

DE LA FACECIA EN EL *DIÁLOGO DE MERCURIO Y CARÓN*
(ALFONSO DE VALDÉS FRENTE A LA PRECEPTIVA LITERARIA
DE SU TIEMPO)

LOLA GONZÁLEZ
Estudi General de Lleida. Universidad de Barcelona

Alfonso de Valdés pertenece a ese grupo de omes de saber que surgieron en la primera mitad del siglo XVI a raíz de la necesidad de la aristocracia imperante en expertos administrativos. Forma parte de esa clase de eruditos cuya profesión eran las letras legales y cuyo modo de vida estaba marcado por la prudencia, la discreción, la sencillez y humanidad dispensada en el trato con los demás, y por su juntarse a las horas señaladas para opinar, tratar y determinar causas relacionadas con el bien público. Su situación social le permitió cultivar las artes liberales¹ las cuales constituían un caudal cultural y un programa educativo para los ciudadanos libres. La educación recibida en el ejercicio de estas artes revertía a la hora de elaborar una obra que siempre tenía su razón primera en las instituciones políticas y sociales. Alfonso de Valdés, por tanto, con el *Diálogo de Mercurio y Carón* está en la línea de aquellos humanistas que como

1. Si en el proceso de creación de la obra de arte compuesto por tres elementos, *artifex, ars* y *opus*, nos fijamos en el que practica el arte llegamos a una división sociológica de las artes en artes nobles y menos nobles. En este aspecto es decisivo el objetivo que se les asigna a las artes por el que las practica: las artes que sirven al lucro son menos nobles que las que sirven inmediatamente al bien común o a un fin espiritual superior.

De esta manera Posidonio establece una división cuatripartita de las artes:

- a) *Artes vulgares et sordidae*. Oficios manuales que persiguen el lucro.
- b) *Artes ludicrae*. Artes de exhibición.
- c) *Artes pueriles*. Juegos reglamentados por sus correspondientes reglas.
- d) *Artes liberales*. Artes cultivadas por el ciudadano libre sin finalidad de lucro; en parte *artes agengo positae* (retórica, dialéctica, música), en parte *artes in inspectione positae* (gramática, aritmética, geometría, astronomía).

H. Lausberg, *Manual de Retórica Literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*. Madrid, Gredos, 1976, 1ª reimpr., 1967; 1ª ed. 2 vols.

Baltasar de Castiglione con *El Cortesano* o Pietro Bembo con los *Degli Assolani di Messer* proponen un ideario de vida y de gobierno.

La personalidad de Valdés viene marcada por un ideal que concierne a la vida y al arte y que se remonta, en el tiempo, hasta la antigüedad clásica. En ella encontramos a la retórica que en su amplia definición como *ars bene dicendi*² indicaba, en el adverbio *bene*, no sólo las virtudes propiamente técnicas del discurso, sino también las costumbres, el modo de ser y de vivir de su ejecutor.

Para que un discurso fuese considerado elevado, la materia tratada debía ser de interés general, es decir, debía tratar de la vida pública y de sus condiciones éticas y legales. De este modo, se le otorgaba un sentido filosófico moral a la obra, el cual estaba presente en las retóricas y preceptivas que se sucedieron a lo largo de los siglos. A ese principio se acogieron unánimemente los humanistas de los Siglos XV y XVI. Al requisito mencionado hay que añadir la necesidad de que el discurso tenga un fin encauzado a la persuasión, al convencimiento del asunto expuesto en él por parte del receptor.

De todo lo anterior se infiere la importancia que tenía para el humanismo no sólo la obra sino también el destinatario y, teniendo en cuenta, de forma muy especial a éste, el autor mismo. El texto, cargado de mensaje, debía ser reflejo de la personalidad e ideología de su creador si pretendía que su proyecto fuera recibido sin recelo alguno por el receptor-lector. La obra del humanista, debido a sus presupuestos temáticos, doctrinales y éticos rebasaba, casi siempre, el grupo seleccionado al que en principio pudiera ir destinada.

Centrándonos en el autor y en la obra que nos ocupa, la primera cuestión que hemos de abordar tiene que ver con la relación establecida por aquél entre el asunto del *Diálogo* y su destinatario.

Tal y como anuncia en el Prohemio, lo que impulsa a Valdés a escribir el *Diálogo* es su deseo de alabar la conducta del emperador, para la que pretende obtener la calificación de noble (*honestum*), y el afán de vituperar a sus desafiantes, cuyo proceder considera infame (*turpe*). Así las cosas, todo está de antemano prejuzgado, al público-receptor no le queda otra alternativa que la de limitarse a mantener la atención ante la causa que Valdés representa y defiende como si el litigio que los monarcas de Francia, Inglaterra y España han entablado tuvie-

2. «...la retórica penetra en la Edad Media vinculada con las artes liberales (Vid E.R. Curtius, *Literatura Europea y Edad Media Latina*, I, México, FCE, 1955, p. 111). La definición más amplia es la de *ars bene dicendi*. «Las virtudes de una *ars* designan tanto una perfección de la obra (*opus*), indicada aquí por el *dicendi* como también una perfección del *artifex* (en este caso del orador). Además la inclusión de la verdad moral entre las virtudes del orador es un deseo de la filosofía que la retórica tomó en serio. Así, desde Catón, el orador se define como *vir bonus dicendi peritus*. A causa del paralelismo de la *virtus* en el *artifex* y en el *opus* el adjetivo *bonus*, asignado al orador, se traslada también al *opus*. Por tanto, con el adverbio *bene* se mientan no sólo las *virtutes* propiamente técnicas del discurso, sino también los *mores oratoris*. Esta doble significación técnica y moral del adverbio *bene* hay que entenderla a base de la defensa de la retórica contra la filosofía». Vid H. Lausberg, *op. cit.*, p. 83-84.

ra que ver con él directamente. Según este modo de plantear la cuestión, Valdés está otorgando una finalidad concreta al texto literario: la de ser medio o vehículo de transmisión de un mensaje preciso; la literatura es para nuestro autor, y para el humanismo en general, el sistema por el que comunicar una idea o proyecto en el que tiene una parte importante la técnica, el arte, ya que de éste dependerá la mayor o menor aceptación y difusión de la doctrina que desea implantar.

El *Diálogo* trata, en general, del estado en que se halla postrada y dividida la cristiandad, y en particular, sobre el desafío de los reyes de Francia e Inglaterra a Carlos V. Desde el momento que concibe su obra, Valdés es consciente de que la materia que tratará es, en sí misma, desabrida y para compensarla inventa los personajes de Mercurio y Carón. Mientras el primero le cuenta al segundo las diferencias que existen entre estos monarcas, vienen a pasar ciertas ánimas que con «algunas gracias» y «buena doctrina» irán interrumpiendo la historia.³ Por medio de esos dos personajes, y de las almas, en cuyo desfile se condensa el divertimento del *Diálogo*, Valdés pretende entretener al lector para lo que utiliza, con premeditada frecuencia, el registro humorístico. Mediante este recurso intenta expresar y persuadir a aquél de la doctrina erasmista sobre la que se erige el texto.

Con la postura abierta que adopta para desarrollar su ficción, Valdés manifiesta un comportamiento literario que cae de lleno en la primera etapa del Renacimiento y que es conocido con el nombre de *Urbanitas*, concepto estrechamente ligado al de educación, cortesía, buenos modales o maneras; en fin, a todo aquello que se engloba bajo el término de vida ciudadana. La *Urbanitas* supone la alternancia, en la vida y en el arte, de un modo de ser, de una personalidad ambivalente que pretende armonizar, en su medio cortesano y civil, la sabiduría, (el *doctus*) y el donaire (el *facetus*).⁴

3. *Diálogo de Mercurio y Carón*, edición, introducción y notas de Rosa Navarro Durán, Barcelona, Planeta, 1987, p. 3. En adelante citamos por esta edición.

4. Vid Antonio PRIETO, «El vir doctus et facetus» en *La prosa española del siglo XVI*, I, Madrid, Cátedra, 1986, p. 17-57.

La alternancia de esos dos conceptos tiene amplia tradición en la literatura anterior al quinientos. La influencia de la retórica en la tardía antigüedad contribuyó a borrar las fronteras entre lo cómico y lo trágico establecidas en la Antigüedad Clásica por Platón y Aristóteles los cuales sostenían la separación entre la poesía grave y la ligereza. A partir de la tardía antigüedad la fusión de lo trágico con lo cómico no es sólo un refinamiento retórico o un juego poético, sino que se convirtió en un ideal de vida.

A lo largo de los siglos, la teoría literaria conservó la pareja de conceptos *ludicrae-seria* de la tardía antigüedad. Se adoptó esa pareja como fórmula fija para alabar a los soberanos, a los príncipes de la iglesia...

A partir de la antigüedad tardía, lo cómico y lo trágico es un esquema ideológico y formal que aparece en la teoría retórica, en la poesía, en la poética, y también en el terreno de los ideales de vida fijados por el estilo panegírico (...); la mezcla de los dos elementos era uno de las normas estilísticas bien conocidas por el poeta medieval, aun cuando no la encontrara formulada expresamente en ninguna parte. Vid R.E. Curtius, *op. cit.*, pp. 594 y ss.

Conforme vamos leyendo la obra, advertimos que el autor cumple al pie de la letra lo que en un principio anunció sobre la superposición entre lo que Mercurio cuenta a Carón acerca del emperador y de sus enemigos, y la intervención periódica de las ánimas.

Inicia Mercurio su disertación sobre el estado en el que ha encontrado la cristiandad extendiéndose ampliamente, describiendo cada uno de los males entrevistos. Estos son ilustrados detenidamente con las distintas almas que pasan por la primera parte de la obra, representando cada una de ellas un oficio o estamento. De esta forma, más pausada y detallada, Valdés pretende convencer mejor al lector de todo lo que ha sugerido en el largo razonamiento puesto en boca de Mercurio.

Tras referir la situación cuenta el altercado que se ha producido entre el emperador y los reyes de Francia e Inglaterra. Mercurio toma la historia desde muy atrás. Su alocución es interrumpida por el ánimo del predicador que «fingía en público sanctidad».

A continuación aparece el ánimo del consejero de un rey muy poderoso. El resto de las ánimas se suceden con intervalos precisos y premeditados (cada seis o diez páginas por la edición que manejamos).

Pero donde verdaderamente reside el entretenimiento del *Diálogo* es en el tono ágil y ocurrente que los personajes emplean en el interrogatorio que siguen con las ánimas.

Volvamos al principio de la obra. En la primera página encontramos ya una muestra de esa inflexión garbosa que la atraviesa y caracteriza.

Al comenzar el texto encontramos a Carón, barquero del infierno, que acaba de comprar una galera a causa de lo cual se ha empeñado de por vida. Casi al mismo tiempo recibe la noticia de que se ha hecho la paz en España. Esto, traducido a su idioma, significa no poder amortizar la barca, dado el descenso del número de muertos que tal acontecimiento traerá consigo. El punto de partida es ya una muestra del mundo al revés:⁵ la paz significa la ruina para Carón porque vive de los muertos. Mercurio se encargará de tranquilizarle con las malas noticias que trae.

La voluntad de alternar lo grave y lo ágil, lo docto y lo gracioso, se pone de manifiesto en la advertencia que Carón hace a Mercurio: acepta oírlo pero a condición de que cuando aparezca alguna ánima le deje interrogarla, dialogar con ella:

M. ¿Ternás tanto espacio para escucharme?

C. Guiará entre tanto mi lugarteniente la barca, y nosotros, sentados en este prado, podremos hablar y a las veces reírnos con algunas ánimas que vendrán a pasar.⁶

5. Tópico mencionado por Rosa Navarro en su edición. *op. cit.*, pág. X de la Introducción.

6. *Diálogo*, p. 10.

Las ánimas, personificación de los vicios, serán la distracción de los personajes, una distracción a la que Carón no está dispuesto a renunciar bajo ningún concepto:

- M. Si te pones a escuchar lo que te dirán ánimas semejantes, nunca acabaremos.
- C. No te pese, pues sabes que no tengo otra recreación. Y prosigue tu historia.⁷

Dos casos de facecia, en pleno sentido etimológico, de relato breve y cuento gracioso, aparecen en el texto. La primera viene localizada en la disertación de Mercurio sobre el hecho de que toda la cristiandad está en armas, excepto España, la cual, gracias al príncipe que la gobierna y a sus gentes que, teniendo como pautas de vida las doctrinas de Erasmo, son imposibles de soliviantar. Este hecho es ilustrado con un ejemplo: el de los frailes a los que se intentó que se rebelaran contra el padre de la Reforma. Gracias también a un personaje ejemplar, el Inquisidor Manrique, la conspiración fracasó. De ello se lamenta Carón que es amigo de discordias mientras que Mercurio se declara amigo de la concordia a lo que su interlocutor añade:

- C. Bien lo sé: entre mujeres.

Mercurio le responde:

- M. Gracioso te vas haciendo, piensas que es como el tiempo pasado. A la fe que ya no es como solía, porque está determinado por un firme decreto que ninguno de nosotros tenga que hacer con mujer mortal.

Carón sorprendido por la actitud resuelta de su contertulio le pregunta por el motivo que dio lugar a la redacción del edicto, a lo que Mercurio le responde contándole, de forma breve y desenfadada, lo que le aconteció a Júpiter cuando iba a visitar a una mujer con la que tenía una cita acordada:

- M. Acaesció un desastre muy grande: que yendo una noche Júpiter a dormir con una mujer de concierto, halló a la puerta de la cámara los hábitos de un fraile que estaba encerrado con ella y, pensando burlarse dél y della, se los vistió; y llegando a la sazón el marido, por tomar al fraile que estaba encerrado con ella, salió Júpiter vestido con sus hábitos, y descargó tantos palos en él que lo dejó medio muerto. Y desde entonces, porque ni los hombres tuviesen causa de maltratarnos ni nosotros de recibir tales afrentas dellos, fue determinado que nunca más ninguno de nosotros tenga que hacer con mujer humana; y porque ellas no se quejasen, quesimos que sucediesen en nuestro lugar los sacerdotes.

7. *Ibid.*, p. 45.

A esto último Carón comenta con mordacidad:

C. Y aun me parece que no se darán en ello peor maña que vosotros.⁸

El otro caso está emplazado en el careo que el secretario del rey francés y Carón sostienen. La ánima le cuenta cómo dedicó toda su vida, con artimañas y mentiras, a sacar dinero a todo el que se cruzaba en su camino. Dicen así:

C. Hombre eres de buen recaudo.

A. A la fe, sí, que buen recaudo y buena maña es menester para ello.

C. ¿A qué llamas maña?

A. ¿Piensas que te lo tengo que decir por tus ojos bellidos?. A buena fe no lo sepas si no me lo pagas bien.

C. ¿Qué quieres que te dé?.

A. Que me hagas franco el pasaje.

C. Soy contento.

A. Daca la mano.

C. Mas dame tú la tuya.

A. No quiero.

C. Estás tan acostumbrado de tomar que nunca querrías dar, como el fraile que se estuvo tres días en un silo por no dar la mano a los que lo querían sacar.⁹

A través de las doce ánimas Carón critica con humor la fatuidad, la exterioridad y las supersticiones de los hombres. La sátira erasmista es, precisamente, la que da pie al juego irónico el cual encuentra también su fundamento en la desvergüenza de las ánimas y en su cinismo. Un ejemplo ilustrativo de esto último viene dado en el alma del duque la cual no cabe en su asombro al enterarse de que a pesar de todos sus cumplimientos devotos va directamente al infierno. Este es el diálogo que se sigue entre ella y el barquero:

C. Pues si esas buenas obras hacías por el mundo, ya tienes el galardón del mundo. ¿No fuera mejor hacerlas por Dios?.

A. Mejor, más no pensé yo haberlas menester, teniendo yo por cierto que no se me había de escapar el cielo, pues tenía mis bulas y decía mi oración cada día.

C. Pues, ¿cómo se te escapó?.

A. Estando para morir, aunque me había confesado y comulgado y me parecía tener algún arrepentimiento de mis pecados, nunca acabé de dejar del todo la voluntad de tornar a ellos.¹⁰

Valdés está utilizando, en el caso de esta ánima, como en el de las otras, la

8. Los fragmentos copiados hasta este subíndice se encuentran en la página 9 del *Diálogo*.

9. *Ibid.*, p. 84.

10. *Ibid.*, p. 44.

escala léxica de sus valores, para persuadirnos de la falsedad de sus convencionalismos. Mediante el empleo de la ironía, del humor y de cierta mordacidad, el autor intenta atraerse al lector, deleitarlo y divertirlo; suscitar su simpatía hacia el objeto de su obra y hacia el asunto mismo. Con humor e ironía refleja los hábitos, las costumbres, el carácter, los sentimientos y pensamientos de las ánimas tendiendo de este modo un puente afectivo entre él y la obra, y entre éstos y el lector.

Un ejemplo de esa ingeniosidad nos lo proporciona el ánimo del cardenal. En las reprobaciones que los interlocutores le hacen y, concretamente, en la advertencia de Mercurio a Carón sobre el peligro que corre si deja que aquél guíe la barca:

M. Por que si guía tu barca como guió la iglesia de Jesucristo, —le dice— yo te la doy por perdida.¹¹

Muestra de ese matiz cortés y afable es el siguiente pasaje en el que Mercurio va en busca de Carón para darle noticias y lo encuentra durmiendo:

M. Despierta, despierta, Carón.

C. Mejor harías tú de callar.

M. ¿No me conoces?.

C. No me conosco a mí velando, y ¿conoscerte he a ti durmiendo?.¹²

Motivo de risa, por lo ridículo que resultan sus razonamientos, es el asombro que manifiesta el alma del principal del consejo al conocer que va directo al infierno después de haber cumplido escrupulosamente con los dogmas de la Iglesia, de tener la bula y la candela del papa Adriano, y de haber sido enterrado con el hábito de San Francisco. Sintiéndose estafado, la indignación le hace exclamar:

A. Pues haz tú agora una cosa por amor de mí: déjame tomar al mundo para que siquiera me vengue de aquellos que así me tuvieron engañado.¹³

Con esta variedad discursiva, Valdés pretende aflojar la tensión y adustez del relato histórico y refrescar el espíritu del lector, captar su simpatía en favor del objeto de su alabanza y de su ideario erasmista.

Hasta aquí nos hemos centrado en la primera parte del *Diálogo*, pero ¿qué ocurre en la segunda respecto al tono empleado? Lo primero que se percibe es

11. *Ibid.*, p. 60

12. *Ibid.*, p. 5.

13. *Ibid.*, p. 36.

precisamente un cambio radical en la inflexión debido a los largos parlamentos cargados de ideología erasmista que el autor pone en boca de los personajes y de las ánimas. Con ellos, el *Diálogo* pierde en dinamismo y ritmo, y la agilidad y soltura de la que habíamos disfrutado hasta el momento se desvanecen porque el tema tratado no se presta al chiste o a la burla.

No obstante esta transformación, la segunda parte del *Diálogo* comienza con el mismo tono que la primera.

Mercurio busca a su interlocutor para poner en su conocimiento que el monarca español y el rey de Francia van a batirse. Carón se entristece al comprender que el emperador vencerá al monarca galo. Consecuencia de esa victoria será la imposición de la paz que le arruinará definitivamente lo cual le hace proferir:

C. ¿Nunca viste ladrón, no hallando qué hurtar, de desesperado meterse a fraile?.¹⁴

El humor se prolonga en el lamento del barquero al expresar el miedo que le inspira la derrota del rey francés:

C. Quedando el Emperador victorioso, el Rey de Francia será muerto o preso. Si es preso, luego el Emperador querrá hacer esta negra paz universal que tanto anda procurando; y si se sale con ella, vesme a mí al hospital. Pues si el Rey de Francia muere en el combate, allí pierdo el mayor amigo que tengo entre cristianos, allí pierdo yo el causador de toda mi ganancia.¹⁵

La jovialidad de la primera parte nacía del aire burlesco y ocurrente con que era tratada la materia y de la desverguenza y el cinismo que mostraban las ánimas cuando respondían a sus interrogadores. Las ánimas confiesan sin pudor las artimañas que han puesto en práctica para conseguir dinero y poder. El vituperio da pie a la ironía y a la sátira; en cambio, la narración ejemplar de la segunda parte sólo origina la admiración y la alabanza.

En la segunda parte del *Diálogo* las ánimas, que caminan todas hacia el cielo, hacen amplias disertaciones. Las únicas interrupciones que tienen lugar ahora son las que realizan Carón y Mercurio. Estas encauzan y agilizan el discurso.

El rey Polidoro, por ejemplo, emplea un largo y continuado número de páginas para exponer sus ideas políticas. Sin embargo, su oponente, el rey de los Gálatos, utiliza una tercera parte de aquéllas. A pesar de que Valdés mantiene la armonía en el texto al intercalar el procedimiento dialogado y el expositivo con los personajes de Mercurio y Carón, la diferencia, desde el punto de vista del

14. *Ibid.*, p. 126.

15. *Ibid.*, p. 127.

tono festivo, es evidente; con la segunda parte de la obra, Valdés rompe la alternancia entre el *doctus* y el *facetus* tan bien lograda en la primera.

Llegamos así a las conclusiones.

En primer lugar, hay que decir que Alfonso de Valdés utiliza el argumento divertido no en la amplia acepción renacentista sino en función de un factor concreto, su sátira y advertencias erasmistas. Contra la facecia y su sentido realista se había pronunciado Erasmo el cual no aceptaba la frivolidad que conllevaba ésta. Era contrario al uso y al tono gracioso pero no así al del apotegma. La actitud restringida que adopta Valdés frente a este fenómeno es indicativa de la trayectoria que seguirá en la literatura española este elemento de la vida y del arte.¹⁶

El apotegma es un término culto de vocación moral que se oponía a los dichos realistas y cuya expresión procaz e intención irreverente provocan la censura de Erasmo. A los españoles, el término facecia les debía parecer un tanto relacionable con diversión frívola, mientras que el apotegma remitía a una función educativa, didáctica. Por otra parte, Erasmo los recomendaba, por su posibilidad retentiva, como buen cauce moral para la educación de los príncipes.¹⁷ Recordemos que en el Prohemio al lector, dice Valdés con «algunas gracias» y «buena doctrina». Esto último es precisamente lo que le impide emplear la facecia en sentido amplio.

Lo que sí hace es aplicar el lenguaje ingenioso y elegante en pleno sentido literario. Se sirve de él para propiciar la sátira contra frailes y curas al tiempo que para deleitar. El *donaire* está introducido en una doble dirección: literaria, para dar fluidez y dinamismo a la expresión lingüística, y ética, para atraer al lector a su causa. La facecia tiene, pues, una función poética, la de embellecer el discurso, y otra moral, trascendentalizar su contenido. Por la primera pretende persuadir al lector de lo que se trata o expone en la segunda.

Una última argumentación acerca de esa propensión de Valdés hacia la sentencia viene dado por la circunstancia de que el autor está fuertemente influido por la doctrina erasmista. Su interés por la vida pública y por la difusión de las capacidades espirituales desarrolladas en sociedad derivan de sus creencias y de su condición de humanista, de hombre educado para pensar en los demás.

Por su fidelidad al emperador y por su identificación con la doctrina de

16. La tradición del *donaire* llega hasta el *Juan de Mairena* de Antonio Machado.

Manuel Machado también se pronuncia a propósito de este tema y dice lo siguiente:

«El humorismo no es corriente en España. Aquí o se llora o se ríe. Sonreír es raro. Somos gente formal. "¿Habla usted en serio o en broma?... Porque de mí no se pitorrea nadie". Y en cuanto le han hecho a usted esta pregunta, ya le han vedado a usted todos los matices, todas las vaguedades, todas las finuras del humor. Y además ya lo ha puesto a usted de "mal humor", es decir, completamente a la española». En *Prosa. El amor y la muerte. Día por día de mi calendario*, edición de José Luis Lanzagorta. Universidad de Sevilla, 1974, p. 130.

17. Vid ANTONIO PRIETO, *op. cit.*, p. 22.

Erasmus, Valdés sucumbe al final, en el *Diálogo*, a la materia abandonando la postura jovial, el tono ingenioso y fino de la primera parte en la que podíamos ver a un profesional de la literatura que, a pesar de su renuncia a firmar su obra, no abandona el cuidado de la forma literaria, de su materia, entendiendo que ésta con sus recursos de captación del receptor podían llegar a comunicar como ningún otro medio su mensaje. Cuanto mayor arte tuviera, más aceptación tendrían las ideas que se deseaban divulgar: la facecia, la inflexión graciosa de la obra, siempre más próxima al aforismo que al sentido amplio de aquélla, forma parte del arte de Valdés, de su técnica literaria, de una técnica ampliamente difundida que estaba en su mente por su ejercitación en las artes liberales y, por tanto, en las retóricas de la época, para hacer una obra que enseñase al tiempo que deleitase. La facecia es no sólo carta de presentación de un comportamiento o conducta de urbanidad, de educación esmerada, sino que también es parte importante e integrante de una técnica puesta al servicio de la mayor receptibilidad de la obra.