

ANÁLISIS DE LAS TÉCNICAS NARRATIVAS DE *LA GARDUÑA DE SEVILLA Y ANZUELO DE LAS BOLSAS,* DE CASTILLO SOLÓRZANO

JOSÉ VALLECILLO LÓPEZ
Universidad de Sevilla

La elección de la novela *La Garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas* para mi trabajo en este volumen de merecido homenaje que el Departamento de Literatura Española de la Universidad de Sevilla y todos los autores en él participantes rinden al Doctor Márquez Villanueva, se debe principalmente a dos motivos: el primero, la desde mi punto de vista insuficiente atención crítica que se ha prestado a la novela¹, y el segundo, las posibilidades que su prosa ofrece para el análisis de técnicas narrativas a las que la Narratología ha prestado bastante atención en las dos últimas décadas del siglo XX.

Tal vez pueda sorprender que comencemos estudiando la estructura de la novela que nos ocupa bajo un título que hace referencia al análisis de las técnicas narrativas. Es cierto que a veces se usan como sinónimos de “estructura” palabras como “composición” y “organización”; no obstante, también solemos encontrar como tal el de “técnica”². Ello se debe a que determinadas técnicas narrativas son además algunas veces auténticas estructuras de los relatos. Es lo que sucede, por ejemplo, con la interpolación de novelas en *La garduña de Sevilla*³, técnica, como tendremos ocasión de comprobar, utilizada por Alonso Castillo Solórzano a lo largo de toda su novela hasta el punto de que en cierto modo la configura y la define estructuralmente.

1. Es verdad que hay algunas excepciones, como las páginas dedicadas a la obra por Magdalena Velasco Kindelán en su libro *La novela cortesana y picaresca de Castillo Solórzano* (Valladolid, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Valladolid, 1983) o el prólogo y las notas a su edición de la novela de Federico Ruiz Marcuende (Madrid, Espasa-Calpe, 1972).

2. Por ejemplo, para Marina Forni Mizzau, “técnica” y “estructura” son términos que se pueden intercambiar. Por eso presta mucha atención a las “*strutture tecniche*” (Marina Forni Mizzau, *Tecniche narrative e romanzo contemporáneo*, Milán, Mursia, 1965, pp. 34-35).

3. Aunque el título completo de la novela es el apuntado más arriba y en el título de este trabajo, para referirnos en adelante a ella utilizaremos este otro más breve por el que también es conocida la obra.

En *La garduña de Sevilla* observamos la estructura que se suele llamar clásica o lineal. Es decir, ordenada cronológicamente, con una correspondencia exacta entre la sucesión de capítulos y el paso del tiempo, tendente hacia un desenlace, que implica la existencia de un final (abierto o no). A nuestra novela puede aplicarse, pues, lo que Paul Conrad Kurz, por ejemplo, señala sobre la novela tradicional, que los sucesos se narran uno tras otro⁴.

En la novela encontramos un exordio⁵ que condiciona el devenir de la narración: el matrimonio de Rufina con el viejo Lorenzo de Sarabia; la burla de que esta fue objeto por parte de Roberto, uno de los más traviosos mozos de Sevilla, de buen talle e hijo de buenos padres, que se convirtió en su amante; y la muerte a manos del muchacho de su padre, Trapaza, protagonista a su vez de la novela de Alonso Castillo de la que la nuestra es en cierto modo continuación: *Aventuras del Bachiller Trapaza*⁶. Este exordio marca el curso que han de seguir los hechos posteriores de la novela que protagoniza la pícara Rufina. Las variaciones que siguen al exordio son las peripecias, aventuras y pasos de un estado a otro por parte de la muchacha. Cuando las peripecias que se avecinan en *La Garduña de Sevilla* son realmente importantes, observamos un significativo aumento gradual de la tensión, que nos prepara para el cambio que pronto ha de tener lugar. Es lo que ocurre, por ejemplo, en las páginas que anteceden a la narración de cómo enviuda la pícara protagonista. Antes de este hecho, decisivo en la novela, la tensión había ido aumentando progresivamente debido al galanteo de que la joven era objeto por los jóvenes Roberto, el asesino de su padre más arriba mencionado, y Feliciano, galán hijo de un hidalgo rico que había aumentado su hacienda por haberle ido bien en las Indias. Por el amor de ella tendrán ambos un desafío en el que morirá Roberto. Al tener noticia de las aventuras de su esposa con estos amantes es cuando al esposo de Rufina “se le afligió el corazón de manera que ahogándole los espíritus vitales espiró”⁷.

También en otras aventuras protagonizadas por Rufina observamos cómo antes de tener lugar hechos importantes, aumenta la tensión. Así sucede en las páginas que anteceden a la narración del robo del que entre la protagonista y Garay, un antiguo amigo de su padre, hacen víctima a un avaro indiano llamado Marquina tras quedar ella viuda y pobre. De semejante intensidad son la intriga y la tensión del comienzo del capítulo décimo, en el que Garay y Rufina traman robar a un genovés llamado Octavio Filuchi, lo que consiguen finalmente antes de huir a Málaga. No menor resulta

4. Paul Kurz Conrad, “Metamorfosis de la novela moderna”, *La nueva novela europea*, Madrid, Guadarrama, 1968, p. 40.

5. Como es sabido, conjunto de motivos dinámicos o acontecimientos que rompen la situación inicial de equilibrio de la historia.

6. Una magnífica edición de esta novela es la realizada por Jacques Joret (Madrid, Cátedra, 1986).

7. Alonso Castillo Solórzano, *La garduña de Sevilla*, Madrid, Editors, 1990, p. 22. (En lo sucesivo citamos siempre por esta edición).

el progresivo aumento de la tensión que precede al robo de que Rufina hace objeto al ermitaño Crispín (tan delincuente como ella) durmiéndolo con un narcótico.

Tras todos estos hechos importantes de la novela (la muerte del esposo de Rufina y los robos al indiano, al genovés y al ermitaño), que suponen un respiro en la narración, la tensión vuelve a comenzar a aumentar otra vez hasta un nuevo cambio de la situación motivado por alguna nueva aventura.

Como suele ocurrir en las novelas picarescas, el final de *La Garduña de Sevilla* presenta una estructura abierta, susceptible de continuación, al informarse al lector de que perseguidos por la justicia, Rufina y su último compañero de tropelías, convertido en su esposo, huyen hacia Zaragoza, donde se dedican al negocio de sedas.

Al igual también que suele suceder en toda novela picaresca, la narración de la novela que nos ocupa es retrospectiva, narrándose sucesos pasados ordenados cronológicamente. Si en la trama de *La Garduña de Sevilla* se observa algún retroceso, algún flash-back, referente al pasado de Trapaza, al de alguno de sus enamorados o de ella misma, este suele ser sumamente necesario y nunca se puede objetar que se convierta en un obstáculo para la comprensión de la novela por el lector, sino en la aclaración de algún punto o suceso importante para una determinada situación.

Por lo general Castillo Solórzano, para conseguir cierto realismo en la composición de la narración, introduce motivos en su novela con gran verosimilitud, de manera que el lector no se percata a primera vista de la cierta incongruencia de algunos finales de las aventuras de Rufina, como sucede cuando ya cercano el final de la novela, el lector espera el castigo de la pícara con armas semejantes a las suyas sin que suceda así, al enamorarse repentinamente de ella un joven valenciano llamado Jaime con el que decide casarse⁸.

De acuerdo con el realismo que se da en la organización de su obra, es lógico que Castillo introduzca en su relato sustancia procedente de la realidad. Así encontramos en *La Garduña de Sevilla* descripciones de diversos ambientes –breves y rápidas por lo general–: residencias de nobles, de ermitaños, viajes en diligencias, el mundo teatral... De todos estos ambientes, según ya señaló Magdalena Velasco, los más cuidados y reciamente pintados por el autor son los cortesanos:

Las quintas elegantemente amuebladas («Tenía la bien aliñada de cuadros de pintura de valientes pinceladas, de colgaduras de Italia muy lucidas, de escritorios de diferentes hechuras, de camas y pabellones costosos» (Gard., lib. II), los caballeros galanamente vestidos, las damas bellas y enamoradas. Los respetuosos criados sirviendo ricas cenas. La música en la noche. Las conversaciones elevadas, los discretos galanteos. Las justas

8. En realidad, en casi ninguna novela picaresca el protagonista obtiene el castigo que tal vez merezca, logrando en ocasiones al final un destino dichoso.

y los torneos, los bailes y las fiestas y, en fin, todos los elementos que requiere el ambiente de la cortesanía⁹.

A este propósito cita Velasco las siguientes palabras de Alberto del Monte:

El conflicto entre escritores heterodoxos, preocupados por una problemática ético-social y la clase dominante inclinada a volatizarla, se concluye en las novelas de Castillo con la supremacía de esta y, por tanto, con la desvalorización del género picaresco y su reducción a literatura amena y a moda comercial. La narrativa picaresca de Castillo Solórzano señala sin duda la urbanización y comercialización, el decaimiento del género (...) El mensaje moral no actúa en la espiritualidad de Castillo, el cual adopta la temática del género para proporcionar una obra amena al público, un público amante de la literatura de puro entretenimiento.

La narrativa picaresca de Castillo no conoce las callejuelas, los mercados, sino las casas, los jardines. Y el autor ignora la misantropía, el sarcasmo, la crueldad, sino que es un narrador amable y superficial, agradable y ligero, urbano y monótono¹⁰.

Es verdad que *La Garduña de Sevilla* es una novela picaresca, pero más por “seguir una moda” que por “compartir el espíritu del que la moda nació”¹¹, del que no participa en absoluto. Como muy certeramente apuntó M. Velasco, en las novelas picarescas del escritor, “ya no hay crítica social, no hay desgarró, no hay profundidad en la observación del alma humana. De la novela picaresca, –continúa la crítica– Castillo sólo ha tomado lo más externo: el hombre, o la mujer, sin profesión fija ni honrada. Pocos más rasgos comunes podremos encontrar con la novela genuinamente picaresca”¹².

En *La Garduña de Sevilla*, como en otras tantas novelas de su mismo género, la estructura se establece a través de un continuo viaje o deambular de la protagonista. De acuerdo con lo expuesto por Mariano Baquero Goyanes al tratar este tipo de estructuras, los personajes principales en estas novelas van y vienen, y a medida que van haciendo sus caminos, van entrando en contacto con otros personajes que ofrecen nuevas posibilidades argumentales, que dan pie a otras historias¹³. Es lo que le sucede a Rufina, que en sus aventuras va conociendo, entre otros, a un perulero, un genovés, un fraile ladrón o un dramaturgo, los cuales se integran en la trama y en algunos casos cuentan sus propias historias. Lleva razón Baquero Goyanes en que el viaje en este

9. M. Velasco Kindelán, *Op. Cit.*, p. 123.

10. Alberto del Monte, *Itinerario del romanzo picaresco spagnolo*, Firenze, 1957. (Citado a través del mencionado libro de M. Velasco, p. 123).

11. M. Velasco: *Op. Cit.*, p. 123.

12. *Ibidem*, p. 123.

13. Mariano Baquero Goyanes, *Estructuras de la novela actual*, Madrid, Castalia, 1995, p. 32.

Sobre la novela como viaje trata también el ensayo de este autor *Mr. Pickwick o la novela como viaje*, incluido en *Proceso a la novela actual* (Madrid, Rialp, 1963, pp. 132 y ss.).

tipo de novelas es un motivo y a veces hasta un tema novelesco, pero también una estructura, por cuanto la elección de tal soporte argumental implica en realidad la organización del material narrativo en una textura fundamentalmente episódica¹⁴.

Es lo que sucede en la novela de que tratamos, caracterizada por presentar el viaje como lo que el citado crítico llama resorte y eje estructurador que hace madurar a los protagonistas. Una opinión parecida es la Michel Butor, quien afirma que hacer camino es creador, y creador de conciencia: un hombre nuevo nace sin cesar¹⁵. No cabe duda de que los continuos viajes y las mil y una peripecias que le suceden a lo largo de *La Garduña de Sevilla* a Rufina son los que la van haciendo cada vez más cruel, frívola, impasible, falsa y taimada, pero también los que la predisponen, cercano ya el final de la novela, a cambiar en algo esencial de su carácter: ser capaz de enamorarse de Jaime, único sentimiento leal y noble de la protagonista, de quien hasta entonces (y recordemos que acabo de señalar que el final de la narración está ya próximo) como mérito digno de alabanza únicamente conocíamos su belleza. De todos modos, quizás el rasgo llega algo tardío y como señala M. Velasco, “su crueldad e impasibilidad ante los sentimientos ajenos ya nos han dado su verdadera imagen”¹⁶.

Según Baquero Goyanes, el motivo del viaje se relaciona muy estrechamente con el de la búsqueda¹⁷. Uno de los esquemas argumentales prototípicos de la novela de mayor validez universal, es el del joven que pretende descubrir su propia naturaleza y la del mundo¹⁸. Esto es lo que hace Rufina en su novela, pues es a raíz de la muerte de su padre, su marido y uno de sus amantes, cuando conocemos la verdadera identidad de la bella joven, que como consecuencia de la educación que ha recibido de Trapaza y de los sucesos en que se ha visto envuelta, se revela de un modo un tanto brusco ya en la segunda parte del libro primero de la novela ante los ojos del lector como una auténtica pícara.

Con este tipo de estructura narrativa, la de la búsqueda, se relaciona la de la novela aprendizaje, el *Bildungsroman*: la historia de una educación, de un irse haciendo un hombre o una mujer, de las experiencias, sacrificios, aventuras, por las que viaja el protagonista hacia la búsqueda, la conquista de su madurez¹⁹. Rufina, aunque tras enamorarse continúa en principio con su picaresca vida de siempre, muy pronto sabremos por el final de la novela que pondría fin a sus mil y una aventuras y llevaría junto a su esposo una vida honrada y ordenada en su madurez, abandonando para

14. M. Baquero Goyanes, *Estructuras...*, ed. cit., p. 32.

15. Roland Barthes, *Ensayos críticos*, trad. de Carlos Pujol, Barcelona, Seix Barral, 1967, p. 128.

16. M. Velasco, *Op. Cit.*, p. 124.

17. Northrop Frye opina que la búsqueda es el componente más importante del género de la novela. (Maurice Shoroder, *The Novel as a Genre*, en Robert Murray Davis: *The Novel. Modern Essays in Criticism*, Nueva Jersey, Prentice-Hall Inc., Englewood Cliffs, 1969).

18. M. Baquero Goyanes, *Estructuras...*, p. 34.

19. *Ibidem*., p. 35.

siempre sus frivolidades y ligerezas habituales, pues “dejando a Madrid, se fueron a Aragón, donde en su metrópoli, la insigne ciudad de Zaragoza, tomaron casa, y en ella pusieron tienda de mercaderías de seda, ocupándose en este tráfico el tiempo que les duró la vida, la que pasaron dedicándose a actos de virtud, a fin de enmendar en parte sus extravíos pasados”²⁰.

Es cierto que con frecuencia la estructura narrativa del *Bildungsroman*, cuya forma más pura según muchos teorizadores de la literatura es la novela picaresca, se identifica por la escritura en primera persona, por el uso de la forma autobiográfica, y en *La Garduña de Sevilla* el narrador creado por Castillo Solórzano usa, en cambio, la tercera persona²¹. Sin embargo, estamos de acuerdo con Baquero Goyanes en que aunque sea menos frecuente, un *Bildungsroman*, se puede también escribir en tercera persona: la que corresponde a las reflexiones satírico-morales del propio escritor, no encarnado en ningún personaje, para mejor poder realizar desde la perspectiva adecuada esa tarea crítica y desengañadora²².

No suponiendo obstáculo el empleo de la tercera persona, tan sólo algo podríamos objetar que aparta a *La Garduña de Sevilla* del *Bildungsroman*, la ausencia de compasión por la protagonista por parte del lector, común en este tipo de novelas.

El tipo de reflexiones que acabamos de mencionar abunda a lo largo de toda la novela cuyas técnicas narrativas comentamos, siendo muy numerosas al principio para irse progresivamente restringiendo su uso hasta su casi total eliminación en las páginas finales de la obra, donde, como ha apuntado M. Velasco “sólo de vez en cuando aparece un comentario personal del autor, sin visos de ejemplarización”²³. Estas digresiones que salpican, como decimos, sobre todo la primera mitad de la novela, ocasionan interrupciones de la acción, breves por lo general, para emitir un juicio o una valoración sobre algún tema²⁴. A través de ellas se trasluce la opinión del autor implícito sobre determinados temas, nos advierte este de determinados peligros, nos expresa ciertos rasgos misóginos de su carácter:

[...] aquel fue su último día, pues de una estocada le dejó Roberto sin aliento ni poder hacer un acto de contrición; fin que tienen los que viven como este había vivido²⁵.

Quedaba Rufina casada, y eso en otra mujer de mejores inclinaciones le fuera de consuelo en esta pérdida [de su padre]; mas vivía con esposo de no gusto, y esto la doblaba el sentimiento; culpa de los padres que casan a sus hijos con edades desiguales²⁶.

[...] iba Rufina, con expresa licencia de su marido, a esta fiesta, por llevarla una vecina suya, de quien Sarabia hacía la bastante confianza para fiársela, ignorando lo oculto de la persona a quien se la entregaba: cosa en que deben reparar los maridos, pues por no conocer bien las personas con quien tratan sus mujeres, resultan en estas amistades cosas en ofensa suya²⁷.

Desdichado fin de los que andan en estos pasos, solicitando mujeres ajenas, pues no llegan a parar en menos que este desdichado²⁸.

Admirada quedó Rufina de lo que veía y leía; de modo que por media hora no fue señora de sus acciones, considerando que pocos son los secretos ocultos, pues permite el cielo que se revelen, o para enmienda nuestra, o para castigo²⁹.

Ya tenemos a Rufina viuda, y lo peor de todo, pobre; pues viéndose así, con su condición traviesa, era fuerza valerse de su buena cara para sustentarse. Esto se entiende en las poco consideradas, que en las prudentes buscan modos honestos para pasar la vida; y como esto lo hacen con el fin de no ofender a Dios, así les abre camino para que se remedien³⁰.

Rufina, moza, briosa y lozana, en nuevos barrios, no trató de dejarse ver de la juventud tan presto como otras, que en enterrando a sus maridos, luego salen a desenfadarse y a ser vistas, para con esto tratar de otro matrimonio³¹.

[...] llevárselo por la vía de matrimonio, palabra que con la capa de honor que trae se rebozan muchas mujeres, aunque para algunas es tan corta, que les descubre sus defectos³².

[...] fue dado muy poco al juego, virtud que la ejercen pocos hombres mozos, y que se debe estimar en estos tiempos; porque el distraimiento del juego es tal, que de él nacen mil daños, como se experimentan en lastimosos sucesos que de él han procedido³³.

[...] el primero había perdido mucha parte con la ausencia, propio en las mujeres, no hacer caso sino de lo presente³⁴.

[...] así sustentaba los dos galanteos: sucesos que pasa en nuestros siglos con muchas, por quien suceden no pocas desdichas³⁵.

20. A. Castillo Solórzano, *La garduña de Sevilla*, ed. cit., p. 195.

21. Según F. Ruiz Marcuende, “Castillo Solórzano se emancipa de la hasta entonces trillada autobiografía del pícaro, modelando una casi perfecta narrativa” (*Op. Cit.*, p. XXV).

22. A. Castillo Solórzano, *La garduña de Sevilla*, ed. cit., p. 36.

23. M. Velasco, *Op. Cit.*, p. 104.

24. A las digresiones que cumplen esta función Mieke Bäl las llama “partes discursivas” (*Teoría de la narrativa*, trad. de Javier Franco, Madrid, Cátedra, 1987).

25. A. Castillo Solórzano, *La garduña de Sevilla*, ed. cit., p.16.

26. *Ibidem*, p. 17.

27. *Ibidem*, p. 17.

28. *Ibidem*, p. 20.

29. *Ibidem*, p. 23.

30. *Ibidem*, p. 25.

31. *Ibidem*, p. 25.

32. *Ibidem*, p. 37.

33. *Ibidem*, p. 53.

34. *Ibidem*, p. 67.

35. *Ibidem*, p. 69.

[...] la vecina [...] sabía hacer algunas amistades de juntas amorosas. *Tal género de mujeres debía de ser aborrecido por las gentes, pues con disimulado trato son polilla de las honras, con quien no vive marido, padre o hermano seguro*³⁶.

[...] Jaime comenzó a alabar a la viuda su hermosura: *lisonja siempre creída de las mujeres*³⁷.

A medida que se avanza en la lectura de la novela de Castillo el lector se va percatando de que la estructura del relato va respondiendo a lo que tradicionalmente se conoce como estructura episódica. Como es frecuente en este tipo de relatos, parece que el autor escribe sin conocer exactamente el camino que su protagonista seguirá o lo que hará. En relación con este punto puede decirse que *La Garduña de Sevilla* presenta en cierto modo una construcción escalonada o en cadena, llamada también en escalera, encadenada o incluso ensartada o en sarta³⁸. En la novela de Castillo Solórzano es habitual lo que apunta Tomasevskij para este tipo de construcción en su artículo “Tema y trama”³⁹, que para lograr un orden progresivo, cada capítulo amplía su tema respecto al que le precede. Si bien en *La Garduña de Sevilla* podemos encontrar capítulos totalmente independientes de otros que les anteceden al presentar nuevas aventuras y cuyo nexos común únicamente sería Rufina, como sucede con el narrador-protagonista de *El Lazarillo de Tormes*, es cierto que en muchos de ellos reaparecen personajes de capítulos anteriores, como acaece por ejemplo con el ermitaño engañado, que vuelve a aparecer para llevar a cabo su venganza tras ser objeto de un robo por Rufina y Garay, viejo amigo del padre de ella.

Si aplicamos a nuestra novela la conocidísima clasificación de novelas según su estructura propuesta por Edwin Muir en *The Structure of the Novel*⁴⁰: “Novel of Character”, “Dramatic Novel” y “Chronicle Novel”⁴¹, resultaría que en líneas generales puede ser considerada una “novela de caracteres”, pues cumple lo indicado por Muir: la trama se encuentra subordinada a estos, centro y eje de la narración. Si Rufina no hubiera quedado pobre y viuda y no hubiera vivido todo lo que vivió junto a su padre en las *Aventuras del Bachiller Trapaza*, no se hubiera convertido en una pícara, siendo el centro de la narración desde el momento en que decide llevar una vida como tal junto a Garay. De todas formas, dada la ausencia de introspección de la protagonista, a la que en rigor no llegamos a conocer nunca por dentro ni por

36. *Ibidem*, p. 73.

37. *Ibidem*, p. 150.

38. Todas estas denominaciones ofrece Enric Sullá en una nota al margen del artículo “Tema y trama” de Boris Tomasevskij, incluido en *Teoría de la novela*, Barcelona, Crítica, 1996, p. 53.

39. Cf. nota anterior.

40. Londres, Hogar Press, 1967.

41. Una clasificación semejante presenta Wolfgang Kayser, quien distingue entre novelas de acontecimiento, de personaje y de espacio en su libro *Interpretación y análisis de la obra literaria* (trad. de M^a. D. Mouton y v. G. Yebra, Madrid, 1954).

cuyo destino llegamos a interesarnos realmente –tal vez la primera persona hubiera contribuido algo a lograrlo–, podríamos admitir que también la novela participa de ciertos rasgos de las “novelas dramáticas”⁴², pues si bien al principio las cualidades asignadas a Rufina determinan algo más la acción, pronto sus aventuras, enredos y conflictos amorosos la van llevando de un sitio a otro como si de un títere se tratase en determinadas ocasiones. Como el mismo Muir llega a reconocer, los compartimentos de su clasificación no son estancos, razón por la que pueden producirse cruces entre las estructuras por él señaladas como fundamentales⁴³.

Por otra parte, en la triple clasificación ofrecida por Albert Thibaudet en *Réflexions sur le roman*⁴⁴: “roman brut” (novela que pinta una época), “roman passif” (novela que abarca una vida) y “roman actif” (novela que narra una crisis), *La Garduña de Sevilla* entraría dentro del segundo tipo.

Según una amplia clasificación de tramas propuesta por Norman Friedman en su conocido artículo “Forms of plot”⁴⁵, la novela de Castillo Solórzano presentaría una trama de reforma, uno de los subtipos de las tramas de personaje, pues cumple todas las características de este tipo apuntadas por el autor del ensayo. Se produce un cambio a una situación mejor: Rufina al final de la novela decide llevar una vida honrada. La protagonista se comporta de manera equivocada y lo sabe, pero su ligereza, volubilidad e inconstancia la hacen alejarse de aquel camino que ella sabe que es el apropiado. Para no revelar su carácter a los demás, Rufina lo oculta bajo una máscara de virtud y respetabilidad desde el principio, pero aunque logra engañar a muchos de los personajes (el perulero, el genovés Octavio, el ermitaño...) no engaña al lector, que pronto toma conciencia de su socarronería, desvergüenza e hipocresía, que nublan en cierto modo, como ya apuntamos anteriormente, la satisfacción que podría experimentar este cuando Rufina escoge el buen camino al final de la narración. Como muy bien apunta Friedman, la trama de reforma se caracteriza por carecer de la compasión que caracteriza al *Bildungsroman*, a lo que ya nos hemos referido. La hipócrita Rufina será al final de la novela *reformada*, no simplemente castigada, como sucede en las tramas punitivas⁴⁶.

42. A lo que Muir se refiere con el término “dramatic” no guarda relación con lo teatral. Según explica M. Baquero Goyanes, cuando Muir opone la novela dramática a la de caracteres, fijándose en el binomio caracteres-argumento y en su desigual predominio, nos hace ver que “dramatic” ha de ser aceptado como adjetivo indicador de una tensión, del desarrollo de una trama, no existente con la misma categoría y densidad en la novela de caracteres. (M. Baquero Goyanes, *Estructuras...*, p. 69).

43. Edwin Muir: *Op. Cit.*, p. 7.

44. París, Gallimard, 1963.

45. *Form and meaning in fiction*, Athens, The University of Georgia, 1975, pp. 80-91.

46. Según Friedman, son las que presentan un protagonista cuyo carácter es poco atractivo, con ambiciones y propósitos repugnantes, que sufren un castigo merecido.

Un aspecto llamativo de *La Garduña de Sevilla* es el empleo que Castillo Solórzano hace en ella del episodio, propio de las novelas antiguas y largas. Varios son los episodios intercalados o narraciones metadieéticas⁴⁷ que aparecen en la novela:

1. Falsa historia de su vida inventada y narrada por Rufina al avaro Marquina.
2. “Quien todo lo quiere, todo lo pierde”, novela leída por un pasajero que acompaña a Rufina y Garay en una diligencia, el clérigo llamado Monsalve.
3. Otra falsa historia sobre su vida ideada y contada por Rufina al falso ermitaño llamado Crispín.
4. “El conde de las legumbres”, contada por uno de los camaradas de Crispín a este y a otro amigo y oída por Rufina desde otro aposento.
5. Falsa historia de su vida concebida y relatada por Jaime a Rufina.
6. “A lo que obliga el honor”, leída por Jaime para divertir a Rufina y a sus criadas.
7. Falsa historia sobre su persona inventada por Jaime y narrada por este a un autor de compañía de comedias.
8. “Comedia famosa de la señora de Vizcaya, hecha por el Bachiller Domingo Joancho, poeta vizcaíno”, leída hasta ser interrumpido por Jaime al citado autor de compañía de comedias.

Los episodios 1, 3, 5 y 7 enriquecen el argumento de la novela, explican la narración principal y añaden nuevos detalles que tienen que ver con ella de un modo directo. En cambio, la función principal de los episodios 2, 4, 6 y 8 es la de distraer al lector momentáneamente del argumento principal. Puede observarse, pues, cómo Castillo Solórzano alterna sabiamente las narraciones intercaladas que persiguen una u otra función con el ánimo de no cansar al lector con demasiadas historias ajenas al relato principal que no tengan ninguna repercusión en este.

En lo referente a la cuestión del punto de vista y de la voz que encontramos en la narración de la historia, aunque en ella se dan distintos tipos de modalización parciales en capítulos o fragmentos distintos, sin duda es la omnisciencia neutral la que predomina y da unidad a toda la novela. La voz predominante es aquella a la que Darío Villanueva⁴⁸ al tratar este tipo de omnisciencia se refiere cuando afirma que conoce todo de los personajes: su pasado (la vida anterior de Rufina, Trapaza...), su presente

47. Para Gerard Genette el nivel metadieético es una narración dentro de una narración, un segundo grado de ficción (“Discurso del relato”, en *Figures III*, Barcelona, Lumen, 1991).

48. *El comentario de textos narrativos: la novela*, Barcelona, Júcar, 1989.

(las aventuras a las que asistimos en la lectura), su futuro (la vida honrada hasta su muerte de Rufina y su esposo), sus deseos, sus ambiciones, sus intenciones (obtener beneficio material en el caso de Rufina), sus pensamientos, sus sueños (el enamoramiento de Rufina de Jaime, por ejemplo). Este narrador domina desde lo alto los sucesos, relacionándolos y explicando sus causas y consecuencias al lector⁴⁹. En *La Garduña de Sevilla*, aunque Rufina, Jaime, Garay, Crispín y los demás personajes hablan y actúan, es el narrador primordialmente quien nos ofrece descripciones, retratos, comentarios y explicaciones sobre ellos. El narrador de esta novela es el tipo del que Genette afirma que está ausente como personaje de la narración sin participar en la historia que narra. Se trata de un autor analista u omnisciente que cuenta una historia. Es el narrador heterodieético del que habla este teórico de la literatura o un narrador externo, si utilizamos la terminología empleada por Mieke Bäl⁵⁰.

A pesar de que como se ha señalado en la novela que comentamos predomina la omnisciencia neutral, también aparecen repetidamente fragmentos en que se hace presente la omnisciencia editorial de la que habla N. Friedman⁵¹ y a la que D. Villanueva prefiere llamar autorial en su libro citado⁵². En estos fragmentos el narrador creado por Castillo Solórzano cuenta con la libertad de informarnos no sólo sobre las reacciones, los pensamientos, las emociones y los sentimientos de los personajes, sino también sobre los suyos, introduciendo juicios de valor, reflexiones morales del tipo de las más arriba citadas, digresiones y comentarios a lo largo del relato cuando lo estima oportuno. En numerosos casos los acontecimientos de la novela y las aventuras de Rufina y los personajes que la rodean no sólo son presentados, sino como dice Villanueva que sucede en este tipo de omnisciencia, también comentados y criticados. No se cuenta en estos casos sólo con un narrador omnisciente, sino con la voz de un autor implícito⁵³ que apela frecuentemente al lector implícito. Como muy bien señala el profesor Villanueva, cuando la imperiosa voz del autor implícito supera

49. Nos parece que llevan razón Gerard Genette y Shlomith Rimmon al creer que siempre, incluso en tercera persona, hay un narrador. Disentimos de opiniones de teorizadores como Seymour Chatman, Norman Friedman o Michel Butor, que defienden la existencia de algunos relatos sin narrador. (Cf.: M. Butor, “Los pronombres personales” y N. Friedman, “El punto de vista”, ambos artículos en *Teoría de la novela*, Barcelona, Crítica, 1996).

50. Este narrador es para Bäl el que nunca se refiere a sí mismo como personaje, según explica en su obra citada (p. 128).

51. “Point of View. The Development of a Critical Concept”, *PMLA*, vol. LXX, 1955, pp. 1160-1184.

52. La narración autorial omnisciente tiene su equivalente en lo que Genette denomina relato no focalizado o grado cero de focalización y J. Pouillon visión por detrás. S. Rimmon prefiere el término de Todorov *vision par derrière* por neutralizar la focalización respecto a la identidad del narrador. (S. Rimmon, “Tiempo, modo y voz en la teoría de Genette”, *Teoría de la novela*, ed. cit., pp. 185-186). Genette, por su parte, es partidario de sustituir la palabra “autorial” por “narratorial”, según puede verse en su *Nouveau discours du récit* (París, Sevil, 1983, pp. 77-89. Trad. de David Roas).

53. Por este motivo Darío Villanueva prefiere el calificativo de autorial para esta omnisciencia en lugar del de editorial.

y anula a la del narrador omnisciente, la tercera persona es suplantada por la primera, lo que no impide que sea aquella y no esta la configuradora fundamental del discurso⁵⁴. Detengámonos en algunos ejemplos de omnisciencia editorial o autorial de *La Garduña de Sevilla* para que pueda comprenderse a lo que nos referimos:

- “El asunto de este libro es llamar a una mujer Garduña, por haber nacido con la inclinación de este animal, de quien *hemos* tratado”⁵⁵.
- “[...] de todas [las mujeres del jaez de Rufina] *hago*⁵⁶ un compuesto”⁵⁷.
- “[...] cosas como las que *escribo*⁵⁸ no son fingidas de la idea”⁵⁹.
- “[...] descubrióse el rostro Rufina. Viola este galán, que *nombraremos* con el nombre de Feliciano”⁶⁰.
- “Logró [Rufina] los dos intentos como deseaba y como *diremos* más adelante”⁶¹.
- “[...] en esto emplean las mujeres a los que las galantean, resultando de aquí desgraciadas muertes, de que *tenemos* mil ejemplos cada día”⁶².
- “*Volvamos* adonde *dejamos* el cuerpo de Roberto, que siendo a la mañana hallado de los religiosos, no le conociendo, quisieron enterrarle”⁶³.
- “Ya *tenemos* a Rufina viuda, y lo peor de todo, pobre”⁶⁴.
- “Tomaron los dos el camino de Madrid, donde los *dejaremos* por volver a *nuestro* Marquina”⁶⁵.
- “*Volvamos* a *nuestra* Rufina, que estaba en Carmona esperando el coche en que había concertado irse a Madrid”⁶⁶.
- “Este sujeto, que ha de ser el asunto de *nuestra* narración, es el que amaba a Rufina”⁶⁷.

54. D. Villanueva, *Op. Cit.*, p. 23.

55. A. Castillo Solórzano, *La Garduña de Sevilla*, ed. cit., p. 7.

56. Primera ocasión en la novela en que el autor implícito emplea la primera persona del singular.

57. *Ibidem*, p. 7.

58. Segunda ocasión en la novela en que el autor implícito emplea la primera persona del singular.

59. *Ibidem*, p. 7.

60. *Ibidem*, p. 17.

61. *Ibidem*, p. 18.

62. *Ibidem*, p. 19.

63. *Ibidem*, p. 24.

64. *Ibidem*, p. 25.

65. *Ibidem*, p. 47.

66. *Ibidem*, p. 50.

67. *Ibidem*, p. 82.

- “Con esto, como está dicho, se partieron a media noche en sus rocines, que ya habían traído a la quinta, desviándose del camino real, adonde los *dejaremos* ir su viaje, ricos y prósperos, a costa del paciente, por decir lo que sucedió”⁶⁸.
- “[...] pero lo que a *nuestro* genovés le consolaba más era tener en Garay fundadas unas firmes esperanzas”⁶⁹.
- “Sabía Rufina cuándo estaban determinados de tener junta los ladrones con su jefe, Crispín, que era para allí a cuatro días, y previno lo que se dirá adelante, que *me*⁷⁰ llama Crispín, a quien *dejamos* dormido”⁷¹.
- “Rufina y Garay [...] partiéronse de Málaga, deseando parar en Toledo, donde los *dejaremos* ir su camino”⁷².
- “Mientras ella [Rufina] se iba informando de los que más adinerados eran para continuar con sus cautelas, la *dejaremos*, y a los penantes en su pretensión amorosa, para dar la vuelta a Málaga, que *dejamos* libre de la cárcel al hermano Crispín”⁷³.
- “*Dejémosle* [a Garay] en esto, y *volvamos* a Rufina”⁷⁴.
- “Luego que las amigas se fueron, se fue al aposento de don Jaime, que sí le *llamaremos* mientras durare el engaño”⁷⁵.
- “*Dejémoslos* [a Rufina y Garay] poniendo su casa, y *volvamos* a lo que resultó del papel que recibió el alguacil”⁷⁶.
- “*Volvamos* a Jaime, que campaba en Madrid lucidamente”⁷⁷.
- “*Vuelvo*⁷⁸ a decir que este autor era muy jovial”⁷⁹.

En todos estos casos, en los que pese a no constituir el configurador primordial del discurso, aparece un autor implícito diferente del autor empírico (Alonso Castillo

68. *Ibidem*, p. 94.

69. *Ibidem*, p. 94.

70. Tercera ocasión en la novela en que el autor implícito emplea la primera persona del singular.

71. *Ibidem*, p. 142.

72. *Ibidem*, p. 143.

73. *Ibidem*, p. 145.

74. *Ibidem*, p. 151.

75. *Ibidem*, p. 154.

76. *Ibidem*, p. 185.

77. *Ibidem*, p. 186.

78. Cuarta ocasión en la novela en que el autor implícito emplea la primera persona del singular.

79. *Ibidem*, p. 188.

Solórzano), tiene lugar lo que Darío Villanueva denomina un desembrague actancial⁸⁰. Mediante este el hablante real se transforma en un yo que pertenece al discurso⁸¹.

También abundan en la narración de *La Garduña de Sevilla* numerosos desembragues de los que D. Villanueva califica de internos, cada vez que el narrador omnisciente cede su voz a alguno de los personajes, abandonando su perspectiva de omnisciencia neutral para que la focalización arranque de los personajes, desde cuyos puntos de vista se presentan hechos o se cuentan historias reales o inventadas, como los episodios intercalados más arriba citados con los números impares, en los que a través de la modalización en primera persona se aúnan el punto de vista, la voz y el personaje, apareciendo un “yo central” o “yo protagonista”.

En toda novela el tiempo supone un factor primordial, constituyendo la esencia que da forma a toda la narración. En *La Garduña de Sevilla* es obvio que el tiempo de la historia es de duración mucho más amplia que el de la lectura. La técnica del resumen sirve en varias ocasiones al narrador de la novela para acelerar la narración. Claros ejemplos los tenemos en el primer capítulo de la obra, donde se cuenta en apretada síntesis quienes fueron los padres de la Garduña y la educación que recibió esta, y en las últimas líneas de la novela, donde se resume rápidamente cómo fue la vida futura de Rufina y Jaime:

[...] dejando Madrid, se fueron a Aragón, donde en su metrópoli, la insigne ciudad de Zaragoza, tomaron casa, y en ella pusieron tiendas de mercaderías de seda, ocupándose en este tráfico el tiempo que les duró la vida, la que pasaron dedicándose a actos de virtud, a fin de enmendar en parte sus extravíos pasados⁸².

Encontramos también en *La Garduña* bastantes escenas en las que se iguala el tiempo de la historia y el tiempo del discurso. La maestría y profusión de las mismas se debe sin duda alguna a la faceta de dramaturgo de Alonso Castillo Solórzano. Entre las escenas mejor logradas en nuestra opinión por la agilidad del diálogo figuran la de la declaración de Marquina a Rufina, creyéndola Teodora, y la del encuentro entre don Alejandro e Isabel en la novela intercalada “Quien todo lo quiere, todo lo pierde”, en la que en gran parte, más que narración encontramos un puro diálogo. En esta última escena asistimos a un rápido enamoramiento de don Alejandro por Isabel, tan veloz como el que le ocurre a otros personajes de la obra, por ejemplo a Garay. Dada la rapidez con que se produce el nacimiento de este sentimiento y las consiguientes declaraciones amorosas en algunas de las escenas, se podría objetar que ello a veces debilita la verosimilitud de la obra. El mismo autor parece percatarse

80. El vocablo “desembrague” se ha empleado muchísimo en Lingüística desde que con él Benveniste y Jakobson designaran el tránsito mediante el que el protagonista de la enunciación cambia de agente.

81. D. Villanueva, *Op. Cit.*, p. 25.

82. A. Castillo Solórzano, *La Garduña de Sevilla*, ed. cit., p. 195.

de que esto puede chocar al lector y hace que en la última escena aludida sea la misma Isabel la que le haga ver a don Alejandro que le sorprenden sus finezas “habiendo tan poco tiempo que aquí estáis”⁸³. La precipitación hace que esta escena, al igual que la inmediata propuesta matrimonial, resulte demasiado teatral, y ello es sin duda debido al cultivo del escritor del género dramático además del narrativo.

Otra cuestión digna de comentar al abordar el estudio del tiempo en *La Garduña de Sevilla* son los tipos de alteraciones más comunes que se producen entre el orden de la historia y el del discurso. Es decir, lo que Genette llama anacronías y que, como él explica, pueden darse desde la línea temporal predominante o relato primario hacia atrás (analepsis) o hacia adelante (prolepsis). Veamos algunos ejemplos de la novela, clasificados según los tipos apuntados por el teórico francés.

Son varios los casos de analepsis externa⁸⁴, pues en varias ocasiones se hace alusión a la vida de los personajes previa al comienzo de la novela, narrada ya en la otra novela de Castillo *Aventuras del bachiller Trapaza*:

- “Dejamos en las aventuras del bachiller Trapaza a este personaje en galeras”⁸⁵.
- “Tomó [Trapaza] muy por su cuenta la venganza, que aún tenía reliquias de lo travieso que había sido”⁸⁶.
- “[...] era el tal un antiguo amigo de su padre Trapaza, hombre que había en Madrid hecho algunos delitos cuando mozo, y ahora hacía poco que se había retirado a Cádiz, y de allí a Sevilla”⁸⁷.

También encontramos varios ejemplos de analepsis interna heterodiegética repetitiva⁸⁸ cuando el autor retoma tras una interrupción la historia de algún personaje secundario:

- “[...] para dar la vuelta a Málaga, que dejamos libre de la cárcel al hermano Crispín”⁸⁹.

83. *Ibidem*, p. 55.

84. Es aquella cuya amplitud es externa al punto de arranque del relato primario. (En esta y en otras notas que siguen las definiciones que presentamos de analepsis, prolepsis y relatos proceden del artículo ya citado de S. Rimmon sobre tiempo, modo y voz en Genette).

85. A. Castillo Solórzano, *La Garduña de Sevilla*, ed. cit., p. 7.

86. *Ibidem*, p. 15.

87. *Ibidem*, p. 27.

88. Retrospección que remite a sucesos recurrentes.

89. *Ibidem*, p. 145.

— “[...] por volver a doña Victoria, que quedaba con la partida de su galán llorosa y con mucha pena”⁹⁰.

Al tratarse de una novela cuyo principal ingrediente son las aventuras, es normal que no abunden los tipos de prolepsis interna homodiegética repetitiva⁹¹, pues suelen ir en detrimento de la intriga al adelantar acontecimientos. De todas formas, cuando aparece, el autor de *La Garduña* suple la intriga de lo que va a pasar a la protagonista con la del modo en que lo desvelado va a tener lugar:

— “Logró [Rufina] los dos intentos como deseaba y como diremos más adelante”⁹².

Lo mismo ocurre en los casos de prolepsis interna heterodiegética repetitiva al adelantarse sucesos referentes a personajes secundarios:

— “[...] esta dilación que hizo en esto [don Alejandro] le estuvo después bien, como se dirá adelante”⁹³.

— “[...] desde aquel suceso propuso [doña Laudomia] hacer lo posible por sacarle el galán de su dominio a la celosa doña Isabel, y así lo cumplió”⁹⁴.

El único caso de prolepsis externa⁹⁵ que hemos hallado aparece al final de la novela:

— “[...] se fueron a Aragón, [...] tomaron casa, y en ella pusieron tienda de mercaderías de seda, ocupándose en este tráfico el tiempo que les duró la vida, la que pasaron dedicándose a actos de virtud”⁹⁶.

Detengámonos brevemente a observar la frecuencia en la narración que nos ocupa, término con el que Genette se refiere a las relaciones de repetición entre la historia y el discurso, que originan diversos tipos de relato. Aunque normalmente el narrador de la novela de Castillo narra una vez lo que sucede una vez (relato singulativo según Genette), encontramos varios casos –no muchos– de relato repetitivo:

90. *Ibidem*, p. 162.

91. Esta clase de prolepsis duplica un suceso recurrente por anticipación.

92. *Ibidem*, p. 18.

93. *Ibidem*, p. 63.

94. *Ibidem*, p. 67.

95. Se refiere a un suceso que acaece más allá de los límites temporales de la narración primaria, una especie de epílogo.

96. *Ibidem*, p. 195.

— Él [Marquina] estuvo del pesar algunos días enfermo, y en Sevilla fue celebrado el hurto, holgándose muchos de que fuese así castigado quien tan pocas amistades sabía hacer con lo que le sobraba. [...] hubo muy pocos en Sevilla que no se holgasen de su hurto, por verle tan codicioso y tan poco amigo de hacer bien a nadie”⁹⁷.

— “Le halló [a don Jaime] entreteniéndose con una guitarra [...]. En fin, el tal don Jaime se estaba entreteniéndose con la guitarra”⁹⁸.

En lo referente a la mención de los lugares geográficos en que se desarrolla la acción de *La Garduña de Sevilla*, todos reales, podemos decir que cumple las tres funciones de las que habla Philipp Hamon para este tipo de espacios⁹⁹:

1. Anclaje referencial en un espacio verificable, o sea, otorgar verosimilitud al relato. Rufina recorre Sevilla, Madrid, Zaragoza...
2. Subrayado del destino de un personaje. Los lugares que recorre Rufina, como en toda novela picaresca, significan etapas de su vida. Unos lugares marcan su degradación social, como sucede con todos de los que tiene que salir huyendo. Otros, en cambio, su ascensión final, propia también de la novela picaresca: Aragón y su metrópoli, Zaragoza.
3. Compendio económico de papeles narrativos estereotipados. Por ejemplo, no se hace en casa de Marquina lo que en la cueva de Crispín, resultando las viviendas de los personajes y su espacio vital propio una extensión de los mismos.

No debemos pasar por alto el estudio del receptor inmanente, centrándonos en la relaciones que en nuestra narración mantienen el narrador, el lector y el narratario¹⁰⁰. Son varias las ocasiones en que en *La Garduña de Sevilla* el narrador se refiere al narratario designándolo con el término de “lector” o “crítico”:

97. *Ibidem*, pp. 49-50.

98. *Ibidem*, p. 154.

99. P. Hamon, “La construcción del personaje”, *Teoría de la novela*, ed. cit., pp. 132-133.

100. Las ideas que manejamos sobre el narratario proceden principalmente de los siguientes ensayos: F. Brioschi y C. Di Girolamo, “Aspectos del relato. La voz”, *Introducción al estudio de la literatura*, Barcelona, Ariel, 1988, pp. 209-213. Miguel A. García Peinado, “Estructuras lingüísticas y narración. Aspectos pragmáticos (emisor/destinatario)”, *Hacia una teoría general de la novela*, Madrid, Arco/Libros, 1998, pp. 374-378. Mary Ann Piwowarczyk, “The narrate and the situation of enunciation: a reconsideration of Prince’s theory”, *Genre*, 1976, IX, 2. Gerald Prince, “Introduction à l’étude du narrataire”, trad. De David Roas, *Poétique*, 1973, 14, pp. 178-196 y *Teoría de la novela*, ed. cit., pp. 151-162. Darío Villanueva, *Op. Cit.*

- “Sirva, pues, de advertimiento a *los lectores* esta pintura”¹⁰¹.
- “Diráme *algún crítico* que cuando se ha visto llorar con uno”¹⁰².
- “Aquella noche la pasó cual puede considerar *el discreto lector*”¹⁰³.

Menos abundantes, sin embargo, son los fragmentos en los que el narratario es designado por pronombres y formas verbales correspondientes a la segunda persona:

- “[...] los dos trazaron para la siguiente noche lo que después *oiréis*”¹⁰⁴.

Existen además en la novela muchos otros fragmentos que sin nombrar al lector ni aparecer la segunda persona, implican igualmente un narratario. Sucede así cuando el lector implícito se dirige al lector implícito¹⁰⁵ en primera persona del plural, de lo que ya vimos más arriba algunos ejemplos. También podemos hallar en *La Garduña de Sevilla* expresiones impersonales y pronombres indefinidos que se refieren a un narratario, como sucede en estos casos:

- “Suele comúnmente desenamorar lo gozado”¹⁰⁶.
- “[...] en cualquiera persona esta pasión primera siempre viene con grandes accidentes”¹⁰⁷.
- “[...] no hay ninguno que amando perfectamente se atreva a ofender con osadías a quien ama”¹⁰⁸.

Igualmente son fáciles de detectar preguntas que formula el narrador y que van dirigidas a un narratario:

- “¿Ama Maquina? Sí, pues será liberal. ¿Admitió huésped? Pues saldrá mal su agasajo”¹⁰⁹.
- “[...] se dicen aun las cosas que no suceden. ¿Qué será las que con verdad pasan?”¹¹⁰.

101. A. Castillo Solórzano, *La Garduña de Sevilla*, ed. cit., p. 7.

102. *Ibidem*, p. 16.

103. *Ibidem*, p. 99.

104. *Ibidem*, p. 41.

105. Este término procede de Wolfgang Iser (*Der Implizit Leser*, Fink, 1972. Trad. inglesa: *The Implied Reader*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1974).

106. A. Castillo Solórzano, *La Garduña de Sevilla*, ed. cit., p. 18.

107. *Ibidem*, p. 36.

108. *Ibidem*, p. 109.

109. *Ibidem*, p. 36.

110. *Ibidem*, p. 75.

No es difícil tampoco hallar fragmentos como este en los que figura un demostrativo que alude a algo exterior a la narración: “[...] tenía camaradas de estos que continúan las casas de gula, o de figones”¹¹¹. A partir de estas palabras el narratario reconoce a ese tipo de camaradas. Tal vez haya oído hablar de ellos, los haya observado alguna vez...

Tal como afirma G. Prince, las comparaciones y analogías que aparecen en una narración proporcionan también informaciones importantes sobre el narratario. El segundo término de una comparación es siempre tenido por más conocido que el primero¹¹². Se puede, pues, a partir de esta premisa suponer, por ejemplo, que el narratario de *La Garduña de Sevilla* ha oído hablar de las esperanzas de los judíos o al menos conoce el dicho para poder interpretar correctamente la frase “[...] donde Crispín estaba, con más esperanzas que un judío”¹¹³, empezando así, como dice Prince, la reconstrucción parcial del tipo de universo que le es familiar¹¹⁴.

En la novela pueden apreciarse varios casos de paranarrarios¹¹⁵ cuando se interpolan una o varias narraciones secundarias en la principal. Cuando, por ejemplo, Rufina (paranarradora) relata la falsa historia de su vida, lo hace al avaro Marquina, que desempeña el papel de paranarratario. En el resto de los metarrelatos a que más arriba hemos aludido, estos son los personajes que se identifican con las instancias del paranarrador y del paranarratario:

- En la novela “Quien todo lo quiere, todo lo pierde”, paranarrador: el clérigo Monsalve; paranarratarios: Rufina, Garay, un hidalgo y su esposa, dos estudiantes y el criado del clérigo.
- En otra falsa historia sobre la vida de Rufina, paranarradora: Rufina; paranarratario: Crispín.
- En la novela “El conde de las legumbres”, paranarrador: un camarada de Crispín; paranarratarios: Crispín, un amigo suyo y Rufina.
- En la falsa historia de la vida de Jaime, paranarrador: Jaime; paranarrataria: Rufina.
- En la novela “A lo que obliga el honor”, paranarrador: Jaime; paranarrataria: Rufina y sus criadas.

111. *Ibidem*, p. 18.

112. G. Prince, “El narratario”, *Teoría de la novela*, ed. cit., p. 156.

113. A. Castillo Solórzano, *La Garduña de Sevilla*, ed. cit., p. 185.

114. G. Prince, “El narratario”, *Teoría de la novela*, ed. cit., p. 156.

115. Destinatarios a los que se dirigen las narraciones de los paranarradores, que son narradores secundarios en los discursos novelísticos, y que justifican la existencia de estos. (D. Villanueva, *Op. Cit.*, p. 195.

- En otra falsa historia sobre la persona de Jaime, paranarrador: Jaime; paranarratario: un autor de compañía de comedias.
- En la “Comedia famosa de la señora de Vizcaya, hecha por el Bachiller Domingo Joancho, poeta vizcaíno”, paranarrador: Jaime; paranarratario: el citado autor de compañía de comedias.

En todos estos casos las señales para reconocer al paranarratario son semejantes a las comentadas con respecto al narratario del relato principal:

Presencia del autor implícito:

- “Llegó la noche y fuese a su casa, donde la *dejaremos* por decir lo que don Alejandro hizo”¹¹⁶.
- “[...] *pasó como digo*”¹¹⁷.
- “[...] allí le *dejaremos*, por volver a doña Victoria”¹¹⁸.
- “*Volvamos* a don Pedro de Ribera”¹¹⁹.
- “Con esto se despidió de Victoria, a quien *dejaremos* desnudándose”¹²⁰.
- “*Dejémoslos* en esta confusión haciendo varios discursos, y *volvamos* a la fingida dueña”¹²¹.
- “*Dejémoslos* así, y *volvamos* a don Juan”¹²².

Presencia de la segunda persona:

- “[...] *juzgad* si lo llegaría a sentir con veras”¹²³.
- “[...] bien *pensaréis* que esto es poética ficción de las que maquinan los poetas, pues *creedme*”¹²⁴.

Presencia de expresiones impersonales:

- “[...] como *se ve* en el ejemplo presente”¹²⁵.

116. A. Castillo Solórzano: “Quien todo lo quiere, todo lo pierde”, *La Garduña de Sevilla*, ed. cit., p. 76.

117. A. Castillo Solórzano: “El conde de las legumbres”, *La Garduña de Sevilla*, ed. cit., p. 120.

118. A. Castillo Solórzano: “A lo que obliga el honor”, *La Garduña de Sevilla*, ed. cit., p. 162.

119. *Ibidem*, p. 165.

120. *Ibidem*, p. 176.

121. *Ibidem*, p. 178.

122. *Ibidem*, p. 180.

123. A. Castillo Solórzano: “Quien todo lo quiere, todo lo pierde”, *La Garduña de Sevilla*, ed. cit., p. 77.

124. A. Castillo Solórzano: “El conde de las legumbres”, *La Garduña de Sevilla*, ed. cit., p. 120.

125. A. Castillo Solórzano: “Quien todo lo quiere, todo lo pierde”, *La Garduña de Sevilla*, ed. cit., p. 78.

- “[...] lo que los dos determinaron allí fue lo que adelante se sabrá”¹²⁶.

Castillo Solórzano, utilizando una técnica puesta muy de moda por Cervantes, al igual que ocurrió con la interpolación de relatos, introduce a menudo en *La Garduña de Sevilla* sustancia literaria, introduciendo la literatura en la literatura. Así, al igual que en *El Quijote* se nombran muchos autores y obras literarias, en la novela protagonizada por Rufina se citan varios escritores y escritoras, como Paracelso, Rosino, Alquindo, Arnaldo de Villanova, Raimundo Lulio, María de Zayas y Sotomayor..., destacando la atención prestada a esta última por sentir Castillo Solórzano gran admiración hacia ella. Una importante información suministra también el autor sobre el proceso de producción del libro en el Siglo de Oro (“[...] el clérigo, que dijo ir a la corte a imprimir dos libros que había compuesto, donde había de sacar licencia”¹²⁷); sobre la biblioteca de Octavio, en la que abundaban los alquimistas; y muy especialmente, en las últimas páginas de la novela, sobre el mundo del teatro español en el siglo de Oro, aludiéndose sobre todo a las vicisitudes y desvelos de los autores para hacer oír sus comedias a los autores de compañías.

Otra nota que destaca en la novela es el uso del humor (v.g. “La señora Rufina lloró a su padre con entrambos ojos. Diráme algún crítico que cuándo se ha visto llorar con uno”¹²⁸), muchas veces potenciado por el empleo de la hipérbole (“[...] a toda esta familia traía [Marquina] tan muerta de hambre, que se juzgaba a milagro en Sevilla que hallase quien le sirviese”¹²⁹).

Pocas críticas lleva a cabo Castillo Solórzano en *La Garduña de Sevilla* del mundo que rodea a la pícara Rufina. Aparte de algunas amonestaciones del tipo de las reflexiones más arriba vistas, y de alguna crítica encubierta a los clérigos como la que tiene lugar cuando se relata que Monsalves dejó solos a Rufina y Garay con un herido partiendo “descortésmente” en el coche, poco más. Como ya apuntó M. Velasco es esta ausencia de crítica social uno de los motivos de la decadencia del género picaresco¹³⁰, al que despojado de esta, solo quedaban prácticamente el carácter burlón, cierto humor y la estructura y las técnicas narrativas de un género que se extinguía. Ello nos ha llevado a centrarnos en esto último en estas páginas.

126. A. Castillo Solórzano: “El conde de las legumbres”, *La Garduña de Sevilla*, ed. cit., p. 135.

127. A. Castillo Solórzano: “”, *La Garduña de Sevilla*, ed. cit., p. 51.

128. *Ibidem*, p. 16.

129. *Ibidem*, p. 26.

130. *Op. Cit.*, p. 10.