

Sintagma y paradigma o función de las *novelas* I, IV, VI en la interpretación semántica de *El Crotalón* de Cristóbal de Villalón

LENA MBAYE
Universidad de Murcia

INTRODUCCIÓN

El Crotalón es un diálogo humanístico. Consta de diecinueve cantos o conversaciones entre el zapatero Miçilo y su gallo; entre Miçilo y su vecino Demofón. A lo largo de los diecinueve cantos, el gallo le va contando a su amo Miçilo las diferentes metamorfosis de las más estrafalarias que ha experimentado. Así es como encontramos en la narración principal de *El Crotalón*, el diálogo, diferentes narraciones intercaladas, bajo forma de *fábulas*, *novelas*, *façiçias* y *donaires*. Mediante estas narraciones, y conforme al antiguo *docere-delectare* horaciano, el autor se propone entretener y denunciar la vida de los hombres sin orden ni concierto, para invitarles a corregirse¹.

Los cuentos amorosos o *novelas*² ocupan un lugar destacado en la ideología de *El Crotalón*, obra de sátira social. Presentan la unión amorosa en sus diferentes fa-

¹ Véase el Prólogo del autor: "Que toda carne mortal tiene corrompida y errada la carrera y regla de su vivir. Todos tuerçen la ley de su obligación. Y porque tengo entendido el común gusto de los hombres, que les aplaze más leer cosas del donaire: coplas, chançonetas y sonetos de placer, antes que oír cosas graves, principalmente si son hechas en reprehensión, porque a ninguno aplaze que en sus flaquezas le digan la verdad, por tanto, procuré darles manera de doctrinal abscondida y solapada debajo de *façiçias*, *fábulas*, *novelas* y *donaires*, en los cuales, tomando sabor para leer, vengan a aprovecharse de aquello que quiere mi intinçión" (Rallo Gruss 1990: 83-4).

² *Novela* se da en cursiva para distinguir el uso del término entre los escritores renacentistas y la acepción moderna novela en español, que designa en francés "roman". La palabra *novela*, lo mismo que *historia*, no solo en Villalón sino habitualmente en sus contemporáneos, es utilizada con frecuencia para referirse a las narraciones largas de fuente escrita, con una fuerte dosis de amor, de erotismo: razón por la cual el autor de *El Crotalón* precisa desde el prólogo que son *fábulas* y *novelas* "en los cuales, tomando sabor para leer" podremos también "aprovechar". Incluso en el siglo XVII necesitaba de adjetivos —*Novelas Ejemplares*, de Cervantes—. Cfr. Chevalier (1982: 133-8), Baquero (1993: 102-26, 1949: 47-101), Krömer (1979: 19-20), Pabst (1972: 15-213). Indicamos los cuentos precisando los cantos y las páginas que los acogen en la obra. I. *La historia de Ginebra y Mene-sarco* (C. III, 133-8), II. *La historia del joven capitán y de la maga Saxe* (C. V, VI, VII, 163-209),

cetas, haciendo hincapié sobre la ilegitimidad amorosa. Entre estas narraciones que son una ejemplificación del amor vicioso³, constituyen un corpus interesante las tres *novelas* siguientes:

I. *La historia de Ginebra y Menesarco*

IV. *La historia de los dos amigos*

VI. *La historia de Andrónico y Drusila.*

Estas tres *historias* plantean el tema del adulterio, de las uniones ilegítimas que parten de un vínculo matrimonial que luego será roto o transgredido.

Sería, por lo tanto, interesante analizar la función de dichas *novelas*, que nos pueden ayudar a entender mejor los comportamientos nocivos a la armonía de la pareja, la ausencia de amores viables entre hombre y mujer; en una palabra, la ausencia de felicidad, que parece ser una constante no solo en las *novelas* intercaladas, sino en toda la narración principal.

En esta perspectiva, nos ocuparemos, en primer lugar, del análisis sintagmático de las tres *novelas*. El estudio sintagmático nos permite destacar los sintagmas narrativos significativos o, lo que es lo mismo, las funciones narrativas cardinales.

En segundo lugar, analizaremos los ejes paradigmáticos. Cada eje paradigmático consta de las funciones narrativas del mismo tipo que existen en las diferentes *novelas*. Se tratará, sobre todo, de estudiar los diferentes constituyentes de los paradigmas funcionales y actanciales, para determinar su valor semántico, en el marco de la significación total de *El Crotalón*, que pretende demostrar todos los vicios, todas las bajezas y fechorías de los hombres y, al mismo tiempo, advertimos de que “no queda pecado sin castigo”.

I. EL SINTAGMA NARRATIVO DE LAS NOVELAS I, IV Y VI

I.1. Metodología

I.1.1. Objetivación del texto

La primera tarea consiste en descomponer los tres relatos del corpus en sintagmas narrativos, como hizo Propp para el *cuento* popular ruso.

Para establecer esta “sintaxis elemental de la descripción”, es necesario, como recomienda Greimas, “objetivar el texto”, es decir, eliminar la categoría de la persona a fin de homogeneizar el texto: solo se empleará la tercera persona para designar a los

III. *La historia de la ramera* (C. VII, 213-22), IV. *La historia de los dos amigos* (C. IX y X, 241-8 y 259-72), V. *La historia de Julieta y Melisa* (C. IX, 248-9), VI. *La historia de Andrónico y Drusila* (C. XII y XIII, 306-18), VII. *La historia de Rosicler* (C. XVI, 360-318).

³ Chevalier entiende que los relatos de *El Crotalón* —que son historias calcadas sobre Ariosto con su *Orlando Furioso*— cumplen un fin ético: “Prend dans son œuvre un sens édifiant et dissimile sous le vêtement païen des avis partagés par la morale chrétienne” (Chevalier 1966: 90).

personajes. Conviene, por otra parte, eliminar las categorías del tiempo y del espacio, y, por fin, los elementos fáticos en el sentido en que entendía Jakobson el concepto de función fática, o sea, la eliminación de toda redundancia, gramatical o lexical⁴.

Se trata, pues, siguiendo las recomendaciones de Propp⁵, de resumir o reducir el texto en frases cortas formadas de predicados con sus sujetos y complementos. Dichas frases cortas constituyen los sintagmas narrativos. Es esencial, por una parte, no dejar de lado ningún sintagma necesario para la formación de cada secuencia sintagmática completa y, por otra, no tener en cuenta los sintagmas redundantes. Solo con- vendría sacar los sintagmas significativos, imprescindibles para comprender el enca- denamiento lógico de los sucesos que se narran.

Llegados a estas alturas del análisis, la objetivación del texto de las *novelas* I y IV, o, dicho de otro modo, el resumen o la reducción de su texto, tal como aparece en la obra, en una sucesión cronológica de sintagmas narrativos, podría ser de la siguiente manera:

Novela I. *La historia de Menesarco y Ginebra.*

1. Un sacerdote rico vive amancebado con una doncella.
2. El sacerdote y la doncella tienen una hija con nombre de Ginebra.
3. Menesarco, un rico y codicioso mercader, para aumentar su patrimonio, se casa con Ginebra.
4. Menesarco, alterado por Satanás, empieza a tener celos infundados y a sospechar de la fidelidad y castidad de Ginebra, su mujer.
5. Liçinio, antiguo pretendiente de Ginebra, alterado por Satanás, se pone a requerir de amores a Ginebra.
6. Ginebra no le hace caso por amor y fidelidad a su marido.
7. Menesarco se entera de la noticia.
8. Menesarco acude a la maga Morganda para averiguar si su mujer le es fiel.
9. La maga confirma la fidelidad de Ginebra.

⁴ Aunque, en algunos casos, como se podrá notar más tarde, hemos conservado algunos elementos redundantes para facilitar y hacer más agradable la lectura.

⁵ Seguimos, en el análisis sintagmático, el método formalista de Propp. Sin embargo, no podemos suscribirnos a la idea de este autor que afirma de manera tan perentoria que “en el estudio del cuento, la única pregunta importante es saber *qué* hacen los personajes; *quién* hace algo y *cómo* lo hace son preguntas que sólo se plantean accesoriamente” (Propp 1987: 32). En todos los casos, por lo que se refiere a los *cuentos* de *El Crotalón*, hay que matizar esta afirmación y tomar en cuenta, como lo veremos más tarde, todos los demás elementos que intervienen en la producción, la enunciación y la interpretación de los *cuentos*. Lo que significa que, en los *cuentos* de Villalón, “*quién* hace algo” y “*cómo* lo hace” tienen suma importancia. Son elementos significativos y no podemos ignorarlo. El sentido se desarrolla a distintos niveles y el estudio formal tiene que ser completado por el estudio del contenido. Dicho de otra manera, la interpretación correcta de los *cuentos* de *El Crotalón*, lo que revelan, depende del significante y del significado, del texto y de la sociedad. Hay que subrayar la relación muy particular que existe entre el texto, los *cuentos* y el contexto en que Villalón los escribió. Creemos que el sentido de los relatos de *El Crotalón* se percibe, única y verdaderamente, si tenemos en cuenta la relación entre los elementos *invariables* o *constantes* —acciones y funciones de los personajes— y los *variables* —atributos de los personajes, contexto sociocultural, contenido ideológico, etc.—.

10. Con todo, a Menesarco le resultan insuficientes las pruebas.
11. Menesarco le pide a la maga que lo disfrace de Liçinio.
12. Disfrazado de Liçinio, Menesarco se pone a requerir de amores a Ginebra.
13. La maga le quita el disfraz a Menesarco.
14. Ginebra descubre la superchería de su marido, Menesarco.
15. Ginebra se siente deshonrada.
16. Ginebra decide vengarse de su marido.
17. Ginebra huye de la casa de su marido, Menesarco.
18. Ginebra va a buscar a Licinio, con quien hace verdaderos amores.
19. Menesarco muere de sus sospechas y celos.
20. Menesarco se transforma en hormiga.

Novela IV. *La historia de los dos amigos*⁶.

Secuencia I

1. Arnao y Alberto son dos fieles amigos.
2. Arnao está casado con Beatriz.
3. Arnao y Alberto salen de viaje.
4. Arnao y Alberto son víctimas de una tempestad.
5. Arnao se arroja al agua para salvar a su amigo, Alberto, que está a punto de ahogarse.
6. Arnao y Alberto regresan a su tierra.

Secuencia II

7. Para estar agradecido a su amigo Arnao, Alberto se comporta con mucha atención y delicadeza hacia su mujer, Beatriz.
8. Beatriz, alterada por Satanás, se enamora y se pone a requerir de amores a Alberto, alter ego de su marido.
9. Alberto no le hace ningún caso.
10. Alberto acude, un día, a casa de Arnao y Beatriz.
11. Arnao está en el retrete sin que lo sepa Beatriz.
12. Beatriz le pide a Alberto que se junte con ella.
13. Alberto se niega a hacerlo.
14. Beatriz está ofendida.
15. Beatriz decide vengarse de Alberto.
16. Beatriz lanza falsas acusaciones a Alberto.
17. Alberto desaparece repentinamente o huye de la casa de Arnao.
18. Arnao sale del retrete.
19. Arnao descubre la superchería de su mujer, Beatriz.
20. Alberto huye del país.
21. Beatriz muere de vergüenza y confusión.

⁶ La estructura de esta *novela* consta de dos secuencias narrativas, ya que se compone de dos relatos. Al relato *de los dos amigos*, que muestra el gran valor de la amistad, el autor añade el motivo del matrimonio de Arnao con Beatriz, que conducirá al segundo tema y a la segunda secuencia, o sea, el relato de los amores de la mujer de Arnao, Beatriz, por el amigo de su marido, Alberto, que se refiere al tema del amor como obstáculo a la amistad. Las dos secuencias, sin embargo, constituyen la serie lógica o cronológica, puesto que la segunda secuencia se incluye en la primera.

Secuencia I (continuación y fin)

22. Alberto, a modo de penitencia, se alista como soldado en las galeras del rey de Francia.
23. Las galeras francesas entran en guerra con las galeras turcas y capturan a Alberto.
24. Las galeras españolas, que entran en guerra, vencen la flota turca y liberan a Alberto.
25. Alberto es trasladado a Génova, donde ha ido a parar Arnao.
26. Arnao cuenta a un juez la gran amistad entre él y Alberto y lo sucedido entre Alberto y su mujer, Beatriz.
27. El juez consagra a Alberto y Arnao compañeros eternos.

De entrada, notamos unas analogías entre algunos sintagmas de las dos *novelas*. Valen como ejemplos:

- I, 14: Ginebra descubre la superchería de su marido, Menesarco.
II, 19: Arnao descubre la superchería de su mujer, Beatriz.

o

- I, 19: Menesarco muere de sus sospechas y celos,
II, 21: Beatriz muere de vergüenza y confusión.

Es importante notar también que en ambas *novelas* lo único que cambia es el nombre de los personajes. Se trata, por lo tanto, de personajes del mismo tipo, y podemos sustituir, por ejemplo, el nombre del héroe por el símbolo A1, el de la heroína por A2 y el del pretendiente por A3. Para utilizar la terminología actual, diríamos que A1, A2, A3 son los actantes. Y, a esta altura del análisis, notamos que las *novelas* de *El Crotalón* reproducen el esquema del triángulo amoroso o de los dramas con tres actantes:

- A1: héroe
A2: heroína
A3: pretendiente o agresor.

1.1.2. La lexemática de la descripción: estudio de las funciones

Una vez que hemos objetivado el texto y reemplazado el nombre de cada personaje por el símbolo que representa al actante al cual corresponde, conviene proceder a lo que Greimas llama “la institución de una sintaxis elemental de la descripción”⁷. Esta *normalización* del texto hace más fácil la comparación de las diferentes *novelas* del corpus, ya que permite resaltar, de manera evidente, las homologías, los elementos constantes. La *lexematización* consiste en reducir los sintagmas narrativos —todavía largos y diferentes por su léxico— sustituyendo los predicados lexicalizados por frases cortas o sustantivos abreviados que adquieren un sentido general, lo que significa que se reduce cada sintagma narrativo a motivo o función.

⁷

Greimas (1973: 235).

I.2. Análisis sintagmático del corpus

I.2.1. *Novela I: Menesarco y Ginebra*

Tras haber objetivado y lexematizado los predicados de los dos textos, las *novelas* I y IV se presentan, de la manera siguiente:

1. Unión ilegítima entre los padres de A2. (Concubinato).
2. Nacimiento ilegítimo de A2.
3. Amor entre A1 y A2.
4. Celos de A1 hacia A2.
5. Requerimiento de amores hecho por A'3⁸ a A2.
6. Rechazo por A2 de los amores de A'3.
7. Información recibida por A1 sobre el amor de A'3 hacia A2.
8. Comprobación de las virtudes de A2 por A1.
9. Confirmación de las virtudes de A2.
10. Incredulidad por parte de A1.
11. Transformación de A1 en A'3.
12. Requerimiento de amores hecho a A2 por A1 en A'3. (Engaño).
13. Desencantamiento de A1.
14. Descubrimiento por A2 de la superchería de A1.
15. Dishonra causada por A1 a A2. (Fechoría).
16. Decisión de venganza por parte de A2.
17. Huida de A2.
18. Unión entre A2 y A'3. (Unión ilegítima: adulterio).
19. Muerte de A1. (Castigo).
20. Trasmigración en animal de A1. (Castigo).

Una vez acabada la normalización del texto de la *novela* I, y antes de emprender la del texto de la *novela* IV, conviene, ahora, identificar y aislar las unidades sintagmáticas pertinentes⁹.

La primera función pertinente que hemos identificado en la *novela* I es la 3: Amor entre A1 y A2. Aunque sabemos que Menesarco se casó con Ginebra por dinero o por interés, es una unión legal, sacralizada, que supone un amor correspondido entre los dos. Así, esta unión constituye un estado de felicidad, de equilibrio entre los dos actantes; estado de felicidad y de equilibrio que será roto y que contrasta con el trágico desenlace. Representamos, por lo tanto, esta primera función pertinente por el símbolo C, que designa el *Amor correspondido* entre los actantes A1 y A2.

⁸ Los problemas relativos a la identificación del agresor nos conducen, de manera puntal, a designar al actante Liçinio con el símbolo A'3, para indicar que es falso agresor, como lo veremos más tarde.

⁹ Entendemos por sintagma pertinente el sintagma imprescindible para la comprensión de la lógica narrativa. Los sintagmas pertinentes son, según la expresión de Barthes, las funciones *cardinales* o *núcleos*, puesto que constituyen los verdaderos "nudos" del relato o de un fragmento del relato. Estas funciones *cardinales* pueden estar separadas por lo que Barthes llama las funciones *catálisis*, las que, desde el punto de vista de la intriga, tienen una funcionalidad mucho menos importante que las funciones de base o cardinales, ya que solo sirven para llenar el espacio narrativo que separa las funciones "nudos" (Barthes 1974³: 25).

Luego vienen los sintagmas I, 8: Comprobación de las virtudes de A2 por A1; y I, 9: Confirmación de las virtudes de A2. Son los sintagmas pertinentes que designamos como la pareja de funciones *Pretensiones ilegítimas - Pretensiones fallidas* y con, respectivamente, los símbolos P y P⁻. En efecto, Menesarco pretende injustamente averiguar la fidelidad de su mujer, ya que nada en el comportamiento de Ginebra muestra que le está engañando. Estas pretensiones, condenables moralmente, a todas luces, resultan fallidas.

La otra función pertinente es el sintagma I, 12: Requerimiento de amores hecho a A2 por A1. Este sintagma puede definirse como la función que representamos por el símbolo E: *Engaño*. En efecto, al tomar un aspecto distinto disfrazándose de Liçinio para seducir a Ginebra, Menesarco tiene como objetivo el de engañar a su mujer para que caiga en su trampa.

La siguiente función cardinal, después del *Engaño*, se encuentra en el sintagma I, 15: Dishonra causada por A1 a A2, que hemos definido como *Fechoría*. En efecto, Menesarco comete una agresión, un prejuicio al atentar contra la honra de su mujer, incitándola, al mismo tiempo, a cometer un adulterio, puesto que Ginebra huye para adulterar con Liçinio. Designamos esta función por el símbolo F.

Tras la *Fechoría*, viene otra función cardinal, en el sintagma I, 17: *Huida* de A2, que representamos con el símbolo H.

Y para terminar, tenemos, como sintagmas pertinentes, los tres últimos: I, 18: Amor entre A2 y A'3; I, 19: Muerte de A1; I, 20: Trasmigración en animal de A1. Es evidente que los tres sintagmas incluyen las dos últimas funciones de Propp: el *Castigo* y el *Matrimonio*, pero preferimos definirlos como el *Desenlace*, al cual designamos con el símbolo D. Si el desenlace es feliz, se designa con el signo D⁺; si es infeliz, con el signo D⁻; si es semiamargo, con el signo D^{+,-}, lo cual significa que el desenlace incluye tanto el castigo como la recompensa que se da a los diferentes actantes. Podemos decir que, en el caso presente, el desenlace de la *historia* es semiamargo; por lo cual se designa con el símbolo D^{+,-}: *Desenlace semiamargo*, ya que es trágico para Menesarco, castigado, que muere de sus celos y sospechas, y feliz para la nueva pareja —ilícita, sin duda— que se ha creado entre Ginebra y Liçinio.

Al terminar la identificación de las unidades sintagmáticas pertinentes de la primera *novela*, y retomando los símbolos por los cuales hemos designado cada función, tenemos el esquema siguiente:

C P P⁻ E F H D^{+,-}

Este cuadro muestra, por una parte, y desde un punto de vista morfológico, que siete motivos o funciones pertinentes constituyen la secuencia narrativa de la *novela* I.

Por otra parte, y desde una perspectiva sintáctica, podemos decir que las funciones aparecen en un orden rigurosamente cronológico, sean contiguas o no, y que tienen, entre ellas, una relación de solidaridad, puesto que una función implica la siguiente y presupone la precedente. Es lo que Barthes, al identificar las secuencias, de-

finía como “una sucesión lógica de núcleos unidos entre sí por una relación de solidaridad (en el sentido hjelmsleviano de doble implicación: dos términos se presuponen uno al otro)”¹⁰.

De acuerdo con la perspectiva sintáctica, la estructura de la *novela* I puede representarse de la manera siguiente:

Amor correspondido → Pretensiones ilegítimas → Pretensiones fallidas → Engaño → Fechoría → Huida → Desenlace semiamargo.

Retomando los símbolos antes utilizados, tenemos el esquema siguiente:

$$C \rightarrow P \rightarrow P^- \rightarrow E \rightarrow F \rightarrow H \rightarrow D^+$$

El símbolo \rightarrow indica que hay una relación de implicación entre las diferentes funciones. Cada función implica obligatoriamente la función siguiente y, a la inversa, cada función presupone obligatoriamente la función precedente.

Hechas estas aclaraciones, pasamos a normalizar el texto ya objetivado de la *novela* IV, que constituye, junto con las *novelas* I y VI, nuestro corpus.

1.2.2. *Novela IV: Los dos amigos*

La normalización del texto ya objetivado de la *novela* IV es la siguiente:

Secuencia I

1. Amistad recíproca entre A1 y A'3¹¹.
2. Amor correspondido entre A1 y A2.
3. Salida de A1 y A2.
4. Tempestad.
5. Rescate de A'3 por A1.
6. Regreso de A1 y A'3.

Secuencia II

7. Atención de A'3 hacia A2.
8. Requerimiento de amores hecho por A2 a A'3.
9. Rechazo por parte de A'3 de los amores de A2.
10. Visita hecha por A'3 a A1 y A2.
11. Desaparición ignorada por A2 de A1 en el retrete.
12. Invitación a hacer el amor hecha por A2 a A'3.
13. Rechazo por A'3 de la invitación de A2.
14. Dishonra por parte de A2.
15. Decisión de venganza por parte de A2.
16. Falsas acusaciones lanzadas por A2 a A'3.
17. Desaparición repentina de A'3 de la casa de A1 o huida.

¹⁰ Barthes (1974³: 25).

¹¹ Lo mismo que al Licinio de la primera *novela*, designamos al actante Alberto con el símbolo A'3, por ser el falso agresor.

18. Reparición de A1.
19. Descubrimiento por parte de A1 de la superchería de A2.
20. Huida de A'3 del país.
21. Muerte de A2.

Secuencia I (continuación y fin)

22. Alistamiento de A'3 como soldado en las galeras francesas.
23. Captura de A'3.
24. Liberación de A'3.
25. Reencuentro entre A1 y A'3
26. Relato por A1 de su amistad con de A'3
27. Consagración de la amistad entre A1 y A'3.

La primera función pertinente de la secuencia de base C, *Amor correspondido*, aparece en el relato, en el sintagma II, 2, y se refiere a los actantes A1 y A2. Esta función, que constituye la situación inicial, muestra un estado de equilibrio, de felicidad legítima entre A1 y A2, como el sintagma I, 1 muestra también una situación inicial de felicidad legítima entre A1 y A'3, que forman también una pareja firme. No obstante, conforme con la perspectiva de análisis adaptada, solo consideramos como función pertinente el sintagma II, 2.

Los sintagmas II, 8, Requerimiento de amores hecho por A2 a A'3, y II, 12: Invitación a hacer el amor hecha por A2 a A'3, forman, junto con los sintagmas II, 9, Rechazo por parte de A'3 de los amores de A2, y II, 13, Rechazo por A'3 de la invitación de A2, la pareja de funciones *Pretensiones ilegítimas - Pretensiones fallidas*. No solo Beatriz no está libre como para poder requerir de amores a Alberto, sino que este no accede, ni lo piensa en ningún momento, por la gran amistad, la sagrada amistad que existe entre él y Arnao, su alter ego y marido de Beatriz.

Lo mismo que en la *novela* I, después de la pareja de funciones *Pretensiones ilegítimas - Pretensiones fallidas*, aparece la función de base E, *Engaño*, que está presente en el sintagma II, 16, Falsas acusaciones lanzadas por A2 a A'3, acusaciones de las que se sirve Beatriz y destinadas a engañar a su marido.

La función de base F, *Fechoría*, aparece igualmente en este relato en el sintagma II, 17, Desaparición repentina o huida de A'3 de la casa de A1¹². Al acusar Beatriz, injustamente, a Alberto, atenta contra su honra y causa prejuicio a su marido, dado que ocasiona la huida o el abandono de este por su amigo Alberto. Luego, la función H, *Huida*, identificada en la *novela* I, aparece en el presente relato en el sintagma II, 20, Huida de A'3 del país, que es también un redoblamiento de la *Fechoría* o del sintagma II, 17.

Para terminar, la función D⁺, *Desenlace semiamargo*, está también presente en el presente relato. De igual manera que en el primero, aquí el desenlace es, al princi-

¹² Es de notar que entre las formas que puede tomar la *Fechoría* Propp distingue la A⁷: el agresor provoca una desaparición repentina (Propp 1987⁷: 43). Esta función la encontramos así en esta *novela* con la desaparición rápida o la huida de Alberto.

pio, muy triste para los tres actantes: Beatriz se murió, Alberto se vio obligado a separarse de su amigo al huir y Arnao, sobre todo, ha perdido tanto a su mujer Beatriz, como a su fiel amigo Alberto, que ha huido de su casa y del país. Pero, al final, asistimos a un desenlace más que feliz, eufórico, puesto que Arnao, tras mucho peregrinar, acabará por encontrarse con Alberto, con quien formará una pareja de amigos: dos amigos eternos, reconocidos y plebiscitados públicamente, con una “sola y firme voluntad” (X, 272). Se trata de los sintagmas IV, 21, Muerte de A2; IV, 25, Reencuentro entre A1 y A’3, y IV, 27, Consagración de la amistad entre A1 y A’3.

Pasemos, ahora, al análisis sintagmático de la *historia VI, Historia de Andrónico y Drusila*. Para una mejor comprensión, realizaremos el análisis en dos tiempos, según el procedimiento por el que hemos optado. Primero, se trata de dar el texto sin objetivar, y luego, el texto objetivado con los predicados lexicalizados.

1.2.3. *Novela VI: Historia de Andrónico y Drusila*

1. El príncipe Andrónico y la princesa Drusila se enamoran.
2. Andrónico y Drusila se comprometen ante testigos.
3. Raimundo, hijo del rey de Tracia, pide la mano de Drusila.
4. Drusila revela a Raimundo su compromiso con Andrónico.
5. El rey de Hungría entra en guerra con el rey de Lidia.
6. Andrónico, hijo del rey de Hungría y esposo de Drusila, es hecho prisionero por el rey de Lidia.
7. Drusila, tras innumerables sufrimientos y penalidades, libera a su enamorado, Andrónico.
8. Andrónico hace una alianza con el rey de Armenia, enemigo del rey de Lidia.
9. Andrónico y el rey de Armenia salen para luchar contra el rey de Lidia.
10. Andrónico mata al rey de Lidia.
11. Andrónico le hace creer al rey de Armenia que quiere a Sophrosina, hija del rey de Lidia, como mujer para un hermano suyo.
12. Andrónico embarca a Sophrosina con todo el tesoro del reino.
13. Andrónico, Drusila y Sophrosina se embarcan en el mar.
14. Estalló una tempestad.
15. Andrónico, Drusila y Sophrosina se van a parar a una isla.
16. Andrónico se enamora de la hermosa Sophrosina.
17. Andrónico y Drusila pasan la noche fuera del barco.
18. Andrónico, a media noche, abandona a Drusila desnuda.
19. Andrónico huye con Sophrosina.
20. Raimundo, antiguo pretendiente de Drusila, pasa por la isla, donde encuentro a Drusila.
21. Drusila cuenta a Raimundo sus aventuras con Andrónico.
22. Raimundo viste a Drusila y le lleva a Constantinopla.
23. Raimundo sale a luchar con Andrónico.
24. Raimundo mate a Andrónico.
25. A Andrónico se le condena al infierno.
26. Raimundo se casa con Drusila.
27. Sophrosina se casa con el hijo del rey de Armenia.

El texto objetivado puede presentarse de la manera siguiente:

1. Amor entre A1 y A2.
2. Compromiso matrimonial entre A1 y A2.
3. Deseo de A'3¹³ de casarse con A2.
4. Revelación por parte de A2 de su matrimonio con A1.
5. Guerra entre A'1¹⁴ y A'4¹⁵.
6. Captura de A1 por A'4.
7. Liberación de A2 por A1.
8. Alianza entre A1 y A'5¹⁶ contra A'4.
9. Guerra dirigida por A1 y A'5 contra A'4.
10. Victoria de A1 sobre A'4.
11. Falsa afirmación de A1 sobre sus intenciones hacia A"3¹⁷. (Engaño).
12. Explotación cometida por A1.
13. Embarque marítimo de A1, A2 y A"3.
14. Tempestad.
15. Llegada de A1, A2 y A"3 a una isla.
16. Amor por parte de A1 hacia A"3.
17. Unión fuera del barco entre A1 y A2. (Engaño).
18. Abandono nocturno de A2 por A1. (Fechoría).
19. Huida de A1 con A"3.
20. Encuentro de A2 por A'3.
21. Relato hecho a A'3 por A2 de sus aventuras con A1.
22. Rescate de A2 por A'3.
23. Guerra entre A1 y A'3.
24. Victoria de A'3 sobre A1. (Muerte de A1 o Castigo).
25. Condenación de A1 al infierno. (Castigo).
26. Matrimonio entre A'3 y A2.
27. Matrimonio entre A"3 y A5¹⁸.

Una vez acabada la normalización del texto de la *historia* VI, *Historia de Andrónico y Drusila*, pasamos, a continuación, a identificar y aislar las unidades sintagmáticas pertinentes o las funciones de base.

Podemos notar inmediatamente que la primera función de base que hemos identificado tanto en la *historia* I como en la *historia* IV, C, *Amor correspondido*, que suele representar la situación inicial de felicidad y de equilibrio, está presente también en la *historia* VI. Se trata de los sintagmas VI, 1, Amor entre A1 y A2, y VI, 2, Compromiso matrimonial entre A1 y A2¹⁹.

¹³ Designamos por el símbolo A'3 al pretendiente Raimundo para mostrar que, aunque al principio se opone a la felicidad de A1 y A2, no se le puede considerar como el verdadero agresor.

¹⁴ El símbolo A'1 designa al rey de Hungría, padre del héroe A1.

¹⁵ El símbolo A'4 designa al rey de Lidia.

¹⁶ El símbolo A'5 designa al rey de Armenia.

¹⁷ El símbolo A"3 designa a Sophrosina.

¹⁸ Designamos por A5 al hijo del rey de Armenia.

¹⁹ En efecto, el sintagma VI, 4, Compromiso matrimonial entre A1 y A2, puede asimilarse perfectamente a un matrimonio secreto entre A1 y A2. Era lo que se solía llamar en el Siglo de Oro, "dar palabra o mano de esposa" y era el hombre el que solía prometer matrimonio, a menos que la

La segunda función de base pertinente, común a las *historias* I, IV y VI, aparece en el sintagma VI, 16: Amor por parte de A1 hacia A'3. Asimilamos la función contenida en dicho sintagma a unas *Pretensiones ilegítimas*. Tal asimilación no plantea ningún problema, ya que Andrónico sabe de sobra el gran compromiso matrimonial que le une con Drusila. Tampoco ignora Andrónico todas las penalidades sufridas por Drusila para liberarlo; sin embargo, la traiciona al abandonarla e huir con Sophrosina, lo cual significa que Andrónico es el único agresor que comete pretensiones ilegítimas, es el que destruye la pareja, su pareja. Es normal, pues, que las pretensiones ilegítimas de Andrónico estén fallidas. Al huir con Sophrosina, Andrónico no tiene la oportunidad de disfrutar de ella. No solo será matado por Raimundo, pretendiente de Drusila, sino que Sophrosina acabará por casarse con el hijo del rey de Armenia. Los sintagmas VI, 24, Victoria de A'3 sobre A1 (Muerte o Castigo de A1) y VI, 27, Matrimonio entre A'3 y A5, por lo tanto, contienen la función de base P⁻, *Pretensiones fallidas*.

Después de la pareja de funciones *Pretensiones ilegítimas* - *Pretensiones fallidas*, podemos homologar los sintagmas VI, 11, Falsa afirmación de A1 sobre sus intenciones hacia A'3, y VI, 17, Unión fuera del barco entre A1 y A2. Ambos sintagmas contienen la función E, *Engaño*, dado que sus predicados señalan una artimaña desleal de Andrónico para conseguir lo que se propone, es decir, traicionar a Drusila.

No tenemos ninguna dificultad para homologar la función F, *Fechoría*, que está presente en el sintagma VI, 18, Abandono nocturno de A2 por A1. Al abandonar a Drusila, Andrónico comete una agresión cruel contra ella y contra él mismo, puesto que su comportamiento desleal es indigno de un aristócrata como él. Andrónico es, por lo tanto, a la vez héroe y agresor o actante A1 y A3, y el abandonar a Drusila corresponde muy bien a una fechoría que comete.

Existe otra función común a las *historias* I, IV y VI, la H, *Huida*, que está presente en el sintagma VI, 19: Huida de A1 con A'3. Es de notar que, lo mismo que en las *historias* I y IV, esta huida concierne a uno de los actantes de la pareja amorosa A1 y A2, y que es la consecuencia de la fechoría del agresor.

La función D⁺, *Desenlace semiamargo*, que hemos identificado anteriormente en las *historias* I y IV, aparece también en la *historia* VI. En efecto, Andrónico sale dura y doblemente castigado mientras que Drusila y Raimundo reciben una recompensa. Se trata de los sintagmas VI, 24, Victoria de A'3 sobre A1 o Muerte de A1, VI, 25, Condenación de A1 al infierno y VI, 26, Matrimonio entre A'3 y A2.

palabra o mano de esposa" y era el hombre el que solía prometer matrimonio, a menos que la promesa fuese mutua como en el caso presente. Basta con que Andrónico y Drusila se comprometan para que ambos estén ligados por un matrimonio indisoluble, puesto que otorgar "palabra de matrimonio" —más aún ante testigos— implicaba, antes del Concilio de Trento, matrimonio indisoluble secreto ya que no había mediado ceremonia pública, pero vinculante a efectos legales. La promesa de matrimonio equivale, pues, a un matrimonio legal. Cfr. Ruiz de Conde (1948: 12), Bataillon (1947: 129-44).

Damos, a continuación, un cuadro que sintetiza los resultados a los que hemos llegado tras analizar las tres *historias* I, IV y VI:

<i>Novelas</i>	I	IV	VI
Funciones			
C: amor correspondido	3	2	1 y 2
P: Pretensiones ilegítimas	8	8 y 12	16
P ⁻ : Pretensiones fallidas	9	9 y 13	24 y 27
E: Engaño	12	16	11 y 17
F: Fechoría	15	17	18
H: Huida	17	20	19
D ⁺ : Desenlace semiamargo	18: D ⁺ ; 19 y 20: D ⁻	21: D ⁻ ; 25 y 26: D ⁺	24 y 25: D ⁻ ; 26: D ⁺

El cuadro muestra una convergencia sumamente importante, unas homologías perfectas entre los tres relatos, donde están presentes las siete funciones de base. Ahora, pasamos a analizar los ejes paradigmáticos más características, destacando no solo las modalidades y significaciones que presentan en cada *novela*, sino también las homologías y su significación dentro de la filosofía de la obra.

II. LOS EJES PARADIGMÁTICOS

II.1. Los paradigmas actanciales

II.1.1. Los actantes A1 y A2

II.1.1.1. El actante A1: el ideal heroico en *El Crotalón*

En las *novelas* intercaladas en *El Crotalón*, el actante A1 suele investir las funciones C, *Amor correspondido*, D⁺, *Desenlace* (feliz, infeliz), y a veces la función H, *Huida*, investida también por otros actantes. Estos criterios, sin embargo, no son pertinentes. Es necesario, por consiguiente, recurrir a otro para identificar al héroe, es decir, a los atributos de los personajes.

En la *novela* I, el actor Menesarco podría considerarse como el actante A1. Investe la función C, *Amor correspondido*, al casarse con la heroína Ginebra. Sus atributos, sin embargo, no son positivos. Es un codicioso mercader que se casa por interés, para aumentar sus riquezas; además, está animado por una curiosidad necia que le llevó a deshonorar a su propia mujer al disfrazarse de Licinio, antiguo pretendiente de su esposa, y requerirla hasta que se rinda. Menesarco es, pues, el instrumento de su pro-

pia desgracia y acumula los papeles de héroe, o, mejor dicho, de falso héroe²⁰ y agresor. Es a la vez el actante A1 y el actante A3. Así, inviste por una parte las funciones C, *Amor correspondido* y D', *Desenlace infeliz*, que pertenecen a la esfera de acción del héroe, y por otra parte las funciones P, *Pretensiones ilegítimas*, P', *Pretensiones fallidas*, E, *Engaño* y F, *Fechoría* que forman parte de la esfera de acción del agresor.

La *historia de los dos amigos* presenta una doble perspectiva. Según la perspectiva amorosa o moral, el héroe será diferente. Desde el punto de vista amoroso, Arnao es el *Sujeto* del relato cuyo *Objeto*²¹ es Beatriz. Los dos esposos se aman e invisten la función C, *Amor correspondido*. Arnao es el actante A1 del relato y forma con la heroína A2 una pareja feliz como, desde una perspectiva moral no menos amorosa²², forma, con su amigo Alberto, una pareja feliz.

Todo parece indicar, pues, que la verdadera pareja es la constituida por Arnao y Alberto. Una pareja cuyo equilibrio será roto por la heroína Beatriz, verdadera agresora, como lo concretaremos más tarde. Los verdaderos héroes son los dos amigos. En este contexto, Arnao que sale a buscar a su amigo, es el héroe-buscador, ya que inviste la función *Salida*, mientras que Alberto, acusado falsamente de adúltero por Beatriz, es el héroe-víctima, que también sale, pero sin búsqueda ninguna, sino para sufrir toda clase de aventuras²³. En cuanto a sus atributos, son positivos si nos fijamos en la ejemplar amistad que les une²⁴.

En la sexta *novela*, el actor Andrónico inviste la función C, *Amor correspondido*. Podría considerarse como el actante A1, ya que forma, con la heroína A2, una pareja feliz. Andrónico, sin embargo, se enamora de otra mujer y abandona a su mujer desnuda en una isla desierta. Comete una cruel fechoría. Acumula, así, los papeles de héroe, o mejor, de falso héroe, y agresor. Es a la vez —como Menesarco en la primera *novela*— el actante A1 y el actante A3. Así, inviste por una parte las funciones C, *Amor correspondido*, y D', *Desenlace infeliz*, que pertenecen a la esfera de acción del héroe; y, por otra parte, las funciones P, *Pretensiones ilegítimas*, P', *Pretensiones fallidas*, E, *Engaño* y F, *Fechoría*, que forman parte de la esfera de acción del agresor. En cuanto a sus atributos, es hijo de rey, pero ingrato, traidor e infiel.

²⁰ Junto con el héroe, Propp define también la “esfera de acción del falso-héroe que comprende también la partida para efectuar la búsqueda, la reacción ante las exigencias del donante, siempre negativa y en tanto que función específica las pretensiones engañosas” (Propp 1987⁷: 92).

²¹ En el modelo actancial de Greimas, el héroe es el *Sujeto*, la heroína el *Objeto*, y existe entre ambos conceptos “una relación más especializada, que comporta un investimento sémico más pesado de ‘deseo’, que se transforma, al nivel de las funciones manifestadas, en ‘búsqueda’” (Greimas 1973: 276-7).

²² Valen como ilustración las declaraciones de Arnao: “Digo que yo le amé a mí del más firme y constante amor que jamás un hombre a otro amó [...] yo le amo más que a mí” (X, 270-1).

²³ Para diferenciar al héroe-buscador del héroe-víctima, dice Propp: “La partida del héroe-buscador es, además, diferente de la del héroe-víctima. El primero tiene por finalidad una búsqueda, el segundo da sus primeros pasos por un camino sin pretender búsqueda ninguna, pero le esperan toda clase de aventuras” (Propp 1987⁷: 49).

²⁴ *El Crotalón*, IX, 241.

El verdadero héroe es Raimundo, descrito en términos muy positivos, como no solo un hombre de cuna muy noble, sino que es fiel, sincero y generoso²⁵. Reúne la *nobilitas corporis* y la *nobilitas mentis*.

Damos, a continuación, un cuadro recapitulativo de los actantes A1 o héroes:

Ejes	Nobleza de nacimiento	Riqueza	Retrato físico	Nobleza de alma o virtud
<i>Novelas</i>				
I	±	+	±	-
IV	+	±	±	+
IV	+	+	+	+

El cuadro muestra que, para el humanista que es el autor de *El Crotalón*, el héroe es un ideal humano como lo es el santo o el sabio. Como aparece en el eje paradigmático de la virtud, los verdaderos héroes son los que tienen un signo positivo en el citado eje como los dos fieles amigos y el fiel Raimundo. Así, si tratamos de determinar, de definir la categoría axiológica de dicho ideal humano, no sería inexacto decir que el héroe, el tipo humano ideal, es el que, desde el centro de su ser, se proyecta hacia lo noble y hacia la realización de lo noble. La virtud fundamental del héroe no se puede reducir ni a la nobleza de nacimiento, ni a la nobleza de las armas, ni a la nobleza del cuerpo, ni a la posesión de riquezas —crítica abierta de la aristocracia y gente rica—; la virtud específicamente heroica es la nobleza del alma, su grandeza de carácter.

1.1.2. El actante A2: La heroína o la imagen de la mujer

Ninguna de las heroínas de las tres *novelas* plantea problemas de identificación. En cada relato, la protagonista femenina es el objeto del predicado “deseo” cuyo héroe es el sujeto. Además inviste la función C, *Amor correspondido*.

Pero, si la identificación de la heroína no plantea ninguna dificultad, sería interesante analizar, como lo hicimos anteriormente para el actante A1, los atributos a fin de destacar las homologías y, si llega el caso, las diferencias.

El eje paradigmático de la nobleza y de la riqueza presenta, por lo que se refiere a las heroínas, una gran homogeneidad, ya se trate de la nobleza de título o de sangre: Ginebra, heroína de la *novela I*, es hija de un sacerdote “rico y de gran renta”; Beatriz, la heroína de la cuarta *novela* es “una doncella [...], hija de honrados padres, hermosa y de buen linaxe” (IX, 241); Drusila, heroína de la VI, también pertenece a la aristocracia, es hija del rey de Macedonia y dama de alta guisa que sale por el mar en un bergantín de mucha riqueza.

Otro atributo positivo del actante A2 es su gran belleza. Todas las heroínas rivalizan en seducción. De Ginebra se nos dice que es “hermosa donzella digna de ser

²⁵

El Crotalón, XIII, 318.

deseada de todo el mundo [...] la cual con su canto, gracia y donaire humillaba el cielo” (III, 135). La descripción de Drusila, de la “linda Drusila que en el mundo no tenía par” (XII, 306), es otro ejemplo de belleza femenina.

El eje paradigmático de la belleza es de una perfecta homogeneidad en el caso del actante A2. Todas las heroínas son bellas. Incluso se podría decir que unas son arquetipo de belleza. Si la heroína villalonesca es un arquetipo de belleza, ¿lo es en materia de virtud?

En la primera *novela*, al principio del relato, Ginebra es una joven mujer sin reproche, virtuosa. Al descubrir, sin embargo, la superchería de su marido —aunque se podría decir que se beneficia de amplias circunstancias atenuantes y que el único culpable es su deficiente marido—, Ginebra pasa a ser un modelo de infidelidad. Toma la iniciativa de salir a buscar a Liçinio. Abandona a su marido y huye con el amante con quien hizo verdaderos amores. Presenta una notable degradación en el eje de la virtud.

La heroína de la cuarta *novela*, Beatriz, tampoco hace excepción a la regla. Tenemos otro ejemplo de mujer infiel y adúltera como Ginebra. Peor todavía, es un actante diabólico que siembra discordia entre los dos perfectos amigos.

En la sexta *novela*, tenemos, en la figura de la Drusila, la única heroína cuya virtud es indiscutible. Representa el modelo de constancia, valentía, paciencia y fidelidad conyugal. Despierta nuestra simpatía por su energía y coraje, al rescatar a su marido de una prisión enemiga.

El cuadro que damos a continuación agrupa los resultados de nuestro análisis calificativo de la heroína o actante A2:

Ejes	Nobleza de nacimiento	Riqueza	Retrato físico	Nobleza de alma o virtud
<i>Novelas</i>				
I	±	+	+	±
IV	+	±	+	-
IV	+	+	+	+

En el cuadro podemos observar que hay una importante homogeneidad a lo largo de los tres ejes paradigmáticos relativos a la nobleza, riqueza y belleza. Pero, si pasamos al eje paradigmático de la nobleza de alma o virtud la única heroína, digna de elogio, que se destaca por su virtud, fidelidad, castidad y valentía, es Drusila. Por otra parte, si el autor de *El Crotalón* pone de realce el carácter femenino de las heroínas por su extraordinaria belleza, denuncia también su carácter varonil. La virilidad se nota sobre todo en su atrevimiento, en su comportamiento: es Ginebra la que va a buscar a Liçinio para luego cometer adulterio con él; Beatriz —la agresora y mayor obstáculo a la amistad— tampoco vacila en declarar su amor a Alberto antes de invitarle a acostarse con él. Lo cual nos autoriza a afirmar, de antemano, que hay una clara misoginia por parte del autor de *El Crotalón*.

II.2. Los paradigmas funcionales

II.2.1. El eje del engaño y de la fechoría: la esfera de acción de los agresores

Vimos, al analizar el actante A1, cómo Menesarco y Andrónico acumulaban los papeles de falsos héroes y agresores. A esos dos malvados se suma Beatriz, quien acumula los papeles de heroína y agresora. Invierte todas las funciones de la esfera de acción del agresor: la función P, *Pretensiones ilegítimas*, al enamorarse de Alberto, sabiendo la gran amistad que une éste a su marido, Arnao, y, a causa de la resistencia feroz del fiel amigo que por nada traicionará al alter ego que lo ha salvado de perecer en el mar la función P', *Pretensiones fallidas*; la función E, *Engaño*, acusando falsamente a Alberto de haber querido cometer adulterio con ella; la función F, *Fechoría* destruyendo definitivamente su propia felicidad y el equilibrio de la situación inicial y de manera provisional la felicidad de los dos amigos.

Las novelas I, IV y VI, que aparecían perfectamente homólogas en cuanto al análisis sintagmático, presentan también unas homologías en cuanto a las modalidades que recubre el engaño (Traición a la esposa o al esposo).

La función E, *Engaño*, lo mismo que la función F, *Fechoría*, sin embargo, rebasan la esfera de acción de los agresores de las novelas; en la medida en que se convierten en un *leit Motiv* en *El Crotalón*, que se propone denunciar las “cautelas, astucias, industrias, agudezas, engaños, mentiras y tráficos en que a la contina emplean los hombres su natural”²⁶ (I, 93) y “los grandes daños que en el mundo se siguen por faltar la verdad del mundo de entre los hombres” (XVII, 394).

Los motivos del *Engaño* y de la *Fechoría*, por lo tanto, aparecen también en los demás temas o formas narrativas: en los *cuentos* satíricos, se denuncia la corrupción entre los clérigos que cometen agresiones abusando de la credulidad del vulgo²⁷; en la *alegoría de la Bondad y de la Verdad*, que huyeron de la tierra maltratadas y aborrecidas por soldados, mercaderes, abogados, médicos²⁸ y un largo etcétera; tantos otros agresores que lógicamente encontramos en el eje de la fechoría.

II.2.2. El eje de la huida: ausencia de amores viables en *El Crotalón*

En la primera novela, la infeliz Ginebra, engañada y deshonrada por su marido, opta por huir. Su huida tiene motivaciones precisas. Huye para vengarse de su marido, para castigarle, pues, y por otra parte huye para buscar la felicidad que no le ha sabido dar su legítimo marido. Sale de su casa para buscar a su antiguo pretendiente, Licinio, “con quien hizo verdaderos amores [...] y gozándose por las tierras que más seguras

²⁶ El marco mismo de la obra se inscribe bajo el sueño, la fantasía, pues, el engaño, al presentarnos un gallo hablante, polimorfo que se ha encarnado en varios seres y que nos cuenta sus metamorfosis, “cosas diversas de las que antes soñó”. Así, no hemos de extrañarnos si el motivo del *Engaño* es significativo de la tonalidad de las novelas intercaladas en *El Crotalón*.

²⁷ *El Crotalón*, V, 146-9.

²⁸ Véase el relato de la Bondad y de la Verdad, canto XVIII, 405-13.

les fueron". Y, si es ilegítimo cometer adulterio, su huida no es negativa, ya que es al mismo tiempo para ella un medio para vivir en libertad y encontrar la felicidad.

En cuanto a Menesarco, si no huye de verdad, su muerte aparece a todas luces como una huida evidente, la más terrible y la más definitiva. Se deja morir de "tan grande extremo de afrenta y congoja". Huye de una existencia deshonrosa que él mismo ha causado sin tener la valentía necesaria de soportarla. Asistimos, por lo tanto, desde la primera *novela*, a la ruptura de la pareja inicial legal y a la creación de una pareja ilícita: primera muestra de la inviabilidad del amor conyugal sacralizado.

La función H, *Huida*, aparece de nuevo en la cuarta *novela*. Esta vez, la inviste la víctima y falso agresor, Alberto, quien huye de la casa de su amigo Arnao. Su huida tiene significaciones y motivaciones distintas. Huye "por no esperar mayor mal" o, lo que es lo mismo, huye del mal, de Beatriz, que lo invita a cometer adulterio, y salió de la casa de su amigo para alistarse en las galeras del rey de Francia tras muchos arrepentimientos. Su huida es tanto más loable cuanto que podría interpretarse como una penitencia que se inflige para purgarse de un pecado que ni ha cometido ni pensó cometer en ningún momento.

Beatriz muere de tanta afrenta y confusión. No podemos más que comparar su muerte con la de Menesarco. La infiel esposa muere bruscamente, ya que es incapaz de soportar una situación deshonrosa de la que es responsable. Una muerte que se parece mucho a una huida desesperada y definitiva y que muestra cómo el amor conyugal no es posible ni duradero. Esta vez, la pareja inicial, legítima, desaparece con la muerte de la adúltera. Se creará, en cambio, una nueva pareja, una nueva unión, más estimable, más estable y más valiosa, la de los dos amigos. En efecto, la huida de Alberto es una muestra más de la amistad que le une a Arnao. Esta recorrerá medio mundo para recobrar a su alter ego, y los dos serán reconocidos y coronados como amigos eternos. Otra manera por parte del autor de mostrar la inexistencia, la imposibilidad del amor conyugal, o entre hombre y mujer, y la superioridad de la amistad entre dos hombres.

Una vez más, la función H, *Huida*, aparece en la sexta *novela*. La inviste el agresor y héroe Andrónico. Este huye para llevar a cabo sus malas intenciones bien disimuladas tanto para con su propia esposa como para con Sophrosina, a quien ha raptado, puesto que la embarcó contra su voluntad. La huida de Andrónico no hace más que acompañar y confirmar la gravedad de su fechoría, además de intensificar su infidelidad e ingratitud, al abandonar cruelmente a Drusila, que le salvó de la prisión. Incluso, al huir con Sophrosina, se puede acusar de adúltero a Andrónico. Dadas las malas motivaciones de su huida, esta resultará una tragedia para él. Raimundo no tardó en darle la muerte para vengar a Drusila: una muerte que es también una huida definitiva y deshonrosa por parte del agresor. De nuevo asistimos a la imposibilidad de unión legal satisfactoria. La pareja legítima inicial Andrónico-Drusila se rompe y, para recompensar a Drusila sus sufrimientos, se creará una nueva pareja legal y feliz: Drusila y Raimundo se casaron y los dos se gozaron por muchos años en su amor.

El cuadro siguiente agrupa los resultados del análisis del eje paradigmático de la función H, *Huida*.

Función <i>Novelas</i>	<i>Huida</i>		
	A1	A2	<i>Consecuencias</i>
I	-	+	Ruptura de la pareja legítima Creación de una pareja ilegítima
IV	+	-	Ruptura de la pareja legítima Confirmación de la pareja de amigos
VI	-	+	Ruptura de la pareja legítima Creación de otra pareja legítima

La función H, *Huida*, es una constancia, puesto que está presente en las tres *novelas*. Pero, tiene una significación diferente según el estatuto del actante. La huida suele ser un castigo para los agresores, una huida que se vuelve definitiva, e incluso trágica, para ellos, puesto que acaban por morir: pensemos en el caso de Menesarco, Andrónico, Rosicler y Beatriz. En cambio, para las víctimas —Ginebra, Drusila y Alberto—, la huida es una recompensa, ya que les permite encontrar el amor, la felicidad. El cuadro muestra también que en *El Crotalón*, el amor en el matrimonio, toda unión de hombre-mujer, por muy legítima que sea, está condenado de antemano al fracaso. La pareja, en sus orígenes, se rompe con la huida o la muerte de uno de sus miembros. La razón de dicho fracaso radicará en la corrupción de los hombres en general. La viabilidad del amor conyugal existiría en el mundo de las fieras, porque hay igualdad entre los sexos, fidelidad, continencia, relaciones heterosexuales ordenadas y solo encaminadas a la procreación²⁹.

II.2.3. El eje del desenlace: castigos versus premios

La situación final, el desenlace, es capital, puesto que da fin al análisis sintagmático de las funciones narrativas y representa el estatuto definitivo de los actantes que no puede sufrir más modificaciones. El desenlace alcanza, pues, un valor sumamente importante en la interpretación semántica de una obra.

La primera *novela* acaba, precisamente, por un desenlace a la vez infeliz y feliz. Es un castigo para Menesarco, un actante ambivalente, que es a la vez héroe y agresor. Y siendo agresor es un actante totalmente negativo desde el punto de vista de la virtud moral. Se le castiga justamente por sus atributos negativos, por su avaricia, curiosidad y celos, y nunca se arrepintió: tres pecados que le impiden beneficiarse de la misericordia de Dios. Por eso es por lo que sale tres veces más castigado: le abandona y deshonor a su mujer, que huye con otro hombre, se muere y se transforma en hormiga. Tenemos, pues, por parte del autor de *El Crotalón*, una censura, una moralización contra los que se casan por dinero, los avaros y los curiosos.

²⁹ *El Crotalón*, II, 106-24.

En cuanto a Ginebra, al huir con su antiguo pretendiente y hacer verdaderos amores con él, comete un adulterio desde la perspectiva moral. Nada, sin embargo, es definitivo para ella. El autor, al final, solo nos dice, “se fueron juntos gozándose por las tierras que más seguras les fueron” (III, 137). Un final que parece dejar abierta la narración y que permite al lector dejar la imaginación escaparse hacia horizontes sin límites. Pero, en realidad, se terminó con la muerte del héroe-agresor. La decisión de Ginebra al huir con Liçinio es la de disfrutar del amor y vivir feliz. Se terminó la historia. Incluso no sería inexacto decir que, desde la perspectiva de nuestro análisis del cuento erótico, por ser mujer inocente calumniada, a Ginebra se le da como recompensa el amor.

La función D⁺, *Desenlace semiamargo*, vuelve a aparecer en la cuarta novela. La agresora Beatriz, otro actante alterado por Satanás, sale duramente castigada. La adúltera e infiel esposa, que se empeña en poner obstáculos a la sagrada amistad entre Arnao y Alberto, comete pecados graves por ser poseída por Satanás. Tampoco puede beneficiarse de la misericordia de Dios: conoce un fin y un destino trágicos, sale deshonrada y muere de vergüenza.

Al revés, el desenlace, más que feliz, es eufórico para los dos amigos, y por varias razones. En el caso de la víctima inocente, Alberto, que pedía siempre socorro a Dios, se salva su honra por descubrir Arnao la superchería de su mujer y la lealtad de su amigo. Por otra parte, Arnao, al final de su recorrido para encontrar a Alberto, que ha huido de la ciudad, acabó por localizarlo. Ante un juez, se sella la amistad de Arnao y Alberto a perpetuidad³⁰. Como recompensa, los héroes —víctima y buscador— reciben el amor, “se casan y ascienden al trono”, como dice Propp. El desenlace, por lo tanto, es un broche, y, por supuesto, de oro, que marca el triunfo de la amistad, de la justicia de Dios, de la Verdad e, incluso, de la justicia oficial, cuya corrupción se denuncia en *El Crotalón*.

Con la sexta novela, encontramos otra vez la función D⁺, *Desenlace semiamargo*. El desenlace es infeliz, e incluso trágico para el héroe y agresor Andrónico que muere y se condena por ingratitud y adúltero a permanecer en las puertas del Cielo.

En cambio, a su mujer, la paciente Drusila, se le da, como recompensa a sus sufrimientos, el amor. En efecto, abandonada por su desagradecido marido en una isla desierta, la Providencia, la mano de Dios que quiere permanecer en el anonimato —“y porque Dios nunca desampara a los que con buena intincción son fieles” (XIII, 316-317)—, no tardó en ejercer su acción bienhechora, al hacer pasar en la misma isla a Raimundo, antiguo pretendiente de Drusila. Esta será rescatada por su amante, quien no solo le confiesa su amor y fidelidad —“Pues yo, señora, soy vuestro fiel amante Raimundo de Traçia [...]; yo tengo el vuestro reino de Maçedonia guardado para vos,

³⁰ “Podéis quedar por exemplo de buenos amigos para los siglos venideros; y ansí, pues estáis conformes y çiertos ser en vosotros una sola y firme voluntad, libertad, y mando por mi sentençia que le sea dado por compañero perpetuo de Arnao en premio de su sancto y único amor” (X, 272).

juntamente con mi corazón” (XIII, 319)—, sino que se casó con ella, una nueva pareja de la que nos dice que “los dos se gozaron por muchos años en su amor” (XIII, 318).

El cuadro que damos a continuación representa los resultados a los que hemos llegado, al finalizar el eje del desenlace:

Función <i>Novelas</i>	Desenlace	
	Naturaleza	Tono y signo
I	Muerte de A1 Trasmigración de A1 Libertad y felicidad de A2	Semiamargo: Castigo de A1: – Recompensa de A2: +
IV	Muerte de A2 Reunión de A1 con A'3	Semiamargo: Castigo de A2: – Recompensa de A1 y A'3: +
VI	Muerte y condenación en el infierno de A1 Unión de A2 y A'3	Semiamargo: Castigo de A1: – Recompensa de A2 y A'3: +

El balance del desenlace muestra que hay una perfecta homología entre las tres *novelas*. Los tres desenlaces son semiamargos o, lo que es lo mismo, en parte felices para los buenos, que salen premiados, e infelices para los malvados, duramente castigados. Más que pesimismo sobre la naturaleza humana, se trata de justicia rigurosa si se tiene en cuenta de que a los buenos se les reserva un desenlace feliz. La felicidad existe en el mundo de *El Crotalón*, parece decir Villalón, pero no está al alcance de todo el mundo. Para llegar a estarlo, es necesario que la persona tenga la virtud moral, la nobleza del alma, intenciones puras, y que la fidelidad, voluntad y valentía formen parte de las cualidades tanto del héroe, como sobre todo de la heroína. Se puede esperar, por lo tanto, por un milagroso cúmulo de circunstancias y con la intervención de la Providencia, que las situaciones más trágicas conozcan un desenlace feliz como es el caso de las parejas Alberto-Arnao y Drusila-Raimundo.

CONCLUSIÓN

La primera conclusión que conviene destacar es la “anomalía amorosa de *El Crotalón*”. En efecto, varios autores del Siglo de Oro que se interesaron por el tema del amor y del matrimonio, consideran el matrimonio como unión positiva y viable, instrumento de regulación y estabilidad social. El amor correspondido, que encuentra su plena realización en el matrimonio, es el ideal supremo, un ideal de equilibrio y de serenidad. En cambio, por lo que se refiere a uniones amorosas, todo parece indicar que Villalón insiste sobre la ilegitimidad. Una curiosa concepción que conviene imputar a la “anomalía amorosa de *El Crotalón*”.

Dicha anomalía se nota en el hecho de que asistimos, en la obra, a una imposibilidad de una unión amorosa legal satisfactoria. El equilibrio inicial entre las parejas se rompe. La huida, o, más rotundamente, la muerte triunfa sobre la vida y la felici-

dad, el mundo de Villalón es un sinfín de sufrimientos e incertidumbres. Y la corrupción del hombre, de la sociedad, sería la mayor causa de esta desgracia.

No tenemos que olvidar, sin embargo, que las *novelas*, en su conjunto, se usan con clara finalidad didáctica y doctrinal. *El Crotalón* es un diálogo humanista que busca la mejora de la vida del hombre en la sociedad. Los relatos, por lo tanto, nos permiten, a nosotros, lectores, hacer el aprendizaje de la sabiduría, reforzar nuestra experiencia de la vida, puesto que son como un amplio repertorio de conductas que rechazar o que adaptar. Se trata de proporcionar al hombre un sentido moral que le permita comportarse en el interés de la colectividad, de la comunidad.

No es nada azaroso si las *novelas* se refieren a las relaciones sociales —relaciones entre marido y mujer, relaciones entre amigos—. La curiosidad y la avaricia se condenan en la *Novela de Menesarco y Ginebra*; la *Historia de los dos amigos* revela el valor inestimable de la amistad, sentimiento superior al amor; la infidelidad e ingratitud se fustigan en la *Historia de Andrónico y Drusila*, a la par que se premian la fidelidad y la castidad. Esto nos sugiere la última conclusión, que podría ser también una de las grandes ideas de la obra: “no queda pecado sin castigo” (X, 269), como tampoco “Dios nunca desampara a los que con buena intención son fieles” (XIII, 316), ni abandona a los que tienen fe en Él.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAQUERO GOYANES, M. (1949): *El cuento español en el siglo XIX*. Madrid: C.S.I.C.
- (1993): *¿Qué es la novela, qué es el cuento?*. Murcia: Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- BARTHES, R.: (1974³): *Análisis estructural del relato*. *Comunicaciones* 8. Viamonte: Tiempo Contemporáneo.
- BATAILLON, M. (1947): “Cervantes et le mariage chrétien”. *Bulletin Hispanique* XLIX (1947: 129-44).
- CHEVALIER, M. (1982): *Cuentos Españoles de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Taurus.
- (1966): *L' Arioste en Espagne*. Bordeaux: Institut d'études ibériques.
- GREIMAS, A. J. (1973): *Semántica estructural: Investigación metodológica*, tr. esp. de Alfredo de la Fuente. Madrid: Gredos.
- KRÖMER, W. (1979): *Formas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1700*. Madrid: Gredos.
- PABST, W. (1972): *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*. Madrid: Gredos.
- PROPP, V.: (1987¹): *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.
- RALLO GRUSS, A. (ed.) (1990): *Cristóbal de Villalón. El Cróton de Cristóforo Gnofoso*. Madrid: Cátedra.
- RUIZ DE CONDE, J. (1948): *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*. Madrid: Aguilar.