

La amenidad del relato breve en los *Diálogos de apacible entretenimiento*

Jesús Gómez

Universidad Autónoma de Madrid-IUMP

Continuando algunos trabajos en los que, dentro de la tradición genérica del relato breve, he analizado la importancia que para la historia de la *novella* adquieren en la España renacentista los *Coloquios de Palatino y Pinciano* compuestos por Arce de Otálora a mediados del siglo XVI, planteo ahora desde una perspectiva complementaria de la anterior la significación de los *Diálogos de apacible entretenimiento*, publicados a principios del siglo XVII.¹ Obra de Gaspar Lucas Hidalgo, según reza la portada de la primera edición conservada (Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1605), disfrutaron los *Diálogos* de un éxito inmediato, atestiguado por la noticia de, al menos, otras seis ediciones anteriores a su prohibición en el *Novus Index Librorum prohibitorum et expurgatorum* (1632) de Zapata.²

A pesar de su eventual recuperación durante el siglo XIX, puesto que fueron incluidos los *Diálogos* en el tomo correspondiente de la Biblioteca de Autores Españoles a cargo de Adolfo de Castro que lleva por título *Curiosidades bibliográficas* (1855), reeditado en 1950 por Ediciones Atlas, y en la edición de 1884 derivada de la anterior que apareció dentro de otra colección impresa con el título también elocuente de *Extravagantes opúsculos amenos y curiosos*, la obra de Hidalgo ha carecido de una edición verdaderamente fiable hasta el año 2010 durante el cual, por una coincidencia que no se puede calificar de desafortunada,

1. Las consideraciones siguientes se inscribe dentro del proyecto de investigación FFI2012-33903 financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. De los trabajos previos, destaco primero el que está dedicado a los *Coloquios de Palatino y Pinciano* (Gómez 2006), un

coloquio de tipo erasmista cuyo texto no ha sido editado hasta el pasado siglo por Ocasar, quien ha analizado también su complejo proceso de redacción, Ocasar (1992, 2008).

2. Como atestigua Alcalá (2001:117), por ejemplo.

vieron la luz dos trabajos independientes el uno del otro, ambos imprescindibles: el de Julio Alonso y Abraham Madroñal, primero, y pocos meses después la tesis doctoral de Jesús Gallego, a quien se debe asimismo el texto crítico que cierra la antología *Diálogos españoles del Renacimiento* editada el mismo año.³ Desde ópticas diversas, ambas aportaciones facilitan no sólo la lectura de un texto crítico y oportunamente anotado, sino el análisis particular de los varios géneros literarios que confluyen en su composición, desde los *gallos* universitarios a la descripción de una mascarada cortesana, pasando por la fantástica historia del Gigante Imaginado y el elogio paradójico sobre las bubas, además de los numerosos relatos breves insertos también dentro del marco dialogado a los que nos referiremos de manera más detenida a continuación.⁴

Aunque la inclusión en la estructura dialogada de piezas literarias independientes confiere a la obra de Hidalgo un evidente «hibridismo genérico» subrayado por Angelina Costa (1994), resulta asimismo indudable, ya desde su mismo título, la adscripción de los *Diálogos de apacible entretenimiento* al género dialogado que conoce en España su floración desde el Renacimiento.⁵ Porque, más allá de su aparente libertad temática y formal, la escritura del diálogo responde a unas determinadas convenciones literarias, como la mimesis conversacional y la caracterización dialógica, que lo definen en cuanto género literario diferente de otras modalidades genéricas en las que también se hace uso de la forma dialogada, provocando con esta coincidencia, sin embargo, confusiones, como cuando la crítica se refiere con denominación equívoca al «aspecto teatral» de los *Diálogos*.⁶

Los relatos breves

En lo que concierne ya a los relatos breves que de manera recurrente aparecen dentro del marco dialogado, la frecuencia de este recurso en la tradición rena-

3. *Diálogos de apacible entretenimiento*, ed. J. Alonso y A. Madroñal (2010); ed. Gallego (2010a y 2010b), por esta última edición cito de aquí en adelante, sin más que indicar entre paréntesis el número del diálogo en romanos, seguido del capítulo en arábigos, aunque tengo en cuenta las otras ediciones citadas. Documenta Gallego (2010a: 327) la existencia de la *editio princeps* perdida (Madrid, Serrano de Vargas, 1603), junto con la descripción completa de los ejemplares correspondientes de las seis ediciones del siglo xvii que se han conservado, Gallego (2010a: 291-297).

4. Subgéneros enmarcados por el diálogo que han atraído la atención de varios especialistas, como el de los gallos o vejámenes de teología analizados: Layna (1991 y 1996), además de

Madroñal (2005); o el elogio paradójico de las bubas, al que Núñez Rivera (2010a:151) se refiere señalando la «coincidencia palpable» con dos obras fechadas en la década de 1590: el poema *La zarzaparrilla* de Hernando o Mejía de Guzmán y la *Paradoja de las bubas* atribuida a Cristóbal Mosquera de Figueroa.

5. En la actualidad, los estudios sobre el diálogo español están muy avanzados, incluso más que «en las restantes ramas occidentales (incluida la más ampliamente estudiada, la italiana)», como advierte con razón Ana Vian (2010: cxxii) en la extensa Introducción general al volumen colectivo. Véase Ledo (2009).

6. Según Fernández Nieto (1985:155): «pertenecen con más propiedad al teatro que a la novela».

centista motiva la comparación de la obra de Hidalgo, más allá del hibridismo, con diálogos de la época como el mencionado de Otálora, siempre de acuerdo con sus respectivas variedades: el «coloquio familiar» erasmista, en el caso de los *Coloquios de Palatino y Pinciano*, y el diálogo simposiaco en los *Diálogos de apacible entretenimiento*, aunque relacionado también con los *Convivia* de Erasmo, especialmente en su *Convivium fabulosum* (1524) donde un grupo de amigos amenizan la comida contando, según la expresión utilizada por uno de ellos, *ridiculas fabulas*.⁷

De acuerdo también con la tradición literaria del género al que pertenecen los *Diálogos* de Hidalgo, el marco dialogado no es un mero pretexto ornamental para la inclusión de formas literarias independientes, sino que estructura las conversaciones desarrolladas a lo largo de las tres noches sucesivas durante las cuales se reúnen los cinco interlocutores: D. Fabricio y su mujer D^a Petronila, el matrimonio amigo del anterior compuesto por D. Diego y D^a Margarita, más un quinto personaje bufonesco, Castañeda, directamente relacionado con el amplio campo semántico de la burla, como lo indica la misma denominación que recibe de *truhán* (s.v.): «El chocarrero burlón, hombre sin vergüenza, sin honra y sin respeto» equivalente, según el mismo *Tesoro de la lengua castellana o española* de Covarrubias, al italianismo *bufón* (s.v.): «Es palabra toscana, y significa el truhán».⁸

Las tres noches en que se subdividen los *Diálogos de apacible entretenimiento*, que contiene unas *Carnestolendas de Castilla*, según la estructura típica del género dialogado organizada en secuencias temporales, se corresponden con las del subtítulo: *dividido en las tres noches, del domingo, lunes y martes de Antruejo*, denominación esta última de «Antruejo» propia de Castilla la Vieja, atestiguada por *Autoridades* (s.v.): «Así llaman en Castilla la Vieja y otras partes a los tres días que preceden a la Cuaresma, que comúnmente se llaman Carnestolendas». Ambos sinónimos se utilizan en el título completo de los *Diálogos de apacible*

7. Bataillon (1983). Después de afirmar: «Boccaccio, Erasmo y Castiglione forman la gran trinidad de modelos extranjeros que condicionó el desarrollo de las ficciones breves españolas de los Siglos de Oro», José Manuel Pedrosa (2004: 55) analiza la influencia de los nueve cuentos incluidos en el *Convivium* que, junto con los *Apothegmata*, contribuyen a divulgar la cultura humanística letrada a través de anécdotas y relatos.

8. He analizado la equivalencia de estos vocablos y otros semejantes desde un punto de vista semántico, Gómez (2009). Además, Joly (1986: 283-317) pone de relieve sus connotaciones burlescas, que concurren también en los vocablos empleados por Hidalgo para denomi-

nar los relatos breves (*infra*, nota 10). Más que ningún otro interlocutor, el bufón Castañeda personifica en los *Diálogos de apacible entretenimiento* la comicidad, no sólo por las prerrogativas de su oficio, empleado al servicio de un Conde, sino por oposición a la seriedad de la cultura universitaria que encarna en el mismo diálogo el anfitrión, el «doctor» Fabricio: «criado en universidades» como él mismo se encarga de ponderar cuando desapruueba las diversiones carnavalescas de los jóvenes cortesanos: «tienen por costumbre concertar algunas máscaras, juegos de sortija, a veces públicos y a veces ocultos, y otros disfraces con que alegran sus personas y las calles de la ciudad» (I, 1).

entretenimiento con preferencia al italianismo *carnaval* (it. *carnevale*) que finalmente se ha impuesto en nuestra lengua.

Tanto la ambientación temporal del marco carnavalesco, como la actitud festiva de los propios interlocutores, polarizada especialmente por Castañeda, contribuyen a la justificación del «gozo y recreo», o bien del «placer y honesto pasatiempo» que desde el prólogo «Al Lector» subraya Hidalgo como leitmotiv: «este rato de apacible entretenimiento». Inmediatamente después, ya durante la *praeparatio* del diálogo, D^a Petronila explica las tres maneras en que los habitantes de Burgos, donde tiene lugar la conversación, celebran el carnaval de acuerdo con la respectiva extracción social en tres diferentes categorías: «gente vulgar, gente honrada y recogida y gente principal». Los interlocutores de los *Diálogos de apacible entretenimiento* pertenecen al estado intermedio de gente honrada y recogida (la clase media, diríamos hoy) cuya diversión, según comenta D^a Petronila a su marido, consiste en lo siguiente: «suelen convocarse unos a otros en sus propias casas, y con discretas y alegres conversaciones pasan las noches antes y después de cena» (I, 1).

El motivo de la tertulia de sobremesa, relacionado con el marco carnavalesco del diálogo, alterna en la tradición narrativa con el «alivio de caminantes», que por cierto aparece en los *Coloquios de Palatino y Pinciano*. Tanto en una como en otra ocasión, los interlocutores amenizan sus conversaciones mediante la narración de cuentos, motes, chistes u otras formas del relato breve vinculadas a la comunicación oral. Recordemos que la famosa colección del valenciano Timoneda titulada no casualmente *El Sobremesa y alivio de caminantes* (1563), muy difundida y leída durante la época, fue recopilada para utilizarla en sociedad memorizando los «diversos y graciosos cuentos, afables dichos y muy sentenciosos» a los que alude su título, como advierte el compilador: «Así que fácilmente lo que yo en diversos años he oído, visto y leído, podrás brevemente saber de coro, para poder decir algún cuento de los presentes».⁹

A diferencia de lo que ocurre en la colecciones de cuentecillos que como las de Timoneda carecen de marco de conjunto, tanto en los *Diálogos de apacible entretenimiento* como en los *Coloquios de Palatino y Pinciano*, los relatos breves se integran dentro de las conversaciones que mantienen los interlocutores. Está más elaborada la estructura en cuanto la antología de relatos breves y dichos no se justifica simplemente como repertorio útil para ser memorizado ya que, con independencia de su posible aplicación práctica, los cuentecillos, chistes y motes forman parte ahora del diálogo literario dentro del cual cobran su pleno sentido por la adecuación inevitable entre la amenidad de los relatos intercalados y el talante amistoso mantenido en la conversación principal.

9. Timoneda, *El Sobremesa y alivio de caminantes*. p. 202. Dentro de la historia del género, Pedrosa (2004:79-84) diferencia los cuentos

«de camino» de los «de jardín y casa campes- tre», según la respectiva ubicación del marco estructural.

Si examinamos el gran número de relatos breves, todos ellos con finalidad cómica, que aparecen insertos en los *Diálogos de apacible entretenimiento*, podemos catalogar hasta ciento dieciocho, a los que el autor alude ocasionalmente mediante diversas denominaciones de aparente o falsa sinonimia, al no ser términos equiparables entre sí «cuento» y «cuentecillo», «chiste», «mote», «dicho» y «pulla», si bien pueden estar relacionados por sus implicaciones burlescas comunes.¹⁰ Los dos primeros vocablos se caracterizan por su mayor desarrollo narrativo, especialmente en el caso de «cuento» utilizado en la época como sinónimo del italianismo «novela» (it. *novella*) en su acepción, inusual en la actualidad, de ‘novela corta’ mientras que los tres últimos apelan a un carácter sentencioso apoyado por juegos de palabras y, en general, por la «agudeza verbal», según expresión de Chevalier, que florece con especial intensidad a principios del siglo xvii coincidiendo con la publicación de la obra de Hidalgo.¹¹ Veamos, en el siguiente pasaje de los *Diálogos de apacible entretenimiento*, una muestra cuya agudeza estriba en ser glosa del refrán: *Mejor ser necio que porfiado*:

No se lo llamó mal un caballero a otro que le vino a visitar a su casa, y haciéndole ofrecimiento del mejor lugar y más honrado asiento de la sala, por cumplimiento no aguardó a que se lo dijese segunda vez, sino metiéndose en la silla, dijo: «Mejor ser necio que porfiado». Respondió el otro: «Es vuestra merced tan acertado en todo que siempre tuvo lo mejor» (I, 1).

Esta suerte de conceptismo se prodiga desde la primera noche, nada más iniciarse el diálogo en el capítulo primero del primer diálogo que lleva por título: «En que se da principio a la conversación y se ponen cuentos que motejan de asno y de necio»; y en general a lo largo de los tres diálogos, durante los cuales cada uno de los cinco interlocutores que interviene en ellos va contando por turno sucesivos relatos, en función del orden temático previamente establecido. En el capítulo primero, a continuación de la serie inicial de chistes sobre predicadores, Castañeda propone otra más adecuada al ambiente carnavalesco sobre «esta materia de motejar de asno, que a mí se me ofrece acerca della un cuentecillo» (I, 1). Después de narrarlo el bufón, vienen los respectivos cuentecillos de D. Fabricio y de su mujer D^a Margarita, porque D. Diego, como no se lo ocurre ninguno, le pide a Castañeda: «que referas uno por mí» (I, 1); lo que provoca una intervención nueva de D^a Margarita con el cuento sobre el refrán citado: «Mejor es ser necio que porfiado», seguido de sendos cuentecillos de D. Diego, ahora sí, y D^a Petronila.

Con mucha frecuencia los cuentecillos intercalados, que por su corta extensión no hacen más que glosar un refrán o un dicho agudo, sirven para motejar

10. Según el minucioso recuento de Gallego (2010a:116): «Durante los tres días de Carnaval, los interlocutores relatan ciento dieciocho narraciones breves de carácter cómico. Los términos que utiliza Hidalgo para denominar a estas na-

rraciones son diversos: *cuento*, *cuentecillo*, *chiste*, *dicho*, *mote* y *pulla*. No parece casual que Joly (1986: 148-53, 165-71, 175-7 y 231-6) documente acepciones burlescas para todos ellos.

11. Chevalier (1992 y 1994).

de algún defecto exhibiendo al mismo tiempo el ingenio de quien moteja, como hace D^a Petronila en la serie mencionada sobre los necios y porfiados, atribuyendo el suyo al «famoso decidor Colmenares». Nótese la brevedad de su relato, orientado hacia el ingenio verbal, en esta ocasión con la dilogía sobre el nombre de una localidad sevillana y el mote aplicado a quien afirma ser oriundo de ella:

Otra vez Colmenares preguntó a un vecino suyo de dónde era natural, y respondióle que era de dentro de un lugar llamado Campana. Y entonces dijo Colmenares: «Si sois de dentro de Campana, no escapáis de ser un badajo» (I, 1).

En función del orden temático establecido, después de los chistes sobre predicadores, se suceden los que motejan de asno y de necio dentro del capítulo primero; los que motejan de borracho en el tercero, de acuerdo con la propuesta del anfitrión: «La materia es a propósito; pues estamos bebiendo, digamos cada uno su cuento que pique de borrachera, como lo hizo don Diego, y sea ley que nadie beba sin que primero ofrezca su chiste» (I, 3). Después del aludido, su mujer D^a Margarita y luego D^a Petronila, el propio Fabricio y por último Castañeda cuentan cada uno el suyo.

Con posterioridad a la cena, todavía durante la primera noche, los cinco amigos se reúnen de nuevo en casa de Fabricio y reanudan la conversación, sucediéndose ahora los «chistes que motejan de cristiano nuevo», según reza el título del capítulo cuarto: D. Diego en primer lugar, luego D^a Petronila, D. Fabricio, D^a Margarita y otra vez D. Diego van contando por turno sus respectivos cuentecillos, como pondera Castañeda antes de añadir el suyo basado en otro juego de palabras, en esta ocasión con el calambur San Benito-sambenito, al que se añade la ironía malintencionada del bufón a propósito del linaje judío de los roperos (vendedores de ropa) vallisoletanos:

Por Dios que habéis traído excelentes cuentos en esta materia. Acuérdomme que cuando se hizo aquella insigne procesión en el recibimiento del brazo santo de San Benito en Valladolid, hicieron los roperos en el Ochavo (que llaman) un grande y hermoso arco triunfal; y cierto poeta figón y mordaz, por motejallos de cristianos nuevos (como si no conociésemos entre ellos gente muy honrada y de muy buena sangre), puso en el dicho arco, de letra bien crecida, esta copla:

Todos los deste cuartel
con regocijo infinito
hacen arco a San Benito
porque Dios les libre dél (I,4).

En el Diálogo segundo, ya durante la noche que corresponde a la del lunes de antruejo, se incluyen los cuentos, como indica el título del capítulo primero: «Donde se moteja de apocado», es decir, de tacaño. Después de haber iniciado Castañeda la serie, que retoman D^a Petronila, D. Diego, D. Fabricio y D^a Margarita narrando sus cuentos respectivos, la finaliza de nuevo Castañeda: «Quiero

rematar la materia, pues la comencé», contando la anécdota atribuida a un caballero que no ha pagado los adornos del costoso vestido que lleva cuando sale a correr la sortija:

Salía un caballero muy apocado y muy empeñado en correr la sortija, y para esto pidió a un amigo poeta que le diese alguna invención y letra con que salir; el poeta se la dio, y fue que sacase un vestido de terciopelo negro y por él sembradas cien muertecitas de chapa de plata cosidas por el vestido, y en las espaldas esta letra:

Una muerte debo a Dios,
mas las ciento que aquí llevo
al platero se las debo (II,1).

En el capítulo segundo, se suceden los «chistes que motejan de cobarde» según especifica el mismo título (II, 2); en el tercero, «chistes de ingeniosas y donosas pullas» (II, 3); en el cuarto, los «chistes con que se motejan» de cornudos (II, 4), agrupados también temáticamente.

Antes de analizar la composición del tercer y último diálogo, ambientado durante la noche del Martes de Carnaval, conviene advertir sobre el predominio de los cuentecillos, chistes, motes o dichos, con los que Hidalgo diluye la argumentación característica del género dialogado, a diferencia de lo que ocurre sin ir más lejos en los *Coloquios de Palatino y Pinciano* donde, junto con los relatos breves intercalados, los interlocutores reflexionan sobre los males que aquejan a la vida universitaria y estudiantil con un propósito pedagógico y didáctico característico del género, a pesar de estar ausente casi por completo de los *Diálogos de apacible entretenimiento* porque en esta última obra la sucesión burlesca de cuentecillos tiene por finalidad principal la de motejar, como estamos viendo: de asno o de necio, de borracho y de converso en el diálogo primero; de tacaño, de cobarde y de cornudo en el segundo. Cabría añadir ahora que durante el tercer y último diálogo hay cuentecillos basados en motes de vieja, de blasfemo, de loco, de ladrón, de «mala mujer» (denominación que encubre tanto a las prostitutas como a las mujeres de comportamiento considerado inmoral) y, finalmente, de pobre.

Se ha producido un desplazamiento desde el carácter pedagógico que subyace en los diálogos renacentistas como el de Otálora, de acuerdo con el equilibrado ideal horaciano *prodesse-delectare*, presente en la dicotomía burlas-veras habitual en la época, a favor de las burlas y de la amenidad predominantes en los relatos cómicos que recopila Hidalgo: «pues no andamos tanto en busca de verdades como de chistes que nos entretengan» (I, 1), como indica con toda claridad D^a Margarita al poco de iniciarse la conversación, subrayando su tono festivo¹². La diferencia básica entre el equilibrio horaciano *prodesse-delectare* de los *Coloquios*

12. Sobre la dicotomía burlas-veras, señala Joly (1986:78): «Véritable lieu commun de la pensée moralisante, elle s'intègre tout nature-

llement à la vulgarisation de la pensée aristotélicienne sur le juste milieu à respecter dans le maniement de la plaisanterie».

de *Palatino y Pinciano* y la comicidad burlesca de los *Diálogos de apacible entretenimiento*, atribuible en parte a la temática carnavalesca y a la tradición simposiaca, marca un punto de inflexión en el orden compositivo que establece el marco con respecto a los relatos interpolados siempre en función de la trayectoria del género dialogado sobre la que volveremos al final de estas páginas.

El marco dialogado

Aunque el motivo del marco dialogado se puede encontrar desde la cuentística hispánica medieval (v. gr. *El conde Lucanor*) como estructura para agrupar *exempla* de los cuales extraer una serie de enseñanzas, esta misma combinación sufrió un giro significativo a partir del Renacimiento por influencia de colecciones narrativas en las que predomina la intencionalidad de entretener y divertir mediante relatos breves, si bien las primeras que se publican en España carecen de marco, como *El Sobremesa y alivio de caminantes* (1563), *El Patrañuelo* (1567) del mismo Timoneda y la *Floresta española* (1574) de Melchor de Santa Cruz. Estrechamente relacionada con la tradición apotegmática como indica su título completo, la *Floresta española de apotegmas, o sentencias sabia y graciosamente dichas, de algunos españoles* comparte varios rasgos con los *Diálogos de apacible entretenimiento*, como la costumbre de motejar y la agrupación temática de los relatos, junto con la brevedad y la comicidad predominante en la colección. De hecho, las partes séptima y octava están ordenadas precisamente por series temáticas parecidas a las de Hidalgo: «De motejar de linaje», «De motejar de loco», «De motejar de necio», «De motejar de bestia», «De motejar de escaso», etc., según rezan los epígrafes correspondientes.¹³

En los *Diálogos de apacible entretenimiento*, con el propósito fundamental de amenizar la conversación durante las tres noches sucesivas de Antruejo o Carnestolendas, los cuentos, chistes, dichos y motes incluidos en el marco constituyen el auténtico hilo conductor del encuentro que mantienen los cinco amigos.¹⁴ Los interlocutores deciden contar por turno relatos breves que se agrupan en series

13. La arraigada «costumbre de motejar fue cultivada por todos los estamentos sociales, incluidos los más elevados [...] ya desde el siglo xv; y lo seguiría siendo hasta el xvii» (Pedrosa 2004: 243). Sin embargo, el modelo de Santa Cruz y de Hidalgo se diferencia de la tradición más refinada de Castiglione y Della Casa, con su reflejo hispánico (Gracián Dantisco, Villalón), dentro de la cual el mote, como propone este último: «no sea enojoso, pesado ni perjudicial, mas a todos gracioso y apazible» (*El Scholástico*, IV, 17). Comenta Chevalier (1992:57): «Los tratadistas de la

vida palaciega y de la urbanidad recomiendan incansablemente la moderación a los motejadores, cuya violencia verbal conocían mejor que nosotros».

14. Como afirman J. Alonso y A. Madroñal (2010:34): «Puede observarse cómo en los *Diálogos de apacible entretenimiento* el hilo conductor de la narración, tras los momentos iniciales de improvisación en el encuentro de los personajes que se reúnen con este propósito, es el acuerdo, a veces explicitado, de que cada uno de los participantes cuente por turno un chiste sobre un tema particular».

temáticas, porque cada uno de ellos está obligado a narrar «a propósito» de un tema, según la expresión que se utiliza una y otra vez, aun cuando alguno pueda romper ocasionalmente el pacto como hace D^a Margarita en el último capítulo al conceder:

Yo no me atrevo a proseguir la materia de ladrones, que como es después de cenar y casi hora de acostar, no pueden ocurrir los cuentos tan a propósito. Y así, a truco de que no cese la conversación, soy de parecer que digamos los cuentos como salieren, aunque no vengan tan a propósito, que todo es plata quebrada y harto a propósito lo que entretiene. Y así vendrá nuestra conversación a ser una pepitoria de diversas cosas (III, 5).

A lo que el anfitrión accede encantado: «me quiero aprovechar de la licencia que nos da mi señora Margarita que digamos los cuentos como salieren»; y luego Castañada: «Pues todos vivís sin ley, no quiero ley» (III, 5), antes de que D^a Margarita reconduzca la situación: «Esta es mucha libertad. Todo el mundo se aperciba, que a mí me cabe agora la vez; pero del manjar que saliere este cuento que diré se han de jugar las demás cartas» (III, 5). El orden temático se restituye finalmente porque, además de exaltar la capacidad inventiva del narrador «a propósito», este criterio sirve para estructurar la sucesión de relatos engarzados dentro del marco dialogado que, de otro modo, no hubiera resultado ser más que una mera acumulación al modo de la *Floresta española* de Melchor de Santa Cruz, parcialmente ordenada por temas a partir también de la costumbre palaciega y urbana tan extendida de motejar.

Tan sólo si comprendemos, más allá de su aparente hibridismo genérico, las convenciones literarias que estructuran los *Diálogos* de Hidalgo de acuerdo con el género al que pertenecen, podremos percibir su anomalía, aunque el motivo carnavalesco del marco justifique la comicidad de los relatos breves, al compararlos con la tradición de los diálogos renacentistas españoles de carácter didáctico. A pesar de estar ambientados también durante el transcurso de un banquete, los *Coloquios del convite* de Pedro Mejía (*Diálogos o Coloquios*, 1547) y el *Diálogo de la cena* de Pedro de Mercado (*Diálogos de filosofía natural y moral*, 1558) poseen un claro propósito pedagógico, ausente casi por completo de los de Hidalgo, ya que se orientan principalmente hacia la argumentación sobre manera más saludable de comer, exponiendo las propiedades de los diferentes alimentos y bebidas. La crítica ha señalado esta diferencia básica a propósito del papel desempeñado por los interlocutores de los *Diálogos de apacible entretenimiento*: «no entablan discusiones teóricas ni apenas se ocupan de alimentar el alma; más bien enhebran alegres y jocosas historietas», como resume Ana Vian.¹⁵

15. Vian (2010: cxlix). Por su parte, Gallego (2010b: 1238) afirma: «En sus discretas y alegres conversaciones, los interlocutores no se plantean

apenas debates teóricos, quedando relegado el proceso dialógico al mero deleite y entretenimiento a través de la inclusión de diferentes formas literarias».

En cuanto al propósito doctrinal, está ausente porque el verdadero hilo conductor de los *Diálogos* de Hidalgo lo constituye la sucesión cómica de cuentos, chistes, motes, dichos y pullas, en alternancia ocasional con otros géneros literarios no necesariamente narrativos incluidos dentro del marco en los que también predomina el deleite de la exposición, como los *gallos* o vejámenes en el grado de Teología que el interlocutor más docto de la reunión, D. Fabricio, lee en voz alta durante la primera noche (I, 2); el elogio paradójico sobre las bubas pronunciado por D. Diego durante la última (III, 2); sin olvidarnos de la «matraca» compuesta en redondillas que canta Castañeda acompañándose de la guitarra (I, 3); la «Historia fantástica» leída por el bufón sobre el Gigante Imaginado (I, 4); la «invención y letras con que los roperos de Salamanca salieron a recibir los Reyes. Parezca luego ante nos la dicha invención, so pena de miedo», como le pide D. Diego a D. Fabricio antes de que éste la lea (II, 1); y la «máscara» o baile de disfraces relatada por Castañeda (III, 1), quien canta acompañándose de nuevo con la guitarra el romance burlesco sobre Carnestolendas (III, 5).

Tan sólo durante la tercera noche se introduce momentáneamente un debate «de veras», subrayando por contraste el cambio con respecto al tono burlesco habitual de los comentarios, tras la impertinente alusión de Castañeda a la liviandad femenina cuando le reprocha a D^a Petronila: «y si es (como decís) que golpes de cosa liviana no hieren ni hacen injuria, nadie queda menos injuriado que yo, pues los golpes que recibo de vos son de mujer, que la más grave es más liviana que el hombre más liviano» (III, 3); planteamiento que, aunque inicialmente parece recordar la polémica cuatrocentista entre misóginos y profeministas, camina luego en la dirección de los libros de problemas, cuando los interlocutores formulan al doctor Fabricio diversas preguntas curiosas, comenzando por la aludida D^a Petronila cuando insiste en el tono «de veras»:

Parece que nos hemos metido en unas poquillas de veras, y tengo por locura querer nosotras defendernos a razones; y así quiero preguntar al doctor dos puntos en que habemos picado Castañeda y nosotras, para que, pues tiene letras, los resuelva sin pasión y con fundamento; y desto podremos tratar en tanto que acabamos de cenar (III, 3).¹⁶

En todo caso, la función cómica predominante en los cuentos, chistes, motes y dichos intercalados, al margen de su carácter más o menos tradicional, más o menos folklórico, crea en los *Diálogos de apacible entretenimiento* un am-

16. La serie de preguntas que se plantean a Fabricio después de la intervención de su mujer son las siguientes: «la mujer más grave es más liviana que el hombre más liviano, ¿qué verdad tiene este dicho o si es falso?» (D^a Margarita); «¿Qué es la causa que si un hombre le dicen que es una bestia, se corre y afrenta dello, y si le dicen que es un caballo, no se

corre?» (D^a Petronila); «Dígame el doctor, y también me lo diga don Diego; supuesto que un borracho está torpe como le vemos, y una mona tan diligente y placentera, ¿por qué al que está borracho le dicen que está hecho una mona?» (Castañeda); «[...] qué es la razón que los moros no comen tocino, ni tampoco los judíos» (D. Diego).

biente de tertulia alejada del didactismo consustancial al género. El cambio de atmósfera que se produce en la evolución del diálogo desde el Renacimiento con el propósito de justificar el entretenimiento de los relatos, sin embargo, tiene antecedentes que se pueden remontar, en cuanto proyección urbana, al modelo cortesano de conversación propuesto por Castiglione en un famoso pasaje del libro II de *El Cortesano*, cuando Federico Fregoso diferencia dos maneras de narrar, la segunda de las cuales, contando «gracias o donaires» (it. *facezie*), está asociada fundamentalmente a la comicidad verbal y a la costumbre de motejar:

La otra suerte de donaires es breve y está solamente en los dichos prestos y agudos y que alguna vez pican, como suelen pasar entre nosotros muchas veces; y aun parece que no tienen gracia si no muerden algo; éstos, entre los antiguos solían también llamarse *dichos*, agora comúnmente se llaman *gracias* o *donaires* o, en cierta coyuntura, *motes*, si quisiéredes.¹⁷

El comentario anterior sobre las «gracias o donaires», según la terminología utilizada en la traducción de Boscán, para quien ambos vocablos son equivalentes a los «motes», por estar emparentados con la extendida costumbre de motejar que practican los cinco interlocutores en los *Diálogos de apacible entretenimiento*, se ajusta perfectamente al centenar de relatos breves recopilado por Hidalgo, si exceptuamos por su mayor extensión narrativa tres cuentos intercalados en la segunda noche, durante la cual se relata primero el «cuento de le melecina del racionero» (II, 2); en segundo lugar, sobre el mismo motivo de la «ayuda» o purgación para curar el estreñimiento, ahora padecido por el Comendador Ponce a quien auxilia la vieja Benavides (II, 3); y un tercero, también de contenido escatológico, protagonizado por el sacristán y el cura de Rivilla (II, 4).

La diferencia entre ambos tipos de relatos establecida por Castiglione siguiendo el *De oratore* (II, 54) ciceroniano, tuvo éxito no sólo en diálogos renacentistas como *El Scholástico* de Villalón, sino también en otro famoso manual de conducta, el *Galateo español* (1593), cuando al inicio del capítulo doce Lucas Gracián Dantisco alude a la novela o cuento que «no consiste en los motes y dichos graciosos, que por la mayor parte son breves, sino en el hablar continuado».¹⁸

Si por su extrema brevedad, el cuento-mote, es decir, los «motes y dichos graciosos» mencionados por Gracián Dantisco, o bien las «gracias o donaires... motes, si quisiéredes» de Boscán, que son los predominantes en nuestros *Diálogos de apacible entretenimiento*, dependiendo de cómo entendamos su estatuto

17. *El Cortesano*, p. 267. La distinción tuvo eco en la casuística hispánica, como explica Villalón: «Hay otro segundo género de pasatiempo para los hombres sabios, el qual consiste en donaires y dichos graciosos con que vivamente se motejan y se tocan en su conversación» (*El Scholástico*, p. 326); y Lucas Gra-

cián Dantisco, en su *Galateo español* (1593), adaptación del *Galateo* (1558) de Giovanni della Casa.

18. *Galateo español*, p. 153; Véase *Galateo*, p. 187: «cuando el deleite no consiste en dichos, que normalmente son breves, sino en el hablar largo y tendido».

narrativo, podrían ser considerados como antecedentes remotos de los actuales «microrrelatos»,¹⁹ durante el Renacimiento se relacionan obviamente con la tradición apotegmática que, a partir de los repertorios clásicos de Plutarco y de Erasmo traducidos al castellano desde los años treinta del siglo xvi, se desarrolla, por ejemplo, hasta *Las seiscientas apotegmas* (1596) de Juan Rufo, sin olvidarnos de la mencionada colección de Santa Cruz que, además de por su vinculación a la costumbre de motejar, presenta características similares a los *Diálogos de apacible entretenimiento*, como la castellanización y comicidad de los motes, así como el protagonismo que adquieren en la *Floresta* los personajes populares y el carácter realista de la ambientación.²⁰

El realismo, dejando a un lado ahora la inevitable polisemia conceptual del término, podemos entenderlo tanto en la *Floresta* como en los *Diálogos* según la definición que M. Chevalier ofrece de los cuentecillos tradicionales, categoría asociada a la mayoría de relatos recopilados por Hidalgo:

el cuentecillo tradicional del Siglo de Oro es un relato breve, de tono familiar, de intención jocosa, en general de forma dialogada y de aspecto «realista». Quiere significar tan polisémico adjetivo que estos relatos se presentan como casos ocurridos en cualquier pueblo o ciudad de España. Añadamos que la réplica final frecuentemente tiene, o vino a tener, carácter proverbial.²¹

Corresponde también la anterior definición a los rasgos genéricos del centenar de relatos breves interpolado en los *Diálogos de apacible entretenimiento*, cuya localización, por otra parte, suele ambientarse en Burgos o en sus cercanías. Obviamente, no es casualidad que coincida la ubicación del cuento con la del marco conversacional, como tampoco lo es que los interlocutores principales sean vecinos o hayan conocido, siquiera de oídas, a los protagonistas de las narraciones, entre los cuales sobresale el carácter de Colmenares: «Un tabernero muy rico que hubo en esta ciudad, de lindo humor y dichos agudos» (I, 1),

19. Como una «variante más, entre otras muchas posibles del cuento literario», considera David Roas (2008: 66) sus características, entre las cuales destaca junto con la «narratividad» su brevedad: desde una simple frase hasta «la extensión máxima de una página», aunque concluye: «no existen razones estructurales ni temáticas (incluso me atrevería a decir pragmáticas) que doten al microrrelato de un estatuto genérico propio y, por ello, autónomo respecto al cuento». Desde una perspectiva de conjunto, Carmen Hernández Valcárcel (2002: 31) enumera como primer rasgo del cuento barroco su «extrema brevedad (próxima al microrrelato actual)».

20. El trabajo de referencia sigue siendo el

clásico estudio de Alberto Blecua (2006: 290-291) cuya versión francesa fue publicada originalmente en 1979, donde se citan otras colecciones manuscritas (Pinedo, Garibay, Zapata o Arguijo) de la segunda mitad del siglo xvi: «Son, en general, colecciones de chistes españoles; en ellas abundan los cuentecillos tradicionales y siguen la misma línea temática que las impresas».

21. Chevalier (1978: 41); definición que presenta algunos problemas puestos ya de relieve por Domingo Ynduráin (2006: 56-59) «a la hora de delimitar la amplia serie literaria de elementos relacionados con el carácter tradicional, o bien folklórico, de los cuentecillos».

según puntualiza D. Diego al narrar el primero de los veinte cuentos protagonizados por este personaje, hasta el punto de que el mismo interlocutor reconoce luego irónicamente: «En mucha obligación le estamos a Colmenares, que siempre nos acude con chistes de la materia que se trata» (II, 1).²² En resumen, los cuentecillos con que amenizan los interlocutores su tertulia en Burgos responden a un modelo de relato cómico homogéneo que, en contraste con la variedad de funciones asociadas al relato breve en los *Coloquios de Palatino y Pinciano*, se introduce en el marco dialogado básicamente para amenizar la conversación y no por su valor moral como ocurre en la tradición del apólogo y del *exemplum*.

He estudiado con anterioridad el alcance general del fenómeno en el tránsito del Renacimiento al Barroco a través de cuatro variantes del marco interlocutivo: el séptimo de los *Coloquios satíricos* (1553) de Torquemada, *El Crotalón* (c. 1555), los *Coloquios de Palatino y Pinciano* (c. 1555) y las *Noches de invierno* (1609) de Antonio de Eslava, indicando las posibles coincidencias entre las colecciones de *novelle* al modo del *Decamerón* y las modalidades genéricas derivadas del diálogo renacentista dentro del cual se intercalan relatos de menor o de mayor extensión, hasta culminar en el las *Noches de invierno* consideradas habitualmente como la primera colección castellana de novelas enmarcadas.²³ Sin embargo, tanto la colección de Hidalgo como la de Eslava pertenecen al género dialogado, si bien la crítica suele analizarlas, probablemente por influencia de Menéndez Pelayo, desde el específico interés narrativo que poseen para los «orígenes de la novela» en España con anterioridad a la publicación, en 1613, de las *Novelas ejemplares* cervantinas, aunque el amplio repertorio de relatos breves incluidos en los *Diálogos de apacible entretenimiento* contiene en su mayoría motes y facecias antes que *novelle*.

El extenso capítulo titulado «Cuentos y novelas cortas» de los todavía fundamentales *Orígenes de la novela* incluye precisamente el análisis de las colecciones de Hidalgo y Eslava consideradas como intentos previos de aclimatar en España el género de la *novella* antes de su definitiva nacionalización, que no se habría consumado hasta Cervantes, a partir de la tradición inaugurada por Boccaccio y otros *novellieri* cuyas colecciones enmarcadas se difunden en castellano. Haciendo caso omiso del amplio desarrollo renacentista del diálogo hispánico,

22. Analiza Gallego (2010a: 133-134) el aspecto realista y localista de los relatos de Hidalgo que pertenecen, por lo general, a la segunda categoría (cuentecillos tradicionales y facecias) que diferencio (Gómez 1992) frente a la tradición del *exemplum*, como hace también Pedrosa (2004:122-123) en su clasificación más general.

23. Gómez (2001). Sería la primera colección enmarcada si dejamos a un lado, por otra parte, la colección inédita de Pedro de Salazar fechable entre 1558 y 1567, según propone Valentín

Núñez Rivera (2010b: 65) poco antes de afirmar: «A la vista de las fechas barajadas, queda palmaria la enorme importancia que adquiere esta colección de novelas en la trayectoria del género. Pero, sobre todo, hay que destacar que constituye, aparte las colecciones medievales, la única, a lo largo de todo el siglo XVI –hasta llegar a las *Noches de invierno*, de Eslava (1609)–, que ofrece un marco narrativo, puesto que la tendencia general, incluido Cervantes, es la de compilación contigua, pero sin armazón contextual».

Menéndez Pelayo subrayaba en 1907 el origen narrativo del marco italianizante, aun reconociendo el costumbrismo castizo con el que Hidalgo lo adapta: «El cuadro de sus *Diálogos*, es decir, la reunión de algunas personas en día de fiesta para divertirse juntos y contar historias, es ciertamente italiano, pero las costumbres que describe son de todo punto castizas».²⁴

Además de la recreación del ambiente burgalés en torno a las costumbres carnavalescas de la «gente honrada y recogida» a las que se refiere D^a Petronila nada más iniciarse la conversación, la castellanización del modelo en los *Diálogos de apacible entretenimiento* se observa ya en la preferencia por «antruejo» o «carnestolendas», «truhán», «cuento» y «donaire» sobre los respectivos italianismos: «carnaval», «bufón», «novela» o «facecia». Este voluntario castellanismo contrasta con la exquisitez veneciana de Eslava, quien introduce numerosos elementos legendarios, fantásticos y caballerescos, en sus diez *novelle*, la mayoría de ellas con precedentes italianos, a diferencia de los relatos que agrupa Hidalgo apegados al modelo realista del cuentecillo tradicional con un propósito casi siempre burlesco. Como en el caso de la agudeza verbal y de la propia costumbre de motejar, queda clara, además, la diferencia entre la comicidad urbana, por no decir burguesa, con que se desarrolla la tertulia carnavalesca y el refinamiento propio del modelo cortesano, aunque presta Hidalgo atención a determinadas celebraciones festivas, como las «máscaras» con las que, según afirma Castiglione, el cortesano puede disfrutar de mayor libertad.²⁵ Los burgaleses manifiestan en su conversación una comicidad más acentuada y burlesca que los cortesanos de Urbino, porque se ha desvanecido la propuesta aristocrática y erudita del *otium cum litteris* reservado a unos pocos, como los selectos interlocutores de Castiglione o bien los humanistas de los coloquios de Erasmo, cada uno desde sus respectivos ideales pedagógicos, continuados tanto en *El Scholástico* de Villalón como en los *Coloquios de Palatino y Pinciano*, pero que se han vulgarizado por completo en los *Diálogos de apacible entretenimiento*.

24. Menéndez Pelayo (1943:183). Dedicar muchas más páginas Menéndez Pelayo (1943:188) a Eslava que a Hidalgo (1943:182-213), al estudiar las fuentes literarias de cada una de las diez novelas incluidas en las *Noches de invierno*, destacando la importancia del respectivo marco para la trayectoria novelística posterior: «Así como en Gaspar Lucas Hidalgo comienza el género de los *Saraos de Carnestolendas*, así en el libro del navarro Antonio de Eslava, natural de Sangüesa, aparece por primera vez el cuadro novelesco de las *Noches de invierno*, que iba a ser no menos abundante en la literatura del siglo XVII». Por su parte, E. Riley (1981: 62) señala la filiación italiana del recurso después de Boccaccio:

«Straparola, Parabosco, Lucas Hidalgo y Eslava, por mencionar sólo unos cuantos de sus imitadores italianos, usan también este procedimiento, más o menos elaborado».

25. *El Cortesano*, p. 223: «Pero en público ha de ser más recogido, sino cuando fueren máscaras, que entonces puede andar más suelto, aunque le conozcan; y aun esta es la mejor manera de todas para mostrarse en las fiestas con armas y sin ellas». En los *Diálogos* de Hidalgo, describe el bufón Castañeda una «máscara» o baile de disfraces escenificada en el palacio del Conde que atestigua el interés por este tipo de diversiones fuera del restringido ámbito cortesano, ya que Margarita propone imitarla (III, 1).

Si la singularidad de los *Diálogos* de Hidalgo sobresale tan sólo cuando la consideramos dentro del género dialogado, resulta evidente asimismo la confluencia entre diversas modalidades genéricas que tienen como denominador común el recurso al marco utilizado también en colecciones de relatos tanto medievales como renacentistas. Me refiero a la pervivencia del marco dialogado de tipo narrativo que desde la Edad Media aparece en la cuentística de origen oriental: *Calila e Dimna*, *Sendebâr*, y luego en colecciones castellanas, como *El conde Lucanor* de don Juan Manuel, donde los interlocutores Lucanor y Patronio desempeñan respectivamente el papel de discípulo y maestro en función del propósito didáctico al que sirven los *exempla*.

Animados sobre todo por el propósito de entretener, con posterioridad, sobresalen célebres colecciones narrativas como los *Cuentos de Canterbury* y el *Decamerón* organizadas con un marco o *cornice*; en el caso de Boccaccio, las conversaciones de los ciudadanos florentinos que sirve de pretexto para agrupar los cien relatos a lo largo de diez jornadas sucesivas. La narración de *novelle*, por tanto, se integra en la «conversación civil» según la teoría neoaristotélica estudiada por María José Vega.²⁶ Como variante conversacional del marco narrativo, la novedad más evidente que aportan colecciones al modo de Boccaccio y otros *novellieri* con respecto a la cuentística medieval es la finalidad del entretenimiento, al igual que ocurre en las *Diez novelas* de Pedro de Salazar inéditas, como los *Cuatro cuentos de ejemplos*, desde mediados del siglo XVI, o posteriormente durante la proliferación barroca de este tipo de colecciones.²⁷ De esta coincidencia de modelos, no se deduce la identidad genérica, sino todo lo contrario, entre el marco dialogado de tipo narrativo y el marco interlocutivo propio de los *Diálogos de apacible entretenimiento*, derivado del género dialogado como hemos estudiado, a pesar de la ruptura del modelo horaciano *prodesse-delectare*.

Ante la encrucijada que se produce durante el cambio de siglo, Hidalgo opta por caminar en una de las direcciones, abiertamente festiva y narrativa, en las que se bifurca la trayectoria del diálogo después del Renacimiento. Hay un abandono de la reflexión filosófica o moral, a favor de la amenidad y de la risa exaltadas durante la celebración burgalesa del carnaval. Sin embargo, más que

26. Vega (1993: 68): «el marco narrativo del *Decamerón*, reinterpretado como una reunión social, sirve para corroborar, desde la ficción, que la narración de *novelle* es, sobre todo, una materia de la conversación civil», resumiendo el enfoque sobre el tema de G. Barbagli en su *Dialogo de' Giuochi che nelle vegghe sanesi si usano di fare* (1572). El primer tratado específico sobre la *novella* como género, un año posterior, es el de Francesco Bonciani: *Lezione sopra il comporre delle novelle*, donde se insiste en el deleite que produce la narración.

27 Núñez Rivera (2010b). Véase Isabel Colón (2001: 51-56). J. Alonso y A. Madroñal (2010: 37) recuerdan la pervivencia del marco carnavalesco en algunas colecciones barrocas: «En el caso de Lucas Hidalgo se elige el tiempo de carnaval, como sucede en Castillo Solórzano, *Tiempo de regocijo y carnestolendas* (1627) o *Las noches de placer* (1631); [...] y un martes de carnaval (al menos para el marco) en Francisco de la Cueva, *Mojiganga del gusto en seis novelas y estorbo de vicios* (1662)».

en la importancia que poseen los *Diálogos* de Hidalgo para la evolución del género, la crítica se ha volcado, con la excepción de la tesis de Gallego, en el análisis aislado de cada uno de los subgéneros literarios integrados en el marco subrayando su hibridismo genérico, aun cuando la caracterización de los *Diálogos de apacible entretenimiento* por su evidente hibridismo deja sin resolver el problema de su auténtica modalidad genérica. Hemos visto que los rasgos básicos que estructuran la obra de Hidalgo derivan del diálogo literario, incluido su carácter misceláneo que, según Angelina Costa: «proviene de la relajación del diálogo didáctico hacia maneras compositivas más flexibles en las que el proceso lógico argumentativo y el mismo desarrollo discursivo abandonan la rigidez de la lógica y del orden retórico para dar cabida a diferentes aspectos circunstanciales».²⁸

La singularidad de la colección de relatos breves interpolados en los *Diálogos de apacible entretenimiento* demuestra que tan sólo se puede comprender su significado en relación a otros diálogos anteriores, como los *Coloquios de Palatino y Pinciano*, donde los interlocutores que dan título a la obra de Arce de Otálora narran durante su conversación fábulas, apólogos, leyendas, facecias, cuentecillos y novelas para aliviar el didactismo de la doctrina, de acuerdo con el modelo horaciano que pervive todavía en diálogos barrocos como los de Juan de Robles.²⁹ En la obra de Gaspar Lucas Hidalgo, sin embargo, aunque comparte con la de Arce de Otálora, o con la de Juan de Robles, su pertenencia al diálogo literario, falta casi por completo el propósito doctrinal asociado a la argumentación didáctica que, excepto en pasajes aislados, ha desaparecido de la estructura general sustituida por la agrupación de narraciones más o menos festivas, descripciones de ceremonias universitarias y cortesanas, discursos en prosa como el elogio paradójico de las bubas e improvisaciones poéticas al modo de los «versos de repente» con que el bufón Castañeda finaliza la reunión durante la última noche. El hilo conductor de cada una de esas piezas dentro del marco proviene de los sucesivos relatos breves agrupados en series temáticas que, a falta del componente argumentativo asociado a la enseñanza, sirven para estructurar el conjunto con una evidente intencionalidad burlesca.

Una advertencia última, sin embargo, a propósito de la dicotomía verasburlas ya aludida, fundamental en la composición de los *Diálogos de apacible*

28. Costa (1994:264) remite de manera explícita al concepto de «diálogos circunstanciales» acuñado en mi panorama, Gómez (1988). Mucho menos definida me parece la categoría de «diálogo misceláneo» propuesta con posterioridad (Malpartida Tirado 2005: 105-143) dentro de la cual se incluyen los *Diálogos* de Hidalgo, primero porque atiende casi en exclusiva a la variedad temática en detrimento de su relación con la mimesis conversacional y, además, por la posible confusión que propicia

entre diálogo y miscelánea, cuando ambos son géneros caracterizados por sus respectivas convenciones con tradiciones bien diferenciadas.

29. Tanto en *El culto sevillano* como en el siguiente diálogo suyo con los mismos interlocutores: *Tardes del Alcázar*, cuyos manuscritos autógrafos están fechados en 1631 y 1636 respectivamente, se introducen numerosos relatos y cuentecillos para ilustrar la doctrina retórica o, en el segundo, la doctrina política (Gómez Camacho 2006).

entretenimiento como señalaba D^a Petronila al defender a las mujeres y como aparece al final del prólogo: «Reciba pues el cuerdo lector este juguete, pues sabe que a su tiempo y en su tanto importan las burlas tanto como las veras» («Al lector»). Si bien resulta dificultoso diferenciar entre lo satírico y burlesco, no me parece satisfactoria del todo la distinción tradicional sobre la sátira basada en «un sistema de valores que, fundamentalmente, no difieren de los valores de la ideología dominante» frente a la burla: «que se apoya en un sistema de valores más o menos directamente opuesto al de la ideología dominante», propuesta por Robert Jammes para clasificar las letrillas de Góngora.³⁰

El absoluto predominio de lo cómico burlesco, en detrimento de la argumentación didáctica característica del género dialogado hasta el punto de romper el equilibrio retórico de veras (*prodesse*) y burlas (*delectare*), lo entiendo en el caso de Hidalgo frente a la sátira porque mientras en ésta predominan los valores morales desde los que criticar los vicios, tanto individuales como sociales, la burla se orienta, en primera instancia al menos, hacia la comicidad gratuita, aunque se pueda extraer de ella una segunda lectura de carácter más ideológico como ocurre, por poner un ejemplo bien conocido, en la famosa letrilla burlesca de Góngora: «Ándeme yo caliente/ y ríase la gente», donde la sátira de la corte es accesoria o secundaria con respecto a la reivindicación hedonista, con claros tintes paródicos, que hace el poema de los ideales burlescos asociados al socorrido tópico *Beatus ille*, utilizado *ad nauseam* por casi todos los poetas bucólicos desde el Renacimiento. Lo mismo ocurre con las burlas de necios, borrachos, cobardes, cornudos, etc., en el diálogo de Hidalgo, pero también con las burlas de los «cristianos nuevos», donde predomina idéntico afán de motejar lo que se percibe como un defecto, físico o moral, aunque secundariamente el crítico pueda deducir, en la línea de Américo Castro y su escuela, unas consecuencias ideológicas asociadas a la mentalidad casticista predominante en la España del Siglo de Oro.

De acuerdo con la propuesta anterior, se percibe un progresivo aumento del componente burlesco en una serie de obras publicadas o compuestas todas ellas por los mismos años que los *Diálogos de apacible entretenimiento*, al inicio del

30. Jammes (1980:21). Son muy oportunas las páginas de Chavarría Vargas (2011:203-243) para deslindar las diversas posiciones que mantienen Pérez Lasheras (1994), L. Schwartz (1987), R. Jammes (1980) y otros en el debate actual sobre los límites de la burla con la sátira, recordando que Pérez Lasheras considera «que el objeto de lo burlesco no es ya la reprensión de los vicios o las costumbres sino la burla y la risa únicamente, desapareciendo por tanto el carácter moral que tenía la sátira y dando lugar al surgimiento del término *burlesco* o *satírico-burles-*

co», Chavarría Vargas (2011:229). Como señala Pérez Lasheras (1994:153), al estudiar la nueva configuración del componente burlesco, de acuerdo con los estudios de Bajtin sobre la risa carnavalesca aplicados a los *Diálogos* de Hidalgo: «Este proceso [...] hay que entenderlo desde la perspectiva renacentista de hacer aflorar a la esfera de lo 'culto'-y, por lo tanto, más cercano a lo 'oficial'- de todo aquello que había permanecido soterrado en el alma colectiva del pueblo, desde la concepción de la risa hasta el gusto por la recopilación de refranes, facecias, etc.».

reinado de Felipe III³¹: la *Fastiginia* de Pinheiro da Veiga, el *Buscón* de Quevedo, *La Pícaro Justina*, los poemas mayores gongorinos (*Soledades*, *Polifemo*), el *Quijote* por supuesto, que vienen a subvertir las convenciones del género literario al que pertenece cada una, sea la picaresca, la fábula mitológica, los libros de caballerías o el diálogo, que aquí nos interesa, rompiendo la armonía del tema y la forma correspondiente. Hidalgo, acentuando la amenidad en detrimento del equilibrio burlas-veras, construye el hilo conductor de sus *Diálogos* mediante la interpolación de un centenar de relatos breves, casi siempre de carácter burlesco. Ni el ambiente festivo de la tertulia se entiende sin la comicidad de los cuentecillos, con los cuales disfrutaban del carnaval los cinco amigos, ni tal proliferación narrativa se justifica al margen de la mimesis conversacional o de la caracterización de los interlocutores como elementos característicos del diálogo que habría de dar paso a una nueva categoría con un papel singular en el desarrollo tanto de la narrativa breve durante el Barroco, como del propio género dialogado.

En resumen, la corriente que exalta el relato de entretenimiento se difunde desde mediados del siglo XVI en España como novedad más significativa no sólo a partir de la tradición narrativa inaugurada por el *Decamerón* de Boccaccio, sino también a través del diálogo (Erasmus, Castiglione) que confluye ocasionalmente con ella mediante el motivo del marco para agrupar o para interpolar relatos breves. En la evolución del género al que pertenecen los *Diálogos de apacible entretenimiento*, acaba imponiéndose durante el cambio de siglo el deleite de la narración sobre el resto de factores que conforma la mimesis dialógica, incluido el componente argumentativo que Hidalgo supedita a la comicidad burlesca tanto de los relatos breves como de otras piezas literarias asociadas al marco festivo.

31. Como ha puesto de relieve Close (2006), entre otros críticos.

Bibliografía

- ALCALÁ, Ángel, *Literatura y Ciencia ante la Inquisición Española*, Madrid, Laberinto, 2001.
- ALONSO, Julio y Abraham MADROÑAL, eds., *Diálogos de apacible entretenimiento*, Valencia, Universidad de Valencia, 2010.
- ARCE DE OTÁLORA, Juan, *Coloquios de Palatino y Pinciano*, ed. José Luis Ocasar, Madrid, Biblioteca Castro, 1992.
- BATAILLON, Marcel, «Erasmus cuentista. Folklore e invención narrativa», en *Erasmus y el erasmismo*, Barcelona, Crítica, 1983, pp. 80-109.
- BLECUA, Alberto, «La literatura apotegmática en España», en Xavier Tubau, ed., *Signos viejos y nuevos. Estudios de historia literaria*, Barcelona, Crítica, 2006, pp. 273-294.
- CASTIGLIONE, Baldassare, *El Cortesano*, J. Boscán trad., ed. M. Pozzi, Madrid, Cátedra, 1994.
- CHAVARRÍA VARGAS, Emilio, *Transtextualidad y burla. Lo jocoserio en las sátiras menipeas de Diego Torres Villarroel*, Benalmádena (Málaga), e.d.a., 2011.
- CHEVALIER, Maxime, *Folklore y literatura. El cuento oral en el Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1978.
- CHEVALIER, Maxime, *Quevedo y su tiempo: La agudeza verbal*, Barcelona, Crítica, 1992.
- CHEVALIER, Maxime, «Para una historia de la agudeza verbal», *Edad de Oro*, 13 (1992) 23-29.
- CLOSE, Anthony, «La dicotomía burlas/veras como principio estructurante de la novela cómica del Siglo de Oro», en I. Arellano y V. Roncero, eds., *Demócrito áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, Sevilla, Renacimiento, 2006, pp. 113-142.
- COLÓN, Isabel, *La novela corta en el siglo XVII*, Madrid, Laberinto, 2001.
- COSTA, Angelina, «Hibridismo y convergencia de formas en los *Diálogos de apacible entretenimiento* de G. Lucas Hidalgo», en F. Cerdan, ed., *Hommage à Robert Jammes*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, I, pp. 263-272.
- DELLA CASA, Giovanni, *Galateo*, ed. Girolamo y C. Calvo, Madrid, Cátedra, 2003.
- DELLA CASA, Giovanni, *Galateo español*, trad. Lucas Gracián Dantisco, ed. M. Morreale, Madrid, CSIC, 1968.
- FERNÁNDEZ NIETO, Manuel, «Función de los géneros dramáticos en novelas y misceláneas», *Criticón*, 30 (1985) 151-168.
- GALLEGO, Jesús, ed., *Diálogos de apacible entretenimiento*, en *Edición crítica y estudio de los «Diálogos de apacible entretenimiento» de Gaspar Lucas Hidalgo*, Madrid, Universidad Complutense, 2010a.
- GALLEGO, Jesús, ed., *Diálogos de apacible entretenimiento*, en Ana Vian, coord., *Diálogos españoles del Renacimiento*, Toledo, Almuzara (Biblioteca de Literatura Universal), 2010b, pp. 1235-1418.

- GÓMEZ, Jesús, *El diálogo en El Renacimiento español*, Madrid, Cátedra, 1988.
- GÓMEZ, Jesús, «Las formas del relato breve en los *Coloquios de Palatino y Pinciano*», *Revista de Literatura*, 54 (1992) 75-99.
- GÓMEZ, Jesús, «El marco interlocutivo de los relatos incluidos en el diálogo», *Criticón*, 81-82 (2001) 247-269.
- GÓMEZ, Jesús, «Boccaccio y Otálora en los orígenes de la novela corta en España» (Madrid, Laberinto, 1998), reed. en A. Rallo y R. Malpartida, eds., *Estudios sobre el diálogo renacentista español. Antología de la crítica*, Málaga, Universidad de Málaga, 2006, pp. 269-289.
- GÓMEZ, Jesús, «El gracioso-bufón en las comedias de Lope de Vega: Nuevas precisiones terminológicas», en J. Álvarez Barrientos et al., eds., *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Madrid, CSIC, 2009, pp. 319-328.
- GÓMEZ CAMACHO, Alejandro, «Los cuentos en la obra de Juan de Robles», *Etiópicas*, 2 (2006) 202-254.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, Carmen, *El cuento español en los Siglos de Oro, 2. Siglo XVII*, Murcia, Universidad de Murcia, 2002.
- HIDALGO, Gaspar Lucas, *Diálogos de apacible entretenimiento*, ed. Julio Alonso y Abraham Madroñal, Valencia, Universidad de Valencia, 2010.
- HIDALGO, Gaspar Lucas, *Diálogos de apacible entretenimiento*, ed. J. Gallego en *Edición crítica y estudio de los «Diálogos de apacible entretenimiento» de Gaspar Lucas Hidalgo*, Madrid, Universidad Complutense, 2010a.
- HIDALGO, Gaspar Lucas, *Diálogos de apacible entretenimiento*, ed. J. Gallego, en Ana Vian, coord., *Diálogos españoles del Renacimiento*, Toledo, Almuzara (Biblioteca de Literatura Universal), 2010b, pp. 1235-1418.
- JAMMES, Robert, ed., Luis de Góngora, *Letrillas*, Madrid, Castalia, 1980.
- JOLY, Monique, *La bourle et son interprétation. Recherches sur le passage de la facétie au roman (Espagne, XVIIe-XVIIIe siècles)*, Lille, Atelier National de l'Université de Lille III, 1986.
- LAYNA, Francisco, «Ceremonias burlescas estudiantiles (siglos XVI-XVII). 'Gallos'», *Criticón*, 52 (1991) 141-162.
- LAYNA, Francisco, «Dicterio, conceptismo y frase hecha: A vueltas con el vejamen», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 44 (1996) 27-56.
- LEDO, J., «Estudios sobre el diálogo renacentista desde una perspectiva europea (1898-2005). I», *Revista de Literatura*, 71 (2009) 407-428.
- MADROÑAL, Abraham, *De grado y de gracias». Vejámenes universitarios de los Siglos de Oro*, Madrid, CSIC, 2005.
- MALPARTIDA TIRADO, Rafael, *Varia lección de plática áurea. Un estudio sobre el diálogo renacentista español*, Málaga, Universidad de Málaga, 2005.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, «Cuentos y novelas cortas» [1907], en *Orígenes de la novela*, III, Madrid, CSIC, 1943, pp. 3-217.
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín, ed., Cristóbal Mosquera de Figueroa, *Paradoja en loor de la nariz muy grande. Paradoja en loor de las bubas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2010a.

- NÚÑEZ RIVERA, Valentín, «Las *Diez novelas* de Pedro de Salazar y los *Cuatro cuentos de ejemplos*. Autoría común y estructura compartida», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 58 (2010b) 59-93.
- OCASAR, José Luis, ed., *Coloquios de Palatino y Pinciano*, Madrid, Biblioteca Castro, 1992.
- OCASAR, José Luis, *La lucha invisible. Estudio genético-literario de los Coloquios de Palatino y Pinciano, de Juan Arce de Otálora*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2008.
- PEDROSA, José Manuel, *El cuento popular en los Siglos de Oro*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2004.
- PÉREZ LASHERAS, Antonio, «*Fustigat mores*». *Hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1994.
- RILEY, E., *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1981³.
- ROAS, David, «El microrrelato y la teoría de los géneros», en I. Andrés-Suárez y A. Rivas, eds., *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto Eds., 2008, pp. 47-76.
- SCHWARTZ, Lia, «Formas de la poesía satírica en el siglo XVII: sobre las convenciones del género», *Edad de Oro*, VI (1987) 215-234.
- TÍMONEDA, J. y J. ARAGONÉS, *Buen aviso y portacuentos. El Sobremesa y alivio de caminantes. Cuentos*, ed. P. Cuartero y M. Chevalier, Madrid, Espasa-Calpe, 1990.
- VEGA, María José, *La teoría de la novela en el siglo XVI. La poética neoaristotélica ante el Decamerón*, Salamanca, Johannes Cromberger, 1993.
- VIAN, Ana, coord., *Diálogos españoles del Renacimiento*, Toledo, Almuzara (Biblioteca de Literatura Universal), 2010.
- VILLALÓN, Cristóbal, *El Scholástico*, ed. J. M. Martínez Torrejón, Barcelona, Crítica, 1997.
- YNDURÁIN, Domingo, «Cuento risible, folklore y literatura en el Siglo de Oro» [1978], en C. Baranda, M.L. Cerrón, I. Fernández-Ordóñez, J. Gómez y A. Vian, eds., *Estudios sobre Renacimiento y Barroco*, ed., Madrid, Cátedra, 2006, pp. 49-80.