

# La metalepsis en la picaresca

The metalepse in the picaresque

TRABAJO DE FIN DE GRADO



Universidad  
de Huelva

**FACULTAD DE HUMANIDADES**

**María Bella Rodríguez Gómez**

**Tutor: José Manuel Rico García**

**Grado en Filología Hispánica**

**Septiembre 2016**

## **ANEXO II**

### **DECLARACIÓN DE HONESTIDAD ACADÉMICA**

El/la estudiante abajo firmante declara que el presente Trabajo de Fin de Grado es un trabajo original y que todo el material utilizado está citado siguiendo un estilo de citas y referencias reconocido y recogido en el apartado de bibliografía. Declara, igualmente, que ninguna parte de este trabajo ha sido presentado como parte de la evaluación de alguna asignatura del plan de estudios que cursa actualmente o haya cursado en el pasado.

El/la estudiante es consciente de la normativa de evaluación de la Universidad de Huelva en lo concerniente al plagio y de las consecuencias académicas que presentar un trabajo plagiado puede acarrear.

Nombre \_\_\_\_\_

DNI \_\_\_\_\_

Fecha \_\_\_\_\_

Firma \_\_\_\_\_

## **Resumen**

En este trabajo nos ocuparemos de analizar los aspectos más interesantes de la metalepsis, un procedimiento narratológico presente en buena parte de nuestra historia literaria. Un procedimiento que contribuyó considerablemente en la evolución del género narrativo, pues está considerado un componente renovador que condujo a nuevos cauces hacia la literatura moderna que hoy conocemos. Gracias a la metalepsis, hemos descubierto que, a veces, la realidad y la ficción pueden llegar a fusionarse, provocando en el lector un estado realmente desconcertante.

**Palabras clave:** Metalepsis, Genette, picaresca.

## **Summary**

This project is based on some aspects of metalepse, a narrative process that has commonly been found in our literature throughout the years. Metalepse has helped the narrative genre because it is considered to be the element that has defined our literature as it is known these days. Thanks to metalepse, reality and fiction melt into one, and as a result, the reader can be surprised.

**Keywords:** Metalepse, Genette, picaresque.

# ÍNDICE

|     |   |    |
|-----|---|----|
| 1.  | Introducción .....  | 5  |
| 1.1 | Metodología .....   | 5  |
| 2.  | Fundamentación teórica .....  | 6  |
| 2.1 | Tipos de metalepsis .....   | 8  |
| 3.  | La metalepsis en la ficción de pícaros del siglo XVII .....         | 12 |
| 3.1 | Estado de la cuestión .....   | 12 |
| 3.2 | El <i>Guzmán</i> y el <i>Quijote</i> .....                          | 13 |
| 3.3 | Mateo Alemán y Juan Martí .....                                     | 16 |
| 3.4 | Miguel de Cervantes y Alonso Fernández de Avellaneda .....          | 17 |
| 3.5 | La metalepsis en la novela picaresca .....                          | 21 |
| 4.  | Intención y sentido de la metalepsis en la ficción de pícaros ..... | 25 |
| 5.  | Conclusiones .....  | 27 |
| 6.  | Bibliografía .....  | 28 |

## 1.- Introducción

En el presente estudio haremos un minucioso paseo por los atajos más recónditos de nuestra literatura para descubrir los albores de un procedimiento narratológico que apenas ha suscitado el interés en los críticos literarios: la metalepsis en la prosa de ficción del Siglo de Oro. Aunque muchos autores se han servido de ella, muy pocos son los estudios que se ha dedicado a su examen.

Así pues, los objetivos principales de nuestro trabajo son, en primera instancia, analizar la *metalepsis* en el *Quijote* y en el *Guzmán de Alfarache*, obras cumbres de Miguel de Cervantes y Mateo Alemán respectivamente y, por último, conocer su origen, indagando su presencia en el género picaresco.

### 1.1.- Metodología

La metodología del trabajo está determinada por los objetivos y contenidos del mismo, por ende, hemos necesitado, en primer lugar, una base descriptiva basada mayoritariamente en el crítico francés Gérard Genette para definir el término. Posteriormente, ya que sus autores emplean el recurso narratológico de forma similar, hemos realizado un parangón entre el *Quijote* y el *Guzmán de Alfarache*, sirviéndonos de sus continuaciones apócrifas. Y finalmente, investigamos en toda la ficción de pícaros del siglo XVII, analizando en sus testimonios la genealogía del procedimiento.

## 2.- Fundamentación teórica

Del mismo modo que en la construcción de una casa resulta imposible comenzar por el tejado, también nosotros debemos explicar, antes que nada, en qué consiste la metalepsis, la base de nuestro trabajo de investigación. En primer lugar, partiremos de su significado primitivo, cuyo origen se encuentra en la retórica, y después veremos la

evolución del término, que derivó en el estudio de las figuras y del análisis del relato y de la teoría de la ficción.

La palabra *metalepsis* procede del griego μετάληψις. Es un tipo de metonimia en el que la transposición de un término a otro se realiza por medio de un elemento sobreentendido. Por ejemplo: *Un niño trajo la blanca sábana* (García Lorca), donde se adivina la muerte a través de “blanca sábana”, es decir, el “sudario”<sup>1</sup>.

En el año 1972 el teórico literario francés Gérard Genette se sirve del término por primera vez y amplía su significado a ámbitos diferentes:

La *metalepsis* es un procedimiento narratológico que consiste en el paso de un nivel narrativo a otro. Se fundamenta precisamente en introducir en una situación, por medio de un discurso, el conocimiento de otra situación diferente<sup>2</sup>.

Genette volvió dos veces al concepto en *Nouveau discours du récit*<sup>3</sup> (1983) y en *Métalepse*<sup>4</sup> (2004) para hacer algunas precisiones, donde perfeccionó su definición.

La primera alusión de Genette a la *metalepsis* (*Figures III*, 215-216)<sup>5</sup> se ceñía a la definición de Pierre Fontanier, de 1821:

La *metalepsis*, que de modo tan inconveniente se ha confundido con la metonimia, y que nunca es solo un vocablo, sino una proposición, consiste en substituir la expresión directa con la expresión indirecta, es decir, en dar a entender una cosa por la otra, que la precede, la sigue o la acompaña, que está subordinada o como una circunstancia cualquiera respecto de ella, o, finalmente, se une o se relaciona con ella de modo que la mente la recuerda inmediatamente<sup>6</sup>.

Toda intromisión del narrador o del narratario extradiegético en el universo diegético, es decir, en el mundo creado por el narrador, (o viceversa: de personajes diegéticos en un universo metadiegético) o, inversamente, como en el caso de Cortázar que veremos más adelante, produce un efecto cómico, lúdico, fantástico y extravagante, que nos deja, en la mayoría de los casos, desconcertados.

---

<sup>1</sup> Marchese y Forradellas (2000).

<sup>2</sup> Genette (1989: 64)

<sup>3</sup> Genette (1998)

<sup>4</sup> Genette (2006)

<sup>5</sup> Genette (1989)

<sup>6</sup> Fontanier (1967: 107).

No es un procedimiento único y exclusivo del Postmodernismo, como muchos críticos creyeron, sino que ya se vio su huella en el *Quijote* y en el *Guzmán de Alfarache*, como vamos a ver a continuación, además de ver las primeras huellas en la novela picaresca e, incluso, en las novelas de caballería, aunque sí es cierto que es una técnica muy usada en obras postmodernistas. Es, más bien, un deseo de reforma en la tradición literaria y de rebelión contra el realismo y el positivismo del periodo anterior.

Para hablar de metalepsis, debemos tener claro el concepto de “nivel narrativo”, que se remonta a Platón. Genette define así la noción de nivel narrativo:

Tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l’acte narratif producteur de ce récit<sup>7</sup> (*Discours*, 238).

Debemos diferenciar perfectamente que el narrador ocupa el nivel *extradiegético* con respecto a su narración; el personaje ocupa en nivel *diegético* (o *intradiegético*). Una narración dentro de otra narración principal será una narración *intradiegética* o un *relato intradiegético* (*méta-récit* en Genette). El personaje protagonista de una narración intradiegética ocupa el nivel *intradiegético en segundo grado*. Por tanto, adentrándonos en el relato, no encontramos límites: siempre podremos insertar un nivel intradiegético en tercer grado, en cuarto, etc. Es lo que se conoce como *mise en abyme*, o lo que es lo mismo, la llamada estructura en caja china. Existen casos extremos con múltiples inserciones; Genette<sup>8</sup> señala la multiplicación de niveles en *Las Mil y Una Noches*; José Luis Otal<sup>9</sup> señala hasta seis niveles superpuestos en *The Canterbury Tales*. Esta multiplicación jerárquica no afecta al relato que sirve de marco, a no ser que desborde la memoria del lector y produzca incoherencias: si se prolonga demasiado una narración intradiegética, el lector tiende a olvidar la existencia del nivel extradiegético que la introdujo<sup>10</sup>.

La transición de un nivel narrativo a otro está mediada por un acto narrativo que delimita la frontera de cada relato. Esta mezcla de niveles narrativos causa un efecto sorpresivo y fantástico, como hemos dicho antes, cuando, por ejemplo, personajes de un relato secundario se mezclan repentinamente con personajes del nivel principal. A

---

<sup>7</sup> Genette (1989)

<sup>8</sup> Genette (1989)

<sup>9</sup> García Landa (1998)

<sup>10</sup> Genette (1998)

continuación vamos a exponer los tipos de metalepsis que existe, según Gerard Genette, para que se entienda con la mayor claridad posible.

## 2.1.- Tipos de metalepsis

Ya hemos dicho antes que Genette denomina *metalepsis* a la transición ilegítima de un nivel narrativo a otro pero hay que ampliar esta definición que encontramos tan limitada. Según el teórico francés hay varios tipos de metalepsis: por un lado, está la llamada *metalepsis de autor*, que consiste en rebasar el límite de la realidad extradiegética, esto es, la existencia del autor en la vida real, para introducirse en el relato diegético.

Veamos la definición de Fontanier al respecto: «La metalepsis de autor consiste en transformar a los poetas en héroes de las hazañas que celebran o en representarlas como si ellos mismos causaran los efectos q cantan, cuando un autor es representado como alguien que produce por sí mismo aquello que, en el fondo, solo relata o describe»<sup>11</sup>. Con esto se percibe la libertad inventiva del novelista. Esto rasga el contrato ficcional, que consiste precisamente en negar el carácter ficcional de la ficción. La tradición de este tipo de guiño se remonta bastante lejos en el registro burlesco<sup>12</sup>: Scarron<sup>13</sup>: «(El carrero) aceptó la oferta que le hizo (la patrona del garito), y, mientras sus bestias comían, el autor descansó un rato y se dio a fantasear qué diría en el segundo capítulo».

Por otro lado, algunas rupturas de marcos temporales juegan sobre la doble temporalidad de la historia y de la narración; otras veces, esta ruptura proporciona la situación central de la acción, como en algunas obras de Luigi Pirandello, por ejemplo, en la obra teatral *Seis personajes en busca de autor* (1921). También existe el uso sistemático, tanto narrativo como temático, como en *Jacques le Fataliste*, de Diderot. La ruptura de marco también puede ser solo aparente: así, un personaje intradiegético

---

<sup>11</sup> Fontanier (1968)

<sup>12</sup> Genette (1989)

<sup>13</sup> final del primer capítulo de *Roman comique*.



puede aparecer luego en el relato principal, como por casualidad, sin que haya consistencia lógica real, sino solo aparente, dependiendo del estado ficticio del relato inserto<sup>14</sup>.

Julio Cortázar cuenta en *Continuidad en los parques*<sup>15</sup> la historia de un hombre asesinado por uno de los personajes del propio cuento que está leyendo; se trata de una forma inversa de lo que Genette llama *metalepsis de autor*, u *ontológica*, como la llaman Marie-Laure Ryan<sup>16</sup> y Monika Fludernik<sup>17</sup>, que consiste en fingir que el poeta “produce él mismo los efectos que canta”<sup>18</sup>.

Genette<sup>19</sup> expone que la relación entre estos dos mundos (diegético y metadiegético) casi siempre funciona en el ámbito de la ficción como relación entre un nivel real y un nivel ficcional. La diégesis ficcional se presenta como real en comparación con su propia metadiégesis: A veces, una narración secundaria es presentada como no ficcional por un narrador intradiegético: un personaje de novela (por ejemplo, Dominique)<sup>20</sup> cuenta a otro personaje (por ejemplo, el oyente-narrador anónimo de la novela de Fromentin) una historia que pone en escena personajes a los que se supone igualmente “reales” en el universo de esa novela (Madeleine, la propia Dominique). Esa historia metadiegética tiene, en cualquiera de los niveles de narración, el mismo estatuto de realidad que la diégesis en que se la cita; pero esa identidad de estatuto no impide que si el oyente interviniese para modificar el curso de ese relato que se le hace (por ejemplo; impedir que Madeleine se case con Alfred de Nievres), dicha intervención sería exactamente tan metaléptica como la escenificada en el cuento de Cortázar. La transgresión es de la misma índole en ambas direcciones, de la metadiégesis a la diégesis, y viceversa: en el cuento de Cortázar, el lector podría ir a asesinar al personaje de la novela que él está leyendo<sup>21</sup>. Del mismo modo, en el cuento *J'ai séduit Mme Bovary pour vingt dollars* de Woody Allen, el profesor Kugelmass se introduce en *Madame Bovary*, de la diégesis a la metadiégesis de la novela, para volverse el amante de Emma, a quien luego lleva a la Nueva York del siglo XX: regreso de la metadiégesis a la diégesis. Como la teoría clásica no abordaba con el nombre de

---

<sup>14</sup> Genette, (1989)

<sup>15</sup> Cortázar (1987)

<sup>16</sup> Ryan, (1988)

<sup>17</sup> Fludernik, (2013)

<sup>18</sup> Genette (1989)

<sup>19</sup> Genette (1989: 253-254)

<sup>20</sup> Fromentin (1863)

<sup>21</sup> Genette (1989)

*metalepsis* más que la transgresión ascendente, es decir, del autor que se inmiscuye en su ficción y no a la inversa, de una injerencia de su ficción en su vida empírica, Genette califica ese modo de transgresión como *antimetalepsis*.

Consideramos, entonces, la *antimetalepsis* como una sub-modalidad de la *metalepsis*. Una intrusión de lo ficcional en la realidad<sup>22</sup>. Otro ejemplo lo vemos en *Noé*, de Giono: hace una descripción minuciosa de la habitación donde “trabaja mientras inventa”, donde luego tendrán lugar los acontecimientos imaginarios. Sus personajes se moverán en un espacio que es a la vez el de la novela y el del novelista:

Cuando M. V. dio por terminado el asunto con Dorothee, cuando bajó del haya (que está en el rincón, frente a mí, entre la ventana sud y la ventana oeste; es decir, sobre esa porción de pared blanca que separa ambas ventanas), bajando del haya, dije, él había pisado la nieve, cerca de un matorral de arbustos. Esa es la historia escrita (la ficción). En realidad, él pisó mi parquet, a un metro cincuenta de mi mesa, justo al lado de mi estufa de leña. Dije que él había partido hacia l'Archat. En realidad, vino hacia mí, atravesó mi mesa; o, más bien, su forma vaporosa [...] fue atravesada por mi mesa. Me atravesó, o, con mayor exactitud, yo, que no me movía (o apenas lo necesario para escribir) atravesé la forma vaporosa de M. V. [...] Entre el caballo blanco (de su panel mongol en papel encolado) y la llave de la luz, cerca de mi puerta, dispuse la terraza en que Langlois hace humo con sus cigarros [...].<sup>23</sup>

También observamos otros ejemplos en Virgilio, cuando en el canto IV de la *Eneida* “hace morir” a Dido, es decir, “mata” a Dido; o cuando Diderot escribe en *Jacques el fatalista*: “¿Qué me impediría casar al señor y hacerlo cornudo?”, o cuando se dirige al lector: “Si eso os agrada, *volvamos* a poner a la campesina de grupa tras su conductor, *dejémoslos* ir y *volvamos* a nuestros dos viajeros”<sup>24</sup>. Laurence Sterne<sup>25</sup> llegó al extremo de solicitar la intervención del lector, pidiéndole que cerrara la puerta y ayudara al señor Shandy a volver a su cama.

Esta superposición del mundo inventado con el mundo real implica una intrusión recíproca. Esto se llama *metalepsis de autor*; el novelista entre su propio universo

---

<sup>22</sup> Genette (2006)

<sup>23</sup> Giono (1948)

<sup>24</sup> Diderot (1998)

<sup>25</sup> Sterne (1986)

vivido, es decir, extradiegético, pero también intradiegético por su ficción. Es una variante de metalepsis, en la que el narrador finge dar la orden de hacer lo que él se dispone a referir, produciéndose un viraje narrativo.

Otro tipo de metalepsis es la *dramática*, que es aquella donde aparece en escenas teatrales. Un claro ejemplo lo podemos ver en *Le Capitaine Fracasse*, de Théophile Gautier<sup>26</sup>. Aquí se nos muestra una representación de “teatro dentro de la novela”. La obra teatral representada se titula *Rodomontades du capitaine Matamore* y representa los amoríos entre los jóvenes protagonistas, Isabelle y Léandre, disgustados por Pandolphe que quiere entregar su hija al socarrón Matamore.

La narración ponía en escena, no a los cómicos de la novela, sino directamente a los personajes encarnados por ellos de la obra metadiegetica. Esta obra relatada en la novela de Gautier nos propone un caso intermedio entre la *metalepsis narrativa* y la *metalepsis dramática*<sup>27</sup>.

Además, también vemos casos análogos en el cine, como es el caso de *To be or not to be*, de Lubitsch, 1942. Este se volvió un procedimiento muy frecuente desde hace dos o tres décadas. En la pintura también encontramos algunos casos de “cuadro dentro de cuadro”, por ejemplo en el *Retrato de Émile Zola*, el *Retrato de Arnolfini* y su consorte o en las *Meninas*.

Finalmente, señalamos la *metalepsis del lector*, que es la capacidad que posee este, perteneciente por supuesto al mundo extradiegético, en hacer intrusión en la diégesis ficcional. Autores como Sterne o Diderot apelaban a él a menudo. Por ejemplo: *Si una noche de invierno un pasajero*, de Italo Calvino<sup>28</sup>. Aquí entran en juego el lector y la lectora.

Ya hemos dicho que la metalepsis, dada su naturaleza innovadora, atrevida y enmarañada, ha sido un procedimiento muy usado por los autores del Modernismo, aunque después de leer minuciosamente las obras picarescas hemos contemplado que tuvo un origen temprano en la historia de nuestra literatura. Transcurrieron cuatro siglos cuando, por ejemplo, Miguel de Unamuno<sup>29</sup>, perteneciente a la Generación del 98, o

---

<sup>26</sup> Gautier (1961)

<sup>27</sup> Genette (2006)

<sup>28</sup> Calvino (1979)

<sup>29</sup> Dehennin (1990: 165-83)

Julio Cortázar, autor argentino del siglo XX, se sirvieron del procedimiento. En el caso de Unamuno se puede contemplar en su obra *Niebla*, en la conversación que mantuvieron el personaje Augusto y su autor Unamuno, donde este se desdobra como autor ficticio e intenta dar freno a la angustia existencial del protagonista. En este caso estamos, por supuesto, ante un caso de *metalepsis de autor*.

La *metalepsis*, entre otros muchos procedimientos, aportó su granito de arena para romper con los esquemas establecidos anteriormente en la literatura española. Desapareció el idealismo que predominaba en las novelas de caballerías, pastoriles y bizantinas. El carácter renovador de este procedimiento cautivó a numerosos autores del siglo pasado pero, sobre todo, como vamos a exponer a continuación, a algunos pertenecientes al género picaresco.

### 3.- La *metalepsis* en la ficción de pícaros en el siglo XVII

#### 3.1.- Estado de la cuestión

Como ya sabemos, Gérard Genette ha sido la base de nuestra investigación. Son varias las obras y artículos que nos han servido de apoyo: Genette: (1989, 1998, 1999 y 2006). A propósito de la *antimetalepsis*, esa subcategoría de la *metalepsis* de la que hablábamos en la clasificación, también escribe Jorge Lagos Caamaño (2011). De la hipertextualidad del procedimiento nos habla María del Mar Ruiz Domínguez (2012). No debemos olvidar a Pedro Pardo Jiménez (2012), que nos habla sobre la *metalepsis* en Gautier y de las transgresiones en la narración (1994).

Shlomith Rimmon (1996) y Genette (1998) nos hablan sobre la importancia de los niveles narrativos del relato y sobre cuál de los dos, si el primario o el secundario, se subordina al otro. Sobre la artificialidad que provoca la metalepsis nos habla F. Wagner.

En lo que concierne al *Quijote*, el procedimiento ha sido analizado profundamente. Por un lado, de la anticipación de la técnica usada por Pirandello hablaron García Martí<sup>30</sup>, Rosales<sup>31</sup>, y Ferreras<sup>32</sup>; todos ellos coinciden en el desdoblamiento de personajes del recurso pirandelliano con respecto a los entes de ficción dentro de la misma ficción. Gómez Canseco<sup>33</sup>, y Oleza<sup>34</sup> hablan sobre la mezcla de la ficción y la realidad. Sobre la intertextualidad hablan en tres artículos: Maestro<sup>35</sup>, Castells<sup>36</sup> y Ruta<sup>37</sup>. Sobre la parodia nos habla Urbina<sup>38</sup>, que nos afirma que «el caballero queda vencido en el plano narrativo por los agentes burlescos de la parodia». Por otro lado, Carrasco Urgoiti<sup>39</sup>, Percas de Ponseti<sup>40</sup>, Wardropper<sup>41</sup> y Close<sup>42</sup> estudian a don Álvaro de Tarfe entre Avellaneda y Cervantes. Pozuelo Yvancos<sup>43</sup> estudia los planos narrativos de la ficción.

Hay críticos como Riley, Allen y Efron<sup>44</sup> que opinan que el episodio 72 quebranta las normas tanto de la lógica como de la verosimilitud. Arthur Efron decía: «Si Tarfe puede renunciar a su identidad corporal, entonces se podría dudar también de su vida corporal en la novela de Cervantes, y así, ningún cuerpo es real. En la novela nadie es realmente nadie.»

---

<sup>30</sup> Martí (1947: 103-104)

<sup>31</sup> Rosales (1960: II, 699-732)

<sup>32</sup> Ferreras (1982: 121-122)

<sup>33</sup> Gómez Canseco (2004: 197-209)

<sup>34</sup> Oleza (2007: 17-51)

<sup>35</sup> Maestro (1994)

<sup>36</sup> Castells (1995)

<sup>37</sup> Ruta (1995)

<sup>38</sup> Urbina (1996: 145-157)

<sup>39</sup> Carrasco Urgoiti (1993)

<sup>40</sup> de Ponseti (1981: 60-61)

<sup>41</sup> Wardropper (1989: 40-41)

<sup>42</sup> Close (1994: 105-106)

<sup>43</sup> Pozuelo Yvancos (1994)

<sup>44</sup> Efron (1982: 171-80).

Stephen Gilman<sup>45</sup> interpreta el Quijote de Avellaneda como una obra cómica, y donde se ven los valores de la sociedad. Dijo Menéndez Pidal: «Cervantes, al leer a Avellaneda, vio más claro que nunca los peligros de trivialidad y grosería que la fábula entrañaba y se esforzó más en eliminarlos al redactar la 2ª parte». Quizá por ello supo crear, no solo personajes de ficción, sino también personajes novelescos, los primeros de la novela moderna, que asume, copiando a la vida, la compleja unidad de cada ser humano.

Pedro Manuel Piñero Ramírez<sup>46</sup> y Valentín Núñez<sup>47</sup> nos hablan sobre las continuaciones del *Lazarillo de Tormes* y de su carácter apócrifo. Ramos Ortega nos habla sobre la “estructura especular” de la metalepsis, donde el escritor real de la obra se refleja no solo en el protagonista y en el narrador, sino también en el propio autor implícito. Cabo Aseguinolaza<sup>48</sup> escribe sobre la autenticidad de la autobiografía, que, si aparece firmada por su verdadero autor, se puede identificar a este con el narrador.

Gómez Canseco<sup>49</sup> habla sobre la conversión del personaje en el *Guzmán de Alfarache* y sobre la posibilidad de encontrar una tercera parte.

### 3.2.- El *Guzmán* y el *Quijote*

Una vez que hemos explicado en qué consiste la metalepsis, tenemos que aplicar esta teoría a la práctica. Vamos a hacer un parangón con las obras principales de Miguel de Cervantes y Mateo Alemán, en concreto con las segundas partes de sus obras

---

<sup>45</sup> Gilman (1970)

<sup>46</sup> Piñero (2004)

<sup>47</sup> Núñez (2011)

<sup>48</sup> Cabo Aseguinolaza (1983)

<sup>49</sup> Gómez Canseco (2004)

principales, (2ª parte Guzmán y 2ª parte Quijote). Veremos que ambos autores eligen la misma técnica para vengarse de sus atrevidos epígonos.

La continuación de obras ajenas fue costumbre arraigada en la literatura renacentista europea<sup>50</sup>, piénsese, ceñidos al ámbito castellano en las continuaciones de la *Celestina* o del *Lazarillo*. Mateo Alemán y Miguel de Cervantes, además de numerosos autores coetáneos, fueron víctimas de las continuaciones de sus obras principales. Quien haya leído las “verdaderas” segundas partes sabrá que ambos autores no reaccionaron con afabilidad tras leer las secuelas de sus obras. A pesar del mal trago que les supuso, respondieron a ellas sirviéndose de la destreza de la escritura, que tuvo como resultado un magnífico juego entre la realidad y la ficción.

En 1602 se publicó la *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*, escrita por Juan Martí y firmada por un tal Mateo Luján de Sayavedra que, como observarán, quería confundir y satirizar con ese nombre y apellido que rima con el del verdadero autor. Por otro lado, en 1614 se lanza el segundo tomo del *Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, de Alonso Fernández de Avellaneda.

Mateo Alemán y Miguel de Cervantes, ya desde los prólogos, comienzan a disparar sus diatribas, sobre todo, en el caso de Cervantes, que califica la continuación espúrea de “*falta de invención, pobre de letras, pobrísima de libreas, aunque ricas en simplicidades*”. Mateo Alemán, por el contrario, como una rosa que, embelesándote con su belleza, te pincha sus espinas ocultas, comienza siendo benevolente pero acaba siendo más cruel que Cervantes (pero este asunto lo trataremos más adelante). En su prólogo elogia no sin ironía la continuación falsa diciendo que el autor “*tiene mucha erudición, conocimiento en las letras, en humanidades y en asuntos divinos*” e incluso afirma que “*son sus discursos de calidad que le quedo envidioso y holgara fueran míos*”; en cambio, a medida que transcurre su segunda parte, observamos que esta bondad se transforma en una furia tal, que llega incluso a “matar” a un personaje como resultado de su venganza. Para que lo veamos con la mayor claridad posible vamos a examinar los dos relatos por separado:

---

<sup>50</sup> Carrasco Urgoiti (1993: 275-93)

### 3.3.- Mateo Alemán y Juan Martí

En primer lugar, vamos a centrarnos únicamente en las obras de Mateo Alemán y de su imitador Juan Martí. Para ello, debemos tener presente un momento pertinente de la segunda parte “verdadera” de Mateo Alemán: cuando aparece por primera vez “Guzmanillo”, personaje que saca del Guzmán apócrifo para usarlo en su propia obra. Este momento, como decimos, es crucial porque aquí el autor ya empieza a hilvanar su venganza. En este caso estamos ante una metalepsis narrativa.

En una ocasión, estando en Italia, Guzmán de Alfarache se siente muy hostigado a causa de sus fechorías y está a punto de llegar incluso a la violencia con un amo; pero, de súbito, aparece un pícaro como él, de su misma edad, que lo defiende y lo escolta mientras lo lleva a su posada. Allí Guzmán recibe buenas obras de “Guzmanillo”, oye sus buenas palabras y consejos. Dice Guzmán que puso toda su confianza en él porque *«puso su persona en peligro por guardar la mía, visitóme, al parecer, desinteresadamente, sin querer admitir un jarro de agua»*. El nuevo bribón lo hizo para ganarse la confianza de Guzmán, conocer y observar la estancia donde se alojaba para poder robarle todos los bienes que había acumulado en sus fechorías.

Más tarde, en la ciudad de Siena, se vuelve a encontrar a “Guzmanillo” de camino a Florencia. Este, tras reconocer su mal comportamiento pasado, le pide perdón. Guzmán de Alfarache lo perdona diciendo que *«no me bastó el ánimo (...) a dejar de compadecerme dél y saludarlo, poniendo los ojos, no en el mal que me hizo, sino en el daño del que alguna vez me libró»*. El pícaro “Guzmanillo”, supuestamente arrepentido, se pone al servicio de Guzmán y comparten de nuevo numerosas fechorías a partir de ese momento. Se dispone a contarle su vida: *«que, como siendo valenciano y sus padres honrados, él y su hermano tomaron flaqueza y gusto por la vida fácil»* [...]; prosigue contándole cómo se cambiaron los nombres para no quedar infamada la familia por si todo salía diferente a lo que habían pensado. Aquí es sintomático el proyecto de Mateo Alemán: el hermano mayor de Saavedra se llamaba Juan Martí y se cambió el nombre: *«Hizo de Juan, Luján, y del Martí, Mateo; y volviéndola por pasiva, llamóse Mateo Luján»*. Y aquí aparece el nombre del falsificador de la *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*. El otro hermano, nuestro pícaro “Guzmanillo”, tomó un apellido sevillano de caballeros principales y se puso Saavedra. Y ¡eureka! Si



unimos este último apellido con el nombre y apellido de su hermano, tenemos el nombre completo: Mateo Luján de Saavedra con el que se firma la segunda parte “falsa”.

Pero aquí no descansa nuestro autor; la venganza va ascendiendo. Nos cuenta el narrador que Saavedra se mareó navegando hacia España con Guzmán:

Se puso tan mal que daba lástima verle las cosas que hacía y disparates que hablaba y tanto que a veces en medio de la borrasca y en el mayor aflicto, [...] también las daba él (las voces) diciendo: ¡Yo soy la sombra de Guzmán de Alfarache! ¡Su sombra soy, que va por el mundo! Con que me hacía reír y le temí muchas veces. Más, aunque algo decía, ya lo vían estar loco y lo dejaban para tal.

Finalmente, la venganza de nuestro furioso autor asciende aún más:

Últimamente, como de la tormenta pasada quedamos tan cansados, la noche siguiente nos acostamos temprano [...]. Todos estábamos tales y con tanto descuido, la galera por la popa tan destrozada, que levantándose Saavedra con aquella locura, se arrojó por la timonera [...], le quisimos remediar, mas no fue posible y así se quedó el pobre sepultado, no con pequeña lástima de todos, que harto hacían en consolarme. Signifiqué sentirlo; mas sabe Dios la verdad.

En resumidas cuentas, así es cómo Mateo Alemán aplicó su ajuste de cuentas con el falsificador de su obra: introduciendo un juego de nombres y matando a un personaje de la continuación espuria.

### 3.4.- Miguel de Cervantes y Alonso Fernández de Avellaneda

Miguel de Cervantes también se sirve de la metalepsis para vengarse de Alonso Fernández de Avellaneda. Las alusiones a esta continuación son constantes a lo largo de toda la segunda parte cervantina. Para empezar, ya desde el prólogo de su segunda parte da comienzo a lanzar bombas destructivas hacia Avellaneda. Justo en el capítulo III de la segunda parte comienza hablando del serio problema que supone la imitación y el plagio y, además, otorga a Cide Hamete Benengeli el papel de garante de la verdad de la

historia<sup>51</sup>. Él, del mismo modo que Mateo Alemán, hace una invectiva ascendente a través de una metalepsis narrativa, que iremos desenmarañando punto por punto para que se vea con claridad.

Críticos como Luis Gómez Canseco<sup>52</sup> y Antonio León Hidalgo<sup>53</sup> han especulado que Cervantes ya tuvo noticia de la obra de Avellaneda cuando componía el capítulo 59 de su propia segunda parte, aunque no sea aquí donde hace referencia por primera vez a aquella, sino en el capítulo 14 estando con el Caballero de los Espejos, que aseguraba «haber vencido en singular batalla, a aquel tan famoso caballero don Quijote de la Mancha, y héchole confesar que es más hermosa mi Casildea que su Dulcinea»<sup>54</sup>.

También en este capítulo se muestra otra cuestión que, según las palabras de Gómez Canseco, desagradó a Cervantes en la “falsa” continuación: la desaparición de Dulcinea y el título a don Quijote de “Caballero Desamorado”. Es la famosa escena donde nuestro hidalgo oye hablar a dos caballeros sobre su condición de desenamorado. Saliendo este enérgicamente en defensa de sus amores, responde de esta manera:

Quienquiera que dijere que don Quijote de la Mancha ha olvidado, ni puede olvidar, a Dulcinea del Toboso, yo le haré entender con armas iguales que va muy lejos de la verdad; porque la sin par Dulcinea del Toboso ni puede ser olvidada, ni en don Quijote puede caber olvido: su blasón es la firmeza, y su profesión, el guardarla con suavidad y sin hacerse fuerza alguna (II, 59).

Probablemente Cervantes conoció el *Quijote* apócrifo al redactar el capítulo 14 de su segunda parte. A partir de aquí el disgusto del autor se manifiesta repetidamente por boca de los protagonistas, que se quejan de lo que se dice de ellos en la continuación espuria de la historia de sus aventuras.

También debemos recordar la amenaza puesta en boca de nuestro hidalgo don Quijote en el capítulo 62 (II). Nos referimos a aquella ocasión que tuvo de presenciar la corrección del “falso” *Quijote* cuando estuvo en la imprenta de Barcelona. Es allí donde dice despectivamente: «su San Martín le llegará, como a cada puerco».

En el capítulo 61 don Antonio Moreno recibe al caballero con unas palabras que también dejan claro el ataque:

---

<sup>51</sup> Gómez Canseco (2004: 197-209)

<sup>52</sup> Gómez Canseco (2004: 197-209)

<sup>53</sup> León Hidalgo (2013)

<sup>54</sup> Gómez Canseco (2004: 197-209)

Bien sea venido, digo, el valeroso don Quijote de la Mancha: no el falso, no el ficticio, no el apócrifo que en falsas historias estos días nos han mostrado, sino el verdadero, el legal y el fiel que nos describió Cide Hamete Benegeli, flor de los historiadores (II, 61).

Un don Quijote ya vencido por Sansón Carrasco vuelve a tener noticias del libro por mediación de Altisidora<sup>55</sup>. Durante su estancia en las puertas del Infierno, la doncella dice haber visto a unos diablos en calzas y jubón jugando a la pelota con un libro hinchado “*de viento y borra*”, que desencuadernan de un papirotazo y que resulta ser, para espanto de los mismos diablos, la *Segunda parte de la historia de don Quijote de la Mancha*. La respuesta de don Quijote ahonda en una senda problemática: «Visión debió ser, sin duda, porque no hay otro yo en el mundo [...] no soy aquel de quien esa historia trata» (II, 70).

El procedimiento cambia cuando amo y escudero tienen el significativo encuentro con un tal don Álvaro Tarfe a punto de llegar a su aldea (II, 72). Este personaje es uno de los pocos creados por Avellaneda y, como vemos, Cervantes lo toma de allí para trasladarlo a su obra, llegando la metalepsis en este momento a su cénit. No poco hay que hablar sobre este personaje granadino, pero solo nos centraremos en lo que se aproxima al tema que nos interesa. Don Álvaro es una de las creaciones más personales de Avellaneda, que no tiene su raíz, como otros personajes del apócrifo, en la primera parte cervantina. Del mismo modo que él se adueña de varios personajes de Cervantes transformándolos en entidades nuevas, Cervantes quiso también apropiarse de uno de Avellaneda y desligarlo de su origen.

El granadino de origen morisco dice que es amigo del otro don Quijote, confiesa haberlo sacado de su casa para ir a unas justas a Zaragoza, haberlo defendido de algunas dificultades y, por fin, ingresarlo en una casa de locos sita en Toledo, la Casa del Nuncio.

El avellanedesco don Álvaro Tarfe viaja a través de una *metalepsis narrativa* desde las páginas apócrifas de 1614 a la segunda parte del *Quijote* cervantino, se cruza en el camino de los héroes y confirma que, en efecto, otro don Quijote y otro Sancho Panza andan sueltos por la Mancha<sup>56</sup>. Como es de esperar, don Alonso Quijano y su escudero no aceptan tal hecho tan fuera de razón. Pero la chanza de Cervantes no se

---

<sup>55</sup> Gómez Canseco (2004)

<sup>56</sup> Gómez Canseco (2004)

queda aquí. Una vez más, el ingenio de nuestro autor logra derrocar al imprudente Avellaneda con la más perspicaz táctica. Con él no es necesario llegar tan lejos como llegó Guzmán de Alfarache, que conviene recordar que mató a Saavedra; al granadino le bastó con verlos, oírlos e, incluso, en el caso que se le hubiese antojado, con tocarlos. De lo que hubiera ocurrido en el caso que don Álvaro no hubiera creído las palabras de don Quijote y Sancho, mejor ni hablemos; está claro que se habría armado la de San Quintín. Pero, en cambio, el granadino se calla y acepta la información como verdadera. En este momento, Don Quijote, para su tranquilidad y sin sufrir apenas para convencerlo, obliga a don Álvaro a firmar ante un escribano un documento legal que certifique que ellos, y no los otros, son los únicos y verdaderos don Quijote y Sancho. Con este documento, nuestros personajes quedan más que satisfechos.

Análogamente, en el capítulo final será el cura quien pida a otro escribano que atestigüe la defunción de don Quijote, «para quitar la ocasión de que algún otro autor que Cide Hamete Benengeli le resucitase falsamente y hiciese inacabables historias de sus hazañas»<sup>57</sup>. El historiador árabe queda así como aval de la obra frente a Avellaneda y como el único digno de reivindicar su autoridad:

Para mí sola nació don Quijote, y yo para él; él supo obrar y yo escribir, solos los dos somos para en uno, a despecho y pesar del escritor fingido y tordesillesco que se atrevió o se ha de atrever a escribir con pluma de avestruz grosera y mal deliñada las hazañas de mi valeroso caballero, porque no es carga de sus hombros, ni asunto de su resfriado ingenio (II, 74).

Y es que Cervantes, al igual que hizo Mateo Alemán, también pudo haber matado a don Álvaro Tarfe para poner fin a su venganza pero, en cambio, para sorpresa y dolor de todos, mató al más valeroso y fiel de todos los caballeros andantes que hayamos podido conocer. Mató a don Quijote de la Mancha. De esta manera, ya no podría salir más a la luz ninguna continuación sobre su vida, a no ser que alguien, en este caso, Avellaneda, lo resucite de entre los muertos; cuestión que abandonó, aunque haya sido posible, según la popular cita *la novela es un saco donde todo cabe y todo es posible*.

---

<sup>57</sup> Cervantes (2005).

### 3.5.- La metalepsis en la novela picaresca

Tras haber analizado la metalepsis en estas dos obras, es menester reflexionar sobre un asunto curioso: ¿fue este el origen del procedimiento? ¿Acaso fueron estas sus primeras apariciones? Para intentar responder estas cuestiones, nos vamos a introducir de lleno en el género picaresco para desbrozar el resto de obras que nos quedan por analizar.

Una de las obras que hemos analizado, el *Guzmán de Alfarache*, nos sirve de gozne para hablar sobre el tema, puesto que está considerada, junto con el *Lazarillo de Tormes*, obra cumbre del género narrativo mejor asentado en el Siglo de Oro<sup>58</sup>.

Lo que se ha dado en llamar novela picaresca es un género bribiático, que se convirtió en uno de los legados más genuinos de la literatura española, producto y fiel espejo de la penosa realidad hispana de los siglos XVI y XVII, y es considerado la única corriente realista comprometida con su tiempo. La decadencia del país tras su etapa imperial se plasmaba en todas las obras, donde la pobreza, la mendicidad y la delincuencia era lo que predominaba en todas ellas.

Mateo Alemán y todos los autores que escribieron novelas picarescas tomaron como modelo la anónima obra que representaría la piedra angular y fundacional del género, el *Lazarillo de Tormes*, publicada en 1554. Mateo Alemán no se limitó a contar la vida de su pícaro, sino que encajó en ella todo lo que halló por su camino<sup>59</sup>. A partir de la estructura autobiográfica, mezcló temáticas, géneros y digresiones de toda índole con la intención de convertir el lechón lazarillesco en un cerdo bien cebado: picaresca, asuntos moriscos, *novelle* al modelo de la italiana, tratados morales de la Antigüedad griega y latina, alegorías didácticas, libros de devoción, oratoria religiosa, resabios de humanismo, cuentos folclóricos, facecias, erudición, refranes, etc.

La picaresca entraña una realidad complejísima donde cuentan factores de lo más diverso, sin que todavía sean suficientes para dar cuenta cabal del mismo. Fernando

---

<sup>58</sup> Rico (1995: 229-236).

<sup>59</sup> Sevilla (2001).

Cabo lo explicó certeramente: «En la picaresca, como en otras muchas series literarias, el término “género” se ha empleado en niveles y con criterios muy distintos: se ha hablado de la autobiografía, de su protagonista característico, del afán crítico, del carácter dialogístico, del afán a medro, de motivos como el servicio a varios amos, de su relación frente al mundo real, e incluso, de la abundancia de alusiones intertextuales»<sup>60</sup>. De lo único que nos vamos a ocupar a continuación, ya que es lo que concierne a nuestra investigación, es de esta abundancia de alusiones intertextuales para ver los primeros atisbos metalépticos en nuestra literatura.

Dos son las obras principales que fundan, como ya hemos dicho, el género bribiático: por un lado, el *Lazarillo de Tormes*, de autor anónimo y, por otro lado, el *Guzmán de Alfarache*, escrito por Mateo Alemán. Como ya hemos realizado el análisis metaléptico de esta última, nos ocuparemos ahora del *Lazarillo*; indagaremos en él hasta encontrar casos de metalepsis.

El *Lazarillo* apareció cuando en España estaban circulando novelas de caballerías, pastoriles, moriscas y bizantinas. Este hallazgo supuso el nacimiento de una nueva fórmula narrativa impregnada de realismo y sin parangón hacia mediados del siglo XVI, frente al idealismo que predominaba en la etapa anterior y, además, marcando en buena medida la vida editorial de la ficción en la prosa<sup>61</sup>.

En el *Lazarillo* nos encontramos con un ejemplo de *metalepsis de autor* o, como el propio Genette<sup>62</sup> señala, a propósito de la obra picaresca, con una muestra de «*enunciación autobiográfica indeterminada*», en la que se jugaría intencionadamente con la anonimia, ofreciendo al autor de la obra como narrador y protagonista.

El uso de la primera persona y la anonimia en el *Lazarillo* desliza la identidad desde el protagonista hasta el autor real. Dice Ramos Ortega<sup>63</sup> que la metalepsis abre la puerta a los relatos a la “estructura especular”, donde el escritor real de la obra se refleja no solo en el protagonista y en el narrador, sino también en el propio autor implícito. Cabo Aseguinolaza<sup>64</sup> señala al respecto que cualquier narración con forma

---

<sup>60</sup> Cabo Aseguinolaza (1992).

<sup>61</sup> Lázaro Carreter (1972)

<sup>62</sup> Genette (2004: 127)

<sup>63</sup> Ramos Ortega (2006: 87)

<sup>64</sup> Cabo Aseguinolaza (1983)

autobiográfica tiende a ser tomada como real e, incluso, si aparece firmada por su verdadero autor, algo conduce a identificar a este con el narrador.

Si seguimos hurgando en la obra, también encontramos casos similares como los que analizamos en el *Quijote* y el *Guzmán de Alfarache*. Igualmente el *Lazarillo* fue víctima de inoportunas continuaciones apócrifas. La primera se publicó justamente un año después de las primeras ediciones conocidas del primer *Lazarillo*, en 1555, también con autoría anónima. Su autor optó por renunciar al realismo predominante en la primera obra original, convirtiendo la historia de Lázaro en una fantasía alegórica lucianesca, donde el protagonista ahora sufría una metamorfosis: se convierte en atún y se casa con una atuna. Al epígono toledano Juan de Luna no debió de agradarle puesto que en su obra se inclinó de nuevo en aplicar el realismo, criticando ásperamente la fantasía de los atunes; ya en el prólogo lo expresaba claro:

La ocasión, amigo lector, de haber hecho imprimir la Segunda parte de Lazarillo de Tormes ha sido por haberme venido a las manos un librito que toca algo de su vida, sin rastro de verdad. La mayor parte dél se emplea en contar cómo Lázaro cayó en la mar, donde se convirtió en un pescado llamado atún, y vivió en ella muchos años, casándose con una atuna, de quien tuvo hijos tan peces como el padre y madre. Cuenta también las guerras que los atunes hacían, siendo Lázaro el capitán, y otros disparates tan ridículos como mentirosos y tan mal fundados como necios. Sin duda que el que lo compuso quiso contar un sueño necio o una necedad soñada. Este libro, digo, ha sido el primer motivo que me ha movido a sacar a la luz esta Segunda parte, al pie de la letra, sin quitar ni añadir, como la vi escrita en unos cartapacios en el archivo de la jacarandina de Toledo, que se conformaba con lo que había oído contar cien veces a mi abuela y tías, al fuego, las noches de invierno y con lo que me destetó mi ama<sup>65</sup>.

Juan de Luna hace una parodia de esta metamorfosis ya desde el principio de la obra, concretamente, desde el segundo capítulo hasta el séptimo. Aquí, rechazando la fantasía anterior que hemos indicado, un grupo de pescadores lo hacen pasar por un atún (¡qué casualidad!) para beneficiarse económicamente de él tras haber sufrido una tormenta todos en el mar:

---

<sup>65</sup> Luna (1968: 11)

Al estallido de la nave acudió gran cantidad de pescado; parecía le habían dado socorro con los del navío; comían de las carnes de los miserables ahogados (y no en poco agua), como si pacieran en prado concejil. Quisieron hacer ejecución en mi persona; puse mano a mi Tizona y, sin detenerme en pláticas con tan ruin gente, daba en ellos como asno en centeno verde. Silbando me decían: “No queremos hacerte mal, sólo saber si tienes buen gusto”. Tanto hice, que en menos de medio cuarto de hora maté más de quinientos atunes, que eran los que querían hacer gaudeamus con estas carnes pecadoras. Los pescados vivos se cebaron en los muertos, y dejaron la compañía de Lázaro, que no les era provechosa. [...]

Yo les juraba (a los pescadores que lo tomaron para exponerlo al público) que no era atún, monstruo, ni otra cosicosa, mas hombre, tanto como cualquier hijo de vecino; y si había salido de la mar, era por haber caído en ella con los que se ahogaron en la armada de Argel. Eran sordos, y tanto peores cuanto menos querían entender. Viendo que mis ruegos eran tan perdidos como la lejía con que lavan la cabeza del asno, tuve paciencia, aguardando a que el tiempo, que todo lo cura, curase mi mal, que procedía de la de aquellos malditos metamorfosios<sup>66</sup>.

Una segunda parodia ocurre justo antes de la tormenta; nos referimos al momento en que Lázaro, para prevenir que le entre agua y se ahogue, baja a comer y beber cuanto puede porque dice, igual que en la primera continuación, que, cuando caigan al mar, tragará menos agua al estar ya tan atiborrado:

Llegóse a mí un soldado pidiéndome le confesase, y, espantado de verme con tan buen aliento y apetito, preguntóme cómo podía comer viendo la muerte al ojo. Díjele lo hacía por miedo que el agua de la mar que había de beber cuando me ahogase, no me hiciese mal; mi simplicidad le hizo sacar la risa de los carcañales. A muchos confesé que no decían palabra con la agonía, ni yo la escuchaba con la priesa del tragar. [...]

Cuando estuve harto de comer, fui a una pipa de buen vino y trasmudé en mi estómago todo lo que cupo; olvidéme de la tormenta y aun de mí mismo. [...]

Mas no cumplió, que muchos hubo allí que bebieron tanta como él. Llegando a mi boca, le dije: “A otra puerta, que ésta no se abre”; y, aunque la abriera, no pudiera entrar, porque mi cuerpo estaba tan lleno de vino que parecía cuero atibado. [...]

---

<sup>66</sup> Luna (1968: 73-74)



Y por último, encontramos otro caso metaléptico en los capítulos 1 y 12. En el primer capítulo, Lázaro se topa con el tercer amo al que sirvió en la primera parte original de 1554, el escudero. Este vuelve a recuperarse en el capítulo décimo y, para vengarse Lázaro, ya que no se portó bien con él en aquella obra, hace que el escudero se gane la paliza que los doce chavales le quieren dar a un joven. Y en el capítulo 12, Lázaro también se topa con dos personajes del primer *Lazarillo*:

Llegué a una venta, una legua de Valladolid, en cuya puerta vi sentada a la vieja de Madrid con la doncella de marras. Salió un galancete a llamallas para que entrasen a comer. No me conocieron por ir tan disfrazado, siempre con mi parche en el ojo y mis vestidos a lo bribonesco; mas yo conocí ser el Lázaro que había salido del monumento que tanto me había costado. Púseme delante dellos, para ver si me darían algo; no me podían dar, pues no tenían para ellos<sup>67</sup>.

Como vemos, el procedimiento usado como venganza es similar al que ya examinamos en las primeras obras. En este caso, el autor también toma un personaje de una obra ajena y lo introduce en la suya, ahorrándose el duro trabajo que supone la creación de nuevos personajes. Es una forma de beneficiarse a sí mismo, profanando la obra de otro.

Para finalizar, si continuamos leyendo obras picarescas e indagando en ellas, observamos que existe una muy importante en nuestra literatura que nos interesa considerablemente en lo que andamos escudriñando. Se trata de *La Celestina*, una obra que también fue víctima de múltiples continuaciones, como por ejemplo, *La Segunda Celestina*, de Feliciano de Silva, *Penitencia de amor*, de Pedro Manuel de Urrea; *Tercera Celestina*, de Sancho Muñón, etc. Así pues, la que vamos a tratar es *La Segunda Celestina*, de Feliciano de Silva, escrita en 1534, puesto que es la que tuvo mayor éxito y la que más se acerca a la primera obra originaria de Fernando de Rojas, datada en 1499. En esta continuación Celestina no muere, sino que, en la obra de Fernando de Rojas, los criados Sempronio y Pármeno la dieron por muerta y ella fingió su muerte para *a posteriori* vengarse de ellos. Ahora busca auxilio en casa de un amigo arcediano y, tras recuperarse, decide enderezar su vida pecaminosa. Por eso media entre los amantes Felides y Polandria para que su historia de amor goce de un final feliz.

---

<sup>67</sup> Luna (1968:142)

Aunque sea una perogrullada, debemos señalar que las alusiones a los personajes originarios son constantes a lo largo de toda la continuación. Cojo personajes de acullá y los introduzco en mi obra; esa es la cuestión. Exactamente igual ocurría en las obras analizadas anteriormente. Este “copia y pega” nos abre la puerta de par en par a nuestra querida metalepsis, que en este caso es de tipo narrativa. No pocas son las alusiones, además, a numerosas escenas de la obra de Fernando de Rojas, como por ejemplo, la presunta muerte, y, por consiguiente, resurrección, de Celestina (cosa que, como ya dijimos más arriba en el caso del *Quijote*, también pudo haber hecho Avellaneda o cualquier otro epígono con nuestro famoso hidalgo manchego); la muerte de los criados de Calisto (Sempronio y Pármeno); el suicidio de Melibea, etc. Feliciano de Silva, además, osa a desmentir e, incluso, a mudar hechos constatados de la obra originaria, como es, por ejemplo, cuando Sosia le cuenta a Areúsa cómo fue verdaderamente la muerte de Calisto:

SOSIA: ¡En el nombre del Padre y del Hijo y del Espíritu Santo, con tal mentira! Yo te juro al cuerpo sancho de Sant Vicente de Ávila no se halló más allí Centurio que tú te hallaste. ¡Y aun persona era Calisto para morir a manos de Centurio!

AREÚSA: ¿Qué no se halló allí?

SOSIA: Como que no se halló. Tú, señora, ¿quieres saber la verdad?

AREÚSA: No querría otra cosa, para desmentir a quien me lo dixo.

SOSIA: Pues, por vida tuya, señora, para que veas la mentira, que eran lo del repiquete Traso el Coxo y Tripa en Braço y Montón de Oro, y que los conocí todos tres como te conozco a ti.

AREÚSA: ¿Qué no eran más dessos tres? [...]

#### 4.- Intención y sentido de la metalepsis en la ficción de pícaros

Después de haber leído toda la saga de la picaresca y ver quiénes y dónde usaron la metalepsis, debemos reflexionar sobre una cuestión pertinente: sobre la función que tuvo en la época tal procedimiento. ¿Por qué se usó en algunas obras y no en otras?

¿Cuál fue la intención del autor? No son cuestiones fáciles de responder pero, poco a poco, se puede traslucir su sentido.

En primer lugar, hemos visto que la metalepsis se usó únicamente en las primeras obras pertenecientes al género, esto es, el *Lazarillo de Tormes* y el *Guzmán de Alfarache*. Esto nos conduce a pensar sobre dos aspectos relevantes: por un lado, debemos tener en cuenta que ambas tuvieron continuaciones apócrifas, por tanto, deducimos que se trata verdaderamente de una venganza en toda regla. La prueba está en los análisis que hemos realizado anteriormente; y, por otro lado, que simplemente no interesó en lo que concierne formalmente a su estructura narrativa. Con esto nos referimos a que, simplemente, al autor no le interesó usar tal procedimiento en su obra.

Dado su efecto cómico, señalamos, además, otra opción posible para hablar sobre el sentido de la metalepsis. En todos estos casos analizados, hemos visto que al hablar de venganza encontramos la parodia como telón de fondo. Si estos autores no tenían, en un principio, la intención de parodiar la obra espúrea, lo consiguieron involuntariamente.

La aparición del *Lazarillo* y el *Guzmán* supuso un cambio en la literatura del momento, un nuevo género, como sabemos, con multitud de rasgos diferentes. A medida que los novelistas escribían, tomaban unos u otros rasgos de acullá para elaborar sus obras adaptadas al nuevo género. Quizá dejaron de emplear la metalepsis porque su uso dependía de la intención de cada autor. Si uno no necesita algo, ¿para qué lo va a usar?

Además, otro sentido que le sacamos a la metalepsis es que ofrece la posibilidad de reflexionar sobre la obra y su inherente carácter ficticio. Provoca el efecto de “duda existencial” que, como ejemplo, podemos percibirlo en *Niebla*, de Miguel de Unamuno<sup>68</sup>. Liviu Lutas<sup>69</sup> ya señalaba que el Unamuno autor podría ser una criatura ficticia también, el producto de los sueños de Dios: «Pues bien, mi señor creador don Miguel», dice Augusto (personaje de *Niebla*), empleando un ambiguo “señor creador” que hace pensar en Dios, «también usted se morirá, también usted, y se volverá a la nada de que salió. ¡Dios dejará de soñarle!» (p. 154). Las palabras de Genette<sup>70</sup> (1998) a propósito de la duda existencial general, es decir, que el autor y los lectores también

---

<sup>68</sup> de Unamuno (2007)

<sup>69</sup> Lutas (2009)

<sup>70</sup> Genette (1998)

podrían ser personajes de otro relato, parecen ser calcadas sobre las palabras de Augusto. Además, un comentario de Víctor un poco antes en *Niebla* confirma la presencia de la duda existencial: «lo más liberador del arte es que le hace a uno dudar que exista» (p. 147).

## 5.- Conclusión

La metalepsis es un procedimiento narratológico capaz rebasar los límites que existen entre la ficción y la realidad. Aparentemente, observamos que franquear estos dos mundos, el mundo real y el diegético, es una tarea difícil; y, en realidad, así es; es necesario tener un gran dominio literario para conseguir cumplir sus funciones características correctamente.

Es un procedimiento cuyos precedentes se remontan al género picaresco y, si miramos aún más atrás, tenemos constancia de que ya se usó también en algunas novelas de caballerías, como el *Amadís de Gaula*<sup>71</sup>, como bien nos dice Anthony J. Close. Con el paso del tiempo, se ha convertido en un procedimiento muy asiduo, sobre todo, entre autores modernistas, puesto que su magia inherente cautiva al lector/espectador, provocando en él un estado desconcertante, hasta el punto de distorsionar la realidad y la ficción. Respecto a esta duda, es evidente que nos acordemos de las palabras de Genette<sup>72</sup> y de Jorge Luis Borges<sup>73</sup>: «lo más sorprendente de la metalepsis radica en esa hipótesis de que lo extradiegético tal vez sea diegético y que el narrador y sus narratarios, es decir, ustedes y yo, tal vez pertenezcamos a algún relato».

---

<sup>71</sup> Close (2011)

<sup>72</sup> Genette, Gérard, and Carlos Manzano. *Figuras III*. 1st ed. Barcelona : Lúmen, 1989.

<sup>73</sup> Borges, Jorge Luis. *Magias parciales del Quijote*. Taurus ediciones. España, 1980.

## 6.- Bibliografía

Anónimo. 2006. *Lazarillo de Tormes*. 1st ed. Ediciones Cátedra.

Cabo Aseguinolaza, Fernando. 1983. *El concepto de género y la literatura picaresca*. 1st ed. Universidad de Fernández Suárez, Álvaro. *El pesimismo español*. 1st ed. Editorial Planeta.

Carrasco Urgoiti, María Soledad. 1993. «*Don Alvaro Tarfe: El personaje morisco de Avellaneda y su variante cervantina*» *Revista de filología española* 73.3: 275-93.

Close, Anthony J. 2007. «*Los episodios del Guzmán de Alfarache y del Quijote*." *Criticón*.101: 109-25.

Close, Anthony J. 2011. «*La metalepsis cervantina. Breve historia de un malentendido*». *Visiones y revisiones cervantinas: Actas selectas del VII Congreso internacional de la asociación de cervantistas*. 1st ed. Centro de Estudios Cervantinos. 77-106.

Cortázar, Julio. 1987. *Final del juego*. 1st ed. Madrid: Alfaguara.

de Luna, Juan. 1968. *Segunda parte del Lazarillo*. España. Cátedra.

de Unamuno, Miguel. 2007. *Niebla*. España: Cátedra.

Dehennin, Elsa. 1990. «*A propósito de la metalepsis en el texto narrativo*». *Diálogo* 1: 165-83.

Diderot, D.1978. *Jacques le fataliste*. Edición a cargo de J. Lafarga Maduell. 1st ed. Editorial Bosch, S.A.

Efron, Arthur. 1982. «*On some central issues in Quixote criticism: Society and the sexual body*». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes society of America* 2.2: 171-80.

Ferreras, Juan Ignacio. 1982. *La estructura paródica del Quijote*. España: Taurus ediciones.

Fromentin, Eugène. 1863. *Dominique*, Paris: Éditions L. Hachette.

- García Landa, José Angel. 1998. «Acción, relato, discurso». *Estructura de la ficción narrativa*. 1st ed. Salamanca. Universidad de Salamanca.
- García Martí, Victoriano. 1947. *Don Quijote y su mejor camino*. España: Cátedra.
- Gautier, Teóphile. 1961. *Le capitaine fracasse*. París: Garnier. p. 103.
- Genette, Gérard, and Carlos Manzano. 1989. *Figuras III*. 1st ed. Barcelona: Lúmen.
- Genette, Gérard. 1999. «Relaciones axiológicas». *Revista de occidente*. 213: 9. 23-24.
- Genette, Gérard. 1998. *Nuevo discurso del relato*. 1st ed. Madrid. Cátedra.
- Genette, Gérard. 2006. *Metalepsis: De la Figura a la ficción*. 1st ed. Barcelona: Reverso.
- Gilman, Stephen. 1970. «Los inquisidores literarios de Cervantes». *Actas del tercer congreso internacional de hispanistas*. 1st ed. El Colegio de México, 1970: 3-24.
- Gómez Canseco, Luis. "Don Quijote" II, 72: Ficciones, inverosimilitudes y moralidades." *Philologia hispalensis* 18.2 (2004): 197-209. Print.
- Italo Calvino. 1979. *Si una noche de invierno un pasajero*. Ediciones Akal.
- Jean Giono. 1948. *Noé*. Ediciones Cátedra.
- Lagos Caamaño, Jorge. 2011. «De la metalepsis a la antimetalepsis: de Quintiliano a Genette». *Estudios filológicos*. 47: 83-91.
- Lathrop, Thomas A. 2005. «The mysterious missing title of chapter 43, of "Don Quixote"». Part 1. *Cervantes y Su Mundo*. 1st ed. Reichenberger. 3: 275-282.
- Lázaro Carreter, F. 1972. *Lazarillo de Tormes en la picaresca*. Esplugas de Llobregat, Barcelona: Ariel. 232.
- Lázaro Carreter, F. 2002. *Clásicos españoles: de Garcilaso a los niños pícaros*. Madrid: Alianza. pp. 447.
- León Hidalgo, Antonio. 2013. *Cervantes, Avellaneda y los Dos Quijotes*. 1st ed. Madrid: Nuevos Escritores.
- Lutas, Liviu. 2009. *Dos ejemplos de metalepsis narrativas: Niebla de Miguel de Unamuno y Biblique des derniers gestes de Patrick Chamoiseau*. Moderna Språk, 103(2): 39-59

Marchese, Ángel y Forradellas, Joaquín. 2000. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Madrid: Ariel.

Navarro Durán, Rosa. «*Lecturas en el Lazarillo y lectores del Lazarillo*» *Literatura y cultura popular en el nuevo milenio: Actas del II congreso internacional de la sociedad española de estudios literarios de cultura popular (SELICUP)*. 1st ed. Universidade da Coruña, 2006: 843-866.

Núñez Rivera, José Valentín. 2011. «"Lazarillo" creciente, "Lazarillo" menguante». *Insula: revista de letras y ciencias humanas*. 778: 20-2.

Pardo Jiménez, Pedro. 1994. «*Transgresiones de la narración*»: *Parábasis y metalepsis en los relatos cortos de Marcel Aymé*. 1st ed. Cádiz: Universidad de Cádiz, Secretariado de Publicaciones.

Pardo Jiménez, Pedro. 2012. «*Gautier: Metalepsis y descripción*». *Comunicación y escrituras: En torno a la lingüística y la literatura francesa*. 1st ed. Pressas Universitarias de Zaragoza. 433-442.

Patrick, Brian D. 2008. «*Metalepsis and Paradoxical narration in "Don Quixote": A reconsideration*». *Letras Hispanas (Las Vegas, Nev.)*. 2: 116.

Percas de Ponseti, Helena. 2005. «*La reconfirmación de que Pasamonte fue Avellaneda*». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 25.1: 167-99.

Pierre Fontanier (pref. Genette). 1968. «*Figuras del lenguaje*». París: Flammarion.

Piñero Ramírez, Pedro Manuel. 2014. «*La segunda parte del Lazarillo (1555): Suma de estímulos diversos o los comienzos "Desconcertados" de un género nuevo*». *Criticón*. 120: 171-99.

Pirandello, Luigi. 2005. *Seis personaxes á procura de Autor*. 1st ed. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Centro Dramático Galego.

Pozuelo Yvancos, J. M. 1994. «*Teoría de la narración en Villanueva, D.*» (coord.), *Curso de teoría de la literatura*, Madrid: Taurus Universitaria, 219-240.

- Ramos Ortega, M. J. 2006. «*La construcción de las dos últimas novelas de Javier Cercas: Soldados de Salamina y La velocidad de la luz*», Tavira. *Revista de ciencias de la educación*. 22: 83-92.
- Rico, F. 1970. *La novela picaresca y el punto de vista*. Madrid: Cátedra.
- Rico, F. 1988. *Problemas del Lazarillo*. Madrid: Cátedra.
- Rico, Francisco. «*La novela picaresca*» *Lecciones de literatura universal siglos XII a XX*. 1st. Cátedra. 1995: 229-236.
- Rosales, Luis. 1960. *Cervantes y la libertad*. España: Cátedra.
- Ruiz Domínguez, María, del Mar. 2012. «*Metalepsis e hipertextualidad: Análisis de los procesos metaficcionales en dos álbumes ilustrados*». *Anuario de investigación en literatura infantil y juvenil*. 10: 155-71.
- Ryan, Marie-Laure. 1988. «*A la recherche du thème narratif*». *Communications*. 47: 23-39.
- Shlomith Rimmon. 1996. «*Tiempo, modo y voz*». *Teoría de la novela: antología de textos del siglo XX*.
- Sterne, Laurence. 1986. *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*. 1st ed. Ediciones Akal.
- Villanueva, D. 1993. «*Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía en Romera, J. et alii*». *Escritura autobiográfica*. Madrid. Visor, 15-32.
- Wardropper, Bruce W. 1990. «*La intencionalidad en el Quijote*». *Bulletin hispanique* 92.1: 677-87.
- Wilhelmsen, Elizabeth. 1990. «*Don Álvaro Tarfe, ¿ente fantasmal o hecho ficticio?*». *Anales cervantinos*. 28: 73-85.