

# Estrategias de la oralidad en la autobiografía del Siglo de Oro: la *Vida* de Alonso de Contreras

MARÍA JESÚS RUIZ

Sé que uno nunca puede conocerse, sino solamente narrarse  
S. de Beauvoir

Entre el uno y el once de octubre de 1630, en la soledad de una posada romana, el capitán Alonso de Contreras, hasta entonces soldado al servicio de Felipe III y Felipe IV, dio por concluida la parte más gloriosa de su vida militar y redactó su autobiografía.<sup>1</sup> El texto elaborado por Contreras en esos pocos días apenas sufrió modificaciones posteriores: en 1633 añadió varios párrafos que completaban el relato con la relación de sus dos últimos años de servicios y, hacia 1641, agregó un texto aún más breve, e inconcluso, que dictó a algún transcriptor y en el que se limitaba a dejar constancia de algunas distinciones recibidas al final de su vida.<sup>2</sup>

El *Discurso de mi vida* anduvo manuscrito hasta 1900, momento en el que Serrano y Sanz, otorgándole valor de documento histórico, lo publicó en el *Boletín de la Real Academia de la Historia*. Después, sólo una edición da fe – por su título: *De pinche a comendador* – del posible carácter literario (¿picaresco?) del texto<sup>3</sup> y será, definitivamente, Ortega y Gasset quien en 1943, al publicar las *Aventuras del Capitán Alonso de Contreras*, detecte ciertos rasgos de estilo y reconozca – si bien de forma no demasiado explícita – el valor literario, y sobre todo cinematográfico, del texto.<sup>4</sup> Tal fortuna coincide con el devenir editorial de otras autobiografías de la misma época y tiene que ver con la condición ambigua de estos escritos, rechazados por la filología por su carácter documental y despreciados por la historia por su

<sup>1</sup> El manuscrito original tiene este encabezamiento: “Vida, nacimiento, Padres, y /crianza del Capitan Alonso/ de Contreras natural de Madrid / Cauallero de la orden de San Juan / Comendador de vna de sus en/comiendas en Castilla, escrita / por el mismo”. Para una descripción del manuscrito, vid. la introducción de Henry Ettinghausen a la edición del texto (1988:55-57).

<sup>2</sup> Para las etapas de redacción de la obra, vid. Levisi 1984:112-129.

<sup>3</sup> Contreras: *De pinche a comendador: memorias*, París/Buenos Aires, s.e.

<sup>4</sup> La edición de Ortega (Contreras 1943) reproduce el texto de Serrano y Sanz y su prólogo se vuelve a publicar en 1949 como “Aventuras de un capitán español” en su obra *De la aventura y de la caza* (Ortega y Gasset 1949). En dicho prólogo, Ortega concede un valor histórico-documental al texto aunque, luego, confiesa su fascinación por la capacidad de Contreras para fantasear (“se trata de una narración sobre manera inverosímil”) y por las posibilidades cinematográficas de la obra, de la que “se podrían extraer varias películas magníficas en technicolor”. Creo que tal consideración dice mucho de los efectos visuales de la *Vida*, y especialmente de su intensa literariedad.

fabulación y su dudosa veracidad. Pero la marginalidad de tales obras en la historia de la literatura también tiene que ver con el hecho de que, elaboradas entre los siglos XVI y XVII, corresponden a un momento en el que difícilmente se reconoce la existencia de auténticas autobiografías, siendo éste un género que, al menos oficialmente, queda inaugurado casi dos siglos más tarde, con las *Confesiones* de Rousseau (1782-1789).<sup>5</sup>

La frontera de Rousseau implica la exclusión del género de toda obra que prescindiera del verdadero discurso interior, de la reflexión individual, única e intransferible del 'yo' sobre la propia personalidad y, desde este punto de vista, no parecería muy correcto incluir el texto de Contreras en la nómina de la autobiografía. Es evidente que el *Discurso de mi vida* carece, como toda la literatura del Siglo de Oro, del moderno 'stream of consciousness' que caracteriza a las 'auténticas' autobiografías. Sin embargo, cualquier lector puede intuir en la *Vida* del soldado una necesidad de autointerpretación, un 'regresar a sí mismo' que Contreras pone en práctica valiéndose para ello de discursos literarios tipificados.<sup>6</sup> La inmadurez del discurso propiamente autobiográfico, ajeno por completo a los parámetros de la época, no debería, pues, llevarnos a la conclusión de la inexistencia del género de la autobiografía por cuanto, como muy bien aprecia Levisi, textos como el de Contreras son "la mejor demostración de que un individuo, cuando decide hablar de sí mismo o de su trayectoria, se vale de cualquier tipo de recurso para definirse y expresar la propia identidad ante el lector".<sup>7</sup> La *Vida* de Contreras, por tanto, es autobiografía en el sentido esencial del término y, en consecuencia, necesita ser evaluada como literatura. Porque – resulta obvio – toda autobiografía es impostura: como observa Pouillon<sup>8</sup>, la autobiografía se construye sobre el recuerdo en cuanto a los hechos materiales, pero los hechos psíquicos se reinventan con la imaginación, de manera que la sinceridad del texto es siempre imperfecta. Y podría añadirse otra obviedad: que en el recuento de una vida la distancia entre el 'poder' y el 'saber' de un narrador que contempla lo vivido y la ignorancia del personaje que vive en la incertidumbre del futuro es evidente, por mucho que uno y otro coincidan en nombre, nacimiento y fortuna.

Tal distancia se va estableciendo, en el caso de Contreras, a lo largo de un complejo proceso en el que puede apreciarse cómo un soldado sin formación literaria 'de primera mano' llega a convertirse en novelista y cómo, en consecuencia, la persona desemboca en personaje. Se trata de una trayectoria en la que tiene un peso específico la interrelación variada entre discursos literarios y paraliterarios, y entre discursos adscritos convencionalmente a la escritura y a la oralidad. Unos y otros se reorganizan sucesivamente hasta conformar el discurso autobiográfico de la *Vida*.

<sup>5</sup> Tal conclusión se extrae de las consideraciones de los primeros autores que se dedicaron al establecimiento de límites cronológicos y a aclarar, por tanto, en qué momento preciso de la historia literaria puede comenzar a hablarse, en rigor, de autobiografía: GUSDORF 1948; LEJEUNE 1971; MISCH 1950 y 1955-59.

<sup>6</sup> Vid. COIRAULT 1976 y MOLINO 1980. Ambos autores reivindican la necesidad de conceder un significado más laxo al término autobiografía puesto que, restringiéndolo al marco teórico de los primeros analistas, habría que descartar obras que, al menos intuitivamente, cualquier lector consideraría como 'auténticas autobiografías', lo cual resultaría estéril para la investigación y no permitiría apreciar con claridad la dinámica de la historia del género.

<sup>7</sup> LEVISI 1984: 180. Las palabras de Levisi se refieren, en concreto, a la autobiografía de Miguel de Castro, pero bien pueden aplicarse a cualquiera de los otros dos autobiógrafos a los que dedica su estudio, Pasamonte y Contreras. Es esta autora la que de forma más detallada ha llamado la atención sobre el uso de discursos tipificados (adscritos convencionalmente al análisis del 'yo') en las autobiografías del Siglo de Oro.

<sup>8</sup> POUILLON 1970.

En la redacción apresurada de su manuscrito Contreras no sólo se sirvió de su memoria – portentosa, no obstante –, sino, al menos, de tres textos: una 'relación de servicios' elaborada en 1623; el *Derrotero del Mediterráneo*, que el soldado redactaría hacia 1616<sup>9</sup>, y la dedicatoria que su amigo Lope de Vega puso al frente de su comedia *El rey sin reino*, inspirada en el figura de Contreras y publicada en 1625.

A la 'relación de servicios' de 1623 hay que darle un valor memorialista. Como casi todos los militares de su época, Contreras redactaría este documento animado por la idea de obtener ciertos favores materiales y algún reconocimiento del Rey, recogiendo en él una selección muy limitada de sucesos que daban cuenta de una trayectoria meramente profesional. La 'relación' serviría al soldado, a juicio de Ettinghausen, como esqueleto argumental de una octava parte de la *Vida*, cuya dimensión temporal estructura. La dimensión espacial del relato estaría, por su parte, basada fundamentalmente en el *Derrotero*, un texto en el que Contreras localiza y describe los puertos del Mediterráneo a los que arribó y que, al parecer, le sirvió como carta geográfica para ambientar la autobiografía. Lo que me interesa destacar del papel de estos documentos en la elaboración del *Discurso de mi vida* es la 'contigüedad interdiscursiva' que entre éste y aquellos se evidencia, la relación, en suma, de dependencia genética que mantienen.

Al no disponer de unos códigos genéricos consolidados, muchas de las obras del Siglo de Oro – y de modo especial la novela – se apropian de discursos ajenos, no necesariamente a su vez, de re-crearse en sucesivos textos. Tal fenómeno ha sido estudiado con suma claridad por GÓMEZ MORIANA<sup>10</sup> que, desde este presupuesto, analiza la dependencia genética que el *Lazarillo* y las novelas picarescas posteriores mantienen con ciertos discursos rituales de tipo jurídico, en concreto con las confesiones dirigidas al tribunal inquisitorial. Para el caso de la *Vida*, parece evidente que los textos de la 'relación' y del *Derrotero* actúan como una base textual que Contreras desarticula hasta convertirla en autobiografía. Sin embargo, la mera reorganización de tales documentos no sería suficiente para entender la dimensión novelesca que, en mi opinión, la autobiografía tiene y que parece deber su existencia a la 'contigüedad interdiscursiva' mantenida con otros textos.

De esos otros textos no tenemos constancia escrita, por lo que no es tan fácil apreciar el proceso de reestructuración que el autor pudo llevar a cabo. Si contamos, no obstante, con la certeza de que Contreras se sirvió de ellos para alcanzar el sentido literario de su relato y que fueron ellos, los textos orales, los principales responsables del carácter novelesco de la *Vida*.

Un año después de redactar su 'memorial de servicios' Contreras entabla una estrecha relación de amistad con Lope de Vega, en cuya casa madrileña de la entonces calle Francos permaneció alojado durante unos ocho meses, según relata DEL CORRAL<sup>11</sup> y testimonia la alcoba que hoy se conoce como 'el aposento del Capitán Contreras'. Allí, el militar tiene la oportunidad de relatar ante Lope y sus contertulios las fortunas, adversidades, aventuras y proezas vividas hasta entonces. Abandonada por una vez la soldadesca, el hombre de acción se narra a sí mismo, alcanzando así a ver la dimensión heroica de su propia vida. Es Lope, por supuesto, el primero en advertir el valor literario de la vida de Contreras, cuyas relaciones orales son la base en la

<sup>9</sup> Vid. ETTINGHAUSEN 1988: 12-14.

<sup>10</sup> GÓMEZ MORIANA 1982 y GÓMEZ MORIANA 1988. Vid. también PEALE 1979.

<sup>11</sup> DEL CORRAL 1990. Vid. también COSSÍO 1944.

que se inspirará para la comedia *El rey sin reino*. En la dedicatoria de esta obra Lope exalta el valor épico de la vida de su huésped y, en una apología de su figura, se hace eco de un tema clásico: la supremacía del 'valor natural' sobre el 'valor heredado'. Sin ninguna duda, se trata de unas declaraciones decisivas para que Contreras tome conciencia de la literariedad de su pasado.

Levisi encuentra pruebas de la influencia educativa del Fénix en partes concretas de la *Vida*, sobre todo en el panegírico del conde de Monterrey, un texto que evidencia la imitación del modelo retórico empleado por Lope en su dedicatoria. Pero, por encima de imitaciones particulares, la autora destaca cómo Contreras, ya con cierta sensibilidad cultural, reforzó su interés por la literatura, y particularmente por el teatro, a raíz de esta amistad, que sería directamente responsable de cuanto de fabulación hay en la autobiografía.<sup>12</sup> A partir de esta evidencia, Levisi entiende que la *Vida* de Contreras, a caballo, como tantas autobiografías de la época, entre lo oral y lo escrito,<sup>13</sup> se gestó en las tertulias de la casa de la calle Francos y tomó su forma escrita apoyándose fundamentalmente en el modelo discursivo de la comedia, en el que el soldado se ejercitaría por el asiduo contacto con el mundo teatral de la mano de Lope.

La lectura del *Discurso de mi vida* hace incuestionable este análisis. El dominio de la acción sobre la descripción, la viveza y la inmediatez del lenguaje, la propia construcción del héroe, y casi cualquier otro elemento de la narración llevan a pensar que Contreras se apropió del discurso comediesco para elaborar su retrato literario.<sup>14</sup> Pero comprender la *Vida* no como teatro, sino como novela, resultaría, a mi entender, igual de provechoso para captar la actitud como escritor del soldado y explicaría quizás de forma más completa algunas de las motivaciones que le decidieron a redactar su manuscrito.

La autobiografía de Contreras es esencialmente deudora de dos formas novelescas ya plenamente incardinadas en el gusto del gran público hacia 1630: la novela picaresca<sup>15</sup> y la 'novella' de imitación italiana, gestada en los últimos años del siglo XVI, cristalizada en el modelo cervantino de las *Ejemplares* de 1613, y convertida en género popularísimo de la mano de, entre otros, Lope de Vega, Pérez de Montalbán o Tirso de Molina.<sup>16</sup>

El carácter 'picarescoide' de la *Vida* ha sido puesto de manifiesto sucesivamente por la crítica, que ha fundado este rasgo, sobre todo, en las vinculaciones que el héroe de la autobiografía (presunto retrato de la soldadesca de la época) mantiene con el arquetipo del pícaro. Así, por ejemplo, el episodio que abre el capítulo I, y que recoge la prehistoria familiar y algunos sucesos de la infancia de Contreras, se interpreta como una imitación de los modelos consagrados por Lázaro y Guzmán, que dedican esta parte de la narración a establecer una 'psicología predestinada' de su personaje.<sup>17</sup> Aunque la relación es innegable, creo que habría que tener muy en cuenta, en este y otros casos similares, no tanto la coincidencia puramente textual cuanto la que atañe al referente, es decir, el hecho de que, en la España de los primeros

<sup>12</sup> Levisi 1984:97-112.

<sup>13</sup> Molino 1980.

<sup>14</sup> Estos 'rasgos de estilo' han resultado evidentes para toda la crítica. Ya Ortega y Gasset, en su edición de la *Vida* (Contreras 1943), hizo notar que el estilo "mondo de retórica" era el carácter más sobresaliente del texto mientras que Cossío, por su parte, destacaba el "natural desafeite" del escritor Contreras (Cossío 1956b).

<sup>15</sup> Sobre la situación de la novela picaresca en este momento, vid. el interesante trabajo de Guillén 1966.

<sup>16</sup> Para una revisión del género, vid. Laspéras 1987, Ripoll 1991, Rodríguez Cuadros 1979, y Ruiz 1995.

<sup>17</sup> Contreras 1988:69-71. El episodio, tras dar cuenta de la condición de cristianos viejos de los padres del soldado, relata cómo el niño Alonso, para vengarse de una mala jugada perpetrada por un compañero de la escuela, mata a éste a cuchilladas. La violencia de la escena es, sin duda, estremecedora y funciona como un eficaz 'programa psicológico' al servicio de levantar en el lector expectativas sobre el carácter arrojado y temerario del héroe.

decenios del siglo XVII, el mundo real de la picaresca y el mundo real de la soldadesca son universos que se interseccionan.<sup>18</sup>

Por encima de anécdotas particulares, lo que vincula la *Vida* a la órbita de la picaresca es el transcurrir del propio discurso, construido inicialmente como relato oral y dirigido, entre otros posibles objetivos, a la autojustificación ante un auditorio. Conviene, en este sentido, traer a colación el acertado juicio de Ettinghausen<sup>19</sup> que, al interpretar el texto como la historia de un arquetípico 'self-made-man', sirve de punto de partida a un clarificador estudio de Juárez<sup>20</sup> en el que la autora entiende que Contreras se propone, por medio de su representación externa (las vestiduras), relatar la trayectoria de un individuo de origen humilde empeñado en el ascenso social y, como tal, en constante lucha con las presiones y normas institucionales que le obstaculizan su objetivo. Es apreciable así cómo los sucesivos 'hábitos' que adopta el héroe a lo largo de la narración (pícaro, soldado, ermitaño, rey de los moriscos, correo de a pie, peregrino, caballero y capitán) representan el camino vital andado por Contreras desde la desnudez juvenil (símbolo de la indefinición social) hasta una madurez simbolizada en los baúles llenos de ropa que se destacan en la tercera parte de la obra. Tales condiciones permiten identificar (en fondo y forma) el itinerario de Contreras con el de Lázaro, cuyos primeros zapatos marcan el inicio de un imparable ascenso material.

El hecho de que a la narración escrita precediera el relato oral es, como digo, trascendental. El soldado, contemplándose desde ese momento de inacción ya mencionado, no sólo intentaría construirse como héroe sino, por lo menos en la misma medida, justificarse, defender ante su auditorio la legítima ambición de ascenso de un desheredado en una época en la que palpitan las ansias de movilidad social. El relator, pues, siente como principio activo de su narración la explicación del 'caso' y desde la 'atalaya' reflexiva de la tertulia, ordena, comprende, establece causalidades y razones, todo lo cual deviene en autobiografía, desde el punto y hora en que ésta debe entenderse como "una forma no sólo de tomar en cuenta (selectivamente) el pasado, sino también de desprenderse de los modos de responder previamente establecidos y de reorganizar las respuestas frente al futuro".<sup>21</sup> La *Vida* como texto escrito es así producto de un largo proceso de 'contigüedad interdiscursiva': resulta de la desarticulación de un texto previo, el oral, cuyo modo de ser descansa, en buena parte, sobre la reorganización del discurso picaresco, deudor, a su vez, de unos rituales discursivos orales a los que, como vimos, reestructura.

Pero el 'modus operandi' novelesco que regula la autobiografía no se agota aquí. El manuscrito del *Discurso de mi vida* no sólo debe su existencia a la voluntad de fijar en la escritura ciertas reflexiones que previamente se hicieron en voz alta, sino al anhelo de que unos destinatarios inmediatos, los condes de Monterrey, protectores de Contreras,<sup>22</sup> encuentren en la *Vida* un testimonio del valor de su protegido y, a la vez, un entretenimiento, un juguete literario. Es en esta dimensión donde se hacen evidentes las relaciones de la obra con la 'novella'.

Las relaciones orales de su vida que Contreras lleva a cabo en el contexto de las tertulias lopescas caen de lleno en una práctica social habitualísima que, con todo acierto, Frenk Alatorre

<sup>18</sup> Vid. a este respecto, Pereyra 1927 y Pereyra 1928.

<sup>19</sup> Además de la "Introducción" a su edición de la *Vida* (Ettinghausen 1988), vid. Ettinghausen 1975 y Ettinghausen 1990.

<sup>20</sup> Juárez 1997.

<sup>21</sup> Bruner/Weisser 1998:186.

<sup>22</sup> El mecenazgo de los condes de Monterrey, lleno de vaivenes a lo largo de la carrera militar de Contreras, es esencial como motivación de la *Vida*. Vid. para esto, Levisi 1984:130-140.

ha denominado 'novelística improvisada'.<sup>23</sup> La costumbre de contar en público los propios sucesos convive con la lectura en voz alta de novelas y de otras muchas piezas literarias (comedias, discursos, poesías), que revelan una dinámica social profundamente condicionada por la literatura.<sup>24</sup> Lo más probable es que Contreras, un militar dotado de cierta sensibilidad literaria, inmerso ocasionalmente en este contexto, apreciara la eficacia de la 'novella' como instrumento idóneo para la comunicación entretenida de sucesos diversos. Así parecen revelarlo una larga serie de elementos referidos a la estructura, al discurso, a los núcleos argumentales y a los personajes que caracterizan la *Vida*.

Atendiendo a las etapas de composición del manuscrito,<sup>25</sup> puede apreciarse cómo el autor, una vez concluido su texto, procede a dividirlo en capítulos, y éstos en episodios, a cada uno de los cuales da un título indicativo, síntesis de la peripecia central ("Comencé a ser soldado", "Toma de la galeota en los secos de los Gelves", "Rescate que hice en Atenas del turco", "Cuando me quisieron casar en Estampalia", etc.). Tal operación habla del modo en que se gestó la autobiografía, esto es, probablemente como recuento de anécdotas diversas que, adaptándose a las peticiones del auditorio en cada jornada, quizás siguieran un orden arbitrario. Pero además traduce la conciencia 'novelesca' de Contreras desde el momento en que ofrece un relato plenamente capaz de ser leído de manera fragmentada, un texto extenso en el que el lector, por consiguiente, pueda seleccionar breves episodios de uno u otro tono (bélicos, picarescos, amorosos) con los que entretener – sin cansar – a posibles 'oidores'. Dicho procedimiento es consustancial a la 'novella' barroca, no sólo por su dependencia de la estructura académica decameroniana, sino por sus mismos propósitos, que llegan a convertirse en preceptos. Desde este punto de vista se explica la convencional presentación de las novelas cortas en colecciones, cohesionadas o no por un marco narrativo, e incluso la disposición del mismo texto novelesco, capaz de alternar narración aventurera, discursos políticos, soliloquios amorosos, epístolas de todo tipo y franjas líricas en una opción de diversidad que puede llegar a sacrificar la coherencia narrativa.<sup>26</sup> Es, por tanto, este sentido dialógico lo que prima en la organización de la *Vida*, el cual le viene dado al autor no tanto por el conocimiento directo que pudo tener de la novelística de su época como por la identidad que entre la 'novella' leída en voz alta y sus propios relatos pudo intuir.

A un aprendizaje y a unas intenciones similares parece responder la 'conciencia de estilo' de Contreras, sólo ocasionalmente explícita en declaraciones como ésta: "[...] y si hubiera de escribir menudencias sería cansar a quien lo leyere [...]. Ello va seco y sin llover, como Dios lo crió y como a mí se me alcanza, sin retóricas ni discreterías, no más que el hecho de la

<sup>23</sup> Frenk Alatorre 1982.

<sup>24</sup> King 1962. Me parecen muy significativas las palabras de este autor al referirse a la situación mencionada: "[...] en la España de Don Quijote las letras habían logrado realmente el predominio. Al parecer, todo el mundo era o deseaba ser poeta [...]" (King 1962:8).

<sup>25</sup> Vid. supra, n. 2.

<sup>26</sup> En el momento en que Contreras escribe su autobiografía, la costumbre de presentar las novelas cortas en colecciones enmarcadas se había convertido en algo casi preceptivo: desde las páginas de sus *Cigarrales de Toledo* (1624), Tirso de Molina habla ya, por ejemplo, de la conveniencia de tal procedimiento puesto que "así se presentaba unido lo vario, coherente lo multiforme, trabado lo múltiple, conforme al deseo barroco de lograr la unidad en la variedad" (Rey Hazas 1986:76). En lo que respecta al uso de segmentos diversos no narrativos en el seno de la novela, ocurriría algo similar; son significativas, al respecto, estas irónicas declaraciones de Lope, con las que avisa a su destinataria Marcia Leonarda de hasta qué punto son prescindibles las poesías insertas en las novelas: "El mancebo, que más reparaba en agrandar su villana y en pensar que no le oían en aquel sitio más que las aves que le acompañaban, comenzó a cantar así (y vuestra merced, señora Leonarda, si tiene más deseos de saber las fortunas de Diana que de oír cantar a Fabio, podrá pasar los versos de este romance sin leerlos; o si estuviere más de espacio su entendimiento, saber qué dicen estos pensamientos quejosos a poco menos enamorada causa)" (Lope de Vega 1968:42).

verdad".<sup>27</sup> La cita, como es evidente, glosa un ideal de 'brevitas' que comulga con la defensa de la 'claridad' de Lope, pero que difícilmente podemos entender como signo de voluntad estilística en un soldado sin apenas formación literaria. Contreras pudo adquirir algunos conocimientos sobre este asunto durante su contacto con el Fénix, eso es cierto, pero resulta más creíble que juicios como el citado obedezcan a una experiencia directa en el 'arte' del relato oral y estén encaminados a la defensa de un texto agradable al oído. Por otra parte, tal ideal estilístico resulta marginado en determinadas partes de la propia autobiografía, como en el mencionado panegírico del conde de Monterrey, que imita directamente el modelo retórico de la dedicatoria de *El rey sin reino* y se construye como un discurso ampuloso, por lo menos en comparación con el tono coloquial del resto de la obra. Pese a todo, la inserción del panegírico es también susceptible de ser interpretada como otro rasgo novelesco de la *Vida* desde el momento en que la organización convencional de la 'novella' barroca apuesta por la convivencia de segmentos diversos (narrativos y argumentativos)<sup>28</sup> en aras de la variedad, y con la conciencia tácita de que la narración "ha de ser una oficina de todo cuanto se viniere a la pluma".<sup>29</sup> De este modo, el panegírico puede estar también encaminado a la posibilidad de una lectura fragmentada (y a viva voz) del relato: una lectura, en esta ocasión, fuertemente teatralizada por cuanto ofrece al lector (al conde de Monterrey directamente) la posibilidad de declamar sus propias excelencias. Contreras sigue, pues, en este caso, la costumbre de insertar discursos ampulosos en el seno de la 'novella', segmentos que logran interrumpir el 'tempo' narrativo, que revisten al autor de una erudición más o menos comprobable y que ofrecen la posibilidad de un uso teatral del objeto novela.<sup>30</sup>

La función del panegírico en la *Vida* se homologa, desde este punto de vista, con la de otras zonas del relato consideradas por Levisi como procesos teatrales<sup>31</sup>: los diálogos, caracterizadores, en buena medida, de los personajes que toman la palabra y las descripciones externas del propio héroe o de otros protagonistas, que apelan siempre a la sensibilidad visual del receptor. A mi entender, tales elementos, si bien mantienen vinculaciones indudables con el discurso comediesco, son el resultado de una imitación directa del modelo general de la 'novella', considerada de nuevo como vehículo de comunicación oral.

Como narrador, Contreras evidencia frecuentemente su preferencia por 'mostrar' (showing) antes que por 'contar' (telling). Tal opción se verifica de modo recurrente en el discurso novelesco de la época, tan dependiente de preceptos poéticos como de reglas retóricas, como con brillantez ha demostrado Rabell.<sup>32</sup> Para esta autora, la pluralidad discursiva de la 'novella' barroca es consecuencia directa de su genealogía heterogénea pero, sobre todo, se justifica por la intención primordial de persuadir a un público 'oidor' que exige re-presentarse las acciones del modo más directo posible.<sup>33</sup> De esta forma, el novelista ha de tener en cuenta que la eficacia de su relato se basa en buena medida en la capacidad retórica de 'mostrarse', esto es, de impactar emocionalmente a unos receptores ávidos de evasión. Por este razonamiento

<sup>27</sup> Contreras 1988:228-229.

<sup>28</sup> López Grigera 1983.

<sup>29</sup> En palabras de Lope, que así se expresa en sus *Novelas a Marcia Leonarda* (Lope de Vega 1968).

<sup>30</sup> Tal tendencia se extralimita en la obra de algunos autores, como es el caso de Pérez de Montalbán, que llega a construir una novela (*El palacio encantado*) a partir de un discurso previo que ejerce de núcleo y de eje de articulación de todo el relato. Vid. para esto Ruiz 1995:214-219.

<sup>31</sup> Levisi 1984:141-161.

<sup>32</sup> Rabell 1992.

<sup>33</sup> Dicho propósito es especialmente apreciable en las *Novelas a Marcia Leonarda*, escritas por Lope para entretenimiento de su amada Marta de Nevaes, enferma y ciega, y atenta 'oidora' de los relatos de su enamorado. Vid. Ruiz 1998.

parece deslizarse, más o menos intuitivamente, Contreras cuando despliega su retórica de la 'admiratio' basada, efectivamente, en el empleo del discurso directo y en la configuración visual de sus personajes.

La representación 'en vivo' de las acciones estaría, así, al servicio de que un lector bien cualificado como tal pudiera asumir la caracterización novelesca de tal o cual personaje, de modo que su lectura deviniera en re-presentación ante su público. Los discursos directos, por tanto, no abundan tanto en la individualización del personaje en cuestión cuanto en la posibilidad de que, por mediación del lector, los receptores puedan imaginarse la figura, el gesto, el tono y la naturaleza de ese protagonista.

Pero quizás donde la retórica de la 'admiratio' alcance cotas más sobresalientes sea en la representación que de sí mismo, como héroe, da Contreras. Probablemente, al escribir su autobiografía, y pensando en ese protector al que pretendía cautivar, el soldado quiso contemplarse como Lope y sus contertulios lo contemplaron en las tertulias del jardín de la calle Francos, esto es, con admiración. Tal propósito parece guiar la construcción de su autorretrato, basado en cánones casi enteramente literarios.

El protagonista de la autobiografía no es, desde este punto de vista, una mera proyección del soldado real de los primeros decenios del siglo XVII, como algunos quisieron ver,<sup>34</sup> sino, sobre todo, una construcción artificiosa tras la que se aprecia con toda claridad el referente de ciertos modelos heroicos consagrados por la novela. Dejando aparte la ya tratada intervención de la materia picaresca en este asunto, Contreras-personaje es el resultado de una selección de rasgos provenientes de dos arquetipos novelescos fundamentales: el peregrino, inaugurado por la fórmula bizantina y perpetuado en toda la narrativa barroca, y el caballero andante.

La propia opción de 'narrarse' habla ya de la importancia de tales referentes. Cuando Contreras decide reflexionar sobre sí mismo no elige otras fórmulas adscritas a la representación del 'yo', como el diario o el epistolario, sino que se decanta por la narración, es decir, por un autorretrato articulado sobre la linealidad, la causalidad y el continuo deambular por espacios geográficos diversos. Tal opción crea equivalencias inmediatas entre el héroe de la *Vida* y los héroes bizantinos y caballescicos, 'hechos' a medida que transitan.<sup>35</sup> Siendo, pues, el itinerario, la alegoría en la que se fundamenta el transcurrir vital, éste se desarrolla como una acumulación de experiencias en la que cada 'puerto' comporta un grado más en la conformación del héroe. En este sentido, los sucesivos 'hábitos' que, como indicaba Juárez, marcan la trayectoria de Contreras, necesitan ser contemplados en relación coherente con otros fenómenos: la pauta caballescica de la progresión onomástica y la insistencia en retratarse por medio de una fundamental 'psicología exteriorizada', en la que el gesto, la ampulosidad ocasional del discurso y las cada vez más ostentosas vestiduras marcan el 'hacerse' del protagonista.

<sup>34</sup> El análisis del héroe de la *Vida* ha padecido durante mucho tiempo el prejuicio historicista, de manera que la crítica ha querido ver en el Contreras-personaje un retrato de la situación crítica por la que atraviesa la soldadesca europea del momento a la que Jacobs, por ejemplo, caracteriza como un ejército de hombres insatisfechos que buscan en la vida militar más el riesgo de la aventura que el noble deber de servir a su rey o a su nación (Jacobs 1983). De esta identificación insuficiente entre persona y personaje parten también los primeros estudios del héroe de la *Vida*: el de Ortega y Gasset (Ortega y Gasset 1949) y el de Cossío (Cossío 1956b. No me resisto a dejar de citar aquí el inefable trabajo de Rafael Benítez Claros que – según entiendo – pretende legitimar a Contreras como el modelo militar no ya de un lejano siglo XVII, sino de esa 'España heroica' que, durante la peor parte de la dictadura de Franco, nos quisieron vender como la única verdad; el 'estudio' es una reacción airada del autor ante el "injusto prólogo" de Ortega y una defensa exaltada del soldado como paradigma del "español católico" (Benítez Claros 1957). Vid. para esto, Teijeiro Fuentes 1988, y Cacho Blecua 1987.

<sup>35</sup>

El progreso del héroe, por tanto, se apoya en convenciones novelescas y su configuración textual viene a ratificarlo. De este modo, episodios iniciales como el de la 'psicología predeterminada' ya comentado actúan como patrón apriorístico, y los episodios restantes como una actualización constante del boceto, en la que cada nueva peripecia aporta densidad narrativa al personaje que, por pura recurrencia, acaba ofreciendo una ilusión de realidad.<sup>36</sup> En su proceso de autoinvención, Contreras imita el ejercicio voluntarioso de Alonso Quijano, decidido a construirse a sí mismo con sólo vestir los ropajes del caballero andante. Uno y otro representan el anhelo de la propia heroicidad en medio de un mundo de ideales agrietados que sólo les prestará atención si los re-conoce como literatura.

Quizás no resultara en exceso disparatado, como conclusión, reivindicar para el *Discurso de mi vida* la condición de 'novella'. Gestado al calor de ésta, el texto se hace eco de su naturaleza dialógica esencial y revela su voluntad de obra diversa, entretenida y admirable. Por otra parte, y en lo que se refiere a su difusión, la *Vida* – novelesca – es instrumento de mediación entre el autor y el conde de Monterrey, ese destinatario borroso que se intuye en el texto. La comunicación oral – de signo político – entre ambos es el marco narrativo en el que se insertan las aventuras, de la misma manera que la comunicación oral – de signo amoroso – entre Lope (¿modelo, otra vez, del soldado?) y Marta de Nevaes es el marco que acoge las ficciones de las *Novelas a Marcia Leonarda*.<sup>37</sup>

#### Bibliografía:

- Benítez Claros, Rafael (1957): "Una pica por Contreras. Notas a una autobiografía mal entendida". En: *Cuadernos de Literatura* 1, p. 453-464.
- Bruner, Jerome; Weisser, Susan (1998): "La invención del yo: la autobiografía y sus formas". En: Olson, David R.; Torrance, Nancy (comps.): *Cultura escrita y oralidad*. Barcelona, Gedisa, p. 177-202.
- Cacho Blecua, José Manuel (1987): "Introducción". En: Cacho Blecua, José Manuel (ed.): *Amadís de Gaula*, vol. 1. Madrid, Cátedra, p. 17-216.
- Coirault, Yves (1976): "Autobiographie et Mémoires (XVIIe-XVIIIe siècles), ou existence et naissance de l'autobiographie". En: *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 75, 6, p. 937-953.
- Contreras, Alonso de (1943): *Aventuras del Capitán Alonso de Contreras* (ed. Ortega y Gasset, José). Madrid, Revista de Occidente.
- Contreras, Alonso de (1988): *Discurso de mi vida*, ed. Ettinghausen, Henry. Madrid, Espasa-Calpe.
- Contreras, Alonso de: *De pinche a comendador: memorias*. París-Buenos Aires, s.e.
- Cossío, José M<sup>a</sup> de (1944): "Lope de Vega y el capitán Alonso de Contreras". En: *Correo erudito* 3, p. 107-108.
- Cossío, José M<sup>a</sup> de (ed.) (1956a): *Autobiografías de soldados del siglo XVII*. Madrid, Atlas, BAE, 90.

<sup>36</sup> Para un análisis minucioso de la configuración del personaje novelesco barroco, vid. Laspéras 1987.

<sup>37</sup> Talens 1977:139-153.

- Cossío, José M<sup>a</sup> de (1956b): "Introducción". En: Cossío, José M<sup>a</sup> de (ed.): *Autobiografías de soldados del siglo XVII*. Madrid, Atlas, BAE, 90, p. V-XXX.
- Del Corral, José (1990): "Dolor y triunfo del Capitán Contreras". En: *Los misterios de Madrid en el Siglo de Oro*. Madrid, El Avapiés S.A., p. 85-95.
- Ettinghausen, Henry (1975): "Alonso de Contreras: un épisode de sa vie et de sa *Vida*". En: *Bulletin Hispanique* 77, 3-4, p. 293-318.
- Ettinghausen, Henry (1988): "Introducción". En: Contreras, Alonso de: *Discurso de mi vida* (ed. Ettinghausen, Henry). Madrid, Espasa-Calpe, p. 9-64.
- Ettinghausen, Henry (1990): "The laconic and baroque: two seventeenth-century spanish soldier autobiographies (Contreras and Duque de Estrada)". En: *Forum Modern Language Studies* 26, 3, p. 204-211.
- Frenk Alatorre, Margit (1982): "Lectores y oidores. La difusión de la literatura del Siglo de Oro". En: *Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas*. Venecia, p. 101-123.
- Gómez Moriana, Antonio (1982): "Autobiografía y discurso ritual. Problemática de la confesión autobiográfica destinada al tribunal inquisitorial". En: Laffitte, J. (ed.): *Autobiographie en Espagne. Actes du IIe Colloque International de la Baume-lès-Aix (23-25 mai 1981)*. Université de Provence, p. 69-94.
- Gómez Moriana, Antonio (1988): "Narración y argumentación en el relato autobiográfico (ejemplos hispánicos)". En: Spadaccini, Nicholas; Talens, Jenaro (eds.): *Autobiography in Early Modern Spain*. Minneapolis, The Prisma Institute, p. 7-23.
- Guillén, Claudio (1966): "Luis Sánchez, Ginés de Pasamonte y los inventores del género picaresco". En: *Homenaje a Antonio Rodríguez Moñino*, t. 1. Madrid, Castalia, p. 221-231.
- Gusdorf, Georges (1948): *La découverte de soi*. París, Presses Universitaires de France.
- Jacobs, Berverly Sue (1983): "Social provocation and self-justification in the *Vida* of Captain Alonso de Contreras". En: *Hispanic Review* 51, 3, p. 303-319.
- Juárez, Encarnación (1997): "Alonso de Contreras: política del vestido y construcción del sujeto autobiográfico barroco". En: *Bulletin of Hispanic Studies* 74, 2, p. 179-195.
- King, Willard F. (1962): *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*. Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española.
- Laffitte, J. (ed.) (1982): *Autobiographie en Espagne. Actes du IIe Colloque International de la Baume-lès-Aix (23-25 mai 1981)*. Université de Provence.
- Laspéras, Jean-Michel (1987): *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*. Université de Montpellier.
- Lejeune, Philippe (1971): *L'autobiographie en France*. París, Colin.
- Levisi, Margarita (1984): *Autobiografías del Siglo de Oro. Jerónimo de Pasamonte, Alonso de Contreras, Miguel de Castro*. Madrid, SGEL.
- Lope de Vega (1968): *Novelas a Marcia Leonarda* (ed. Rico, F.). Madrid, Alianza.

- López Grigera, María Luisa (1983): "En torno a la descripción en la prosa de los Siglos de Oro". En: *Homenaje a José Manuel Blecua*. Madrid, Gredos, p. 347-357.
- Misch, Georg (1950): *Geschichte der Autobiographie*, 4 vols. Bern, A. Francke (vol. 1).
- Misch, Georg (1955-1959): *Geschichte der Autobiographie*, 4 vols. Frankfurt, G. Schult-Bulmke (vols. 2-4).
- Molino, Jean (1980): "Stratégies de l'autobiographie au Siècle d'Or". En: *L'autobiographie dans le monde hispanique. Actes du Colloque International de la Baume-lès-Aix (11-13 mai 1979)*. Université de Provence, p. 115-138.
- Ortega y Gasset, José (1949): "Aventuras de un capitán español". En: Ortega y Gasset, José: *De la aventura y de la caza*. Madrid, Afrodisio Aguado, p. 175-223.
- Peale, George (1979): "Guzmán de Alfarache como discurso oral". En: *Journal of Hispanic Philology* 4, 1, p. 25-57.
- Pereyra, Carlos (1927): "Soldadesca y picaresca". En: *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo* 9, p. 352-361.
- Pereyra, Carlos (1928): "Soldadesca y picaresca". En: *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo* 10, p. 74-96, 150-163 y 242-250.
- Pouillon, Jean (1970): *Tiempo y novela*. Buenos Aires, Paidós.
- Rabell, Carmen R. (1992): *Lope de Vega. El arte nuevo de hacer 'novellas'*. London, Tamesis Books Limited.
- Rey Hazas, Antonio (1986): *Picaresca femenina*. Barcelona, Plaza & Janés.
- Ripoll, Begoña (1991): *La novela barroca. Catálogo Bio-bibliográfico (1620-1700)*. Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina (1979): *Novela corta marginada del siglo XVII español*. Universidad de Valencia.
- Ruiz, María Jesús (1995): *Teoría y práctica de la novela corta en la narrativa de Juan Pérez de Montalbán*. Universidad de Cádiz.
- Ruiz, María Jesús (1998): "El diálogo a oscuras de Lope de Vega y Marta de Nevares". En: *Estudios de la Universidad de Cádiz ofrecidos a la Memoria de Braulio Justel*. Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, p. 389-396.
- Talens, Jenaro (1977): "Contexto literario y real socializado. El problema del marco narrativo en la novela corta castellana del seiscientos". En: Talens, Jenaro: *La escritura como teatralidad*. Valencia, Universidad, p. 121-181.
- Teijeiro Fuentes, Miguel Ángel (1988): *La novela bizantina española. Apuntes para una revisión del género*. Cáceres, Universidad de Extremadura.