectura atenta del texto. Diremos, pues, que esta novela nos habla de la imposibilidad de realizar simultáneamente–en el espacio breve de una vida humana– un muy celebrado binomio de facultades, el de las *armas* y las *letras*, cuyos miembros se nos aparecen, aquí, disociados. Actividades incompatibles en la Corte de Felipe III (donde los funcionarios habían tomado, hacía tiempo, el puesto de los hombres de armas), eran sin embargo indispensables al caballero de la corte renacentista, como muestra el *Libro del cortesano*, cuyo autor veía en la realización orgánica de ambas facultades un ideal de perfección humana[1]. Al decir esto, somos conscientes de proponer una interpretación idealista de la obra de Castiglione, tal como se divulgó en la segunda mitad del siglo XVI[2] . En la Península Ibérica, quien mejor encarnaba ese ideal era Garcilaso, combatiente en el ejército del Emperador y poeta. Pero el tópico de la "espada" y de la "pluma", de origen antiguo (Suetonio), se aplicó a otros autores y "contagió" otros textos, desde *Os Lusíadas* al *Quijote*. La historia de Tomás Rueda, obligado a elegir las armas porque la profesión de letrado no le da sustento, se nos aparece, por tanto, como una *parodia* de ese ideal renacentista, a la vez que la época en que el caso se produce -la de Cervantes- parece no poder ofrecer del mito sino una imagen distorsionada.

Es bien conocida la peripecia novelesca, y también se conocen las diversas fases de la evolución del personaje, caracterizadas por sus cambios de nombre (Rodaja, Vidriera, Rueda) y de indumentaria (de labrador, de "negro" cuando es estudiante, "de papagayo" cuando es soldado, "de loco", de letrado cuerdo, y nuevamente de soldado)[3]. *Letras* y *armas*, pues, aunque en orden sucesivo y excluyéndose unas a otras; ante todo durante la juventud del protagonista, al que la suerte depara unos amos generosos que le pagan los estudios, así como un capitán que lo lleva consigo a Italia y a Flandes, dejando que visite esos países con toda libertad. De vuelta a Salamanca, Tomás cae víctima de un hechizo: convertido en ese ser extraño que rehuye todo con-

---

1 CASTIGLIONE, B. (1972). *Libro del Cortegiano*, Milán: Mursia, en especial libro I, XXV-XLIV. Sobre el tema de las armas y letras cfr. ahora el estudio, específicamente cervantino, de MONER, M. (1988). *Cervantes. Deux thèmes majeurs (L'amour - Les armes et les lettres)*, Université de Toulouse Le Mirail: France-Iberie Recherche.

2 Para la interpretación platónica e idealista del *Cortesano* en época posterior, por ejemplo en Torcuato Tasso, cfr. el estudio de OSSOLA, C. (1987). *Dal 'Cortegiano' all'Uomo di mondo*, Turín: Einaudi.

3 Varias interpretaciones de la novela destacan estas isotopías, en especial la de JOSET, J. (1981). "Bipolarizaciones textuales y estructura especular en *El licenciado Vidriera*. En *Cervantes, su obra, su mundo*, Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes, 357-363. Madrid: EDI-6. Nosotros interpretamos el exceso de geometría (esto es, el uso insistente de paralelos y de elementos simétricos) como un rasgo "manierista" de la novela, porque nos parece que no se descubre su significado al identificar las isotopías.

tacto físico, comienza a creerse hombre de vidrio[4]. En esta fase de su vida, en la que no hace sino exteriorizar sentencias y agudezas, se identifica más que nunca con las *letras,* bien en tanto que loco, bien como cuerdo; estado, el de cuerdo, que le resta todo interés, obligándole a abandonar las *letras* por las *armas*. Vuelve a Flandes, para combatir al lado de su amigo el capitán, y muere, anónimo, en el campo de batalla, "dejando fama en su muerte de prudente y valentísimo soldado", según comenta la voz del *narrador ejemplar*. Lo que en otra época debió ser armónica realización de la persona humana, concebida como perfecta unión de cuerpo y espíritu, se nos presenta aquí como dolorosa disidencia y sucesión de estados inconciliables. La alternancia exclusivista de las situaciones resulta tan patente que llega a reflejarse en la *dispositio*, y justamente Cesare Segre habla de la "estructura esquizofrénica" de esta novela, que combina discursos heterogéneos, uno biográfico-narrativo y el otro aforístico, si bien el mismo narrador rige ambos (SEGRE, C., 1990).

En resumen, son cuatro los momentos que permiten organizar en secuencias el discurso novelesco (Nótese que A corresponde al período de aprendizaje y B al de la "madurez" de Tomás): A1) los estudios del criado de señores ricos, al que se concede toda libertad para estudiar (LETRAS); A2) el viaje a Italia en compañía de los soldados españoles, sin obligación de sentar plaza ni de seguir bandera (ARMAS); B1) la enajenación del letrado, su aparición en la Corte y su curación (LETRAS); y B2) la vuelta obligada a la vida militar (ARMAS). Puede sorprender el esquematismo de esta estructura; sin embargo, no es buscando las *isotopías* de la novela cómo vamos a descubrir su lógica interior. De la excesiva geometría de la *dispositio,* surte, a mi modo de ver, un efecto desorientador. Por consiguiente, para captar lo específico de la reflexión estética que subyace a la novela, cabe analizar una vez más los matices semánticos pertinentes al binomio ARMAS (modalidad del "poder *hacer*", capacidad de realización) y LETRAS (modalidad del "saber *decir*", palabra, conocimiento, cultura), sin olvidar la análoga relación entre "decir" y "hacer", que el texto destaca insistente-mente.

El loco de la novela, escribe Luis Rosales, "no protagoniza sus *hechos*, sino sus *dichos*" (ROSALES, L., 1956: 255). Efectivamente, Tomás se reduce a puro comentario sarcástico y a memoria viva de filosóficas "verdades". Sus dichos se parecen a una de las muchas colecciones de apotegmas que circulaban entonces por España (como la popular *Vida y excelentes dichos de los más sabios filósofos que hubo en este mundo,* de Hernando Díaz, editada varias veces durante el siglo XVI)[5]. Ahora bien, la insistencia, por parte del narrador, en el contraste *dictum vs factum* no es casual, pues implica una oposición análoga a la que entraña el binomio *letras* vs *armas*. Tomás Rueda, al dejar la Corte con la intención de volver a Flandes, piensa "valerse de las fuerzas de su *brazo*, pues no se podía valer de la de su *ingenio*", señal de que su elocuencia ya no le es de ninguna utilidad. Y poco antes, al anunciar a los vallisoletanos que ya está curado, declara: "Por las cosas que *dicen* que *dije* cuando loco, podéis considerar las que *diré y haré* cuando cuerdo". Ello no obstante, una vez sano, sus consejos de letrado ya no interesarán a nadie. El conflicto principal del licenciado Vidriera consiste, pues, en su incapacidad de convertir los "*dichos*"

4 Sobre la fenomenología del vidrio en esta novela cfr. los ensayos de REDONDO, A. (1981). "La folie du cervantin *Licencié de verre*". En *Visages de la folie* (1500-1630), A. Redondo y J. A. Rochon (eds.), 33-44. París: Publications de la Sorbonne y de SCHRADER, L. (1984). "El vidrio como metáfora. Observaciones acerca de un lugar común místico". En *Estudios de literatura española y francesa, siglos XVI y XVII*, Homenaje a Horst Baader, F. Gewecke (ed.), 37-51. Francfort/M.: Vervuert.

5 Sobre la literatura de apotegmas cfr. RILEY, E. C. (1976). "Cervantes and the Cynics (*El licenciado Vidriera* and *El coloquio de los perros*)", *BHS* 53, 189-198.

en "*hechos*" que le permitan salir de su aislamiento y superar su condición de marginado. Pero detrás de su drama personal se oculta otro conflicto, aún más significativo. En la sociedad actual se escucha al loco, y no al sabio, y el loco ha tomado el puesto del poeta adivino, del profeta, del *vates*. Por consiguiente, el licenciado Vidriera, en su enajenación, acaba parodiando el mito antiguo del *poeta* (y véanse los versos ovidianos por él citados, *Fasti* VI, 5 y *Amores*, III, elegía IX, 17, que todos destacan esa noble función).

La lectura que hemos seguido hasta ahora se nutre de una crítica implícita dirigida contra la *sociedad*, a la que podemos reprochar incoherencia de comportamientos, falta de caridad y voyeurismo. Para la Corte de Felipe III, no sólo vale la sentencia de que "nadie es profeta en su patria", sino también aquella otra que reserva el derecho de hablar con veracidad "a los niños y a los locos", dando por descontado que los adultos cuerdos viven en la mentira. La sátira social es la lógica consecuencia de esta reflexión. Ahora bien, la historia de Tomás Rueda invita a formular otra crítica que afecta al *protagonista*, cuyo ser acaso no resulte menos esquizofrénico que el del mundo en que vive. Desde muy pronto, nos damos cuenta de que Tomás hace un uso muy particular de sus talentos, al amar sólo los estudios. Si su memoria y su entendimiento son brillantes, su voluntad -la potencia vinculada a los afectos- se dirige únicamente hacia la acumulación del saber. Un día, ello no obstante, se deja seducir por las promesas exageradas de un capitán que le pinta con colores vivos la libertad de los militares en Italia, de modo que "la *discreción* de Tomás comenzó a titubear y *la voluntad a aficionarse*". Con todo, una vez en Italia, no comparte la dura vida de los soldados, sino que mantiene celosamente su independencia y libertad. Sus experiencias de viajero se acumulan, pero no lo trasforman, al satisfacer sólo su curiosidad intelectual. Esta falta de participación interior nos hace comprender que el problema vital de Tomás es ante todo de orden afectivo. Lo que Valdivia ha conseguido con un poco de retórica -"mover la voluntad" del joven-, no será concedido a una mujer enamorada, pues ésta, a pesar de sus atractivos, no logra "*conquistar la roca de la voluntad* de Tomás", teniendo que recurrir a un hechizo. Sobre el significado del "membrillo toledano", fruto de Venus, posible reminiscencia del pecado de Eva, mucho se ha escrito[6]. No es de excluir que la imagen connote el pecado original y que el texto oponga esta Eva a la Virgen antes mencionada, pero, de haber ese simbolismo, me parece que Cervantes lo usa a su manera (SANCHEZ, F. J., 1993:136). Para el narrador, la figura de la mujer pública que recurre a un hechizo no puede ser sino negativa. Sin embargo, ella es quien provoca esa especie de venganza de la "vida" que interviene para "castigar" un grave exceso. Significativa-mente, el estado de enajenación que se apodera de Tomás le afecta la *voluntad*, dejando intactos la memoria y el entendimiento. En cuanto a la obsesión de ser de vidrio, no es sino una exasperación del propio intelectualismo, tendente a negar el cuerpo y el orden natural que fundamenta todo su ser. De lo dicho se infiere que la esquizofrenia no reside solamente en una sociedad que tiene muy diversificadas sus funciones, sino que también determina los deseos y los actos del protagonista. Este quiere atravesar la vida "antes suelto que obligado", hasta tal punto que tiene que sufrir las consecuencias de un proceso de marginación provocado, en parte, por él mismo.

Al adoptar esta doble perspectiva de lectura, se llega a la siguiente conclusión: ni el héroe es únicamente víctima del orden social, ni la sociedad, sin duda desequilibrada, se nos aparece

6 Véanse ZIMIC, S. (1975). "El filtro amoroso en *El licenciado Vidriera*", *Romance Notes* 16, 749-752; y, con una óptica propiamente científica, de médico, MESSICK, A. R. (1969/70). "Tomas Rodaja: A clinical case", *Romance Notes* 11, 623-628.

tal que pudiera ofrecer al héroe unas condiciones de vida en las que llevar una existencia decorosa. A ambos, individuo y sociedad, se les censura: ésta queda desenmascarada en los comentarios sarcásticos del loco, máscara satírica del poeta, y aquél parece lo suficientemente obcecado como para no prever su trágico fin. Estamos en un mundo desintegrado, de graves insuficiencias y de patentes distorsiones. La actitud ante estos problemas, desde el punto de vista del enunciador, es distanciada, acaso irónica, no permitiendo al lector simpatizar excesivamente con la víctima.

3. *Análisis estructural del "viaje a Italia"*. Tomás Rodaja se marcha a Italia llevando en sus faltriqueras "unas *Horas de Nuestra Señora* y un *Garcilaso* sin comento". La religión y la poesía, suele comentar la crítica. Pero, ¿cuándo demuestra Tomás, ese erudito, particular afición a la poesía? Aún como loco, concede a la poesía sólo el mérito de abarcar en sí "todas las ciencias", lo que es otro lugar común. Si, con vistas al contexto, meditamos en la fama que Garcilaso tenía entre los contemporáneos de Cervantes, llegaremos a la conclusión de que el viajero lleva consigo un emblema del *mito* renacentista de *las armas y las letras* (y, por supuesto, la colección de poemas más famosa), así como un libro de oraciones que le permite implorar el auxilio de la Virgen en cualquier tribulación de su breve existencia (y compárese el segundo aspecto con la descripción del santuario de Loreto). En resumen, los dos libros indican, a mi modo de ver, la atemporalidad del ideal y la religión del tiempo, o bien, para polarizar aún más el contraste, el *mito* renacentista y la época *histórica* de la Contrarreforma, marcada por las luchas religiosas.

Pero veamos ahora el texto. La narración del "viaje por Italia" corresponde al fragmento que vamos a reproducir. Marcaremos con triples barras /// la cesura entre las macrosecuencias A y B, es decir, entre la narración del *proyecto* del viaje (A) y la de su *realización* (B), y con dobles barras // los principales cambios de segmento dentro de la macrosecuencia B. En la fase virtual (A) se esbozan sólo la ida (Génova, Roma, Nápoles) y la vuelta (Loreto, Venecia, Milán, Piamonte). En cambio, en la narración del viaje realizado (B) se pueden distinguir tres etapas:

B1 - la *ida* (desde Génova) a Roma, por Lucca y Florencia

B2 - el *viaje circular* desde Roma hasta Roma, esto es, desde la urbe a Nápoles y a Sicilia, siguiendo las costas del Tirreno y volviendo nuevamente al punto de partida

B3 - la *continuación del viaje hacia el Norte* o sea la vuelta al Piamonte (desde Roma a Milán, por Loreto, Ancona y Venecia).

Se notará que sólo las ciudades de Roma y de Nápoles son visitadas dos veces. Al movimiento progresivo del viaje de ida (B1) y de su continuación hacia el Norte (B3) se le contrapone el itinerario de la etapa central (B2), que configura, como el viaje entero, un movi-miento cíclico, de ida y vuelta.

> "Otro día se desembarcaron todas las compañías que habían de ir al Piamonte; pero no quiso Tomás hacer este viaje, sino irse desde allí por tierra a Roma y a Nápoles, como lo hizo, quedando de volver por la gran Venecia y por Loreto a Milán y al Piamonte, donde dijo don Diego de Valdivia que le hallaría si ya no los hubiesen llevado a Flandes, según se decía. ///
>
> Despidióse Tomás del capitán de allí a dos días, y en cinco llegó a Florencia, habiendo visto primero a Luca, ciudad pequeña, pero muy bien hecha, y en la que, mejor que en otras partes de Italia, son bien vistos y agasajados los españoles. Contentóle Florencia en extremo, así por su agradable asiento como por su limpieza, suntuosos edificios, fresco río y apacibles calles. Estuvo en ella cuatro días, // y luego se partió a Roma, reina de las ciudades y señora del mundo. Visitó sus templos, adoró sus reliquias y admiró su grandeza; y así como por las uñas del león se viene en conocimiento de su grandeza y ferocidad, así él sacó la de Roma por sus despedazados mármoles, medias y enteras estatuas, por sus rotos arcos y derribadas termas, por sus magníficos pórticos y anfiteatros grandes, por su famoso y santo río, que siempre llena sus márge-

nes de aguas y las beatifica con las infinitas reliquias de cuerpos de mártires que en ellas tuvieron sepultura; por sus puentes, que parece que se están mirando unas a otras, y por sus calles, que con sólo el nombre cobran autoridad sobre todas las de las otras ciudades del mundo: la vía Apia, la Flaminia, la Julia, con otras de este jaez. Pues no le admiraba menos la división de sus montes dentro de sí misma: el Celio, el Quirinal y el Vaticano, con los otros cuatro, cuyos nombres manifiestan la grandeza y majestad romana. Notó también la autoridad del Colegio de Cardenales, la majestad del Sumo Pontífice, el concurso y variedad de gentes y naciones. Todo lo miró, y notó y puso en su punto. Y habiendo andado la estación de las siete iglesias, y confesándose con un penitenciario, y besado el pie a Su Santidad, lleno de *agnusdeis* y cuentas determinó irse a Nápoles; y por ser tiempo de mutación, malo y dañoso para todos los que en él entran o salen de Roma, como hayan caminado por tierra, se fue por mar a Nápoles, donde a la admiración que traía de haber visto a Roma añadió la que le causó ver a Nápoles, ciudad, a su parecer, y al de todos cuantos la han visto, la mejor de Europa, y aun de todo el mundo.

Desde allí se fue a Sicilia, y vio a Palermo, y después a Micina; de Palermo le pareció bien el asiento y belleza, y de Micina, el puerto, y de toda la isla, la abundancia, por quien propiamente y con verdad es llamada granero de Italia. Volvióse a Nápoles y a Roma, // y de allí fue a Nuestra Señora de Loreto, en cuyo santo templo no vio paredes ni murallas; porque todas estaban cubiertas de muletas, de mortajas, de cadenas, de grillos, de esposas, de cabelleras, de medios bultos de cera y de pinturas y retablos, que daban manifiesto de las innumerables mercedes que muchos habían recibido de la mano de Dios por intercesión de su divina Madre, que aquella sacrosanta imagen quiso engrandecer y autorizar con muchedumbre de milagros, en recompensa de la devoción que le tienen aquellos que con semejantes doseles tienen adornados los muros de su casa. Vio el mismo aposento y estancia donde se relató la más alta embajada y de más importancia que vieron, y no entendieron, todos los cielos, y todos los ángeles, y todos los moradores de las moradas sempiternas.

Desde allí, embarcándose en Ancona, fue a Venecia, ciudad que de no haber nacido Colón en el mundo no tuviera en él semejante: merced al cielo y al gran Hernando Cortés, que conquistó la gran Méjico para que la gran Venecia tuviese en alguna manera quien se le opusiese. Estas dos famosas ciudades se parecen en las calles, que son todas de agua: la de Europa, admiración del mundo antiguo; la de América, espanto del mundo nuevo. Parecióle que su riqueza era infinita, su gobierno prudente, su sitio inexpugnable, su abundancia mucha, sus contornos alegres, y, finalmente, toda ella en sí y en sus partes digna de la fama que de su valor por todas las partes del orbe se extiende, dando causa de acreditar más esta verdad la máquina de su famoso arsenal, que es el lugar donde se fabrican las galeras, con otros bajeles que no tienen número.

Por poco fueran los de Calipso los regalos y pasatiempos que halló nuestro curioso en Venecia, pues casi le hacían olvidar de su primer intento. Pero habiendo estado un mes en ella, por Ferrara, Parma y Plasencia volvió a Milán, oficina de Vulcano, ojeriza del reino de Francia, ciudad, en fin, de quien se dice que puede decir y hacer, haciéndola magnífica la grandeza suya y de su templo y su maravillosa abundancia de todas las cosas a la vida humana necesarias. Desde allí se fue a Aste, y llegó a tiempo que otro día marchaba el tercio a Flandes." (CERVANTES, M. DE, 1982: 110-114)

La estructura narrativa del fragmento exige que distingamos primeramente entre *virtualidad* y *realización*; y después, ya con respecto al viaje efectuado, entre la *ida* a Roma, el itinerario *circular* desde Roma hasta Roma, y la *vuelta* al Norte. El proyecto corresponde al viaje realizado, presentándose como su anticipado resumen. De éste podemos desprender que la primera meta importante de Tomás es *Roma* (en el resumen no se nombran ni las ciudades toscanas ni las sicilianas), mientras que su segunda meta es el Piamonte, donde le espera su amigo el capitán. Tomás intentará llegar a Milán "por Loreto y Venecia", meras etapas en su camino hacia el Norte.

Las ciudades que han de ser comparadas son, pues, las mencionadas en el resumen, es decir *Roma y Nápoles vs Venecia y Milán.* En cuanto a las ciudades toscanas, pasadas por alto en el resumen, tienen la función de orientar al lector y de indicarle los criterios de la organización textual, puesto que de Lucca, ciudad amiga de los españoles, se nos ofrece un comentario *histórico*, mientras que Florencia es apreciada como la "ciudad ideal", valor que se inscribe en un discurso *mítico*. Ahora bien, la contraposición entre *mito* e *historia* informa también las restantes descripciones. Dejando a un lado el segmento B1, nos limitaremos a comparar B2 y B3, en los que caben reflexiones:

-sobre la *religión* (Roma vs Loreto)

-sobre el *mítico pasado* (Roma está descrita en toda su "fuerza y grandeza") y la *actualidad histórica* (a consecuencia del descubrimiento de América, Venecia ha dejado de ser única como ciudad situada en el agua, por tener ahora una rival en el mundo nuevo) y

-sobre la diferencia entre valores *absolutos* y *relativos* (Roma es "señora del mundo"; Nápoles la mejor ciudad "de Europa, y aún de todo el mundo", y nótense, hasta aquí, los términos absolutos y los superlativos. "Venecia", en cambio, es una figura de la *relatividad*: ha dejado de ser única, quedando primera sólo en el mundo antiguo, al igualársele Méjico en el mundo nuevo, y también Milán es apenas una ciudad rica y trabajadora, sin superlativos absolutos).

Este último criterio nos indica que lo opuesto es por un lado el *mito*, que implica los conceptos de totalidad, unicidad, integridad, síntesis, valores *absolutos* expresados por el mero nombre "que tiene fuerza" y "cobra autoridad" y, por otro, la *historia contemporánea*, es decir la *realidad histórica* de la época de Cervantes, caracterizada por el concepto de relatividad, esto es, por sus divisiones (por ej. entre el mundo antiguo y el nuevo) y sus luchas. Para concluir este cotejo entre los dos segmentos, nótese que sólo de Milán se dice que *"puede decir y hacer"*, concediéndosele a esta ciudad una posibilidad de autorrealización que queda negada a las demás. Sin embargo, esta correspondencia entre la palabra y el acto -desde luego, muy importante en nuestra novela- implica aquí un "hacer" meramente pragmático, el del mundo industrial, que no equivale al poder espiritual y reintegrante del mito.

Detengámonos ahora en la visión mítica de Roma. La urbe, ya poderosa en la antigüedad, vive también en el presente: el sumo poder de la cristiandad ("las siete iglesias", las reliquias) se ha superpuesto a la grandeza antigua ("los siete montes", las ruinas), y el Pontífice se nos presenta como un monarca, al que se debe "besar los pies". Roma es, por tanto, una idea, un mito activo que engendra realidad. La idea de "grandeza y fuerza" que corresponde a este centro es reconstruida mentalmente *ex ungue leonem*, donde lo que importa es que se llegue a la idea de totalidad a partir de los fragmentos ("medias y enteras estatuas", "despedazados mármoles", "rotos arcos"). Así, presente y pasado se funden en la síntesis de un mito atemporal y cíclico. Y para que la idea de Roma se nos aparezca en su integridad, se dispone que Tomás abandone la ciudad antes del verano, que suele traer las epidemias de malaria y de peste. De este modo, la experiencia romana del viajero parece poder sustraerse al impacto de la contingencia y el mito queda intacto.

En cuanto al valor religioso de Roma, es sin duda imponente, confirmando la impresión de majestuosidad que se nos quiere transmitir en esta parte del viaje. De forma muy distinta se nos aparece la religión en el santuario de Loreto, donde nos llaman la atención el culto de las reliquias y los síntomas inconfundibles de una fe interesada y milagrera. Vale la pena analizar el modo en que el narrador evoca la escena de la Anunciación que, según los evangelios, tuvo por escenario la casa de la Virgen de Nazareth venerada en Loreto. Sorprende, en su discurso, la división del espacio en una esfera superior, metafísica, celestial (los ángeles que "vieron y no enten-

dieron" el misterio de la Encarnación) y en otra esfera inferior, terrenal (la "casa de la Virgen", llena de exvotos, que dan testimonio de una vida de dolor y sufrimiento, si bien com-pensada por la abundancia de mercedes que el cielo otorga a los fieles). Esta aspiración a lo vertical y a lo trascendente (casa *vs* moradas sempiternas) puede considerarse típica del arte religioso, y aún del pensamiento, de la Contrarreforma (piénsese en las telas de la Asunción pintadas por el Ticiano o por el Greco). Con todo, la división *espacial*, no menos que la *temporal* que hemos encontrado en la caracterización de Venecia (vista "antes y después de Colón"), se contraponen a la idea *unitaria y circular* que inspira la descripción mítica de Roma.

En resumen: todo este viaje es de ida y vuelta, esto es circular, pero dentro de él se debe distinguir entre itinerarios lineales, o progresivos, y uno, a su vez circular. La figura del *círculo* debe de corresponder al mito, la de la *línea progresiva* a la Historia. El hecho de que el texto reúna en sí ambas figuras puede entenderse como indicio de su carácter mítico, o mítico-poético.

4. *Narración y enunciación.* En el párrafo dedicado a Loreto, se nos describe un aspecto del catolicismo popular de la Contrarreforma, muy criticado por parte de los reformadores: la devoción mariana y el culto interesado de los santos (SAMPAYO RODRíGUEZ, J. R., 1986: 85-93). Me cuesta creer que Cervantes se identificara con esta concepción de la religión, tanto más cuanto que la visión del santuario es por un lado la del personaje (él mismo un desequilibrado) y, por otro, la del *narrador ejemplar*, cuyas ideas siempre están conformes con la ideología dominante. Cabe preguntarse, por lo tanto, en qué medida el narrador cervantino es una instancia fiable. En otro momento de la novela, se dispone a defender abstractamente "el libre albedrío", ante una situación disparatada en la que el personaje pierde toda su voluntad, quedándose apenas con su irrisoria libertad de loco. El cauto recurso a la ortodoxia se explica, naturalmente, por la mención de la morisca, fabricadora de "hechizos", un argumento delicado, sospechoso de herejía, que más valía exponer de manera correcta, sin ambigüedades. He aquí cómo se expresa:

> "Y así, aconsejada de una morisca, en un membrillo toledano dio a Tomás unos de estos que llaman hechizos, creyendo que le daba cosa que le forzase la voluntad a quererla: *como si hubiese en el mundo yerbas, encantos ni palabras suficientes a forzar el libre albedrío*; y así, las que dan estas bebidas o comidas amatorias se llaman veneficios; porque no es otra cosa lo que hacen sino dar veneno a quien las toma, como lo tiene mostrado la experiencia en muchas y diversas ocasiones." (CERVANTES, M. DE, 1982: 116)

El narrador, que comparte con Tomás la *curiositas*, es el garante de la palabra. Su tarea consiste en contarnos la historia de Tomás, como si ésta hubiera ocurrido efectivamente. No se nos presenta como su inventor, ni mucho menos como su creador, sino como un testigo bien informado del suceso. Por lo tanto, su concepto de "verdad" no es el mismo que posee el lector, consciente del caracter ficcional de la literatura. Bien mirado, el narrador de *El licenciado Vidriera* es una presencia poco personalizada: es "discreta", en el doble sentido de la palabra, es decir prudente en sus juicios y poco locuaz. En su discurso se vale a menudo de otras voces, colectivas o anónimas, como cuando advierte: " Puso a lo de Dios es Cristo, *como se suele decir*" o "se fue, no al río Jordán, *como dicen las viejas*, sino a la redomilla del agua fuerte". También son frecuentes, en su discurso, las acotaciones autorreferenciales: "En la rueda de la mucha gente que, *como se ha dicho*, siempre le estaba oyendo..." (p. 131). Todos estos ejemplos subrayan la función de "decir" (esto es, de informar, narrar y persuadir), que le es propia. En otros momentos, aún, interviene como instancia moral para corregir a quien dice la verdad a medias y para disuadir al lector: así, corrige al capitán Valdivia que pintaba sólo los aspectos alegres de la vida militar, completando su discurso falsamente persuasivo al puntualizar que "*no le dijo nada* del frío

de las centinelas, del peligro de los asaltos, del espanto de las batallas [.....]. En resolución, tantas cosas le *dijo*, y tan *bien dichas*, que la discreción de nuestro Tomás comenzó a titubear....".

Por otra parte, también Tomás, en su fase crítica, se reduce a mera palabra, moralizadora, aguda y satírica. Al loco se le piden "cuentos" y "dichos", y conociendo el significado metafórico de su papel, podríamos decir que se le piden "verdades". Con esto se establece un interesante paralelo entre el narrador "cuerdo" y el protagonista "loco", ambos ocupados en enunciar "verdades". Ni que decir tiene que el narrador defiende la sensatez de las palabras de Tomás, precisando que sólo su extraño comportamiento daba lugar a críticas:

> "En resolución, él *decía* tales cosas, que si no fuera por los grandes gritos que daba cuando le tocaban o a él se arrimaban, por el hábito que traía, por la estrecheza de su comida, por el modo en que bebía, por el no querer dormir sino al cielo abierto en el verano y el invierno en los pajares, *como queda dicho*, con que daba claras señales de su locura, ninguno pudiera creer *sino que era uno de los más cuerdos del mundo*. (CERVANTES, M. DE, 1982: 142)

Tanto el personaje loco como el narrador se limitan, pues, a la *functio dicendi*, con la diferencia de que el primero se expresa en el estilo satírico y el segundo en el "ejemplar". Pero en nuestra novela se alude también a otra dimensión de la literatura, evocando -a través de famosas sentencias- a los poetas. Si los narradores "dicen", los creadores "hacen" y "dicen", dando vida y ser, por medio de la palabra, a sus imaginaciones. Ahora bien, no es ninguna casualidad que en el centro exacto de *El licenciado Vidriera* se nos hable de los poetas, contemplados, claro está, desde una óptica deformante. En su crítica de los oficios, entre los cuales no puede faltar el de poeta, el hombre de vidrio aborda este tema, a consecuencia de la pregunta de si acaso él mismo es poeta. Naturalmente, Vidriera no se incluye en el número de los creadores. Su locura no es creativa ni equivale al "furor poético", del que hablaba Ovidio: "Est Deus in nobis, agitante calescimus illo." Sin embargo, si insistiéramos en el significado de este verso, llegaríamos a una concepción diferente de la literatura, ajena a la división entre "decir" y "hacer". Según el mito órfico, la poesía es acción creadora que engendra realidad, por medio de la palabra. Cervantes conoce el carácter "anticuado" de estas teorías, razón por la que las pone en boca de un loco, la única manera de exponerlas en el mundo moderno. Como siempre, su obra evoca el mito, a la vez que lo parodia. Podemos por tanto establecer las siguientes comparaciones: la elocuencia de Vidriera loco es al furor poético, lo que una narración que se limitara a re-decir los hechos ocurridos sería al auténtico acto creador, capaz de hacer coincidir *dictum* y *factum*.

5. *Conclusiones.* En el lenguaje crítico actual, y especialmente en el semiótico, nos ocupamos menos de la creación que de la comunicación, proceso a través del cual el *dictum* se convierte a su vez en *factum*, esto es, en experiencia textual concreta (adhesión, identificación etc.), por parte del receptor. Estamos, por tanto, acostumbrados a no identificar el nivel de la *narración* con el de la *enunciación*, el único que corresponde a la transmisión de los contenidos cognitivos y afectivos en el eje texto-lector. De hecho, leyendo esta novela como noticia de un caso curioso o como historia verdadera, esto es, adoptando la óptica del narrador, no conseguiríamos captarle el sentido. Asimismo, considerando la descripción de las ciudades de Italia apenas como un inserto informativo, de valor enciclopédico o cultural, según sugiere la voz narrante, no llegaríamos a comprender la función de este fragmento, que, bien mirado, resulta ser una "mise en abyme" y, por eso mismo, una clave interpretativa de la novela. Cabe recordar que la "mise en abyme" es de la competencia, no del narrador, sino del enunciador, tratándose, en este caso, de una reflexión sobre el uso irónico y paródico con que los significados centrales (respecto de la poesía y del ideal humano) quedan expuestos.

Mito y *realidad histórica*, decíamos, son los denominadores principales que aseguran una polaridad temática en la descripción de las ciudades del "viaje por Italia". Sólo en el *mito* son posibles la perfección y la unión armónica de los contrarios. Por consiguiente, el añorado ideal de las armas y las letras no puede pertenecer sino a un mundo lejano, abstracto y libresco. En cambio, su degradación e inevitable escisión, así como las consecuencias que ésta conlleva, son propias de la *historia*, y en especial de la edad conflictiva en que le tocaba vivir a Cervantes. De ésta se nos ofrece un retrato "esquizofrénico", caracterizado por el desequilibrio de las estructuras tanto sociales como morales, y no extraña que el protagonista obtenga su mayor éxito al ponerse el hábito de bufón, parodiando al sabio o al poeta inspirado.

Son éstos unos rasgos que no vacilo en llamar "manieristas". No cabe duda de que la Italia del *Cinquecento* está presente en esta novela, ante todo como sugerencia estética. Y pienso en el uso calculado de las simetrías, derivadas de la figura retórica del binomio, o bien en la técnica del *trompe l'oeil*, por la que se nos induce a meditar en la degradación de un mito para luego señalarnos la distorsión de otro[7]. Así como los pintores manieristas, desde Giulio Romano a El Greco, subordinaban la representación del mundo a una previa *dispositio* geométrica del cuadro, así esta novela parte de la estructura retórica del binomio para desplegar dentro de ella una narración biográfica y una colección de apotegmas. Por otro lado, nos encontramos ante un texto auténticamente cervantino, ya que el mismo *Quijote* nos habla de la deformación del *mito* en un tiempo concretamente *histórico*, que no permite sino la sátira y la parodia del ideal.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMEZúA Y MAYO, G. DE (1956). *Cervantes, creador de la novela corta española*, Madrid: CSIC, tomo II, 178.

CASALDUERO, J. (1962^2). *Sentido y forma de las Novelas Ejemplares*, Madrid: Gredos, 142-147.

CASTIGLIONE, B. (1972). *Libro del Cortegiano*, Milán: Mursia.

CERVANTES, M. DE (1982). *Novelas Ejemplares*, Juan Bautista Avalle-Arce (ed.), II. Madrid: Clásicos Castalia.

DÄLLENBACH, L. (1977). *Le récit spéculaire. Essai sur la 'mise en abyme'*, París: Seuil.

DUNN, P. N. (1973). "Las *Novelas Ejemplares*". En *Suma cervantina*, J. B. Avalle-Arce y E. C. Riley (eds.), 81-118. Londres: Támesis.

EDWARDS, G. (1973). "Cervantes's *El Licenciado Vidriera*: meaning and structure". *MLR*, 68.

JOSET, J. (1981). "Bipolarizaciones textuales y estructura especular en *El licenciado Vidriera*. En *Cervantes, su obra, su mundo*, Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes, 357-363. Madrid: EDI-6.

MESSICK, A. R. (1969/70). "Tomas Rodaja: A clinical case", *Romance Notes* 11, 623-628.

7 Sobre los modos geométricos de la estructura novelesca cfr. el ensayo de URRUTIA, J. (1984). "Paralelismo formal en *El licenciado Vidriera*", *Edad de Oro* III, 289-297.

MONER, M. (1988). *Cervantes. Deux thèmes majeurs (L'amour - Les armes et les lettres)*, Université de Toulouse Le Mirail: France-Iberie Recherche.

OSSOLA, C. (1987).*Dal 'Cortegiano' all'Uomo di mondo*, Turín: Einaudi.

REDONDO, A. (1981). "La folie du cervantin *Licencié de verre*". En *Visages de la folie* (1500-1630), A. Redondo y J. A. Rochon (eds.), 33-44. París: Publications de la Sorbonne.

RILEY, E. C. (1976). "Cervantes and the Cynics (*El licenciado Vidriera* and *El coloquio de los perros*)", *BHS* 53, 189-198.

ROSALES, L. (1956). "La evasión del prójimo o el hombre de cristal". *Cuadernos Hispanoamericanos* 9, 253-281.

RUIZ, R. (1985/86). "Las tres locuras del licenciado Vidriera". *NRFH*, XXXIV, 839-847.

SAMPAYO RODRíGUEZ, J. R. (1986). *Rasgos erasmistas de la locura del Licenciado Vidriera*, Kassel: Reichenberger.

SANCHEZ, F. J. (1993). *Lectura y representación. Análisis cultural de las Novelas Ejemplares de Cervantes*, Berna/Nueva York: Lang.

SCHRADER, L. (1984). "El vidrio como metáfora. Observaciones acerca de un lugar común místico". En *Estudios de literatura española y francesa, siglos XVI y XVII*, Homenaje a Horst Baader, F. Gewecke (ed.), 37-51. Francfort/M.: Vervuert.

SEGRE, C. (1990). "La estructura psicológica de *El licenciado Vidriera*", Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, 53-62. Barcelona: Anthropos.

URRUTIA, J. (1984). "Paralelismo formal en *El licenciado Vidriera*", *Edad de Oro* III, 289-297.

ZIMIC, S. (1975). "El filtro amoroso en *El licenciado Vidriera*", *Romance Notes* 16, 749-752.