

concepción retórica de la obra de arte. A mi modo de ver, hay que concluir que *El Crotalón*, en la medida que incluye numerosos elementos de actualidad (y la actualidad no es más que un caso particular de la realidad), en esa medida sólo, es un documento sugestivo para captar no tanto el mundo del siglo XVI, sino las quejas que un escritor tiene que hacerle a ese mundo. Pero tras estudiar la creación retórica, escolar y libresca que la obra contiene, hay que concluir que es la fantasía (y en ese sentido el «irrealismo» y la «inactualidad») el verdadero principio de su explicación, principio natural cuando se adopta el punto de vista de la *mímesis*. Este, con ser esencial, no excluye sino que implica la imitación de la realidad, y la absorbe dentro de la imitación literaria. Por eso no puede extrañar que en *El Crotalón* existan reflejos de realidad inevitables, puesto que «Gnophoso» vivió y participó en polémicas apasionadas. Pero la función de la *mímesis* no es esporádica sino fundamental; no es punto de apoyo sino el «sistema» elegido por el autor para componer su obra; sistema en cuyo interior se mueve «Gnophoso» con libertad, casi instintivamente; y sistema, por tanto, que no es una cárcel sino que presenta en la obra un balance positivo del que surge la auténtica creación artística.⁹

Existen notas realistas y de actualidad que pierden importancia vistas dentro de un conjunto y, sobre todo, tratadas por el autor de modo nostálgico a veces, humorístico otras. Sin embargo, tampoco puede decirse que exista la fantasía absoluta. La clave del comportamiento de «Gnophoso» es su «parti pris livresque»: el autor da lo mejor de sí mismo en la apropiación del patrimonio literario y artístico heredado, y ése lo adapta a su visión del mundo y al entorno de sus contemporáneos.

II. El fracaso de la ilusión retórica

«Gnophoso» elige para su diálogo un ambiente y unos personajes determinados, y ello tiene una significación sustantiva para el sentido de la obra. Frente al escenario habitual de los diálogos renacentistas (una corte aristocratizante donde una porción de interlocutores exquisitos y relacionados por la *amicitia* se reúne para el mero recreo o para imaginar algún canon ideal), frente a este escenario,¹⁰ la elección de «Gnophoso» se presenta muy diversa. Si en una novela el interior de una casa puede decir mucho del hombre que la habita, la zapatería de «Gnophoso» y los personajes que allí se desenvuelven aportan detalles al conocimiento indirecto del autor. *El Gallo* de Luciano ha podido heredar del mimo antiguo la condición de pieza dialogada breve, que pone en escena personajes de la vida cotidiana y los muestra en sus ocupaciones habituales. Por este camino «Gnophoso» enlaza con el mimo a través de Luciano. Pero no es casual que el autor de *El Crotalón* se sume a esta tradición y escoja un personaje humilde en su actitud habitual, pues una de sus preferencias más claras son los oficios mecánicos desempeñados por los «simples» urbanos.

⁹ V. *Diálogo y forma narrativa...*, I, cap. V, pp. 439-448.

¹⁰ Es habitual en los diálogos renacentistas, en especial los que cultivan el modelo platónico y ciceroniano. Para la génesis y la estética de los diálogos de Cicerón, v. M. Ruch, *Le proemium philosophique chez Cicerón* (París, Publications de la Faculté des Lettres de Strasbourg, 1958).

Frente a Micilo, el zapatero remendón (que puede pasar de «simple»-y *diotes* a «simple»-utópico a lo largo del diálogo), está otro interlocutor, el gallo, cuyo valor simbólico no deja, *a priori*, lugar a dudas: es el animal sabio, la negación del pedante libresco que tanto detesta el Renacimiento, puesto que todo lo que dice lo conoce por experiencias individuales sucesivas y acumuladas; el gallo es el despertador de conciencias que los antiguos dedicaron a Minerva, diosa de la sabiduría, de la adivinación y de la guerra. Pérez de Moya explica que los antiguos «dedicaron a Minerva el gallo, por cuanto es deesa de la guerra, y el gallo es ave muy animosa, y peleadora, y vigilante, y sabidora de cosas por venir, que anuncia la media noche y el alba, como conviene ser el guerrero solícito y cuidadoso, y no dormijoso, y sabidor de los ardides del contrario». ¹¹ Covarrubias da en su diccionario otra orientación simbólica del ave que, en la recuperación cristiana de esta tradición,

significa los perlados de la Yglesia y los predicadores, con cuya doctrina se han de reduzir los malos y distraydos, y los que no los quisieran oír serán semejantes a los sybaritas, gente holgazana y viciosa, que aviendo desterrado de su república las artes mecánicas y todo lo que no fuese plazer, descanso y vicio, desterraron también los gallos, matando los que tenían y no admitiendo los de fuera, porque no los interrumpiesen el sueño e inquietassen. ¹²

Este animal sabio, crítico y predicador, es el encargado de enseñar y divertir a Micilo mientras trabaja y, con su experiencia multiforme, compararle la vida humana con el drama teatral. La metáfora —y tópico— del gran teatro del mundo o de la vida es sintomática de una de las constantes de este diálogo, pues subraya la sensación de incapacidad del hombre para regir su destino: su existencia está ya trazada. Si la vida es una participación en un drama, la libertad humana tiene un limitado papel. Pero la trivialidad de la vida se acentúa cuando no sólo son hombres pequeños y sin mundo interior los que buscan la felicidad (canto XII), sino que se presenta la vida de los hombres desde la visión de un gallo que discurre con inteligencia de hombre: el recurso, todo lo irónico que se quiera, tiene una patética comicidad.

La ficción que se establece en la zapatería se convierte en refugio y emblema para la sed de aventuras del hombre que no tiene voluntad o posibilidades de hallarlas en

¹¹ J. Pérez de Moya, *Filosofía secreta*, ed. E. Gómez de Baquero (Madrid, Los clásicos olvidados, 1928), II, p. 63.

¹² Covarrubias reúne diversas significaciones del gallo en la tradición griega y romana (mitológica o literaria), y en la cristiana. He entresacado las más expresivas y relacionadas con el papel que cumple el gallo de El Crotalón. S. Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española* (Madrid, Turner, 1977), s. v. gallo. La identificación entre gallo y prelado que hace Covarrubias se confirma en uno de los poemas didácticos preferidos de la clerecía medieval, a juzgar por los numerosos manuscritos conservados. Se trata del Carmen de gallo («Multi sunt presbyteri»), poema de fines del s. XIII o principios del XIV, en el que los deberes y tareas de los sacerdotes se comparan con la vida y actividades del gallo. Por ejemplo: «Gallus est mirabilis Dei creatura / et recte prespiteri illius est fugitura / qui preest parrochie animarum cura / stans pro suis subditis contra nocitura // Super crucem positus gallus contra ventum / caput dilligencius dirigit extentum / sic plebanus ubi scit demonis adventum / illi se obiciet pro grege bientum.» (Estrofas 2-3). De las 22 estrofas conservadas del poema, estas tres son especialmente significativas para el tema que aquí se trata: «Castitas albedine solet figurari / sic plebani maxime debent honorari / illi qui luxuria volunt inquinari / ab hiis credo cicius demones fugari» (n.º 10); «Gallus suas feminas solet verberare / has quas cum extraneis novit ambulare / et sacerdos subditos sic debet castigare / contra legem Domini qui solent peccare» (n.º 12); «Gallus granum reperit et vocat uxores / et illud distribuit inter cariores / hos discat presbyter pietatis mores / dando suis subditis scipturarum flores» (n.º 11). V. el texto completo y sus vicisitudes en H. Rheinfelder, «Materialien zu Multi sunt presbyteri», ZRPh, 67 (1951), pp. 124-130.

el mundo real. Los relatos del gallo son para Micilo la distracción, la compensación al trabajo diario y, por lo mismo, su huida de la vida cotidiana, de la realidad más aséptica en un tiempo sin ideales: la charla expresa para el zapatero, en forma de irreal compensación, lo que echa a faltar en su vida. Aprenderá a repudiar las vajillas y comilonas de los ricos, pero se divertirá ensoñando las que el gallo le describe.

Es un viejo truco literario situar al final lo más significativo de la obra, o aquello a lo que el autor concede el máximo valor. En *El Crotalón*, el gallo se esfuerza por convencer a Micilo durante diecinueve conversaciones de que su estado social es el mejor de los posibles. La obra se concibe, en gran parte, para demostrar que los oficiales mecánicos pertenecen al único estamento en el que reside la moral social, la independencia, la libertad —en el sentido renacentista del término— y, en esa medida, la utopía. Por eso el final del canto XX en que, muerto el gallo, Micilo renuncia al *aurea mediocritas* tomando por patrón a su vecino rico, lejos de ser un final conformista, descubre en el fondo el pesimismo o la desilusión de un escritor consciente de la «falsedad» de la literatura, de la «ilusión» de las palabras. Es cierto que la muerte del gallo representa simbólicamente, por un lado, el destino trágico de cualquier reflexión crítica, aplastada por el «sistema» (sistema femenino en este caso). Pero la muerte del gallo no es solamente su desaparición; es también el destino trágico de todas sus conversaciones previas, el de la imposibilidad de escarmentar en cabeza ajena, el que, después de un laborioso aprendizaje retórico, se imponga, como broche final, la realidad cotidiana. Con ese epílogo, las peripecias del gallo adquieren, pues, un nuevo aspecto moral: la decepción del aprendizaje.¹³

En último término es como si imagináramos los dos niveles del mito platónico de la caverna: en uno, el superior (la zapatería) está la imaginación fantástica, la vida cotidiana transformada por la elocuencia, la posibilidad de sorprender, los afectos entre los personajes, sus dependencias y sus escaramuzas, siempre soportables gracias al poder de la elocuencia y al aumento de la afectividad, que crece al compás del proceso de aprendizaje. El nivel inferior sería el mundo a través de las historias del gallo, el mundo desapacible de la vida cotidiana donde las personas podrían ser las mismas de arriba, pero sin transfiguración poética, entredadas en debilidades, vicios y miserias; incapaces de generosidad, sentimientos o condescendencia; sin la capacidad de desvinculación de los seres superiores, abrumados por el peso de la hipocresía, por la vileza o la necesidad. Estos dos niveles son, como el mito platónico, dos caras de una moneda, dos posibilidades de ser, la representación de dos estratos del alma humana.¹⁴ Ambas acciones ¿están vinculadas? —sería la pregunta—. En el gran teatro del mundo sólo

¹³ El fracaso de este «rito iniciático» de Micilo, que transcurre en su propio taller, habría sido en la Edad Media pecado irremisible: «Lo que omne sabe sy non lo muestra a todos e non obra con ellos como deve es muy gran pecador por ello» (El libro de los cien capítulos, ed. A. Rey [Bloomington, Indiana University Press, 1960], p. 28 —el subrayado es mío—). Porque, para la cuentística medieval, el aprendizaje es un proceso con varias etapas y pruebas que culmina cuando el discípulo se convierte en maestro, enseña sus conocimientos y los pone en práctica (V. M.^a J. Lacarra, La cuentística medieval [Zaragoza, Dpto. Literatura de la Universidad de Zaragoza, 1979], pp. 109-117). Es decir, lo que ya no es capaz de hacer Micilo aunque haya estado atento al entretenido relato oral del gallo; el autor denota ya una idea del aprendizaje renacentista: no basta el contacto directo con el maestro, es necesaria la propia experiencia.

¹⁴ V. W. Pabst, La novela corta en la teoría y en la tradición literaria (Madrid, Gredos, 1972), pp. 244-245.