

La disolución del marco narrativo en el origen del costumbrismo. De la *Guía y avisos de forasteros* a los días de fiesta de Zabaleta¹

David GONZÁLEZ RAMÍREZ*
Universidad de Málaga
davidgr@uma.es

RESUMEN

A partir de la *Guía y avisos de forasteros* (1620) se genera en la narrativa del siglo XVII una modalidad literaria en la que se trata de avisar sobre los peligros de la Corte. Sin embargo, en el ámbito formal se inicia una serie de remodelaciones que originarán el cuadro de costumbres cultivado más tarde, con distintos intereses en el asunto de sus obras, por Zabaleta. En esta evolución hacia un costumbrismo instrumentalizado, el marco narrativo irá diluyéndose gradualmente.

Palabras clave: costumbrismo, narrativa, siglo XVII.

Dissolution of the narrative context in the origins of costumbrismo. From *Guía y avisos de forasteros* to Zabaleta's *fest days*.

ABSTRACT

From the edition in 1620 of *Guía y avisos de forasteros* a new literary frame is created, which focuses in the warnings about the dangers of the Court. However, in the part concerning to the form we can observe a series of remodelations that will eventually create the basis

¹ El ensayo de interpretación que presento es un avance de un trabajo mayor –parte integral de mi Tesis Doctoral, 2009– en el que profundizo en los resortes de un nuevo género en el siglo XVII que, con todas las objeciones que se le quieran poner, ha venido ha denominarse «costumbrismo». El espacio del que aquí dispongo no me permite detenerme en aspectos de detalle que fundamentan la interrelación de las obras que estudio, ni siquiera recoger toda la bibliografía sobre los asuntos que abordo; reservo este material para otro trabajo, derivado de mi Tesis, en el que estudiaré las coordenadas literarias en las que se incardina el texto de Liñán y Verdugo y ofreceré nuevas perspectivas sobre la obra, que será encuadrada en un contexto reformista en el que, a través de memoriales y discursos, se le estaba solicitando al gobierno de Felipe III la inminente erradicación de todo género de ociosos, una grave lacra social que con su conducta deterioraba el ideal de una República cristiana –un adelanto puede ahora verse ahora en González Ramírez 2010–.

* David González Ramírez. Contacto postal: Departamento de Filología Española I y Filología Románica, Facultad de Filosofía y Letras, Campus de Teatinos, Universidad de Málaga, C.P. 29071, Málaga.

of the later costumbrismo written by Zabaleta. In this evolution to an instrumentalised costumbrismo, the narrative frame will gradually dissolve itself.

Key words: customs, narrative, XVIIth century.

SUMARIO

La *Guía y avisos de forasteros* como germen del costumbrismo seiscentista. El engaño femenino novelado: *Las harpías de Madrid* de Castillo Solórzano. Entre *avisos* y *harpías*: *Los peligros de Madrid* de Remiro de Navarra. Tipos y escenas en los días de fiesta de la Corte: la moralización costumbrista de Zabaleta. Referencias bibliográficas.

En las postrimerías del siglo XVI, la prosa novelística recibió un importante empuje de manos de algunos traductores y libreros españoles que, tras la exitosa aceptación de las sobremesas, los portacuentos y las patrañas de Timoneda, fuertemente influenciados por los *novellieri* italianos, vieron en los epígonos de Boccaccio el motivo regenerador de la novela. En 1583, Francisco Truchado vertió al castellano las *Piacevoli Notti* de Straparola, varias veces reeditada en las décadas siguientes, y en 1589 se hizo una traducción de las *Historias trágicas* de Bandello que partía de la elaborada en Francia por Boaistuau y Belleforest. Sólo un año más tarde salía de la imprenta toledana de Pedro Rodríguez la *Primera parte de las cien novelas* de Cinthio. En el prólogo que abría el volumen, su traductor, L. Gaytán de Vozmediano, consciente del entusiasmo que había despertado en España el nuevo producto literario, estimulaba (Cinthio 1590: ¶ 5) a los creadores españoles a que «hagan lo que nunca han hecho, que es componer novelas»².

Da la impresión de que con la publicación de las *Novelas ejemplares* de Cervantes en 1613 –cuyo impacto superó indiscutiblemente el de alguna recopilación anterior–, se aceleró el proceso de elaboración de las colecciones de relatos enmarcados. En el Madrid cortesano de 1620 se dio una curiosa relación de prisas y prosas en la

² Salvo algunos apuntes sobre la traducción del Bandello afrancesado que se difundió en España (Arredondo 1989) y unas breves notas sobre la traducción parcial de la obra de Cinthio (Aldomà García 1996), el campo de estudio sobre las traducciones de los *novellieri* (un reactivo tan significativo para la novela corta española del siglo XVII) está prácticamente en barbecho. Falta por ensayar un panorama que dé cuenta de la naturaleza de estas traducciones. No pasan inadvertidas, en este sentido, las palabras de Gaytán de Vozmediano cuando afirmaba [Cinthio 1590: ¶ 4v] que había eliminado «lo que notablemente era lascivo y deshonesto. Para lo cual hubo necesidad de quitar cláusulas enteras, y aun toda una novela, que es la segunda de la primera *Década*, en cuyo lugar puse la del maestro que enseña a amar, tomada de las ciento que recopiló el Sansovino. Esto y otras cosas semejantes hallará quitadas y mudadas el que confiriere la traducción con el original». Tampoco pasa inadvertida su proyección en la narrativa breve en el Siglo de Oro español. Al no contar con ediciones modernas de las traducciones de estos novelistas posteriores a Boccaccio, no podremos determinar con exactitud hasta qué punto se filtraron en la novela corta del XVII toda una serie de motivos, tramas y personajes provenientes de estos conjuntos novelísticos que se están imprimiendo y leyendo en España a fines del siglo XVI.

trayectoria de la novela corta. De las prensas de varios talleres madrileños aparecieron títulos de Lugo y Dávila (*Teatro popular: novelas morales*), Cortés de Tolosa (*Lazarillo de Manzanares con otras cinco novelas*), Ágreda y Vargas (*Novelas morales*), y Liñán y Verdugo (*Guía y avisos de forasteros*). A lo largo de esa década, Salas Barbadillo (que ya venía experimentando desde años anteriores con textos de naturaleza similar), Castillo Solórzano o Tirso de Molina se unirán a la pléyade de novelistas que empezaron a cultivar este género, que, con sus flujos y reflujos, y pese a los varios intentos de reactivación por parte de algunos mercaderes de libros (González Ramírez 2007), acabó debilitándose en la segunda mitad del XVII.

La *Guía y avisos de forasteros* como germen del costumbrismo seiscientista

El sistema de engarce de las colecciones de novelas estaba prefijado por motivos de diferente naturaleza: la celebración de unas fiestas, la convalecencia de un amigo o familiar, un viaje, etc. (Colón Calderón 2001: 51-56). Era generalmente un narrador en tercera persona el que detallaba la situación y presentaba a los personajes, además de tomar el pulso a los intermedios narrativos. Hay otros ejemplos de colecciones, sin embargo, que tenían una construcción hasta cierto punto distinta. Me refiero a obras como la *Guía y avisos de forasteros*, en la que la tertulia cortesana que la configura se ordena como un diálogo indirecto o narrativo, al modo de *El Scholástico* de Villalón. Pero a diferencia de esta obra, o de *El Cortesano* de Castiglione en la tradición italiana –texto con el que ha sido comparado formalmente el de Villalón–, Liñán logró amoldar al diálogo un género heredado de Boccaccio, la novela corta, cuya eclosión puede situarse en las mismas fechas en las que se estaba componiendo la *Guía*.

Pero Liñán, que también trabajó con los mismos temas y motivos que abundaban en la narrativa breve de su época, supeditó los amores furtivos, las infidelidades maritales, los castigos con venganzas y los desenlaces trágicos, a un propósito común: avisar de los peligros de la Corte. No sólo mezcló lo útil con lo dulce, como procuraban todos los autores de novelas cortas, siguiendo la máxima horaciana, sino que el diálogo le permitió originar un espacio en el que ofrecer una serie de recomendaciones a los forasteros que acudían a la Corte a pleitear o a pretender. De esta forma, el autor de estos *desengaños cortesanos* –perfectamente se podría haber titulado así su obra, en consonancia con los gustos de la época– no se apartaba de la corriente en ebullición en los años veinte –y que iba a dominar la prosa novelística en la primera mitad del siglo XVII–, pero tampoco renunció a adscribir su obra a un género de rancio abolengo, el diálogo, que le brindaba una serie de posibilidades para dar mayor coherencia y verosimilitud a las novelas.

Liñán aprovechó el enmarque que le proporcionaba *El Decamerón* y sus derivados, incluyó a cuatro interlocutores y dispuso un texto en el que hilvanó catorce novelas. La obra se abre con una «introducción» a modo de marco –cumpliendo exactamente la misma función que en otras obras de carácter dialogístico como *El pasajero*, 1617, de Suárez de Figueroa– en el que el narrador, en un sencillo párra-

fo, presenta una situación enconstradiza en la que dos cortesanos antiguos, un Maestro y don Antonio, se encuentran en los patios de Palacio con un viejo amigo de Granada, don Diego, que acaba de llegar a la Corte a resolver unos pleitos. La caracterización de estos dos personajes avezados en las lides cortesananas se aclimata perfectamente a las exigencias de la obra; ambos, que habían sido pleiteantes y pretendientes, son los que asumen el rol principal de avisar a don Diego de los riesgos de la Corte. Tras este breve *incipit* o *praeparatio* característico del género dialogal, la conversación se inicia entre estos tres personajes que aparecen –a quienes se les une un cuarto, Leonardo, ya iniciada la tertulia vespertina–, y la función del narrador casi desaparece por completo, sosteniéndose el marco con el intercambio de intervenciones entre los propios dialogantes.

Los diálogos entre los personajes encuentran principalmente su espacio de desarrollo en los avisos incorporados, que se atienen a un manifiesto fin didáctico, pues se deja meridianamente claro que la intención es la de poner en sobre aviso a los pleiteantes y pretendientes que aterricen en el gran piélago de la Corte. Los avisos que recomienda seguir el Maestro pueden venir ilustrados hasta con tres novelas –excepto el que cierra la obra, que no contiene ninguna, sólo la doctrina y un emplazamiento para una futura reunión–, completando el texto de Liñán un conjunto de ocho avisos y catorce novelas. En los primeros se les da a los forasteros una serie de consejos para que presten atención al lugar en el que toman su posada, a quién deben admitir en su compañía, en qué entretenimientos es recomendable que se ocupen o en cómo es más provechoso repartir el tiempo libre. Las novelas –en forma de escarmientos–, así como los cuentecillos y facecias que se incluyen en los avisos, ilustran los desengaños a los que llegan los forasteros que se han distraído con las veleidades de la Corte o que se han dejado engañar incautamente.

Una de las interpretaciones de la obra que ha sido acogida con más beneplácito por la comunidad filológica fue apuntada por algunos estudiosos en los años veinte y reforzada posteriormente por Correa Calderón (1950). Desde que se entendiese la *Guía y avisos de forasteros* como un fiel documento de la vida cortesana, apenas ha habido estudioso que haya puesto alguna objeción a esta lectura; antes al contrario, no han sido pocos los investigadores que han querido concebir la obra de Liñán como precursora directa del costumbrismo que eclosionará en el siglo XIX. No ha faltado, incluso, quien haya visto la *Guía* como una crónica más de la época, junto a las de González Dávila o Quintana. Sin embargo, las explicaciones que comúnmente vienen aportando los estudiosos son insuficientes, pues no le otorgan al texto la verdadera dimensión que éste ocupa dentro de un género que en el siglo XVII aún está en fase embrionaria.

Correa Calderón (1950 [1964²: XII]) le concedió a la *Guía y avisos de forasteros* ser «la primera muestra del costumbrismo –hecha con la decidida intención de crear un nuevo género, en el que predominase lo descriptivo–, y en la que se advierte al forastero de los peligros de la Corte». A poco que realicemos una lectura en profundidad de la *Guía*, éste y otros comentarios de Correa Calderón evidencian su falta

de solidez. En los catorce relatos, salvo alguna pincelada –no más, ni por asomo, de las que contenían las novelas de Zayas, Castillo Solórzano o Lope, por ejemplo– en la que se descubría alguna costumbre de la época –las típicas que aparecen en la narrativa: la mujer en la ventana, la sobreabundancia de criados, la descripción casi tipificada del galán, etc.–, el narrador no persigue otro fin sino el de contar la «novela ejemplar» que debían servir de escarmiento al forastero recién llegado a la Corte: entretener y aleccionar, la conjugación de principios de toda la novelística breve del siglo XVII. De otro lado, en los diálogos que mantienen los cuatro platicantes en los *avisos*, se pueden ver, si acaso, diseminadas algunas ideas expresadas sobre distintos temas que en la época estaban en candeleró, como el asunto relativo a la licitud moral de las comedias, la vagancia, el henchimiento de la Corte, la picaresca cortesana, etc. Sin embargo, estos asuntos, más que *describir* hábitos y costumbres de los madrileños, estaban estrechamente ligados –en el caso de la *Guía*– a incidir en aquellos inconvenientes que tenía la Corte española del siglo XVII para alcanzar el ideal de *ciudad de Dios*.

Si todavía el costumbrismo puede encontrar un punto de apoyo en la *Guía y avisos de forasteros* –como resorte indirecto, casi podríamos decir, según explicaré con más detenimiento en los siguientes párrafos–, me parece absolutamente desacertado interpretar las novelas insertas como «cuadros de costumbres». Desde los estudios de Correa Calderón, la lectura costumbrista que se ha querido hacer ha viciado no tanto la *intentio operis*. Si quiere entenderse el tema cardinal de la *Guía* como principal incentivo de una idea renovadora que promoverá el retrato costumbrista cultivado –aunque con matices– por Zabaleta, habría que explicar pausadamente –cosa que hasta ahora no se ha hecho– los mecanismos que intervinieron en la evolución de dicho género³.

Sólo algunos relatos de la obra de Liñán, si acaso, podrían entenderse como *escenas costumbristas*. Me refiero, por ejemplo, a la novela segunda, de ascendencia boccacciana, en la que don Antonio cuenta cómo un picarón llamado Lobatillo se le arrimó para aprovecharse de su hacienda y bolsa haciéndose pasar por un antiguo conocido de su familia; en este sentido, otro caso que podría encajarse en esta línea interpretativa sería la novela sexta, en la que dos astutos timadores abordan a un ingenuo labrador para atemorizarlo con una ridícula figura llamada «Mequetrefe» y sacarle todo su dinero.

³ Ya avisó Rioja Murga (1993: 136) de que «es preciso hilar muy fino si no queremos incurrir en el error de etiquetar como costumbrista toda novela que recoja, con mayor o menor exactitud, ciertos usos y costumbres de la época. Obviamente, no hace falta decir que cuadros costumbristas podemos encontrarlos, por ejemplo, a lo largo y ancho de la producción picaresca y cervantina, pero claro está que en estos casos la función desempeñada por dichos cuadros queda limitada a la “coloración” del universo novelesco en el que se desarrolla la historia; de tal modo, que ni son independientes de ella ni tienen función *per se*, requisitos ambos imprescindibles en la más pura ortodoxia costumbrista».

Otros escarmientos, en cambio, no pasan de presentar acciones propias de las típicas novelas cortas del siglo XVII, en las que los sucesos truculentos –como, por ejemplo, en la novela octava, en la que un pleiteante llamado don Filarco, agraviado por haber sido engañado por una «mujercilla liviana y cortesana», con la que pasaba el tiempo en lugar de asistir a sus negocios, acaba apuñalado por el nuevo galán que conquistó a su damisela–, o los desengaños amorosos –así en la novela primera, en la que se presenta un enredado caso de «triunvirato» amoroso– son desarrollados a través de los mismos mecanismos que podían utilizar Pérez de Montalbán o María de Zayas.

No me extrañaría que algunas de las opiniones vertidas por los dialogantes del texto hayan podido favorecer la interpretación sostenida por quienes entienden la *Guía* como una obra costumbrista. Me refiero a declaraciones como las del Maestro (Liñán 1620: ff. 10v-11) cuando aseguraba que pretendía revelar las verdades que estaban presentes «en los miserables tiempos que ahora corren, adonde la ruin costumbre y mal uso ha querido hacer al suyo algunas virtudes aparentes y algunas bondades fingidas». Este tipo de juicios sólo puede ser interpretado ante la voluntad del autor del texto por poner en evidencia una realidad social alarmante para la moral cristiana y que además torcía la senda del buen gobierno de la República. Si se descontextualizan, la interpretación nunca se podrá ajustar a la intención del texto, cuyos relatos están encaminados a descubrir el engaño, la falsedad y la hipocresía de los cortesanos ociosos. Así lo concreta don Antonio (Liñán 1620: f. 116v):

Hanse empeorado mucho algunas costumbres, hanse ensanchado mucho algunos usos, hanse arrojado mucho algunas libertades, hanse estragado las buenas correspondencias, disminuidose las haciendas, crecido las obligaciones, piérdense los respetos, falséanse las amistades, son más cortas las vidas, más sutiles los ingenios, más viciosos los hombres, más sin recato las mujeres.

Opiniones como éstas, de aparente calado costumbrista, hay que examinarlas a la luz de un tipo de literatura de corte didáctico-moral en el que sin duda se enmarca la *Guía*, y además gran parte de la narrativa breve del Siglo de Oro.

Del planteamiento que propuso Liñán en su obra derivó una modalidad literaria, de talante «profiláctico», en la que principalmente se trata de informar de los peligros e inseguridades de la Corte. Sin embargo, el asunto literario es presentado desde distintas ópticas y usando moldes narrativos diferentes. La morfología de las obras sufre un proceso transformador hasta dar con la clave –el *cuadro descriptivo*– para fundar un nuevo género: el costumbrismo. La crítica ha repetido atávicamente en distintos lugares que la *Guía* constituye el punto de partida de textos como el de Baptista Remiro de Navarra o el de Juan de Zabaleta, que a su vez han sido relacionados con otros libros, como *Las harpías en Madrid* de Alonso Castillo Solórzano o *Día y noche en Madrid* de Francisco Santos. Sin embargo, nadie hasta ahora, de forma ordenada y conjunta, ha explicado con mesura la clara tangente que se divisa

entre estas obras, que en la historia literaria aparecen sutilmente eslabonadas para dar forma y sentido a un género nuevo, experimentado en *Los peligros de Madrid* y ultimado en los ‘días de fiesta’ de Zabaleta. Además, es preciso matizar que el impulso primero que movió a Liñán a componer su obra se alejaba diametralmente de la intención que llevó a Zabaleta a describir sus ‘días de fiesta’⁴.

El engaño femenino novelado: *Las harpías de Madrid* de Castillo Solórzano

En 1631 se imprimió en el taller catalán de Sebastián de Cormellas *Las harpías de Madrid* de Castillo Solórzano, obra en la que se incluyeron cuatro novelas cortas que, al modo del texto compuesto por Liñán, aparecían enmarcadas por un *introito* en el que el autor, según anotaba Jauralde Pou en la introducción a su edición (Castillo 1985: 22), «presenta a las protagonistas, crea el ambiente adecuado y adelanta tono, perspectiva y tema: cuatro mujeres –jóvenes y muy hermosas– van a realizar cuatro estafas sirviéndose de su belleza, de su astucia y de un coche –signo externo de riqueza– que les deparó la repentina muerte de su primer galán». Tras enviudar, a Teodora –sevillana y madre de dos *harpías*– le recomienda una «anciana amiga» que viajase hasta «el lugar de los milagros y el centro de las transformaciones», es decir, la Corte (Castillo 1985: 48). Las estafas de las harpías vendrán favorecidas por un coche que heredan de un señor de alta alcurnia, don Fernando, caballero andaluz con el que se relaciona una de las hijas de Teodora y que fallece repentinamente en una reyerta.

Castillo quiso escribir una obra en la que apareciese retratada la metamorfosis que experimenta la dama pedigüeña en pícara cortesana; es decir, aquella damisela que se vale de sus tretas y ardidés para acercarse a los forasteros, sacarles vestidos y joyas, y finalmente robarles todo su dinero. Este tipo de mujeres, «fáciles, engañosas y deshonestas», como las llamaba uno de los dialogantes de la *Guía* (Liñán 1620: f. 4), es la que aparece reiteradamente censurada en la obra de Liñán.

Las concomitancias con el texto de Liñán saltan a la vista a poco que abramos y leamos las primeras páginas de *Las harpías en Madrid*; su aprobador, fray Tomás Roca, remarcó (Castillo 1985: 45) en su documento legal que el «librito» era «muy a propósito para advertir cómo se deben guardar de semejantes peligros los que corren por aquellos mares». En las palabras entresacadas del censor se observa diáfananamente cómo aparece cifrado el motivo impulsor de la *Guía y avisos de foraste-*

⁴ La fórmula prosística ensayada por Liñán y Verdugo, aunque fue remodelándose con el tiempo y presentando nuevas enunciaciones literarias, tuvo una larga continuidad hasta llegar al XIX, con títulos como el *Libro de Madrid y advertencias de forasteros* de Manuel Ossorio y Bernard, publicado en 1892. En esos dos siglos y medio aparecieron títulos tan sugerentes –que aún esperan ser estudiados– como las *Recetas morales, políticas y precisas para vivir en la corte* de Gómez Arias, el anónimo opúsculo *Madrid por adentro y el forastero instruido y desengañado* o *El asturiano en Madrid y observador instruido* de Luis Moncín, todos editados en el siglo XVIII. Sin duda, el número de obras que proliferó en el siglo XIX con este tema como eje matriz ha influido para que algunos estudiosos hayan visto una nota de incipiente costumbrismo en la *Guía y avisos de forasteros*.

ros, tallado en el propio subtítulo de la obra: *enseñar* «a huir de los peligros que hay en la vida de Corte». Los términos claves para interpretar a derechas las obras de Liñán y de Castillo, así como para prefijar el vínculo intrínseco que entre ellas existe, quedan notoriamente compendiados en estas dos frases de propósitos comunes.

Como el propio autor avisa en su prólogo al lector (1985: 46), pretendió componer una obra con la que pudiese, hasta en sus peores partes, «reformular costumbres», y agregaba que «si de las que abomina [en el libro] hubiese enmienda, daré por bien empleado el trabajo que me ha costado». Desde este punto inicial, realizando una lectura del paratexto y sin adentrarnos aún en la propia obra, el lector encuentra rápidamente varios puntos de ensamblaje con el texto de Liñán y Verdugo, que entre otros designios, quería descubrir (1620: ff. 10v-11) las «apariencias engañosas» –y adviértase que las protagonistas de *Las harpías en Madrid* se valen de las *apariencias* para perpetrar los *engaños*– que estaban presentes «en los miserables tiempos que ahora corren, adonde la ruin costumbre y mal uso ha querido hacer al suyo algunas virtudes aparentes y algunas bondades fingidas».

Sin embargo, Castillo Solórzano le dio un giro al motivo literario sobre el que quería trabajar. Sus advertencias no iban dirigidas ni al pleiteante y ni al pretendiente recién llegados a la Corte, sino a todos los cortesanos y forasteros que se veían obligados a circular por las inseguras calles de Madrid. En cambio, y de acuerdo con sus hábitos literarios, mantuvo el marco italianista que a su modo también aparecía en la *Guía y avisos de forasteros*, aunque trastocándolo un tanto. Mientras que Liñán configuró un diálogo indirecto en el que cuatro personas platicaban durante una tarde sobre los peligros de la Corte, intercalando relatos y novelas en la conversación que mantenían los interlocutores, la obra de Castillo quedó moldeada como un conjunto de novelas yuxtapuestas que se presentaban subordinadas a un sencillo y limitado marco fundacional –y extremadamente funcional– que le sirvió a su autor para englobar los textos y otorgarles una mínima coherencia, sin mayor desarrollo del recurso. En este marco, como era el procedimiento habitual en las reuniones en tertulias y saraos, Teodora reparte los papeles e indica el propósito de la estancia en la Corte. A partir de aquí el marco no vuelve a funcionar salvo en casos muy puntuales y el engarce de novelas es verdaderamente frágil. La obra se cierra con el final de la cuarta estafa y una ligera promesa, incumplida, de continuación.

Las afinidades –temáticas y formales– entre la *Guía* y *Las harpías* parecen obvias con sólo compararlas superficialmente, pero existen varios aspectos sobre los que la crítica ha pasado como sobre ascuas y que ponen de relieve aún más, si cabe, la proximidad –si no es dependencia– de *Las harpías en Madrid* con la *Guía y avisos de forasteros*. En primer lugar, los cuatro estafados de la obra de Castillo comparten la misma condición que don Fernando, el dueño del coche del que se valen para consumir sus engaños: forasteros recién llegados al piélagos de la Corte. Dos eran italianos y otros dos españoles; de ellos, caracterizados como distraídos, complacientes, amorales, etc., sabemos que tres acudían a la Corte para resolver negocios. Es decir, se caracteriza aquí al prototipo de forastero avisado en la *Guía*.

Por otra parte, me parece bastante significativo la inclusión al final de las estafas, «por que no se arguya de los libros de entretenimiento que no tienen aprovechamiento para que se saque dellos fruto», de un breve apartado donde Castillo Solórzano (1985: 98) compendia el «aprovechamiento deste discurso» – refiriéndose con este término a los relatos de las estafas–. En éste analizaba punto por punto los vicios y malas determinaciones referidos, y avisaba de cómo se podrían reparar. Empleaba frecuentemente verbos como *amonestar*, *advertir*, *avisar*, o giros como *dar escarmiento*. Si la obra de Liñán estaba conformada por *avisos y novelas –escarmientos–*, en *Las harpías en Madrid*, de forma muy similar, los *escarmientos* estaban implícitos en las novelas y los *avisos* los aporta el autor en los *aprovechamientos* finales. *Grosso modo*, la conformación general de ambas obras – marco general, reunión de los protagonistas y relatos narrados con sus avisos para el lector / oidor– se presenta sutilmente eslabonada, lo que sugiere, si agregamos los detalles que han sido aquí analizados, que Castillo leyó la *Guía y avisos de forasteros* y, a su modo, tomó aquellos elementos que mejor se avenían a su estética literaria para construir su obra.

Entre avisos y harpías: *Los peligros de Madrid* de Remiro de Navarra

Quince años más tarde, en 1646, se publicó en Zaragoza *Los peligros de Madrid* de Baptista Remiro de Navarra, obra que desde el título ya entra en familiaridad con las que aquí se están relacionando. En el segundo prólogo del autor, en el que es evidente que tiene muy de cerca la obra de Castillo Solórzano comentada –en la que sin duda está pensando–, reconocía (1996: 53-54) que pretendía relatar en ella «los peligros con coche de mujeres y sin él, en calle y Prado; y tomo esta parte por el todo, porque riesgos de gastar con algunas los hay en toda parte y lugar. [...] Definiré el genio de algunas [mujeres] y daré a conocer lo intrincado de sus naturales y lo interior de sus dictámenes». No sólo hay que entender estas palabras como un guiño inequívoco a *Las harpías de Madrid y coche de las estafas* –este es el título completo que lucía la portada–, sino que se trata también de una declaración de intenciones que no oculta el débito con sus predecesoras, pues en la *Guía*, como ya se ha apuntado, uno de los principales peligros del que se tienen que cuidar los forasteros es el de la «mujercilla liviana y cortesana» (Liñán 1620: f. 83). Remiro de Navarra se convirtió así en una especie de Caballero de la Tenaza –personaje quevediano al que se alude explícitamente en el texto–, y aclaraba (1996: 54) entre estos párrafos preliminares que arremetía contra las «gatas, cuyo intento es siempre arañar, comadres de la juventud y comadreas del dinero».

Por su intención primera, declarada sin embosos en la entrada del libro, Remiro de Navarra deseaba abundar en el tema tratado anteriormente por Castillo Solórzano; pretendía (1996: 54-55) *inquirir* las «costumbres» y «conocer la codicia» de estas mujeres cortesanas y «tapadas», para lo que requería «significar la variedad de sus genios y la diversidad de sus peligros». Si Liñán enseñaba en su obra al forastero –con «avisos y escarmientos»– a «huir de los peligros», Remiro de Navarra

(1996: 46), en la dedicatoria del texto, advertía que *proponía* estos «peligros» precisamente para «huirlos», y, apelando a su dedicatario, señalaba que podría verse, «oculto con la capa de júbiles discursos, un escarmiento». Al igual que Castillo Solórzano, Remiro de Navarra continuó la senda iniciada por Liñán –que entendía las novelas como *escarmientos*–, pudiéndose leer en su libro muchos «advertimientos», cuya «sustancia» fue celebrada por el aprobador del texto, el doctor Guillén de Centellas (Remiro de Navarra 1996: 43). El entretejido lingüístico que se está creando remite claramente a un código expresivo que aparece en la *Guía* y que se va repitiendo en las obras que aquí se están relacionando y comentado.

Si bien, en la línea de experimentación y refundición de modelos que caracteriza la prosa novelística del siglo XVII, Remiro de Navarra introdujo algunos cambios sobre la matriz y descubrió una nueva fórmula para advertir de los peligros de la Corte –nuevamente focalizados sobre la pícara de «arandela y toldo»– a los caballeros que paseasen por sus calles más populosas. El autor cambia por completo la orientación formal de su obra con respecto a la *Guía* y a *Las harpías*; el conjunto de su obra está formado por diez capítulos independientes entre sí y denominados «peligros», ubicados todos en lugares conocidos y concurridos del Madrid de los Austrias –«en la calle y en el Prado Alto», «en el Soto», en «la calle Mayor», en «la cazuela»...–. Aquí es donde las damas representan un riesgo para el galán; los cuadros que se pueden leer son generalmente diálogos entre la dama y su galán que dicen haber sido oídos y vistos por el narrador, un recurso común para conferirles verosimilitud; éstos se presentan entremezclados con la voz del narrador, emparejando así un modelo mixto en el que el carácter narrativo entra en convivencia con el descriptivo, que será el que predomine en la obra de Zabaleta.

Se abandona, por tanto, las formas de relato enmarcado que practican –aunque con diferencias– Liñán y Castillo Solórzano, pues Remiro de Navarra tantea las posibilidades de un nuevo modelo prosístico que encontrará su principal cultivador en Zabaleta. El autor de *Los peligros de Madrid* ya no relata «casos» o «sucesos», sino que presenta un conjunto de «discursos» –o *sermones*, como él mismo llega a denominarlos–; se trata de una serie de ensayos en los que aún predomina el carácter narrativo –y esto no ha de pasar desapercibido– y que temáticamente están conectados con las obras de Liñán y Castillo por la intención de avisar de uno de los peligros de la Corte, el de las damas pedigüeñas. Por tanto, en el modelo que compuso Remiro de Navarra, obligadamente el marco tenía que transformarse; el autor de *Los peligros de Madrid* convirtió lo que para sus predecesoras fue un elemento integrador de los relatos en un breve prólogo en el que planteó el sentido y la intención de los cuadros que su obra iba a presentar.

Es bastante significativo que el narrador de *Los peligros de Madrid* declarase (1996: 131) que simplemente *recordaba* las amenazas en la Corte sobre las que deberían tomarse precauciones, pues éstas ya estaban presentes en la tradición literaria:

vive en la Corte [...] con disfraces el engaño, con máscaras la codicia, con disimulo el ente todo, con cautela la trampa, con mentira la verdad, con trazas el embeleso, con cuidado los acasos, con sobre la evidencia, el embuste con lisonjas, con halagos la tramoya, con disculpa la traición, con salidas la malicia, con entradas el hechizo. Que por eso lasta [*sic*] el divertido su hacienda: por negarse el desengaño y concederse [e]l encanto. Y [con] todo esto, ni los sucesos ni los avisos son, en la Corte ni en el discurso, nuevos; mas servirá de recuerdo y traer a la memoria su mentira⁵.

Sin embargo, su obra no será sólo un recordatorio de los peligros que acechan al cortesano, sino que el autor de *Los peligros en Madrid* tratará, como ya he comentado, de buscar una nueva fórmula narrativo-descriptiva que se amoldase a los *discursos* –o cuadros– con los que estaba experimentando. La obra de Remiro de Navarra tiene importantes deudas con las de Liñán y Castillo Solórzano, pero estructuralmente enlaza con la de Zabaleta, compuesta también a partir de *cuadros* y en la que también existe un componente moralizador muy significativo, generalmente desarrollado en las digresiones del narrador.

Tipos y escenas en los días de fiesta de la Corte: la moralización costumbrista de Zabaleta

En la imprenta de María de Quiñones, en 1654, veía la luz una obra celebradísima de Juan de Zabaleta: *El día de fiesta, primera parte. Que contiene el día de fiesta por la mañana*. Sólo seis años más tarde aparecería *El día de fiesta por la tarde. Parte segunda del día de fiesta*, 1660. La abreviación de los títulos a la que han sido sometidos comúnmente –*El día de fiesta por la mañana* y *El día de fiesta por la tarde*– oculta la plena conciencia que tuvo su autor desde el inicio al distribuir y planificar la materia con la que quería trabajar, concibiendo su obra como un proyecto ampliable que podía convertirse en un tríptico.

En la línea temática, la obra de Zabaleta supone una importante ruptura con los avisos de los peligros cortesanos que avanzan desde Liñán a Remiro de Navarra; sin embargo, modificando estilos e intenciones, Zabaleta, a nivel compositivo, sigue muy de cerca el cuadro estructural de *Los peligros de Madrid*. Su autor entiende que el día de fiesta, como jornada creada por Dios para descansar, debe ser dedicado a actividades religiosas como la oración y alabanza de Dios. Dado que las costumbres de pasar el día de fiesta en Madrid son otras, la obra de Zabaleta (1983: 98)

⁵ Si bien se mira, el sentido de esta cita es parejo a otra de Maximiliano de Céspedes (Liñán 1620: h. 6v) que se lee en el prólogo laudatorio a la obra de Liñán: «Verdaderamente alcanzamos unos tiempos [...] que apenas se oyen verdades de la boca de los mayores amigos y más familiares consejeros nuestros; todo es engaño, todo mentira; cada uno tira a su interés y a su negocio; ya todos anteponen al bien común el suyo particular; las fábulas deleitan; las verdades y lección de buenos libros cansa; es oído el lisonjero, y poco admitido del desengañado y verdadero amigo y que nos dice lo que nos conviene y avisa de lo que nos importa».

sería una respuesta cristiana a la siguiente pregunta: «¿cómo usan los hombres de esos días?».

La estructura del conjunto se compone de una primera parte que se presenta configurada por veinte cuadros en los que se describen *tipos*, representantes de la irreverencia sacramental durante el día de fiesta: el galán, el hipócrita, el tahúr, el poeta, el avariento... En la segunda parte, consagrada a la tarde, dibuja Zabaleta las costumbres, los ambientes y las distracciones que, a fin de cuentas, desvían la atención del buen cortesano para cumplir con sus deberes de cristiano: la comedia, la casa del juego, Santiago el verde en Madrid, el domingo de Carnestolendas, etc. La disposición final quedó en la dicotomía de tipos y escenas, tan bien entendida por Mesonero Romanos. Si se puede ver un primer eslabón del costumbrismo que eclosionará en el XIX, no hay que dejar de matizar esta apreciación, y ni mucho menos debemos entender la obra de Zabaleta como puramente costumbrista, pues este aspecto, como ha explicado Cristóbal Cuevas en la introducción a su edición de los días de fiesta (1983: 51), «adquiere un valor instrumental».

Es sintomático que en el prólogo al *Día de fiesta por la tarde* Zabaleta expresase (1983: 303) que su «ánimo ha sido en esta escritura quitar los errores de que los hombres manchan el ocio santo de los días santos. [...] Con los retratos de los vicios procuro desenamorar al mundo de ellos, y en los retratos pongo algunas cosas que quizá moverán a risa. Intenté hacer un día de fiesta cabal, santo y entretenido». Aunque con diferentes intenciones, Zabaleta, al igual que Liñán, reprende el ocio duramente. Los vicios para Zabaleta ya no están representados en las visitas a las calles frecuentadas por las mujercillas livianas, y el ocio que denuncia no es el de los pícaros y maleantes. Si Guevara, en su *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* (1539), tomaba como epicentro de degradaciones y malquerencias el Palacio y sus oficiales, advirtiendo de sus incomodidades, y para Liñán las calles era el peligro más amenazante para los forasteros allegados a la Corte, Zabaleta –que ni se dirige al pleiteante ni al pretendiente–, en la segunda parte de su obra, siguiendo las directrices de Remiro de Navarra, tomó varios lugares de la ciudad en un día de fiesta para focalizar los vicios de los cortesanos –que individualmente habían sido caricaturizados en la primera parte–. Algo menos de medio siglo distancian las obras de Liñán y Zabaleta. Las intenciones, aun con tener intereses comunes –la erradicación de los vicios–, han cambiado sustancialmente; uno miraba hacia los timos maquinados por la gente de mal vivir, mientras otro se ensañaba con los hábitos amorales de la gente de bien vivir.

En la evolución formal que discurre desde los cuadros de Remiro de Navarra a los que presenta Zabaleta, llama la atención cómo los personajes con nombres propios que el primero ridiculizaba pasan en Zabaleta a ser meramente tipos, sin nombre y apellidos, que son designados sólo por sus ocupaciones o tachas, originándose así un clarísimo proceso de tipificación de personajes. Por otra parte, los diálogos que constituían cada escena en *Los peligros de Madrid* también se desdibujan casi por completo en la obra de Zabaleta –sólo tímidamente aparecen alguna vez–, en

los que la voz del narrador asfixia totalmente el texto. En las dos partes que constituyen *El día de fiesta* la descripción y la digresión se imponen a cualquier intento de estilo directo –más cercano quizá a obras de corte novelístico y ficticio, y lejos de las pretensiones de Zabaleta–. Pero el escritor madrileño no sólo se dedicó a describir situaciones o vicios, sino que buena parte de los capítulos, atiborrados de frases apotegmáticas y de un tono sentencioso que nos trae a las mentes el sermón doctrinal, tiene un manifiesto propósito moralizador. Esta intención entierra en muchas ocasiones la nota costumbrista que presentan sus cuadros, y si Zabaleta no puede ser considerado estrictamente un escritor costumbrista ha sido porque el efecto moralizador que quiso imprimirle a su obra impidió la coronación del cuadro de costumbres.

Extraña, en este sentido, que C. Cuevas haya querido ver en la *Guía y avisos de forasteros* «el primer precedente inmediato» de estas obras de Zabaleta (1983: 49), cuando por sí mismas no resisten una comparación, y sólo pueden relacionarse si se eslabonan convenientemente con las obras de Castillo Solórzano y de Remiro de Navarra. Por tanto, si se quiere situar la *Guía y avisos de forasteros* en la génesis del costumbrismo, sólo puede explicarse como impulso involuntario de un género que será atisbado por Remiro de Navarra, que acertó a expresar a través de cuadros uno de los peligros cortesanos que, *mutatis mutandis*, ya había sido denunciado por Liñán y Verdugo, desde otros presupuestos literarios, en sus novelas y escarmientos. Zabaleta recogió ávidamente la formulación de *Los peligros de Madrid*, pero realizó ciertos reajustes que le permitieron acercarse más a un nuevo género que no encontró continuadores en su época y tuvo que esperar al XIX para conocer su momento de esplendor.

Referencias bibliográficas

- ARREDONDO SIRODEY, M^a. Soledad (1989): «Notas sobre la traducción en el Siglo de Oro: Bandello francoespañol», en F. Lafarga Maduell (coord.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, PPU, pp. 217-228.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso (1985): *Las harpías en Madrid* [1631], edición de P. Jauralde Pou, Madrid, Castalia.
- CINTHIO, Giraldo (1590): *Primera parte de las cien novelas de M. Juan Baptista Giraldo Cinthio, donde se hallarán varios discursos de entretenimiento, doctrina moral y política, y sentencias y avisos notables. Traducidas de su lengua toscana por Luis Gaytán de Vozmediano*, Toledo, Pedro Martínez.
- COLÓN CALDERÓN, Isabel (2001): *La novela corta en el siglo XVII*, Madrid, Ediciones del Laberinto.
- CORREA CALDERÓN, Evaristo (1950): «Introducción al estudio del costumbrismo español», en *Costumbristas españoles*, I, estudio preliminar y selección de textos por E. Correa Calderón, Madrid, Aguilar [1964²], pp. XI-CXL.
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, David (2007): «Lope de Vega y Castillo Solórzano: “Los mejores ingenios de España”». Consideraciones críticas sobre la transmisión, la

- compilación y la repercusión de las *Novelas amorosas* (Zaragoza, 1648)», *Ala-zet*, 19, pp. 27-54.
- (2009): *Estudio y edición crítica de la «Guía y avisos de forasteros» (1620) de Antonio Liñán y Verdugo*, Tesis Doctoral, Universidad de Málaga.
- (2010): «Rémoras y vagabundos en el Madrid de los Austrias. El mensaje contra la ociosidad de la *Guía y avisos de forasteros* (1620) entre los arbitrios de la época», *Dicenda*, 28, pp. 57-72.
- LIÑÁN Y VERDUGO, Antonio (1620): *Guía y avisos de forasteros, adonde se les enseña a huir de los peligros que hay en la vida de Corte; y debajo de novelas morales y ejemplares escarmientos se les avisa y advierte de cómo acudirán a sus negocios cuerdamente*, Madrid, Viuda de Alonso Martín.
- REMIRO DE NAVARRA, Baptista (1996): *Los peligros de Madrid* [1646], edición de M^a. S. Arredondo, Madrid, Castalia.
- RIOJA MURGA, A. J. (1993): «Sobre *Los peligros de Madrid* de Baptista Remiro de Navarra (1646)», *Angélica*, 5, pp. 135-144.
- ZABALETA, Juan de (1983): *El día de fiesta por la mañana y por la tarde* [1654 y 1660], edición de C. Cuevas, Madrid, Castalia.