

LA DECADENCIA DE LA NOVELA EN EL SIGLO XVII: EL EJEMPLO DE FRANCISCO SANTOS

Sabido es que la historia de la novela española registra un prolongado hiato cronológico que abarca una buena parte de los siglos XVII y XIX y, naturalmente, todo el Siglo de la Ilustración, tan carente, por otro lado, de un estudio amplio que no se limite a dar noticia de los títulos de las obras narrativas escritas en ese período. Clásica es ya la explicación ofrecida por José Fernández Montesinos sobre la disolución del género a lo largo del siglo XVII, preludio lógico de la atonía constatable en el XVIII. Dos serían, en esa interpretación, las rémoras que se opusieron al progreso de la novela en las décadas anteriores a la centuria dieciochesca: «Preocupaciones morales que la desvirtúan [la novela] y falsean, y la boga de un estilo de prosa, el menos apto para la narración y el diálogo que pueda imaginarse»¹.

El alambicamiento barroco de la expresión verbal, sin embargo, no debiera haberse constituido en obstáculo insalvable para el desarrollo de los argumentos narrativos, que sin duda se verían lastrados por la frondosidad lingüística, pero no necesariamente anulados en su integridad. A lo sumo, la novela escrita bajo ese presupuesto barroco de ornamentación resultaría menos atractiva y legible, pero ello no tendría que haber impedido, en buena lógica, la existencia de una estruc-

1. *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*, Madrid, Castalia, ³1973, p. 2. En su artículo «Cervantes anti-novelistas» (*Nueva Revista de Filología Hispánica*, 7 [1953], pp. 499-514) sugiere Fernández Montesinos que la desvalorización crítica que en el siglo XVIII padece el género narrativo estaría en la base de la práctica desaparición de este tras la parálisis del Barroco final.

tura narrativa coherente. Y es esta coherencia lo que se echa en falta en cualquier relato (o escrito con pretensiones de tal) de mediados y finales del último siglo barroco. Parece lícito, pues, intentar el rastreo de una explicación *estructural* (o, si se prefiere, *intratextual*) de esta decadencia de la novela en la época a que me refiero.

Ni que decir tiene que la asfixiante carga moral (de claro carácter contrarreformista) de que se impregnan los textos del barroco final es la base incuestionable de cualquier explicación. Aunque menos considerado habitualmente, no tiene menor importancia el anquilosamiento en lo costumbrista que termina definiendo la narración española de finales del siglo XVII, anquilosamiento que inevitablemente conduce a la parálisis absoluta de la forma novelesca.

Ambos elementos, moralismo y costumbrismo, parecerían bastar como motivaciones de la disolución del género narrativo. Incluso su vinculación con las líneas generales del pensamiento barroco español (Contrarreformismo, con su componente moralizador, y nacionalismo, con su enclaustramiento costumbrista) avalaría la suficiencia de uno y otro, por sí solos, como justificaciones de aquella. Nuevas interpretaciones, sin embargo, se siguen ensayando. Es el caso de la aportación de Luisa López Grigera, que hace nacer el derrumbe de nuestra novela barroca de su sometimiento a la preceptiva retórica. Consta López Grigera que en los relatos del siglo XVII «las acciones ya no se cuentan, sino que se describen y comentan, se valoran, se sitúan en sus circunstancias», para, acto seguido, razonar su exposición:

En un relato nacido de teorías poéticas [...] la acción tenía que ser lo principal, los caracteres debían estar al servicio de la fábula, y solo en último término y en muy escasas proporciones entrarían las argumentaciones; pero en un texto novelístico generado desde una preceptiva retórica —en la que la narración es por naturaleza solo uno de los elementos constitutivos y no precisamente el principal, sino el secundario, el que tenía funciones ancilares— la distribución de sistemas lingüísticos tenía que estar, forzosamente, muy dividida entre los dos mundos, el narrado y el comentado².

Tal argumentación, por supuesto, no anula la validez de las dos anteriores, pero presenta la originalidad de remitir a un nivel intratextual en el que puede ser interesante profundizar. Para ello, la copiosa obra de Francisco Santos sirve como exponente de un cierto modo de novelar en la época de que aquí trato³. El hecho de que su producción comprenda la práctica totalidad de las últimas décadas del siglo XVII (se inscribe entre 1663 y 1697) eleva a este autor a un nivel de representatividad que, por otra parte, enlaza de manera directa con ese siglo XVIII en que los libros de Santos se reeditaron (en 1723 se publicó, en cuatro tomos, su obra completa) y se leyeron con gran interés (los elogios de Torres Villarroel dan fe de tal evidencia).

2. «En torno a la descripción en la prosa de los Siglos de Oro», en VV. AA., *Homenaje a José Manuel Blecua* (Madrid, Gredos, 1983), pp. 348-349.

3. «The monotonous similarity of his subject matter, enlivened to some extent by *costumbrista* elements, and his excessive dependence on anecdotal and other material borrowed from his readings», son las características que John Hayes Hammond resalta como distintivas de la prosa de este autor (*Francisco Santos' Indebtedness to Gracián*, Austin, University of Texas, 1950, p. 26).

Puesto que al análisis temático de las obras de Santos se han dedicado estudios relativamente recientes⁴, me parece innecesario insistir en este punto. Me centraré, por consiguiente, en un intento de aproximación formal, que quizá conduzca a un encuadramiento preciso de las narraciones de Santos (como representativas de una época concreta) en un determinado proceso estético.

«Moralicemos, que no hablando moral no acierto a escribir», confiesa nuestro escritor (*El escándalo del mundo*, pp. 251 b-252 a⁵). Dado el nada escaso número de ocasiones en que el propósito moralizador se concreta en formulaciones verbales tan explícitas como la reproducida, cabía esperar (y así será, efectivamente) una narrativa sometida por completo a ese imperativo moralizador. La parte final de *Periquillo el de las Gallineras*, por ejemplo, se asemeja más a un sermionario que a un colofón narrativo: los discursos del personaje desechan cualquier planteamiento mínimamente novelístico. En la misma línea de moralización directa cabe situar las ocasionales apelaciones a un lector que, no hace falta señalarlo, estaba condenado, en la concepción de Santos, a ser moralizado con el ejemplo de unos relatos.

Ningún vocablo más ajustado al concepto que este de *ejemplo* para definir el estilo narrativo de Santos. El mismo autor lo utiliza cuando de intercalar algún pasaje ajeno al decurso narrativo se trata (lo cual, es ocioso resaltarlo, sucede con abrumadora frecuencia). El recurso de las interpolaciones ad hoc que refuerzan la enseñanza que se pretende transmitir llega a hacerse agobiante: *El escándalo del mundo* no es sino un repertorio de *exempla*, dispuestos en sucesión casi ininterrumpida y, desde luego, no alterada por ningún factor narrativo.

Advirtamos ya en ese punto uno de los rasgos centrales de esta novelística degradada: la inversión de estructuras a que el texto es sometido. En efecto, lo narrativo, elemento primordial en un relato, cede su preponderancia a lo discursivo, preludiando de este modo lo que será la novela del siglo XVIII español: el esquema argumental se desvanece, en beneficio de la exposición ideológica o moral.

¿Por qué esa alteración del orden hasta entonces natural? Para Santos, hombre del Barroco (y, más aún, del Barroco tardío, aquel en que el desengaño y el desquiciamiento de las estructuras sociales se erigen en ejes de un pensamiento desorientado), la distorsión no resultaba antinatural. Un escritor que apela al Mundo diciéndole que está «buelto lo de abaxo arriba» (*Periquillo*, p. 292 b) ha de ser particularmente insensible a la inversión estructural del relato. Es esta reflexión literaria de la cosmovisión propia del Barroco: la del universo en caos, disgregados y dispersos sus componentes.

Pero no adelantemos conclusiones, y mantengámonos por un momento en el terreno de la reflexión moralizadora a la que tan abusivamente proclive se muestra nuestro escritor. Porque también en ella es posible advertir esa carencia de

4. Me refiero a la edición que de *El No Importa de España* hizo Julio Rodríguez Puértolas (Londres, Tamesis, 1973), y a la dedicada por Milagros Navarro Pérez a *Día y noche de Madrid y Las Tarascas de Madrid* (Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1976).

5. Cito todas las obras, excepto las mencionadas en la nota anterior, por el tomo respectivo de la edición de 1723, con indicación de página y, si procede, columna.

propósito ordenador que se alza como principio estructural en sus obras. No es solo el narrador quien transmite al lector sus ideas; tampoco un personaje determinado que permita integrar en sí mismo el punto de vista eminentemente moralizador desde el que enfoca la creación literaria Santos. Cualquier personaje, cualquier procedimiento, son válidos en aras de la moralización: el narrador-Santos, el personaje que conduce a su acompañante, este mismo, el ejemplo deducido del presente narrativo, el ejemplo relatado por los participantes en la acción... No se confunda tal pluralidad de voces con una real pluralidad de planteamientos: todos son uno y el mismo, pero desgajados del cuerpo central (el autor) al que pertenecen. Una perspectiva muy barroca se desprende de esta diversidad de elementos que, en el fondo, son el mismo y no se distinguen entre sí. Ni asomo de contrastes dialécticos se percibe en las obras de Santos: solo Periquillo cuando sermonea al Mundo que se burla de él recibirá alguna contestación. ¿Será arriesgado interpretar que esa falta de dialéctica (fruto de un único punto de vista, que no admite discrepancia) tuvo mucho que ver con la crisis de la novela española durante los siglos XVII y XVIII?

Lo narrativo en estas obras se reduce a tímidas apariciones cuyo desarrollo (como sucede en la novela del siglo XVIII) el autor se apresura a amputar inmediatamente después de haber procedido a su creación. Los prometedores primeros pasos de *Periquillo* abocan, por ejemplo, a la repetitiva estructura de todas las novelas de Santos: un repertorio de casos, moralizaciones digresivas y abundantes ejemplos destinados a confirmarlas. Y, de esta forma, lo que en principio parecía ser una novela picaresca al uso (más bien, teniendo en cuenta la fecha, en desuso) termina asemejándose a un anovelístico sermón. Parecería que el relato puro es incapaz de emerger, por su propia falta de fuerza (léase insustancialidad) de la estructura discursiva dominante. Y es obvio que el autor no se muestra dispuesto a permitir que el germen narrativo crezca un punto más allá de lo permitido por el afán moralizador.

Y, sin embargo, varios de los textos de Santos arrancan de una semilla novelística con posibilidades amplias de un desarrollo susceptible de ser dirigido por la vía de la picaresca. La que, con *Periquillo*, es la más legible (por novelesca) de las obras de Santos, *Día y noche de Madrid*, parte de un naufragio de cautivos que regresan de África. Uno de ellos, Onofre, se encuentra con Juanillo, quien le relata su vida. Ambos se disponen a visitar la capital de España, momento preciso en que lo que de narrativo pudiera tener el libro desaparece, para disolverse en la habitual estructura de cuadros costumbristas. Al hecho de que *Día y noche de Madrid* permita una cierta lectura como novela, con toda seguridad no es ajeno el factor cronológico: publicado en 1663, fue este el primer libro de Santos y, consecuentemente, el más lejano a la progresiva decadencia del género novelístico en España.

Las transformaciones que en su naturaleza sufren los protagonistas de *El Rey Gallo* bien podrían haber dado lugar a un conjunto de peripecias que conformaran un relato de aventuras más o menos moralizador. Pero pasadas las primeras páginas, el lector se ve obligado a rendirse a la evidencia: el relato decae, una vez más, en beneficio de la digresión y los *exempla*. Las incidencias del apresamiento de los personajes y sus mutaciones vienen a ser meros paréntesis en el texto moralizador: la conclusión lógica de este es que ni el gallo ni la hormiga desean adquirir la desagradable apariencia de seres humanos.

En similares términos habría que analizar los prolegómenos de *El Sastre del Campillo*, no carentes, en su inicio, de interés narrativo. Un sastre entra el servicio de un gran señor; la desgracia se ceba en él, al morir su hija y su esposa, y una suerte de lúcida locura se apodera del personaje, que llega a creerse juez de todos los casos que se someten a su consideración. Es justamente en este prometedor punto donde puede decirse que se acaba el atractivo novelístico de la obra, convertida desde ese momento en una sucesión de casos ejemplificadores.

No existe en los libros de Santos prácticamente ningún ejemplo de secuencia narrativa autónoma y que esté carente del argumento moralizador al que subordinarse. Caso excepcional lo constituyen las historias de las vidas de los tres facinerosos con los que se tropieza Periquillo y junto a los cuales es encarcelado. La independencia estructural de los tres sucesos con respecto al sistema moralizador habitual los convierte en ejemplos aislados dentro del esquema típico de los libros de nuestro autor. Señálese también aquí como excepción a la regla general el esfuerzo que Santos realiza en *Día y noche de Madrid* (subrayo de nuevo el dato cronológico) por aportar a su relato una cierta motivación narrativa de carácter autobiográfico: uno de los interlocutores insiste con relativa frecuencia en que el otro hablante cuenta lo que sucede tal *como si lo hubiera vivido* (pp. 72, 118 y 145, por ejemplo). Por esta vez, lo discursivo queda en pie de igualdad con lo narrativo.

Y es que una de las razones básicas de la atonía narrativa de la segunda mitad del siglo XVII hubo de ser, creo, la reiteración de las mismas estructuras y de idénticos esquemas constructivos. Por supuesto que la afirmación ha de situarse en el contexto de una época en la que la *imitatio* venía a ser el patrón de calidad literaria (en el caso de la escritura de Santos, Quevedo y Gracián son las sombras a las que se trata de seguir, con mejor o peor fortuna).

Esta repetición estructural que yo situó en la base de la discusión sobre el género novelístico durante el Barroco final, se advierte desde el primer momento de la lectura de cualquier obra de Santos: un sueño y una Naturaleza desatada son los puntos de partida de casi todos los libros de nuestro autor. No es infrecuente que un naufragio (oportuno aditamento para la caótica Naturaleza en que el hombre barroco se siente perdido) dé pie al posterior desarrollo narrativo: así sucede en *Día y noche de Madrid* y en *El Rey Gallo*. La locura del personaje es el pretexto (de fuente tradicional, como es sabido) para divulgar las verdades moralizadoras en obras como *El Sastre del Campillo*, *La Verdad en el Potro* o *Periquillo*. Y, en fin, la aparición de personajes alegóricos, indispensables en un planteamiento moralizador de este tipo, es habitual: el Desengaño surge tanto en *Los Gigantones en Madrid* como en *La Tarasca de Parto*, y La Verdad se aparece tanto en la primera de estas obras como en *La Verdad en el Potro*. A esta incapacidad de generar estructuras (y personajes) originales cabría achacar una buena parte de la responsabilidad en el proceso de degradación de la novela barroca. Santos, en este y en otros sentidos, representa muy adecuadamente una parte de la historia de la literatura que ya había dejado de ser áurea.

Más significativa aún, por lo que revela sobre la falta de estructuras originales, es la existencia de un molde único de desarrollo narrativo, en el cual figuran siempre un personaje adoctrinador y otro adoctrinado. Sin cambios (solo los derivados de la ocasional aparición de alguna figura alegórica que refuerza la morali-

zación), ese es el esquema característico de la mayoría de las obras de Santos. Ni que decir tiene que la consecuencia inmediata de esta formulación es el estatismo a que conduce el planteamiento: por lo general, los personajes se comportan ante la realidad como meros oyentes (no participan en modo alguno en su transformación) y, por supuesto, como severos jueces. Menos frecuentemente se establece un frágil diálogo con ese mundo exterior que ellos contemplan con pesimista distanciamiento.

De esta construcción resulta la parálisis total de la narratividad, que únicamente acierta a resucitar cuando el protagonista participa de la realidad externa y se integra en ella como elemento activo. Así, el final de *Día y noche de Madrid*, en que Juanillo y Onofre protagonizan brevísimas acciones dentro de la casa en que se hospedan. Es el canto del cisne de una obra que, repito, se distingue por ser la más narrativa de Santos, hecho al que sin duda contribuye de manera decisiva la movilidad en que se apoya (los dos personajes van recorriendo Madrid). Los libros posteriores de este autor (exceptuemos *Periquillo*) se fundamentan en una estructura eminentemente estática, de la que el paso de personajes y alegorías ante un tribunal viene a ser ejemplo representativo: *Las Tarascas de Madrid* y *El No Importa de España* se desarrollan en su integridad ante sendos tribunales, pero también *La Verdad en el Potro* es asimilable a ese diseño constructivo.

Aún podría extenderme en otros detalles que pondrían de manifiesto, en mayor medida, la incapacidad de la narrativa que Santos ejemplifica para apartarse del carril estructural trazado de antemano. El autor repudia los elementos sustanciales de lo propiamente novelesco: caracterización de los personajes, argumento claramente progresivo (lo que exige movilidad de los protagonistas), consecuencias que se deduzcan de sus respectivas causas... Los personajes son positivos o negativos, sin posible término medio, puesto que generalmente representan absolutos categóricos: Verdad, Lujuria, Desengaño, Muerte... Y cuando no es así, cuando el personaje, por ser integrante del mundo de la realidad concreta, es susceptible de adquirir rasgos humanos, estos se sitúan en la misma línea de radical falta de psicología: Juanillo (*Día y noche de Madrid*) podría pasar por representante de la bondad absoluta, pero esta se empequeñece si la consideramos junto a la que caracteriza a Periquillo.

No deja de resultar curioso (y, sobre todo, significativo) que las dos obras más válidas de Francisco Santos sean precisamente aquellas vinculadas al esquema de la picaresca, si muy deformado en *Día y noche de Madrid*, bien reconocible en *Periquillo el de las Gallineras*. Cuando Frank Wadleigh Chandler cerraba su estudio de la narrativa picaresca española⁶ con esta novela de Santos, lo hacía incluyéndola en un espacio dedicado a la degradación del género, perspectiva igualmente adoptada por Ángel Valbuena Prat, quien no tenía otro remedio que reconocer que *Periquillo* era «más una sombra de picaresca que una obra tal»⁷. En cualquier caso, hay que convenir con Samuel Gili Gaya en que, en este y algún

6. *La novela picaresca en España*, Madrid, La España Moderna, 1913.

7. *Historia de la literatura española*, Barcelona, Gustavo Gili, 1953, II, p. 674. Cf. también *La novela picaresca española* (Madrid, Aguilar, 1968), pp. 77-78.

otro caso de las obras de Santos, «las costumbres apicaradas se utilizan solo en su aspecto pintoresco, como uno de tantos componentes del cuadro costumbrista»⁸.

Bien podría definirse a Periquillo como un antipícaro⁹, un personaje específicamente destinado, cual quijote de nuevo cuño, a desterrar la perniciosa lectura de libros como *La Celestina*, *Estebanillo González*, *el Guzmán*, *el Lazarillo* o *La Pícaro Justina*, todos ellos citados por un Santos que no solo no ve aprovechamiento moral en su lectura, sino que no dudaría en «sentenciarlos a fuego» (*El Arca de Noé*, p. 247 a). Periquillo es la ejemplificación de la bondad y la sabiduría, pero, ante todo, es el adalid de un peculiar antideterminismo que hará de él no un pícaro truhán y engañabobos (suerte esta a la que su ignorada cuna parecería destinarlo), sino un modelo de virtudes. Claro es que para ello Santos considera conveniente modificar una parte de los presupuestos a los que acostumbran a sujetarse sus libros. De esta manera, Periquillo ya no nace en un momento en que la Naturaleza en caos muestra su desordenado poderío, sino en la tranquila noche de Navidad, obviamente bajo la protección del Sumo Hacedor.

La obsesión moralizadora de Santos le impele, por otro lado, a convertir a los progenitores de su personaje en individuos que abandonan a la criatura por razones económicas y no por dejadez (p. 266 b). La bondadosa presencia de unos padres adoptivos, además, interrumpe el camino teórico de todo pícaro hacia la soledad absoluta. El esquema del género experimenta, pues, transformaciones sustanciales: se mantiene el cambio de amos (atenuadas, por descontado, las manifestaciones narrativas), pero el personaje queda impoluto ante las asechanzas de un mundo que terminará repudiando su prédica sermonaria. En fin, la conexión con la realidad se desvirtúa por completo con la aparición de los personajes alegóricos (p. 295 b). También en este punto sería posible advertir un paso más en la degradación del género picaresco, si consideramos la ausencia de alegorías en la primera obra de Santos, *Día y noche de Madrid*, en contraposición a su presencia en un relato, *Periquillo*, que no invita a ella precisamente.

Y si la reiteración de personajes, elementos y estructuras contribuye a la parálisis de lo narrativo, no lo hace en menor medida la incapacidad de desarrollar fórmulas de expresión verbal que amortigüen la brusquedad de los tránsitos entre cuadro y cuadro, generalmente unidos sin otra solución de continuidad que la repetición constante de las mismas palabras: la conjunción y en *Tribunal espantoso* o la frase «tocó la Campana y desaparecieron todos» en *El Arca de Noé* se constituyen en los prácticamente únicos nexos que enlazan los diferentes fragmentos de discurso que se van sucediendo. La disposición acumulativa y disgregada de dichos cuadros es, como indicaré de inmediato, el rasgo capital de la prosa de Santos: el autor, en aras de la exposición moralizadora, ni siquiera considera precisa una cierta elaboración textual que disfrace medianamente el sistema de discursos sumados.

8. «Apogeo y desintegración de la novela picaresca», en G. Díaz-Plaja (dir.), *Historia general de las literaturas hispánicas* (Barcelona, Barna, 1953), III, p. XXII.

9. Cf. Gustavo A. Alfaro, «La anti-picaresca en el *Periquillo* de Francisco Santos», *Kentucky Romance Quarterly*, 14 (1967), pp. 321-327; y Balbino Marcos, «Un pícaro al revés: *Periquillo el de las Gallineras*, de Francisco Santos», *Letras de Deusto*, n.º 5 (en.-jun. 1973), pp. 129-144.

No poco que ver con la incapacidad para desarrollar el germen narrativo parece tener la irrupción del diálogo puro en algunas de estas obras. Concretamente, en *La Verdad en el Potro*, *El Rey Gallo*, *El Vivo y el Difunto* y *El Arca de Noé* se mezcla la secuencia dialogística introducida por el narrador con aquella en que este se ausenta, dejando la palabra a sus personajes y dando pie a una cierta manifestación dramática que en algún momento se presenta en estado puro (*Los Gigantones en Madrid* incluye una representación teatral).

¿Puede discernirse un propósito estructurador en la escritura de Santos (y, en general, en la de la narrativa tardobarroca)? Ningún dato apunta en este sentido. Se diría más bien que nos encontramos ante una materia si no informe, sí dispuesta caóticamente. El sueño en que queda sumido el personaje que protagoniza la mayoría de las obras de Santos puede ser, por ejemplo, previo o posterior a la aparición de la Naturaleza tumultuosa: no hay criterio estable que permita una jerarquización de elementos.

Si atendemos a la división de los diferentes libros de Santos (en *relaciones*, *sueños*, *horas*, *esperezos*, *días*, *cantos*, *puntadas*, *divisiones* y, sobre todo, *discursos*), la carencia de funcionalidad se evidencia de manera clara por el hecho de que cualquier exposición, y en cualquier momento, puede verse bruscamente interrumpida por la finalización de la parte correspondiente, que da entrada a una nueva en la que se prosigue el discurso anterior.

En este desordenado marco, por otra parte tan barroco, *Día y noche de Madrid* se revela, de nuevo, como casi la única obra de Santos en la que una cierta línea de coherencia narrativa se mantiene, al menos en el principio y el final. Entre una y otra secuencia queda situado el núcleo doctrinal que, naturalmente, es aquel que interesa a Santos. Lo narrativo de *Día y noche de Madrid*, tal como cabía esperar, queda el margen de ese núcleo: el inicio de la novela registra la peripecia de Onofre, su encuentro con Juanillo y la historia de este, y el desenlace habla de la vida de Onofre, justificación última de su casamiento feliz. Existe, por tanto, un esqueleto argumental que (insisto en el factor cronológico) desaparece en los libros posteriores de nuestro autor.

Ese esqueleto sería sustituido en adelante por un procedimiento acumulativo que anula enteramente toda forma narrativa que merezca tal nombre. Quizá cuando Guillermo Díaz-Plaja hacía ver que «toda postura barroca mira las volutas en que se desenvuelve, los accidentes de su tránsito, con más fervor que la meta a que se destina»¹⁰, estaba desvelando el camino por el que transita la escritura narrativa de Santos, sin otro encauzamiento formal que no sea la imitación de modelos (el esquema del sueño) y, sobre todo, sin otra meta definida que no sea la exposición moralizadora, por sí sola insuficiente como procedimiento novelístico.

Para un hombre barroco como Santos, la idea de que «notable confusión es la del mundo, y notable mundo, todo confusión» (*El Rey Gallo*, p. 326 a), había de tener por fuerza una traslación literaria, tanto en el plano temático (acumulación

10. *El Barroco literario*, Buenos Aires, Columba, ²1970, p. 82 (reproducido en *El espíritu del Barroco*, Barcelona, Crítica, 1983).

caótica de figuras) como en el estructural (carencia de ordenación y de propósito unificador del material). Incluso cuando un determinado motivo sea merecedor de un contrapeso que anule su preponderancia, el sentimiento moralizador será el que maneje los hilos de la trama organizadora: si las introducciones a las diferentes partes de *Las Tarascas de Madrid* presentan, como ejemplos excepcionales, una Naturaleza perfectamente equilibrada no es solo porque de esta forma se anula la potencia de la Naturaleza en caos dibujada en el prólogo de la obra (*Pintura de la ingratitud del hombre*), sino porque cada capítulo simboliza uno de los días de la Creación.

Es perfectamente posible que, como sucede en *El Vivo y el Difunto*, toda la gama de elementos introductorios se den cita al mismo tiempo: la Naturaleza idílica, en ese caso concreto, cede su lugar propio al caos ambiental, a su vez sustituido (dentro del mismo prolegómeno) por el sueño típico en las obras de Santos. Recuértese, a propósito del frecuentísimo motivo de la Naturaleza como anunciadora (pero no como marco) del texto, que el Barroco es precisamente, en palabras de Emilio Orozco Díaz, «el momento en que se impone como género el cuadro de paisaje; en él la naturaleza predomina sobre la figura humana, que queda empequeñecida, mientras que aquella se presenta movida, haciendo sentir el latir de su fuerza interior»¹¹. Es esa fuerza la que se nos retrata, en su máxima virulencia, en los comienzos de casi todos los libros de Santos, simbolizando el caos universal que nuestro autor traslada a la creación literaria.

La complicación barroca, en forma de alambicamiento estructural, halla su correspondencia en la nada infrecuente superposición de *exempla*, alarde pleno de un creador que busca la variedad: la estructura en principio dominante solo resurge tras haber sido sometida a otra estructura secundaria, que ha anulado a aquella durante un cierto tiempo. Piénsese, por ejemplo, en el esquema estructural de *Día y noche de Madrid*, en que el planteamiento narrativo esbozado únicamente reaparece en la secuencia final, tras la larguísima digresión que ha venido a ser el núcleo doctrinal. Un *exemplum* que interrumpe otro *exemplum*, que luego se retoma (p. 60) es el punto culminante de esta complicación, más próxima al método disgregador que al acumulativo.

También los discursos moralizadores sufren habitualmente los efectos de ese proceso de desordenación caótica que arrastra consigo la indefinición absoluta de las voces narrativas. La incapacidad que siente el autor de separarse de su personaje moralizador hace que en muchos momentos resulte sumamente dificultosa la atribución de las exposiciones a uno o a otro. Tanto da, en realidad, una u otra cosa para el análisis doctrinal, ya que, evidentemente, la voz del personaje es el eco directo de la del autor. Pero esa identificación redundante en daño de la estructura de la obra, en la que la presencia y la voz del personaje quedan desdibujados en una nebulosa que no hace sino reforzar el papel director de Santos.

Parece oportuno, en cualquier caso, anotar el contacto que con aquella inversión estructural de la que hablaba al principio pudiera tener el hecho de que en no pocos casos la atribución del parlamento textual la efectúe el autor posterior-

11. *Manierismo y Barroco*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 52.

mente al mismo. Solo una vez expuesto el discurso moral llegará a saber el lector a quién corresponde. El mismo Santos, poco o nada seguro de haber acertado a diferenciar ante el lector su voz de la de su criatura (aunque, reitero, la distinción es irrelevante a efectos temáticos), se verá obligado a clarificar: «Esto dize Santos» (*El Sastre del Campillo*, p. 86 b).

Una más relevante manifestación de las inversiones estructurales a que vengo aludiendo (inversiones que, lógicamente, contribuyen a la falta de progresión argumental del texto) es la difuminación, de estirpe netamente barroca, de los límites entre realidad e irrealidad. No siempre, en efecto, el lector queda advertido desde el principio de que lo que se dispone a leer está presentado como una construcción onírica, hecho que puede ser señalado solo al final del libro (momento en que despierta de su sueño el personaje), o bien puede ser sumido en una confusión de perfiles caóticos, donde resulta difícil reconocer lo onírico y lo real: ¿cuáles son, por ejemplo, los límites de cada una de las dos parcelas en un desenlace tan equívoco como el de *La Verdad en el Potro*?

Al lector de *Las Tarascas de Madrid* y de *El Diablo anda suelto* únicamente se le hace retornar al mundo de la realidad al final de la obra, una vez que el personaje abre los ojos, y con él, quien, no advertido del carácter onírico de sus aventuras y reflexiones, ha seguido sus pasos hasta entonces. El alejamiento de la realidad y el refugio en el universo del sueño alcanzan su extremo en obras como *El No Importa de España* y *La Tarasca de Parto*, en las que el protagonista ni siquiera llega a despertar de su fantasía, como si con su *olvido* el autor resaltara su rechazo de una vida terrenal caracterizada por la fugacidad. Del mismo modo que el hombre permanece engañado concediendo a aquella un valor desmesurado (es la otra vida, la del más allá de la muerte, la que otorga significado pleno al existir), el lector debe ser arrastrado a la mentira de lo ficticio y el juego (de trascendencia existencial) entre la realidad objetiva y la subjetiva. Engañado el receptor del texto por una hipotética realidad que al final se revela falsa, las criaturas de ficción han de coadyuvar a ese quiebro a la verdad con su propia burla: en *El Sastre del Campillo*, los personajes montan una trama de ficción para que en ella se desenvuelva la lúcida locura del protagonista.

Cuando G. Díaz-Plaja escribía que «con el barroco [...] cada objeto, cada corpúsculo reclama para sí, y disgregadoramente, la atención más minuciosa y expresiva»¹², estaba dando forma a una de las constantes estructurales de una considerable parte de la literatura barroca. En esa misma línea de disgregación se sitúa no solo el análisis temático que de la realidad efectúa Francisco Santos, sino también, creo, su tratamiento formal.

Es obvio que método acumulativo y visión disgregadora no se contraponen como procedimiento de construcción literaria de una obra: a partir de la segunda, los fragmentos de realidad se pueden superponer siguiendo el primer uso. Es este el sistema que Santos practica en sus libros, convertidos así en una confluencia de cuadros anovelísticos cuyo carácter fragmentario difícilmente es posible disimular. Incapacidad del autor (e incapacidad de todo un tiempo histórico),

12. *El Barroco literario*, p. 67.

pero también fidelidad a una forma de entender la vida y la realidad como entidades plurimembres y hasta cierto punto tan caóticas como puede serlo la Naturaleza.

Bien es cierto que Helmut Hatzfeld defendió la idea de que los escritores barrocos «se dan perfecta cuenta de cuál es el principio fundamental que informa su trabajo, y cuidan así de fusionar los diversos elementos en una inextricable unidad»¹³. Pero una unidireccionalidad de los principios temáticos (y en Santos, evidentemente, existe: la moralización) no supone necesariamente unidad formal o estructural. Por contraria a la cronología que parezca la aseveración, Santos se nos muestra, en el aspecto de la elaboración formal, más como autor manierista que barroco, si consideramos al primero (como hace E. Orozco Díaz) como un buscador de «la variedad y contraste, a veces con elementos muy distintos, pero de forma paratáctica, con un pluritematismo sostenido en una estructura desintegradora que se aparta decisivamente de la visión unitiva de la realidad», y al segundo como un hombre igualmente preocupado por la variedad y los contrastes, «pero obedeciendo a un principio estructural, acorde con una concepción de unidad integradora cual corresponde a una visión inspirada por la realidad y la naturaleza»¹⁴.

Santos vive ya las postrimerías del Barroco, un tiempo en que la cada vez más ostensible decadencia de la Patria exacerba en la mente del artista español la confusión entre ideal y realidad; la realidad que ya no es, ni ideológica ni existencialmente, monolítica e inalterable. Así como Quevedo percibe a sus personajes como una suma de rasgos físicos dispersos y anárquicamente dispuestos, Santos, que tan de cerca lo sigue, describirá a uno de los suyos fragmentándolo en manos, cuerpo, rodillas, cabeza, pescuezo, brazos, piernas y hasta voz (*Día y noche de Madrid*, p. 107).

El trasplante de esta concepción a la estructura del relato no es difícil: mera acumulación de cuadros sin conexión entre sí, y un finísimo hilo narrativo apenas perceptible por un lector agobiado por visiones tenebrosas y pesimistas. Nada queda a salvo en ese universo del Barroco decadente: ni los personajes negativos, que campan por sus respetos en este valle de lágrimas, ni los positivos, condenados a la indiferencia, al acoso o bien a la locura lúcida, pero socialmente ineficaz y mal vista.

Tampoco la estructura constructiva de la novela recibe mejor trato: si el mundo es tan caótico que permite el triunfo del mal y el vicio, la arquitectura literaria no puede hacer otra cosa que acumular los elementos fraccionados de una realidad descompuesta. Aquel mundo renacentista moderadamente estable quedaba muy lejos en 1663-1697. La novelística de esta segunda mitad del siglo XVII paseó su espejo a lo largo del camino sembrado de espinas que era ya una España

13. *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Gredos, 1964, p. 137.

14. «Características generales del siglo XVII», en José María Díez Borque (dir.), *Historia de la literatura española. Renacimiento y Barroco* (Madrid, Taurus, 1980), II, pp. 463-464.

decadente, aunque otrora gloriosa. La linealidad narrativa que aún acertó a captar el Cervantes de principios del XVII se desvanecerá unas décadas después, para dar paso a la mera acumulación de cuadros inconexos, en los que queda retratado el mundo caótico y vuelto del revés en que cree vivir Francisco Santos. Posiblemente esos datos de la realidad exterior rigen, en alguna medida, la descomposición estructural del arte narrativo durante el siglo XVII.

ÓSCAR BARRERO PÉREZ

Seminario de Lexicografía de la Real Academia Española.
Universidad Autónoma de Madrid.