

VARIACIÓN GENÉRICA Y ÉTICA CORTESANA EN *EL FORASTERO* DE JACINTO ARNAL DE BOLEA

Nicola Usai

Universidad de Córdoba
hispanosardo@gmail.com

RESUMEN: *El forastero* es una obra de Jacinto Arnal de Bolea, autor poco conocido que vivió en la Cerdeña española del siglo XVII. Se trata de una larga novela barroca, muy compleja estilísticamente y caracterizada por una estructura heterogénea. Su trama oscila entre episodios afines al universo temático cortesano y peregrinaciones parecidas a las típicas del género bizantino. El artículo se centra en la variación entre esas tipologías narrativas e investiga la relación entre dicha variación y la evolución moral de los protagonistas, atrapados entre la transgresión y la adaptación al código social de su tiempo.

PALABRAS CLAVE: Cerdeña, Barroco, Novela, Transgresión, Cortesana, Bizantina.

ABSTRACT: *El forastero* was written by Jacinto Arnal de Bolea, an obscure writer who lived in the Spanish-dominated Sardinia of 17th century. It's a long Baroque novel, characterized by a very complex style and a diverse structure; its plot consists, at times, of episodes in the style of the *novela cortesana* and at other times of travel stories reminiscent of the Byzantine genre. This paper focuses on the variation between both narrative types and investigates the relationship between such variation and the moral evolution of the main characters, trapped between transgression and obedience to the social code of their century.

KEYWORDS: Sardinia, Baroque, Novel, Transgression, *Cortesana*, Byzantine.

1. *El forastero* y los códigos narrativos de su tiempo: planteamientos para un estudio

La publicación de *El forastero*, única obra conocida¹ de Jacinto Arnal de Bolea, se remonta a 1636, en plena edad barroca². A pesar de su cierto – para muchos moderado – interés, evidenciado recientemente por la crítica, el nombre de Arnal de Bolea no figura entre las luminarias de la narrativa aurisecular. Por eso su obra sigue siendo un objeto misterioso y muchos aspectos de la misma están poco estudiados y aún menos debatidos. Entre ellos, destaca el problema del género literario. Como veremos, la heterogeneidad de *El forastero* no permite tratar el tema con superficialidad: ninguna etiqueta lo define adecuadamente, a no ser que se haga hincapié en la transversalidad de la obra respecto a algunos códigos narrativos de su tiempo. La idea que anima el presente trabajo es la de contribuir a colmar esa laguna. Para conseguirlo, me centraré en la relación que *El forastero* guarda con la novela cortesana y con la novela bizantina, por un lado explorando la escasa tradición crítica sobre este asunto, por

¹ Uno de los poemas interpolados en *El forastero*, el *Torneo*, había sido publicado ya en 1627, pero debido a que luego fue incorporado a la obra mayor, se suele considerar simplemente como parte de la misma.

² Me ciño a la datación propuesta por Maravall (2012: 22): «Barroco es, pues, para nosotros, un concepto histórico. Comprende, aproximadamente, los tres primeros cuartos del siglo XVII, centrándose con mayor intensidad, con más plena significación, de 1605 a 1650».

otro ofreciendo una nueva hipótesis interpretativa que integre esa tradición. Mi intención es demostrar que el cambio de un género a otro no es casual, sino que está relacionado el peculiar sentido ético de la obra, cuyos protagonistas se enfrentan a un camino de evolución moral.

Como necesario preámbulo al asunto principal del artículo, en los dos próximos párrafos ofreceré una introducción general a *El forastero*. En primer lugar, veremos el encaje de Jacinto Arnal de Bolea en su mundo histórico-cultural, haciendo especial referencia al desarrollo de la literatura hispano-sarda, de la que es posiblemente su figura más destacada³. En segundo lugar, propondré una presentación específica de la obra, deteniéndome en sus dos rasgos más impactantes: la complejidad de su estructura y la dificultad de su estilo.

2. Arnal de Bolea y la literatura hispano-sarda en su contexto cultural y social

La estrella de Arnal de Bolea brilló en la Cerdeña española del siglo XVII, una realidad histórica cuyo vínculo cultural con la Península Ibérica se ha estudiado solo parcialmente y cuyos frutos artísticos, que incluyen una interesante producción literaria en castellano, han sido en esencia ignorados por estudiosos y críticos durante siglos. Conviene recordar que se trató de un lazo fuerte y relativamente estable, teniendo en cuenta que ya desde 1297 Cerdeña formaba parte, al menos administrativamente, de los dominios de la Corona de Aragón⁴; de hecho, se contó desde primera hora entre las naciones englobadas por la nueva entidad política que surgió del matrimonio entre Fernando de Aragón e Isabel de Castilla en 1469. La unión de ambos reinos empujó lentamente la isla hacia la órbita cultural de Madrid, y a lo largo del siglo XVI el castellano empezó a hacerse un hueco en el complejo mosaico lingüístico de la isla, convirtiéndose en pocas décadas en la lengua de la comunicación culta y por ello de la producción literaria⁵. Fue entonces cuando inició su breve andadura la literatura hispánica de Cerdeña, o literatura hispano-sarda, que es el conjunto de las obras en lengua española escritas por autores sardos: alcanzó su máximo desarrollo en el siglo XVII, para concluir repentinamente su evolución en los años veinte del Setecientos, cuando la isla pasó a manos italianas y se separó definitivamente de España.

La literatura hispano-sarda es un *corpus* reducido, pero muy completo, que comprende textos teatrales, narrativos y poemas; algunos de ellos poseen gran relevancia cultural, como los famosos *Diez libros de fortuna de amor* de Antonio Lofraso, citados en el escrutinio del capítulo VI del *Quijote*. Aun tratándose de obras que el español Arce (1960: 141),

³ Más de un estudioso ha matizado el valor artístico de *El forastero*; vid. Arce (1960: 153) y Pirodda (1993: 73).

⁴ Cerdeña pertenecía formalmente a la Corona de Aragón desde 1297, año en que el papa Bonifacio VIII creó el Reino de Cerdeña y Córcega apuesta por entregarlo a Jaime II como compensación por la pérdida de Sicilia, decretada en las paces de Anagni de 1295. Sin embargo, la fecha de la conquista efectiva y definitiva de la isla es 1420, siendo rey de Aragón Alfonso V el Magnánimo. La distancia entre ambas fechas se debe a la resistencia, larga y eficaz, del reino autóctono de Arborea, que a partir de la mitad del siglo XIV y durante setenta años obligó a los reyes de Aragón a desplegar enormes esfuerzos económicos y militares para hacerse con el control de la isla.

⁵ El sardo era entonces la lengua más utilizada en Cerdeña en el ámbito popular, junto con los dialectos de origen corso que se hablaban en el norte de la isla. El italiano aparecía esporádicamente como lengua culta en las obras literarias. El catalán y el castellano, aunque se conocían también en las zonas rurales debido a su función administrativa, eran hablados sobre todo en las ciudades, donde residían las élites, a menudo familias de origen español. El castellano, sin embargo, adquirió un prestigio cultural nunca alcanzado por el catalán; de hecho, la gran mayoría de los textos impresos en las tipografías sardas entre 1550 y 1700 se escribieron en la lengua de Cervantes. Anatra (1982: 239) calcula que en la primera mitad del siglo XVII se publicó en Cagliari un 77% de textos en castellano frente a un 4% en catalán. Esta situación comportó el desarrollo de un rígido sistema de diglosia a consecuencia del cual las lenguas autóctonas quedaban totalmente excluidas de cualquier ámbito oficial y marginadas en el cultural y literario.

consideraba «inmersas en las corrientes estéticas y estilísticas de nuestra literatura de la Edad de Oro», el marbete «hispano-sardo» se antoja útil para definirlas como conjunto, pues permite resaltar el hecho de que se escribieran en un lugar ajeno a los países de habla hispana y en el que se desarrollaron dinámicas socio-culturales diferentes a las de la Península⁶.

Un elemento de fuerte caracterización del contexto hispano-sardo es la situación de diglosia vigente en la isla, que dependía naturalmente de una marcada distancia social entre los hablantes nativos de la lengua castellana y el resto de la sociedad:

Certamente la cultura e la lingua castigliana si affermarono con sempre maggiore autorevolezza nelle classi dirigenti sarde —una gran parte delle quali di provenienza o origine iberica—, che dimostrarono una forte disposizione a condividere i valori e gli ideali della Corona spagnola, mutuandone gli apparati ideologici e i modi di vita, con ripercussioni profonde anche nelle classi inferiori. In particolare, l'introduzione del castigliano fu facilitata dal suo uso nelle molteplici manifestazioni pubbliche, religiose e laiche, che furono un potente tramite della penetrazione della cultura barocca spagnola nell'isola (Pirodda, 2003: 66).

El uso de códigos lingüísticos diferentes hacía aún más tangible la distancia entre los grupos de poder y los súbditos, exacerbando un cuadro que en su conjunto resulta compatible con esa idea del Barroco como etapa conservadora que traslucen las páginas del clásico estudio de Maravall (1975).

Jacinto Arnal de Bolea se define, a su vez, como un ejemplo destacado de dicho proceso de integración cultural. Acerca de las escasas noticias biográficas sobre este personaje, remito a Arce (1960: 153-154), de cuyas investigaciones, junto con lo que el mismo escritor apuntó en el frontispicio de *El forastero*, obtenemos varios datos fundamentales para delinear su procedencia social: era sardo; adquirió título nobiliario en 1635; fue secretario de un feudatario muy relevante en la isla (Blasco de Alagón y Cardona); y también «primer contador de cuentas de la hacienda de su majestad en el reino de Cerdeña». Cargos, todos ellos, de cierta importancia, que colocan su figura entre la alta sociedad de la isla, convirtiéndolo en un perfecto representante de ese grupo social hispanohablante que detentaba el prestigio social y cultural.

Es fundamental, a la hora de acercarse a cualquier aspecto relacionado con los elementos ideológicos derivados de la lectura de *El forastero*, tener muy presente la condición social de su autor. Su adhesión más o menos convencida al sistema de valores de su grupo se refleja en las páginas de su novela, pues buena parte de la originalidad de su trama depende precisamente de la extravagancia ética de los personajes respecto a ese sistema de valores. Como veremos, *El forastero* viola muchos de los cánones establecidos de los géneros narrativos con los que se confronta y de los que se nutre. El objetivo de estas páginas no es sino iluminar en qué medida tales transgresiones afectan a la catalogación genérica de la obra dentro del universo literario del Barroco.

⁶ El mismo hecho de que Cervantes (1998: 85) en el *Quijote* especificara que Lofraso era un «poeta sardo» sugiere que la procedencia geográfica del autor de los *Diez libros de fortuna* fuera un dato digno de mención, tal vez por su originalidad. No hay que olvidar que Cerdeña estaba lejos de los principales centros de elaboración cultural de España y respecto a ellos se podía considerar como una periferia. Naturalmente, esto no tiene por qué ser así desde el punto de vista de los autores isleños, como el mismo Arnal; de hecho, en las páginas de *El forastero* pretende exaltar los parecidos entre Cagliari y Madrid, sin acusar ningún complejo de inferioridad. Con respecto a la dicotomía centro-periferia en *El forastero*, vid. Ba (2001) y Usai (2012).

3. Introducción a *El forastero*: complejidad estructural y dificultad estilística

El forastero es una novela muy heterogénea, construida alrededor de un núcleo narrativo principal, que funciona como eje estructurador y, a la vez, como contenedor de otro núcleo narrativo (cronológicamente anterior al primero) y de numerosas composiciones de vario tipo. El núcleo central, relatado por un narrador omnisciente, consiste en la historia de amor entre el protagonista Carlos, el «forastero» del título, y la dama calabresa Laura, condesa y más tarde duquesa de Belflor; el secundario, cuyo narrador autodiegético se cifra en la voz de Carlos, cuenta las vicisitudes que condujeron al protagonista de Madrid, donde vivía y se lo conocía por Luis de Céspedes, a Calabria, lugar donde se intuye que viven los Belflor y se desarrollan la mayoría de los lances de la acción principal. El resto de composiciones incluyen una novelita sentimental y numerosos poemas; su inserción en el texto está relacionada con la vida social y los recreos del castillo de Belflor, donde en repetidas ocasiones se dan tertulias en las que tanto los personajes principales como otros secundarios tienen la oportunidad de leer, cantar o declamar versos⁷. Por lo que atañe al tema, todo este material está desligado del contexto narrativo; y por ello *El forastero* parece objetivamente una miscelánea: el único elemento con una clara relación argumental con la narración principal es la larga analepsis, que sin embargo es probable que tenga, a su vez, un origen independiente⁸. En cuanto a los poemas, difieren considerablemente entre sí en cuanto a tamaño y ambiciones: al lado de composiciones muy breves se encuentran otras extensas y elaboradas, como el muy culto y gongorizante *El Céfalos*, fábula mitológica de 1664 versos.

La trama se desarrolla a lo largo de diez capítulos, o «discursos», pero la narración principal ocupa solo una parte de ellos: en al menos cuatro, su progreso se antoja mínimo y su función se reduce a la de simple marco narrativo. La organización de la materia narrada resulta completamente ajena a cualquier criterio de unidad: está distribuida de manera irregular y la acción procede por medio de rápidas evoluciones y largas pausas, interrumpida por los incisos y digresiones. La verosimilitud temporal y espacial tiene importancia solo en parte de la novela y la fábula aparece llena de coincidencias absurdas y de profundas incoherencias. Como conjunto, *El forastero* resulta extremadamente variado y difícil de etiquetar, aunque sí es posible determinar un elemento extradiegético capaz de definir y hacer tangible la unidad de la obra: el estilo de Arnal de Bolea.

Cuando se toma contacto con *El forastero*, la primera sensación, de veras perceptible aun ojeando superficialmente el texto, es su naturaleza de libro “difícil”. Para el que avanza en la lectura, la confusión creada por su estructura irregular contribuye indudablemente a acrecentar esa idea; pero es la retórica de Arnal el primer factor que lo define. Estilísticamente, *El forastero* es un auténtico himno a cierta estética barroca, la del asombro, particularmente indiferente al equilibrio clásico de las formas⁹; por eso, nos topamos con periodos oracionales larguísimos, organizados según complicadas construcciones

⁷ Cinco de esos poemas son tan ajenos a la narración que aparecen, en la edición príncipe, precedidos cada uno de ellos por una dedicatoria autónoma. Es más que probable que todos ellos hayan sido concebidos fuera del marco estructural de la novela y los interpolara en el texto con posterioridad.

⁸ En este caso, hablar de miscelánea tiene sentido si adoptamos la perspectiva de Rallo Gruss (1988: 128-136); eso no impide que haya que considerar como acertada y valiosa la contribución de Bradbury (2010: 954-972), aunque lleve a resultados bien diferentes. En cuanto al caso específico de *El forastero*, King (1963: 183-184) fue el primero en estudiar la inserción de otras composiciones dentro del marco de la novela.

⁹ En realidad, en el siglo XVII se llegó incluso mucho más lejos en cuanto a virtuosismos formales; piénsese por ejemplo en las novelas barrocas con lipograma estudiadas por Gallo (2003). En cualquier caso, la mentalidad que hay detrás de la creación y del éxito de esos experimentos verbales es la misma que animaba a autores como don Jacinto a dar prueba de su especial ingenio: «questi manierismi formali trovano la loro perfetta collocazione all'interno della retorica dell'*asombro*, della ricerca dello stupore e della meraviglia attraverso la proposta di una scrittura che, per sbalordire, arriba a fare a meno delle componenti basilari della lingua» (Gallo, 2003: 19).

Nicola Usai: “Variación genérica y ética cortesana en *El forastero* de Jacinto Arnal de Bolea”

hipotáticas; el uso sistemático de tropos que modifican el orden natural de la frase, como el hipérbaton o la anástrofe; y empleo continuado de metáforas. Bastará citar el primer párrafo de la novela:

En la mayor pompa de la primavera, en el mayor imperio de los campos, en el mayor lucimiento de las selvas, en el mayor trono de las flores, en el mayor desperdicio de su fragancia, pórvido y jaspe, hermosamente tersos, daban luciente adorno a varios y capaces nichos, ocupados de bultos diferentes, con tan raro ingenio perfectos, con tan diestra valentía pulidos que la naturaleza, vencida del arte, del cincel peregrino del artífice atentamente advertida, si envidiosamente lastimada, hacía reparos justos en su admiración, que con ultrajes tan violentos hubiesen adquirido la vida, que les comunicó alma entonces, aunque disculpaba tanto sufrimiento el considerarlos piedra ya más blanda al golpe de su fortuna, habiendo merecido la feliz, que confesaban casi sensibles con lenguas de mármol y alabastro, solicitadores puntuales de la inmortalidad que negociaron clamantes y adquirieron justificadas entre los siglos (EF: 1-2)¹⁰.

Es fácil comprender que un lector poco avezado en las formas artísticas del Barroco difícilmente se sentirá atraído por un comienzo tan enrevesado. De hecho, se ha observado que muy probablemente una de las razones del desconocimiento secular de *El forastero* se deba a su estilo; no se explicaría de otra manera la incomprensión absoluta de la obra por parte de algunos críticos del pasado¹¹.

Hay que tener en cuenta que el antecedente más evidente de una manera tan elaborada de escribir lo constituyen los poemas mayores de Góngora, y todo lo relacionado con el genio cordobés y sus epígonos ha sufrido siglos de menosprecio e indiferencia. Sin embargo, es precisamente su particular reutilización de los recursos expresivos de Góngora lo que hace de Arnal de Bolea un autor digno de atención. Según afirma Bonilla Cerezo (2013: 336), «el gongorismo del sardo nunca se antoja pueril. Sin embargo —sorteada su diabólica sintaxis—, dominan las huellas del *Polifemo* y las *Soledades*. Es como si *El forastero* hubiera descosido las obras maestras de don Luis para rehilarlas, casi a lo cubista, en una suerte de tapiz narrativo». De hecho, ninguno de los autores de los que se valieron de estilemas cultos para su prosa llegaron a dominar con tanta familiaridad la retórica del genio cordobés (Bonilla Cerezo, 2014: en prensa). Por eso Arce (1960:154) no se alejaba tanto de la realidad al sugerir una supuesta primacía del sardo en tal sentido: «si el deseo de innovar, según Emilio Cotarelo, impulsó a Juan de Piña a adoptar la forma culterana en la novela — y que hasta entonces no había recibido la influencia gongorina —, Arnal de Bolea lleva el procedimiento a las últimas consecuencias, ya que el estilo de Piña es infinitamente más natural que el de Arnal; a lo más es conceptuoso, pero no tan ostensiblemente gongorino como el que estudio». Resulta, por tanto, bastante indiscutible que *El forastero* sea una obra con una personalidad estilística marcada, un texto de algún modo excepcional dentro del panorama de los seguidores de Góngora.

¹⁰ La sigla EF indica que el pasaje procede de *El forastero*, que cito siguiendo la numeración de las páginas de la edición príncipe, impresa en Cagliari, Galcerín, 1636.

¹¹ Hay casos ejemplares, como el del filólogo sardo Alziator (1954: 162) que, probablemente engañado por las primeras páginas de *El forastero*, juzgó que se lo podría encuadrar dentro de una supuesta «narrativa isolana di tipo sannazzariano-ispánico»; o el del historiador Elías de Tejada (1960: 135), que estableció un muy poco acertado parecido ente Arnal de Bolea y el ya mencionado Antonio Lofraso, pues se trate de autores totalmente distintos. Ya Arce (1960: 156) había supuesto que la razón de la incomprensión por parte de algunos críticos residía justo en el estilo: «Pero es desde el punto de vista estilístico que la novela merece ser recordada, como típica expresión del gongorismo en la novela, con su innegable dificultad de lectura que explica en parte su desconocimiento, y con su desbordado regodeo sensorial que se refleja en la minuciosidad descriptiva de cosas, de indumentos, de elementos accesorios, en una palabra, como corresponde a la actitud barroca».

Es necesario, eso sí, subrayar un dato: esta tipología estilística, aplicada a la prosa, es perfectamente compatible con las tendencias de la novela corta de su tiempo, donde el modelo de Cervantes, con su prosa clara y su lenguaje altamente referencial, representaba solo un hemisferio de un mundo que en realidad era muy variado. El problema, señalado, entre otros, por Bonilla Cerezo (2006: 28), es que «desde que Emilio Cotarelo recuperó la novela del Seiscientos, condenando a barbecho todas las que incurrieran en el culteranismo, la crítica ha exiliado del canon a las plumas no cervantinas». Por fortuna, a partir de la segunda mitad del siglo XX, ese prejuicio ha ido apagándose y el adjetivo “cortesana” se ha podido aplicar sin demasiadas rémoras a obras como *El forastero*¹².

4. La adaptación a los géneros codificados: consideraciones a raíz de la tradición crítica

De hecho, la crítica coincide de forma casi unánime en etiquetar la obra de Arnal dentro del género cortesano. Algunos estudiosos, como Del Val (1953: LXXVIII) o González Mas (1989: 460), no proponen ninguna observación acerca de los motivos de tal atribución, debido a que no dedicaron al *Forastero* más que unas pocas líneas dentro de trabajos muy panorámicos. Tampoco la motiva King (1963: 183-184), aunque su contribución resulta muy valiosa, a causa de las observaciones sobre el uso, para él novedoso, que Arnal hace de un motivo vinculado con la tradición cortesana: el de las académicas literarias, cuya función hemos visto que está relacionada con el deseo de interpolar en el texto composiciones ajenas a la narración.

Muy otro es el caso de Arce (1960: 155), que fue el primero en poner de relieve la heterogeneidad del *Forastero*, afirmando que «podría encasillársela en un momento de desintegración y fusión de elementos novelísticos precedentes con otro del nuevo siglo, en una forma novelística compleja y extensa: en lo argumental hay abundantes residuos de la novela bizantina y de aventuras, pero todo ello visto con la nueva perspectiva que la importancia de lo erótico tiene en la novela de cortesana del siglo XVII», llegando a definirla como «obra miscelánea». Arce se detuvo también en la dimensión ética de *El forastero*, reconociendo su singularidad, pero la considera un defecto evidente, fruto de la «falta de humanidad y de lógica sentimental en las reacciones de los personajes, incongruencias, episodios forzados, casualidades absurdas, carencia de sentido moral, crueldad y cinismo» (Arce: 1960: 156). Desgraciadamente, las páginas de Arce, que tendrían que haber servido de aperitivo para un debate mucho más amplio, se establecieron como juicio crítico definitivo durante cuatro décadas en las que nadie ha retomado el problema de su género; por otro lado, cuando se ha hecho, el dato de la rareza de la obra de Arnal se ha dado siempre por sentado. De hecho, González Rovira (1996: 335), uno de los contados que no examinan *El forastero* con la vara de medir de la cortesanía, lo coloca en el cajón de sastre de un grupo de obras atípicas y marginales vinculadas con la novela bizantina, pero lejanas de la tipología estándar

¹² En estas páginas utilizo los adjetivos «corta» y «cortesana», referidos a la novela, como sinónimos, pues definen al mismo grupo de obras. Aun así, es obvio que tienen diferentes matices de significado y que tal vez «cortesana» sea más pertinente cuando se describe *El forastero*. Según Rodríguez Cuadros (1996: 32), «la llamada novela corta o cortesana es atendida por la historiografía [...], en primera instancia, como un sucedáneo borroso y vergonzante de la cervantina, como un aglomerado literario o filtro que diversifica distintas estructuras de fortuna editorial: lo pastoril, lo caballeresco, lo sentimental, lo morisco. A partir de esta evidencia, hay autores que se inclinarán por el uso del término *novela corta* y que coincide con aquellos que prestan atención fundamental a sus orígenes medievales (ficción de herencia oriental al estilo de don Juan Manuel) y a sus préstamos italianos (Boccaccio) [...]. Por el contrario, otros historiadores, a partir del comodín teórico sancionado por Amezcua, prefieren hablar de *novela cortesana*, entendiendo el género como producción histórica directa del medio que la promueve».

basada en Heliodoro o Aquiles Tacio. En fechas más recientes, Bonilla Cerezo (2010: 17) vuelve a situar *El forastero* en la órbita de la novela corta; pero al igual que González Rovira, no olvida su excepcionalidad y por eso inserta Arnal en un grupo de novelistas que se alejan del modelo cervantino y dan vida a un subgénero misceláneo que comprende obras muy bizarras. Por último, no hay que olvidar un esbozo de reflexión específica sobre el problema del género presente en la introducción de García Sánchez (2011: XVII-XIX) a su edición de *El forastero*, donde diserta muy brevemente y a vuelo de pluma sobre los posibles parecidos y diferencias entre la obra y el canon cortesano fijado por la tradición a partir del clásico trabajo de Amezá y Mayo (1929). García Sánchez subraya también la variedad de influencias detectables en la obra de Arnal, pero parece decantarse por una semejanza más acentuada con el género bizantino:

Nella molteplicità di modelli e materiali inseriti all'interno di questo essere ibrido, il più rilevante rimane però senz'altro quello del romanzo bizantino. / Di fatto, *El forastero* risponde pienamente allo schema del racconto di fortuna e avversità subite da due giovani innamorati prima dell'agognato lieto fine. Condivide inoltre [...] l'inizio *in medias res*, l'inserimento di racconti che interrompono la narrazione principale, l'impiego dell'analepsi per aggiornare il lettore su quanto accaduto previamente alla presentazione dei personaggi e, infine, l'elemento provvidenziale che scioglie l'intreccio (García Sánchez, 2011: XIX).

Se trata de consideraciones fundadas, pues es cierto que todos esos elementos desfilan por *El forastero*. Sin embargo, hay que hacer dos consideraciones: 1) se trata también de rasgos comunes a mucha de la narrativa de otros géneros del siglo XVII¹³; 2) Arnal de Bolea les añade siempre, a todos ellos, una pincelada original. Por ejemplo, el arranque de la historia se puede considerar *in medias res*, pues el forastero irrumpe de la nada, malherido, para perturbar la tranquilidad del bosque donde Laura y otras doncellas se están bañando desnudas; sin embargo, el ímpetu de la escena resulta suavizado por la descripción previa del entorno, tan morosa y elaborada que destruye el implícito dinamismo de la situación.

Hay dos momentos en *El forastero* en los que asistimos a una peregrinación del protagonista y de su amada. Respetando el orden cronológico, el primero lo encontramos en la analepsis de Carlos: este cuenta al conde de Belflor, padre de Laura, su futura esposa, cómo estuvo enamorado en Madrid de doña Ángela de Albornoz, hermosa dama que platónicamente le correspondía y que sin embargo, y sin que él lo supiera, estaba prometida con don García de Alvarado, el mejor amigo del forastero, que en aquel momento se llamaba Luis de Céspedes. Por un lance desafortunado, don Luis mata a don García y se ve obligado a huir de Madrid y de su amada; es así como empieza la primera peregrinación, que llevará a los protagonistas a Barcelona y luego a Cagliari, en Cerdeña. En ambas ciudades, los amantes se reencuentran por casualidad y consiguen sobrevivir a una serie de vicisitudes que ponen en peligro sus vidas, hasta que, por fin, a salvo pero marcados por las malas experiencias, se separan, dirigiéndose él a Italia y ella a un convento. El segundo momento de aventura es el del capítulo final de la narración principal, cuando Carlos y Laura deciden escapar juntos del palacio de Belflor para poder casarse; eso sí, unos veinte años después de su primer encuentro, dejando atrás las penas de la protagonista, que a lo largo de ese tiempo había estado casada con su tío, el duque Felisardo, con el que tuvo dos hijos, al que fue infiel, del

¹³ Está claro que el incipit *in medias res* no puede ser un rasgo privativo de un género, siendo una técnica narrativa muy común para captar la atención y el interés del lector. Pensemos por ejemplo en la novela pastoril. Bien es cierto, eso sí, que todos estos fenómenos tienen su aplicación también en el universo cortesano. Acerca del uso de la analepsis en la novela corta, *vid.* Laspéras (1987: 221-222). En cuanto a las digresiones, en *El forastero* consisten básicamente en los poemas; se trata de un elemento muy común en el género; *vid.* Colón Calderón (2001: 56-58).

que enviudó y, para más inri, perdió a uno de sus vástagos, muerto por el otro en una refriega. El viaje a través de la península italiana, cruzando el monte Apenino, está plagado de peligros para la salud de los protagonistas, que sin embargo consiguen salvarse y, tras una extraordinaria agnición final, en la que se descubre que Carlos es marqués de Monferrato, por fin se casan.

González Rovira (1996: 335) solo considera la peregrinación del último capítulo como episodio afín al género bizantino: «Tras nueve libros, de los diez que componen la novela, transcurridos en una corte entre poemas, novelas intercaladas, analepsis que explican el origen del protagonista y episodios de carácter cortesano, en el último libro se inicia la “penosa peregrinación”». Sin embargo, no es difícil observar, por un lado, que las dos narraciones tienen más de un parecido entre sí; y por otro, que ninguna de las dos encaja a pies juntillas dentro del modelo bizantino, por una consideración tan sencilla como evidente: las protagonistas femeninas no son vírgenes ni mucho menos castas, o al menos no es esa su condición en el desenlace de la obra¹⁴. El apuro ético de fondo se antoja enorme, sobre todo en el caso de Laura: el primero de sus hijos, que morirá acuchillado a manos de su hermanito, no es legítimo, sino hijo de Carlos, con quien la duquesa, que entonces estaba desposada con su anciano tío, tiene un encuentro sexual a oscuras, en la escena más atrevida de toda la novela.

La ausencia del “culto” a la virginidad y la evidente violación de la idea de castidad hace que la peregrinación del último capítulo, aunque del todo parecida en su desarrollo a otras del género bizantino, resulte totalmente desfigurada desde sus mismas premisas, teniendo en cuenta que, además, Carlos y Laura ni siquiera son jóvenes y su viaje, aunque represente un cambio significativo en su vida, no tiene ningún valor iniciático¹⁵. Hay otra explicación para el uso de ese recurso bizantino y reside precisamente en esas violaciones del código moral. Lo cierto es que una ética tan laxa es mucho más compatible con otro universo literario, precisamente el de la novela corta.

5. La epopeya cortesana de Carlos y Laura

En *El forastero* no existe apenas variación ambiental ni social. Los protagonistas pertenecen todos, en mayor o menor grado, a la nobleza, y los espacios por los que se mueven, si exceptuamos los mencionados episodios del viaje y la aventura, son perfectamente coherentes con su vida cortesana¹⁶. La narración principal se desarrolla casi por completo en la casa y los jardines de los Belflor, en una imaginaria Calabria¹⁷; los episodios de la analepsis de Carlos tienen lugar sobre todo en Madrid, capital de reino y por tanto lugar cortesano por

¹⁴ Me refiero a que en ambas narraciones, las protagonistas femeninas pierden su virginidad en el desarrollo de la trama, dentro del marco de un matrimonio legítimo, pero nunca a manos del héroe.

¹⁵ Me baso en el significado de la peregrinación en la novela bizantina española, según González Rovira (1996: 152-154): «Podemos relacionar el viaje de las narraciones bizantinas [...] con el viaje iniciático de arquetípico en el que los protagonistas son puestos a prueba a partir de su enfrentamiento con obstáculos diversos y sucesivos encuentros que sirven como contrapunto (positivo o negativo) de sus propias existencias».

¹⁶ Ciudad, casa urbana, entorno rural idealizado, son ambientaciones típicas de la novela corta; vid. al respecto Colón Calderón (2001: 63-67). En este sentido, Arnal sigue las tendencias del género, aunque en realidad la casa de los Belflor no está ubicada en un contexto urbano, sino rural: la consecuencia es que los protagonistas parecen vivir en un mundo aislado, totalmente independiente de su entorno geográfico.

¹⁷ La península italiana es, en *El forastero*, un lugar exótico y su descripción pertenece al mundo de la ficción: a pesar de que el narrador refiera nombres reales de regiones y ciudades, su localización y los desplazamientos de un lugar a otro carecen de verosimilitud. En otro artículo, he puesto de relieve el contraste entre esta imagen ficticia de Italia y la descripción detallada de Madrid y Cagliari, lugares que el autor evidentemente sentía y dibujaba como parte de su mundo; vid. Usai (2012).

antonomasia¹⁸, y en la casa del noble don Octavio en Cagliari. El mundo social que circula por estos ambientes es por tanto muy uniforme y rígidamente estratificado: los nobles controlan la sociedad y los plebeyos que aparecen a lo largo de la novela se muestran sumisos y desempeñan por lo general un papel secundario y ocasionalmente negativo¹⁹. Por su parte, los nobles de más alto grado aprovechan todo el poder que les brinda su título para distinguirse de los de menor hidalguía, según un esquema piramidal bastante riguroso²⁰. No es difícil leer, detrás de esta confianza total en una sociedad jerarquizada, el entusiasmo de don Jacinto por la reciente adquisición de su título: la glorificación de la nobleza es un elemento clave de la ideología de la obra. Sin embargo, incluso en este aspecto, *El forastero* se resiste a fáciles interpretaciones: esa moralidad discutible que escandalizara Arce no es la de los pobres que aparecen en la obra, sino la de los mismos nobles, complicando notablemente la congruencia del mensaje.

En efecto, coexisten en *El forastero* dos dimensiones éticas bien distintas: una alta, ideal, vehiculada por la voz del narrador omnisciente, que se basa en la exaltación de la nobleza como fuente de virtud y rectitud moral²¹; y una baja, terrena, cuyo desarrollo está relacionado con el comportamiento pecaminoso de los personajes, indiferentes a la idiosincrasia de su clase. Aparentemente, entre el narrador y los personajes hay por tanto un abismo: sobre todo la protagonista femenina, Laura, no parece arrepentirse nunca del todo de

¹⁸ Ya Amezá (1929: 27-35) había observado la importante presencia de la ciudad de Madrid como ambientación de muchas novelas cortas (pero pertenecientes a una época anterior a la de *El forastero*), destacando el papel fundamental de la corte como centro de atracción para gentes de todo tipo: «en el asombro que la Corte provoca entonces vibra algo más que su visión exterior. Madrid encierra también un mundo moral, un piélagos de gentes típicas y curiosas, una vida confusa, desordenada y varia, un panorama novelístico, en fin, de tan rica y caprichosa tropelía, que los ingenios de entonces, por vez primera, siéntense atraídos y fascinados, como si en él radicara el lugar de los milagros y el centro de las transformaciones». No podemos excluir que algo parecido le ocurriera a don Jacinto, acostumbrado a la tranquilidad de su Cerdeña; de hecho, en la escena de la corrida de toros incide en el bullicio y la confusión de la fiesta, símbolo de la riqueza y de los encantos de la vida en la capital castellana, «corte del mayor monarca del mundo» (EF: 71). En todo caso, se trata tan solo de una de las modalidades por las que Madrid contribuye a definir la dimensión espacial de la novela del siglo XVII. Vid., con respecto a esto, Ruiz Pérez (1998: 195-211), que ha destacado como el fundamental papel de la corte en la definición de la tipología narrativa que llamamos cortesana se manifiesta en una pluralidad de modalidades.

¹⁹ El abanico de figuras de humilde nacimiento que aparecen en la narración no es reconfortante: feroces guardias armados, bandoleros despiadados, villanos incultos e incluso una criada traidora y mentirosa: es la sirvienta de la casa de don Octavio, en Cagliari, que acusa injustamente a doña Ángela de ser infiel a su marido, provocando los celos de este. Acabará muerta, asesinada en lugar de su dueña precisamente por el delito que ella misma había ideado.

²⁰ Es el caso del primer matrimonio de Laura, celebrado con su tío el duque Felisardo: este, gracias a su poder y a sus recursos puede allanar las deudas contraídas por el conde Ludovico, padre de la doncella, y ejercer un dominio tal sobre ambos que sus pretensiones sobre la doncella se consuman, a pesar de la íntima contrariedad de la futura duquesa. En todo caso, no hay nada nuevo en esta violación: el conflicto entre los deseos de la joven y la cruel realidad de un matrimonio concertado por la familia es un tópico muy recurrente en la novela corta, donde existe realmente un debate sobre este asunto; vid. al respecto Laspéras (1987: 266-268). El punto de vista de Arnal de Bolea se deriva de lo que ocurrirá después, o sea, la inevitabilidad del adulterio de Laura, que se podría considerar como una consecuencia obvia de su infeliz matrimonio.

²¹ Existe un hilo que une en general las novelas cortesanas, y es precisamente una actitud del todo parecida hacia el valor que adquiere la nobleza en la definición de los protagonistas. Laspéras (1987: 359) lo afirma rotundamente: «L'étiquette canonique des personnages centraux de la nouvelle, telle qu'elle se consititue dans le dernier lustre du XVI^e siècle, impose l'équivalence des paradigmes beauté – vertu – noblesse – richesse [...]. Pour un très grande majorité de personnages autor desquels s'articule le récit, l'analyse de l'étiquette a fait apparaître le modèle canonique décrit. L'explication qui vient en premier à l'esprit est celle d'une littérature qui renvoie à seus lecteurs leur propre image. Le groupe qui lisait ces œuvres ou qui se les faisait lire appartenait, alphabétisme oblige, à la caste noble ou, à la rigueur, à une bourgeoise qui aspirait à l'être».

sus actos y en ningún momento de la narración se enfrenta a un escarmiento o sanción²²; la única moral de Laura parece ser la defensa de las apariencias, de su imagen social, de su honor. Aun así, se trata de una distancia no del todo insalvable, pues hay un factor que permite a los protagonistas salir indemnes de sus errores: el papel de la Providencia, que, como *Deus ex machina*, soluciona los casos más extremos.

El personaje de Laura resulta absolutamente ejemplar. Su aparición en la historia se produce en la mencionada escena del baño en el lago cercano a la casa de los Belflor, donde la hija del conde es acompañada por algunas doncellas, entretenidas en observar y comparar sus cuerpos, y en recordar galanteos pasados. De las muchas razones de interés que tiene esta escena clave²³, conviene poner de relieve cómo actúa en este caso la doble moral: la voluntad de participación de Laura en el momento ligeramente lascivo que se crea entre las chicas es evidente, pero la modera una suerte de remordimiento que le impide abandonarse del todo al erotismo:

Pero Laura, gustosa con tan mal recatados discursos, aunque sus pocos años la hacían acuerdo en la sal de sus inquietudes de alguna breve llama que la encendía, reprendió con severidad y castigó con mesura excesos tantos, y más en su presencia, que fue de los mayores cargos que les hizo (EF: 11).

La siguiente intervención del narrador, en el primer monólogo moralista de la obra, completa el cuadro:

¡Oh cuánto puede, oh cuánto, una moderada prudencia, si recae en un natural noble que le da asiento!, pues, revistiéndose entonces de valor cuerdo, de actividad heroica, parece que la obligan, parece que la fuerzan que la moderación se pase a exceso si puede haberle en tan superior virtud que, refrenando extremos, reprime pasiones propias y, emendando lo débil de la naturaleza, acrisola costumbres; y más cuando es su mira el buen ejemplo, luz de ceguedades, freno de desenvolturas y, últimamente, antídoto misterioso para el veneno del vicio, que, como avergonzado a sus ojos, pierde sus alas y, descaeciendo sus fuerzas, se retira asimismo, como confesando su delito, aunque solicitando enmiendas (EF: 12).

Estamos al principio del desdoblamiento moral de *El forastero*: por un lado, están las «breves llamas» que encienden el pecho de Laura, esa tendencia pasional que será el origen de muchas de sus decisiones; por otro, asoma la moral teórica de su «natural noble», que, más allá de su voluntad, la coloca en una esfera éticamente superior a ciertos placeres mundanos. En medio, se sitúa precisamente el primer esbozo de esa defensa del honor que caracteriza al personaje. Laura, de hecho, se queja de que sus compañeras den rienda suelta a sus coqueteos en su presencia: no condena el hecho en sí, sino la posibilidad de involucrarla en ese contexto.

²² Obsérvese que falta por completo la ejemplaridad: la única función educativa la desarrolla la voz del narrador. Desde cierto punto de vista, la moral ideal tiende a ser una especie de escudo ideológico: el narrador evidencia su distancia de esas conductas tan poco conformes con la moral post-tridentina. No es una situación nueva: Arnal de Bolea comparte naturalmente las mismas preocupaciones de otros escritores de su tiempo en cuyas obras se reproducen situaciones de dudosa moralidad, aunque a lo mejor no tan evidentes como en *El forastero*. En cualquier caso, valen las consideraciones generales de Rabell (2007:146): «aunque los narradores interrumpen sus narraciones para evaluar las acciones de sus personajes y distanciarse moralmente de estos, a veces también presentan un argumento para suavizar el juicio del lector y justificar un final feliz en el cual el castigo de los vicios nunca se lleva a cabo».

²³ La vista del cuerpo de Laura se convierte en una especie de obsesión para Carlos, que evocará su recuerdo numerosas veces a lo largo de la novela. La escena ha sido estudiada con detalle por Bonilla Cerezo (2013: 312-320).

Se trata de una clave explosiva, porque indica que Laura no siente apego hacia esa moral alta y la respeta solo porque es compatible con su única preocupación: proteger su honra. Ese continuo balanceo la expone a la posibilidad de cometer errores, que de hecho se multiplican conforme avanza la trama, sobre todo a partir del episodio del adulterio, cuyas circunstancias se pueden resumir del siguiente modo: el duque está obsesionado con tener un heredero, pero es anciano y, a resultas de no dejar embarazada a su mujer, ve cómo su humor empeora, a tal punto que su salud se ve afectada y su vida corre peligro. Para Laura se trata de un asunto delicado, pues ella, con ser su mujer, no es sin embargo la heredera del duque, de modo que si este muriera se vería desamparada, considerando, además, que su padre, el conde Ludovico, está endeudado y también se mantiene gracias al viejo aristócrata. Sin embargo, la concepción de un hijo con su marido solucionaría todos sus problemas, pues como madre natural del heredero podría mantener su estatus, aun después de enviudar. La solución la propone Hipólita, consejera de Laura y su mejor amiga, que la convence para mantener un encuentro adúltero²⁴, naturalmente secreto, con un joven capaz de darle un hijo que todos, incluido su propio marido, juzgarían como legítimo; al mismo tiempo, Hipólita seduce a Carlos y lo invita a subir a su habitación en un momento determinado para unirse con ella, sin decirle que en realidad hallará allí a la duquesa. *El forastero*, por tanto, acude a la cita, en la habitación a oscuras, y goza de y con Laura sin conocerla ni ser conocido. La descripción del encuentro no deja lugar a dudas en cuanto a la implicación emotiva de la duquesa²⁵:

Estas razones iba diciendo Carlos, tan tiernamente bizarro, tan cortésmente caricioso que Laura se permitió voluntaria a que se enlazase de sus brazos, blandamente halagüeño, aunque dudando en la voz si era el forastero el libre robador de tanta dicha – por llegar estas razones confusamente a los oídos de Laura –. Con acciones turbadas, con forcejeos de poca fuerza, con resistencias débiles, con quejas mal entendidas por no ser articuladas, cayó toda aquella máquina de su belleza en tierra, gozando Carlos tan hermoso cielo en ella y dulcemente entretenido. Manoseando la nieve en sus manos, poniéndoselas en la boca mil veces, le sacó de ellas una sortija de unas memorias de diamantes que el duque le dio el día de su desposorio. Para blasonar en su fineza de puntual, en solicitarle prendas que las estimaba por favor divino de su dueño, quiso insistir en su desenvoltura libre con más valor que al principio. Reconoció en Laura sudor helado que bañaba su hermosura y, con fe que era Hipólita, la llamaba tierno y la solicitaba cuidadoso (EF: 385-386).

De hecho, el duque empieza a tener sospechas y celos motivados, engendrando en el pecho de Laura un primer atisbo de remordimiento:

Encendida en su misma vergüenza, vomitando arrepentimientos estaba Laura, ahogada en su misma congoja; torcíase sus blancas manos, arqueaba las cejas y, con rostro ya pálido, mostraba su sol hermosamente zahareño, ya con suspensión arrebatada, ya con advertimientos enternecida, retirándose al seno más remoto, a la más olvidada galería, temerosa quizá que los lienzos del pincel más sublime no revelasen su adulterio infame y la curiosidad de los pequeños bultos de jaspe que hacían adorno a los nichos no los señalasen con el dedo (EF: 395).

²⁴ Una vez más conviene observar que no hay sanción en *El forastero*, porque falta la dimensión ejemplar en la novela. Este adulterio no se hará público en ningún momento y sería imposible, así, aplicar el típico mecanismo «transgression / sanction» atentamente estudiado por Laspéras (1987: 225-237). En este sentido la distancia con el modelo cervantino es enorme.

²⁵ La descripción del enlace entre Carlos y Laura, sin ser explícita, supera abundantemente los confines del decoro que los escritores de novelas cortas normalmente se autoimponían: «Generalmente [...], el tratamiento del tema amoroso no sobrepasa los estrictos límites impuestos por la moral católica y por la censura, con lo cual, auténtico erotismo apenas hay» (Rey Hazas, 1990: 271).

Como se ve, el problema radica en el miedo a que su error pueda publicarse, dañando su imagen. Nunca se alude a un verdadero arrepentimiento. Aun así, el narrador la defiende, echando la culpa a su consejera Hipólita, de categoría social muy inferior:

¡Oh cuántas inocencias puras, oh cuántos ánimos quietos perturba el rejalgar de una continuación al oído ciegamente repetida de una enemiga forzosa, que con lento paso pone al alma más honesta fuego, deslizandole toda voluntad indecisa, rindiendo todo honor sagrado y maltratando toda costumbre devota! ¡Oh cuántas no cayeran, si no tropezaran en este derrumbadero de inconvenientes, destruidores tan alevosos del recato más retirado, de una virtud y de un sosiego que con sentimiento sencillo se corta en la soledad libre de sus imaginaciones, y más cuando el ingenio no tiene defensa de discursos favorables que le aliente gallardo y le defiendan opuesto! (EF: 394).

Laura parece intocable: el narrador limpia constantemente su reputación. Pero la duquesa lleva en su cuerpo la prueba de su pecado: se queda embarazada, dándole al duque una gran alegría, en el colmo del secreto y de la paradoja moral. De hecho, junto con el humor, Felisardo en breve recobra la salud y las fuerzas, hasta el punto de que poco tiempo después de dar a luz a César (su primer hijo), Laura vuelve a quedarse encinta, esta vez de su marido. El niño se llamará Eduardo, y se trata, como es natural, del único heredero legítimo del duque, aunque solo Laura e Hipólita lo sepan. Mientras tanto, el duque fallece: es entonces cuando la duquesa de Belflor atraviesa su peor momento:

Llegó el parto y salió a luz – alumbrándola el Cielo – otro hermoso infante, pasándose en silencio el contento; y casi la confusión viniera en público con demostraciones si no se enfrenara Laura, bebiendo el vaso tan penado sus sentimientos, con la ponderación que el sucesor legítimo de aquel estado carecía de la herencia de su padre verdadero y el hijo mentido gozaba la posesión de él tan bárbaramente. Fueron los dos creciendo y creciendo el ascua que tan ardiente operaba en el sencillo corazón de la duquesa, cobrando con los años más acuerdos y pagando al verdadero sentir más desembarazada fantasía para el conocimiento del delito del adulterio, robando tan conocidamente con usurpación el interés tan poderoso de aquel estado al que le aclamaba en la cuna con ternuras, como pidiéndole por justicia al Cielo (EF: 401).

Laura cruza por un abismo de dudas, que alcanza altos niveles dramáticos en un monólogo decisivo para confirmar que es el honor, entendido como signo de respeto social, el único motivo de preocupación de la protagonista:

Y si yo he de publicar mi deshonra, ¡goce, goce mil veces el hijo adulterino lo que no le toca! ¡Oh honor sagrado, oh honor divino, tú me has de valer en tanto ahogamiento! Ofendite atrevida, ya lo lloro y peno culpada. Violé tres aras, manché tu pureza, rompí el más fuerte muro de la vergüenza con que te defendías valeroso, sin que fuese osada espía alguna de las imaginaciones atentar el vado, examinar lo fácil y escudriñar lo menos resistible (EF: 403-404).

La reputación supera toda exigencia de justicia: la supuesta superioridad moral de Laura como noble y la realidad de su conducta alcanzan aquí su máxima distancia. El cuadro está ya casi completo; falta la pincelada final: la sangre. Los protagonistas de la tragedia son los hijos de Laura, que, a medida que crecen, evidencian considerables diferencias en su personalidad:

Fueron los dos garzones creciendo como en apuesta, mostrando Eduardo, que era el hijo legítimo del duque, un bizarro natural, una modestia tan señora de sus acciones como de su sangre; a un tiempo lidiando lo apacible con lo agradable, quedando tan iguales en su disputa

que a ninguno se permitió el vencimiento, corriendo las dos tan felices sus unidas parejas. Y en César, que era el hijo engañoso y mentido, se mostraba que el Cielo le había formado de diversa masa, de impacientes costumbres y de una naturaleza que distaba infinito de lo benigno de su hermano. Era poco inclinado a la paz de acciones libres, sin la observancia del decoro que a su madre se le debía, usado a sus ojos a maltratar a Eduardo por causas leves (EF: 443).

Una vez más, el comportamiento de Laura se antoja algo maquiavélico e interesado. Con su preferencia por el hijo legítimo, ella misma se convierte en una de las causas del difícil carácter de César. En realidad, la misma existencia de César es un problema, en tanto que amenaza viva para el honor de la duquesa. Ocurre entonces lo inevitable: durante una pelea, cuando ambos vástagos cuentan menos de diez primaveras, Eduardo mata a César, respondiendo a una bofetada de este con una cuchillada en el pecho, sin ningún tipo de titubeo. Laura acude enseguida y, también sin vacilar, le quita el puñal de las manos y lo coloca en las de César, para que todo el mundo crea que este intentó asesinar a su hermano y no al revés, pero tropezó y se lo clavó a sí mismo con funestos resultados. Se trata probablemente de uno de los episodios más descarnados de la narrativa del siglo XVII, pues el horror del fratricidio se acrecienta por la frialdad del hermano y la madre de la víctima: Laura se limita a regañar a Eduardo, que, en un segundo momento, sí mostrará cierto remordimiento, llorando por el destino de su hermano. Por otro lado, el comportamiento de la duquesa no es maternal, hasta el punto de que permanece más que indiferente ante la muerte de su primogénito: al fin de cuentas, lo importante es que su honor quede a salvo, y con la muerte de César desaparecen todas sus pesadumbres. Laura está lista así para retomar el hilo de sus galanteos, abandonados en una fase temprana a causa de su precoz boda con Felisardo. Increíblemente, el narrador apoya el curso de los hechos, liquidando de este modo la cuestión: «Y remedió el Cielo, por tan extraño camino, las penalidades en que la duquesa se hallaba, vadeando fácil el golfo y el abismo de tantas confusiones que le daban tormenta tan sin esperanza de remedio» (EF: 447). La mano de Eduardo ha sido guiada, pues, por la Providencia; de hecho, el niño, tras cometer el asesinato, se queda como en trance, poseído por una extraña fuerza que no le permite comprender la situación. El honor de Laura es tan importante que es requerida incluso la intervención del Cielo para preservarlo. Se delinea de tal manera una situación paradójica, donde, por un lado, se exalta la bondad innata de los nobles, y por otro se pone al descubierto que el estoicismo ético del más aristocrático de los personajes de *El forastero* es solo una farsa detrás de cuya fachada hay todo un universo de horrores. Cabe plantearse la duda de si todo esto se cifra en una pura ironía, aunque una interpretación de este tipo, teniendo en cuenta el recién conquistado ascenso de Arnal de Bolea, la juzgo poco verosímil. Más bien, podemos suponer que la inmoralidad de Laura es necesaria para que se complete una especie de camino de salvación.

La última locura de la duquesa es la citada fuga con Carlos, en el capítulo final. Laura se ve obligada a este gesto extremo por su negativa a casarse con el príncipe Cesarino de Monferrato, cuyas pretensiones vienen avaladas por el conde Ludovico, una vez más en busca de dinero. Se trata de un cambio absoluto de perspectiva, casi de un nuevo comienzo: el rechazo de un matrimonio indeseado por la protagonista es típico de la novela bizantina, donde las heroínas están dispuestas a todo con tal de no entregarse contra su voluntad. De repente, Laura retoma el camino de la virtud con una decisión que pone en peligro su honor, esta vez sin calcular las consecuencias. El narrador parece dar también un giro copernicano a su perspectiva, afirmando que «no hay mayor calidad que la virtud y todo hombre es solamente hijo de sus mismos méritos» (EF: 496).

Ya hemos visto que nada hay en Laura de las inmaculadas protagonistas de la novela bizantina. Por eso, terminar la obra con un guiño a este género puede parecer una especie de concesión estilística, con la evocación exótica de una Italia inventada, útil tal vez para

mantener el interés del lector vivo hasta el desenlace; sin embargo, en dicho cambio se aloja la clave para entender el significado de la variedad genérica del *Forastero*. El de los protagonistas a través del Apenino no es en realidad un viaje iniciático, sino un camino de expiación. La salida del mundo cortesano es necesaria para que, a través de las dificultades, puedan recuperar una dimensión humana, retornando a una realidad exterior que habían olvidado y hasta ignorado. Mientras la duquesa pecaba, encerrada en su pequeña burbuja social, Carlos se había dedicado, durante quince o veinte años, a estériles galanteos, bien es verdad que sin olvidar del todo su amor por Laura, pero dirigiendo sus atenciones hacia otra damas, y en especial hacia Hipólita. En ningún momento su conducta en la corte de lo Belflor puede calificarse como heroico, mientras sí que lo había sido en su vida anterior, cuando toreaba en Madrid, o cuando en Cagliari salvó la vida a don Octavio y luego a doña Ángela. A lo largo de su peregrinación por Italia, Carlos vuelve a reinventarse como héroe, sobre todo cuando socorre al anciano Albano, malherido tras la agresión de unos bandidos. Albano es un pobre campesino, totalmente ajeno al mundo de la corte. Su papel positivo rompe la rígida monotonía social de la novela y la abre a un universo hasta ese momento rechazado y denigrado. La compleja anagnórisis final tiene un doble desarrollo: desvela que Carlos se llama Rosimundo y creció humildemente en la casa de Albano; y más adelante, descubrimos que le fue confiado a este rústico siendo apenas un bebé, pero en realidad es hijo del marqués de Monferrato y legítimo heredero al trono. Esto permitirá que, por fin, pueda celebrar sus nupcias con la igualmente aristocrática Laura, en el más feliz de los finales. Con la boda, se cumple el regreso de los protagonistas a la vida cortesana, pero solo tras una catarsis moral que los hace dignos de su sangre.

6. Conclusión: la variación genérica según Arnal

Hemos visto, al principio de este artículo, que Arnal de Bolea adquirió un título nobiliario no por nacimiento, sino porque quiso alcanzar ese prestigioso trofeo. Sentía el valor y el prestigio de formar parte de ese selecto club, que en la tierra en que vivía se diferenciaba tanto de la masa plebeya que ni siquiera hablaban los mismos idiomas. En ese mundo, nuestro escritor se distinguió por ser uno de los pocos capaces de componer textos artísticos en la lengua del dominio político. Y aprovechó su don creativo para realizar una extraña novela, que figura entre las de más difícil lectura del Siglo de Oro.

Uno de los rompecabezas que propone el análisis de la obra consiste en la dificultad por etiquetarla. Si por un lado ha habido críticos que han tratado el tema con superficialidad, por otro tenemos a más de uno que ha puesto de relieve la variedad genérica de *El forastero* como dato evidente e innegable. Pero no se ha propuesto nunca una interpretación del posible significado de dicha variación. Por eso, he querido verificar si tiene algún tipo de relación con otro aspecto que a lo largo de la obra también se enfrenta a significativos cambios: la dimensión ética de los protagonistas.

A la luz del análisis de la evolución de sus conductas, se puede afirmar que la historia de Carlos y Laura es un camino de conquista moral, que para el autor se traduce en la unión entre nobleza de sangre y dignidad ética. Para lograrlo, Arnal maneja con sabiduría y ductilidad la variación genérica, dibujando en primer lugar una larga novela cortesana que avanza por episodios, en cuyos momentos más dinámicos hay siempre un elemento de transgresión del código moral establecido por el mismo narrador. Se trata de una visión muy negativa de lo cortesano: la ambigüedad de ese mundo, sus subterfugios y traiciones, convierten a los protagonistas en figuras irreales que perpetúan actitudes cuyo único referente moral es la protección desesperada de su condición y prestigio. El contraste entre la doctrina propugnada por el narrador y la praxis de la corte indica que, aunque salve constantemente a sus antihéroes de las consecuencias de sus gestos, el autor no comparte ni defiende esos

excesos y en el fondo considera todo aquello como una gran violación de los valores de su grupo social.

La salida de este cuadro infamante para la nobleza se consigue a través de la evasión de ese mundo, mediante un viaje liberador de los protagonistas, narrado según los esquemas del género de la novela griega de aventuras. En esto estriba el significado de la variación genérica de *El forastero*: un género codificado no representa solo una manera de narrar, sino un mundo de convicciones morales más o menos compartido por autores y personajes. En la particular interpretación de Arnal, la bizantina se configura como una solución narrativa apta a representar adecuadamente ese camino positivo de evolución de los personajes, en contraste con los horrores del triste universo cortesano. La peregrinación se caracteriza por tanto como un hito de prueba y crecimiento moral, que permitirá a sus nobles volver a ser héroes, dignos de los privilegios mundanos a los que tienen acceso por su condición social.

En conclusión, Arnal de Bolea es indiferente a la reproducción del canon, simplemente se limita a metabolizar y adoptar en su obra algunos aspectos de los géneros narrativos de su tiempo, ofreciendo así una relectura de los mismos que en todo momento se antoja poco trillada o, cuando menos, personal.

BIBLIOGRAFÍA

- ALZIATOR, Francesco (1954): *Storia della letteratura di Sardegna*, Cagliari, Edizioni della Zattera.
- AMEZÚA Y MAYO, Agustín González de (1929): *Formación y elementos de la novela cortesana, Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del ilustrísimo señor don Agustín González de Amezúa y Mayo el día 24 de Febrero de 1929*, Madrid, Tipografía de Archivos.
- ANATRA, Bruno (1982): «Editoria e pubblico in Sardegna tra Cinque e Seicento», *Oralità e scrittura nel sistema letterario (atti del convegno, Cagliari 14-16 aprile 1980)*, Roma, Bulzoni.
- ARCE, Joaquín (1960): *España en Cerdeña, aportación cultural y testimonios de su influjo*, Madrid, CSIC.
- ARNAL DE BOLEA, Jacinto (1636): *El forastero*, Cagliari, Galcerín.
- BA, Tapsir (2001): «Du centre à la périphérie. De la périphérie au centre ou la structure de *El Forastero* (1636) de Jacinto Arnal de Bolea», *Liens*, 4, Dakar, Université Cheikh Anta Diop, 111-137.
- BONILLA CERREZO, Rafael (2006): «El gongorismo en las *Novelas ejemplares y prodigiosas historias* de Juan de Piña (II)», *Il confronto letterario: Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne dell'Università di Pavia*, N° 45, 25-54.
- BONILLA CERREZO, Rafael (2010): *Novelas cortas del siglo XVII*, Madrid, Cátedra.
- (2013): «De Góngora a Cerdeña: sociables e industriosas lenguas en *El forastero*», *Sociedad y sociabilidad en el Barroco*, ed. Mechtild Albert y Christoph Strosetski, Madrid, Iberoamericana, 301-341.
- BRADBURY, Jonathan David (2010): 'The Miscelánea of the Spanish Golden Age: an Unstable Label', *Modern Language Review*, 105/4, 1053-1071.
- COLÓN CALDERÓN, Isabel (2001): *La novela corta en el siglo XVII*, Madrid, Ediciones del Laberinto.
- DEL VAL, Joaquín (1953): «La novela en el siglo XVII», in *Historia general de las literaturas hispánicas*, vol. III, Barcelona, Barna, 44-80.
- GALLO, Antonella (2003): *Virtuosismi retorici barocchi: novelle con lipograma*, Firenze, Alinea.

- GARCÍA SÁNCHEZ, María Dolores (2011): Introducción a *El forastero* de Jacinto Arnal de Bolea, Cagliari, Cucc, VIII-XXIII.
- GONZÁLEZ MAS, Ezequiel (1989): *Historia de la literatura española, Barroco (siglo XVII)*, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico.
- GONZÁLEZ ROVIRA, Javier (1996): *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos.
- KING, Willard F. (1963): *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII, Anejos del boletín de la Real Academia Española*, X, Madrid, Imprenta Silverio Aguirre Torre.
- LASPÉRAS, Jean-Michel (1987): *La Nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, Perpignan, Castillet.
- MARAVALL, Juan Antonio (2012): *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel.
- PIRODDA, Giovanni (2003): «La letteratura del Seicento», *La società sarda in età spagnola*, Cagliari, Della Torre, 66-75.
- RABELL, Carmen (2007): «Bajo la ley: la escritura de la *novella* española posterior al Concilio de Trento», *Ficciones legales*, San Juan, Maiten III, 143-162.
- RALLO GRUSS, Asunción (1988): «La miscelánea», en *La prosa didáctica en el siglo XVII*, Madrid, Taurus, 128-136.
- REY HAZAS, Antonio (1990): «El erotismo en la novela cortesana», *Edad de Oro IX*, Madrid, U.A.M., 271-282.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (1996): «La novela corta del barroco españoluna tradición compleja y una incierta preceptiva», *Monteagudo*, N° 1, 27-46.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (1998): «La corte como espacio discursivo», *Edad de Oro*, 17, Madrid, U.A.M., 195-211.
- TEJADA, Francisco Elías de (1960): *Cerdeña Hispánica*, Siviglia, Montejurra.
- USAI, Nicola (2012): «La geografía de *El forastero* y el contexto literario de Jacinto Arnal de Bolea», *Novela corta y teatro en el Barroco español (1613-1685)*, Madrid, Sial, 121-138.

© Nicola Usai



<http://lejana.elte.hu>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C

Recibido: 28 de septiembre de 2014

Aceptado: 13 de octubre de 2014