

LA INTERCALACIÓN DE RELATOS SECUNDARIOS EN LUIS MATEO DíEZ: ENTRE LA TRADICIÓN Y LA REINVENCIÓN

THE INTERCALATION OF SHORT STORIES IN LUIS MATEO DíEZ:
BETWEEN TRADITION AND REINVENTION

IRENE SÁNCHEZ SEMPERE

Universidad Internacional de La Rioja

<https://orcid.org/0000-0002-4634-1172>irene.sanchezsempere@unir.net

Recibido: 13.07.2024

Aceptado: 12.02.2025

RESUMEN: Este trabajo tiene por fin estudiar las historias intercaladas en tres novelas de Luis Mateo Díez: *La fuente de la edad*, *Las horas completas* y *Camino de perdición*. Después de contextualizar históricamente el tradicional recurso de la intercalación episódica, procedemos a analizar los métodos empleados por el leonés en la interpolación de relatos secundarios, su género, función e implicaciones en la narración principal. En *La fuente de la edad*, los relatos se integran en un esquema narrativo itinerante, con antecedentes en las obras de Homero, Mateo Alemán y Cervantes. La preocupación de este último por la armonía estructural de sus obras, que en algunos aspectos sirven de inspiración a Díez para sus relatos secundarios, justifica que establezcamos una comparación intertextual entre ambos escritores. Sin embargo, el leonés también se acoge a otros mecanismos de intercalación desechados por el autor del *Quijote*, como el relato enmarcado. En *Las horas completas* y *Camino de perdición*, Díez utiliza este recurso actualizando los antiguos marcos del *alivio de caminantes* y la *sobremesa*, respectivamente. El análisis revela hasta qué punto el placer de narrar caracteriza a sus personajes, ligado con frecuencia a la locura, la desgracia, la impostura y la mitomanía. Concluimos que Díez se mueve en todo momento entre el homenaje y la subversión de la tradición literaria en su propósito de recrear el rito oral del filandón leonés en el seno del género canónico, la novela.

PALABRAS CLAVE: intercalación, Luis Mateo Díez, *La fuente de la edad*, *Camino de perdición*, *Las horas completas*

ABSTRACT: The aim of this paper is to study the intercalated stories in three novels by Luis Mateo Díez: *La fuente de la edad*, *Las horas completas* and *Camino de perdición*. After a historical contextualization of the traditional resource of episodic intercalation, we proceed to analyse the methods employed by the author in the interpolation of secondary stories, their genre, function and implications for the main narrative. In *La fuente de la edad*, the stories are integrated into an itinerant narrative scheme, with antecedents in the works of Homer, Mateo Alemán and Cervantes. The latter's concern for the structural harmony of his works, which in some aspects serve as inspiration to Díez for his secondary stories, justifies the intertextual comparison established between the two writers. However, Díez also makes use of other intercalation mechanisms discarded by the author of *Don Quixote*, such as the framed story. In *Las horas completas* and *Camino de perdición*, Díez uses this resource by updating the old frames of the *alivio de caminantes* and *sobremesa*, respectively. The analysis reveals to what extent the pleasure of narrating characterises his characters, often linked to madness, misfortune, imposture and mythomania. We conclude that Díez moves at all times between homage to and subversion of literary tradition in his attempt to recreate the oral rite of the *filandón leonés* within the canonical genre, the novel.

KEYWORDS: Intercalation, Luis Mateo Díez, *La fuente de la edad*, *Camino de perdición*, *Las horas completas*



1. INTRODUCCIÓN

Tradicionalmente, la práctica de incluir relatos secundarios dentro de la narración principal estaba avalada por la preceptiva clásica, desde Aristóteles hasta, siglos después, López Pinciano. Este último proponía como primera condición de la fábula la de ser “una y varia” (II, 1953: 39) con el argumento de que “la naturaleza se goza con la variedad de las cosas” (II, 1953: 53), reformulado por Serafino Aquilano en uno de sus sonetos como “et per tal variar natura è bella”. La heterogeneidad de la naturaleza, referente de toda manifestación artística por su belleza y perfección, explica las pretensiones de romper con la monotonía reiteradas por los teóricos italianos del siglo xvi. En este sentido, es destacable cómo Cintio, Pigna y Malatesta, en su intento por justificar el *Orlando furioso* (de extraordinario éxito editorial), defendieron la inclusión de digresiones en la novela frente al modelo de la épica (Yllera Fernández 1986: 98-99). En España, Mateo Alemán se sirvió de este recurso en el *Guzmán de Alfarache* con induda-

ble acierto, como lo demuestran las cuarenta y dos ediciones cosechadas en el mismo siglo en que apareció.¹ En el *Quijote* de 1605, el segundo autor se hace eco de la misma idea cuando afirma:

Gozamos ahora en esta nuestra edad, necesitada de alegres entretenimientos, no solo de la dulzura de su verdadera historia [de don Quijote], sino de los cuentos y episodios de ella, que en parte no son menos agradables y artificiosos y verdaderos que la misma historia. (Cervantes 2015, I, 28: 274)²

Al principio de la variedad en la unidad se sumaba otra máxima compositiva que garantizaba esta práctica de la intercalación, y que también tenía su anclaje en la preceptiva de los teóricos renacentistas. Esta máxima no es otra que la de relatar los acontecimientos a través de alguien ajeno al autor; esto es, a través del discurso de un personaje. Lo explicaba López Pinciano en su *Filosofía antigua poética*:

Del narrar las cosas por persona ajena del poeta nacen muchas cosas buenas a la acción; primeramente que, hablando assí, le es más honesto el alabar o vituperar las cosas que ama y aborrece, y dar su sentencia y parecer más libre; lo otro, que, dichas por una y otra persona, varía la lección y no cansa tanto como si él solo fuesse el que narrasse; lo otro, para el movimiento de los afectos es importantísimo, porque, si otro que Ulises contara sus errores y miserias, y otro que Eneas contara sus trabajos y desventuras, no fuera la narración tan miserable. (López Pinciano 1953: 208-209)

Cediendo la voz a los personajes, el autor o narrador consigue una mayor libertad para expresar sus preferencias sin comprometer la objetividad con que debe narrar la historia.³ Además, de ello se deriva una amena variedad de voces y discursos en el texto, así como el aumento de la empatía con los personajes, ventajas que hoy podemos decir que siguen vigentes.

Estas razones favorecían en la época de Cervantes, cuando nace el género de la novela, la inclusión de personajes narradores de historias. Por este motivo, ha llamado la atención la preocupación reflejada en el *Quijote* de 1615 por este asunto, así como las distancias que el alcaíno marca conscientemente con la primera parte de su obra. Baquero Escudero (2013: 224) ha analizado las diversas formas de intercalación empleadas por Cervantes y ha concluido que la preocupación del escritor por conseguir una estructura textual coherente es superior a la de muchos otros autores, contemporáneos y posteriores, lo cual es un signo indiscutible de modernidad. Asimismo, esta atención de Cervantes por el

¹ Rubio Árbuez (2023) ha analizado la función de las novelas intercaladas en el *Guzmán*, tanto en sí mismas como en el conjunto de la obra.

² En lo sucesivo, citaremos por la edición de Francisco Rico de 2015. Indicaremos únicamente la parte, el capítulo y el número de página, en ese orden.

³ Muchos de estos teóricos consideraban fundamentales la objetividad e imparcialidad del narrador. Para Castelvetro, el narrador debe elegir entre ser parte interesada en la historia (*passionato*) y ser imparcial como los historiadores, dando por supuesto la ventaja de esta segunda vía.

problema de la intercalación episódica explicaría su evolución técnica hacia una inclusión más armónica, tanto a nivel estructural como temático. En concreto, la estudiosa apunta a que, en la segunda parte, Cervantes prescinde de la solución tradicional del marco (utilizada en la de 1605 para insertar el *Curioso impertinente* a través de la reunión de personajes en una sobremesa), así como de la variedad de regiones literarias que veíamos en la Primera. Las historias contenidas en la de 1615, más cercanas a la realidad de los protagonistas, se intercalan en el discurso primero a través de las intervenciones de personajes con los que don Quijote y Sancho se encuentran de manera fortuita en su camino y que cuentan lo que les ha sucedido, logrando así una mayor imbricación en la historia principal. Además, la narración de esos relatos se hará de forma fragmentaria, alternada con la trama primera, y ya no “en bloque”, como la historia del Cautivo. Con esto se consigue que el hilo narrativo del caballero y el escudero no quede relegado a un segundo plano por mucho tiempo. El único relato de la segunda parte en el que la pareja protagonista no está presente, el de Claudia Jerónima, está narrado de forma concisa con este propósito, y en coherencia con la intención de Cide Hamete de contar los episodios “limitadamente y con solas las palabras que bastan a declararlos” (II, 44: 877-878). Otro recurso, tal y como señala Baquero Escudero (2013: 116), para reforzar la imbricación es situar a don Quijote y Sancho como testigos del desenlace de la historia e incluso como inductores directos del mismo, como sucede en el encuentro con el pueblo ofendido por el motivo del rebuzno. Es evidente, pues, que Cervantes experimentó nuevas vías para solucionar los problemas de cohesión a los que se había enfrentado en la escritura de la primera parte de la obra, logrando satisfacer el principio de la variedad en la unidad de una forma más armónica en la segunda. Son problemas, como decimos, que sus contemporáneos no concibieron como tales. Una intuición literaria verdaderamente prodigiosa y una autoexigencia infrecuente llevaron al alcaíno a cambiar la estructura primera en su continuación.

La variedad de regiones literarias destacada por Martínez Bonati (1995) en la obra cervantina desaparece por completo después de que el modelo decimonónico exigiera el desarrollo de una única región literaria en la configuración del género novelesco. La poética realista impone, así, la coordinación de historias secundarias pertenecientes al mismo ámbito literario de la historia principal.⁴ Sin embargo, la llegada del siglo xx trae consigo una mayor flexibilidad y libertad en la concepción formal de la novela, lo que les permite a autores como Gabriel Miró o Pío Baroja intercalar relatos completamente desgajados de la historia primera a través de, por ejemplo, la tradicional estructura enmarcada. Ahora bien, se observa entonces una evolución por la cual la novela corta, que tanta presencia había tenido incorporada en las novelas áureas (Baquero Escu-

⁴ Close (1999) distingue el sistema coordinativo del sistema yuxtapositivo. En el primero, “alguien que figura en la trama principal narra un suceso que, si bien toma su origen en un cronotopo distinto y constituye una acción independiente, va coordinándose cada vez más con los sucesos de esa trama, por motivos de tiempo y espacio e interacción de personajes”. En el método yuxtapositivo, que en el *Quijote* se corresponde con las historias del *Curioso impertinente* y el capitán cautivo, los relatos intercalados, ambientados en un cronotopo distinto, nada tienen que ver con la trama principal.

dero 2023), cede espacio al cuento como género predilecto en la intercalación debido a la mayor brevedad de este. Además, se trata de cuentos presentados como ficticios, frente a la apariencia de autenticidad de que dotaba la tradición clásica a las *novellas* intercaladas (Baquero Escudero 2013: 221-222). Estas líneas de fuerza desembocan a finales del siglo pasado y comienzos del presente en un verdadero “renacimiento” de las historias secundarias:

La desesperación del lector por la absoluta falta de narratividad de la novelística experimental europea desde el “nouveau roman” hasta finales de los sesenta, y ese sentido de rescate resabiado de lo primitivo que Eco atribuía a la actitud posmoderna creo que han abonado el terreno para el renacimiento de las historias secundarias, adelgazando incluso al máximo los lazos que las integrarían más sólidamente en la estructura del discurso al que pertenecen, sin miedo por parte de los novelistas de ahora a incurrir en aquel pecado de la escritura desatada, que el propio canónigo cervantino llegaba a disculpar. (Villanueva 1989: 62)

La recuperación de la narratividad y el regreso irónico a los orígenes de la cultura estarían detrás de este renacimiento finisecular de la intercalación episódica, como también la superación de las constricciones formales de antaño, que hace que los escritores se sientan más libres que nunca para introducir toda suerte de historias secundarias (realistas, fantásticas, folclóricas, no literarias...) y utilizar una rica gama de recursos. El panorama narrativo actual se caracteriza, por tanto, por una rica variedad de formas de intercalación, en donde el tradicional recurso del marco llega a compartir espacio con una multiplicidad de formas de coordinación que incluyen todo tipo de posibilidades. Véase a este respecto la experimentación de complejas estructuras fractales y en *mise en abyme* en novelas como *La orilla oscura* (1985), de José María Merino, o *Ventajas de viajar en tren* (2000), de Antonio Orejudo. La obra de Luis Mateo Díez, encuadrada en este periodo, constituye un caso paradigmático de esta libre conjunción de elementos tradicionales con otros contemporáneos o reinventados, lo que explica nuestro interés. A continuación, analizaremos la práctica de la intercalación episódica en algunas de sus novelas con el fin de extraer conclusiones sobre el particular manejo que hace este autor de un recurso narrativo de larga y rica tradición.

2. LAS NOVELAS DE LUIS MATEO DÍEZ

Ángeles Encinar, en el volumen que coordina en homenaje por el ochenta cumpleaños del autor leonés, describía su novela *Vicisitudes* (2017) como “una explosión de invenciones” (2023: 13), definición que, con algunas variaciones, resultaría extensible al resto de su obra narrativa. Para llevar a cabo nuestro análisis, hemos escogido tres novelas de Luis Mateo Díez que destacan, precisamente, por la variedad de historias secundarias insertas en ellas: *La fuente de la edad* (1986), *Las horas completas* (1990) y *Camino de perdición* (1995). Una primera lectura de estas obras ya permite constatar la inclinación del novelista por los personajes narradores de historias y el recurso cervantino del autor implícito,

tal y como ha destacado Pozuelo Yvancos (2017: 72). Hasta tal punto esto es así, que García Ortega (2023: 251) hablaba de un ritmo de “secuencia-relato” donde las historias secundarias parecen comenzar una y otra vez, lo que contribuye a configurar un tiempo cíclico en donde tenemos la impresión de que el final de la obra podría coincidir con el desenlace de cualquiera de los relatos.

Buena parte de las novelas de Díez —como es el caso de las tres escogidas— adopta el esquema del viaje como estructura narrativa y alegoría de la evolución espiritual del protagonista. El modelo del esquema itinerante favorece el cruce fortuito del *homo viator* con otros individuos que, a través de relatos ensartados, informarán de sus circunstancias particulares. Siguiendo la clasificación de Genette (1998: 64), este tipo de episodios responde a una función explicativa, puesto que a través de ellos los personajes van a revelar datos de su biografía, sus motivaciones y otros antecedentes que ayudan a clarificar su situación del presente.⁵ Como es sabido, esta arquitectura narrativa era utilizada ya en la Antigüedad clásica, desde los poemas épicos de Homero, y continuó vigente durante los siglos xv y xvi en las novelas de caballerías y las obras pastoriles.

Ahora bien, en sus novelas, Díez también recurre a otros modos de intercalación episódica distintos del esquema narrativo del viaje, por ejemplo, el encuadre, donde la historia secundaria es introducida en la acción primera mediante la presencia del marco, que, además de la ya mencionada *sobremesa*, también ha adoptado tradicionalmente la forma del *alivio de caminantes*, donde los personajes narran historias para amenizar un largo trayecto. Así pues, si en la evolución de Cervantes se observaba una marcada tendencia hacia la coordinación en detrimento de las estructuras enmarcadas, es evidente que la tradición literaria posterior asume todas las posibilidades de la intercalación episódica, como lo demuestran las novelas del leonés, a pesar de que el influjo del complutense en ellas resulta claro.

2.1. Una estructura itinerante de influencia cervantina

Comenzaremos analizando *La fuente de la edad*, galardonada con el Premio de la Crítica (1986) y cuyas conexiones con el *Quijote* han sido señaladas por varios estudiosos.⁶ La novela narra la expedición por la comarca de la Omañona de una peculiar cofradía de amigos (Ángel Benuza, Paco Bodes, Chon Orallo, Jacinto Sariegos, don Florín y su sobrino, Benjamín Otero), habitantes de una lóbrega ciudad de provincias española en los años cincuenta. Su intención es hallar la

⁵ De acuerdo con Genette (1998: 64), podemos decir que los relatos metadieгéticos desempeñan seis funciones básicas: explicativa (expone las causas de las circunstancias presentes); predictiva (que anticipa sucesos a través de sueños premonitorios o profecías); temática (que establece vínculos de semejanza o contraste con la historia principal); persuasiva (en donde la historia secundaria ejerce un efecto sobre el relato primero); distractiva (donde el fin del relato es entretener y no tiene repercusión en la historia rectora); y obstructiva (que desempeña una función en la diégesis únicamente en virtud del propio acto narrativo; por ejemplo, Sherezade aplaza su muerte con cada nuevo relato). Seguiremos esta clasificación en lo sucesivo.

⁶ A propósito del cervantismo de *La fuente de la edad*, véanse los trabajos de Palomar (2008) y Bonilla Cerezo (2004), así como la introducción de Santos Alonso a su edición de Cátedra (2002).

fuentes de la eterna juventud descrita por el difunto presbítero don José María Lumajo en su diario, que, de acuerdo con el tradicional motivo del manuscrito encontrado, es localizado en un viejo baúl. Son muchos los personajes con los que el grupo de amigos se entrevista —espontánea y desinteresadamente o con el fin de obtener alguna información— a lo largo de su travesía campestre, lo que favorece el afloramiento en el relato primero de las historias secundarias, que aparecen intercaladas a través del estilo directo. Por lo general, los amigos no intervienen activamente en ellas, sino que se limitan a escucharlas, de modo que, en lugar de modificar el curso de la historia principal, estos episodios actúan subrayando semánticamente un conjunto de temas clave en el relato primero, como son la locura y la alienación de las víctimas, las penurias de la posguerra o la convivencia de lo maravilloso y la realidad cotidiana. En este sentido, cabe destacar la importancia de la dimensión ideológica de la palabra de los personajes, capaz de reflejar una visión concreta del mundo y de la sociedad, lo que hace de esta obra un perfecto ejemplo de novela dialógica en el sentido bajtiniano (Calvi 2020: 109).

Muchas de estas historias, además, están inspiradas en una tradición oral popular o literaria, que Díez demuestra conocer sobradamente. Ejemplo de esto último es el episodio intercalado del mulo Celenque, también llamado “el Cautivo”, un apodo que evoca el del capitán Ruy Pérez de Viedma, que, en el *Quijote* de 1605, refiere en primera persona sus aventuras en Argel ante los huéspedes de la venta de Juan Palomeque. En la novela de Díez, la historia se desarrolla a partir del encuentro de los cofrades con dos personajes ocupados en llenar un balde de agua para aliviar la agonía del moribundo Celenque. Los amigos son guiados entonces hasta la cuadra donde yace el mulo y, a continuación, se produce un diálogo entre Benjamín Otero, Jacinto Sariegos y Tino Bandera (que es quien se ocupó de Celenque en su cautiverio) en el que se exponen los detalles de la historia del animal. En los primeros meses de la Guerra Civil, un comandante del bando nacional pasaba revista a las caballerías cuando, enfadado, pegó con la fusta al mulo, que reaccionó dándole una coxa mortal. El accidente fue celebrado por los republicanos que más tarde tomaron el cuartel, y que incluso rindieron honores militares a Celenque, pero, ya en el franquismo, el animal fue mutilado y condenado a cadena perpetua por un consejo de guerra.

Mediante la exageración y la caricatura, Díez incide en el absurdo de la guerra civil española (en el que implica a los dos bandos) y en los abusos de poder perpetrados por la dictadura, de lo que se infiere una correspondencia entre el triste destino del mulo y el de los personajes de la historia principal, cautivos en una atmósfera de miseria moral generalizada. Es por ello que, además de la función explicativa, este relato intercalado cumple la temática al reforzar, mediante los paralelismos y contrastes, el tema principal de la historia rectora, que no es otro que el fracaso y la sumisión de las víctimas. La compartición en todo momento de un mismo tiempo y espacio entre el relato primario y el secundario favorece la imbricación (por coordinación) del segundo en el primero, a lo que también contribuye la disposición del episodio en forma dialogada, y en ambas cosas el relato de Díez se distancia de la historia “pegadiza” cervantina, califica-

da así por Cide Hamete debido, precisamente, a su débil integración (Cervantes 2015, II, 44: 877). Ahora bien, tanto en el *Quijote* como en *La fuente de la edad*, el desenlace de la historia del Cautivo ocurre en la narración principal, puesto que, en cuanto concluye el diálogo entre Otero, Sariegos y Bandera, los personajes vuelven a la cuadra para presenciar la muerte del animal. Recordemos que, en la novela áurea, el final de la historia del capitán tiene lugar esa misma noche en la venta de Palomeque, donde se produce el reencuentro de los dos hermanos. De alguna forma, este relato, aunque situado en la primera parte, ya anuncia la solución por la que Cervantes va a inclinarse en adelante. Si profundizamos más en los paralelismos de ambos relatos, podremos encontrar en los versos recitados por Paco Bodes tras la muerte de Celenque un eco de los sonetos de don Pedro de Aguilar declamados por su hermano, don Fernando, en el episodio cervantino.

El relato del mulo cautivo forma parte de un tipo de narraciones intercaladas correspondientes al ámbito literario de lo que Martínez Bonati (1995) denominó “realismo cómico”, del que observamos otros ejemplos en la novela de Díez. Representativo a este respecto es la historia de Basilio Candemuela, introducida a partir de un encuentro que los cofrades previamente conciertan, lo que refuerza la imbricación del episodio. Candemuela recibe a los amigos en su cuadra, donde se ha instalado buscando el calor de los animales desde que, tal y como relata, sufrió un accidente en la mina del que salió con las piernas rotas y una intolerancia patológica al frío. Otra muestra de estas historias secundarias de tipo realista son los relatos de la vieja prostituta, Catalina la Joderica, que narra en voz alta ante la concurrencia del bar de Emilia la Cordera para distraer a los rivales de los cofrades. De acuerdo con la clasificación de Genette, los relatos de la anciana cumplirían una función obstruccionista, mientras que el de Candemuela es ejemplo de una función explicativa.

Díez pone en boca de la anciana prostituta muchas de las técnicas del arte verbal que eran habituales entre los cronistas orales y los narradores espontáneos, como la costumbre de presentar a un personaje enlazando una ristra de datos reseñables sobre sus antepasados:

—Emeterio Carrocera —dijo, como repasando una larga lista— de la acreditada firma de coloniales Carrocera e Hijos, que tuvieron el almacén en la calle del Portón y lo tienen hoy en General Moscardó trece, casado con Lucina Ponce, la hija mediana de don Venero, el de la Cámara de Comercio, padre de tres hijas de bastante buen ver y de un hijo faltoso, todas ellas casadas y con mucha prole, falleció aquí, va para treinta años, una noche de junio no muy distinta a esta. (Díez 2002: 106-107)

Además, la mujer insiste en la autenticidad y el carácter edificante de sus historias, que son narradas con una gran concisión, crudeza y expresividad, elementos todos característicos de la tradición oral. Más allá del valor ejemplarizante aducido por la narradora, estos relatos mantienen la función temática —que es compatible con otras, como hemos visto— en tanto que inciden en el sexo,

uno de los ingredientes fundamentales que dotan a la novela de una particular comicidad.

En *La fuente de la edad* se observa otra categoría de relatos intercalados perteneciente al género de las narraciones mítico-legendarias y de signo sobrenatural, vinculadas, de forma habitual, a una función distractiva cuyo objetivo es entretener a la audiencia. Un caso representativo de ello es el del pastor Rutilio, que cuenta a los cofrades viejas historias sobre la Omañona y la misteriosa *fons aetatis*.⁷ Así, les refiere la leyenda de la Culebra Gamona que, al mamar del pecho de una mujer, causó la muerte de su hijo con unas gotas de veneno que allí le dejó. Otra de sus historias es la de Elíseo Ariego, que una noche presencié la matanza de cincuenta de sus ovejas por una criatura que nunca llegó a describir, a resultas de lo cual se volvió loco. Finalmente, Rutilio refiere la aparición espectral del ánima de su hermano, que falleció en un accidente y desde entonces vaga tristemente para expiar sus culpas. Lo extraordinario de estas narraciones despierta el recelo de Jacinto Sariegos, al que no le agradan las “consejas de difuntos ni animismos” (Díez 2002: 219). Las “consejas”, que hacían referencia a los cuentos orales o tradicionales, aparecían en el *Quijote* cuando Sancho se disponía a narrar la historia de la pastora Torralba, que comenzaba con la acostumbrada fórmula de inicio:

Erase que se era, el bien que viniere para todos sea, y el mal para quien lo fuere a buscar; y advierta vuestra merced, señor mío, que el principio que los antiguos dieron a sus consejas, no fué así como quiera, que fué una sentencia de Catón Zonzorino, romano, que dice: “y el mal para quien lo fuese a buscar” que viene aquí como anillo al dedo. (Cervantes 2015, I, XX: 178)

El carácter maravilloso de las “consejas” o “patrañas”, contadas con el fin de entretener, se hace evidente en los relatos del pastor Rutilio, y concuerda con el tipo de testimonios que más adelante ofrece sobre la mágica fuente de la edad. Estos contrastan visiblemente con la imagen más realista que exponía el exminero Candemuela del asunto: “esas cosas son propias de almas cándidas o de espíritus averiados. [...] La dichosa fuente, virtuosa o como quieran llamarla, para lo más que servía era para calmar la sed, que ya es bastante” (Díez 2002: 259). Así pues, el perspectivismo del narrador se resuelve en la presentación de las distintas versiones de los personajes sobre la existencia de la fuente milagrosa, cada una en concordancia con el tipo de historias que narran, de lo que se deduce cómo la interpolación sirve adecuadamente a la caracterización psicológica y se ajusta a la máxima aristotélica del decoro.

Un segundo pastor, llamado Eulogio, es el responsable de otra de las narraciones sobrenaturales que los cofrades escuchan a lo largo de su periplo. Se trata de la leyenda de las Cristalinas, criaturas acuáticas habitantes de las cuevas que inducen conflictos amorosos en quienes se aventuran en su territorio. De acuerdo con ello, gana consistencia la hipótesis según la cual el encuentro

⁷ No debe pasar desapercibida la elección del nombre del pastor, que coincide con el de un personaje cervantino del *Persiles*, otro gran narrador de historias extraordinarias.

sexual entre Ángel y Chon en la gruta donde se refugian es inducido por los poderes mágicos de estos seres extraordinarios, lo que introduce el elemento fantástico en la cotidianidad de la historia rectora. A la vista de todo ello, resulta claro cómo los relatos de los pastores, Rutilio y Eulogio, de tipo sobrenatural y legendario, contribuyen a desdibujar las fronteras entre mundos y a mitificar el espacio real de la aventura.

2.2. Reunión de personajes en torno a historias de perdición

Si, como hemos visto en *La fuente de la edad*, el esquema itinerante favorece la intercalación de relatos episódicos en la acción principal, Díez también recurre en ocasiones al tradicional recurso del marco, rechazado por Cervantes en la composición de su segunda parte. Un ejemplo claro lo encontramos en *Camino de perdición* (1995), considerada por Santos Alonso (2002: 37) la “novela definitiva sobre el camino” del escritor leonés. Odollo es un viajante de comercio que emprende una ruta siguiendo los pasos de su compañero Curto para indagar en el misterio de su desaparición. En cada pueblo y pensión donde se detiene, Odollo se encuentra con antiguos clientes, amantes, viajeros y otros personajes que añaden nuevos lances a su aventura inicial. La derrota y la fatalidad acechan al viajante en su epopeya solitaria, que está trufada de relatos de la tradición popular, como el de las tres niñas que plantan los tres árboles en los que se ahorcarán sus primogénitos al alcanzar la misma edad,⁸ o el del lunar que posee en la rabadilla una de las dos hijas mellizas de un rey, y que también tienen las mellizas María Antonia y María Luisa, amantes de Odollo, en el mismo lugar. El primero de estos relatos genera una discusión entre Odollo y el narrador, Macrino, que viene a incidir en su carácter ficticio: “Eso es un cuento, chaval —aseguró Odollo convencido—, un cuento como la copa de un pino. A los críos de tu pueblo os toman por bobos” (Díez 1995: 240).

Continuando con las narraciones de carácter extraordinario e inverosímil, y en referencia al recurso del marco, es preciso destacar las historias que cuentan los viajeros anónimos alrededor del fuego en la casa de Otano, situada en un pueblo de montaña medio abandonado a orillas de un lago. Odollo busca refugio en ella después de que una noche, subiendo un puerto de montaña, su vehículo sufra una avería. El ambiente nocturno y fantasmagórico del pueblo en ruinas se convierte en el escenario idóneo para que los viajeros compartan sus asombrosas historias de perdición mientras toman un caldo de berza junto al fuego. Ahora bien, si en la tradición literaria el marco era utilizado con frecuencia para la inserción de historias inverosímiles, cuya justificación podría resultar problemática, no parece que la elección de este recurso en Díez esté motivada por el carácter fantástico de los relatos secundarios, sino más bien por el propósito de recrear el ritual del filandón leonés. En este, los habitantes de los pueblos de la montaña leonesa se reunían en los hogares durante las noches de invierno

⁸ Es de notar la importancia simbólica del número tres en la literatura folclórica, que aquí Díez reproduce.

para narrar historias. El filandón, que forma parte de la experiencia personal del académico, está además en los orígenes de su vocación literaria, tal y como él mismo ha explicado:

Yo aprendí a escribir, a crear mundos imaginarios, escuchando. De lo oral a lo literario aprendí a llegar con la misma naturalidad que —con mis amigos de la infancia— iba de las cocinas nocturnas, donde escuchábamos contar viejas historias, a la escuela, donde nos enseñaban a leerlas. (Díez 1989: 131)

Los relatos narrados en la casa de Otano cumplen una función temática, pues todos ellos refuerzan el tema principal del fracaso y la ruina como destino del hombre. Asimismo, presentan un marcado carácter ejemplarizante. De hecho, Otano, que lleva años escuchando las experiencias de quienes se perdieron por esos parajes, afirma que lo poco que sabe del mundo lo aprendió en ellas. La primera historia es la de un hombre que dice haberse arruinado seis veces en los últimos veinte años tratando de emprender toda clase de negocios (algunos delictivos), para lo que se aprovechaba de la generosidad sin medida de sus tres amigos de la infancia. En un último arranque suicida, los amigos lo integran en un negocio inmobiliario, pero son traicionados por el hombre y finalmente acaban en la cárcel. “Cuando no se vale para nada, para lo que menos se vale es para tener amigos. Y la de la amistad traicionada es la fábula más miserable que puede oírse” (Díez 1995: 385), resume el casero a modo de moraleja. La segunda historia cuenta la vida del benjamín de cinco hermanos que, debido a una extraña enfermedad asociada a la melancolía, enamora a sus cuñadas y tiene hijos con ellas en secreto, una situación que se le hace insoportable y que le arroja, paradójicamente, a la soledad más absoluta. La tercera y última historia es la de un clérigo que descubre que, veintiséis años atrás, en su convento acogieron a un mendigo con heridas profundas en la cabeza. Como sospecha que podía haber sido él mismo, comienza a reconstruir su pasado olvidado y descubre que estuvo casado y fue padre de dos niños, con los que ahora quiere reencontrarse. El ambiente de extrañeza e irrealdad de las tres historias queda reforzado en la escena siguiente, cuando Otano y Odollo se acercan al lago y aquel alude a la leyenda negra que encierran sus aguas, evitadas por pescadores y bañistas al ser un lugar elegido por los suicidas, cuyas voces todavía pueden ser escuchadas.

Frente al peso que adquieren las voces de los personajes, las intervenciones del narrador constituyen breves apuntes descriptivos sobre los gestos y movimientos de aquellos, o bien añaden algún dato necesario para la comprensión de sus palabras. El desarrollo de la narración recae, por tanto, sobre los individuos implicados en ella. Esto hace que en las novelas del leonés la introspección psicológica esté ausente del discurso narrativo, por lo que el lector accede a la interioridad de los personajes a través de sus voces, una elección sobre la que Díez se ha pronunciado: “mi acercamiento a los personajes es a través de su voz, hasta tal punto que podría afirmar que solo les conozco por lo que dicen, que de ellos solo sé aquello que ellos mismos hacen y cuentan” (1992: 73).

Otro de los personajes narradores de historias es el obispo don Dimas, que acude en mitad de la noche al prostíbulo de Severina para dar la extremaun-

ción a un cliente. Una vez administrada, don Dimas se sienta a tomar la taza de caldo que le ofrece Severina y se dispone a narrar la leyenda del Rey Casto ante los personajes allí reunidos, de modo que se trata de otro relato episódico enmarcado. Esta historia (inspirada en la figura de Alfonso II de Asturias) es, como “casi todas [...], triste y acaba con esos resultados fatales de las cosas que se inventan, ya saben que la imaginación es mucho menos compasiva que la realidad” (Díez 1995: 85). Como antes Odollo, en lugar de insistir en la autenticidad de los hechos, el personaje hace hincapié en su naturaleza ficticia. El argumento es una reelaboración del motivo tradicional de la *femme fatale* y la curiosidad malsana. Dorbila, una prostituta mestiza de gran belleza, cautivó al Rey, lo despojó de su castidad y lo mató, facilitando la entrada de los árabes en la ciudad. “Como la leyenda muestra, el mal camino a la muerte conduce” (Díez 1995: 86), resume don Dimas, una sentencia que proyecta funestos presagios sobre la historia principal, cuyo título, *Camino de perdición*, actúa intertextualmente como reverso del *Camino de salvación* de Santa Teresa. Es el camino que siguen buena parte de los personajes secundarios que aparecen en esta novela, sin ir más lejos, el de las prostitutas de Severina, que antes eran monjas. En la escena en el lupanar se da, así, una grotesca conjunción de lo religioso y lo pecaminoso (un recurso habitual en las novelas del leonés), pues las meretrices, que conocían a don Dimas de cuando eran servidoras de la Iglesia, terminan pidiendo confesión al obispo.

El motivo de la mujer diabólica que se apodera de la voluntad del hombre con sus artes de seducción aparece, como en la leyenda del Rey Casto, en la historia de Diseo Racimal, uno de los antiguos proveedores de Odollo, al que visita en otra de las paradas del camino. El personaje narra cómo fue embrujado por una mujer, llamada Birce, causante de su desgracia:⁹ “hasta la última gota de mi hombría la fue sorbiendo [...] quedé seco y sin sustancia, hecho un guiñapo” (Díez 1995: 40). También cuenta cómo perdió la memoria a causa de un naufragio, su convivencia con unos pescadores irlandeses y su miedo a regresar a casa después de muchos años viajando. La función explicativa del relato resulta evidente, pues este contribuye a clarificar las causas del estado de ruina en el que Odollo encuentra a Diseo y su establecimiento, una vieja venta heredada.

2.3 Una original versión del recurso del viaje ameno

Si la oralidad es un rasgo principal de las novelas estudiadas hasta ahora, se puede decir que aquella donde el poso de ese ceremonial de palabras del filandón se manifiesta con más fuerza es *Las horas completas*, que hemos preferido dejar para el final por la riqueza y singular reinvención de los recursos utilizados. Según Castro Díez (2005: 58), esta novela es la “más determinada en su estructura y contenido por lo oral”. Es, también donde se hace un mayor uso del viaje ameno y la reunión de personajes como marco propicio para la inclusión de

⁹ Este motivo tiene una larga tradición en la tradición cristiana, ya desde el Antiguo Testamento, e incluso antes, en la antigüedad griega, como ha demostrado Frenzel (1980: 337-344). El personaje de Díez, tanto en el nombre como en sus circunstancias, recuerda inevitablemente a Ulises.

historias secundarias: cuentos, leyendas medievales, anécdotas oídas a otros, mitos populares, sueños e incluso fábulas. También la aparición de personajes desconocidos va a fomentar la variedad episódica de la novela, estructurada en torno a la excursión en coche emprendida por tres canónigos y dos curas (don Ignacio, don Fidel, don Benito, Manolo y Ángel) para merendar con el párroco de una localidad vecina, don Mero, y su madre, doña Olina. El extraño peregrino al que recogen por el camino va a trastocar el orden de la jornada con sus historias rocambolescas, mentiras descomunales y amenazas directas, que vienen a alterar las vidas ordenadas de los religiosos y a poner en evidencia la fragilidad de la condición humana.

En cuanto sube al vehículo, este singular personaje comienza a narrar la historia de su vida con una declarada vocación literaria: "Se lo voy a novelar un poco, si les parece bien. Igual hasta les entretengo un rato" (Díez 1990: 34). El comentario ya sugiere la ficcionalización del relato, por lo que la función explicativa que de forma natural le correspondería queda en entredicho; asimismo, alude a las historias como fuente de distracción y placer, realidad que está en las antípodas del resultado conseguido, como ahora veremos. El peregrino empieza contando cómo decidió hacer el Camino de Santiago por un sueño que tuvo de adolescente, y, luego, cómo fue expulsado de casa por sus tíos a los dieciocho años al ser descubierto copulando con una vecina. Prosigue luego con reflexiones sobre la inexistencia de Dios, recuerdos aleatorios e incluso con una fábula, la del sapo campanero, cuyo final modifica a su gusto. La impertinencia de sus intervenciones hace que los religiosos opten por el silencio y una resignada indiferencia. Más tarde, el peregrino cuenta el fracaso de su matrimonio, lo que le lleva a mostrarse arrepentido de su conducta pasada y a exigir desesperadamente confesión. El abuso no acaba ahí, puesto que, en un momento determinado, el hombre saca una pistola y obliga a los religiosos a contar los pecados más graves que han absuelto: "Están muy equivocados si piensan que se van a quedar mudos. En una cosa tienen razón: he hablado mucho, me he soltado la lengua más de la cuenta. Ahora soy yo el que va a callarse. Les toca hablar a ustedes" (Díez 1990: 80). Según Moner (1989: 161-163), la reciprocidad en la relación de historias y anécdotas es una de las premisas fundamentales que rigen el pacto narrativo entre personajes, ya desde la Antigüedad y la literatura medieval (véase el *Decamerón*). Forma parte de una concepción contractual de la palabra y el relato que no solo afectaba a los narradores profesionales (titiriteros, actores, cómicos, etc.):

Il en va de même dans certaines réunions de bonne compagnie où le caractère contractuel du récit est tout aussi nettement marqué. Après le travail ou pendant la pause, à la fin du repas (*sobremesa*), pendant la halte ou à l'étape (*alivio de caminantes*) et surtout le soir, à la veillée, il est également d'usage que chacun raconte, tour à tour, selon un pacte plus ou moins tacite qui n'est pas autre chose qu'une convention de réciprocité. (Moner 1989: 162-163)

Así pues, los amigos se ven forzados a corresponder a las narraciones (no deseadas) del anónimo peregrino con nuevas historias. De acuerdo con las reglas de

la relación de historias descritas por Moner, téngase en cuenta que el peregrino quebranta otra de las máximas elementales del pacto narrativo como es la petición anticipada, y que se podría resumir del siguiente modo: “On ne raconte pas sans y être convié”; esto es, no se narra sin ser invitado a hacerlo (aunque sea con gestos y signos de curiosidad del auditorio) (Moner 1989: 147). Es, en el fondo, una cuestión de cortesía y de tacto que, lejos de pertenecer a las convenciones literarias, forma parte de los rituales que rigen la tradición oral, como también la oportunidad y conveniencia de lo relatado en función del contexto, algo que don Quijote siempre debe recordar a su escudero, y que brilla por su ausencia en la conducta del descarado peregrino.

Ángel cuenta entonces el caso de un hombre que primero vivió maritalmente con su hija y después, cuando esta se casó, la obligó a ser su amante hasta que el matrimonio murió en un accidente. Don Benito refiere la historia de una madre que golpeó a su hijo hasta dejarlo inconsciente. El de Manolo es el relato de un anciano que no socorrió a un compañero de asilo cuando lo vio desplomarse en medio del patio helado en mitad de la noche. En vez de la confesión de un pecado, don Fidel opta por contar la experiencia de un moribundo al que dio la extremaunción. Este hombre se había enamorado de una mujer a la que conoció en una travesía del Atlántico y que, durante una tormenta, cayó al mar y desapareció. Veinte años después, el hombre volvió a realizar la misma travesía y reconoció en el mar el cuerpo de aquella mujer, a la que no había podido olvidar. La rescataron del mar y, una vez a bordo, pudieron contemplarla sin vida pero intacta: el mar la había preservado tal y como murió. Hay a continuación un cruce de opiniones entre el peregrino, que considera verosímil esta última historia, y don Benito, que opina que puede tratarse de un sueño del moribundo. El primero entonces le responde que le gustaría inventarse “la vida como el que se inventa una fábula. Andar enredando entre la verdad y la mentira, sin discernir y sin que nada, en el fondo, te importe un pito” (Díez 1990: 89), unas palabras que conservan un eco metaliterario evidente, y que informan del carácter poco fiable de este narrador, anticipado por su conducta enajenada. Finalmente, don Ignacio cuenta la historia de un buen hombre de su parroquia, llamado Aurelio, que mató a su hermano mayor (odiado por todos) en un ataque de ira que desembocó en una pelea fatídica. Después de pasar una temporada en la cárcel, horrorizado y lleno de remordimientos, Aurelio trató de rehacer su vida y tuvo dos hijos, pero estos desaparecieron sin dejar rastro un día que, siendo ya mozos, salieron al campo a segar. Diez años después, se supo que la tragedia se había repetido y que el menor de ellos acababa de morir en Argentina después de confesar haber matado a su hermano mayor en una pelea.

Entre relato y relato, además, se produce otro hecho desconcertante. El peregrino avista un cuervo levantando el vuelo y lo mata de un disparo, una acción en la que hay, sin duda, mucho de transgresión y de amenaza, pues, tal como explica Chevalier (1993: 390), “el color de este pájaro, su grito lúgubre, también el hecho de que se alimente de animales muertos, hacen de él para nosotros un pájaro de mal agüero”. Por tanto, Díez, junto a las historias secunda-

rias escogidas, recurre a alusiones simbólicas para jugar con las expectativas del lector y crear un ambiente de misterio y fatalidad en su novela.¹⁰

Las historias contadas por los religiosos pertenecen, como las contenidas en las dos novelas anteriores, bien a un realismo grotesco, bien a un tipo de relatos marcados por lo fatal y lo extraño. Todas ellas se insertan, además, a través de una original variante del clásico recurso del viaje ameno o *alivio de caminantes*. Aquí, sin embargo, frente al deseo de los eclesiásticos de permanecer en silencio, el excéntrico viajero quiere hablar y escuchar anécdotas de forma constante ("soy de los que hablan o revientan" [Díez 1990: 59]), forzando incluso violentamente a los demás a conversar.¹¹ Por otro lado, el arte de contar historias aparece estrechamente vinculado a la mentira, un vicio que el peregrino confiesa poseer: "Miento más que hablo [...]. Les cuento la novela de mi tío Argimiro y mi tía Hortensia y me quedo tan pancho" (Díez 1990: 57). Más tarde, en la bodega de doña Olina, esta profundizará en la idea antes de contar una leyenda medieval en el marco de la reunión de comensales:

Pues si me lo quieren escuchar [...]. Voy a contarles un cuento que, como todos los que aquí se cuentan tiene su parte de verdad y su parte de mentira. Eso al menos pienso yo, porque de estas cosas antiguas nadie puede dar ya razón cierta, y el que cuenta siempre tiene afán de mentir, pues del gusto por la mentira proviene la manía de contar. (Díez 1990: 113)

La concepción de la literatura como una mentira elaborada aparecía ya entre los tratadistas italianos del Renacimiento, y, en los siglos xvi y xvii, la encontramos en España en algunas definiciones del término "novela". Escribe Cristóbal Suárez de Figueroa en *El Pasajero* (1617): "Por novelas al uso entiendo ciertas patrañas y consejas, propias del brasero en tiempos de frío, que en suma vienen a ser unas bien compuestas fábulas, unas artificiosas mentiras" (1913: 55). De la explicación de Suárez de Figueroa se infiere la estrecha relación —que ya venimos anticipando— entre la novela y las consejas, entendidas como ficciones bien compuestas (esto es, verosímiles) con las que, hasta hace poco tiempo, se entretenían las veladas invernales.

Esta definición se aviene perfectamente al cuento de doña Olina, que trata sobre un peregrino que transmite la melancolía a los miembros de la familia que lo acoge en su castillo, produciéndoles poco a poco la muerte. La leyenda termina con el incendio del castillo y la misteriosa desaparición del peregrino. La narración adopta la forma del monólogo, interrumpido únicamente por breves acotaciones del narrador y por los estallidos repentinos de las brasas, un signo —dice doña Olina— del desasosiego de las ánimas del purgatorio, lo que incide

¹⁰ Para Castro Díez (2020: 299), la incorporación de materiales míticos y folclóricos está relacionada con el concepto de fábula del escritor, según el cual, esta se constituye mediante anécdotas breves donde el significado simbólico, que tiene una dimensión ejemplar y universal, sustituye al literal.

¹¹ Existe en Luis Mateo una tensión constante entre la abundancia verbal y el silencio que se manifiesta a través de lo oculto y lo sugerido.

aún más en el clima de onirismo y misterio de la novela. La mujer termina su relato resaltando la utilidad de la literatura, que, en esta ocasión, cumple una función predictiva: “no hay cuento bueno que no sea útil ni desgracia que no pueda advertirse” (Díez 1990: 117). En efecto, el cuento traza un paralelismo entre el peregrino de la historia, que lleva la fatalidad a quienes lo acogen, y el del relato principal, que se corrobora cuando los canónigos regresan a su pueblo al final de la novela y se encuentran con que la Colegiata está ardiendo. Aunque parece evidente que la causa ha sido el infernillo que don Ignacio se dejó encendido en el primer capítulo, queda en el aire la posibilidad de que el fatal peregrino haya actuado mágicamente como inductor.

Después de la historia de doña Olina tiene lugar la narración del sacristán, Dalmacio, que confiesa a los presentes —de nuevo a través del marco de la sobremesa— los sueños eróticos que le asaltan desde la muerte de su mujer. En ellos aparecen varias vecinas del pueblo y, en concreto, una de la que siempre estuvo enamorado, Balbina. El sueño, convertido en una obsesión, tiene un carácter premonitorio, pues, como narra el personaje, terminó haciéndose realidad, hasta el punto de que reconoció en la espalda de la mujer el mismo lunar que le había visto en los encuentros oníricos. Estos paralelismos inquietantes entre el sueño y la vigilia, el mundo de la ficción y el de la realidad, se perciben asimismo en la relación entre Dalmacio y su perro perdiguero y la fábula contada un poco antes por el peregrino (con función temática). Tanto el sacristán como el cazador de la fábula disparan por error a su animal, que desde entonces queda cojo e inútil. En el cuento, el cazador se compromete a cuidarlo, pero pronto se olvida de sus promesas y de la antigua fidelidad del perro, al que sustituye por otro. El animal de Dalmacio, en cambio, continúa junto a su dueño, pero como ya no puede levantar liebres, se dedica a “levantar” parejas que se esconden por la noche en el monte. Como en las anteriores novelas, el sexo, la comida y la bebida se convierten en elementos fundamentales asociados a la comicidad y al carácter grotesco y extravagante de los personajes.

Como vemos, en Luis Mateo Díez las historias intercaladas presentan paralelismos argumentales con la trama primera que contribuyen a explicar algunas de sus claves, al tiempo que buscan recrear el placer de narrar y escuchar historias. La “manía de contar”, como dice doña Olina, hace que los personajes intercambien sus papeles como narradores y oyentes de forma sucesiva, entremezclando sus voces y narrando las historias de manera fragmentaria e incluso inacabada, como sucede con la del Cirria. Este personaje, presentado como un malvado, se dedicó a sacar a la luz los pecados y las miserias de los demás poniendo palabras a lo escandaloso y lo secreto —como el peregrino—, antes de suicidarse.¹² Ante su tumba, Manolo y Ángel encuentran a una mujer misteriosa que les habla de su desesperación (“La conozco muy bien. Estoy muerta, se lo aseguro” [Díez 1990: 158]). No quiere explicar el motivo de su desgracia (después lo sabremos por don Mero), pero procede a narrar una leyenda trágica para expresar lo que puede llegar a ser el dolor de una madre, un dolor parecido

¹² Tanto el peregrino como el Cirria son dos personajes oscuros y ciertamente ambiguos.

al suyo. Así, podemos decir que aquí la función explicativa se desempeña metafóricamente, a través de la historia de un joven matrimonio cuya felicidad se rompió “con la misma fragilidad con que el cristal se quiebra” (Díez 1990: 159) después de que el marido muriera de unas fiebres y una serpiente ahogara a su único hijo mientras la madre segaba el trigo. La madre maldijo aquella tierra, que desde entonces quedó sepultada bajo las aguas y convertida en una laguna. Además de intensificar el ambiente fantasmagórico, la leyenda subraya el tema principal de la inconsistencia de cualquier felicidad o armonía aparentes ante lo inesperado.

3. CONCLUSIONES

A la vista de lo expuesto, podemos afirmar que la interpolación de relatos episódicos es una de las máximas que rigen la práctica compositiva de Luis Mateo Díez, caracterizada por la relevancia concedida a la palabra de los personajes, en la que recae el peso de la acción. Estos relatos episódicos pueden ser clasificados en dos grandes grupos dependiendo de si pertenecen a la modalidad realista (en clave cómica o trágica) o a la modalidad fantástica o sobrenatural (asociada al universo de leyendas, cuentos míticos y narraciones folclóricas). Además, los relatos secundarios cumplen una amplia gama de funciones en la historia principal, entre las que predominan la explicativa, la temática, la distractiva y la predictiva. La primera de estas funciones se observa mayoritariamente en las interpolaciones contenidas en novelas de configuración itinerante, donde el protagonista coincide en su camino con otros personajes que actúan como narradores.

Esta configuración, presente desde los mismos orígenes de la literatura, es sumamente habitual en las novelas del leonés, como lo demuestran las obras estudiadas. En ellas, además, el autor revela un gran dominio de las fuentes orales y literarias, que asume y reactualiza siguiendo sus propios intereses. Sin ir más lejos, resultan modélicas las soluciones adoptadas por Cervantes para intercalar episodios secundarios, como también lo son sus temas y personajes novelescos, que actúan en las obras de Díez como referentes significativos. El relato del Cautivo contenido en *La fuente de la edad* es solo un ejemplo de ello. Ahora bien, el autor contemporáneo no se restringe a la opción única de coordinar historias mediante el esquema itinerante, sino que también recurre a la antigua estructura del marco mediante la reunión de personajes junto al fuego —lo que mantiene un vínculo evidente con la tradición del filandón leonés— y el *alivio de caminantes*, que el autor en ocasiones subvierte con originales reinterpretaciones, como en *Las horas completas*.

En términos generales, los relatos interpolados en las novelas de Díez no son extensos ni están narrados “en bloque”; al contrario, son breves y aparecen generalmente fragmentados por las intervenciones del narrador o de otros personajes (a veces participan varios de ellos al mismo nivel). Esto facilita la inserción del relato secundario en la historia primera. Ahora bien, como es evidente, el antiguo principio de la variedad en la unidad queda lejos de los propósitos de

Díez, que con la interpolación busca más bien recuperar la tradición oral de la literatura y hacerla compatible con el género canónico, la novela, introduciéndola en ella. En el escritor, pues, no se percibe la preocupación por la armonía estructural que veíamos en Cervantes; lo que le interesa es recrear con fidelidad y naturalidad las voces escuchadas en su infancia durante el rito del filandón. Es por ello que, lejos de intervenir en la acción secundaria, el papel de los personajes de la historia principal suele estar restringido a su calidad de oyentes. Además, los relatos episódicos son siempre de carácter oral, nunca escritos, y tienen pocas implicaciones en la historia rectora al margen de la anticipación de algunos hechos o la consolidación semántica de algunas de sus claves.

En suma, dentro de la variedad de tendencias constatable en el escenario de la novela española contemporánea, la obra literaria de Díez destaca por la fusión armónica de tradiciones y corrientes diferentes gracias a la recuperación en la novela de la oralidad y los ritos narrativos populares, que conceden un relieve singular a la palabra y la voz de los personajes. Las tensiones entre narración extensa y narración breve son resueltas por el leonés con maestría, logrando con ello potenciar las resonancias simbólicas de sus obras.

OBRAS CITADAS

- Baquero Escudero, Ana L. (2013). La intercalación de historias en la narrativa de Cervantes. Vigo: Academia del Hispanismo.
- Baquero Escudero, Ana L. (2023). "La novela corta en la novela", *Janus*, 12: 333-352. <https://doi.org/10.51472/JESO20231214>
- Bonilla Cerezo, Rafael (2004). "Sierpes de cristal cervantino en 'La fuente de la edad': autores y trujamanes que admiten réplica y disputa", *Anales cervantinos*, 36: 309-328. <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2004.011>
- Calvi, Maria Vittoria (2020). La palabra y la voz en la narrativa española actual (Carmen Martín Gaité, Luis Mateo Díez). Murcia: Editum.
- Castro Díez, Asunción (2005). "La narrativa de Luis Mateo Díez: el diálogo con la tradición oral", in Luis Mateo Díez, ed. Irene Andrés-Suárez y Ana Casas. Madrid: Arco/Libros, 49-62.
- Castro Díez, Asunción (2020). "Lecturas posmodernas de la materia legendaria y mítica en la narrativa de Luis Mateo Díez y José María Merino", in *Literatura, crítica, libertad. Estudios en homenaje a Juan Bravo Castillo*, ed. Hans Christian Hagedorn, Silvia Molina Plaza y Margarita Rigal Aragón. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 293-308.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (2015). *Don Quijote de la Mancha*. Edición conmemorativa IV centenario Cervantes. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española.
- Chevalier, Jean (1993). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder
- Close, Anthony (1999). "Los episodios del 'Quijote'", in *Para leer a Cervantes: estudios de literatura española Siglo de Oro*, ed. Melchora Romanos, Alicia Parodi y Juan Diego Vila. Argentina: Eudeba, Universidad de Buenos Aires, 25-47.

- Díez, Luis Mateo (1989). "Una voz y muchas voces (algunas reflexiones sobre el empleo del diálogo en la novela)", in *El oficio de narrar*, ed. Marina Mayoral. Madrid: Cátedra, 121-131.
- Díez, Luis Mateo (1990). *Las horas completas*. Madrid: Alfaguara.
- Díez, Luis Mateo (1992). *El Porvenir de la ficción*. Madrid: Caballo Griego Para la Poesía.
- Díez, Luis Mateo (1995). *Camino de perdición*. Madrid: Alfaguara.
- Díez, Luis Mateo (2002). *La fuente de la edad*, ed. Santos Alonso. Cátedra.
- Encinar, Ángeles (2023). "La grandeza de un fabulador", in *Territorios imaginarios de Luis Mateo Díez*, ed. Ángeles Encinar. Madrid: Instituto Cervantes, 9-14.
- Frenzel, Elisabeth (1980). *Diccionario de motivos de la Literatura Universal*. Madrid: Gredos.
- García Ortega, Adolfo (2023). "Dos obras maestras: 'Camino de perdición' y 'Mis delitos como animal de compañía'", in *Territorios imaginarios de Luis Mateo Díez*, ed. Ángeles Encinar. Madrid: Instituto Cervantes, 243-252.
- Genette, Gérard (1998). *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra.
- López Pinciano, Alonso (1953). *Philosophia Antigua Poética*, ed. A. Carballo Picazo. Madrid: CSIC, 3 vols. III: 208-209.
- Martínez Bonati, Félix (1995). *'El Quijote' y la poética de la novela*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Moner, Michel (1989). *Cervantès, conteur. Écrits et paroles*. Madrid: Casa de Velázquez.
- Palomar, Gregoria (2008). "La fuente de la edad de Luis Mateo Díez. Aventuras cervantinas de unos cofrades", in *El Quijote y el pensamiento teórico-literario: Actas del Congreso Internacional celebrado en Madrid los días del 20 al 24 de junio de 2005*, ed. Miguel Ángel Garrido Gallardo y Luis Alburquerque García. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 417-426.
- Pozuelo Yvancos, José María (2017). "Estratos simbólicos en 'Fantasmas del invierno', de Luis Mateo Díez", in *El arte de contar. Los mundos ficcionales de Luis Mateo Díez y José María Merino*, ed. Ángeles Encinar y Ana Casas. Madrid: Cátedra, 71-85.
- Rubio Árbuez, Marcial (2023). "Novella en la novela: el 'Guzmán de Alfarache' de Mateo Alemán como modelo", *Janus*, 12: 479-494. <https://doi.org/10.51472/JESO20231220>
- Suárez de Figueroa, Cristóbal (1913). *El Pasajero*, ed. Francisco Rodríguez Marín. Madrid: Renacimiento.
- Villanueva, Darío (1989). "La novela como lenguaje", in *El oficio de narrar*, ed. Marina Mayoral. Madrid: Ministerio de Cultura y Ediciones-Cátedra, 47-68.
- Yllera Fernández, Alicia (1986). "Teoría de la novela en el siglo xvii (los principios de la constitución del género novelesco en Francia)", *Thélème*, 2: 95-117.