
Ficciones en la ficción.
Poéticas de la narración inserta
(siglos xv-xvii)

VALENTÍN NÚÑEZ RIVERA
(ED)



Studia Aurea Monográfica

Ficciones en la ficción.
Poéticas de la narración inserta
(siglos xv-xvii)



Studia Aurea Monográfica, coeditada
por la Universitat Autònoma de Barcelona
y la Universitat de Girona,
es una colección auspiciada por
Studia Aurea. Revista de Literatura Espanola y
Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro

Studia Aurea se fundó, en 2007,
con el propósito de ofrecer un instrumento
de intercambio científico y de colaboración
a los investigadores, y de propiciar
una aproximación supradisciplinar
a los estudios literarios.

Desde 2010, *Studia Aurea Monográfica*,
dirigida por Eugenia Fosalba y Cesc Esteve,
publica volúmenes dedicados a analizar,
desde diversas perspectivas críticas,
los temas y problemas capitales
de la investigación más reciente
sobre las letras altomedievales.

Ficciones en la ficción.
Poéticas de la narración inserta
(siglos xv-xvii)

VALENTÍN NÚÑEZ RIVERA
(ED)

La publicación de este volumen colectivo es el resultado final de la *Acción Integrada* DGICYT FFI 2011-13098-E, de igual título, que se materializó inicialmente en el *Encuentro Internacional El cuento ante el espejo. El relato y sus reflejos*, celebrado en la Universidad de Huelva en marzo de 2012.

Comité científico

Pedro M. Cátedra

Cesc Esteve

Eugenia Fosalba

Gigliola Fragnito

Luisa López Vidriero

Composición

Ana I. Entenza

Edición e impresión

Universitat Autònoma de Barcelona

Servei de Publicacions

08193 Bellaterra (Barcelona). Spain

sp@uab.es

<http://www.uab.cat/publicacions>

ISBN 978-84-490-3819-8

Depósito legal: B.15.836-2013

Índice

VALENTÍN NÚÑEZ RIVERA	
Introducción. Desdobles y entretejidos	9_24
VALENTÍN NÚÑEZ RIVERA	
En los orígenes de la novela. Series narrativas con marco ficcional, entre abismos y reflejos	25_47
MARÍA JOSÉ VEGA	
La ficción ante el censor. La <i>novella</i> y los índices de libros prohibidos en Italia, Portugal y España (1559-1596)	49_75
ANNE CAYUELA	
Análisis de la enunciación editorial en algunas colecciones de novelas cortas del siglo XVII	77_98
ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ	
La poética de la interrupción en las <i>Novelas a Marcia Leonarda</i> , en el proyecto narrativo de Lope de Vega	99_114
SÉRGIO FERNÁNDEZ LÓPEZ	
Ficción y realidad: dos caras de la misma épica	115_143
JESÚS GÓMEZ	
La amenidad del relato breve en los <i>Didálogos de apacible entretenimiento</i>	145_165
LUIS GÓMEZ CANSECO	
<i>Ut poesis pictura</i> . Relatos pictóricos para la ficción en Mateo Alemán (y en Cervantes)	167_180
ANTONIO REY HAZAS	
Novelas cortas y episodios en el <i>Quijote</i> de 1605: La venta y la corte en la reestructuración final del texto	181_214

Introducción

Desdobles y entretejidos

Valentín Núñez Rivera

Universidad de Huelva

«...Que es verdad pura, clara y conocida,
no es novela, no es cuento, no es patraña...».¹

A la memoria de Isaías Lerner

A la fuerza ha de ser significativo que dos relatos de la década de 1550, enormemente experimentales e innovadores, tal como son el *Abencerraje* y el *Lazarillo*, a pesar de su evidente brevedad —pues en sí mismos se acercan a las dimensiones de la narración breve— inserten una nueva porción narrativa en sus entrañas. He hablado de tamaños, perdóneseme, porque, en efecto, uno de los aspectos más caracterizadores de la prosa de ficción del Siglo de Oro, y de tal modo lo pretende abordar este libro, radica en las relaciones entre los géneros más amplios y complejos en su aspecto constructivo, desde los libros de caballerías a las vidas picarescas, pasando por los libros de pastores o las historias bizantinas,² y las fórmulas narrativas breves, novelas cortas, cuentos y demás variedades del microrrelato, las cuales no suelen editarse de modo exento, sino que se integran en esas estructuras superiores, o bien se articulan conformando una serie, ya sea con el encuadramiento de un marco narrativo, o acaso mediante la yuxtaposición a partir de diferentes mecanismos relacionales.³

Así, como botón de muestra, el caso del *Abencerraje* se hace evidente muy a las claras, por lo que no necesita de particular glosa. A saber: en la versión más elaborada artísticamente, aquella que se recoge en el *Inventario* de Villegas

1. Cita de Juan de la Cueva, *Tragedia de la muerte de Virginia y Appio Claudio*, 1579.

2. El género más atendido por la crítica desde este punto de vista, por ejemplo en Deffis de Calvo (1987) y González Rovira (1998). Solo menciono aquí alguna bibliografía muy precisa, tangente únicamente a la cuestión que trato. En los artículos siguientes encon-

trará el curioso lector más información al respecto.

3. El presente libro ha sido posible gracias a la Acción Integrada DGICYT FFI 2011-13098-E, de igual título, que se materializó en el Encuentro Internacional, *El cuento ante el espejo. El relato y sus reflejos*, celebrado en la Universidad de Huelva en marzo de 2012.

(1565) un viejo relata un suceso precedente de carácter amoroso, relativo al protagonista, Abindarráez, con lo que quedan mejor definidas las relaciones semánticas y articuladoras del conjunto. En esta novelita la historia interpolada es solamente una, sí, pero su valor adquiere enorme proporción a consecuencia de su reducida envergadura. Tan es así que el *Abencerraje*, enjuto por sí mismo, se embutió como relato contado por Felismena en la edición de la *Diana* de 1562.⁴

Y si de la ficción de amores, consecuencia en muchos sentidos de la materia sentimental del siglo xv, se atiende a la novela de tipo satírico, heredera sobre todo de Apuleyo, con el arranque seminal del sorprendente *Lazarillo de Tormes*, se podrá reparar en un mecanismo de parecido sentido, aunque no idéntico. Pues en las cuatro ediciones de 1554, en lo que toca al llamado *Tratado V*, Lázaro contempla absorto y admirado cómo el amo buldero es capaz de engañar a un pueblo entero con sus mañas y trapacerías. En este punto, el personaje se convierte en mero espectador de la aventura, en realidad la versión de la novela cuarta de Massuccio Salernitano, inserta a modo de interpolación⁵ y en virtud de una forma de ensartado que podríamos considerar de tipo neutro (puesto que Lázaro no actúa), frente a la fórmula del *Abencerraje*, en que Abindarráez es protagonista.

Asimismo, a despecho de incluirse en los engranajes narrativos de la ficción unitaria, la pieza más breve podía amalgamarse con otras novelitas o con poemas variados, conformando un agavillado cercano al tomo facticio y la miscelánea. Y así ocurrió, sin ir más lejos, con la versión del *Abencerraje* ya referida, que en el *Inventario* de Villegas se unió a otro texto breve y amoroso, la *Ausencia y soledad de amor*, y a un compendio de composiciones poéticas, dando lugar a una obra muy heterogénea, tal como reza el título.

Podría traerse a colación, incluso, otro ejemplo interesante aún del siglo xvi, y relacionado en su transmisión impresa con el propio *Lazarillo*, criatura narrativa tan escueta que necesitó de socios editoriales. Me refiero al *Galateo español*, un tratado de cortesía aparecido en 1598 y editado junto con el librito anónimo desde 1599 en varias ocasiones. Ahora nos las habemos no con un texto de ficción, sino con uno de tipo argumentativo, en cuyo seno (capítulo XII, *De las novelas y Cuentos*) se injerta la *Novela del gran Soldán*, una obrita de aventuras amorosas, que en esas ediciones compartidas con el *Lazarillo* habría de constituir, de seguro, un llamativo contraste genérico con las desventuras del protótipo.

Pues bien, este mecanismo de la inserción de relatos, que llegará a ser un elemento básico de constitución en las obras narrativas amplias del siglo xvii (el *libro gordo*, como lo denomina mi querido colega Gómez Canseco)⁶ no resulta tan abundante a estas alturas del siglo xvi,⁷ vuelvo a repetirlo. A pesar de ello,

4. Sobre todo Fosalba (1994).

5. En la edición de Alcalá se continúa con el procedimiento de inserción, puesto que se introducen dos anécdotas más. Véase, por ejem-

plo, Núñez Rivera (2011).

6. Gómez Canseco (2011).

7. Trata de tres ejemplos del xvi, Baquero Escudero (2003).

la mayor parte de los autores, si no todos, habrían leído sin mucho margen de duda dos obras imprescindibles para entender la prosa de ficción del Siglo de Oro y también, por qué no, la instancia narrativa de la interpolación de relatos. Por añadidura, cada una de ellas, me refiero a las *Etiópicas* y el *Asno de Oro* por supuesto, habrán de constituir, andando el tiempo, los grandes dechados de esas dos tendencias temáticas que he mencionado anteriormente: la ficción de amores, conforme al entrelazado de aventuras que llamamos comúnmente novela bizantina, el cañamazo narrativo de mayor rendimiento y prestigio; y, por otra parte, el modelo satírico y humorístico, que fragua desde el *Lazarillo* hasta la consabida novela picaresca.

Los autores del Siglo de Oro explicitaron de modo diverso la concepción que tenían de ambos textos en cuanto que compendios de cuentos y relatos variados. Es más, uno de los principios teóricos en torno al género bizantino se cimenta precisamente en las relaciones entre la unidad del todo y la variedad de las partes, necesaria esta segunda, al parecer de los tratadistas, para la diversión a la vez que admiración de los lectores. Así, por ejemplo, en el *Prólogo sumario* de *La Pícara Justina* se dice que la protagonista «fue dada a leer libros de romance [...]】 Y ansí, no hay enredo en *Celestina*, chistes en *Momo* simplezas en *Lázaro*, elegancia en *Guevara*, chistes en *Eufrosina*, enredos en *Patrañuelo*, cuentos en *Asno de oro*, y, generalmente, no hay cosa buena en romancero, comedia, ni poeta español cuya nata aquí no tenga y cuya quinta esencia no saque».⁸ Una referencia a Apuleyo que parece fundarse en la coletilla al título en la traducción de Cortegana de 1513, donde se incide en que «[...] se contienen muchas historias y fábulas alegres [...]». Por su parte, Francisco de Lugo y Dávila en el *Proemio al Lector de su Teatro popular* (Madrid, 1622), a propósito de las colecciones de novelas, argumenta de los dechados bizantinos que:

En la antigüedad hallamos en los Griegos dado principio a este género de poemas, qual se vee en la de *Teagenes* y *Cariclea*, *Leucipo* y *Clithophonte*, y en nuestro vulgar el *Patrañuelo*, las *Historias Tráxicas*, Cervantes y otras muchas.⁹

Cabe destacar, entonces, que los fragmentos mencionados se refieren a las dos obras clásicas como si se tratara de sendas colecciones de relatos, al modo que lo era en puridad el *Decamerón*, por ejemplo, de nuevo un modelo narrativo donde se habían alimentado todos los narradores del tiempo. Con la mención a Boccaccio me centro ahora, pues, en el segundo modo de engarzarse los relatos breves formando conjunto. La primera forma, la generalmente atendida,¹⁰ es la que se materializa en la inserción de la novela o del cuento en estructuras englobantes y con una trama narrativa suficientemente desarrollada por la acción de variados

8. *La pícara Justina*, I, p. 81.
9. Arcos Pardo (2009: 63).

10. Y así ocurre en el libro clásico sobre la materia, *El relato intercalado* (1992).

personajes, precisamente alguno de los cuales cuenta esos relatos dentro del todo. Pero la injerencia de relatos en unidades previas también ha de incluir para su estudio cabal la seriación de novelas mediante marcos narrativos, algunos bastante ficcionales, como lo es en efecto el del *Decamerón*, y otros con engarces a partir de la mera consecución de textos sin apenas coordinación, o, dado el caso, sin ninguna evidente. Pero lo que siempre se da en estos encuadres narrativos, por más que no existan contextos más precisos, es el hecho de que un personaje cuente oralmente a otro u a otros que lo atienden un relato determinado, al igual que ocurre, en definitiva, con la incorporación en estructuras novelescas de variado género.¹¹

Desde esta premisa, la inserción narrativa consiste siempre, salvo contadas excepciones, algunas de las cuales se atenderán a lo largo de estas páginas, en una enunciación oral realizada por un personaje de la obra, que ha oído la historia, o la ha leído previamente, o tal vez la ha presenciado o incluso ha participado en ella. Diferentes modos y mecanismos para la interpolación de los relatos, tal como ya se apuntaba en un principio, que se produce en dos contextos o ámbitos recurrentes: ya sea durante la encrucijada de caminos o su tránsito compartido —con el propósito de divertir la jornada, tema conocido como *alivio de caminantes*—, o bien en la quietud ociosa de un espacio abierto, jardines y florestas, o en el interior de una vivienda, con la finalidad, entonces, de entretenérse o pasar las veladas y sobremesas, pero también de competir en los vericuetos del saber, tal cual sucede en el motivo de la contienda o colegio de sabios.

Desde la variedad moderada de estos contextos de enunciación, más o menos reductibles a dos o tres posibilidades, a la semántica intrínseca de la digresión narrativa media un abismo, porque las causas y sus efectos pueden ser múltiples y no siempre diáfanos. En cualquier caso, se podría sostener que buscan casi siempre, cuando la relación se establece entre la parte y el todo, un efecto verosimilizador, por ejemplo; y a veces ofrecer una explicación de elementos precedentes, o incluso dotar al conjunto de un afán didáctico o moralizante; a más de que cuando las imbricaciones afectan a los propias unidades integradas o a sus narradores entre sí, los relatos breves pueden funcionar como forma de argumentación y respuesta, o acaso como medio de modificar su conducta.

Y especialmente significativos e interesantes por su propia naturaleza, vale la pena subrayarlo, pues, son aquellos hiporrelatos que reduplican en pequeño la intención del conjunto todo, dando pie, como en cifra, a lo que se ha venido denominando *mise en abyme* o *abismamiento*. Una suerte de especularidad o desdoble definido desde la metáfora embrionaria de Gide, quien partió en su momento de la heráldica, y que ha venido a ser un concepto altamente rentable en la narratología,¹² muchas veces desde el ejemplo visual de la pintura,¹³ como

11. Para ese paso de la oralidad a la escritura citaré solo Laspéras (1999).

12. A este respecto, en el ámbito europeo son clásicas las propuestas de Dallembach (1991) y

Genette (2004). Para el espacio hispano destacan: Beristáin (1993-1994), Camarero (2004) o Gil González (2005).

13. Así se estudia en Gallego (1991).

medio de dar cauce a las distintas facetas de la autorreflexividad o metaliteratura, ya se vincule con la significación del producto literario o se centre en la representación autorial. Narcisismo narrativo que no hace otra cosa, eso es lo importante al fin, que poner de relieve los entrecruzamientos novelescos en su vasta complejidad. Y es que las inserciones narrativas en su entera naturaleza suponen, en definitiva, un ejercicio de perspectivismo en torno a los trasvases siempre problemáticos entre realidad y ficción.

A fin de cuentas, casi todas las formas genéricas de la ficción, y aún las de la no ficción, contemplan de un modo u otro, a lo largo de los siglos xv a xvii, la posibilidad de aglutinar relatos más breves en su interior. Y uno de tales géneros, literario o mejor editorial,¹⁴ lo constituye, más en concreto, la colección de novelas con marco, aunque también muchas veces sin él, posibilidad narrativa que, desde luego, queda mejor definida y más representada en el siglo xvii tras el experimento formidable de Cervantes. De tales géneros diversos, aunque no de todos, y de algunos de sus autores más relevantes, así como de los mecanismos o fórmulas de inserción propios de cada uno de ellos, han tratado los trabajos que se incorporan en este volumen, donde se pretende valorar las poéticas varias de la intercalación narrativa desde una perspectiva diacrónica yemplazada en un sistema genérico, a fin de cuentas el único factible para alcanzar conclusiones operativas.

Ficciones en colección

Menéndez Pelayo, haciendo uso de su atinada y muy denostada perspicacia, acuñó un marbete ya clásico, los *orígenes de la novela*, para comprender las formas de la ficción desde la Edad Media hasta Cervantes.¹⁵ En ese período se sientan muchas bases de lo que será a la postre la ficción áurea, por lo que parecía necesario dedicarle algún espacio en este libro, en atención sobre todo a ir acabando con el prejuicio extendido de que las colecciones de novelas son un fruto tardío mediante una trayectoria exclusivamente postcervantina. En efecto, Valentín Núñez Rivera se fija en las colectáneas de cuentos con marco de ficción precedentes a las *Ejemplares* para sacar conclusiones con respecto a la reflexividad y reduplicación de estructuras y temas entre las partes y el todo, o de los diferentes cuentos entre sí. El punto de partida es la comparativa de las compilaciones manuscritas orientales más antiguas y su versión occidental, que es la que llega a las prensas a partir de 1480, pero sobre todo en la década de 1490. De tal modo, se puede constatar que desde la *Disciplina clericalis* a su inserción en los *Ysopeles* (desde 1482) los cuentos pierden toda armazón articulatoria para mezclarse con otros de variada procedencia sin orden ni concierto. No ocurrirá de igual modo

14. Infantes (1989).

15. En reciente reedición, Menéndez Pelayo (2008).

con el *Exemplario sobre los engaños y peligros del mundo* (1493), versión impresa del *Calila e Dimna*, que conserva la primera armazón de la obra originaria, aquella que atiende al proceso de génesis, traducción y transmisión del libro, a partir de la cual se insertan los capítulos sucesivos y sus cuentos. La adaptación, eliminando o adjuntando elementos, al nuevo medio lector que ocurre con esta versión castellana llega a cotas máximas en las traducciones muy libres italianas del siglo xvi, en un viaje transitado casi siempre en dirección contraria. Los *siete sabios de Roma* sí suponen, por su lado, una agilización de la compleja y bien trabada articulación medieval, tan motivada en la relación de los cuentos con el marco, por más que el grado de especularidad que alcanzan los ejemplos emitidos por la madrastra con la historia cañamazo siga siendo altamente rentable y aun incrementado. Un interesante producto de hibridación entre el basamento medieval y las colecciones italianas resulta ser, andando el tiempo, la *Historia lastimera del príncipe Erasto* (1573), nueva adaptación de la vieja historia con inspiración italiana de por medio, en que se incorpora un modo novedoso de inserción narrativa, haciendo uso de la carta mensajera entre personajes, evidente indicio de la cada vez más importante vertiente culta y letrada de los cuentos. La otra gran colección medieval que quedaba por pasar a las prensas, el *Conde Lucanor*, lo hará de un modo muy restrictivo (1575), puesto que se pierden todos los sutiles entrecruzamientos semánticos que anudan las partes, al quedar sustituido este principio por una organización nueva en orden al grado de historicidad, a más de prescindir de todo el aparato sapiencial que remata la estructura didáctica del libro de don Juan Manuel. En contra de los marcos ficcionales de la Edad Media, las primeras colecciones peninsulares del xvi no observan ningún tipo de trabazón novelesca (ni Timoneda, ni Trancoso), mientras que ese modo de engarce bien definido será la tónica en las traducciones de los *novellieri* italianos en las dos últimas décadas del siglo. Sin embargo, se mantuvo sin publicar una colección de diez novelas, de claro ascendente italiano, el historiador Pedro de Salazar, que se preocupa muy mucho de rodearlas por un marco situado en los tiempos visigodos. Este aspecto historicista y otros cuantos que se pueden colegir de cada cuento, así como el juego de encuadres externos basados en la relación del novelista e historiador con Felipe II, a quien va dirigido el libro, entraña esta colección con algunos de los modos medievales, dando lugar así a una formalización a medio camino entre la tradición hispánica y los usos foráneos. Tras las continuadas reediciones de los novelistas italianos, aspecto que hubo de constituir un decisivo estímulo y acicate, y en el interregno que va de Salazar a Cervantes (y ambos manifiestan haber sido los primeros en haber *novelado* a la española, obsérvese la curiosidad) se publica una colección de historias enmarcadas en un diálogo veneciano, las *Noches de invierno* (1609) de Eslava, libro que se caracteriza entre otros extremos por ofrecerse como *opera aperta* en tanto en cuanto la costumbre de contar novelas para divertir las veladas es una operación que no terminará con los límites del presente. Tampoco quiso Cervantes, en fin, concluir el diálogo que establecen los dos perros parlanchines,

puesto que dejó a la imaginación del lector la vida de Cipión. Lo único que nos ha llegado es el discurso de Berganza que lee Peralta en un cartapacio después de que Campuzano se lo ofrezca en la novela anterior, la cual por lo tanto la engloba. Es más: esta suerte de caja china, recuerdo lejano de los procedimientos de engarce orientales, pero vivificado con la mediación lectora, acaso funcione como marco implícito para dotar a las novelas precedentes de una sutil e inapreciable red semántica que las alberga en su conjunto.

Si los modelos de la tradición hispana fueron cediendo poco a poco ante el esquema italiano, en ello tuvo mucho que ver la eclosión de traducciones y reediciones de los *novellieri* en las dos últimas décadas del siglo xvi, a la que aludía anteriormente. María José Vega ha reparado en las formas de la censura sobre este corpus entre Italia, España y Portugal en los años que median de 1559, cuando aparece el índice romano de Pablo IV, a 1596, fecha de publicación del Índice clementino. Esta perspectiva comparada le permite concluir, lo cual se establece como petición de principio, que la Inquisición española fue mucho más permisiva en el juicio de los libros de entretenimiento, y de los *novellieri* en particular, puesto que no se consignan en los índices, que su homónima italiana (quedando la portuguesa en un término medio) a la vista de que su interés se centró fundamentalmente en erradicar la herejía y el error doctrinal, por lo que se encargó de velar por las cuestiones dogmáticas vertidas en los libros de devoción y espiritualidad. Este punto de partida le llevará a posicionarse, a su vez, frente a lecturas desenfocadas que insisten en el poder de la censura y el miedo ante la Inquisición para explicar la escasa proliferación de la novela en España y su éxito tardío. La censura italiana comienza a este respecto con la condena del padre del género colector, Boccaccio (y también Masuccio), al que se interpreta como un precursor de Lutero en cuanto a su anticipación del espíritu reformador *avant la lettre*, que ataca con fuerza a la jerarquía eclesiástica, dejando, en estos primeros momentos, a un lado la vertiente lasciva o de relajación moral más vigiladas en los tiempos postridentinos. Una tendencia de este tenor condujo a la publicación en 1573 (que por casualidad es el mismo año en que aparecía el *Lazarillo* expurgado de Velasco), de un Boccaccio castigado o castrado en lo tocante a su contenido anticlerical. En esta década de 1570 comienzan precisamente a hacerse más restrictivas las disposiciones eclesiásticas italianas conducentes al muy duro índice de Parma de 1580, igualado por el portugués de Almeida en su inquina contra las colecciones de novelas. En España, sin embargo, en esta década y en la siguiente se produce paradójicamente la proliferación, como ya sabemos, de la traducción y reedición continuada de numerosos *novellieri* (1578-1598), veinte años de permisividad censora, aunque no exentos, desde luego, de expurgos y manipulaciones en los textos originarios ante nuevas expectativas y circunstancias. Estas intervenciones saneadoras por parte de diversos mediadores parecen obedecer en muchos casos a razones de oportunidad editorial, de tal forma que se establece un a modo de autorregulación garante de la legibilidad y venta de los productos. Por necesidades editoriales el puli-

miento del texto en materia moral lo hace más accesible a un espectro amplio de lectores potenciales, que pueden beneficiarse de libros, por demás, baratos, pequeños y legibles. Tanto las estrategias de quita y pon, como la componenda de los títulos insisten en el provecho moral del libro con el propósito de agradar a los lectores, que junto a lo edificante, eso sí, podrán obtener un grato placer al cabo. El escrúpulo y rechazo acostumbrado de la novela se convierte incluso en tema interno de las propias colecciones y su calidad de sospechosa ante la ley se transforma en argumento constante en las piezas paratextuales. Es esta especie de autoconciencia crítica la que determina en realidad la reescritura de algunas de las novelas italianas en España y no un pretendido poder externo de carácter postridentino frente al espíritu transgresor de las novelas italianas. Una reformulación hecha sobre unos textos previamente censurados en Italia, no se puede olvidar, de modo mucho más evidente, tal como ilustran los casos del propio Boccaccio, pero también de Bandello o Giraldi entendido como un *novelliero* más casto que su antecesor.

Los mecanismos internos de autorregulación comercial y las directrices externas de control religioso o moral constituyen, en efecto, dos importantes elementos de la *enunciación editorial* del género. Anne Cayuela, en una visión en gran medida complementaria con la anterior, aunque por caminos distintos, por basarse en aspectos relativos a la recepción y lectura de las colecciones de novelas y por llevarlo a cabo con las aparecidas en el siglo XVII, centra su estudio en Cervantes (1613), Tirso de Molina (1620) y Castillo Solórzano (1624), con ánimo de desentrañar la poética de la narración inserta en dos tipos de colecciones, aquel donde los textos aparecen sueltos o independientes, como en Cervantes, y otro en que las novelas van insertas en un marco. Este segundo procedimiento, conforme al patrón de la tertulia cortesana, parece ser el más frecuentado por los autores, al menos en oposición a la mera serie yuxtapuesta, en los sesenta títulos que van desde 1613 a 1665, medio siglo en el que el género se muestra ya maduro y perfectamente definido, siempre teniendo en cuenta los diez años de prohibición editorial (1624-1635). Para llevar a cabo su análisis, Cayuela no va a detenerse en este aspecto literario o intrínseco, sino que reparará sobre todo en su *metamorfología* o *enunciación editorial* determinada, es decir, en los diferentes estadios de elaboración material durante su existencia como producto librario: huellas semióticas de variado signo, desde la dimensión visual, hasta los preliminares metaliterarios, que informan sobre la intención, recepción e interpretación de estas colecciones en cuanto que género editorial. En este sentido, la autora advierte sobre la rentabilidad, todavía por descubrir, de esta estrategia de aproximación a las colecciones de novelas, género íntimamente unido al mercado y, por ello, muy condicionado por la planificación comercial. A esta consigna publicitaria obedece, por ejemplo, la ejecución tipográfica de las *Novelas Ejemplares*, concebidas para su éxito lector como una suerte de pequeña biblioteca itinerante que facilite la lectura discontinua de las novelas, desprovistas de cualquier trama. Esta dimensión lúdica a la vez que lucrativa, tan cercana

a la que da lugar a las partes de comedias sin ir más lejos, condiciona la metáfora cervantina de la *mesa de trucos* traída a colación en ese prólogo tan original por sus enunciados editoriales, hasta el punto de incluir un retrato literario (o sea con palabras y no con trazos pictóricos) que se erige en competencia frente a Lope, mil veces en la estampa. Asimismo, varias menciones prologales e incluso el propio título adquieren un rechazo aparente a la vez que una aceptación paradójica de la tradición precedente de los *novellieri*. El modelo cervantino de novelas yuxtapuestas sin marco alcanza su pleno rendimiento como fórmula genérica con las *Doce novelas morales* de Ágreda (1620), pero queda trascendido al parejo con una obra como los *Cigarrales de Toledo* que se apartan conscientemente de él. Tirso se aferra a un argumento que lo comprehende todo y así se encauza tipográficamente mediante un texto compacto sin blancos ni márgenes para venir a subrayar su relevancia estructural, lejos de la mera armazón temática. A lo largo de este marco fundamental la voz narrativa va ofreciendo indicaciones sobre determinados aspectos de la enunciación editorial, consideraciones todas sobre el libro en su materialidad y verdadera brújula para que el lector se oriente por su laberinto tipográfico no siempre perfectamente articulado. De igual modo, Castillo Solórzano, dota su edición de las *Noches de placer* de una serie de procedimientos estructurales y tipográficos que permiten discriminar las novelas del marco: así todas ellas (dos por cada una de las seis noches) van dedicadas, incluyen una pequeña introducción con indicaciones sobre el título correspondiente, mientras que cada noche concluye con un intermedio poético para pasar a la siguiente. Tales pautas materiales configuran, en definitiva, una imagen tipográfica del modo de lectura, una guía que encauza el acercamiento en voz baja al texto por parte de un lector que ha de tomar siempre un papel activo ante a complejidad de su arquitectura.

Desde el acercamiento a las colecciones italianas y españolas a partir de la recepción lectora o interpretativa, que las sanciona o, en su caso, las anula o mutila, el estudio de Lope de Vega novelista, como en tantos otros de los géneros por él transitados, nos conduce a un verdadero programa literario consciente y perfectamente dosificado. Por más que las conocidas como *Novelas a Marcia Leonarda* (1621-1624) no conformaran nunca una unidad editorial, la crítica las ha venido estudiando en tanto que colección en potencia y de la misma premisa parte Antonio Sánchez Jiménez cuando analiza en ellas (extendiendo su ámbito de miras a su proyecto narrativo completo) la poética de la interrupción narrativa.¹⁶ Y lo primero a lo que se ve obligado el investigador es a romper una lanza a favor de Lope, que de costumbre ha sido denostado en su perfil de novelista frente a la figura de Cervantes. Precisamente una parte de esa concepción negativa de desafortunada resolución, incoherencia o inoportunidad ha venido apoyada en el uso constante por parte de Lope de la digresión narrativa, que

16. Para la inserción véase sobre todo Algaba Pacios (2001).

lejos de ser una técnica literaria descontrolada, se convierte en marca de la casa y en proyecto literario de voluntad estilística. Esto que podría mantenerse en obras como la *Arcadia* (1598), *Peregrino, Pastores, Dorotea* (1632) (o incluso en el teatro y la obra poética) resulta inherente a la *officina poetica* de las novelas a Marcia Leonarda, donde el autor de modo absolutamente metaliterario advierte en varias ocasiones sobre el uso de *intercolumnios y cosas fuera de propósito*. Tales excursos pueden ser de tema muy variado y de extensión también fluctuante y hacen acto de presencia en momentos decisivos para la marcha de la trama, con lo que desarticulan el principio de la unidad, amplificando artificiosa y a la vez *pedestremente* el decurso narrativo, recurriendo acaso a modelos compositivos propios de la obra miscelánea (como al cabo lo son *La Filomena* y *La Circe*) para subrayar la nueva propuesta editorial del volumen mixto.

Inserciones y ficción

Al proceder desde la coordinación de relatos en serie a los dispositivos narrativos de la subordinación de novelitas se puede constatar, en mayor medida si cabe, que la variedad de las obras y fines artísticos o modelos literarios de las mismas resulta ser de amplio espectro, oscilando como mínimo desde las numerosas formulaciones de la prosa de ideas a la mayor parte de los géneros, si no todos al fin, de la ficción narrativa del período áureo. Por eso parece indispensable tener en cuenta, en lo que respecta al primer grupo de textos, las relaciones problemáticas que se establecen, ya en la perceptiva, ya en la praxis literaria, entre la poesía épica —poesía desde luego pero de vocación narrativa y verista donde las haya— y los mecanismos de la ficción novelesca, que se le entrecruzan en muchas ocasiones.

Esta escurridiza cuestión ha sido el objeto de estudio abordado precisamente por Sergio Fernández López. El trabajo del citado investigador se inserta, según él mismo refiere desde el inicio, en la reciente revalorización crítica, y de ahí su redescubrimiento y óptica transformadora, que ha conducido a una importante redefinición del género, atendiendo en muchos casos, como se vuelve a llevar a cabo ahora, a las diversas y aun paradójicas potencialidades teóricas y prácticas de una formulación literaria que se abre difícil camino entre los desdibujados trazos de la verdad y la ficción. No embargante, el grado y calado de esas relaciones complejas continúan siendo los extremos necesitados de una mayor reconstrucción hermenéutica, del mismo modo que los autores épicos se plantearon en su momento el problema de modo autorreflexivo y nunca con resultados concluyentes. Desde luego, el espacio dedicado entonces al efecto lo suele constituir el prólogo consabido, referencia privilegiada de la *enunciación editorial*, que, como en las colecciones de novelas antes estudiadas, ha centrado en muchos casos el interés crítico e incluso la antología. Ello lo subraya de nuevo Sergio Fernández, quien se vale de muchos de estos textos para su argumentación

ulterior. Tales prólogos, si nos referimos primero a la faceta editorial del género, a más de brindar la perspectiva autorial sobre el producto literario que se ofrece al mercado, pretenden asimismo encuadrar el nuevo poema en relación con la tradición previa (los modelos aristotélicos o tassianos) y definir su categorización en torno a los conceptos graduales e implicados de verdad, verosimilitud y ficción. Es en esa escurridiza propuesta donde las paradojas conceptuales desdibujan las intenciones previas y sus resultados. Porque los autores reiteraban con ahínco el aparente apego a la verdad histórica (la potencialidad del propio discurso para el enaltecimiento de las nobles glorias colectivas del Imperio y el poder regio), pero difficilmente podían sustraerse al consenso de incorporar materiales imaginarios, a riesgo de no cumplir con las exigencias y expectativas del mercado. Un ejemplo paradigmático de esta dualidad o hibridación, el enriquecimiento de la pretendida historicidad con injertos fabulosos, lo constituyen las porciones de amores con que Ercilla adoba su discurso, a veces para alivio de caminantes, comenzando por el conocidísimo episodio de la defensa de Dido. Muy al contrario, ante las críticas acerbas contra los escritos de ficción, estos autores se amparan en la posibilidad, al parecer mejor vista por los preceptistas, de engalanar u ornar los acontecimientos históricos de tal modo que puedan maravillar al público lector y en definitiva alcanzar una forma poética, aspiración verdaderamente encubierta de muchos de los poemas, que, por ejemplo como en Zapata, apelan a un garcilaismo difficilmente disimulable. Ahora bien, los autores épicos, prefirieron justificar el sesgo histórico de sus poemas acudiendo a la información escrita que manejaban, historiográfica diríamos hoy, o a su participación ocular en los hechos, instancias ambas que garantizaban la veracidad de lo narrado y que, como aporta Fernández López, son usos ya tenidos en cuenta por los autores medievales de la épica o la clerecía, aunque con propósitos diversos. Y este verismo acercaba los textos, como querían los tales artifices, a la dimensión de las crónicas o de las obras históricas, de tal modo que ellos mismos se autorretrataban en tanto que historiadores. Una defensa a ultranza de lo verídico, pues, que difficilmente puede entenderse de un modo unívoco, dados a comprender la inherente categoría literaria del poema épico como tal poema. Así las cosas, las vías para la justificación del ingrediente ficticio podían provenir de la moralidad de los asuntos, al ensalzar convenientemente al héroe, y no digamos al santo, como acontece en el *Isidro* de Lope, poema en el que el autor repara a varios propósitos, y sobre todo del empleo de únicamente lo verosímil, aunque resulta evidente que no solo en la épica, sino también en el espacio mismo de la crónica los elementos ficcionales fueron aumentando como mera necesidad definitoria. Y en este sentido, resulta paradigmática la progresiva asimilación de la figura épica del Cid, plasmada en los poemas medievales o en las crónicas, a la del caballero andante, hibridismo que incluso se extiende a los caracteres editoriales: los títulos o las portadas sin ir más lejos. A resultas de todas estas reversibilidades la conciliación entre verdad y ficción se adivina cambiante y paradójica, como dos caras siempre alternas de una misma moneda, porque, como sostiene Helio Alvés, autor citado en el tra-

bajo, en el contexto del poema épico *no hay remedio para la ficción*: resulta ser, en efecto, un ingrediente insustituible, eso sí, más o menos verosímil, más o menos asumido o justificado, como el prólogo obliga, pero un imponderable con el que *el poeta ha de cumplir* de todas a todas.

Si ese cumplimiento con la ficción se muestra a una doble faz en los terrenos de la poesía épica, por contrapartida, la inserción de relatos breves no se desarrolla de un modo más natural o correspondiente que en el género del diálogo, una de las formas privilegiadas de la prosa de ideas en los siglos XVI y XVII, por suponer el reflejo más evidente de la mimesis conversacional donde tiene lugar el engarce de cuentos. Así es el caso de los *Diálogos de apacible entretenimiento*, editados en 1605, y con seis ediciones hasta 1632, prueba de su gran éxito, donde, como estudia Jesús Gómez en su contribución a este volumen, Gaspar Lucas Hidalgo otorga mayor protagonismo a los relatos insertados que al conjunto del diálogo, del cual son asimismo el verdadero hilo conductor. De modo, además, como se encarga de subrayar el investigador, que se aprecia una adecuada consonancia entre los encuadramientos del marco en un espacio urbano, de clase media y realista, con voluntario castellanismo, frente a otras propuestas como la de Eslava, por ejemplo, con el desarrollo de los cuentos, casos de costumbres entre convecinos. Esta *curiosidad bibliográfica* o *extravagante opúsculo*, como a veces ha sido llamado el *Diálogo*, pertenece con todo derecho a la literatura de tipo carnavalesco, puesto que la conversación entre los cinco personajes burgaleses se produce durante los tres últimos días de Antruejo, como entretenimiento de las cenas correspondientes. Se inscribe, así pues, en el género simposiaco y es por su temática o conformación genérica un diálogo circunstancial tremadamente híbrido en sus contenidos, ya que incorpora, al margen de los 118 relatos breves, unos gallos universitarios, una mascarada cortesana, o un elogio paradójico. Ese entorno carnavalesco condiciona, por supuesto, la actitud enteramente festiva en que se desarrolla la distendida conversación y es la justificación que encuentran los personajes para rendirse al gozo y el recreo sin pretensiones de otro tipo. Aunque se narran tres cuentos más extensos en el diálogo segundo, la mayor parte de los relatos, o por mejor decir microrrelatos, pertenecen a lo que se ha dado en llamar la *agudeza verbal*, esto es chistes, motes, dichos y pullas, que tienen la intención de motejar de algún defecto. Con la decidida apuesta por las burlas y la comicidad gratuita este diálogo se aparta consecuentemente del principio decoroso propio del género dialógico, que áuna al entretenimiento componentes de signo didáctico. Pero aquí los elementos ideológicos brillan por su ausencia, a no ser por «unas poquillas de veras» que se vierten en la noche tercera. Para Jesús Gómez, en fin, este distanciamiento del canon por vía del humor autosuficiente dota al *Diálogo* de una gran originalidad entre sus congéneres, sean de carácter simposiaco, como los *Coloquios* de Mejía o el *Diálogo de la cena* de Mercado, o no, y lo sitúa en esa estela del humor que fragua con fuerza en la primera década de 1600, sin desdeñar, por supuesto, el modelo omnipresente de Castiglione que apuesta decididamente por la comicidad y el donaire.

Aunque situado el *Dialogo* en las mismas coordenadas cronológicas, como sentencia Maxime Chevalier, «La historia de la novela breve empieza con la Primera parte del *Guzmán* y la Primera parte del *Quijote*: los textos compuestos con anterioridad que calificamos de novelas cortas pertenecen a la prehistoria del género».¹⁷ Las cuatro novelitas de amores intercaladas en el *Guzmán*, así como las numerosas fábulas, cuentos y faccias incrustadas en sus entresijos narrativos, acaso con la intención de ilustrar una idea, o como apoyo narrativo, o bien para argumento en la exposición, constituyen una prueba evidente de los componentes constructivos de Mateo Alemán. Pero para el caso, Luis Gómez Canseco, flamante editor de la obra, se ha fijado en un tipo concreto de cuentecillos, recurrente a lo largo de su extenso volumen y dispuestos en lugares estratégicos del libro. Partiendo de la base de que la pintura constituye un verdadero arsenal de motivos y referencias para los autores como medio retórico para expresar el juego dialéctico entre realidad y representación y, por consiguiente, entre verdad y ficción, Gómez Canseco ha subrayado cómo Alemán, y a la postre y a su zaga, el propio Cervantes, emplea narraciones de tema pictórico con el fin de explicar o justificar su propia obra, de tal modo que estas piezas, insignificantes en apariencia, pasan a convertirse en estratégicos enclaves metaliterarios, donde se muestra la reflexión artística del autor sobre su obra. Este principio autorreflexivo, que aparece más tímidamente en el *San Antonio de Padua* (historias pictóricas para ejemplificar asertos morales sobre todo, pero con la implicación de una faceta estética) o en la *Ortografía*, lo cual demuestra que se trata de un recurso consciente y rentable, alcanza su más cabal expresión en el *Guzmán*. En efecto, en una suerte de caja china, en el interior de la novela de Ozmín y Daraja, se cuenta una anécdota atribuida a Timantes que ilustra sobre el problema literario de la colaboración del lector en la recta interpretación de la obra. También en la segunda parte, Alemán recuerda el caso de una pintura incompleta, pero perfeccionada con la intervención divina. Aparte de sendos ejemplos, la propuesta metaliteraria del sevillano se plasma en dos cuentos, ambos sobre pintores y caballos, con un emplazamiento en la apertura y cierre de la obra, y por tanto, inequívocamente significativo, como ya comprobamos en algunas colecciones medievales. El primero, en el capítulo primero de la primera parte, versa sobre la competencia entre dos pintores retratistas de caballos y parece aludir metafóricamente a los modos de interpretar la realidad y construir la ficción, su interpretación y recepción, y todo a partir de las relaciones entre la trama principal y las digresiones adyacentes, por más que en Alemán lo principal siempre supere a lo accesorio. Un tema este de la inserción de episodios en cuadros y textos que ya trató López Pinciano bajo figuras pictóricas igualmente y que constituye una interesante puesta en abismo precisamente de la temática de este libro. Por otro lado, el cuento inserto en el último capítulo de la Segunda parte gira en torno a

17. Chevalier (1999: 123).

la recta interpretación de la obra literaria a partir de un cuadro pintado al revés. En esta versión, diversa de la que refieren las fuentes al uso, el pintor da la vuelta al lienzo erróneo para que el cliente vea el caballo adecuadamente, acción que Luis Gómez Canseco explica como cifra e ilustración del tipo de enseñanza que propone Alemán a partir de la interpretación *ex-contrario* de las veras y de las burlas, botón de muestra, al cabo, de las universales paradojas de la Providencia. Pues bien, como en otros muchos aspectos, en este empleo del arte pictórico con valor metaliterario Cervantes siguió a Mateo Alemán, según nos muestra Gómez Canseco aduciendo dos ejemplos de la segunda parte del *Quijote*: la comparación entre tapices y traducción que se produce en la imprenta de Barcelona; y sobre todo el donaire del pintor Orbaneja (repetido en II, 3 y II, 71) que incide en el asunto del cuadro invertido y por tanto, yendo a mayores, trata acerca de la cabal recepción del texto y la necesaria intervención del autor.

Ahora bien, para llegar a la segunda parte del *Quijote*, en consecuencia el final de una trayectoria literaria, es necesario estudiar los mecanismos de inserción de la novela corta en el de 1605 y, lo que resulta igual de importante, aunque menos evidente, fijarse bien en cómo muchas de las propuestas cervantinas de engarce aparecen pergeñadas en su incipiente *Galatea*. Este es, pues, el recorrido que ha trazado Rey Hazas, quien centrándose en el proceso *in fieri* de construcción del primer *Quijote* ha anudado lazos significantes con los antecedentes y también con la alternativa última de Cervantes. La construcción del *Quijote* (1605) se debate entre el deseo cervantino de alcanzar ponderadas simetrías y cuidadas conexiones y los descuidos debidos a un proceso de conformación no premeditado y en constante evolución. Tan es así que el embrión generador del texto acaso sea una novelita germinal basada en el *Entremés de los romances*, lo que demuestra ya la centralidad del género breve en los entresijos narrativos de la obra. Un texto que en el momento de su publicación en 1605 funciona tal que marco narrativo para albergar, como en un universo todo, una amplia variedad de relatos, que Rey Hazas distingue entre novelas propiamente dichas y episodios novelescos, según sea el grado de mayor o menor independencia con la historia principal. La distribución de esas piezas en el cañamazo total es un alarde técnico por parte de Cervantes, que en un momento dado decidió dignificar literariamente el progreso narrativo en sarta, adecuado al deambular previo del caballero y el escudero, y sustituirlo por un marco de inserción, un núcleo espacial fijo y aglutinador, que se concreta en el espacio de Sierra Morena/la Venta. Ese esquema interpolador se desarrolla entre los capítulos XXII-XLV, que van marcados estructuralmente, como indicio de su evidente novedad, por sendos entremeses anovelados. Rey Hazas ha desentrañado la coherencia simétrica de la construcción, con sus paralelismos y contrastes, equilibrios y contrapuntos, concluyendo que el eje de todo el conjunto de novelas y episodios lo constituiría la lectura del *Curioso impertinente*, en cuyo derredor se acomodaría el resto de los casos de amor provenientes de la narrativa idealista. Fuera de esa constelación, en sus márgenes, por delante y por detrás, se injertan las historias

de Marcela y Grisóstomo y de Leandra y Vicente de la Roca. La primera la sacó Cervantes a última hora del emplazamiento cortesano para adelantarla al ámbito pastoril que casaba mejor con su carácter, y la última la confeccionó *a posteriori* y para contraponerla a ella, pero manteniendo el ambiente pastoril que traza un encuadre bucólico, externo a ese otro marco de la venta que se le subsume. Sin embargo, tales graduaciones y contrapesos no suceden *ex nihilo* en 1605, sino que los incorpora Cervantes, siguiendo un dechado que ya había ensayado en *La Galatea*, donde la inclusión de novelas de amor y honor, plenas de implicaciones entre sí, como estudia Rey Hazas, suponen, en definitiva, una apertura hacia la realidad mediante la ruptura del bucolismo idílico. En el *Quijote*, así pues, la propuesta integradora se lleva a sus extremos y el espacio novelesco de la inserción se convierte en transposición semántica de contenidos más profundos. En esta tesitura, la Venta de Palomeque funciona como una minicorte, un espacio libre para el amor, antípoda de la corte real, de la que Cervantes se burla por medio de este microcosmos social. En ese espacio libre, de libertad literaria y de libertad ideológica, el autor plantea, por ejemplo, la problemática en torno a la mujer, cuya plena realización solo es posible en la esfera pastoril, pero sobre todo discute, pero sin hacerlo explícitamente, las correspondencias reversibles entre realidad y ficción o entre vida y literatura, a partir de la utilización de esos marcos concéntricos *sub especie* de cajas chinas. De nuevo la *novela del Curioso impertinente*, que los personajes ficticios discuten entre sí, constituye el caleidoscopio que multiplica todos esos espejos literarios refractantes. Una sofisticación de tal calado, mezcla de artificio literario y de profundidad vital, que está a años luz del ejercicio novelesco de sus contemporáneos, quienes siguen, como hemos visto, por esa senda de la interpolación, pero que en muchos casos, lo llevan a cabo de modo mecánico. Sin embargo, Cervantes, genial y único como siempre, en su *Quijote* de 1615 se autocensura a la vista de su proceder anterior y haciendo un esfuerzo individual, a contracorriente, apuesta por el sentido unitario de la obra, frente a la dispersión que, en gran medida, entrañaba la inserción de historias secundarias. En esos cuarenta años de aventuras novelescas Cervantes inventa y reinventa, al cabo, con el raro contrapunto de las *Novelas Ejemplares*¹⁸, todas las relaciones posibles entre las criaturas narrativas.

18. Sirva este volumen como homenaje al cuatrocientos cumpleaños de las novelas cervantinas, traídas a colación en varios de los trabajos aquí reunidos.

Bibliografía

- ALGABA PACIOS, Nieves, «Inserción, función y estructura del relato breve: las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega», *Dicenda*, 19 (2001) 9-30.
- ARCOS PARDO, María de los Ángeles, *Edición y estudio del Teatro popular de Francisco de Lugo y Ávila*, Madrid, Universidad Complutense, 2009.
- BAQUERO ESCUDERO, Ana Luisa, «La intercalación de relatos en tres novelas del XVI», *Salina: revista de lletres*, 17 (2003) 71-82.
- BERISTÁIN, Helena, «Enclaves, encastres, traslapes, espejos, dilataciones (la seducción de los abismos)», *Acta poética*, 14-15 (1993-1994) 235-276.
- CAMARERO, Jesús, *Metaliteratura: estructuras formales literarias*, Barcelona, Anthropos, 2004.
- CHEVALIER, Maxime, «La emergencia de la novela breve», en *Cuento tradicional, cultura, literatura (siglos XVI-XIX)*, Salamanca, Universidad, 1999, pp. 117-123.
- DÄLLENBACH, Lucien, *El relato especular*, Madrid, Visor, 1991.
- DEFFIS DE CALVO, Emilia, «Las historias intercaladas en la novela bizantina española», *Filología*, 22 (1987) 19-36.
- El relato intercalado*, Madrid, Fundación Juan March, Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 1992.
- FOSALBA, Eugenia, *La Diana en Europa. Ediciones, traducciones e influencias*, Barcelona, Universidad Autónoma, 1994.
- GENETTE, Gérard, *Métalepse: De la figure à la fiction*, París, Seuil, 2004.
- GALLEGÓ, Julián, *El cuadro dentro del cuadro*, Madrid, Cátedra, 1991 (3^a ed.).
- GIL GONZÁLEZ, Antonio, ed., *Metaliteratura y metaficción. Balance crítico y perspectivas comparadas*, Anthropos, 208 (2005).
- GÓMEZ CANSECO, Luis, «La invención del libro gordo: pícaros, pastores y caballeros en pos de la novela», *Nuevas trazas para la ficción de pícaros*. *Ínsula*, 778 (2011) 13-15
- GONZÁLEZ ROVIRA, Javier, «Poética y retórica del relato interpolado» en María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa, eds., *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Alcalá de Henares, 22-27 de Julio de 1996*, Alcalá de Henares, Universidad, 1998, pp. 741-750.
- INFANTES, Víctor, «La prosa de ficción renacentista: entre los géneros literarios y el género editorial», *Journal of Hispanic Philologie*, 13 (1989) 115-124.
- LASPÉRAS, Jean Michel, «La invención de la novela: hacia una definición», en Jean Canavaggio, ed., *La invención de la novela*, Madrid, Casa de Velázquez, 1999, pp. 307-317.
- LÓPEZ DE ÚBEDA, Francisco, *La pícara Justina*, ed. Antonio Rey Hazas, Madrid, Editora Nacional, 1977.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Orígenes de la novela*, Madrid, Gredos, 2008 (2 vols.)
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín, «*Lazarillo* creciente, *Lazarillo* menguante», *Ínsula*, *Nuevas trazas para la ficción de pícaros*, 778 (2011) 20-22.

En los orígenes de la novela. Series narrativas con marco ficcional, entre abismos y reflejos¹

Valentín Núñez Rivera

Universidad de Huelva

Partamos de la base de que el relato breve resulta ser de naturaleza insuficiente para transmitirse exento de modo escrito, salvo en contadas excepciones,² claro es, aunque sí lo hace, desde luego, en la enunciación oral. Por eso no le queda otro remedio que unirse a sus congéneres y crear sistemas literarios superiores, como medio de subsistir en el espacio y en el tiempo. Y lo hace fundamentalmente de dos maneras: anudándose a otros cuentos en la idea de conformar una serie más o menos trabada; o bien, incrustándose en unidades narrativas más amplias. Incluso puede llegar a expandirse;³ y todo con el intento de adquirir una dimensión suficiente y capaz.⁴

Así las cosas, el mayor interés crítico lo suscita, por supuesto, el engarce de novelas en forma de colección (el *libro de cuentos* o *cuento de cuentos*) y, sobre todo, los diversos medios constructivos gracias a los cuales se concatenan en sarta. Ahora bien, los cuentos o novelas pueden disponerse simplemente uno detrás de otros como unidades yuxtapuestas e independientes, sin trabazón semántica y constructiva evidente entre ellos, llegándose incluso al extremo de la mera compilación o de la miscelaneidad. Por otra parte, como queda dicho ya, los segmentos

1. En este trabajo (realizado en el marco de los proyectos de investigación MINECO FFI2009-07731 y FFI2012-32383) solo se cita bibliografía muy precisa, relativa únicamente a las cuestiones que se tratan directamente. Para el cuento medieval y sus ramificaciones posteriores contamos con la bibliografía comentada *Sendebar*, al cuidado de Lacarra. Sirva de complemento *Memorabilia*, dirigido por Haro Cortés.

2. Por ejemplo, los dos pliegos sueltos del «Cómo un rústico labrador astucioso con consejo de su mujer engaño a unos mercaderes», editado ahora en Ruiz Pérez y Víctor Infantes (2011: 75-139).

3. Un ejemplo de ello es lo que ocurre en el *Lazarillo*. Véase, en este sentido, Núñez Rivera (2011).

4. Téngase en cuenta, por ejemplo, el magnífico estudio de conjunto de Pedrosa (2004).

narrativos pueden darse imbricados en un marco o encuadramiento, que sirve como bastidor que los soporta a todos ellos de modo más o menos orgánico. En estas series narrativas la casuística de los elementos de juntura resulta ser muy amplia, abarcando desde una mera intención o intervención autorial, evidenciada en algún tipo de paratexto (ese sería una suerte de marco implícito o subliminal, de carácter metaliterario),⁵ a la trama novelesca perfectamente sistematizada en su semántica y estructura con las piezas entrelazadas.⁶

Salvo en ese primer tipo con un simple paratexto, el resto de los encuadres o metarrelatos reproduce siempre un «acto narrativo», una ficción conversacional, en la que un narrador cuenta una historia a un receptor interno y, por extensión, al común de los lectores, ajustándose con ello, por tanto, a la verosimilitud de cualquier diálogo. Por ejemplo, puede darse la conjunción de relatos mediante un intercambio didáctico entre maestro y discípulo, como ocurre sobre todo en la Edad Media, o a través de una conversación distendida entre cortesanos o viajeros para hacer más soportables el sarao o el camino, a partir del Renacimiento. Ahora tendremos oportunidad de comprobarlo.

Pero siempre, eso sí, los cuentos son emitidos verbalmente y escuchados por alguien que está presente en su dicción. Todo marco narrativo propende, así pues, hacia lo que llamaremos la «ilusión de oralidad». A tal efecto, entonces, el cuento habrá de ser transmitido de memoria, leído en voz alta, e incluso, andando el tiempo, leído en privado, cuando son consignados por escrito, como veremos luego, y en muchos casos el narrador contará su historia o historias a instancias del receptor en una suerte de «demanda narrativa». Un acto enunciativo éste que tendrá lugar en la quietud de una estancia o un jardín, o bien durante el tránsito del camino, con la intención de aliviarlo o hacerlo más soportable. Esos narradores, de seguro, habrán oído previamente, leído, vivido o presenciado, e incluso escrito de su puño, la historia contada, de modo que se produce casi indefectiblemente una relación de retroceso cronológico desde el espacio del marco a los cuentos.⁷

Metaliteratura y reflexividad

Desde luego, las relaciones paradigmáticas entre los cuentos y su encuadre habrán de ser más o menos profundas o subordinadas, mientras que, asimismo, las imbricaciones sintagmáticas entre los distintos hiporrelatos, relativas a su encadenado y disposición en el conjunto, se atenderán a distintos niveles de sofisticación, por ejemplo el ensartado o el mecanismo de las cajas chinas.⁸ A saber: en atención

5. Así ocurre con Timoneda o Mey. Véase *infra*.

6. En los *Cigarrales de Toledo*, p. 11, Tirso de Molina distingue muy a propósito entre novelas «ensartadas unas tras otras como *procesión de disciplinantes*» y otras «con su *argumento* que lo

comprende todo».

7. Para el estudio de las estructuras en las colecciones de relatos es un libro de referencia el de Palomo (1976).

8. Para el estudio de las estructuras y sus me-

a lo primero, en la coordinación con sus encuadramientos, los cuentos pueden modificar las acciones del marco, convenciendo a los personajes o haciéndoles ganar tiempo para acometer sus propósitos, en las estructuras mejor trabadas, o servir de exemplificación o respuesta, o, acaso, simplemente entretenir. Pero esos cuentos, solos o en mayor número, son susceptibles, asimismo, de reduplicar, como en un espejo (a veces de naturaleza deformante, porque reflejan precisamente lo contrario) la semántica y estructura del metarrelato o de algunos de sus componentes, e incluso reproducir en pequeño el acto narrativo que se desarrolla en él, dando lugar a lo que conocemos como abismamiento o *mise en abyme*.⁹

Tal componente metaliterario o de reflexividad constituye, en efecto, una de las técnicas novedosas más interesantes desde el punto de vista narrativo en estas obras seriadas. En este sentido, los mecanismos concretos de reiteración sintáctica y semántica entre los cuentos y su base narrativa —y a veces entre marcos múltiples que se van subsumiendo, como en una suerte de muñecas rusas— resultan muy variados, tanto por las pautas seguidas en la disposición de las distintas piezas dentro la serie, especialmente las estructuras circulares o marcadas por secciones semánticas o isotopías internas, así como por su posible cambio o permutación a lo largo de la historia literaria. Un sistema de reduplicaciones, pues, que conoce su principio en la estructura de base, ya que todo marco narrativo reproduce o reitera un hecho de existencia efectiva en la realidad histórica,¹⁰ tal cual es la narración de cuentos. De modo que toda colección enmarcada resulta ser por definición una puesta en abismo o reflejo literario de la acción habitual de relatar historias.

Gran parte de estos engranajes narrativos podrían espigarse, por caso, durante los orígenes de la novela en España, en las colecciones de cuentos o novelas con algún tipo de organización narrativa, que se publican desde más o menos 1490, la primera década de la imprenta de la ficción,¹¹ hasta la aparición de las *Novelas ejemplares* de Cervantes en 1613. Es decir, unos ciento veinticinco años en total, donde la paridad numérica entre las series meramente yuxtapuestas y los marcos englobadores resulta ser la tónica dominante. Para aquilararlo con mayor precisión, podrían establecerse acaso cuatro etapas sucesivas en ese corpus global. La primera fase iría desde 1490 hasta 1550, en que se editan las colecciones medievales más importantes, que habían quedado hasta entonces manuscritas.¹² Y no se olvide que en este trecho temporal se publicó

canismos de funcionamiento, además de otros muchos extremos sobre el cuento medieval, son imprescindibles: Lacarra (1979 y 1999), Haro Cortés (1995 y 2003); Hernández Valcárcel (2002), Cádano (2000). Además, por su contextualización en la prosa medieval, Gómez Redondo (1998).

9. Para estas cuestiones de teoría literaria véyase a la *Introducción*.

10. Los testimonios sobre el novelar o contar novelas y cuentos se multiplican, por ejemplo, en Villalón, Castiglione, Palmireno o Rufo. Véase Laspéras (1987: 90 y ss).

11. Véase Simón Díaz (1988).

12. No tengo en cuenta en este estudio el *Dechado de la vida humana moralmente sacado del juego del ajedrez*, 1549, por ser traducción de Jacobo de Cessolis, *Libellum de moribus hominum* (XIII).

la traducción del *Asno de oro* (c. 1513), que hubo de significar para los lectores del tiempo una especie de marco novelesco con un nutrido conjunto de relatos insertos.¹³ Otra segunda etapa se extiende de 1550 a 1580, cuando se editan, si bien otras permanecen manuscritas,¹⁴ más colecciones de origen medieval, como el *Conde Lucanor* y el *Sendebar* otra vez, además de las primeras colecciones autóctonas. Una tercera sección, en fin, abarcaría de 1580 a 1600 y en ella se publican las colecciones de los *novellieri* italianos, mientras que en una cuarta y última, ya en el siglo XVII, aparecen los libros de Juan Eslava, Sebastián Mey y Cervantes.

Ahora bien, este conjunto de obras no constituye una mera construcción crítica, sino que representa la realidad lectora de un hombre de principios del XVII. Y así, precisamente, en un texto de 1605, la *Fastiginia*, de Tomé Pinheiro da Veiga, donde se describe la vida de la Corte en Valladolid, en una nómina de los libros más señalados de la ficción contemporánea, se nombran, aunque no en este orden que he planteado ahora,¹⁵ la traducción de Boccaccio (en la primera etapa), la edición de Don Juan Manuel, a Timoneda y Trancoso (de la segunda) y aún el libro de Straparola (de la tercera). No aparece, porque no es posible cronológicamente ninguno de la cuarta.

Con la mención de todos estos textos impresos resulta obligatorio resaltar como punto de partida la importancia de la imprenta, el mercado y consumo librario para el desarrollo de la prosa de ficción en general y de estas colecciones de cuentos más en particular, aunque, desde luego, lo que en el siglo XVI no es más que un pequeño atisbo,¹⁶ a partir del *Guzmán de Alfarache* se convertirá en la tónica constante.¹⁷ Y unido a este proceso de proliferación impresa se ha de observar otro fenómeno paralelo, que consiste en el progresivo interés por las formas escritas de la ficción, es decir, la novela,¹⁸ de ascendencia culta y libresca, frente a la dimensión oral de los cuentos de raigambre medieval. Un camino que desde el punto de vista de la significación o intención de las obras va dejando paso paulatino al mero entretenimiento desde la *didaxis*, por más que en España sea siempre relevante la pretendida ejemplaridad moral de las historias.

13. En este sentido Cristóbal (1970). Véase el título al efecto: «[...] en el cual se contienen muchas historias y fábulas alegres». Y también la referencia que hace Justina: «he leído enredos en *Patrañuelo*, cuentos en *Asno de Oro*».

14. Las colecciones de Tamariz y Salazar, como se estudia *infra*.

15. Exactamente: «y con él [el licenciado que venía con nosotros] perdimos las reliquias de los bienes de la corte y la más apacible conversación que se puede imaginar; porque en él tuvimos *Alivio de caminantes* [de Timoneda], *Flo-*

resta española [de Santa Cruz], *Viaje entretenido* [Rojas Villandandro], *Conde Lucanor*, Lope de Rueda, no haciendo falta con él *Jardín de flores* [Torquemada], *Entretenimiento de damas y galanes* [Straparola], *Novelas de Boccacio* y hasta los cuentos de Trancoso», Pinheiro da Vega (1989: 275-276).

16. Por ejemplo, Núñez Rivera (2004).

17. Lo contextualiza, por ejemplo, Gómez Canseco (2011).

18. O bien *historias* para otros como Lobo o Trancoso.

Los cuentos orientales y sus impresos incunables

Una afán didáctico que ya se hace presente, por ejemplo, en la colección de cuentos más antigua de todas, la *Disciplina clericalis* (s. XII), que también es la primera obra, aunque solo en parte, bien es cierto, en pasar a las prensas, porque a pesar de no tener un marco muy elaborado, en su proceso de publicación se muestra una tendencia que parece ser constante en el transcurso de estas series narrativas desde la Edad Media al Renacimiento, cual es la simplificación o aligeramiento de las estructuras, incluida a veces la supresión de dichos encuadres, acaso por un cansancio de formas más complejas y la búsqueda de principios organizativos más simples. En verdad, la *Disciplina* no dispone de un marco muy formalizado, desde luego, sino que anuda los cuentos mediante el diálogo de un filósofo y su discípulo, o también de un maestro con su hijo, donde el primero enseña al segundo, conforme a un nutrido conjunto de sentencias y aforismos, propios de la literatura sapiencial de origen oriental, una materia dividida en epígrafes ordenadores, donde se van incrustando los treinta y cuatro cuentos de la colectánea.¹⁹

Por lo demás, dan consistencia al armazón general, un interesante prólogo de Pedro Alfonso, en realidad una pequeña poética de la literatura sapiencial,²⁰ y dos epígrafes relativos al *Temor de Dios*, que conforman un círculo coordinativo de significación espiritual. Pues bien, dentro de la serie de cuentos se articula una pequeña secuencia específica, central y subrayada en el conjunto, que se refiere a las malas artes de las mujeres, y que son precisamente, los textos más difundidos en Europa, a través del *Sendebar* o el *Corbacho*.²¹ Esta sección misógina funciona como una reduplicación del mecanismo de inserción general o de primer nivel, puesto que dispone de su propio relato marco, el cuento VIII, titulado *la voz de la lechuza*, y de una serie de engarces entre los cuentos, propiciados por el diálogo de maestro y discípulo.

Este maestro le refiere tres cuentos a su alumno, bajo el epígrafe *De las malas mujeres*, que son respectivamente los titulados *Ejemplo del vendimiador* [IX], *De la sábana* [X] y *De la espada* [XI], pero el joven, no satisfecho con la enseñanza, le pide más cuentos y entonces el sabio interviene de nuevo para contarle el relato XII, *el rey y su fabulista*,²² un cuento de nunca acabar, que abisma perfectamente la situación enunciativa dada entre ellos, trasunto a su vez de la pauta general. Entonces, el maestro accede a narrar dos relatos más largos

19. Véase Lacarra (1980). Además Alfonso (2005).

20. Dice el autor: «Por todo eso compuse mi librito, parte de proverbios de los filósofos y sus enseñanzas, parte de proverbios y consejos árabes, y de fábulas y versos y parte sirviéndome de las comparaciones con aves y animales»

(*Disciplina clericalis*, p. 44).

21. Para la transmisión de los cuentos de la *Disciplina* resulta fundamental la página personal de Carmen Hernández Valcárcel: www.chvalcarcel.es.

22. Una variante se encuentra en el *Quijote*, I, 20, el cuento de la pastora Torralba.

y complejos, con el propósito de saciar la curiosidad de su interlocutor. Son el cuento XIII (*Ejemplo de la perilla que lloraba*) y el XIV (*Del pozo*). Después se cierra la serie con otro epígrafe que funciona por contraste con la materia anterior, *De las mujeres buenas*, y que se materializa con el cuento XV (*Ejemplo de los diez cofres*), donde aparece una vieja que actúa correctamente conforme a su sabiduría innata de orden positivo, al margen por tanto de las artimañas femeninas.²³

Ahora bien, en la edición de *La vida del Ysopet con sus fabulas historiadas*, de 1482,²⁴ al incluirse veintidós de los relatos de Pedro Alfonso en la *Quinta sección de fábulas*,²⁵ donde se mezclaron de modo absolutamente heterogéneo con algunas facecias de Poggio Bracciolini (los relatos I, II, X, XX, XXI, C)²⁶, la secuencia misógina que vamos viendo se descabala por completo, puesto que los cuentos se desordenan, o se omiten definitivamente, perdiéndose por completo el engrace semántico del original latino.²⁷ De este modo, el acarreo indiscriminado del compilador castellano parece imponerse a la ponderación semántica de los cuentos, articulados por historias metaliterarias, frente a los de contenido novelesco, que en este batiburrillo no alcanzan una debida distinción.²⁸

Frente a la sencillez del soporte estructural de la *Disciplina*, convertido en mera yuxtaposición al final del siglo xv, como acabamos de ver, la primera colección en castellano, el *Calila e Dimna* (h. 1251), se caracteriza por poseer el marco más complejo de entre todos los libros de cuentos de procedencia oriental, ya que está constituido por encuadres sucesivos de distinta naturaleza. El primer marco (una introducción de Ibn Al-Muqaffa, el traductor árabe más los capítulos I a II²⁹) es de tipo histórico y explica el proceso de creación del propio libro en la antigua India, la búsqueda del mismo y su traducción al persa. En efecto, el rey persa Sirechuel envía al médico Berzebuey en busca del texto, ateniéndose al tópico del *viaje sapiencial*, motivo propio de la tradición hindú³⁰. Y más tarde, en un estrato temporal más cercano a los lectores, el traductor árabe correspondiente explica los pormenores de su función y las claves de la obra que presenta al público.

En la traducción castellana,³¹ sin embargo, se omite, o se ha perdido a lo largo de la transmisión, una pieza clave, que enlaza este marco histórico con el marco

23. Un cuento que por medio de su personaje auxiliar se concatena con la serie siguiente de casos de justicia: XVI (*De los toneles de aceite*) y XVII (*De la serpiente de oro*).

24. Lacarra (1996a). También con ediciones en 1488, 1489, y 1496.

25. Véanse las *Fábulas de Esopo*.

26. Véase Bracciolini (2008).

27. Del modo siguiente: IX=13 (*De la astucia e arte de la muger contra su marido viñadero*); X=14 (*De la muger del mercader e de su suegra*);

XI=10 (*De la muger moça e su marido e de la suegra e del adultero*); XII=8 (*La fábula de las ovejas*); XIII=11 (*De la vieja que engañaba la muger casta con la perrilla*); XIV [no aparece]; XV=2 (*De la pecunia encomendada*).

28. Téngase en cuenta Neugaard (2007).

29. En el *Calila* árabe son los capítulos IV, II y III, respectivamente: Benalmocaffa (2008).

30. Así en el *Bonium o Poridat de poridades*, como estudia Haro Cortés (1994).

31. Véase Lacarra (2006).

literario o ficcional, un preámbulo³² que refiere cómo el rey indio Dicelem pregunta a su filósofo Burduben las cuestiones que darán pie al insertado de los distintos capítulos, en los cuales se integran a su vez los relatos, que en muchas ocasiones albergan otros relatos... multiplicándose los reflejos en sucesión de cajas chinas. Nos encontramos, así pues, con una primera estructura de categoría histórico-legendaria, que, por lo demás, coincide en su proceder con la hipótesis sobre la génesis y transmisión del texto, la *teoría indianista*,³³ un encuadre que se concatena con el marco enunciativo, el más antiguo en el tiempo, puesto que es de tradición hindú, que sirve de engranaje a los cuentos. Después, el cierre en la traducción castellana incorpora incluso un último nivel en ese complejo entramado de cuadrantes sucesivos en su cronología, cuando en el *explicit* característico se hace referencia al rey Alfonso X, el promotor de dicha traducción: «Et fue sacado de arábigo en latín, et romançado por mandado del Infante don Alfonso [...].»³⁴

Por su parte, el incunable posterior de la obra, el *Exemplario sobre los engaños y peligros del mundo*, que se publica en 1493 y que conoce un asombroso éxito lector,³⁵ procede del texto latino que Juan de Capua tradujo desde el hebreo, representante de la versión occidental de la obra. Este nuevo traductor añadió cuatro cuentos de su cosecha³⁶ —y la permutación y sustitución de cuentos es un resultado lógico del paso de las colecciones de unos contextos a otros como método de adaptarse al medio— y sobre todo injertó un nuevo prólogo (63), otro estadio más en el proceso de conformación del libro, en el que refiere su labor concreta dentro del complicado proceso creativo de la historia del compendio.

En definitiva, difícilmente se podrá encontrar otra obra donde quede autorretratado con un mayor detalle y pormenor el engranaje consecutivo de creaciones y traducciones y su transmisión, que conduce a la serie de los entes ficcionales. De hecho, esta singularidad debió de ser altamente llamativa para los autores italianos, a pesar de estar tan acostumbrados a estructuras correlativas de cuentos desde el *Decamerón*, de tal modo que recrearon el libro, asimilando así un tipo de *cornice* muy desemejante al de la tradición boccacciana.³⁷ Se trata de las obras de Firenzuola, *La prima veste dei discorsi degli animali*, (1548)³⁸ y de Doni, *La moral filosofia* (1552).³⁹ En esta última, donde se complementa el *Calila e Dimna* con una serie de tratados filosóficos, Doni fusiona y adapta los dos prólogos de la edición española (aunque no se trata de la *princeps*) e inter-

32. Capítulo I en la versión árabe.

33. Lo analiza Lacarra (1979).

34. *Calila e Dimna*, p. 355.

35. 12 ediciones hasta el XVI: 1509, 1515, 1521, 1531, 1534, 1546, la última exenta en 1547, además de las ediciones conjuntas con el *Ysope historiado*, 1541, 1546, 1550, 1621.

Véase Lacarra (2007).

36. «El papagayo acusador» y «La esposa infiel y el marido enfermo» (cap. II), además de «El hombre y la serpiente» y «La zorra que lisonjeó al gallo» (cap. IV) (*Calila e Dimna*, pp. 18-19).

37. Véase Lacarra (2008).

38. Firenzuola (1971).

39. Doni (2002-2003).

viene al comienzo de cada uno de los capítulos con la inclusión de preliminares, dedicatorias y cartas, dando lugar a la recreación de un contexto académico espurio: la Academia peregrina de la que es miembro. Además, añade dieciséis cuentos nuevos, cercanos a la novelística italiana, otorgándole un ropaje renovado a la vieja colección. En fin, esta italianización del *Calila* hará además un viaje de retorno, puesto que las dos novelas que acoge Mey en su *Fabulario* (8 y 28) proceden del texto de Doni, con lo que da una vuelta de tuerca a este proceso de hibridación de tradiciones.⁴⁰

En su versión occidental de los *Siete sabios de Roma*,⁴¹ la colección del *Sendebar* también se leyó enormemente en el Siglo de Oro.⁴² Esta serie de relatos es la que presenta una mayor imbricación semántica y estructural entre los cuentos y su marco, puesto que los primeros ejercen una función efectiva en la historia que se cuenta, como resultado de lo cual muchos de ellos reproducen o reflejan varios de sus aspectos narrativos. Por eso mismo, a lo largo de la tradición, las transformaciones sufridas en el marco se corresponden con la sustitución progresiva de los cuentos, más sofisticados incluso en la tradición occidental, como forma de plegarse mejor a las nuevas circunstancias.

Con todo, las versiones occidentales reducen el número total de relatos insertados y permutan su disposición con respecto al *Sendebar* oriental. Recordemos brevemente que en el segundo marco del siglo XIII se desarrolla el motivo conocido como *la mujer de Putifar*.⁴³ Una madrastra pretende seducir al príncipe, hijo de su marido, que, al oponerse a sus intentos lascivos, sufre la injuria de violación y debe guardar silencio durante siete días, a lo largo de los cuales es alternativamente defendido por los privados del rey y culpado por la malvada mujer.⁴⁴

A este tenor, los privados cuentan cada uno de ellos dos cuentos, uno con el objetivo de mostrar al rey que no debe incurrir en ira y dejarse guiar por sus impulsos incontrolados y otro segundo que pone de evidencia la maldad de las mujeres. La madrastra, por su lado, relata solo siete cuentos, aunque en realidad son cinco en la práctica, que van encaminados a advertir al rey sobre la culpabilidad de su hijo y el falso consejo de los privados, que habrán de ocasionarle la muerte. Esta alternancia jurídica entre la exculpación o la inculpación del príncipe se resuelve por fin al octavo día, cuando el joven recobra la palabra y cuenta cinco cuentos para mostrar la sabiduría que ha alcanzado en su proceso de aprendizaje previo.

La versión occidental, por su parte, reduce considerablemente el número de los cuentos, aunque desarrolla los componentes novelescos del marco, dándole mayor protagonismo a la emperatriz, aquí mujer de Ponciano, y restándosela

40. Véyase a Lalomia (2010).

1530, 1538, 1583, 1595, hasta 18 ediciones.

41. González Palencia (1946) y Cañizares Ferriz (2011).

43. Es decir, el primer marco.

42. *Libro de los siete sabios de Roma*, 1510,

44. Cándano Fierro (1998).

a los sabios, puesto que en ambos casos cuentan siete relatos, mientras que el príncipe Diocleciano aporta un solo cuento. Entre las tradiciones oriental y occidental únicamente se comparten los cuentos 2 (*Avis*), 9 (*Senescalus*), 11 (*Aper*) y 12 (*Canis*).⁴⁵ Precisamente los cuentos relatados por la madrastra son los que guardan un contenido en mayor grado especular con el marco. La mayoría de ellos está protagonizada por un rey que a su vez se deja asesorar por siete consejeros, tal como ocurre, por ejemplo, en los relatos XII (*Como por un exemplo de un emperador e de siete sabios suyos, porfió la emperatriz de aconsejar a su marido que matasse a su hijo*, González Palencia, 1946: 164) y XIV (9 del *Sendebar. Como por exemplo de un rey e su senescal, enduzía la emperatriz a su marido a que hiziese matar a su hijo prestamente*) de la colección occidental.

Puesto que la Emperatriz busca la muerte del príncipe, sus cuentos surgen de una clara *voluntad de especularidad*, por el intento desesperado de intervenir en la acción del rey antes de que el hijo hable. La motivación para los cuentos de los sabios parte de una finalidad contraria, la de calmar la ira del emperador y ganar tiempo con el fin de que el joven pueda expresarse. Por eso tienen que manifestar los engaños de las mujeres en general y de su esposa en particular. En este sentido, un tema recurrente, y reduplicador del marco, es, por ejemplo, la intervención en la trama de un personaje viejo que se casa con una mujer joven que lo engaña, como ocurre en cap. IX, cuento 3 (*Como el segundo sabio, por un exemplo de cómo una mala mujer engañó a su marido e le hizo poner en una picota...*).⁴⁶

Las colecciones medievales en el Siglo de Oro

A causa de todos estos componentes argumentales, el *Sendebar* fue convirtiéndose cada vez más en un auténtico *romance*, mejor y más trabado semánticamente, lo cual contribuyó a su éxito, gusto lector que se expande hasta el siglo xix, cuando se pueden identificar pliegos de cordel con la historia marco.⁴⁷ En cierta medida, eso es también lo que ocurre con la versión que se publica en 1573, la *Historia lastimera del príncipe Erasto*,⁴⁸ texto que recrea una versión italiana precedente de muchísimo éxito: *I compassionevoli avvenimenti d'Erasto* (1542).⁴⁹

A estas alturas de siglo, y dada la mediación italiana, podemos apreciar cómo este libro de cuentos representa un producto híbrido entre la tradición oriental y las novelas de corte boccacciano (recuérdese el *Ysopete*), esquema que reproducen, por ejemplo, los cuentos 14 (*Zelus*), 20 (*Caepulla*), 21 (*Puer adoptatus*) o 23 (*Vaticinium*), totalmente ajenos al resto de las versiones conocidas. Podríamos

45. Los cuentos 11 y 12 en Erasto: véase *infra*. Véanse Lacarra (2005) y Orazi (2006).

doncella moça, siendo ya viejo).

47. Lacarra (2005).

46. O en *Erasto*, 12, *Tentamina (Thermo, philósofo, entretiene la ejecución el tercer día con el exemplo de un cauallero que se casó con una*

48. Hurtado de la Vera (1996).

49. Entre 1542 y 1566 aparecieron catorce ediciones.

considerarla, así pues, como una auténtica colección de novelitas, previa a las primeras traducciones de los *novellieri*, ya en la década siguiente,⁵⁰ un aspecto que apenas ha sido considerado desde esta perspectiva. Más en concreto, en esta obra tiene por primera vez su aparición, al menos en lo que se me alcanza, un mecanismo novedoso para la incorporación de los hiporrelatos.

Decíamos anteriormente que los cuentos se refieren generalmente por parte de un narrador que habla en presencia como mínimo de un interlocutor. Pero podría darse la circunstancia de que la narración de ese relato tuviera que producirse en ausencia del destinatario y entonces la única forma posible y verosímil, que por otro lado refleja el proceso comunicativo presente en cualquier obra narrativa, es escribirlo y, en este caso, enviarlo mediante carta al remitente lejano. Esta utilización de la epístola como medio de expresión de diversos asuntos es una práctica utilitaria que se convierte en un medio narrativo de alto rendimiento en la ficción contemporánea, por ejemplo en la tradición de la ficción sentimental.⁵¹

Y así la emperatriz, ahora Afrodisia, requiere eróticamente al príncipe Erasto, que no está en palacio, mediante una carta de amores. Y siguiendo el mismo procedimiento, remite una carta al emperador Diocleciano, ausente de Roma, donde le transcribe el cuarto cuento (Capítulo 15 [Gaza]: *Vase fuera de Roma Diocletiano por se quitar de los embates de Aphrodisia, la qual con una carta de un exemplo de dos thesoreros d'el rey de Egypto, le atrae de nueuo a su propósito*). La necesidad narrativa de verosimilitud, y por qué no también el juego especular del libro dentro del libro, reitera el modo de integración y el séptimo de los sabios, que se encuentra ya en prisión, y por ello aislado, envía su cuento escrito en una carta dirigida al Rey (Capítulo 20 [Caepulla]: *Presos los philósofos, por vna carta de uno d'ellos se detuuo de nueuo la ejecución en el día séptimo*).⁵² Esta modalidad de inserción de los relatos me parece de una importancia decisiva, porque muestra el proceso paulatino de incorporación de los cuentos al ámbito de la escritura y de la lectura en voz baja y privada (no de otro modo leerían sus cartas el príncipe y el rey) desde los supuestos iniciales de la realización exclusivamente oral. Se trata de un pequeño botón de muestra de una tendencia que en momentos posteriores habrá de conocer una rentabilidad excepcional.

En lo referente a su paso a las prensas, con la más importante colección de cuentos medievales, *El conde Lucanor*, va a ocurrir algo parecido a lo que se apreciaba en la *Disciplina*. Sorprendentemente, se publicó muy tarde, en 1575, y al cuidado de Argote de Molina,⁵³ quien eliminó completamente las sutilezas estructurales y especulares del libro de don Juan Manuel, comenzando por la desmembración del entramado didáctico del conjunto, puesto que solo publicó los

50. De los cuales se tratará *infra*.

se en Ruiz Pérez y Víctor Infantes (2011).

51. La pauta para ese tipo de correspondencia habrá de ser la *Cárcel de amor* (1492). Y repárate-

52. Véase González Palencia (1946).

53. Véanse Orobig (1992) y Baldissera (2004).

cuentos (cuarenta y nueve en su edición), desdeñando la segunda parte de carácter sapiencial, un grado más elevado en el propósito docente del autor. De nuevo la complejidad de las estructuras de tipo oriental se reduce a un esquema carente de engranajes narrativos de distinto nivel. Pero ciñéndonos ahora al libro de cuentos, hay que destacar, frente a lo que se pensaba comúnmente —esto es que el único marco narrativo, mínimo por tanto, era la conversación entre Patronio y Lucanor— toda una serie de engarces implícitos, surgidos de la disposición estudiada de los cuentos y de su misma temática, que reitera especularmente la relación entre consejero y aconsejado. Resumiendo muchísimo, se podrían establecer cinco secuencias de diez cuentos cada una, que van modelando los avatares de esa relación, un andamiaje que se apuntala con el relieve argumental de ciertos cuentos estratégicamente situados, los cuales reproducen especularmente la situación enunciativa general. Así ocurre con los cuentos iniciales del conjunto,⁵⁴ 1 (*Lo que sucedió a un rey y a un ministro suyo*), 2 (*Lo que sucedió a un hombre bueno con su hijo*) y 3 (*Lo que sucedió al rey Ricardo de Inglaterra cuando saltó al mar para luchar contra los moros*),⁵⁵ los finales 48 (*Lo que sucedió a uno que probaba a sus amigos*), 49 (*Lo que sucedió al que dejaron desnudo en una isla al acabar su mandato*) y 50 (*Lo que sucedió a Saladino con la mujer de un vasallo suyo*), y el central, 25 (*Lo que sucedió al conde de Provenza con Saladino, que era sultán de Babilonia*).⁵⁶

Argote no fue capaz de apreciar, o simplemente no quiso hacerlo, estas sutiles relaciones narrativas, o bien decidió intervenir radicalmente en la disposición de los cuentos, aplicando un criterio totalmente diverso y, al parecer, en consonancia con el contexto de edición del libro. Es posible que el modelo organizativo seguido por el erudito sevillano parta del grado de verosimilitud de los cuentos, tal como parece desprenderse del prólogo. De tal modo, primero se dispondrían los relatos de carácter histórico, luego los más literarios y finalmente las fábulas. Dice en el prólogo *Al curioso lector* que «[...] el autor en esta diuersidad de ejemplos e historias que aquí se tratan, se acomodó al menester y prouecho de todos, dando buen sabor y condimento al rigor de los ejemplos⁵⁷ con la narración de graciosos cuentos y casos notables, [...] algunos sucesos famosos de reyes y caualleros castellanos».⁵⁸

Esta tripartición casaría con lo que apunta el inquisidor que revisó el texto, el Dr. Heredia, que según él, aparece conformado por «algunas historias antiguas, ejemplos y fábulas moralizadas, a manera todo de consejos provechosos»

54. Véase Don Juan Manuel (1994) y Lacarra (2006b).

55. La función especular con el todo se produce a partir del papel del consejero y el aconsejado, referente a la esfera regia en 1 y 3, y a la privada en 2.

56. Existe una relación temática evidente en-

tre los cuentos 25 y 50, puesto que tienen a Saladino como protagonista. Por su parte, el 50 es recreación del motivo de *la huella del león*, como el primero de los cuentos en el *Sendebar* castellano.

57. Luego se refiere a *fábulas*.

58. *El conde Lucanor*, ed. Argote, f. IIIv.

(f. II), repitiendo en cierta medida la clasificación antigua del *Disciplina*. Es verdad que los primeros cuentos corresponden a casos particulares de caballeros de Castilla [capítulos 1-22: XLI, XV, XLIV, III, XXVII, XXV, XXXII, XX, IX, XL, XLVII, L, XI, XXX, XIV, XVIII, XVIII, XXI, XXIV, XXXI, XXXIII, XXXVII], mientras que a partir del capítulo 23 (*Del rey y su privado*, I) se intercalan los restantes,⁵⁹ siendo el último (cap. 49) el cuento XLV. De hecho, los cuatro primeros cuentos (XLI, XV, XLIV, III) tienen como protagonista a Fernando III, patrón de Sevilla, que aparece claramente exaltado, en consonancia además con el contexto eufórico por la victoria en Lepanto (1571).

Sea como fuere, Argote impuso a la colección unos criterios organizativos totalmente ajenos a la intención de don Juan Manuel, que había creado, en realidad, un producto contaminado entre las tendencias occidentales y la simplificación propia del ámbito occidental, mezclando también cuentos procedentes de ambos espacios.

En la órbita italiana

Con el *Erasto y el Conde Lucanor* nos hemos situado a la altura de los años setenta. Pero antes, en 1567, Timoneda había publicado ya su *Patrañuelo*, por más que no arrope sus cuentos con un marco narrativo.⁶⁰ Los presenta en sucesividad, y como módulos independientes y dispares, lo mismo que ocurre con las *Contos e Historias* del portugués Trancoso (1575).⁶¹ Para ver en las prensas españolas colecciones de cuentos insertados en un marco englobador hay que esperar a las traducciones de los seguidores italianos de Boccaccio, entre los cuales, a la postre, se encuentra el propio Timoneda.

La traducción del *Decamerón* había aparecido muy pronto (Sevilla, 1496), pero, al igual que ocurre con Don Juan Manuel, en ella quedaba alterada considerablemente la estructura del original, porque se elimina la división en Jornadas y se establecen permutaciones en el orden de las novelas de modo caprichoso, desorden que Menéndez Pelayo⁶² achacaba a que los manuscritos estaban desencuadrados. También se suprime la mayor parte de los prólogos y epílogos que separan y articulan las novelas y se cambian los nombres de los reyes de cada jornada y de los narradores, además de eliminar los pasajes escabrosos.⁶³

A pesar de todo, el marco narrativo del *Decamerón*, la narración de diez cuentos durante otras tantas jornadas en boca de unos cortesanos que se refugian en el campo para huir de la peste que asola Florencia, absolutamente dis-

59. Son los cuentos: I, II, IV, V, VI, XXXVIII, VII, VIII, X, XII, XIII, XVII, XIX, XXIII, XLVIII, XXII, XLVI, XLIX, XLIII, XXVI, XXIX, XXXIV, XXXV, XXXVI, XXXIX, XLII, XLV.

60. Así pues, no me extiendo más sobre esta

colección, fuera de mi propósito.

61. Véase Donati (1983).

62. Menéndez Pelayo (2008).

63. Precisamente critica esta traducción el propio Doni en la *Zucca*, 1551. Hernández Esteban (2002).

tinto a los encuadramientos orientales que hemos ido viendo, no obtuvo apenas repercusión en los textos españoles del siglo xvi. No embargante, la evidencia y reiteración de ese esquema narrativo decameroniano se plasma inicialmente con la traducción⁶⁴ de los libros de Straparola (traducido por Truchado: *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*, 1580, pero impresa ya 1578 y acaso escrita en 1569⁶⁵) y Giraldi Cinthio (*Primera parte de las novelas*, 1590), y en menor proporción con la de Bandello (*Historias trágicas ejemplares*, 1589), el más influyente de los tres, puesto que se separa del criterio boccacciano.⁶⁶

En efecto, en la colección de Straparola⁶⁷ los narradores huyen de Milán a Murano, en Venecia, y se reúnen en las noches de Carnaval para contar sus historias, mientras que los de Cinthio huyen de Roma a Marsella, a consecuencia del Saco y en la nave que los conduce a su destino cuentan historias como pasatiempo. Bandello, por su lado, siguiendo a Masuccio, que no usó de marco constructivo en su *Novellino*, solo aportó un prólogo general, los sumarios de las novelas y las precedió de una epístola dedicatoria. Por lo demás, estas piezas faltan en la traducción francesa y también en la muy selectiva española, que procede de ella. El apreciable número de reediciones de estos textos indica un gran gusto lector de los mismos y, por consiguiente, una influencia importante en los autores del tiempo, muchos de los cuales, de todas formas, los habían podido leer en italiano, tanto a Boccaccio,⁶⁸ como a sus sucesores del xvi. De hecho otros autores muy influyentes, como Masuccio Salernitano o Sercambi no llegaron a traducirse nunca.

Muy a despecho de la relevancia de la imprenta para la difusión y lectura de las obras de entretenimiento, algunas colecciones de textos no fueron impresas, no sabemos muy bien por qué causa, pero tal vez por motivos del celo en el control inquisitorial después de 1559, sobre todo teniendo en cuenta el prejuicio moral generalizado contra las obras de ficción y mucho más si cabe contra las novelas de corte boccacciano.⁶⁹ Quedaron manuscritas las novelas en verso del licenciado Tamariz,⁷⁰ que no se unen mediante coordinación narrativa, y eso mismo ocurrió con una obra menos conocida, que, sin embargo, se presenta como la colección original que construye una de las estructuras relacionantes más complejas e interesantes.

Se trata de las *Diez Novelas* de Pedro de Salazar,⁷¹ historiador de Carlos V y Felipe II, en realidad la *Primera parte* de una proyectada colección que con-

64. Para el estudio de tales traducciones resulta imprescindible González Ramírez (2011).

65. González Ramírez (2011: 1225-1227).

66. Véase Foti (2010).

67. Straparola se reeditó en 1580, 1582, 1583, 1598, 1612; Bandello en 1590, 1603. Véase González Ramírez (2011).

68. Véanse últimamente: Profeti (2003), Ruffi-

natto (2006), Conde López (2007), Valvassori (2010).

69. Boccaccio pasó inmediatamente al *Índice de Valdés*.

70. Tamariz (1974).

71. Sito ahora en la Fundación Bartolomé March de Palma de Mallorca, ms. con signatura B89-VI-05. Dio por primera vez noticias de la obra Blecua Perdices (1983).

tendría finalmente treinta cuentos,⁷² siguiendo el modelo boccacciano de las décadas de relatos y más concretamente el presupuesto de Grazzini, il Lasca y Fortini, en tres jornadas.⁷³ La cronología de esta *Primera parte* ha de ser de entre 1563 y 1566,⁷⁴ anterior, de cualquier forma, al libro de Timoneda. Salazar se muestra con orgullo de pionero, haciendo uso de uno de los tópicos metaliterarios más frecuentes en la novelística breve hasta Cervantes, cuando afirma en su *Dedicatoria a Felipe II*:

Y puesto que ningún español, que yo sepa, hasta agora haya escrito en este género de escritura, no vendo mi invención por nueva, pues es notorio que de muchos tiempos atrás otros muchos y muy graves autores aprobaron y usaron el escribir cuentos, y otros consejas y novelas (f. 3).

Este prurito de iniciador me lleva a pensar que no se había podido publicar *El Patrañuelo*, de clara ascendencia italianizante. También los cuentos de Salazar se asemejan o tienen como claro modelo (por ejemplo, el tercero de ellos⁷⁵ se basa en una novela de Bandello)⁷⁶ las novelas italianas, pero, sin embargo, la enmarcación, o mejor dicho, el entramado múltiple que las engarza parece seguir sobre todo los modelos patrimoniales que hemos ido analizando hasta ahora, dando cauce a una suerte de hibridismo observable desde las versiones de las obras medievales. Precisamente, la *Dedicatoria a Felipe II* mencionada, constituye, como en el *Calila*, el primer marco, de índole histórica o referente al autor, o más propiamente a las relaciones del autor con el rey, puesto que éste le confiesa, en una especie de *recusatio* de la obra histórica frente a la ficción (interesante apuesta por el entretenimiento en un contexto adverso), que su intención al ofrecerle estos cuentos ha sido recrearlo honestamente para evadirlo de la pesada carga del gobierno, siguiendo un programa literario de adhesión a los monarcas perfectamente diseñado y con miras tal vez a conseguir el puesto de cronista oficial que se le resistía.

Porque el ocio y la diversión, como aconsejan los autores didácticos desde la Edad Media, son tan necesarios como las cosas de utilidad. Por eso al presente no le dedicará una crónica histórica sobre su padre el Emperador, según ha he-

72. Argumenta: «E puesto que, con la ayuda de Dios, mis cuentos llegarán a número de treinta, los he repartido en tres partes, para servir a V. M. con ellos en tres pedazos, porque de los ver todos juntos en un cuerpo no se harte y enfade, como suele acaescer a los que ven a la mesa, donde a comer se asientan, todos los platos y servicios juntos» (3v). He podido identificar otras cuatro de esas hipotéticas veinte novelas, de las que dieron noticia Vallín y Avenoza (1992). Está en prensa una edición a mi cargo

de las catorce *Novelas* en Cátedra.

73. *Le cene* de Anton Francesco Grazzini (il Lasca) y por otro, *Le piacevoli e amorose notti dei novizi* de Pietro Fortini.

74. Núñez Rivera (2010: 60-65).

75. *De cómo una moza principal fue falsamente acusada de adulterio y lo que sobre ello sucedió*.

76. II, 44 sexta de las traducidas en la edición española, que fue versionada más tarde por Timoneda en la *Patraña VII* y por Alonso de la Vega en *La duquesa de la Rosa*.

cho ya en dos ocasiones⁷⁷ y aún habrá de hacer *a posteriori*,⁷⁸ sino esta humilde, aunque eso sí, honesta colección de cuentos, para que la lea privadamente, lo recalco, y se distraiga. Además, Salazar comienza el prólogo con la referencia a un pastor, trasunto de él mismo, que agasajó en un momento dado al rey Jerjes, monarca mítico que se equipara entonces con el actual rey. En ese pequeño espacio de la *Dedicatoria* aparecen nada menos que tres monarcas, reflejos los unos de otros: Jerjes, Carlos y Felipe.

Salazar le llama al marco englobador, *Fundamento de la presente obra*, y ahí narra la historia que da a lugar a los diez cuentos subsiguientes. Pues bien, Evrigo, un monarca, antecesor de Rodrigo, y por tanto también previo a Felipe II («muy justiciero y humano, afable y dadivoso, y por esto de todos sus vasallos amado, servido y obedecido con voluntad crecida y lealtad entera», f. 3) cae muy enfermo y solo logra restablecerse al borde de la muerte por la intervención providencial de Dios. En esas, un médico suyo le aconseja que se desplace de Toledo a Granada en busca del buen clima. Es entonces cuando el rey piensa que él y su comitiva han de tener «alguna manera de pasatiempo; oír contar algunos cuentos gustosos y apacibles, porque para en camino no hay pasatiempo más aparejado y más consumidor del trabajo que este» (ff. 5v-6), acogiéndose, por supuesto, a la vieja consigna del *Alivio de caminantes*. El rey establece un premio para aquel cortesano que cuente la mejor historia y también designa a los jueces que han de formar el jurado oportuno. Se preocupa además por dictaminar el orden de intervención de los narradores, con lo que, en realidad, es el responsable de la disposición de los relatos.

A poco que comparemos entre la *Dedicatoria* y el *Fundamento* nos percataremos de que se establece una relación especular, en cierta forma similar a la del *Calila*, puesto que, en el nivel de la ficción, el rey Evrigo es un trasunto del propio Felipe, de quien es incluso antecesor en la monarquía de España, poniéndose así de relieve el gusto gótico del monarca, de la misma forma que los cortesanos que lo reconfortan en el camino reiteran la función lúdica de Salazar, quien escribe para solazar al rey de entre tantas preocupaciones. En los dos casos, además, los cuentos obtienen una función terapéutica.

Todos estos anillos concéntricos o sustratos temporales, de Jerjes a Felipe II, constituyen una especularidad de naturaleza cronológica, muy distinta de

77. *Historia y primera parte de la Guerra que don Carlos, Quinto Emperador de los Romanos, Rey de España y Alemania, movio contra los Príncipes y Ciudades rebeldes del Reyno de Alemania y sucesos que tuvo, Nápoles, Pablo Sugánappo, 1548 y la Hystoria de la guerra y presa de África, con la destrucción de la villa de Monazter y ysla del Gozo y perfida de Tripol de Berberia, con otras muy nuevas cosas*, Nápoles, maestre Matia (Ma-

tia Cancer de Brescia), 1552.

78. *Hispania Victrix. Historia en la qual se cuentan muchas guerras sucedidas entre Christianos y infieles así en mar como en tierra desde el año de mil y quinientos y quarenta y seis hasta el de sesenta y cinco. Con las guerras acontecidas en la Berberia entre el Xarife y los reyes de Marruecos, Fez y Vélez, Medina del Campo, Vincente de Millis*, 1570.

la de tipo espacial que se establece entre los cuentos y el marco, y que tiene un modelo en las colecciones orientales, comenzando por la importancia de la figura del rey en cuanto que mandatario y receptor del acto narrativo, como ocurre, por ejemplo, en el *Libro de los doce sabios*, el *Calila*, o los *Castigos de Sancho IV*. Una figura de rey que se proyecta asimismo en el interior de las novelas, muchas de las cuales están protagonizadas por monarcas godos, antecesores del rey Evrigo, o bien por monarcas del tiempo de Jerjes.⁷⁹

Las novelas por su parte, que como dice el propio autor obedecen a dos modelos, siendo unas de amores, de corte fundamentalmente bizantino,⁸⁰ y otras más humorísticas⁸¹ («invenciones amorosas» y «materias de donaire y sal», dice él)⁸², guardan entre sí marcas argumentales e instancias narrativas que las engarzan y determinan su estructura. Por ejemplo, muchos de los cuentos, y desde luego, el primero y el último, que funcionan así pues, como una especie de *cornice*, desarrollan un tema legal, un juicio en toda regla,⁸³ y reflexionan sobre los problemas de la correcta aplicación del derecho, un interés que se deja entrever o se evidencia de modo palpable en la mayor parte de las historias, interés acaso proveniente de la familiaridad con los libros o estudios de su hijo Eugenio, profesional de las leyes.

Ese aspecto legal constituye, asimismo, el eje del marco narrativo, puesto que el rey instaura un premio que habrá de repartirse en un concurso resuelto por unos privados de la corte, muy paralelos en su función a los personajes de los textos medievales, sobre todo cuando toman la palabra para extraer consecuencias sobre los cuentos, que comentan con el rey. Por poner otro caso, en fin, también el procedimiento temático de la resolución providencialista de los problemas resulta ser un elemento recurrente en muchos de los relatos,⁸⁴ de igual forma que la intervención divina ha operado el restablecimiento del rey.

79. Véase Núñez Rivera (2010: 79-82, «Los géneros de las novelas»). Sobre todo en VIII (*De cómo por la maldad de un traidor un rey y un fiel vasallo suyo padecieron muchas fatigas y trabajos*).

80. Bizantinos, sobre todo VI (*De cómo una princesa italiana fue cautiva por un cosario africano y ella cativó con su hermosura un gentil mozo español que padeció por ella muchas fatigas*) y 7 (*De cómo un caballero español enamorado de una dama extrajera que vio en cierta romería se fue a la servir y del suceso que en sus amores tuvo*).

81. Humorísticas: sobre todo V (*De cómo un caballero casó con una señora, la cual, después del muerto fue requerida de amores por dos personas de mucha autoridad y lo que con ellos sucedió*) y IX (*De ciertas burlas que hicieron unos estudiantes*

tes una noche a ciertas personas diversas).

82. Exactamente: «E así, puesto que en esta obra haya algunas invenciones amorosas y otras materias de donaire e sal, procuré yo escribir por términos tan moderados y palabras tan medidas que espero en Nuestro Señor no se notará en ellas alguno de los dichos excesos» (3v).

83. El derecho es tema básico en los relatos: I (*De cierta cuestión que tuvieron con unos gentiles hombres cuatro soldados que de la guerra venían*) y X (*De cierto pleito y contienda que hubo entre tres hermosas ninñas y cómo fueron ante la diosa Venus que las juzgase y las sentencias que sobre ello se dieron*).

84. Sobre todo en II (*De cómo un mozo no quiso fiar de su padre cierta hacienda que le daban y la confió de un amigo suyo*)

Hacia Cervantes

Ninguna de las colecciones autóctonas, y por supuesto no lo hace esta última de Salazar, se acoge al modelo boccacciano. Ello es evidente. La primera adaptación en estricto sentido de un marco similar se da en las *Noches de invierno* de Juan Eslava en 1609, inaugurando una tendencia que habrá de ser enormemente fructífera en las colecciones del siglo XVII.⁸⁵ El marco interlocutivo de la obra se trata de un diálogo entre varios personajes (Leonardo, Fabricio, Silvio y Albaño) cuya conversación no solo engarza diez cuentos («Historias antiguas», de vidas y costumbres antiguas con vocablos presentes) sino que estos aparecen rodeados de mucho material enciclopédico y comentarios de acarreo sobre filosofía natural, emitidos después de la narración de los relatos, un recurso que recuerda a esa mezcla de ejemplos y sentencias de los libros medievales.

Durante tres noches de carnaval en Venecia, contenidas en cuatro diálogos) los personajes se reúnen en la sobremesa en casa de cada uno de ellos, que narra por turno para contar historias de muy diversa procedencia, pero de ascendente comúnmente italiano.⁸⁶ Hasta aquí no se distinguiría ningún elemento muy digno de mención, pero hay una particularidad que me parece muy significativa y novedosa. Porque los personajes dicen que las historias que cuentan las han leído y retenido *ex profeso* en la memoria para comunicarlas en la conversación. Un acto de memorización de las lecturas de textos impresos, que llevan haciendo desde antes de las reuniones que presenciamos en la obra y que seguirán ejercitando después de la tercera noche. Si quieren reanudar sus encuentros narrativos tendrán que aprenderse historias nuevas. Así pues, el diálogo de Eslava es solo un pequeño trecho temporal de una costumbre de leer, memorizar y narrar que se reitera hacia infinito: el mecanismo de abismamiento en esta especie de *opera aperta*, con un marco narrativo sostenido en el tiempo, llega a unas dimensiones insospechadas por imposibilidad de calibrar exactamente los límites.

Unos límites que tampoco se precisan en la colección de Cervantes. Haciendo caso omiso de la tradición patrimonial y del modelo italiano, don Miguel no eligió un marco narrativo al uso para agrupar sus *Novelas ejemplares*, sino que prefirió una sutil, y por ahora desconocida,⁸⁷ sutura entre las piezas, que constituyen, como él mismo dice en el prólogo, una *mesa de trucos*, donde obtienen significación todas juntas, tanto como cada una de por sí. Esta oposición metaliteraria resulta ser el trasunto de la concepción problemática que tiene Cervantes sobre la naturaleza literaria de la colección de novelas, que pueden ser «pegadizas» o bien, sueltas (como dice en el *Quijote*),⁸⁸ refiriéndose a la estructura orgánica de una colección unitaria frente a la dislocación sin coherencia de la

85. Eslava (1982).

tido, sino que remito al artículo de Antonio Rey Hazas en este volumen.

86. A partir de Barella (1985).

87. No trataré de este aspecto tan controver-

88. *Don Quijote*, p. 980.

diversidad novelesca.⁸⁹ Y Cervantes parece decantarse por esta segunda opción, posibilidad desordenada que sintetiza en el término *pepitoria* con el que califica a la obra:

Y así te digo otra vez, lector amable, que destas novelas que te ofrezco en ningún modo podrás hacer pepitoria: porque no tienen pies, ni cabeza, ni entrañas, ni cosa que les parezca. Quiero decir que los requiebros amorosos que en algunas hallarás son tan honestos y tan medidos con la razón y discurso cristiano, que no podrán mover a mal pensamiento al descuidado o cuidadoso que los leyere.⁹⁰

Ahora bien, Cervantes, no desdeñó del todo el procedimiento de coordinación,⁹¹ puesto que hizo uso del viejo esquema de las cajas chinas al ofrecer las dos últimas novelas de la serie, muy dispares en su naturaleza y extensión, pero incluida una dentro de la otra. El alférez Campuzano, protagonista de la primera novela, *El casamiento engañoso*, tiene escrito un *Coloquio* entre dos perros, Cipión y Berganza, en que este segundo cuenta su vida a Cipión en primera persona. Esa narración oral ha ocurrido la penúltima noche que estuvo internado en el Hospital de la Resurrección de Valladolid y él la ha oído de modo no muy fidedigno y la ha transcrita en un cartapacio.

Este texto se lo da al otro personaje de la primera novela, el licenciado Peralta, que lo va a leer recostado y en voz baja. La especularidad entre la función respectiva de los perros y la del alférez y el licenciado resulta evidente. Mientras, el alférez se queda dormido, por lo que Peralta la tiene que leer de un tirón, sin preguntarle nada, porque solo se despertará cuando acabe su lectura. Esa lectura íntima y privada de Peralta es la que posibilita a su vez nuestro conocimiento de la historia del perro Berganza.

Esa propuesta de Cervantes resulta muy novedosa con respecto a lo que hemos visto, aunque las cartas del Erasto podrían considerarse un adelanto, porque se hace uso ya directamente de la lectura en voz baja por parte de un personaje (en el *Quijote*, la *novela del curioso impertinente* se lee a partir de un cartapacio pero en voz alta) como medio de dar cauce de expresión a la historia. Ya no se trata de un cuento oído o leído y luego aprendido para desarrollarlo en público. Ahora el lector se aísla para conocer el contenido de las páginas escritas y Cervantes con maestría suprema deja dormido al autor con la idea de que no pueda intervenir, ni comentar, ni apostillar lo escrito.

Este autor promete, incluso, que va a escribir la segunda historia, la de Cipión, que oyó la última noche en el Hospital. Pero esa segunda noche no

89. Lo explica Sola (2006).

90. Cervantes, *Novelas ejemplares*, pp. 17-18.

91. «Heles dado el nombre de ejemplares, y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se

pueda sacar algún ejemplo provechoso; y si no fuera por no alargar este sujeto, quizá te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas, como de cada una de por sí» (*Novelas ejemplares*, p. 18).

llegamos a conocerla: queda como una proyección hacia el futuro, trazando unos puntos suspensivos, una duplicación del mismo proceso que se narra en la Novela-Coloquio. Una apertura narrativa ésta que nos recuerda, por cierto, el procedimiento que hemos visto ya en las *Noches de invierno* de Eslava. Después de cuatro siglos de colecciones de relatos con marco, Cervantes decide eliminar el andamiaje ficticio para su serie de novelas, aunque lo incorpora en el punto y final, de tal modo que se proyecta al conjunto. En las dos novelas integradas del *Casamiento y el Coloquio*, como siempre en Cervantes, van reunidos, pero renovados hasta hacerlos difícilmente reconocibles o imperceptibles los mecanismos literarios avalados por la tradición.

Y es que en el espacio temporal que se desarrolla de la Edad Media al Siglo de Oro se pueden identificar algunos de los elementos que intervienen en el progresivo éxito del género y que tienen enormemente que ver con el triunfo paulatino de la escritura y la imprenta frente a la oralidad perecedera. Es la era del escritocentrismo.⁹² Todo libro de cuentos textualiza la ficción conversacional de referir historias y de oírlas oralmente. En las primeras agrupaciones los cuentos se dicen (bien leídos o bien memorizados) y se oyen en voz alta, y de ese modo se enteran todos los presentes y también nosotros como lectores.

Pero a partir de la mitad del xvi el mero sonido, efímero, deja paso al poder de la vista, que propicia una mayor asimilación de los contenidos, mediante la lectura en voz baja. De un acto social y colectivo el cuento se va perpetuando poco a poco como un producto literario y por ello escrito. Y esta realidad presente en el auge de la imprenta se refleja especularmente y se abisma en el espacio ficticio de las colecciones mismas, como hemos ido comprobando en el *Sendebar*, en Eslava y sobre todo en Cervantes.

En definitiva, son estas unidades literarias superiores y complejas las que propician que los cuentos, insignificantes e insuficientes en su mera individualidad, adopten una significación mucho más intensa, por contigüidad con otros cuentos y por analogía o diferencia con el marco, reflejando como en un espejo aspectos de ese espacio literario que en la mayor parte de las ocasiones reitera a su vez los sucesos y procesos de la vida.

92. Para «la novela como género de escritura» resulta fundamental Laspéras (1999: 309-313).

Bibliografía

- ALFONSO, Pedro, *Disciplina clericalis*, Palencia, Simancas ediciones, 2005.
- BALDISSERA, Andrea, «Argote de Molina editore del *Conde Lucanor*: un fortunato repéchage anticuario», en Luisa Secchi Tarugi, ed., *L'Europa del libro nell'età dell'umanesimo. Atti del XIV Convegno Internazionale (Chianciano, Firenze, Pienza 16-19 luglio 2002)*, Florencia, Franco Cesati editores, 2004, pp. 397-407.
- BARELLA, Julia, «*Las Noches de Invierno* de Antonio de Eslava: entre el folklore y la tradición erudita, *Príncipe Viana*, XLVI, 175 (1985) 513-565.
- BENALMOCAFFA, Abdalá, *Calila y Dimna*, Madrid, Alianza, 2008.
- BLECUA PERDICES, José Manuel, «Notas para la historia de la *novela* en España», en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, II, 1983, pp. 91-95.
- BRACCIOLINI, Poggio, *Libro de chistes*, ed. Carmen Olmedilla, Madrid, Akal, 2008.
- CACHO BLECUA, J. Manuel y LACARRA, M. J., eds., *Calila e Dimna*, Madrid, Castalia, 1984.
- CÁNDANO FIERRO, Graciela, «Tradición misógina en los marcos narrativos de *Sendebar* y *Calila y Dimna*», en Aengus M. Ward, Jules Whicker y Derek W. Flitter, eds., *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Birmingham, 21-26 de agosto de 1995*, Birmingham, Universidad de Birmingham, 1998, pp. 99-105.
- CÁNDANO FIERRO, Graciela, *Estructura, desarrollo y función de las colecciones de exempla en la España del siglo XIII*, México, UNAM, 2000.
- CAÑIZARES FERRIZ, Patricia, *Traducción y reescritura. Las versiones latinas del ciclo Siete sabios de Roma y sus traducciones castellanas*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, Diputació de Valencia, 2001.
- CERVANTES, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998.
- CERVANTES, Miguel de, *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, Barcelona, Crítica, 2001.
- CONDE LÓPEZ, Juan Carlos, «Las traducciones del *Decamerón* al castellano en el siglo xv», en María de las Nieves Muñiz Muñiz, ed., *La traduzione della letteratura italiana in Spagna (1300-1939). Traduzione e tradizione del testo. Dalla filología all'informatica*, Barcelona, Franco Cesati Editore/Universidad de Barcelona, 2007, pp. 139-156.
- CRISTÓBAL, Vicente «Tratamiento del Mito en las *Novelle* de las *Metamorfosis* de Apuleyo», *Cuadernos de Filología Clásica*, 10 (1970) 309-373.
- DON JUAN MANUEL, *El conde Lucanor*, ed. Guillermo Serés, Barcelona, Crítica, 1994.
- DON JUAN MANUEL, *El Conde Lucanor*, ed. facsímil Enrique Miralles, Barcelona, Puvill, 1978.
- DONATI, Cesarina, «Trancoso traduttore di Timoneda», *Arquipelago*, 5 (1983) 65-94.

- DONI, Anton Francesco, *Le novelle*, Roma, Salerno, 2002-2003.
- ESLAVA, Juan, *Noches de invierno*, ed. Julia Barella, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1982.
- Fábulas de Esopo*, ed. facsimilar de la primera edición de 1489, Madrid, Real Academia 1929.
- FIRENZUOLA, Agnolo, *Le novelle*, Roma, Salerno, 1971.
- FOTI, Vittoria, «Relecturas del *Decamerón* y del *Amadís de Gaula* en Matteo Bandello», *Cuadernos de Filología Italiana. Relecturas de Boccaccio: narrativa de los Siglos de Oro, cine y teatro. Actas del Congreso Internacional Complutense (28-30 de abril de 2009)*, Volumen extraordinario (2010) 29-41.
- GÓMEZ CANSECO, Luis, «La invención del libro gordo: pícaros, pastores y caballeros en pos de la novela», *Nuevas trazas para la ficción de pícaros. Ínsula*, 778 (2011) 13-15.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando, *Historia de la prosa medieval castellana, I. Creación del discurso prosístico: el entramado cortesano*, Madrid, Cátedra, 1998.
- GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel, ed., *Versiones castellanas del Sendebar*, Madrid, CSIC, 1946.
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, David, «En el origen de la novela corta del Siglo de Oro: los *novellieri* en España», *Arbor*, 187, 752 (2011) 1221-1243.
- HARO CORTÉS, Marta, «El viaje sapiencial en la prosa didáctica castellana de la Edad Media», en Alan Deyermond y Ralph Penny, eds., *Actas del Primer Congreso Anglo-Hispano, II: Literatura*, Madrid, Castalia, 1994, pp. 59-72.
- HARO CORTÉS, Marta, *Los compendios de castigos del siglo XIII: técnicas narrativas y contenido ético*, Valencia, Universitat de València, 1995.
- HARO CORTÉS, Marta, *Literatura de castigos en la Edad Media: libros y colecciones de sentencias*, Madrid, Laberinto, 2003.
- HERNÁNDEZ ESTEBAN, María, «El cuento 73 de *Las cien novelas de Juan Bocacio* ajeno al *Decamerón*», *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, 20 (2002) 105-120.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, Carmen, *El cuento medieval español. Revisión crítica y antología*, Murcia, Universidad de Murcia, 2002.
- HURTADO DE LA VERA, Pedro, *Historia lastimera del príncipe Erasto*, Salamanca, Universidad, 1996.
- LACARRA, María Jesús, *Cuentística medieval en España: los orígenes*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1979.
- LACARRA, María Jesús, ed., Pedro, Alfonso, *Disciplina clericalis. Español-Latín*, y trad. Esperanza Ducay, Zaragoza, Guara Editorial, 1980.
- LACARRA, María Jesús, *Cuento y novela corta en España*, Barcelona, Crítica, 1999.
- LACARRA, María Jesús, «Ecos de la *Disciplina clericalis* en la tradición hispánica medieval», en María Jesús Lacarra, coord., *Estudios sobre Pedro Alfonso de Huesca*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1996, pp. 275-289.
- LACARRA, María Jesús, ed., *Sendebar*, Madrid, Cátedra, 2005.
- LACARRA, María Jesús, «El *Calila* en España: tres encuentros con los lectores»,

- en María Jesús Lacarra y Juan Paredes, eds., *El cuento oriental en Occidente*, Granada, Fundación euroárabe, 2006a, pp. 129-145.
- LACARRA, María Jesús, *Don Juan Manuel*, Madrid, Síntesis, 2006b.
- LACARRA, María Jesús, «El *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*: las transformaciones del *Calila en Occidente*», en Marta Haro, dir., *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*, València, Universidad de València, 2007, pp. 15-39.
- LACARRA, María Jesús, «La fortuna del *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo* en Italia», en «*España al revés*». *Atti del I Convegno di Studi Interdisciplinari*, Catania, Università degli Studi di Catania, 2008, pp. 23-43.
- LALOMIA, Gaetano, «Ida y vuelta de cuentos. Cuentos orientales que van a Italia. Cuentos orientales que de Italia vuelven a España», en José Manuel Fradejas Rueda, Déborah Dietrick Smithbauer, Demetrio Martín Sanz y Mª Jesús Díez Garretas, eds., *Actas del XIII congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Valladolid, 15 a 19 de septiembre de 2009). In memoriam Alan Deyermond*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid/Universidad de Valladolid/Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2010, 2, pp. 1069-1085.
- LASPÉRAS, Jean Michel, *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, Montpellier, Éditions du Castillet, 1987.
- LASPÉRAS, Jean Michel, «La invención de la novela: hacia una definición», en Canavaggio, Jean, ed., *La invención de la novela*, Madrid, Casa de Velázquez, 1999, pp. 307-317.
- Memorabilia Boletín sobre literatura sapiencial*, dirigido por Marta Haro Cortés <<http://parnaseo.uv.es/Memorabilia.htm>>
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Orígenes de la novela*, Madrid, Gredos, 2008 (2 vols.).
- MOLINA, Tirso de, *Cigarrales de Toledo*, ed. Pilar Palomo e Isabel Prieto, Madrid, Turner, 1994.
- NEUGAARD, Edward J., «Las fábulas de Esopo en castellano y en catalán», *Traducción y Humanismo: Panorama de un desarrollo cultural. Vertere. Monografías de la Revista Hemeneus*, 9 (2007) 131-137.
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín, «Ficción sentimental e imprenta entre 1491 y 1499. Una cuestión de género», *Isabel I (1451-1504): Las letras en torno al trono. Ínsula*, 691-692 (2004) 43-44.
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín, «Las *Diez novelas* de Pedro de Salazar y los *Cuatro cuentos de ejemplos*. Autoría común y estructura compartida», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 58, 1 (2010) 59-93.
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín, «*Lazarillo* creciente, *Lazarillo* menguante», *Ínsula. Nuevas trazas para la ficción de pícaros*, 778 (2011) 20-22.
- ORAZI, Veronica, ed., *Sendebar. Libro de los engaños de las mujeres*, Barcelona, Crítica, 2006.
- OROBIGT, Christine, «Gracián lector de don Juan Manuel a través de Argote de Molina», *Criticon*, 56 (1992) 117-133.

- PALOMO, Pilar, *La novela cortesana. Forma y estructura*, Barcelona/Málaga, Pla-
neta/Universidad de Málaga, 1976.
- PEDROSA, José Manuel, *El cuento popular en los Siglos de Oro*, Madrid, Laberinto,
2004.
- PINHEIRO DA VEGA, Tomé, *Fastiginia. Vida cotidiana en la corte de Valladolid*, ed.
N. Alonso Cortés, Valladolid, Ámbito, 1989.
- PROFETI, Maria Grazia, «Il Decamerone in Spagna nei secoli d'oro: dai temi alle
strutture», en Maria Grazia Profeti, ed., *Raccontare nel Mediterraneo*, Floren-
cia, Alinea, 2003, pp. 105-126.
- RUFFINATTO, Aldo, «Il Decamerone nella letteratura spagnola (Dal Conde Lucar-
nor alle *Edades de Lulú»), en C. Allasia, ed., *Il Decamerone nella letteratura
europea*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, pp. 183-204.*
- RUIZ PÉREZ, Pedro y INFANTES, Víctor, *Dos obras de la primera literatura áurea
(c. 1515)*, Madrid, Turpin, 2012.
- Sendebar. *Base de datos del cuento medieval*, al cuidado de M. J. Lacarra <<http://www.ebro3.unizar.es:8080/clarisel/sendebar/enlaces.htm>>
- SIMÓN DÍAZ, José, «La literatura medieval castellana y sus ediciones españolas
de 1501-1560», en María Luisa López Vidriero y Pedro M. Cátedra, eds., *El
Libro Antiguo Español. Actas el primer Coloquio Internacional (Madrid, 18 al
20 de diciembre de 1986)*, Salamanca/Madrid, Sociedad Española de Historia
del Libro/Universidad y Biblioteca Nacional, 1, 1988, pp. 371-395.
- SOLA, Christel, «'Destas novelas que te ofrezco en ningún modo podrás hacer
pepitoria': aproximación a la práctica cervantina de la colección de novelas»,
Criticón, 97-98 (2006) 89-105.
- TAMARIZ, Cristóbal de, *Novelas en verso*, ed. Donald McGrady, Universidad de
Virginia, 1974.
- VALLÍN, Gema y AVENOZA, Gemma, «Los primeros pasos de la *novella* en Espa-
ña: *Cuatro quentos de ejemplos*», *Criticón*, 55 (1992) 31-40.
- VALVASSORI, Mita, «Observaciones sobre el estudio y la edición de la traducción
castellana antigua del *Decamerón*», *Cuadernos de Filología Italiana. Relecturas
de Boccaccio: narrativa de los Siglos de Oro, cine y teatro. Actas del Congreso
Internacional Complutense (28-30 de abril de 2009)*, (2010) 15-27.

La ficción ante el censor. La *novella* y los índices de libros prohibidos en Italia, Portugal y España (1559-1596)

María José Vega

Universidad Autónoma de Barcelona

Una buena parte de los tratados teóricos sobre la censura concede a la ficción en prosa un lugar periférico o menor. Sabemos, sin embargo, que la inquisición romana y la Congregación del Santo Oficio fueron severísimas con los *novellieri*, especialmente en el último cuarto del Quinientos, con la impresión del índice de Parma, la difusión de listas complementarias al índice tridentino y la compilación de los catálogos finiseculares. El *Decamerón* de Boccaccio había sido condenado con anterioridad, en 1559, figuró después en el índice del Concilio de Trento y en varios índices nacionales y fue, además, sometido a un escrupuloso expurgo a comienzos de la década de los setenta. Es el boccacciano, posiblemente, el caso mejor descrito de censura novelística en el Quinientos, porque, además de afectar a un texto canónico de la literatura italiana, su accidentada historia editorial es tan llamativa como ejemplar. Contrariamente a lo que han sugerido algunos estudiosos, la narrativa corta italiana del Quinientos salió muy bien parada en los índices españoles del siglo XVI, y no demasiado mal en los portugueses, quizás porque las inquisiciones ibéricas fueron menos proclives a intervenir en las materias *extra fidem*, esto es, en las ajena al ámbito de la herejía y del error doctrinal. En cambio, los índices italianos prohibieron, entre otras, las *novelle* de Giraldi, Straparola, Bandello, Firenzuola, Guicciardini o Parabosco, amén del *novellino* de Masuccio o las *Cento novelle* de Sansovino. La severidad de los índices italianos con la ficción literaria no tuvo paralelo en los hispánicos, más lenes con los libros de entretenimiento y de invención (aunque más recios, en cambio, con los de devoción y espiritualidad).

Estas páginas se proponen establecer una perspectiva comparada en el estudio de la censura de la *novella* en Italia, Portugal y España, y, además, examinar y rebatir, a la luz de los datos primarios y de los testimonios contemporáneos, algunas de las convicciones críticas más arraigadas sobre la política censoria de

la ficción novelística en la Europa de la Contrarreforma. El caso de los *novellieri* es particularmente complejo porque las causas de prohibición que parecen seguirse de los testimonios de los que disponemos pueden adscribirse tanto al ámbito de la fe (aunque siempre en las *notas menores* o en las formas más leves de heterodoxia) como al de la moralidad, cuya jurisdicción fue diversa y cambiante. Consideraré ante todo la prohibición de las *novelle* escritas en el siglo XVI, pero sin olvidar en ningún momento que la condena de Boccaccio y de algunos autores anteriores al Quinientos (como Masuccio) condicionó la lectura y el juicio censorio de los modernos *novellieri*. He tomado, como punto de partida de este estudio, el año de 1559, que es el de la publicación del índice romano de Pablo IV y del español del inquisidor general Fernando de Valdés, y, como punto de conclusión, el año del índice clementino, el último del siglo. Ocasionalmente, me referiré a algunos índices posteriores, especialmente cuando se trate de clarificar la política censoria española en los primeros años del siglo XVII respecto de la romana precedente.

Leer después de Lutero, o la influencia de la censura de Boccaccio

Permítaseme abordar el peso de la censura de Boccaccio en la lectura y escritura de la *novella* a partir de un texto concreto: el *Tratado del Papa y de su autoridad*, de Cipriano de Valera, que apareció impreso en 1588. Se trata de una colección de vidas de los pontífices, materia que Valera describe como un *laberinto confuso y escabroso*, imprescindible, sin embargo, para que España pueda guardarse de ellos. A propósito de Pío V, escribe el heterodoxo Valera:

Este Impio 5. quitó de los famosos poetas Italianos, como del Petrarca y del Bocacio, todo aquello que con gran libertad y verdad avian dicho del Papa y de la Corte Romana, y de los Eclesiasticos. Porque aveys de saber, que antes que Dios levantasse a Luthero, y a los demas que le han sucedido, los Italianos, y principalmente los sutiles y libres ingenios de los Florentines, han sido los que han pintado al Papa, a su Corte Romana, y a sus eclesiasticos con sus vivos colores y proprios matizes. Leed al Dante, al Petrarca, y al Bocacio (pero mira no sean de los que este Papa ha castrado) y vereys si digo Verdad. Gran vergüenza para nuestros Españoles, que se precian de tan libres y de tan buenos ingenios como los Italianos, que assi se apocan y abaten haziendose esclavos del Papa, y no osando chistar contra el, por mayores vellaquerias que le vean hazer. Libertad de conciencias, libertad. (Cipriano de Valera, *Dos tratados, el primero es del Papa y de su autoridad*, pp. 218-219)

Se refiere Valera a la política prohibitoria del censor Michele Ghislieri, luego papa Pío V, que participó en la redacción del índice romano de 1559 y del de Trento, así como al Bocaccio *castrado* por la comisión de la Academia florentina, a la que se comisionó su expurgo, y que apareció impreso en 1573. Interesa aquí esta reflexión, ante todo, por la identificación de las causas de la censura de Petrarca y Bocaccio no tanto en las *cose d'amore* del *Decamerón* o en la *spurca*

libido petrarquista cuanto en la corrosiva representación de los estamentos religiosos en las *novelle* y en la descripción no menos ácida de la vida *babilonica* de la Curia en los sonetos antiaviñoneses de Petrarca. Interesa también porque vincula, imaginativa y doctrinalmente, a Boccaccio con Lutero, del que sería una suerte de precursor o precedente, como si el novelista se hubiera de algún modo adelantado a coincidir con el Reformador. El ingenio *libre* de Boccaccio habría sabido pintar *ya* con vivísimos colores lo que Lutero acabaría por reprehender y condenar decenios más tarde.

Esta vinculación entre Lutero y Boccaccio no es singular ni exclusiva de Cipriano de Valera, aunque este la establezca de forma particularmente vistosa y contundente. Poseemos otros testimonios, desde las dos laderas de la Reforma, de que los lectores quinientistas de Boccaccio, especialmente después de los años cuarenta, tienden a recordar a Lutero cuando se adentran en el *Decamerón*. La propaganda protestante de la segunda mitad del siglo xvi había enfatizado estas relaciones de *anticipación*, como puede comprobarse, por ejemplo, en el *catálogo de testigos* de Matías Flaco Ilírico, que antecedió en más de un cuarto de siglo al tratado de Valera. El *Catalogus testium veritatis, qui ante nostram aetatem reclamarunt Papae* (1556) era, como indica el título, una colección de testimonios de todos aquellos que, antes de la llegada de Lutero, anhelaron el advenimiento de un *corrector*, criticaron los excesos papales y los vicios de la Iglesia o sostuvieron la necesidad imperiosa de una reforma: propone nuevas lecturas de pasajes de los Padres y de textos históricos y proféticos medievales como *praesensiones* o anticipaciones del reformador.¹ Si interesa recordar aquí el texto de Ilírico es, sobre todo, por señalar la práctica, muy extendida, de legitimar la reforma luterana acudiendo a textos anteriores, que se presentan como *testigos de la verdad* y que permiten construir una extensa historia de quejas y críticas al Papado y a la Iglesia (y demostrar además que Lutero había sido largamente anhelado). De este modo, pueden releerse textos en absoluto relacionados entre sí (como, por ejemplo, la crítica de la *Donación de Constantino* de Valla y algunos pasajes del canto XXXII del *Purgatorio* de Dante) desde un único punto de observación, que los ordena teleológicamente hacia un fin común. Huelga historiar aquí esta práctica protestante, que nace en los primeros años de la Reforma y cuyo fin es defender, *a vetustate*, la legitimidad de la posición luterana y cimentar la reforma en la tradición de la Iglesia. Baste retener que Boccaccio, aunque no sólo él de entre los florentinos, engrosa la lista de esos que, *antes de que Dios levantara a Lutero*, habían sabido describir los mismos males que denunciaría el reformador. Esta convicción ha estado extendidísima en Alemania e Inglaterra, y

1. No he manejado la *princeps* basiliense de 1556 sino la edición aumentada de 1562 (*Catalogus testium veritatem qui ante nostram aetatem Pontifici Romano, eiusque erroribus reclamarunt...*, Argen-

tinae, Paul Messerschmidt für Johann Oporin in Basel, 1562) muy descuidada, con frecuentísimos errores de paginación. Los grandes escritores florentinos aparecen en las pp. 505-508, 551.

puede rastrearse en la historia de las ediciones boccaccianas. Valga como único ejemplo de su persistencia el de la celebrada edición londinense de las *Tales from Boccaccio with Modern Illustrations*, de 1846, cuya introducción señalaba que el autor era, en materia religiosa, una especie de prolepsis de Lutero: «he was prophetically a Protestant and agreed with Luther a century and a half before Luther appeared». Más aún: no hay materia alguna en la que un protestante pueda disentir de Boccaccio.² Lutero mismo se había inspirado, en algunos lugares de sus obras, en las *novelle* del *Decameron*, lo que parecería corroborar aún más este vínculo simbólico e imaginativo.³

En el siglo xvi, al menos en Italia, el ‘advenimiento’ de Lutero parece haber incidido en la manera de leer e interpretar el *Decameron*. Esta idea es central en la argumentación de Vincenzo Borghini, que fue quien dirigió el primer expurgo colegiado de la obra. La inclusión de las *novelle* en el *Index* del Concilio de Trento, de 1564, suscitó de forma casi inmediata un movimiento de defensa (lingüística y política) del valor de la prosa boccacciana, como maestro de estilo en lengua vulgar, lo que favoreció el nombramiento de una comisión que permitiera devolver a las prensas y a los jóvenes un Boccaccio *limpio* (o *castrado*, que diría Valera). La comisión comenzó la corrección en 1571 y la culminó en 1573, eliminando injurias, blasfemias y cuanto concernía (hablando mal o escandalosamente) a sacerdotes, frailes, abades, monjes, obispos, santos, reliquias, etc., es decir, a personas y a cosas sagradas. El prefacio de Vincenzo Borghini a las anotaciones del texto revisado, que se imprimieron en 1574, describe las intervenciones censoriales con gran sutileza y es quizá uno de los documentos más relevadores sobre la recepción de Boccaccio en el siglo xvi. Subraya particularmente Borghini el cambio experimentado en nuestra manera de leer el *Decameron*: en los tiempos pasados (escribe) no se habría reparado en si un escrito de burlas placenteras se deslizaba hacia la irreverencia, pues no se mancha la

2. *Tales from Boccaccio*, pp. xli-xlii. Y añade: «It affords another link in the chain which connects him with his immortal precursor, Dante, who scrupled not to represent Popes themselves as suffering the vengeance of eternal fire». La idea de una *cadena* entre Dante, Boccaccio y Lutero, propia de la historiografía literaria protestante, es también de importancia para comprender las lecturas quinientistas del *Decameron*.

3. William Hazlitt, el editor de las *Tischreden* de Lutero, señaló ya que algunos de los cuentecillos de sobremesa del reformador procedían directamente del *Decameron*. No he tenido acceso a un temprano estudio de Florence Nightingale Jonas (1910) que se refiere también a la lectura específicamente luterana de Boccaccio, pero algunas de sus conclusiones

aparecen resumidas en DiRoberto (2010: 653 ss.), que vincula, como dos caras de la misma moneda, lo que llama el modo «carnavalesco» (de Boccaccio y Rabelais) y el modo «serio» (de Lutero y Calvino) de la crítica religiosa. En las charlas de sobremesa, Lutero recitaba además historias del libro *Die Florentisch Frauen*, es decir, del *De mulieribus claris*. También Hans Sachs, uno de los propagandistas más activos de la Reforma, extraído del *Decameron* más de sesenta de las *Schwanke, Fastnachtspiele* y *Meistergesänge*. Fueron muchas las imitaciones de Boccaccio que se publicaron en las prensas alemanas desde 1522 en adelante: en el decenio entre 1556 y 1566, ya muerto Lutero, se imprimieron cinco colecciones de novelas cortas que son sus herederas directas.

doctrina verdadera con fábulas y charlas de poetas.⁴ Han surgido, sin embargo, *nuevas perturbaciones* de opiniones nocivas y extrañas, y se habría juzgado bueno quitar la ocasión de que se desvian las mentes de los simples. Por ello, en fin, se prohíben o se corrigen los libros que, sin tales perturbaciones, no se habrían tocado: a menudo, continúa Borghini, los tiempos, lugares y accidentes *mudan la naturaleza de las cosas* y alteran su calidad.⁵

El *Decameron*, leído en *malos tiempos*, parecía ratificar desde la ficción las tesis luteranas que Boccaccio nunca había conocido. O, dicho de otro modo: lectores y censores no parecen leer igual después de Lutero y, a menudo, se lamentan por ello. Esos *tiempos malos* que mudan *la naturaleza de las cosas* son, ante todo, el indicio de una nueva actitud interpretativa, más severa y suspicaz, y, por ende, de un modo de leer el disenso en la ficción cada vez más atento, escrupuloso o estricto. Borghini quiere señalar, secundariamente, que la percepción del error y el disenso reside también en la actitud de los lectores, puesto que la suspicacia modifica los umbrales de percepción de la heterodoxia. Cuando se revisa de forma conjunta el material liminar de los *Indices Librorum Prohibitorum*, desde 1544 hasta 1596, sorprende la repetición continua de una idea en todo semejante a la de Borghini, la de la *malicia de los tiempos*, en censores de distinta procedencia intelectual y geográfica. Esas mismas palabras, *malitia temporum*, figuran, por ejemplo, al final del prefacio que antecede al índice del Concilio de Trento.⁶

4. Es una idea que puede reencontrarse en algunos censores italianos anteriores a la década de los setenta, y también en muchos de los censores españoles. El ejemplo más conocido de esta actitud fue el del censor Michele Ghislieri, el Impio V de Valera, que participó en la composición de los severos índices romanos de 1557 y 1559. En una carta célebre al inquisidor de Génova, de junio de 1557, observaba que si prohibieran el *Orlando*, el *Orlandino* o las *Cento novelle* y otros libros semejantes, «più presto daressimo da ridere ch'altrimenti», ya que estos libros se leen como fábulas, y no como cosas que hayan de creerse: «perché simili libri non si leggono come cose a qual si habbi da credere, ma come fabule, et come si leggono anche molti libri de'gentili» (Ghislieri enduró sus posiciones poco más tarde). Es este un pasaje citadísimo: lo comentan con cierto detalle Fragnito (1997: 84) y Frajese (2006: 77 ss.). Una relación detallada de las posiciones censorias de los redactores de los índices romanos, en Chiechi & Troisio (1984: 58 ss.). La diplomacia del Gran Duca, que procuró salvar el *Decameron* de los índices, también insistió en que muchas cosas escandalosas dejan de ser-

lo si se dicen *novellando* (Manni, 1742: 656). No obstante, el principio de la inocencia religiosa o teológica de las fábulas e invenciones resultó insostenible. Pablo IV (el antes cardenal e inquisidor Giovan Pietro Carafa) y el resto de los comisionados para la redacción del índice romano fueron partidarios de una política censoria más estricta: de hecho, el Papa ordenó que fueran quemados en Venecia, el 7 de septiembre de 1557, muchos libros de Erasmo, Poggio, Boccaccio y Maquiavelo: véase Frajese (2006: 78).

5. «[...] come spesso i tempi, i luoghi, & i nuovi accidenti fanno mutare natura alle cose» (Vincenzo, Borghini, *Annotationi et Discorsi Sopra Alcuni Luoghi del Decameron*, f. Aa1vº). También se refiere a la perturbación luterana como *nuovi travagli*.

6. El *Rol dos livros defesos nestes Reinos* (1561) lamentaba que la *malicia de los tiempos* hubiera multiplicado el número de los libros malos. La *praefatio* del índice del Concilio de Trento concluye con una referencia a la severidad a la que obliga la malicia de 'nuestros' tiempos (*propter nostrorum temporum malitiam*). Bujanda (*ILI*, VIII, 811).

La carta dedicatoria de los hermanos Giunti, impresores del *Decamerón ricorretto*, tampoco dejaba lugar a dudas sobre la *nueva* lectura de la obra en los *nuevos* tiempos de sedición y escándalo. Observan que el libro de Boccaccio siempre fue muy amado, y que permite mitigar el dolor y la melancolía, si bien los jóvenes que lo protagonizan se dejan a veces, *motteggiando*, transportar a «otras cosas», poco graves o poco religiosas. En estos tiempos, afirman, «per le seditioni & per li scandoli nati nella Chiesa di Dio» se prohibió en Trento que se leyese hasta que se expurgara cuanto en él hubiere de «meno che buono & pio»: por ello, se ha quitado del *Decamerón* todo lo que induce a escándalo o al apartamiento de la religión («quello che potesse negli animi de' semplici generare scandolo o miscredenza de la buona e santa Religione»).⁷

Además de cómo obra de burlas, el *Decamerón* podía entenderse como una denuncia explícita de la vida poco edificante de papas, cardenales y obispos, del abuso en la invocación de santos, de los vicios de la confesión, de la invención de milagros, del comercio con las indulgencias, de la falsificación de reliquias, de las prácticas supersticiosas y de la lujuria y venalidad de los clérigos. La *nova* quinientista está asociada a la licencia sexual, o a la deshonestidad y *suetas* costumbres, pero también, por el magisterio y precedente de Boccaccio, a la irreverencia y crítica de los estamentos y prácticas religiosas, o a temas y perspectivas de observación que pueden reinterpretarse como *prolepsis* de Lutero. Los historiadores de la literatura han atendido, ante todo, a la obscenidad y a la lascivia como causas principales de la prohibición de los libros de entretenimiento en lengua vernacular, y, en efecto, esta cuestión fue relevantísima en la censura italiana a partir de Trento. Pero las condenas más tempranas, como la del *Decamerón* de Boccaccio, parecen fundarse más, o ante todo, en cuestiones religiosas y dogmáticas, es decir, en tanto que el libro condenado contiene proposiciones consideradas irreverentes, blasfemias, equívocas, ofensivas del sentimiento de los creyentes (*piarum aurium offensivae*), injuriosas, escandalosas, temerarias o sediciosas, que inducen a error doctrinal o que propician, indirectamente, el abandono de los preceptos. Son estas notas *menores*, en el sentido de que no condenan la herejía o el *error fidei*, pero sí otras formas de contestación y disenso que fueron encontrando progresivo acomodo en los *indices librorum prohibitorum* en el siglo xvi. La incorporación de las censuras menores a la política de control del impreso fue evidente en el caso italiano a partir de los años

7. *Il Decamerone di messer Giovanni Boccaccio... ricorretto*, 1573, Epístola dedicatoria, s. p.

8. He dedicado un estudio reciente al concepto y al sistema de las censuras menores (y por ende, a las categorías del error) en el pensamiento y la historia cultural de los siglos xvi y xvii («Notas teológicas y prohibición de libros en los siglos xvi y xvii»), al que remito para el sentido preciso

de todos los grados de disenso y heterodoxia que están por debajo de las notas más graves, de herejía y *error fidei*. El número de las censuras menores supera la decena en el pensamiento censorio del siglo xvi y huelga describirlas en este lugar. Los índices españoles de libros prohibidos suelen referirse expresamente a las notas mayores y a la superstición. Los índices italianos, a partir

sesenta.⁸ La inquisición española, en cambio, prefirió reservar las cuestiones morales para el tribunal del confesonario y el ejercicio de la penitencia, dejando así para el del Santo Oficio las de orden dogmático o atinentes a la religión. En estas diferencias de jurisdicción y atribución se juega una buena parte de la suerte censoria de la *novella* en el siglo xvi.

La *novella* en los índices de libros prohibidos

Si se examina la presencia de la *novella* quinientista en los distintos índices del siglo xvi puede trazarse con precisión la cronología y la geografía de su prohibición y condena. Permítaseme un rápido repaso de las más importantes. *Gli Hecatommithi*, de Giraldi Cinzio, fueron incluidos en el índice de Parma de 1580, pero no reaparecen en los romanos posteriores, quizá porque la obra se reimprimió durante los últimos años del siglo xvi tras sufrir un severísimo expurgo. Las *Piacevoli Notti* de Giovan Francesco Straparola están incluidas tanto en el índice de Parma de 1580 como en los romanos de 1590 y 1593. En esos mismos índices, y sólo en ellos, figuran las *novelle* de Matteo Bandello y las de Agnolo Firenzuola. Por otra parte, aparecieron en esos tres catálogos italianos, y, además, en el índice portugués que promulgó Jorge de Almeida en 1581, *I Diparti* de Girolamo Parabosco, las *Cento novelle* de Francesco Sansovino, las *Hore di ricreatione* del Guicciardini, las facecias y cuentecillos de Ludovico Domenichi y la edición que hizo el mismo Domenichi del *Pecorone* de Giovanni Fiorentino. Ha de notarse que muchas de estas colecciones se habían traducido o se tradujeron al castellano por los mismos años de su prohibición o de forma inmediatamente posterior, por lo que la prohibición en Italia y Portugal no parece haber influido en la difusión de los *novellieri* en lengua castellana.

La relación de prohibiciones evidencia que los años de represión más severa fueron los últimos del siglo, y que el ámbito más restrictivo con el género fue, precisamente, el italiano, o, más exactamente, el de la Italia que estaba fuera de la monarquía hispánica. Es también llamativo el interés del índice del inquisidor portugués Almeida por las colecciones de *novelle*, sobre todo si se tiene en cuenta que las que se prohíben son precisas ediciones italianas. Es este el mismo índice que por vez primera asienta las *dianas* (también, por cierto, prohibidas en Parma), la *Zucca* de Doni, la *Celestina*, el *Coloquio de damas* del Aretino, la *Menina e moça* de Ribeiro, el *Orlando* de Boiardo o la *Selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras. La inquisición española, que consideró muy atentamente las prohibiciones portuguesas de 1581, no acogió, sin embargo, ninguna de estas colecciones de *novelle* en el índice general de Gaspar de Quiroga, que se

de 1559, incorporan expresamente, a veces en los títulos y siempre en el material liminar, un número creciente de notas menores como obje-

tos de censura, incluida la *offensio in moribus*. He valorado este giro censorio hacia las categorías menores en Vega (2012: 25-32).

publicó apenas dos años después, en 1583, del mismo modo que no hizo suyas, por ejemplo, la prohibición de la *Celestina*, de la *Zucca*, o de la *Diana*.

La aplicación del índice portugués dejó tras de sí algunos documentos relevantes sobre los lectores de los libros de ficción vernacular, a quienes el inquisidor de Goa, Rui Sodrinho, llamaba *soldadesca y gente suelta*, y sobre la gran afición a la narrativa de Montemayor y de Ariosto, al igual que a la *Celestina* o a la *Menina e moça*.⁹ De hecho, en 1587, el nuevo Inquisidor General resolvió suspender la pena de excomunión por la lectura de algunos de estos libros a quienes pasaban a Goa o a las Indias, pero la mantuvo, en cambio, para quienes se quedaron en Portugal. El documento de suspensión se refiere en particular al gusto por la *Celestina*, la *Eufrosina*, el *Olisipo*, la *Diana*, el *Furioso*, la *Selva de Aventuras* y el *Menina e Moça*, pero no menciona, en cambio, ninguna de las colecciones italianas.¹⁰ Ello hace pensar que quizá la prohibición no diera cuenta de una efectiva y extraordinaria difusión de los *novellieri* prohibidos entre los lectores portugueses, sino más bien del seguimiento, por parte de los censores, de las directivas emanadas de Roma.

Es singular que el índice más restrictivo con la novelística del siglo XVI sea un catálogo en cierto modo menor, como el de Parma de 1580, sobre cuya naturaleza no hay acuerdo entre los historiadores del libro. Desde el punto de vista de la condena de la ficción es, sin embargo, relevantísimo, porque consigna por vez primera textos canónicos de muchas literaturas europeas. Paul Grendler supuso que el catálogo extenso de Parma —como las listas breves que aparecen por los mismos años en Tortona, Alessandria, Turín— eran, de algún modo, catálogos ‘locales’, o, al menos, compilados por autoridades locales, que fueron luego utilizados por las romanas para la elaboración de índices posteriores.¹¹ Ugo Rozzo

9. Rui Sodrinho, inquisidor en Goa, se dirigió a la inquisición metropolitana en 1585 para pedir una suspensión de las prohibiciones de libros vulgares de entretenimiento. Entendía que, aunque iban contra las buenas costumbres, la prohibición era impracticable, por ser la gente en ultramar más suelta, con mucho marino y mucha soldadesca: gente, en fin, que no cuidaba o no hacía caso de excomuniones. Concluye por ello que es peor para la Iglesia que anden descomulgados a que dejen de leer los malos libros: «Parecermeitia a mi [...] que era melhor largar-lhes a lição de alguns livros em que mais embiquam, como sam obras d'amores de Montemor, *Celestina*, *Menina e moça*, *Orlando* e outros semelhantes, que não pô-los em termos de arrombarem as portas da desobediencia aos preceitos eclesiasticos, causa de que tantos males se seguiram no mundo [...]». Es un pasaje que transcribió y estudió de-

tenidamente Révah (1960: 76-77), en su estudio clásico y de referencia sobre los índices portugueses, y que reprodujo luego Bujanda (*ILI*, IV, 59, nota 90) en su análisis preliminar del volumen IV de los *Index des livres interdits*.

10. La suspensión de la excomunión afecta «as pessoas que lerem *Celestina*, *Eufrosina*, *Olisipo*, *Diana* de Montemaior, *Orlando Furioso*, *Selva de Aventuras*, *Menina e Moça*», no porque se consentan dichos libros, que siguen prohibidos, sino porque se suaviza la pena para quien los lea fuera de Portugal. Véase Bujanda (*ILI*, IV, 60, n. 91).

11. Véase Grendler (1983: 357 ss.). La cuestión central que aborda Grendler es la de identificar los sistemas censoriales italianos cuando las novedades editoriales habían dejado ‘atrasado’ el índice del Concilio: la Congregación del Índice y el Santo Oficio hicieron frente a los nuevos títulos

entiende, con mayor fundamento, que son el resultado de la difusión periférica de las prohibiciones romanas, especialmente importantes si se repara en que afectan a los libros publicados con posterioridad al índice de Trento y que, por tanto, aún no habían sido examinados: servirían como instrumento de control y trabajo, para sanar olvidos, actualizar prohibiciones y poner orden en el continuo movimiento del sector editorial.¹² De ahí la regularidad y semejanza de estos catálogos, que se compilan y promulgan en un período muy breve, el de los años ochenta, para dar cuenta de *nuevas* condenas. Se basarían en listas que Ugo Rozzo y Gigliola Fragnito llaman *aggiuntive*, esto es, que se suman a las prohibiciones tridentinas.¹³

Si se examina, además, el origen de estas listas, el endurecimiento de los censores ante los *novellieri* podría rastrearse ya en los años setenta, y es posible que pudiera atribuirse, en gran medida, a la hostilidad a la ficción de Paolo Costabili, Maestro del Sacro Palazzo desde 1573 y último responsable, por tanto, de la política prohibitoria romana. El *Decameron* expurgado por la comisión florentina, que había sido aprobado por su inmediato antecesor en el cargo, Tommaso Manrique, fue prohibido por Costabili nada más acceder a esta dignidad, y fue él quien, además, distribuyó nuevas listas de libros prohibidos y sospechosos entre 1573 y 1580.¹⁴ Ugo Rozzo ha estudiado con detenimiento varias de ellas, entre las que se cuenta un *Aviso alli librari*, de 1574, que se difundió impreso bajo el auspicio de Gregorio XIII y que contenía 42 prohibiciones nuevas respecto de las tridentinas. Interesa en este lugar porque en el *Aviso* se encuentran ya muchos de los *novellieri* que luego se verán prohibidos en Parma: comparecen allí, por vez primera, los nombres y obras de Andrea Calmo, Alessandro Piccolomini,

peligrosos mediante instrucciones particulares a los tribunales locales o respondiendo a sus consultas. Ha de notarse que, durante el pontificado de Gregorio XIII, se proyectó y abandonó la compilación de un nuevo índice. Por ello, entiende que los inquisidores de las ciudades septentrionales de Italia compusieron *elencos suplementarios* para su propio uso, como haría también, por ejemplo, en 1583, el arzobispo de Nápoles: los concibe como apéndices, y señala que fueron mucho más severos con la literatura profana en lengua vulgar. La extensión del índice de Parma y el hecho de que fuera impreso parece superar, sin embargo, el alcance de un suplemento de uso local.

12. Ugo Rozzo (2005) ha estudiado con especial detenimiento los índices de Parma y Roma y las llamadas listas cortas de prohibiciones romanas que circularon entre la promulgación del índice tridentino (1564) y la elaboración de los

índices finiseculares, como el sixtino y el clementino. Remito en particular, a Rozzo (2005) y a su contribución al volumen IX de la compilación de Bujanda (1985-2002), donde relata, con el mayor detalle posible a la luz de la documentación de que disponemos, cómo se produjo la elaboración de estos índices supuestamente 'locales' o 'menores'. El de Parma, en particular, con unas 554 entradas, no puede considerarse en absoluto menor. Sobre sus usos, vid. Rozzo (2005: 212).

13. Sobre las listas *aggiuntive*, véase Fragnito (1999); Rozzo (2005: 53-68); Rozzo, en *ILL*, IX, 17 ss. así como la reproducción facsimilar de varias listas en Bujanda (*ILL*, X, 724-778).

14. Fragnito (1999: 123 ss.) entiende que las condenas de Costabili consistieron, en lo fundamental, en una aplicación latísima e inmensamente generosa de la famosa regla séptima del índice del Concilio de Trento, que es la que prohibía las cosas obscenas, lascivas e inmorales.

Sperone Speroni (por los diálogos), los *Diporti* del Parabosco, las *Facezie* del Piovano Arlotto (que se habían condenado en 1557, pero que parecían olvidadas después en el de 1559), las cartas de Orazio Brunetto, las *Notti* de Giovan Francesco Straparola, las *Novelle* de Sansovino y de Bandello, las *Rime* de Pietro Bembo, y, además, el *Decameron* en la edición *rassettata* de los académicos florentinos. Es evidente, pues, el interés del Maestro del Sacro Palazzo por la ficción en vernacular y por la literatura de entretenimiento, a pesar de su escasísima implicación doctrinal.¹⁵ Ya Eugenio Garin había supuesto que el celo ante estos textos *menores* bien podría deberse a la dificultad de los lectores (y al desinterés quizás) por procurarse textos doctrinales complicados y de fatigosa lectura, mientras que los libros pequeños, fáciles de entender, con historiolas, podían trasladar eficazmente a los más simples una valoración heterodoxa, transgresiva o desafiante de los valores religiosos.¹⁶

Del endurecimiento de la censura romana en los años setenta hay testimonios directos, en cartas y avisos, que proceden del Sacro Palazzo, y que se refieren a nuevas prohibiciones de impresión y de venta. Ugo Rozzo ha analizado en particular las cartas del comisario del Sacro Palazzo, Damiano Rubeo, al inquisidor de Bologna (datadas en 1576), donde se le advierte de que no deben dejar que se impriman *storie, commedie et altri libri volgari o d'innamoramenti, che pur troppo si vitia il mondo da se stesso*.¹⁷ En cualquier caso, la documentación de la que disponemos, gracias a los trabajos de Rotondó, Rozzo y Fragnito, permite afirmar que en la década de los setenta se produjo un visible endurecimiento en el escrutinio de la literatura vulgar, y que no sólo cayeron los *novellieri*, y las historias de *innamoramenti*, sino también rimas, canciones, madrigales, diálogos, comedias y libros de cartas.¹⁸

La coincidencia de los *novellieri* prohibidos en el índice de Parma y en el portugués de Jorge de Almeida es, a primera vista, sorprendente, y exige un examen detenido. Si se comparan los asientos de ambos, se aprecia que tal coin-

15. Rozzo (2005: 53). Hilgers, en 1904, exhumó varias listas de prohibición de la década de los setenta en la Italia septentrional que responden a las mismas directrices del Sacro Palazzo.

16. Garin (1975: 16).

17. Rozzo (2005: 55).

18. Las listas de Costabili afectaron a muchos escritores de lirica y prosa: en ellas figuran Almanni, Ariosto, Bandello, Bembo, Brunetti, Castiglione, Doni, Firenzuola, Folengo, Franco, los dos Guicciardini, Parabosco, Sansovino, Speroni... Prohibía además, de forma genérica, las comedias *deshonestas*, las cartas amorosas, los madrigales lascivos y todas las historias, en general, que no aprovechan ni a la fe ni a las buenas costumbres: *istorie tutte che non appor-*

tano giovamento ne alla fede ne a buoni costumi. Es esta una curiosa formulación negativa, ya que no se prohíbe lo que contiene cosas perjudiciales, sino más bien todo aquello que deja de contener provecho y enseñanza. Su alcance puede llegar a ser extraordinario, y a condenar a la podadera la mayor parte de la literatura de evasión. Remito, para un panorama general, a Fragnito (1997: 140-141; 1999: 123-135). En el brevísimo catálogo local de las diócesis de Alessandria y Tortona, que es contemporáneo del extenso índice parmesano, aparecía también el *Decameron* expurgado de 1573, los *Diporti* de Parabosco, el Piovano Arlotto, el *Pecorone*, Sansovino, Straparola, Bandello y Masuccio Salernitano.

cidencia se produce en casos significativos, esto es, cuando sólo Parma y Portugal prohíben juntos frente a la omisión de esa misma prohibición en índices anteriores, como el romano o el tridentino. Además, las entradas del índice portugués remiten a ediciones italianas, lo que invitaría a pensar que, de algún modo, los censores lusos habrían heredado o, al menos, tenido en cuenta el catálogo de Parma. El estudio de los asientos compartidos revela, sin embargo, que esto no fue así en absoluto, ya que los asientos portugueses son más detallados que los parmesanos y, en algún caso, también más correctos, incluso cuando describen ediciones italianas. El índice de Parma, por ejemplo, registra cuatro veces el nombre de Sansovino, de distintos modos (*Cento novelle del Sansovino*, *Novelle del Sansovino da Venetia*, *Novelle cento del Sansovino*, *Sansovino Cento novelle*). Esta ‘multiplicación’ sucede también con otros autores, y parecería un indicio de apresuramiento y confusión, o, cuando menos, de que falta una corrección de última mano que unificara las referencias. Entiende Bujanda (*IL*, IV, 122, 470) que las cuatro prohibiciones se refieren una edición veneciana de las *Cento novelle* publicada en 1561, pero el asiento es tan breve que muy bien pudiera remitir a cualquier otra. En cambio, el índice portugués prohíbe las *Cento novelle scelte da più nobili scriptori de la lengua vulgari, con la juncta di cento altre novelle*. La adición de otras cien novelas, y la mayor precisión del asiento, reduce las ediciones posibles a la veneciana de 1571, que estuvo a cargo de los herederos de Melchiorre Sessa: *Cento novelle scelte da più nobili scrittori della lingua volgare con l'aggiunta di cento altre novelle antiche, Con gli argomenti a ciascuna novella per ammaestramento de' lettori al viver bene...* La referencia del índice portugués es más precisa, lo que demuestra que no hay una dependencia mecánica del de Parma.

Un indicio aún más claro es el de la prohibición de Parabosco. El índice portugués incluye correctamente la entrada como *Deporti di Messer Gerolamo Parabosco*, mientras que el parmesano se equivoca y consigna, en cambio, los *Discorsi del Parabosco*. Parece poco probable que los portugueses hubieran revisado y enmendado concienzudamente todas y cada una de las prohibiciones de Parma. Veo más verosímil que ambos catálogos se inspiraran en directrices comunes, emanadas de Roma, y, en particular, que los censores de Parma y Lisboa utilizaran las listas y recomendaciones del Maestro del Sacro Palazzo.

Los expurgos anteriores a las condenas canónicas

La moralización y expurgo de la novelística italiana se adelantó en muchos casos a su prohibición y entrada en los índices. De hecho, si comparamos la cronología de las prohibiciones con la de las ediciones en las que se ha producido alguna intervención decidida de eliminación o de ‘aseo’ verbal, puede advertirse que el espíritu censorio había tenido un impacto relevante en el género novelístico antes de su condena canónica. Baste referirse aquí, para el propósito de esta argumentación, a los casos representativos de Giraldi y Bandello.

Los *Hecatommithi* de Giraldi Cinzio, cuya *princeps* es de 1565, pasaron por la mano censoria del dominico Girolamo Giovannini en las ediciones venecianas de 1574 y 1593. El Giraldi *novelliere* ya era estimado en Italia como una suerte de Boccaccio *casto*, menos salaz y más tolerable que el florentino. En la edición de 1565, Giraldi se proponía a sí mismo como una versión blanca y ortodoxa de un género asociado a la obscenidad, y en el material liminar y laudatorio (por ejemplo, en la carta de Bartolomeo Cavalcanti, o en un poema de Lucio Latini) se insistía en reconocer, sí, la superioridad estilística de Boccaccio, pero también en contraponer su lascivia con la mayor limpieza de las historias giraldianas. En la dedicatoria del segundo volumen, Cavalcanti anteponía el discípulo al maestro por su mayor virtud y mejores costumbres, ya que Boccaccio, a pesar de haber sabido *decir* con excelencia en toscano, «apre in molti luoghi più tosto la via ad usare malizia che la virtú». ¹⁹ Desde la primera edición, *Gli Hecatommithi* iban además precedidos de una declaración de fe, moralidad, devoción y lealtad a la Iglesia, a la autoridad del Pontífice y a todos sus decretos, órdenes y constituciones, y de una suerte de retratactación *avant la lettre*, por si *per imprudentiam*, se incurriera en algún desliz reprobable.²⁰

El expurgo posterior de Giraldi ya es, en cierto modo, un pulimiento que se suma a otro pulimiento, el del propio autor (o el que el autor, estratégicamente, quiso presentar en 1565, cuando Boccaccio ya estaba prohibido *donec expurgetur*). El revisor, Girolamo Giovannini, se refiere al resultado de su intervención de 1574 en estos términos:

Et hora massimamente da chiunque siasi, potranno esser lette, poscia che la lettura loro, è total modo ridotta, che le menti pie, & avezze nella purità del Cristianesimo, non havranno materia d'adirarsi, che, o licentiose, o poco oneste sieno. (*Vita di Giovambattista Cintio Giraldi*, en *Hecatommithi*, 1593, s.p.)

El expurgo de Giovannini, que da una nueva mano de honestidad a un Giraldi que ya era más honesto que Boccaccio, antecede a la prohibición de la obra, y se adelanta, aunque muy poco, al acceso de Costabili al Sacro Palazzo. Su

19. Sobre el proceso de corrección y reescritura de las novelas giraldianas, remito a dos trabajos muy ricos en datos y detalles: el estudio de Ugo Rozzo «*Gli Hecatommithi all'Indice*» que apreció en 1991 en *La Bibliofilia* y que luego se convirtió en el capítulo IV del volumen de 2005 *La letteratura italiana negli Indici del Cinquecento*, y la tesis de Mireia Aldomá (1997) sobre ese mismo texto y su fortuna en Italia y España, que fue dirigida por José Manuel Blecua y defendida en la Universidad Autónoma de Barcelona. Sobre la virtud giraldiana, remito además a Aldomá (1993: 16).

20. «His in Hecathommithis meis quibus vitiia damnare, vitae ac moribus consulere, Sacrosanctae Pontificiae Auctoriati, ac Romana Ecclesiae dignitati honorem habere studui; omnia pia, sancta, ac piorum patrum, Pontificumque maximorum scitis, ordinibus, decretis, constitutionibusque consentanea sunt. Si quid forte ab his alienum per imprudentiam (quod tamen minime reor, hoc enim maxime cavi) mihi excederit, id omne irritum, cassum, indictum, ac infectum penitus esto», en *Hecatommithi* (1566, vuelto de primer folio sin paginación).

intervención parece deberse más a la cautela y, sobre todo, a la oportunidad editorial. La fórmula del *potranno esser lette* (es decir, leídas por todos) no se refiere, como es obvio, a que las novelas de Giraldi estuvieran antes prohibidas, sino a que, tras la intervención del revisor, habían ampliado su público posible, o aumentado su *legibilidad*, al disipar toda duda sobre la honestidad de los relatos.

No es este el único caso en el que el expurgo parece deberse más a razones de oportunidad editorial que de fuerza mayor. El ejemplo de Giraldi se ilumina si consideramos el curso editorial de las novelas de Matteo Bandello, que, según parece, se imprimieron en Italia porque su autor desconfiaba de la censura francesa. La prohibición de Boccaccio está además curiosamente invocada (y contestada) dentro de las novelas bandellianas mismas y, en particular, en la II, xxiv, que critica a los hipócritas que se fingían santos y que a la vista de un *Decamerón* sufren arrebatos de cólera:

Alcuni che vogliono esser tenuti santi, e Iddio sa che vita fanno, i quali se per avventura vedero in mano a chi si sia il Decamerone del facondissimo e da non esser mai senza prefazione d' onore nomato messer Giovanni Boccaccio e altri libri volgari in rima, entrano in colera grandissima e sgridano fieramente chi quelli legge, dicendo i cattivi e mali costumi da sì fatte lezioni appararsi e donne divernirne meno oneste (*La seconda parte*, xxiv).

De este modo, la dinámica de transgresión, censura e hipocresía social ante la *novella* se ha incorporado a la *novella* misma: el género, de algún modo, asimila y *tematiza* el escrúpulo y rechazo de una parte de sus lectores posibles. Tanto la prohibición de la obra boccacciana cuanto la condición *dudosa* de la *novella* en términos religiosos y morales acaba por encontrar acomodo en los relatos o en su periferia, esto es, en prólogos, poemas y dedicatorias. Las *novelle* bandellianas fueron también severamente expurgadas en la edición milanesa de 1560, que estuvo a cargo de Giacomo Ascanio Centorio degli Ortensi, antes de que se incluyeran en el *Aviso* de Costabili de 1574, en el catálogo de Parma de 1580 y en el índice sextino, es decir, antes de recibir condena alguna. Ascanio Centorio eliminó todas las dedicatorias, añadió una interpretación moral específica para cada una de las piezas y suprimió nada menos que 64 novelas completas. En la dedicatoria del primer libro, señala que ha elegido las *dignas* y dejado a un lado las *indignas*, «specialmente ove si tratta di religiosi», según especifica en la del libro tercero.²¹ Y, en efecto, las novelas más comprometidas, es decir, las que

21. «[...] e di loro (de las novelas) scielto quelle che mi pareano degne, lasciando l'indegne da parte, le ho voluto accompagnare con alcuni sensi morali, che non dispiaceranno ai lettori e [...] mandarle in luce» (Bandello, *Novelle*, 1560, Dedicatoria, f. 2v). El editor, Antonio de gli Antonii, en la epístola a los lectores, se refiere

a las moralizaciones de Centorio con estas palabras: «che saranno a viventi di estrema utilità, insegnando loro con piu ragione a guidare gli effecti suoi, ne ponere la prudenza dell'animo in arbitrio della volontà [...]» (*Ai lettori*, f. 4r). La inferioridad de Bandello respecto de Boccaccio es motivo común al expurgador y al im-

incluyen clérigos libertinos, en concubinato, avaros, mentirosos o que fingían santidad, predicadores ignorantes, frailes corruptos e inventores de milagros falsos son precisamente las que desaparecieron del todo.

La censura de la novelística se ejerce, pues, de muchos modos: por una parte, el ejemplo de Boccaccio hubo de pesar en los escritores e impresores que publican en la segunda mitad del siglo xvi, y, de algún modo, pudo funcionar como un instrumento de control de la escritura y la edición. La declaración de fe de Giraldi y la protesta (o más bien *excusatio non petita*) de sus prologuistas, al igual que la tematización bandelliana de la condena del *Decameron*, son un buen indicio de esa conciencia. Quizá por ello, antes de la prohibición canónica de algunas colecciones de novelas, estas ya habían sucumbido al celo y al escrúpulo de sus editores. Parecería, en estos casos, que la industria editorial se adelantara a una prohibición posible, como si generara instrumentos de regulación propios que garantizasen la *legibilidad* y venta de sus productos. En tercer lugar, en fin, sobre la inhibición de los autores y la cautela de los editores, operó de forma severa la censura de los inquisidores romanos y de la Congregación del Índice, que fueron cada vez más restrictivos con la ficción vernacular. La irreverencia de muchos *novellieri*, incluso de quienes, como Bandello, eran eclesiásticos ellos mismos, fue la causa de condena o prohibición en los índices italianos a partir de 1559 y la asociación entre el género y los contenidos festivos y obscenos propició además que los *novellieri* pudieran ser prohibidos, en Italia, bajo la *regula VII* del *Index* tridentino, o bajo alguna de sus transformaciones posteriores.

Las traducciones castellanas de los *novellieri* prohibidos

Las traducciones castellanas de los *novellieri* italianos del siglo xvi tienen, a la luz de la política censoria romana, una cronología sorprendente: los años de impresión coinciden con notoria exactitud con los de mayor represión de la novelística en Italia, es decir, con el período en el que Paolo Costabili desempeña el cargo de Maestro del Sacro Palazzo y con los decenios en los que aparecen los índices parmense, lisboeta y romano.²² El *Honesto y agradable entretenimiento*

presor. Para un análisis detenido de la censura de Centorio remito a Godi (1982: 497-536) y Bragantini (1997: 207-222). En su contribución al volumen colectivo de Gigliola Fragnito, *Church, Censorship and Culture...*, Ugo Rozzo (2001: 212) supuso que «The Milanese edition of Bandello's *Novelle* may have been an early product of the religious zeal engendered by the *Instructio* of 1599». Aun así, la obra no estaba prohibida en 1560, por mucho que Ortensi acometiera su expurgo, que Bragantini (1997: 207) califica más bien de *riscrittura*. Véase también

Rozzo (2005: 170-181). Sobre la reescritura de una de las *novelle* bandellianas en la *Diana* de Montemayor, remito a Fosalba (2012: 100 ss.).

22. Para la identificación de las traducciones de los *novellieri* he utilizado siempre la base de datos del *Progetto Boscan* de la Universidad de Barcelona, dirigido por Nieves Muñiz Muñiz, bajo la voz del apellido del autor: véase <http://www.ub.edu/boscan/>. Remito también a dos estudios recientes de González (2011 y 2012), y, especialmente, al segundo de ellos, que edita los paratextos más relevantes de las ediciones cas-

de Straparola (que corresponde a la primera parte) se imprimió en Zaragoza en 1578, en Bilbao en 1580, y la segunda parte, en Baeza, en el año siguiente, con reimpresiones posteriores en 1582 y 1583, tanto en Granada como de nuevo en Baeza. Hubo después una edición conjunta de las partes en 1598. Las *Horas* de Guicciardini aparecieron en Bilbao en 1586 y dos años después en Zaragoza. En 1589, apareció la traducción (o adaptación) castellana de la traducción-adaptación francesa de Bandello, en versión de Vincente de Millis (con muchas reimpresiones posteriores) y en 1590 una versión reducida de los *Hecatommithi* de Giraldi. Los traductores españoles de los *novellieri* italianos suelen referirse en los prólogos al alcance de su tarea, que no se limitaría a verter los (digamos) «originales», sino que, en algunos casos, es también la de sanear la irreverencia o la obscenidad o, al menos, la de proclamar que así se hace. González Ramírez estima, por ejemplo, que los traductores españoles, en general, asearon el contenido o el estilo, en una suerte de expuración voluntaria que se anticipara a las objeciones inquisitoriales.²³ Hay indicios, en efecto, de que en algunos casos se suavizó el lenguaje del «original», pero faltan estudios comparativos de detalle que nos permitan afirmar si los traductores se fundan en versiones ya expurgadas (y se limitan, por tanto, a reproducir las cautelas de los editores italianos), si el *aseo* es ante todo un gesto retórico, inseparable de los prólogos novelísticos de la segunda mitad de siglo, si se trata de una estrategia editorial o si, realmente, todas las intervenciones lenitivas les son imputables. En la versión castellana de Bandello, por ejemplo, la defensa de la ejemplaridad de la obra para los jóvenes lectores es un traslado directo de la versión francesa de Belleforest, y la revisión de las posibles intervenciones del traductor castellano deja concluir que, aunque asegura en los prólogos que ha remediado la deshonestidad verbal de la edición francesa, fue bastante fiel a su versión de partida.²⁴

Es posible que las intervenciones sobre las colecciones de *novelle*, tanto en Italia como en España y Francia, respondan también a los criterios y necesidades del negocio editorial.²⁵ De ahí el interés por no hacer libros muy grandes o muy

tellanas, y procura por tanto una información riquísima de las licencias y aprobaciones. He manejado también la tesis doctoral de Marco Federici sobre el traductor Francisco Truchado y su *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*, que fue defendida en La Sapienza, en Roma, y la tesis doctoral de Aldomá (UAB, 1997), ya citada, sobre la traducción castellana de los *Hecatommithi*, para la recepción española de Straparola y Giraldi respectivamente.

23. González Ramírez (2011: 1229). La misma tesis, en Close (2003: 281).

24. Remito al detallado análisis de Arredondo (1989), que hace notar que los «escamoteos y

sustituciones» del traductor (se refiere a los escamoteos y sustituciones que creía detectar erróneamente Laspéras, 1987: 61) no eran ni tantos ni tan palpables: salvo alguna modificación en el material paratextual (en los sumarios, por ejemplo), observaba que «se mantienen en cambio situaciones escabrosas sin apenas alteraciones» (Arredondo, 1989: 224 y n. 31).

25. Para valorar la intervención censoria, consulto la colección de proemios, prólogos y dedicatorias a las traducciones españolas que ha editado de forma conjunta González Ramírez (2012) y los facsimilares de paratextos que ha compilado el *Progetto Boscán* de la Universidad

caros (y, por tanto, selectivos), de allanar el camino hacia la licencia de impresión enfatizando la moralidad y ejemplaridad de las historias (como también lo enfatizaba la *Celestina*, o la edición veneciana de Straparola, o la traducción castellana de Boccaccio, o la francesa de Bandello, etc., etc.), o de propiciar audiencias más vastas asegurando que se habían pulido las obscenidades que parecían estar asociadas indefectiblemente al género. Algunos traductores son, además, libreros e impresores. Luis Gaitán de Vozmediano hace, por ejemplo, de los *Hecatommithi* de Giraldi una versión reducida, pero es en gran parte por no hacer un libro grueso sino «acomodado en el precio y en el tamaño». El traductor reconoce que entre «las Novelas de Juan Bocacio, que un tiempo anduvieron traducidas» y las novelas de Straparola hay lo que va del oro pulido al hierro mal labrado, pero señala también que los de Giraldi son cuentos *honestos*, sobre todo «respecto de los que andan en su lengua, que para lo que en la nuestra se usa, no lo son tanto que se permitieran imprimir sin hacer lo que se ha hecho, que es quitarles lo que notablemente era lascivo y deshonesto...».²⁶ La observación responde a la fama general de mayor honestidad que tiene Giraldi, sobre todo en Italia, y no es desemejante a la de los editores italianos de las modernas *novelle*, que siempre dejan a las suyas malparadas en comparación con el *Decameron*. Pero, como ha señalado Aldomá, Luis Gaitán interviene, sobre todo, el material político: es decir, eliminó con absoluta decisión la descripción de la crueldad de los ejércitos del Emperador en el Saco de Roma, por evitar los inconvenientes «que pudieran seguirse de imprimirlle». De hecho, la concesión de la licencia civil había exigido como condición ineludible, con singular desinterés por las *deshonestidades*, quitar «el primer cuaderno del saco de Roma por algunos respectos de consideración».²⁷

El caso de la traducción de Straparola es igualmente representativo. Juan López de Hoyos fue quien otorgó la licencia de impresión al *Honesto y apacible entretenimiento* que había traducido Francisco Truchado. Se lee en la licencia que el lector hallará en las novelas historias gustosas y llenas de ingenio, si bien «van borradas algunas palabras por no propias o no castas, algunos renglones enteros, particularmente en las Tropelías, que son experiencias o secretos de ocultas Philosophias... para quitar supersticiones que dañan y ofenden en gran manera; con borrarlo, queda lo demás conforme a su título de Honesto Entretenimiento, y así van borradas de modo que el impresor vea luego lo que va en la censura».²⁸ Por su parte, el revisor de las *Hore di recreatione*, Lucas Gracián Dantisco, asegura

de Barcelona. He conferido también los estudios y ediciones de dos tesis doctorales, la de Marco sobre la versión de Francisco Truchado y la de Aldomá sobre la traducción castellana de Giraldi. Sigo de cerca los materiales publicados en estos cuatro estudios, por los que cito en to-

dos los casos.

26. Sobre Luis Gaitán remito a Aldomá (1993) y González Ramírez (2011: 1233 ss.).

27. Véase Aldomá (1999: 19 ss.).

28. Comenta brevemente este pasaje González Ramírez (2011: 1229).

raba que había conferido cuidadosamente la traducción de Vicente de Millis con el original, y que había señalado o enmendado algunas cosas para que fuera «más casta la lectura»: con ellas, lo demás podría pasar, pues no tenía nada contra la fe ni las buenas costumbres. También es selectivo, aunque no censorio, el segundo traductor de la obra, Jerónimo de Mondragón, que publicó la *Primera parte de los ratos de recreación*, pues aunque tomó muchos *ratos* del italiano, añadió otros de su invención, y prometía que, si la primera parte obtenía el aplauso del público, estaba dispuesto bien a traducir la segunda bien a completar la primera «con cosas de no menor curiosidad y entretenimiento». Los criterios de compilación son, por lo que parece, de orden editorial: la manipulación del material narrativo responde de cerca al interés por hacer libros baratos, pequeños y legibles; por vadear posibles censuras y, sobre todo, por ampliar el público de las novelas, ya que a la acogida de las primeras partes se supedita la traducción y edición de las segundas. La manera de ‘quitar’ y ‘poner’ parece dictada por el deseo de agradar y sorprender a los lectores sin in tranquilizar a los más escrupulosos o a los más remilgados.

La novelística está sujeta a la industria editorial de forma muy visible: tanto, que ha dejado huellas innumerables en los paratextos de editores, impresores y traductores. Así era en el vibrante mercado italiano y así lo es también en el castellano. La contención, para evitar tropiezos al negocio del libro, es visible en las protestas tópicas y repetitivas de los prólogos, y en el interés por dejar sentado, desde el título o desde las dedicatorias, el placer, curiosidad, entretenimiento, enseñanza, provecho, aviso, ejemplo y buen estilo que podría obtenerse de la lectura. Los títulos completos de la novelística de la segunda mitad del siglo xvi, sobre todo en los últimos años, suelen incorporar esta estrategia a los títulos largos (*se hallarán discursos... sentencias y avisos*), que tienden también a elevar la idea de honestidad, como parapeto, hasta la portada misma (como en el *Honesto y agradable entretenimiento*).²⁹ Era esta una técnica vieja: también el salaz Boccaccio había circulado en España con la coletilla de que en sus novelas se hallaban *muy notables ejemplos y muy elegantes*. Por otra parte, la idea de que

29. Sobre la estrategia del título que adelanta el provecho y la moralidad del texto, remito al sugerente estudio de Cayuela (1996: 260 ss.), que lo considera para las letras españolas del siglo XVII. Una investigación comparativa sería particularmente fructífera y deseable en este caso, ya que la misma tendencia se aprecia en otros ámbitos lingüísticos, y, particularmente, en Italia y Portugal. En general, es la retórica del censor y de los revisores, en aprobación y licencias (esto es, el léxico de la ejemplaridad, moralidad, enseñanza) la que parecen adoptar los editores y autores. Close (2002: 35) ha sugerido con perspicacia, en un trabajo clásico

que la retórica de la aprobación acaba por influir en la creación y resuena en los títulos. Me atrevo a aventurar, además, que la retórica de la aprobación se traslada, ante todo, a los prólogos, dedicatorias y preliminares de autor. Sobre la idea central de la *recreación honesta*, que domina el prólogo de las novelas inéditas de Pedro de Salazar, remito al pulcro estudio de Núñez Rivera (2010: 83). Es este un buen indicio de la temprana moralización del género y de la tendencia a marginar la lascivia de la nueva novelística. La comparación habría de ampliarse a Francia: remito, tan sólo, a las indi caciones de Cappello (1997).

en italiano o francés se pueden decir las cosas de forma más directa o desenvuelta parecen compartirla muchos revisores de novelas. Juan de Olave, el revisor de las *Historias trágicas ejemplares sacadas de las obras del Bandello veronés*, que también tradujo Vicente de Millis, señalaba que el libro no contenía cosa que ofendiera la religión católica, ni nada malsonante, «antes muchos y muy buenos ejemplos y moralidad, fuera de algunas maneras de hablar algo desenvueltas que en la lengua francesa, donde está más extendido, deben permitirse, y en la nuestra no suenan bien».³⁰ El traductor, por su parte, insistía en la epístola al lector en la legibilidad de la obra, que va con los sumarios que pusieron *los franceses* y con la historia en capítulos, que es industria del mismo Millis, «porque la lectura larga no canse».³¹

Es pues el proceso *civil*, de licencias previas de impresión (y no el religioso, de censura eclesiástica), el que podría haber intervenido lenitivamente en la novelística italiana traducida en España. El revisor de Giraldi quitó el Saco de Roma; el de Straparola, enfatiza el daño de la filosofía *oculta* y de los elementos de magia y superstición; los de Gaitán y Millis insisten en las palabras más desenvueltas, que no suenan tan bien en castellano. Todos mencionan las palabras *no castas*, si bien el interés principal del discurso parece dirigido a cuestiones ideológicas y políticas. El *Índice de Quiroga*, de 1583, no prohibió ninguna de las colecciones de *novelle* que hallaron acomodo en los índices de Parma y de Portugal, a pesar de que ambos le antecedieron por muy poco y a pesar, sobre todo, del poder acumulativo y de arrastre de los catálogos prohibitorios europeos. No prohíbe el *Decameron rassettatto*, que había condenado Costabili en Italia desde 1574, ni tampoco las *Dianas*, ni la *Celestina*, que también figuraban en los índices que le precedieron. Es esta, por una parte, una muestra de la independencia de criterio de la Inquisición hispánica, o quizás un indicio más de que su severidad se dirigía a otros géneros que consideraba más ‘peligrosos’ para la religión y de fe. La lenidad del Consejo de Castilla (a cuyo cargo estaba la concesión de licencias civiles de impresión) ante los libros de materia obscena fue un motivo de queja continua entre pedagogos y confesores, que urgían al Consejo, sin resultado, a prohibir con más celo una literatura que, a su entender, servía de escuela de impiedad y de ensayo mental de los pecados. En el ámbito hispánico, la execración y el recuento de los males que acarrea la literatura de entretenimiento es frecuentísima entre los moralistas (desde Juan Luis Vives a Gaspar de Astete o José de Jesús), pero absolutamente secundaria entre los inquisidores: es

30. Edita el texto de Juan de Olave, González Ramírez (2012: 882). Recuerda Núñez Rivera, a propósito de este programa de moralización de la *novella* española, unas palabras de Lucas Gracián en el *Galateo español* sobre el deber ser los cuentos o novelas, que dan buena cuenta del recelo ante las palabras *no castas*: «que no tenga palabras deshonestas, ni suzias, ni tan puercas

que puedan causar asco a quien las oye; pues se pueden decir por rodeos y términos limpios y honestos [...]», Núñez Rivera (2010: 84, n. 96).

31. Núñez Rivera (2010: 61, 64) ha señalado la misma estrategia en las *Diez Novelas* inéditas de Pedro de Salazar, quien numera los cuentos para que puedan leerse mejor y sea más cómodo regresar a la lectura.

más, la escalada verbal de los primeros puede estar relacionada con el palpable desinterés de los verdaderos censores, e incluso estar motivada por el deseo de enmendarlo.³² La condena de la ficción amorosa y de las historias vanas y deshonestas se produce, pues, en las páginas de la teología moral, en los manuales de confesión y en las instituciones de la mujer cristiana. Se les acusa de inducir, por ejemplo, a la *delectatio morosa*, entre otros pecados mortales, pero son un asunto irrelevante y menor en las páginas de teología dogmática y teoría de la censura.³³

A la luz de estos datos, resultan desenfocados algunos planteamientos de la crítica y la historia literaria reciente sobre la novelística áurea en España. Permítanse tan sólo tres calas significativas para concluir este estudio. En un trabajo sobre la *novella* en el Renacimiento, el comparatista James Miroollo aventuró que la causa del «florecimiento tardío» de la novelística en España fue *el miedo a la Inquisición*.³⁴ Ya Carmen Rabell reparó en lo infundado de esta hipótesis, dado que, precisamente por tardías, casi todas las *novelle* españolas fueron «posteriores a Trento».³⁵ Podría añadirse, además, que si el miedo a la Inquisición fue un factor que inhibió el florecimiento del género en España (como en efecto pudo serlo), Miroollo tendría que haber explicado si sucedió o no lo mismo en los lugares en los que operaron otras inquisiciones no menos estrictas con el libro impreso. Una parte de la crítica anglosajona concede al Concilio de Trento un valor determinante para juzgar, valorar y describir la producción novelística española: sobre su influencia se sustenta la sugerente argumentación de Carmen Rabell sobre la reescritura de la *novella* italiana en la España de la Contrarreforma. No obstante, suele olvidarse que la retracción censoria que pudo inducir el Concilio, en materia de

32. Es evidente el deseo de propiciar una reforma de la política censoria del Consejo de Castilla en las páginas del *Tratado en alabanza de la castidad* (1601) de fray José de Jesús, quien repreueba abiertamente los excesos de negligencia y lenidad de los censores, y solicita que se remedien, «porque la experiencia enseña, que por malo y deshonesto que sea un libro, como no tenga herejías manifiestas nunca se repreva». Invita al Consejo a no desinteresarse de los libros amorosos: «[...] para que las personas a quien se cometiesse este examen, supiessen *que no solo avian de reprobar los libros que tienen doctrina contra nuestra Santa Fe, mas tambien los que pueden dañar a las buenas costumbres*. Y que los libros de cuyo título se conoce que es fabuloso y profano, no se admitiesse en el Consejo para ser examinado. Y que juntamente se rebocassen todos los privilegios que ay concedidos por cualquier tiempo, para imprimir los libros fabulosos y lascivos que hasta agora han salido:

cometiendo a alguna persona docta y religiosa, que informe de los libros que deben ser reprobados, y que estos se quemen y consuman, despues de aver hecho la dicha visita [...]» (*Tratado en alabanza de la castidad*, p. 796).

33. En un trabajo reciente sobre «Los pecados del lector» (Vega, 2013), me he referido a la existencia de formas de censura *difusa*, ejercida por moralistas y teólogos (y, por tanto, al control de la lectura que se realiza desde el aula y el confesionario, y con el instrumento de la culpa) frente, al control del libro y la lectura se ejerce de forma *fuerte*, penal e institucional, con instrumentos legales de coerción y destinadas, ante todo, a la erradicación de la herejía. En el caso hispánico, la lenidad de las instituciones censorias con la literatura (de ficción en general (y con las cosas amatorias) convive con una viva censura difusa de esos mismos textos.

34. Miroollo (1983: 929).

35. Rabell (2003: 31).

control de manuscritos e impresos, fue limitada en España, por no decir inexistente, aunque intensa en Italia: de hecho, el *Índice* de libros prohibidos del Concilio de Trento, que se promulgó en 1564 y al que se quiso conceder un valor (supuestamente) universal, *nunca* se aplicó en los territorios de la monarquía hispánica. Más aún, la Inquisición española no acogió en ningún momento, durante el siglo xvi, la regla VII que vedaba las narraciones que contenían materias lascivas y obscenas (y que amparó la censura de los *novellieri* en Italia), ni tampoco la ampliación de los intereses censoriales romanos y tridentinos al territorio de la blasfemia y a las proposiciones *pías aures offendentes*. El Inquisidor general Gaspar de Quiroga no consideró oportuno incluir, entre las *reglas* del índice español de 1583, ninguna referencia a la deshonestidad ni a la lascivia: en Portugal y en Italia, en cambio, la regla VII tridentina se aplicó desde 1564 y fue endureciéndose hasta alcanzar el máximo rigor en su formulación en el índice clementino de 1596.³⁶ Incluso el índice español de 1612, de Bernardo de Sandoval y Rojas, que sí menciona el problema específico de los libros deshonestos y lascivos, reconoce que estas materias sólo habrían de prohibirse si, junto a las cosas lascivas y profanas, van mezcladas herejías o errores doctrinales. Conviene reproducir el pasaje, porque los redactores del índice mencionan expresamente la distancia de la regla hispana, que *sólo* prohíbe lo lascivo si va mezclado con lo herético (pues erradicar la herejía es el verdadero fin de la Inquisición) respecto de la política censoria de las autoridades romanas, que lo prohíben *siempre*:

Regla VII. Prohíbense assi mismo los libros que tratan, cuentan i enseñan cosas lascivas de amores, o otras qualesquiera, *mezclando en ellas heregias o errores en la Fe, ora sea exagerando i encareciendo los amores, ora en otra manera. I se advierte, que la santa Sede Apostolica Romana tiene prohibidos los dichos libros que tratan, cuentan, o enseñan de proposito cosas lascivas o obscenas aunque no se mezclan en ellas heregias o errores en la Fe*, mandando que los que los tuvieren, sean castigados severamente por los Obispos; i que los libros antiguos deste genero compuestos por Ethnici, los quales permite por su elegancia i propiedad, en ninguna manera se lean a la juventud... (*Index Librorum Prohibitorum et Expurgatorum*, Reglas, VII, s.p.)

Dada la inoperancia del índice tridentino en el territorio de la monarquía hispánica (con la excepción del Portugal posterior a 1581, que mantiene un sis-

36. Reproduzco el texto de la *Regula VII* del Concilio de Trento: «*Libri, qui res lascivas, seu obscenas ex professo tractant, narrant aut docent, cum non solum fidei, sed et morum, qui huiusmodi librorum lectione facile corrupti solent, ratio habenda sit, omnino prohibentur: et qui eos habuerint, severe ab Episcopis puniantur. Antiqui vero, ab Ethnici conscripti, propter sermonis elegantiam,*

et proprietatem , permittuntur. Nulla tamen ratione puris paelegendi erunt.», Bujanda (*IL*, VIII, 17 y 817). Gagliardi (2007: 61) se ha referido también a la tolerancia de los índices españoles con la ficción sentimental y la materia lasciva: considera que el hecho de que en España no se adoptara la regla VII de Trento explica que la *Celestina* escapara al celo censorio.

tema inquisitorial propio), quedan, por así decir, fuera de foco algunas de las propuestas de estudio de Carmen Rabell. En las primeras páginas de su libro, titulado *Rewriting the Italian novella in counter-reformation Spain*, se pregunta Rabell cómo se produce «la transformación de la *novella* italiana transgresora en su contrapartida ejemplar hispana».³⁷ Se propone además valorar cómo en «la represiva atmósfera postridentina» se introduce en España un género italiano transgresivo, y cómo los autores españoles «alteran las tramas italianas» para explorar los límites y aplicabilidad de las reglas de Trento mediante, por ejemplo, el uso de algunos recursos singulares, como el del caso ficticio de la retórica forense.³⁸

Ha de notarse que las preguntas de Rabell encubren varias peticiones de principio: como, por ejemplo, que un género *transgresivo* pasa a una represiva atmósfera *postridentina*, siendo así que el género se trasladaría más bien entre dos territorios igualmente postridentinos, o, si se me apura, entre uno *muy* postridentino, Italia, y otro que, en materia del control del libro y de la ficción, lo fue bastante menos. Por otra parte, la cuestión de cómo se alteran las tramas italianas *originales* en este medio postridentino carece de sentido en términos históricos. Para comenzar, es difícil ya hablar de trama «original» para la novelística, dado que la *novella* ha estado sometida a una continua reescritura, como si se tratase de un patrimonio casi mostrencos y muy maleable, sujeto a continua intervención y reinterpretación, tanto en España cuanto, por cierto, en Italia o en Francia (piénsese, por ejemplo, en la tarea de Boaistuau y Belleforest). Pero, además, la pregunta carece de sentido histórico porque esas tramas italianas estaban ya en Italia tan o más sometidas a las reglas tridentinas que las que alteran los autores españoles. La influencia del Concilio alcanza ciertamente a todos los ámbitos fieles a Roma, es decir, tanto a Portugal como a Italia y España, pero, en particular, los modos específicos de control de la literatura y el libro que se siguen del Concilio rigieron de forma evidente en Italia, pero no fueron de aplicación en España.

No es este un dato recóndito. Cuando Jesús Martínez de Bujanda (1985-2002) publica su monumental edición de los *Index des livres interdits* hizo notar que los severísimos índices italianos (se refiere al de 1559, de Pablo IV, y al de Trento) no fueron aceptados del mismo modo en todos los países católicos, en buena medida por conflictos de jurisdicción con la Curia romana. El índice tridentino se aplicó plenamente en Italia; fue muy importante en Portugal, cuya Inquisición no sólo aceptó los índices romanos, sino que los completó y en ocasiones superó en vigilancia; fue sólo parcialmente importante en Francia, que estaba inmersa en guerras de religión; estuvo en vigor en Baviera y, temporalmente, en los Países Bajos aunque *matizado* muy pronto por el expurgatorio de Amberes (1571), dirigido por Benito Arias Montano y auspiciado por Felipe

37. Rabell (2003: 1-2).

38. Rabell (2003: 155).

II. En España, en cambio apenas ejerció influencia, al menos directa. Escribe Bujanda (*IL*, IV, 16): «ce pays (sc. España) s'est donné une politique indépendante en matière de contrôle de la presse. L'Inquisition espagnole défend farouchement son autonomie dans tout ce qui touche à la condamnation et à l'expurgation des livres. Tout au long de son existance, elle publie ses propres catalogues qui à partir de 1583 et à différence des catalogues romains, son non seulement des index des livres interdits, mais aussi des index expurgatoires».³⁹

La oposición *transgresor / ejemplar*, o *transgresor / postrentino*, como paralelo a la oposición novela italiana / hispana carece pues, como se ha expuesto, de fundamento. Quizá tuviera más sentido preguntarse cómo se produce la moralización de la *novella*, tanto en Italia como en España, durante la segunda mitad del siglo xvi, cómo, en la Europa de la Contrarreforma, la industria editorial interioriza la presión censura, y qué determina la reacción o falta de reacción de las inquisiciones independientes de Roma. Tampoco es sostenible la oposición, ni la idea de que es razonable la comparación, entre una *trama original italiana* y una *alteración postrentina española*. Ni siquiera sin salir de Italia podría hablarse de una *trama original*, vista la *vicenda* censoria del Giraldi expurgado, del Bandello intervenido por Centorio, del *Decameron rassettato*, también prohibido y más tarde vuelto a expurgar por Salviati, o de la interiorización de la censura boccacciana por parte de sus imitadores. La idea de una *trama original* que exige fidelidad postula una idea romántica de creación y una monumentalización del texto que la *novella*, como género, quizá no tuviera aún en el Quinientos (salvo, paradójicamente, para Boccaccio): no la tuvo la estrictamente contemporánea, por lo menos, ni tampoco parecen compartirla los libreros e impresores. Baste recordar la asendereada historia de las *novelle* que Bandello no quiere publicar en Francia, pero que acaban circulando, reducidas y adaptadas, en castellano, a partir de una versión francesa, fuertemente intervenida, de la edición que en Italia acabó por prohibirse. Es éste un género especialmente sensible a las necesidades editoriales (como lo es, en general, la prosa de ficción en vernacular), de ahí las muchas veces que autores, editores, impresores y traductores prometen continuaciones o segundas partes si tienen un éxito razonable con las primeras. Las *novelle*, a diferencia de las narraciones de mayor extensión y aliento, circulan en colecciones y poseen tramas *situadas*, lo que facilita su «uso», desmembramiento, reubicación, amplificación y adaptación geográfica, así como los cambios de título de las colectáneas o la adición de sumarios, sentencias y moralizaciones.

A la luz de los índices quinientistas, tampoco me parece sostenible la conclusión de David González Ramírez, en un estudio por otra parte exhaustivo y riguroso sobre la recepción de los *novellieri* en España, según la cual «el celo y la vigilancia que el Santo Oficio en España puso en el control del libro no

39. Bujanda (*IL*, IV, 16).

es en absoluto comparable a la tolerancia que respecto a los temas profanos mantenían los órganos de censura en Italia».⁴⁰ Si algo muestra la comparación de los catálogos italianos, portugueses y castellanos es, más bien, una gradación de mayor a menor severidad entre la Inquisición y la Congregación del Santo Oficio en Italia, la Inquisición portuguesa a continuación y la Inquisición española, en último lugar, así como la mayor intolerancia hacia los temas profanos en los índices vigentes en Italia. Esto no quiere decir, en absoluto, que en España no se produjera el control y la vigilancia de la literatura de entretenimiento: de hecho, tanto en España como en Italia la industria editorial misma y las nuevas profesiones que prosperan en torno a ella parecen interiorizar el nuevo clima de recelo ante el humor procaz, blasfemo e irreverente, y promover colecciones que son, o que parecen, menos reprochables y más *legibles* desde el punto de vista de los umbrales de lo socialmente aceptable. Los efectos de la censura han de medirse también en estos mecanismos de autorregulación que adopta la industria del libro para ajustarse a nuevas expectativas y circunstancias, así como en otras formas de control de la lectura que no pasan necesariamente por la prohibición, sino por la disuasión y el fomento de una relación culpable con el libro. Esto no debe hacer olvidar la relevancia de las prohibiciones, y, sobre todo, el hecho de que las clases populares terminan por identificar los libros prohibidos con los libros heréticos, lo que afecta profundamente a la representación de la literatura que ingresa en el índice en Italia, Portugal y España.

40. Es un estudio utilísimo y bien documentado, que procura información de primera mano sobre los paratextos de las novelas españolas, y

al que he acudido repetidamente en la redacción de estas páginas. La conclusión de la que disiento, en González Ramírez (2011: 1229).

Bibliografía

- ALDOMÁ GARCÍA, Mireia, «Los *Hecatommithi* de Giraldi Cinzio en España», en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, Toulouse-Pamplona, Griso-Lemso, 1993, pp. 15-21.
- ALDOMÁ GARCÍA, Mireia, *La recepción de la novella en España: Los Hecatommithi de Giraldi Cinzio*, Tesis doctoral dirigida por José Manuel Blecua Perdices, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 1997.
- ARRENDONDO, Soledad, «Notas sobre la traducción en el Siglo de Oro: Bandello francoespañol», en F. Lafarga, ed., *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, PPU, 1989, pp. 217-226.
- BANDELLO, Matteo, *Il primo volume delle novelle del Bandello nuovamente ristampato, e con diligenza corretto. Con una aggiunta d'aculni sensi morali dal S. Ascanio Centorio de gli Hortensii a ciscuna novella fatti*, In Milano, Appresso a Giovann'Antonio de gli Antonij, 1560.
- BOCCACCIO, Giovanni, *Il Decameron di Messer Giovanni Boccacci Cittadino Fiorentino, Ricorretto in Roma, et Emendato secondo l'ordine del Sacro Concilio di Trento, et riscontrato in Firenze con Testi Antichi & alla sua vera lezione ridotto da' Deputati di loro Alt. Ser.*, In Fiorenza, Nella Stamperia de i Giunti, 1573.
- BOCCACCIO, Giovanni, *Tales from Boccaccio with Modern Illustrations and Other Poems*, London, R. Bentley, 1846.
- BORGHINI, Vincenzo, *Annotationi et Discorsi sopra alcuni luoghi del Decameron, di M. Giovanni Boccacci, Fatte dalli molto Magnifici Sig. Deputati da loro Altezze Serenissime, Sopra la correzione di esso Boccaccio*, stampato l'anno 1573, In Fiorenza, Nella Stamperia de i Giunti, 1574.
- BRAGANTINI, Renzo, «Avvio minimo all'analisi di una riscrittura narrativa: Bandello e Centorio», en Tatiana Crivelli, ed., *Feconde venner le carte, Studi in Onore di Ottavio Besomi*, Bellinzona, Edizioni Casagrande, 1997, pp. 207-222.
- BUJANDA, Jesús Martínez de, dir., *Index des Livres Interdits*, Genève & Sherbrooke, Centre d'Études de la Renaissance, Éditions de l'Université de Sherbrooke, Droz, 1985-2002. 11 vols. (I) *Index de l'Université de Paris*, 1544, 1545, 1547, 1549, 1551, 1556, 1985. (II) *Index de l'Université de Louvain*, 1546, 1550, 1558, 1986. (III) *Index de Venise*, 1549, *Venise et Milan*, 1554, 1987. (IV) *Index de l'Inquisition Portugaise*, 1547, 1551, 1561, 1564, 1581, 1995. (V) *Index de l'Inquisition espagnole*, 1551, 1554, 1559, 1984. (VI) *Index de l'Inquisition espagnole*, 1583, 1584, 1993. (VII) *Index d'Anvers* 1569, 1570, 1571, 1988. (VIII) *Index de Rome*. 1557, 1559, 1564, 1990. (IX) *Index de Rome*, 1590, 1593, 1596, 1994. (X) *Thesaurus de la littérature interdite au XVIe siècle*, 1996.
- CAPPELLO, Sergio, «Letteratura narrativa e censura nel Cinquecento francese», en Ugo Rozzo, ed., *La censura libraria nell'Europa del secolo XVI*, Udine, Forum, 1997.

- CAYUELA, Anne, *Le paratexte au Siècle d'Or. Prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVIIe siècle*, Genève, Droz, 1996.
- CHIECCHI, Giuseppe, y TROISIO, Luciano, *Il Decameron sequestrato. Le tre edizioni censurate nel Cinquecento*, Milano, Unicoopli, 1984.
- CIPRIANO DE VALERA, *Dos tratados: el primero es del Papa y de su autoridad colegio de su vida y doctrina, y de lo que los Doctores y Concilios antiguos y la misma sagrada Escritura enseñan. El segundo es de la Missa, recopilado de los Doctores y Concilios y de la sagrada Escritura*, En casa de Arbaldo Hatsildo, 1588.
- CLOSE, Anthony, «Lo cómico y la censura en el Siglo de Oro, II», *Bulletin Hispanique*, 105 (2003) 271-301.
- DiROBERTO, Kyle, «Sacred Parody in Robert Greene's *Grassworth of Wit*», en Albert Classen, ed., *Laughter in the Middle Ages and Early Modern Times*, Berlin, De Gruyter, 2010, pp. 651-666.
- FOSALBA, Eugenia, «Los escondrijos de Venus. La autocensura como elemento clave de la ficción sentimental», en Eugenia Fosalba y María José Vega, eds., *Textos castigados. La censura literaria en los Siglos de Oro*, Berna, Peter Lang, 2013, pp. 75-100.
- FRAGNITO, Gigliola, «In questo vasto mare di libri proibiti e sospesi tra tanti scogli di varietà et controversie: la censura ecclesiastica tra la fine del Cinquecento e i primi del Seicento», en C. Stango, ed., *Censura ecclesiastica e cultura politica in Italia tra Cinquecento e Seicento*, Firenze, Olshki, 2001, pp. 1-35.
- FRAGNITO, Gigliola, «Le lectture sospette: prospettive di ricerca sui controlli ecclesiastici», en María José Vega e Iveta Nakládalová, eds., *Lectura y culpa en el siglo XVI*, Barcelona, Studia Aurea Monografica, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2012, pp. 17-44.
- FRAGNITO, Gigliola, «*Li libbri non zò rrobbà da cristiano*: la letteratura italiana e l'indice di Clemente VIII (1596)», *Schifanoia*, 19 (1999) 123-135.
- FRAGNITO, Gigliola, *La Bibbia al rogo. La censura ecclesiastica e i volgarizzamenti della Scrittura (1471-1605)*, Bologna, Il Mulino, 1997.
- FRAGNITO, Gigliola, *Proibito capire. La Chiesa e il volgare nella prima età moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005.
- FRAJESE, Vittorio, *La nascita dell'Indice. La censura ecclesiastica dal Rinascimento alla Controriforma*, Brescia, Morcelliana, 2006.
- GIRLADI CINZIO, Giovan Battista, *De gli Hecatommithi di M. Giovanbatthista Giraldi Cinthio Nobile Ferrarese, Parte prima*, In Vinegia, Apresso Girolamo Scotto, 1566.
- GODI, Carlo, «Per il testo delle Novelle di Bandello: Ascanio Centorio Ortensi e l'edizione milanese del 1560», en Ugo Rozzo, ed., *Matteo Bandello, novelliere europeo*, Atti del Convengno Internazionale di Studi, 7-9 novembre, 1980, Tortona, Cassa di Risparmio, 1982, pp. 497-536.
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, David, «En el origen de la novela corta del Siglo de Oro: los novellieri en España», *Arbor*, 187, 752 (2011) 1221-1243.

- GONZÁLEZ RAMÍREZ, David, «En el origen de la novela corta del Siglo de Oro: los *novellieri* desde sus paratextos», *Arbor*, 188, 756 (2012) 813-828.
- GRENDLER, Paul F., *L'inquisizione romana e l'editoria a Venezia, 1540-1605*, Roma, Il Veltro, 1983.
- ILI = Index des Livres Interdits.* Véase Bujanda, Jesús M. de
- JESÚS MARÍA, José de, *Primera parte de las excelencias de la virtud de la castidad, compuesto por Fray Joseph de Jesus Maria, de la Orden de los Descalços de la Virgen Maria del Monte Carmelo*, En Alcalá, por la Biuda de Iuan Gracián, 1601.
- LASPÉRAS, Jean-Michel, *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, Montpellier, Castillet, 1987.
- LONGO, N., «Prolegomeni per una storia della letteratura italiana censurata», *Rassegna della letteratura italiana*, 70-8 (1974) 402-419.
- MANNI, Domenico Maria, *Istoria del Decamerone di Giovanni Boccaccio*, scritta da Domenico Maria Manni, Accademico Fiorentino, In Firenze, 1742.
- MIROLLO, James V., «Renaissance Short-Fiction», en William Jackson, ed., *European Writers: the Middle Ages and the Renaissance*, New York, Scribner's, 1983, pp. 927-956.
- NIGHTINGALE JONAS, Florence, *Boccaccio and His Imitators in German, English, French, Spanish and Italian: The Decameron*, Chicago, Chicago University Press, 1910.
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín, «Las *Diez Novelas* de Pedro de Salazar y los *Cuatro cuentos de ejemplos*. Autoría común y estructura compartida», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 68 (2010) 59-93.
- RABELL, Carmen R., *Rewriting the Italian novella in Counter-reformation Spain*, Woodbridge, Támesis, 2003.
- RÉVAH, I. S., *La censure inquisitoriale portugaise au xvie siècle*, Lisboa, Instituto de Alta Cultura, 1960.
- Rozzo, Ugo, «Italian Literature in the Index», en G. Fragnito, ed., *Church, Censorship and Culture in Early Modern Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, pp. 194-222
- Rozzo, Ugo, ed., *La censura libraria nell'Europa del secolo XVI*, Udine, Forum, 1997.
- Rozzo, Ugo, *La letteratura italiana negli indici del Cinquecento*, Udine, Forum, 2005.
- SANDOVAL Y ROJAS, Bernardo, *Index Librorum Prohibitorum et Expurgatorum*, Illmi. Rmi. D. Bernardi de Sandoval et Roxas... Madriti, apud Ludovicum Sanchez, Typographum Regium, 1612.
- STRAPAROLA, Giovan Francesco, *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes. Compuesto por el señor Ioan Francisco Carcacho cavallero Napolitan. Y traduzido de lengua Toscana en la nuestra vulgar por Francisco Truchado vezino de Baeza*, en Çaragoça, impresso con licencia en casa de Ioan Soler impressor de libros enfrente de S. Francisco, 1578.

- VEGA, María José, *Disenso y censura en el siglo XVI*, Salamanca, Semyr, 2012.
- VEGA, María José, «Los pecados del lector: delectación morosa y lecturas culpables en la teología moral del siglo XVI», en E. Fosalba y M. J. Vega, eds., *Textos castigados: la censura literaria en el Siglo de Oro*, Berna, Peter Lang, 2013.
- VEGA, María José, «Notas teológicas y prohibición de libros en los siglos XVI y XVII», en Cesc Esteve, ed., *Las razones del censor. Intolerancia y censura en la primera modernidad*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2013 (en prensa).

Análisis de la enunciación editorial en algunas colecciones de novelas cortas del siglo XVII

Anne Cayuela

Universidad de Grenoble

Con la publicación de las *Novelas ejemplares* en 1613 la novela corta aparece en España como un género ya maduro y perfectamente definido.¹ La obra cervantina abre un camino, una forma genérica —colección de doce novelas cortas independientes— que muchos seguidores adoptan a lo largo de todo el siglo XVII, con peculiar dinamismo y creatividad hasta los años de 1660. Sin embargo, autores como Tirso de Molina rehúyen del procedimiento cervantino y optan por un argumento «aglutinador», un marco «englobador» que les permite insertar diversas formas genéricas (versos, prosas, comedias). Cualquiera que fuera su forma, esos libros de «grande entretenimiento» como los calificaría Lope de Vega, que ofrecían textos que «dan voz a lo concreto, a lo cotidiano e intrascendente»² lograron seducir a un público amplio y heterogéneo. En el marco de esta reflexión sobre «Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta (siglos XV y XVII)» quisiera abordar la poética de la narración inserta, centrándome en dos tipos de colecciones de novelas del siglo XVII: por una parte las que se dieron a leer como colecciones de textos sueltos, autónomos, independientes, por otra, las que propusieron «ficción en la ficción», y en las que las novelas vienen insertadas en un marco general o incluidas al lado de otras modalidades genéricas en volúmenes misceláneos. Para acercarme a esta poética de la narración inserta o no inserta utilizaré el concepto de «enunciación editorial» que explicaré a continuación. Interrogando las obras en su forma original, tal como fueron publicadas en el siglo XVII, volveré al libro que tuvieron entre las manos sus primeros lectores, lo que me permitirá, si no descifrar su sentido inicial, acercarme a las formas de lectura (entiéndase formas del texto, y formas de leer).

1. Este artículo se ha realizado en el marco del equipo de investigación ILCEA EA 630.

2. Blasco (2001: XIII).

El concepto de «enunciación editorial»³ inicialmente formulado en el marco de la genética textual y de la crítica literaria y que consistía en interrogar el estatuto de la enunciación según los estados sucesivos de un mismo texto (del manuscrito a las diferentes ediciones de un texto) puede resultar perfectamente operativo para una nueva manera de enfocar la obra literaria aunando historia del libro y filología. Se trataría de definir el proceso de enunciación⁴ del libro en toda su complejidad (como producto de varios «autores», entiéndase todos los que intervienen en su creación sea artística o artesanal), y heterogeneidad (texto, imagen, materia). El concepto de «enunciación editorial» o de «metamorfología» (definida como transformación de la forma del texto cuando cambia el soporte) supone por definición una enunciación plural. Cuantos intervienen en el proceso de elaboración, producción, circulación, recepción del texto contribuyen a esta pluralidad enunciativa que abarca la enunciación editorial. Siguiendo las sugerencias de Emmanuel Souchier, que definió el concepto, y de Anne Réal-Ngô⁵ que lo utilizó de forma magistral para analizar colecciones de cuentos en el Renacimiento francés, podemos afirmar que «el texto no solo teje relaciones intertextuales con los demás textos que constituyen el horizonte cultural en el que se mueve, es asimismo el crisol de una enunciación colectiva tras la que, a través de técnicas y situaciones se afirman funciones, corporaciones, individuos... En este espacio heterogéneo se traban relaciones de poder que se dejan leer o ver en el mismo cuerpo de los objetos que analizamos».⁶ Se considera el texto inserto en una realidad material y social, y por lo tanto se toma en cuenta el texto no solo en su dimensión lingüística, sino también visual, física, material, sin perder nunca de vista que el texto sufre variaciones a lo largo de su existencia editorial. Quisiera también mostrar aquí, a través de algunos ejemplos de ediciones del siglo XVII, como editores y libreros adivinaron codiciosamente la suma de ganancias que traían consigo las novelas españolas, siguiendo la tendencia manifiesta en el XVI con respecto a las italianas, como lo ha demostrado Jean-Michel Laspéras.⁷

Uno de los primeros elementos de definición de la enunciación editorial tiene que ver con la dimensión visual de la escritura: el texto se lee en una forma peculiar, la de un texto manuscrito, en una edición del XVII, en una colección moderna, o una pantalla de ordenador. Otro elemento de definición ataúe a las huellas que dejan cuantos intervienen en la elaboración, la producción, la circulación, la recepción del texto. Intentaré acercarme al conjunto de huellas semióticas que remiten a una pluralidad enunciativa tras la que se afirman funciones, oficios, individuos. A

3. Souchier (2007).

4. Entiéndase «enunciación editorial» como texto «segundo», cuyo significante no está constituido por las palabras sino por la materialidad del soporte y de la escritura, la organización del texto, su *mise en forme*, todo lo que constituye su existencia material. Este «significante» constituye y realiza el texto «primero», le permite exis-

tir. Este texto «primero» correspondería para la época que nos ocupa al manuscrito original del autor. Véase Emmanuel Souchier (1998: 144). La función del «texto segundo» consiste en dar a leer el «texto primero».

5. Réach-Ngô (2007).

6. Souchier (2007: 28).

7. Laspéras (1987: 38).

través de algunos ejemplos mostraré que el impresor o el editor de novelas —cuyo papel no se limitaba a la financiación de los costes de impresión— participan de la estructuración de la obra literaria que se ofrece al lector. El escritor redacta un texto manuscrito que la imprenta va a interpretar, modificar, transformar, y los tipógrafos que dan cuerpo al texto, los editores que seleccionan los textos en el caso de colecciones, son también a su manera autores del texto y pueden reivindicar su paternidad. Un texto siempre está inscrito en una materialidad, organizada en unas estructuras propias, como el formato, las convenciones tipográficas, que contribuyen a la construcción del sentido de la obra. Existe una poética de la imagen del texto que aun no se ha trabajado suficientemente a mi parecer, y que requiere tomar en cuenta todos los elementos que constituyen el objeto que se pretende leer. Tanto los dispositivos formales, como los textos preliminares controlan la recepción y la interpretación. Cabe conceder una atención peculiar a la presentación material del volumen: márgenes, caracteres, ornamentos tipográficos, presentación de los títulos de los volúmenes y de las novelas, espacios en blanco, titulillos, navegación en el volumen gracias a procedimientos tipográficos, presentación formal, etc. Me limitaré aquí a exponer algunos ejemplos que abren un campo fecundo. Para estudiar cómo se manifiesta la enunciación editorial en las colecciones de novelas cortas del xvii analizaré primero las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes como ejemplo de narración no inserta y a continuación someteré a examen los procedimientos tipográficos en dos colecciones de novelas con ficciones insertas: los *Cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina (1624)⁸ y las *Noches de placer* de Alonso de Castillo Solórzano (1631).

Como lo atestiguan las veintitrés ediciones entre 1613 y 1665, las *Novelas ejemplares* constituyeron una fórmula editorial de éxito. El libro fue un auténtico *best-seller* que supo dar a la novela corta su estatuto de género independiente. Resulta obvio que se aprovechó la gran expectativa creada por la primera parte del *Quijote* ya que el modelo editorial de ambas portadas coincide. Incluso podemos decir con Antonio Sánchez Jiménez que «de no haber sido precedido por el *Quijote*, la fortuna de las *Novelas ejemplares* podría haber sido otra de la que fue»⁹. El emblema del impresor, y su lema (la famosa marca del halcón) que también aparece años más tarde en el *Persiles* parece constituir un sello de identidad para las obras de ficción en prosa de Cervantes, con la misma distribución de elementos. Cervantes viene precedido por su fama, y esta consagración simbólica constituye el núcleo central de la aprobación de Fray Diego de Hortigosa en los preliminares: «hallo en él cosas de mucho entretenimiento para los curiosos lectores, y avisos y sentencias de mucho provecho, y que proceden de la fecundidad del ingenio de su autor, que no lo muestra en éste menos que en los demás que ha sacado a luz»¹⁰. La aprobación de Alonso Jerónimo

8. Cito por la reproducción digital de la edición de Barcelona, Jerónimo Margarit, a costa Iusepe Genouart, 1631. BNE R/2328 dispon-

nible en la web.

9. Sánchez Jiménez (2002: 110).

10. Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 7.

de Salas Barbadillo también alude a la fama internacional de Cervantes cuando declara: «confirma el dueño desta obra la justa estimación que en España y fuera della se hace de su claro ingenio, singular en la invención y copioso en el lenguaje»¹¹. El primer *Quijote* le ha conferido fama y autoridad a Cervantes, que aprovecha este éxito para lanzar al mercado un nuevo producto editorial.

Para entender mejor la opción genérica y estructural elegida por Cervantes cabe recordar las posibilidades que se le ofrecían: limitarse a reunir sus novelas bajo un título más o menos genérico, exponer en el prólogo u otro texto liminar de la colección el carácter unitario de la obra, insertar, siguiendo el modelo boccacciano del *Decamerón*, las novelas en un marco narrativo que les preste unidad, delegando a los personajes del marco la narración de las novelas. En los sesenta títulos en total que componen la producción de novelas cortas en el XVII se nota un claro predominio del tercer sistema de agrupación, dentro de un nexo que une las novelas: el procedimiento de la tertulia cortesana (cuyo pretexo puede ser vario: una reunión veraniega, la enfermedad de una dama, etc.) es más frecuente que la mera yuxtaposición de textos. Por lo tanto para entender la justificación de esta opción puede ser útil interrogar los usos de lectura (figura 1).

El volumen hace las veces de pequeña biblioteca itinerante, tiene un formato «portátil», in-8º, formato que como explica Víctor Infantes, permite leer el contenido de los libros fuera de su ubicación en el mueble, el arcón, o las baldas de una biblioteca estática. El libro en octavo «acompaña a su poseedor, sirve a su lector en cualquier lugar y se convierte en esa pertenencia habitual que se lleva con otras pertenencias en el bolsillo de la faldriquera»¹² (figura 2).

La edición de Milán incluye en la misma portada el título de las doce novelas, dejando a las claras el contenido del volumen expuesto para una lectura discontinua. Es un formato fácil de manejar que reúne un material inédito, redactado y compuesto con anterioridad (el *Quijote* de 1605 ya alude a *Rinconete y Cortadillo*), y que se adecua perfectamente a la dimensiones de la novela «corta» es decir de extensión breve, de lectura fácil y amena. Las novelas por fin «salen a luz por sí solas» como lo anunciara Cervantes en la segunda parte del *Quijote*.¹³ Reunirlas en una colección equivale a liberarlas de un armazón superfluo, abandonando el procedimiento que consistía en «ingerir novelas sueltas y pegadizas»,¹⁴ procedimiento que tanto Montemayor en su *Diana*, como Alemán en el *Guzmán* habían explotado con éxito. Las novelas cobran así un protagonismo que la inserción en una trama les denegaba, el lector ya no pasa por ellas «o con prisa o con enfado»,¹⁵ puede advertir «la gala y artificio que en sí contienen».¹⁶

11. Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 8.

12. Infantes (2008: 142).

13. Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, p. 980: Segunda parte, Capítulo XLIV.

14. Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de*

la Mancha, p. 980.

15. Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, p. 980.

16. Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, p. 980

T A B L A D E		Fol.1.
las Nouelas.		
i	A Granilla,	
ii	El Amante liberal.	38
iii	Rinconete, y Cortadillo.	66
iv	La Española Inglesa.	87
v	El Licenciado Vidriera.	111
vi	La fuerza de la sangre.	126
vii	El zeloso Estremeno.	138
viii	La ilustre fregona.	158
ix	Las dos donzellaz.	189
x	La señora Cornelia.	212
xI	El calaminto engañoso.	233
xII	La de los perros Cipió, y Bergáta.	240

Figura 1

Tabla de las *Novelas ejemplares*,
Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*,
Madrid, Juan de la Cuesta 1613, f. IIr.



Figura 2

Miguel de Cervantes Saavedra,
Novelas ejemplares, Milán,
Juan Bautista Bideló, 1615.
Real Biblioteca I/H/CERV/386

La titulación genérica, sencilla y breve remite a una forma plural, «Novelas», que acuña un nuevo producto: una colección de novelas cortas.

La biblioteca portátil es una suerte de equivalente literario de la «mesa de trucos», también juego portátil, al que alude Cervantes en su prólogo cuando declara: «mi intento ha sido poner en la plaza de nuestra república una mesa de trucos, donde cada uno puede llegar a entretenerte, sin daño de barras». ¹⁷ No olvidemos que en el Siglo de Oro la legislación distingüía entre juegos permitidos y no permitidos, recreaciones honestas y deshonestas. El juego era aceptado como algo positivo, siempre y cuando se usase de forma moderada y tuviese fines honesto.¹⁸ En este contexto coercitivo se entiende mejor la alusión a la «eutrapelia»¹⁹ que hace Cervantes en el prólogo y que también trae a colación el fraile trinitario Juan Bautista Capataz en su aprobación. También cabe recordar que el juego era una actividad comercial, que se desarrollaba en lugares especializados «casas de juego», autorizados o no mediante licencias,²⁰ lugares a menudo de mala fama. Esta alu-

17. «sin daño de terceros» dice Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 18.

18. Ver al respecto la tesis de María Ruiz (2012).

19. Véase Wardopper (1980).

20. Para el uso público de estas mesas se precisaba una licencia de las autoridades competentes con la expresa condición de no admitir «vagamundos ni gente de sospecha», García García (1999 : 28).

sión al juego en el prólogo no solo subraya el carácter lúdico, entretenido de la colección sino que introduce implícitamente una dimensión lucrativa. Consciente del éxito editorial de las novelas, Cervantes decidió publicar las suyas y pidió dos privilegios, para Castilla y para los reinos de la Corona de Aragón para evitar ediciones fraudulentas fuera de su control, siguiendo el modelo de Lope que al ver sus comedias impresas sin su consentimiento decidió publicarlas en forma de colección en las *Partes de comedias*.

Una recreación honesta pero a la vez no carente de aliciente, como lo sugiere la alusión al juego, eso es lo que prometía el volumen. La insistencia machacona en el «honestísimo» entretenimiento no deja de llamar la atención. En la lectura de los preliminares observamos una fluctuación entre dos títulos «Novelas ejemplares», como reza la portada, y «novelas ejemplares de honestísimo entretenimiento», título que aparece en la escritura de venta del privilegio a Francisco de Robles, en la aprobación de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, en la licencia del Rey y en el privilegio de Aragón. No olvidemos la reputación de deshonestidad de muchas de las novelas italianas.²¹ Valga como prueba las palabras del prólogo de Gaitán de Vozmediano, traductor de la obra de Giraldi Cinzio en el que confiesa que le quitó «lo que notablemente era lascivo y deshonesto».²²

Para entender esta fluctuación, primero tendremos que recordar la decisiva influencia de los novelistas italianos, Boccaccio y sus seguidores Straparola, Guicciardini, Bandello, Cinzio, en la literatura española, influencia de la que Cervantes quiere apartarse según declara en su prólogo: «[...] yo soy el primero que ha novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son más propias, no imitadas ni hurtadas [...].»²³ Numerosas obras italianas fueron traducidas a instancias de libreros e impresores, traducciones propiciadas por los intercambios entre Italia, Francia y España en cuanto al comercio de libros,²⁴ o por decisión propia de los traductores que sacaban un provecho importante de este ejercicio. En efecto, la traducción parece ser un oficio bien remunerado ya que Francisco Truchado cobró 12.000 maravedís por su traducción del *Honesto y agradable entretenimiento* de Straparola.²⁵ Como bien ha demostrado David González Ramírez hay formulaciones en el prólogo de Cervantes que remiten a títulos de colecciones italianas: «los ejercicios honestos y agradables antes aprovechan que dañan» remite al título de la obra de Giovanni Francesco Straparola de Caravaggio, según la traducción de Francisco Truchado, *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*.²⁶

21. González de Amezúa (1982: 446-447).

22. Véase David González Ramírez (2012: 823).

23. Véase el artículo de David González Ramírez (2011) que investiga la influencia que ejercieron los *novellieri* sobre la novela en España y aporta valiosísimos datos.

24. Véase Simón Díaz (1980).

25. Osorio Moreno Trujillo (2001) citado por David González Ramírez (2011: 1226).

26. Straparola de Caravaggio, *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*, 1580. Esta obra conoció un gran éxito.

También la frase «Horas hay de recreación» no puede sino referirse a la traducción de Guicciardini, *Horas de recreación*²⁷ y el adjetivo de *Novelas «ejemplares»* remite al título *Historias trágicas ejemplares sacadas del Bandello Verónés*.²⁸ O sea, que las mismas colecciones «traducidas» que Cervantes rechaza tajantemente en el prólogo reaparecen en estas alusiones que sólo un lector muy avisado y muy conoedor de novelas italianas era capaz de percibir.

La originalidad del prólogo de las *Novelas ejemplares* también estriba en un efecto de condensación de enunciados paratextuales o mejor dicho de enunciados «editoriales» según la definición que dimos más arriba. En efecto, este prólogo condensa varios textos que se encuentran habitualmente en los preliminares del libro: un retrato (obra de un grabador), una «*Vida*» (habitualmente obra de un panegirista), un comentario del título que remite a la «portada» del libro, una lista de sus obras, a fuer de pequeño catálogo bibliográfico, que contiene una implícita reivindicación de autoría, como veremos. En los libros del xvi y del xvii las «*Vidas*» pueden aparecer incluidas en el paratexto de colecciones poéticas para ofrecer al lector pequeñas biografías de los autores —citemos como ejemplos las de Ausías March, Garcilaso, Gregorio Silvestre—, biografías en general alógrafas.²⁹ Cervantes incluye esta pequeña biografía en su prólogo, en este caso una autobiografía. Es decir, inserta un paratexto dentro de otro paratexto.

Volvamos al autorretrato del prólogo. Este autorretrato toma como pretexto una de las convenciones establecidas por la práctica editorial: la inclusión de un retrato grabado como manifestación concreta de la autoridad de un escritor. Incluir un retrato «textual», suplir la falta de imagen por palabras dice mucho sobre el arte narrativo de Cervantes. Con su acostumbrada ironía, este retrato *in absentia* le permite zaherir la vanidad de un Lope de Vega que no vacila en incluir en su *Jerusalén libertada* un retrato y un elogio obra del poeta Baltasar Elisio de Medinilla.³⁰ La enunciación editorial interviene en la complejidad de las voces, en la delegación del mensaje. Cervantes evoca la multiplicidad de intervenciones en las líneas siguientes: «bien pudiera (el amigo), como es uso y costumbre, grabarme y esculpirme en la primera hoja deste libro, pues le diera mi retrato el famoso don Juan de Jáuregui». ³¹ La enunciación editorial es precisamente lo que permite al texto «no quedarse en blanco y sin figura».³²

Sabido es que un género nace cuando surge la copia de un modelo. La pi-

27. Ludovico Guicciardini, *Horas de recreación*, Bilbao, 1586, traducción de Vicente Millis Godínez, o *Primera parte de los ratos de recreación*, Zaragoza, 1588, traducción de Jerónimo de Mondragón.

28. Bandello, *Historias trágicas ejemplares* (1603).

29. Sobre las *Vidas* como género, véase el volumen colectivo recién publicado de Boillet, Fragonard, Tropé (2012).

30. Pérez López (2002: 58-62).

31. Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 15.

32. Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 17.

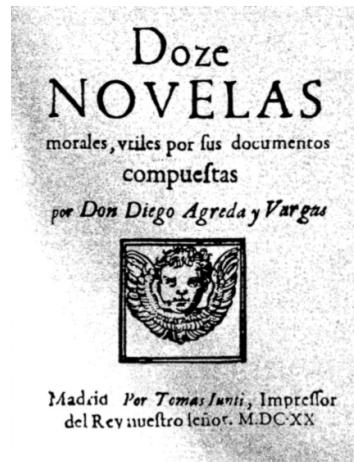


Figura 3

Diego Ágreda y Vargas, *Doce novelas morales, útiles por sus documentos*, Madrid, Tomás Iunti, 1620. Portada. BNE R/ 31245



Figura 4

Diego Ágreda y Vargas, *Nouvelles morales en suite de celles de Cervantès*, [...] *Tirées de l'espagnol de don Diego Agreda, et mises en notre langue par Jean Baudoin*, Paris, Toussaint Du Bray- J. Levesque, 1621. Portada. BNF Y2-13105

caresca no nace con el *Lazarillo* sino con el *Guzmán*. Pues en el caso de la novela corta, la colección que consagra el nuevo género y reproduce el esquema de doce novelas con un título sencillo son las *Doce Novelas Morales, útiles por sus docu-*

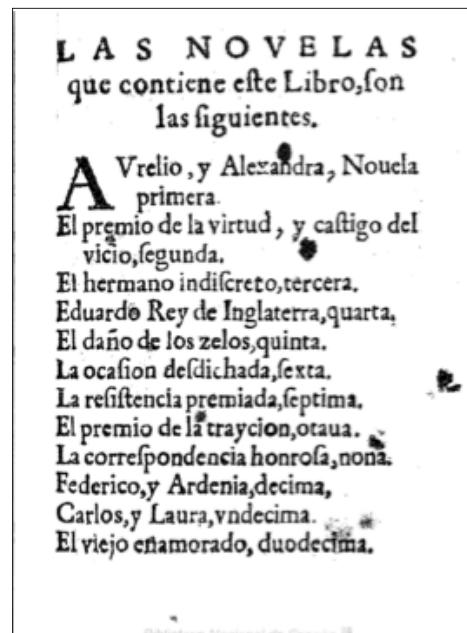


Figura 5

Diego Ágreda y Vargas: *Novelas morales*, Madrid, Tomás Iunti, 1621.
Preliminares sin numerar. BNE R/ 31245

mentos, compuestas por don Diego de Ágreda y Vargas, publicadas en Madrid por Tomás Iunti en 1620 (figura 3).

Ágreda adopta la forma lanzada por Cervantes (doce novelas) como lo indica el frontispicio. La traducción francesa del volumen, publicada en 1621, *Nouvelles morales* «en suite de celles de Cervantes», como reza el título, subraya el parentesco con el modelo seguido desde la portada (figura 4).

Se trata en efecto de doce relatos independientes, de novelas yuxtapuestas sin marco unificador. La inclusión de una tabla de las novelas en la segunda página después del frontispicio, siguiendo el modelo cervantino, confirma la semejanza entre el modelo y su copia (figura 5).

Otras dos colecciones de novelas se publican en Madrid en 1624: las *Novelas amorosas* de José Camerino y *Novelas ejemplares y prodigiosas historias* de Juan de Piña. Las portadas siguen el mismo modelo tipográfico (título con mayúscula, en negrita, etc). Sin embargo, la colección de Juan de Piña introduce una novedad: son siete novelas en vez de las doce habituales y se inserta un «epílogo de estas novelas» (figuras 6 y 7).

El florecimiento de este género exitoso será atajado por una medida política represiva, pues se suspende la concesión de licencias de impresión y por



Figura 6
José Camerino, *Novelas amorosas*, Madrid, Tomás Iunti, 1624.
Portada. BNE R/ 17364



Figura 7
Juan de Piña, *Novelas exemplares y prodigiosas historias*, Madrid, Juan González, 1624. Portada. BNE R/ 2344

lo tanto se prohíbe la publicación de estos libros en el reino de Castilla «por el daño que hacen blandamente a la juventud».³³ Entre 1625 y 1634 la palabra «novela» desaparece de las portadas ya que las colecciones se prohíben en los reinos de Castilla. Los autores buscan trampas para burlar la prohibición. Así Juan de Piña escoge para la segunda parte de sus *Novelas exemplares* el título de *Varias Fortunas*, y publica historias novelescas bajo el título de *Casos prodigiosos*.³⁴ Otra forma de burlar la vigilancia de los censores era introducir novelas intercaladas en una obra que pertenecía a un género que no padecía prohibición. En esta categoría de obras entran *La estafeta del dios Momo* de Salas Barbadillo,³⁵ colección de cartas satíricas que contiene una «novela jocosa», *El ladrón convertido a ventero. Deleitar aprovechando* de Tirso de Molina³⁶ contiene tres novelas designadas como tal: *La patrona de las musas*, *Los triunfos de la verdad*, *El bandolero*. Habrá que esperar al año 1637 para ver de nuevo el marbete «novelas» en portada (figura 8).

33. Sobre la suspensión véanse los artículos de Moll (1974) y Cayuela (1993).

34. Juan de Piña, *Casos prodigiosos*, Madrid, Imprenta del Reino, 1628, y *Segunda parte de los Casos prodigiosos*, Madrid, viuda de Alonso Martín, 1629.

35. Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, *La estafeta del dios Momo*, Madrid, viuda de Luis Sánchez, 1627.

36. Tirso de Molina, *Deleitar aprovechando*, Madrid, Imprenta Real, a costa de Domingo González, 1635.



Figura 8

María de Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, Zaragoza, Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, 1637. BNE R/2315

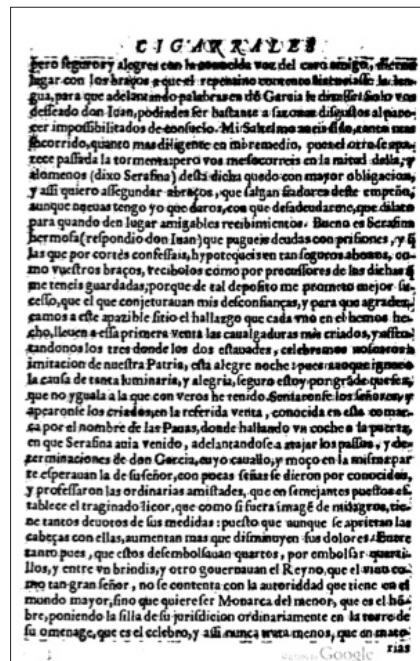


Figura 9

Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, Barcelona, Jerónimo Margarit, a costa Iusepe Genouart, 1631, f. 3v. Biblioteca Histórica. BH FLL 29557



Figura 10

Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, Barcelona, Jerónimo Margarit, a costa Iusepe Genouart, 1631, f. 10 v. Biblioteca Histórica. BH FLL 29557

Nos podemos preguntar ahora ¿qué colección se aparta abiertamente del modelo cervantino? En los preliminares de su colección miscelánea *Cigarrales de Toledo* declara Tirso de Molina: «También han de seguir mis buenas o malas fortunas, doce novelas, ni hurtadas a las toscanas, ni ensartadas unas tras otras como procesión de disciplinantes, sino con su argumento que lo comprehenda todo». ³⁷ En los *Cigarrales* este «argumento que lo comprehenda todo» se presenta visualmente como un texto compacto sin blancos ni márgenes, que sólo viene cortado por los textos insertos (cartas, fábula, versos) señalados en cursiva (figuras 9 y 10).

Las tres comedias, el *Vergonzoso en Palacio*, *Cómo han de ser los amigos*, y *El zeloso prudente* aparecen insertadas con la tipografía habitual de los libros de comedias (figura 11).

La voz narrativa que se dirige al lector a todo lo largo de la obra (la que interviene a lo largo del marco), se confunde en más de una ocasión con la enunciación

37. Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, f. 21.



Figura 11

Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, Barcelona, Jerónimo Margarit, a costa Iusepe Genouart, 1631, f. 38v. Biblioteca Histórica, BH ELL 29557

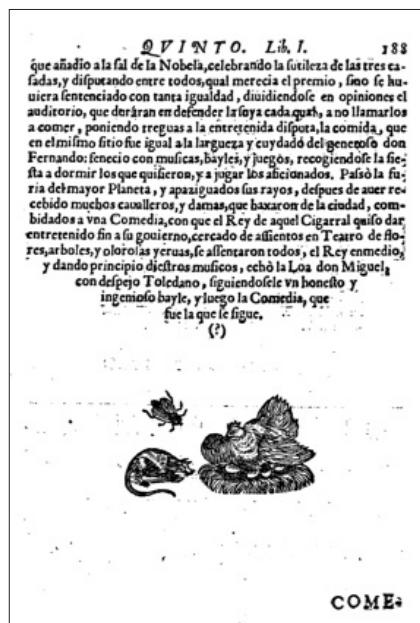


Figura 12

Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, Barcelona, Jerónimo Margarit, a costa Iusepe Genouart, 1631, f. 188r. Biblioteca Histórica. BH FIL 29557

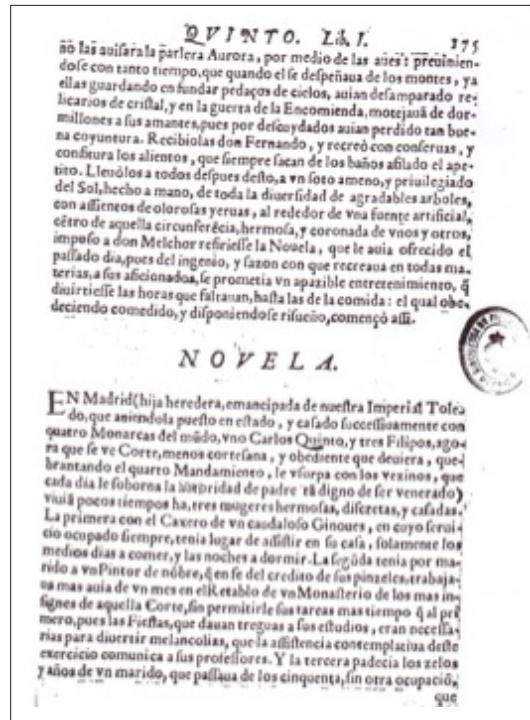


Figura 13

Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, Barcelona, Jerónimo Margarit, a costa Iusepe Genouart, 1631, f. 175r. Biblioteca Histórica. BH FLL 29557

«editorial». En efecto, esta voz da indicaciones sobre el volumen del libro, las opciones tipográficas, las posibles formas de leer, el orden de lectura. Así, consideraciones sobre el libro en su materialidad se insertan en el relato ficcional. Mientras los personajes del marco están dispuestos a asistir a una comedia, el autor/narrador declara: «Salieron pues a cantar seis, con diversidad de instrumentos, cuatro músicos, y dos mujeres. No pongo aquí, (ni lo haré en las demás) las letras, bailes, y entremeses, por no dar fastidioso cuerpo a este libro, ni quebrar el hilo al gusto, de los que le tuvieren en ir leyendo sucesivamente sus comedias»³⁸

La lectura, a modo de viaje en tan complejo laberinto (en el que se mezclan marco, comedias, fábulas, novela, cartas, etc) precisa de indicaciones fronterizas claras que marquen el fin de una unidad textual y el inicio de otra: así, al final de cada Cigarral³⁹ —cinco en total, que constituyen unidades espaciales y tempo-

38. Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, f. 37. 39. Excepto al final del cuarto.

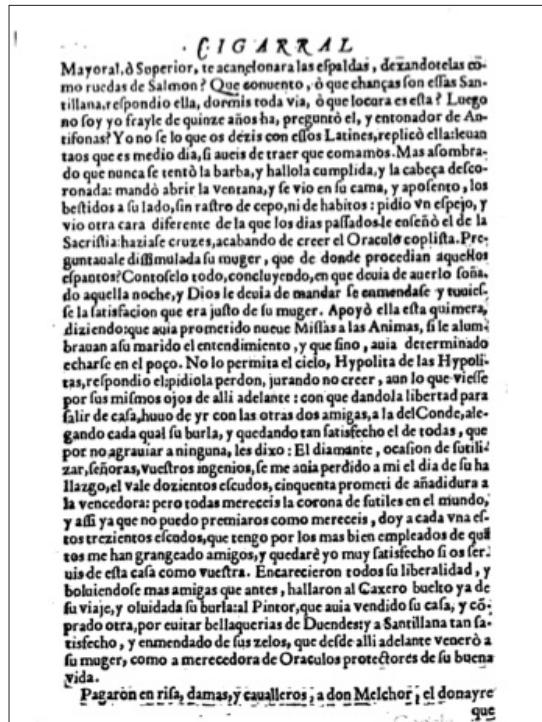


Figura 14

Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, Barcelona, Jerónimo Margarit, a costa Iusepe Genouart, 1631, f. 187v. Biblioteca Histórica. BH FLL 29557

rales, además de ser el lugar donde se reúnen los nobles que se entretienen— se incluye un adorno tipográfico sin relación directa con el contenido, que marca su final (figura 12).

El Cigarral constituye la unidad espacial y temporal de la ficción (varios amigos para pasar el calor del verano se reúnen cada día en uno de ellos, cuyo propietario se encarga de divertir a los demás), a la vez que constituye la unidad «editorial».

En los *Cigarrales de Toledo*, la ausencia de tabla obliga al lector a orientarse por su cuenta en el libro, guiado solamente por los títulos de las unidades genéricas: «Fábula / comedia / novela», ya que los titulillos sólo indican «Cigarral primero, segundo», etc (en mayúscula). El titulillo aparece en todas las páginas impares y el número del Cigarral viene en la página par. En el caso de la inserción de la única novela del volumen (carente de título propio) nada distingue tipográficamente el marco (la reunión de nobles en el Cigarral) de la novela contada por uno de ellos. Vemos así que las dos ficciones se confunden, y vienen separadas sólo por la indicación genérica «novela» (figura 13).

A continuación ya nada indica tipográficamente al lector que está leyendo una narración inserta en el marco: el titulillo ya no reza «novela» sino «cigarral». Y al final de la novela la confusión entre la ficción y el marco es total, ya que ningún dispositivo tipográfico indica la vuelta al marco, excepto un salto de línea y una sangría, lo que nos induce a subrayar las aptitudes de lectura del público lector (figura 14).

Con estos ejemplos vemos que la disposición tipográfica, una de las modalidades de la enunciación editorial, confirma que el argumento «lo comprehende todo» como anunciaba Tirso en su prólogo, y no constituye una mera armazón, sino una verdadera estructura novelesca. Al final del último Cigarral se anuncia el mismo procedimiento «englobador» para la segunda parte:

Recogíeronse todos, y pidiendo coches y caballos, los encontraron poco más de una legua de nuestra ciudad, cuyos recibimientos, fiestas, novelas, juegos, invenciones, y Comedias, os contará la segunda parte de nuestros Cigarrales, si esta primera es recibida de vosotros, con la correspondencia de voluntades que merece quien os sirve con ellas.⁴⁰

Los procedimientos estructurales de *Noches de placer* de Alonso de Castillo Solórzano, colección de doce novelas, como reza la portada, permiten valorar la especificidad de la presentación de cada novela y de los dispositivos del marco si los comparamos con los ejemplos cervantinos y tirsianos anteriormente expuestos (figura 15).

Ya en la portada aparece un nuevo recurso estructural que no hemos visto en los ejemplos precedentes: la portada indica que las novelas vienen dedicadas «a diversos títulos y caualleros de Valencia», y en efecto cada novela viene precedida por una dedicatoria a un miembro de la nobleza valenciana⁴¹. La enunciación editorial se vale del mismo procedimiento formal que las *Novelas ejemplares*: en la segunda página del volumen, después del frontispicio, está insertada una tabla de las novelas que confirma la independencia de cada texto novelesco (figura 16).

La arquitectura del volumen ayuda al lector a distinguir las diferentes novelas gracias a varios procedimientos tipográficos. El marco narrativo que permite engarzar las diferentes novelas se manifiesta en la introducción que sigue al prólogo y que forma parte de los preliminares sin paginación (figura 17).

La introducción indica que las seis noches de la fiesta de Pascua se celebrarán en casa de Gastón Centellas y sus dos hijas:

[...] que juntos todos los que aquí nos hallamos, se señalen cada noche caballero y dama, para que en oposición refiera cada uno una Novela, maquinada de su ingenio, que deleite a todo el auditorio, y que antes y después de ellas se sazonen con músicas y bailes : con que será bastante entretenimiento para cada noche, que yo espero serán de modo que merezcan el título de Noches de placer⁴².

40. Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, f. 215v. douphe (1999).

41. Sobre los dedicatarios véase Cayuela, Gan-

42. Introducción. Preliminares sin numerar.



Figura 15
Alonso de Castillo Solórzano, *Noches de placer*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1631. Portada. BNE R /13226

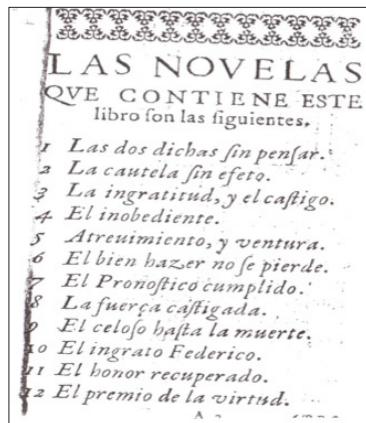


Figura 16
Alonso de Castillo Solórzano, *Noches de placer*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1631. Sin numerar. BNE R / 13226

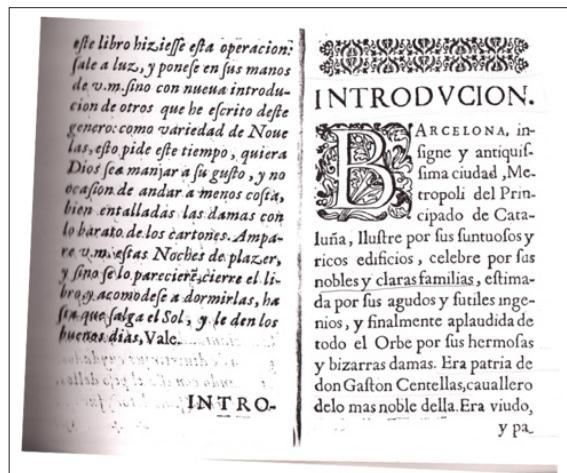


Figura 17
Alonso de Castillo Solórzano, *Noches de placer*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1631. Preliminares sin numerar. BNE R / 13226

Nótese el doble sentido de «título» que remite también a la obra impresa, al volumen. La obra está dividida en seis «Noches» (se cuentan dos novelas por noche) y cada «Noche» consiste en un pequeño texto introductorio (continua-



Figura 18

Alonso de Castillo Solórzano, *Noches de placer*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1631, ff. 98v-99r. BNE R /13226

ción de la introducción general) que permite introducir la novela, evocar las condiciones geográficas, temporales de narración, e indicar quién la asume y de qué modo. Esta estructura permite una pequeña interrupción entre cada bloque de dos novelas y una pausa poética ya que sistemáticamente se introducen versos.

En la página que sigue el texto introductorio se explaya con una dedicatoria, que además de su papel laudativo habitual permite introducir y comentar el título de la novela que se va a contar. El título ya no aparece en las páginas siguientes, sino que solo se indica «Novela primera», «segunda», «tercera», etc. (figura 18).

Los dispositivos tipográficos pueden entrar en contradicción con la lógica narrativa. Así, se observa una contradicción entre el titulillo y la indicación del final de la novela (figura 19).

En efecto, la indicación «Fin de la novela primera» tendría que aparecer al final de la novela primera y no después de la vuelta al marco narrativo. Observamos una confusión entre el marco y la ficción inserta así como una inversión puesto que el marco está inserto en la ficción. Si bien la estructura global sigue el modelo tirsiano del «argumento que lo comprehenda todo», aquí es mero artificio estructural, no hay proyecto narrativo como en la colección tirsiana.

Todos los procedimientos tipográficos sirven para encauzar y guiar la lectura de las diferentes novelas. La ilusión de oralidad, artificialmente creada por personajes que cuentan novelas ante un auditorio, viene anulada por la última frase del libro: «Con esto da fin el Autor a este volumen, deseando salga a gusto

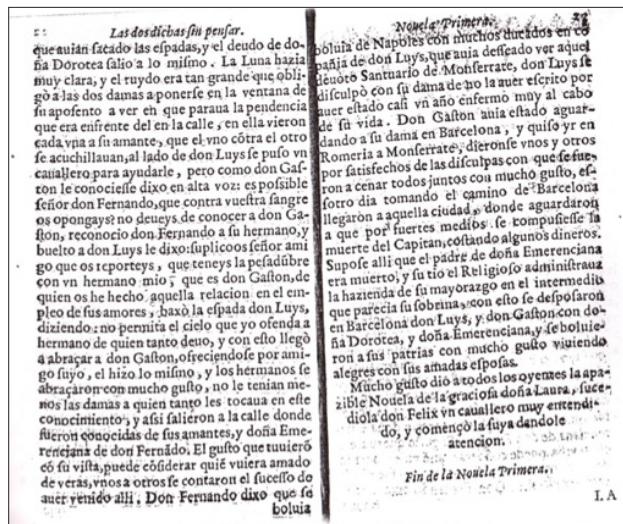


Figura 19
Alonso de Castillo Solórzano, *Noches de placer*, Barcelona,
Sebastián de Cormellas, 1631, f. 23. BNE R/ 13226

de los lectores, para dar presto a la estampa el Coche de las estafas, que tanto ha que tiene prometido». ⁴³

La «enunciación editorial», que no podemos oír si no tenemos en cuenta la «imagen» del texto tal como aparece en la edición original nos ha permitido acercarnos no solamente a las formas del texto sino a las formas de leer. Hemos visto cómo la presentación material de la colección (tipografía, márgenes, espacios en blanco, adornos tipográficos, titulación, etc.) puede propiciar la autonomía de las novelas en la colección, subrayar la dependencia de las novelas respecto al marco, o contribuir a la confusión entre el marco y las novelas. La variedad de estas modalidades deja manifiesto el papel activo del lector y su habilidad para orientarse en el texto, guiado (o a veces despistado) por las intervenciones de la «voz» editorial. ⁴⁴ Es un terreno de investigación que los filólogos deberían tomar más en consideración y al que esta ponencia no predende ser más que un primerísimo acercamiento.

43. Alonso de Castillo Solórzano, *Noches de placer*, f. 210v.

44. Réach-Ngô (2010) habla acertadamente de «navegación» en la colección.

Bibliografía

- AGREDA, Diego, *Nouvelles Morales, en suite de celles de Cervantes, tirées de l'espagnol de Don Diego Agreda et mises en notre langue par I. Baudoin*, Paris, Tous-saint du Bray et Jean Levesque, 1631. <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1115190.r=.langFR>>
- BANDELLO, Mateo, *Historias trágicas ejemplares* sacadas del Bandello veronés; Nuevamente traducidas de las que en lengua francesa adornaron Bouaistau, Pierres y Francisco de Belleforest, Valladolid, Lorenzo de Ayala, a costa de Miguel Martínez, 1603.
- BLASCO, Javier, ed., Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Barcelona, Biblioteca Clásica, 2001.
- BOILLET, Danielle, FRAGONARD, Marie Madeleine y TROPÉ, Hélène, eds., *Écrire des Vies. Espagne, France, Italie XVIe-XVIIe Siècles*, París, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, *Noches de Placer*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1631.
- CAYUELA, Anne, «La prosa de ficción entre 1625 y 1634: Balance de diez años sin licencias para imprimir novelas en los reinos de Castilla», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 29 (1993) 51-76.
- CAYUELA, Anne, «Fragments de biographie dans le paratexte (XVIe-XVIIe siècles)», en Marie-Madeleine Fragonard, Hélène Tropé, eds., *Écrire des Vies. Espagne, France, Italie (XVIe-XVIIe siècles)*, Danielle Boillet, París, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, pp. 21-38.
- CAYUELA, Anne y GANDOULPHE, Pascal, «Littérature et Pouvoir: Dédicaces et Dédicataires dans *Noches de Placer* d'Alonso Castillo Solórzano», *Bulletin Hispanique*, 101, 1 (1999) 91-110
- CERVANTES, Miguel de, *Novelas ejemplares*, Madrid, Juan de la Cuesta 1613. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/nouelas-exemplares--1/html/>>
- CERVANTES, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998.
- CERVANTES, Miguel de, *Novelas ejemplares*, ed. Javier Blasco, Barcelona, Biblioteca Clásica, 2001.
- GARCÍA GARCÍA, Bernardo, *El ocio en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 1999.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA Y MAYO, Agustín, *Cervantes Creador de la novela corta española*, Madrid, C.S.I.C., Instituto M. de Cervantes, 1982.
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, David, «En el origen de la novela corta del Siglo de Oro: Los *Novellieri* en España», *Arbor*, 752 (2011) 1221-1243. <<http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/viewArticle/1401>>
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, David, «En el origen de la novela corta del Siglo de Oro: Los *Novellieri*», *Arbor*, 756 (2012) 813-828.

- GUICCIARDINI, Ludovico, *Horas de recreación*, Bilbao, 1586 (trad. de Vicente Millis Godínez).
- GUICCIARDINI, Ludovico, *Primera parte de los ratos de recreación*, Zaragoza, 1588 (trad. de Jerónimo de Mondragón).
- INFANTES, Víctor, «In Octavo», en *Del libro áureo*, Madrid, Calambur, 2006, pp. 137-147.
- LASPÉRAS, Jean-Michel, *La nouvelle en Espagne au siècle d'Or*, Université de Montpellier, 1987.
- MOLINA, Tirso de, *Cigarrales de Toledo*, Barcelona, Jerónimo Margarit, a costa Iusepe Genouart, 1631. BNE R / 2328. <<http://www.ucm.es/BUCM/foa/46206.php>>
- MOLL, Jaime, «Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla, 1625-1634», *Boletín de la Real Academia Española*, LIV (1974) 97-103.
- MONTERO REGUERA, José, «El nacimiento de la novela corta en España. La Perspectiva de los editores», *Lectura y Signo*, 1 (2006) 165-175.
- OSORIO, María José, MORENO TRUJILLO, María Amparo y DE LA OBRA SIERRA, Juan María, *Trastiendas de la cultura. Librerías y libreros en la Granada del siglo XVI*, Universidad de Granada, 2001.
- PÉREZ LÓPEZ, José Luis, «Lope, Medinilla, Cervantes y Avellaneda», *Criticón*, 86 (2002) 41-71.
- RÉACH-NGÔ, Anne, «L'écriture éditoriale à la Renaissance. Pour une herméneutique de l'imprimé», *Communication et Langages*, 154 (2007), 49-65.
- RÉACH-NGÔ, Anne, «La mise en recueil des narrations à la Renaissance ou l'art de la bibliothèque portative», en B. Ouvry-Vial, A. Réach-Ngô, dir., *L'Acte éditorial. Publier à la Renaissance et aujourd'hui*, Paris, Classiques Garnier, 2010, pp. 125-147.
- RICO, Francisco, *El texto del Quijote. Preliminares a unaecdótica del Siglo de Oro*. Barcelona / Valladolid, Ediciones Destino / Centro para la edición de los Clásicos españoles y Universidad de Valladolid, 2005.
- RUIZ, María, *Pecados, conflictos y otras transgresiones de la conciencia: Prácticas discursivas y vida cotidiana en la Edad Moderna*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Córdoba, 2012.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «Comedia y novela corta en El pícaro amante de J. Camerino», *Rilce* 18, 1 (2002) 109-124.
- SIMÓN DÍAZ, José, «Autores extranjeros traducidos al castellano en impresos publicados durante los siglos xv-xvii», *Cuadernos bibliográficos*, XL (1980) 23-52.
- SOUCHIER, Emmanuel, «L'image du Texte. Pour une théorie de l'énonciation éditoriale», *Les Cahiers de médiologie*, 6 (1998). <http://www.mediologie.org/collection/06_mediologues/souchier.pdf>
- SOUCHIER, Emmanuel, «Formes et pouvoirs de l'énonciation éditoriale», *Communication et Langage*, 154 (2007) 23-38.

STRAPAROLA DE CARAVAGGIO, Giovani Francesco, *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes compuesto por el señor ioan francisco Caruacho (...) y traduzido de lengua toscana en la nuestra vulgar por Francisco Truchado*, Bilbao, Mathias Mares a costa de Juan Ruelle, 1580.

WARDROPPER, Bruce, «La eutrapelia en las *Novelas ejemplares* de Cervantes», en *Actas del séptimo congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Venecia 1980, Roma, Bulzoni editores, 1980, I, pp. 153-169. <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/07/aih_07_1_011.pdf>

La poética de la interrupción en las *Novelas a Marcia Leonarda*, en el proyecto narrativo de Lope de Vega

Antonio Sánchez Jiménez

Université de Neuchâtel

Digressions, incontestably, are the sunshine; they are the life, the soul of reading!
Take them out of this book, for instance, you might as well take the book along with them;
one cold eternal winter would reign in every page of it;
restore them to the writer; he steps forth like a bridegroom, bids All-hail;
brings in variety, and forbids the appetite to fail¹.

Cuando Laurence Sterne celebraba en su *Tristram Shandy* (1759-1766) las digresiones como el «sol, la vida y alma de la lectura», el novelista inglés estaba recogiendo el testigo de la innovación cervantina y, al difundirlo por la Europa septentrional, preparando el camino para la prosa digresiva de los grandes novelistas del Modernismo,² como Marcel Proust, James Joyce o Virginia Wolf, e, incluso, para las digresiones lúdicas y los juegos metaliterarios de la novela del Postmodernismo. A la hora de evaluar este tipo de *excursus* en la prosa de Miguel de Cervantes —en «El coloquio de los perros» y, especialmente, en el *Quijote*— los hispanistas han sido mucho más comprensivos que a la de juzgar la narrativa lopesca, siendo legión los eruditos que fustigan la prosa del Fénix en general y las *Novelas a Marcia Leonarda* en particular.³ Tal es el caso mayoritariamente de los estudios anteriores a 1915, fecha en que aparece la primera edición moderna de la obra —debida a John D. y Lenora A. Fitz-Gerald—,

1. Sterne, *Tristram Shandy*, p. 163.

2. Empleamos el término, en el sentido en que se aplica en la historia de la literatura anglo-sajona (estamos refiriéndonos ante todo a novelistas de habla inglesa), para referirnos a la estética de la vanguardia y postvanguardia del siglo xx.

3. *Novelas a Marcia Leonarda* es el título que desde la edición de Antonio de Sancha de 1777 se da a las cuatro novelas dirigidas a ese personaje que Lope incluyó en *La Filomena* (1621) y *La Circe* (1624), una en el primer volumen («Las fortunas de Diana») y tres en el segundo

do («La desdicha por la honra», «La prudente venganza» y «Guzmán el Bravo»). Los críticos más sagaces, como han sido entre otros Juan Bautista Avalle-Arce (2005: 4), Marco Presotto (2007: 7) y Juan Diego Vila (2000: 805), han llamado la atención sobre esta «ficción editorial» que supone el título moderno. Aunque reconocemos esa ficción, en este trabajo adoptamos la convención anacrónica del marbete *Novelas a Marcia Leonarda* y nos referiremos siempre a ellas así, por motivos de conveniencia y siguiendo el uso de toda la crítica contemporánea.

trabajo que, aparte de resumir la recepción de las novelitas desde 1648 hasta 1900, contribuye a la negatividad de la misma afirmando que los textos «no son de gran valor literario».⁴ Este juicio encuentra eco en otro erudito anglo-sajón, James Fitzmaurice-Kelly, que llegó a aseverar que «Lope no había nacido para novelador»,⁵ como reiteró luego Bruce W. Wardropper: «Lope's forte was not prose».⁶ Salvo algunas excepciones significativas que luego examinaremos, éste ha sido el parecer de muchos críticos posteriores⁷, de los cuales tal vez el más duro haya sido el ilustre erudito argentino Juan Bautista Avalle-Arce, que considera las *Novelas a Marcia Leonarda* una imitación desafortunada y «malintencionada» de las *Novelas ejemplares* de Cervantes.⁸ Semejante opinión, tan extendida entre los estudiosos, se basa en la comparación desfavorable con la prosa cervantina,⁹ en particular en el terreno de la «inmensa economía narrativa» de Cervantes,⁹ cualidad que Lope no puede apreciar o imitar, despeñándose, por el contrario, por el abismo de una estructura incoherente.¹¹ Estas insistentes censuras indican que son sobre todo las características digresiones de las *Novelas a Marcia Leonarda* lo que realmente irrita a los críticos,¹² que las encuentran en general poco «oportunas»¹³. En este respecto se muestran particularmente brutales Marcel Bataillon y Aubrey F. G. Bell. Bataillon califica despectivamente las digresiones en la segunda de las *Novelas a Marcia Leonarda*, «La desdicha por la honra», de «dichos agudos y pedanterías, [...] paréntesis o *intercolunios* que en sus despropósitos llegan alguna vez al colmo de la insolencia»;¹⁴ por su parte, Bell tilda la colección de «awkward and jejeune novelas, in which the author is continually intervening and the reader is never

4. Fitz-Gerald (1915: 433-446).

5. Fitzmaurice-Kelly (1926: 239).

6. Wardropper (1983: 849).

7. Avalle-Arce (1998, 2005); Ferreras (1987: 40-41); Formichi (1973); García Lorenzo (1982: 558-559); Mirolo (1983: 950); Montero Reguera (2008: 200); Place (1926: 67); Val (1968: liv-lv); Wardropper (1968: 63). Para argumentar esta opinión, la crítica ha recurrido frecuentemente a tópicos muy asentados sobre la obra del Fénix, especialmente la adecuación de su carácter (impetuoso e improvisador) a géneros plagados de acción como el teatro, pero no a otros más apropiados para la reflexión y exploración de los personajes, como la prosa narrativa. Es decir, en palabras de Domingo Ynduráin (1962: 76-77) —por otra parte totalmente deudoras de la concepción decimonónica de la novela— las novelas de Lope retratan más los «movimientos externos», como es propio del arte dramático, que los «conflictos interiores», como es característico de la novela. En esta

línea, el propio Ynduráin le critica a Lope que no se saliera «mucho de los caminos trillados», afirmando que el Fénix no «tuvo en la novela la audacia y el poder innovadores que en el teatro» (Ynduráin, 1962: 57). De hecho, Ynduráin (1962: 58) lleva estos prejuicios al extremo de percibir en las *Novelas a Marcia Leonarda* «una composición descuidada» —Marcel Bataillon (1947:15) incluso asegura que se nota que Lope las ha escrito «a vuelapluma»—, característica que, en su opinión, delataría que el Fénix carecía de «sentido de la prosa». Sobre estos tópicos y su relación con la imagen de sí mismo que propagaba el Fénix consultese la monografía de Antonio Sánchez Jiménez (2006).

8. Avalle-Arce (2005: 3).

9. Ynduráin (1962: 73).

10. Avalle-Arce (2005: 7).

11. Lee (2003: 13).

12. Scordilis Brownlee (1981: 3).

13. Val (1968: lv).

14. Bataillon (1947: 14-15).

satisfied».¹⁵ Desafortunadas, inoportunas, malintencionadas, pedantes, insolentes y, en cualquier caso, molestas e insatisfactorias, resultarían para muchos, pues, las *Novelas a Marcia Leonarda*, y todo ello debido fundamentalmente a las dichosas digresiones que las jalonan.

Este trabajo pretende precisamente examinar las llamativas digresiones de las *Novelas a Marcia Leonarda* en el contexto de la producción lopesca, en lo que constituye un primer paso indispensable que debe llevar, en trabajos posteriores, a la comparación de las digresiones de las novelitas tanto con la práctica de la época en general como con la cervantina en particular. Para hacerlo, comenzaremos resaltando la omnipresencia del *excursus* en las novelitas, y resaltando sus características esenciales. De entre ellas resaltaremos concretamente el componente metaliterario, factor esencial que además nos permitirá reflexionar sobre la polémica crítica acerca de las digresiones, en la que nos situaremos al lado de los estudiosos que identifican la digresión como elemento central del proyecto literario de Lope.¹⁶ Para sostener esta hipótesis recorreremos brevemente la producción narrativa del Fénix resaltando tanto la abundancia de digresiones como el hecho de que, aunque la obra prosística es la que más nos interesa para el propósito de este trabajo, también se caracterizan por la digresión su producción dramática y, sobre todo, poética. Este panorama de la digresión lopesca supondrá, asimismo, una revisión de las opiniones que la crítica ha vertido hasta el momento sobre el papel de las digresiones en la colección.

La técnica narrativa de las *Novelas a Marcia Leonarda* en general, y las conflictivas digresiones en particular, han llamado justamente la atención de la crítica, que, aunque no se haya dedicado a ellas con exclusividad,¹⁷ sí que ha vertido sobre este detalle estilístico ríos de tinta.¹⁸ Este énfasis se debe a que la técnica del *excursus*

15. Bell (1935: 233).

16. A la hora de alcanzar este punto de vista nos hemos aprovechado de la inspiración proporcionada por el curso monográfico «El cuento ante el espejo. La ficción y sus reflejos», ideado y dirigido por Valentín Núñez Rivera en la Universidad de Huelva en marzo de 2012. Su concepción de la «ficción en la ficción» como interrupción de la trama central alienta nuestro trabajo.

17. En cuanto a la temática de las obras, la crítica que se ha ocupado de las *Novelas a Marcia Leonarda* ha tocado temas bastante variados. Algunos estudiosos han optado por desentrañar problemas de fuentes e influencias —Bataillon (1947); McGrady (1997, 2007); Schwartz, (2000); Talens (1977)—, mientras que otros han decidido ocuparse de cuestiones de contexto histórico o genérico: Belloni (2012); Copeollo, (1987); Redondo (1998, 1999); Ruiz Pérez

(2010: 260). Éstas incluyen uno de los temas más populares entre los estudiosos, la relación entre Marta de Nevares y Marcia Leonarda: McGrady (2007); Rico (1968: 7-10); Rodríguez Mansilla (2010: 123); Ruiz Fernández (1998); Scordilis Brownlee (1981: 28-41); Vila (2001). Georges Güntert (2010: 230-232) lo ha examinado en su papel de función narrativa.

18. Pese esta notable atención no han faltado voces clamando más estudios sobre la colección. Frente a ellas, la recepción de los textos que presenta Bonilla Cerezo (2007: 95-98) constata que la fortuna crítica de las novelitas ha ido *in crescendo* desde que Georges Cirot (1926: 333-335) y Agustín González de Amezúa (1951: 258) las alabaran en la década de los veinte. No obstante, reiteramos, Marina Scordilis Brownlee (1981: 1) se quejaba de que hasta el momento hubieran recibido «surprisingly little critical attention». Si la afirmación podría ser cierta a comienzos de los

sus de las novelitas es omnipresente y llamativa desde la primera novela hasta la última.¹⁹ Por ejemplo, Marina Scordilis Brownlee ha descrito el texto de las novelas como una anomalía narrativa en la que una trama «constantemente interrumpida»²⁰ se subordina a un extenso comentario («copious» y «heavily interspersed with his personal digressions», según la estudiosa)²¹ que el autor no se esfuerza por conectar con la diégesis. Carmen Rita Rabell ha enfatizado el hecho de que con este comentario en las novelas se «viola constantemente el principio aristótelico de la unidad».²² En efecto, el narrador de las *Novelas a Marcia Leonarda* comienza desde muy pronto a insertar «cosas fuera de propósito»²³, como, por ejemplo, una extensa reflexión sobre la comedia histórica y su recepción al comienzo de «Las fortunas de Diana»,²⁴ o una larguísima descripción de Constantinopla y su historia hacia la mitad de «La desdicha por la honra».²⁵ Todo ello aderezado de comentarios irónicos como «aquí doble vuestra merced la hoja»²⁶ o «y vuestra merced, señora Leonarda, si tiene más deseo de saber las fortunas de Diana que de oír cantar a Fabio, podrá pasar los versos de este romance sin leerlos; o si estuviere más de espacio su entendimiento, saber qué dicen estos pensamientos quejoso a poco menos enamorada causa».²⁷ Como se puede observar, los temas de las interrupciones son muy variados, por lo que, sin querer ser sistemáticos ni exhaustivos en esta lista,²⁸ encontramos en ellas casi de todo: comentarios sobre la hipocresía de los hombres en sus relaciones amorosas, sobre la supuesta deshonestidad de Dido y sus diversas versiones virgiliana y ovidiana, sobre la comedia portuguesa, sobre las

ochenta, lo era bastante menos en 1998, cuando Augustin Redondo (1998: 136) lamentaba que fueran tan célebres como poco estudiadas, e incluso menos casi diez años más tarde, cuando Donald McGrady (2007: 93) insistía en que «todavía no han atraído la atención que merecen». Es una impresión —por supuesto relativa, pues depende de lo que consideremos que merecen las novelas— contraria a la que se desprende del elenco de estudiosos de las *Novelas a Marcia Leonarda* que incluye Bonilla Cerezo (2007: 97-98); George Cirot, Francisco Ynduráin, Cándido Ayllón, Walter Pabst o Wolfram Krömer, desde mediados de los años sesenta, y, en las últimas tres décadas, Gonzalo Sobejano, Jenaro Talens, Carmen Hernández, Ángel Loureiro, Gonzalo Díaz-Migoyo, Scordilis Brownlee, Julia Barella, Carmen P. Rabell, Lía Schwartz, Asunción Rallo, Juan Diego Vila, Nieves Algaba y Antonio Carreño, más allá de su relación con el teatro, objeto de estudio de Baquero Goyanes, Marcos A. Morínigo y Florence L. Yudin.

19. De hecho, pese a algunos intentos de la crítica por dilucidar si hay alguna evolución o dinámica en la intensidad de las digresiones a lo

largo de las diversas novelas, por ejemplo Ruiz Fernández (1998: 392-393), lo cierto es que ni se aprecian tales diferencias ni existe, por tanto, evolución al respecto. No faltan expertos en la materia como Marco Presotto (2007: 22) que consideren que hay un aumento del grado de interrupción en las novelas de *La Circe*, las últimas, lo que sugeriría que Lope estaría enfatizando en ellas su proyecto literario, basado en la estética de la digresión.

20. Presotto (2007: 22).
21. Scordilis Brownlee (1981: 3).
22. Rabell (1992: 48).
23. Vega Carpio, *Novelas a Marcia Leonarda*, pp. 182-195.
24. Vega Carpio, *Novelas a Marcia Leonarda*, pp. 185-187.
25. Vega Carpio, *Novelas a Marcia Leonarda*, pp. 206-208.
26. Vega Carpio, *Novelas a Marcia Leonarda*, pp. 227.
27. Vega Carpio, *Novelas a Marcia Leonarda*, p. 132.
28. Para una clasificación de las digresiones del volumen, véase Sobejano (1983: 472).

autoridades clásicas, sobre el traidor Vellido Dolfos y la vanidad genealógica, sobre los escritores pedantes y, por supuesto, sobre el propio arte de novelar.²⁹ Además, las digresiones —que oscilan entre un par de líneas y un par de páginas— ocurren a veces en momentos decisivos de la trama, como, por ejemplo, en el instante en que los amantes de «Las fortunas de Diana» se intercambian los primeros requiebros, escena que el narrador interrumpe con la siguiente reflexión:

Aquí me acuerdo, señora Leonarda, de aquellas primeras palabras de la tragedia famosa de *Celestina*, cuando Calisto le dijo: «En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios». Y ella responde: «¿En qué, Calisto?». Porque decía un gran cortesano que si Melibea no respondiera entonces «¿en qué, Calisto?», que ni había libro de *Celestina*, ni los amores de los dos pasaran adelante. Así, ahora en estas dos palabras de Celio y nuestra turbada Diana se fundan tantos accidentes, tantos amores y peligros, que quisiera ser un Heliodoro para contarlos o el celebrado autor de la *Leucipe y el enamorado Clitofonte*.³⁰

En muchos aspectos esta intromisión resulta típica de las *Novelas a Marcia Leonarda* por la longitud (medianas, en este caso), por la naturalidad y desenfado con que se introduce (un episodio trae a la mente del narrador un recuerdo, que inmediatamente se convierte en un comentario) y por los ecos orales que presenta. Asimismo es muy frecuente en la colección que las digresiones incluyan, como ésta, elementos metaliterarios: el comentario que nos ocupa versa sobre el recuerdo de la lectura de *La Celestina* y lleva al narrador a desear ser el autor de *Leucipe y Clitofonte*, textos ambos que indican la prosapia literaria de la novela lopezca y que por tanto constituyen una reflexión sobre el propio arte de novelar.

Ese elemento metaliterario es un factor clave en las digresiones de las *Novelas a Marcia Leonarda*, pues Lope no solamente las incluye, sino que además las inserta de modo perfecta y explícitamente consciente y autorreflexivo. Así, muy temprano en la primera de las novelas, «Las fortunas de Diana», el narrador advierte jocosamente de que va a inundar la trama de interrupciones:

Paréceme que vuestra merced se promete con esta prevención la bajeza del estilo y la copia de cosas fuera de propósito que le esperan; pues hágala a su paciencia desde agora, que en este género de escritura ha de haber una oficina de cuanto se viniere a la pluma sin disgusto de los oídos, aunque lo sea de los preceptos. Porque ya de cosas altas, ya de humildes, ya de episodios y paréntesis, ya de historias, ya de fábulas, ya de reprehensiones y ejemplos, ya de versos y lugares de autores pienso valerme para que ni sea tan grave el estilo que canse a los que no saben, ni tan desnudo de algún arte que le remitan al polvo los que entienden.³¹

29. Vega Carpio, *Novelas a Marcia Leonarda*, pp. 119; 141-142; 230; 217; 218-220; 192-193; 183-184.

pp. 111-112.

30. Vega Carpio, *Novelas a Marcia Leonarda*,

pp. 182-183.

La promesa la cumple con creces, como recuerda páginas más adelante haciéndose eco, además, del vocabulario ya empleado para definir las digresiones como «cosas fuera de propósito»: «Cumpliendo voy lo que dije, cansando a vuestra merced con cosas tan fuera de propósito, ya que lo sean del mío»³². De hecho, en «La desdicha por la honra» Lope llega a acuñar un término específico para referirse a ellas, «intercolumnios», una metáfora procedente del vocabulario arquitectónico que ha llamado la atención de la crítica mucho más que la ya citada y tal vez mucho más significativa de «cosas fuera de propósito»:

Aquí, señora Marcia, ni aun los hipérboles de los versos serían bastantes, cuanto más la llaneza de la prosa, que ni es historial ni poética, aunque la escribiera el autor de las relaciones de los toros, quejoso de su fortuna adversa; y tiene muy justa causa, pues le están en tanta obligación los de Zamora, de quien no se acordara este lugar después que se dejaron de cantar los romances del Rey don Sancho, la traición de Bellido de Olfos y las tristezas de doña Urraca, que casi llegaron a competir con los de don Álvaro de Luna, que duraran hasta hoy si no se hubiera muerto un cierto poeta de asonantes, que arrendó esta obligación por veinte años a los regidores de la fortuna. Y ya que nos habemos acordado de Bellido de Olfos, suplico a vuestra merced me diga si conoce algún pariente suyo; que me ha dado cuidado ver que, en siendo un hombre ruin, no le queda ningún pariente en este mundo, y en habiendo procedido virtuosamente o hecho alguna cosa digna de memoria, todos dicen que decienden de él. Y yo conocí un hombre que decía por instantes: «Adán, mi señor»; y podía muy bien, porque esto es lo más cierto, aunque un hombre haya nacido en la Cochinchina, tierra donde dicen que se halló Pedro Ordóñez de Závalos, natural de Jaén, y convirtió una infanta, bautizando más de ducientas mil personas, y hizo muy bien, y Dios se lo pagará, si fue verdad, y si no, no.

Todos estos intercolumnios han sido, señora Marcia, por aliviar a vuestra merced la tristeza que le habrán dado las lágrimas de Silvia y escusarme yo de referir el contento y alegría de los dos amantes, habiéndose conocido.³³

Como se puede comprobar, la extensa digresión tiene bastante en común con la de «Las fortunas de Diana» sobre *La Celestina* que comentamos anteriormente, pues aquí también nos encontramos en un momento clave de la trama (nada más y nada menos que la anagnórisis de los amantes) que se interrumpe ostentosamente, hasta el punto de confundir a críticos tan perspicaces como Marcel Bataillon, que considera esta ruptura «uno de los pasajes más oscuros de la novela».³⁴ Además, aquí también hay comentarios metaliterarios («ni aun los hipérboles de los versos serían bastantes, cuanto más la llaneza de la prosa, que ni es historial ni poética, aunque la escribiera el autor de las relaciones de los toros, quejoso de su fortuna adversa»); también hay una desenfadada y casi oral asociación de ideas, y también encontramos una notable ironía: el encadenamiento

32. Vega Carpio, *Novelas a Marcia Leonarda*, p. 195. 218-220.

33. Vega Carpio, *Novelas a Marcia Leonarda*, pp. 34. Bataillon (1947: 40).

miento de comentarios llega a producir un efecto jocoso, de disparate, al pasar de Bellido Dolfos a Álvaro de Luna y a las conversiones de Pedro Ordóñez en la Cochinchina. Todo esto con la añadidura de que la digresión acaba con un comentario metaliterario más en el que el narrador bautiza el *excursus* que acaba de realizar con la metáfora comentada («*intercolunios*») y que en él explica, además, la doble función narrativa del mismo: por una parte, sirven para paliar los efectos emocionales de la narración en la narrataria (y, se supone, en los lectores); además, y ahora desde el punto de vista del narrador, los *intercolunios* le sirven para ahorrarse el esfuerzo de construir una escena de alta emotividad, como si, por usar una metáfora muy del gusto del Fénix, el escritor recurriera al velo de Timantes en *El sacrificio de Ifigenia* para no tener que pintar la tristeza de Agamenón.³⁵

Al rebautizar el recurso y al reflexionar explícitamente sobre sus funciones, Lope está indicándole al lector que su exagerado uso de la digresión es perfectamente consciente, es decir, que forma parte de su proyecto literario, como ha resaltado uno de los apólogos de las *Novelas a Marcia Leonarda* y sus digresiones, Jean-Michel Laspéras.³⁶ De hecho, la defensa de las *Novelas a Marcia Leonarda* contra las acusaciones que señalamos arriba —entre ellas la de improvisación y falta de planificación— se suele basar en resaltar que las digresiones de la obra son un elemento deliberado y consciente, parte de la «voluntad de estilo»³⁷ del Fénix. Es lo que subrayó otro crítico francés, Georges Cirot, que en los años veinte —curiosamente, la década de la gran novelística modernista de la digresión— decide lanzarse a romper una lanza por las *Novelas a Marcia Leonarda*, para «corriger, si je puis, l'impression que laisserait le jugement assez peu favorable des manuels de littérature» sobre las novelitas.³⁸ Impulsado por ese afán, Cirot celebra con entusiasmo las digresiones,³⁹ basándose fundamentalmente para su defensa en sostener que son una decisión estilística: «calembredaines peut-être aussi, mais calembredaines conscientes».⁴⁰ Numerosos críticos han aceptado esta lectura, que permite analizar las novelas lopescas de un modo más objetivo y clarificador. Así, Jorge Checa describe la manía digresiva de las novelitas como un *tour de force* estilístico en el que «Lope parece plenamente consciente del juego que propone cuando, a través de repetidos incisos o *intercolunios*, el

35. La metáfora del velo de Timantes aparece, entre otros lugares, en el canto IV de *La hermosura de Angélica*:

Si espera alguno que los dos amantes
pinte en un mismo lienzo, es justo celo,
que fuera de que son tan semejantes,
a Medoro esta vez le ponga un velo;
por imitar al célebre Timantes,
que al padre de Ifigenia en llanto y duelo
cubierto significa; pues no es parte
para igualar a tal extremo el arte. (Vega Carpio,

La hermosura de Angélica, estr. 49, vv. 385-392).

36. Laspéras (1987: 178).

37. Günter (2010: 234).

38. Cirot (1926: 332).

39. El francés las aplaude porque «loind'être lourdes et fades, sont presque toujours, à part quelque rare exception [...], pleines de sel; si bien que l'on pourrait donner comme sous-titre à ces quatre nouvelles: *Sales y agudezas*» (Cirot, 1926: 332).

40. Cirot (1926: 334-335).

narrador de su texto exhibe ante la audiencia figurada y real lo artificioso de la narración».⁴⁰ De hecho, muchos estudiosos han identificado los intercolumnios de las *Novelas a Marcia Leonarda* como la aportación más novedosa de Lope al arte narrativo y la esencia de su proyecto literario.⁴¹

Estas aportaciones permiten dar un paso adelante en la contextualización de este rasgo. Y es que, si la abundante digresión no es una consecuencia de la semipatológica hiperactividad, manía improvisadora o ignorancia preceptiva del Fénix,⁴² ni de su igualmente enfermiza envidia de Cervantes, como sostenían ácidamente críticos como Avalle-Arce, la etapa siguiente sería especificar si las digresiones son algo específico de las *Novelas a Marcia Leonarda* o si se encuentran también en el resto de la obra narrativa de Lope. La crítica ha cumplido también con este requisito y ha localizado una tendencia semejante en otras narraciones en prosa del Fénix, desde el primer libro que dio a la imprenta, la *Arcadia* (1598), hasta su último volumen en prosa, *La Dorotea* (1632). Ya un experto en la novela pastoril como Avalle-Arce notó en la *Arcadia*, que sería según él el «primer experimento novelístico de Lope»,⁴³ una tendencia a abandonar súbitamente el hilo argumental, al «salto abrupto», a incluir insertos como el libro V y su erudición, que según el argentino «poco tiene que ver con el resto».⁴⁴ Lo mismo ha notado Antonio Rey Hazas, señalando con una perspicacia poco común que la tendencia a la digresión y a la erudición de la *Arcadia* lopesca precede cronológicamente a la del *Guzmán de Alfarache* y sus célebres digresiones,⁴⁵ y que supone un intento de fecundar el género de la novela con elementos procedentes del de la miscelánea:

Esta tendencia, que ejemplifica mejor que ninguna otra obra la picaresca *Vida de Guzmán de Alfarache* (1599-1604) de Mateo Alemán, ya está prefigurada en la novela de Lope, a causa de la magna erudición que inserta y de la lista alfabética que nos ofrece, rasgos fundamentales de las misceláneas, silvas y lecciones varias que abundan entre las publicaciones de los siglos XVI y XVII.⁴⁶

Sin aportar, como Rey Hazas, datos adicionales, Avalle-Arce se limita a censurar este estilo digresivo de la primera novela de Lope, que el crítico argentino asocia con la pedantería erudita, aunque reconociendo implícitamente que se trata de una elección estilística consciente de Lope, al indicar que «los propios personajes de *La Arcadia* tienen a ironizar el hacinamiento de citas y autoridades con que procede el texto».⁴⁷ Además, el argentino añade un comentario incluso más útil al señalar que este «*revolver Plinios* se convertirá en algo consustancial a su forma de novelar».⁴⁸ No solamente la digresión erudita, sino la digresión en general, sería en efecto característico del estilo novelístico de Lope.

40. Checa (2001: 7).

41. Montero Reguera (2008: 227-229); Preotto (2007: 31).

42. Lee (2003: 13).

43. Avalle-Arce (1998: 33).

44. Avalle-Arce (1998: 40).

45. Sabor de Cortázar (1962).

46. Rey Hazas (1982: 89).

47. Avalle-Arce (1998: 41).

48. Avalle-Arce (1998: 41).

Estas conclusiones vuelven a aparecer en la notable contribución de Bonilla Cerezo, que aporta un punto de vista a un tiempo más ecuánime —a diferencia de Avalle-Arce, Bonilla Cerezo no padece de la obsesión de denigrar a Lope para exaltar a Cervantes⁴⁹— y a la vez más amplio, pues además de la digresión erudita Bonilla Cerezo contempla todo tipo de *excursus*, destacando por ejemplo la abruptísima interrupción de la fábula de Alasto y Crisalda en el libro primero de la *Arcadia*⁵⁰. Gracias a ello, Bonilla Cerezo encuadra las digresiones lopescas en la técnica de la «miscelánea compositiva»,⁵¹ que relaciona con el marco híbrido de las obras en las que se encuentran estos relatos:

La Arcadia, bautizada como «libro de pastores», también incluye «casi todo lo que se le vino a la pluma». Luego no podemos escindir un «arte nuevo de hacer novelas», decretado por Lope en 1621, relativo a la modalidad cortesana, de esas «ficciones largas» —casi romances— que supo desplegar en un marco bucólico o bizantino. Porque, como he razonado, sus primeras misceláneas contienen novelas cortas que avanzan los esquemas de José Camerino, Pérez de Montalbán, Juan de Piña o el propio Gabriel del Corral, si bien con préstamos de Montemayor, Cervantes y Sannazaro. No existen dos tipos de preceptiva sino uno repetido durante toda su trayectoria. Los libros donde publica cada una de las novelitas son muy significativos: «Las fortunas de Diana» se editó en *La Filomena* (1621), mientras que sus hermanas, «La desdicha por la honra», «La prudente venganza» y «Guzmán el Bravo», aparecían en *La Circe* (1624). Si analizamos el espacio macro-textual, la ósmosis de «fábulas» y «versos» [...] inunda el marco de la miscelánea de 1621. El mismo título, *La Filomena, con otras diversas rimas, prosas y versos* [...] confirma la génesis híbrida. Voluntad que reprodujo en cada una de las unidades que forman las *Novelas a Marcia Leonarda*. Y, sobre todo, nada extraña para quien hubiera leído *La Arcadia* o *El peregrino en su patria* (1604), donde, sin digresiones autobiográficas, experimentaba con los límites del marco y sus episodios.⁵²

Se trata de un análisis decisivo que por la información que contiene y por su fineza merece ser citado en tanta longitud. En él, y en primer lugar, Bonilla Cerezo acaba con el mito de que las *Novelas a Marcia Leonarda* inauguran —en parte por improvisación, en parte por envidia de Cervantes— una línea nueva en la narrativa del Fénix, pues el erudito demuestra que la tendencia a la digre-

49. Este afán empaña incluso una de las magnas obras del crítico argentino, *La novela pastoril española*, monografía que estudia el género pastoril en la Península en orden cronológico pero permitiéndose una significativa excepción: rematar el libro con el análisis de *La Galatea* (1585) de Cervantes. La connotación de esta ordenación es que ese libro cervantino, muy anterior a la *Arcadia* lopesca, fue la culminación de los libros de pastores españoles. Es más, sus desplantes hacia el Lope narrador pue-

den ser, además de implícitos, explícitos, como el que lanza cuando afirma que por la novela «Lope sintió algo rayano en la fascinación del neófito» (Avalle-Arce, 1959: 131). Como hemos notado en otro lugar, «Avalle-Arce le concede al Fénix la monarquía cómica, pero en novela la gloria pertenece exclusivamente a Cervantes», Sánchez Jiménez (2012: 91).

50. Bonilla Cerezo (2007: 106).

51. Bonilla Cerezo (2007: 106).

52. Bonilla Cerezo (2007: 111).

sión ya se encontraba, y con creces, en la *Arcadia*. En segundo lugar, Bonilla Cerezo relaciona interrupción, digresión y miscelánea señalando que este estilo está íntimamente conectado con una propuesta editorial —el volumen mixto— que triunfaría en el siglo XVII, y en la que Lope, con su exitosísima *Arcadia*,⁵³ tendría un lugar pionero. Por último, el estudioso recuerda con una acertada referencia a *El peregrino en su patria*⁵⁴ que el Fénix no abandonó este estilo digresivo con la *Arcadia*, sino que hay diversos hitos entre la *Arcadia* y las *Novelas a Marcia Leonarda* que lo desarrollan.⁵⁵

Bonilla Cerezo proporciona una visión panorámica, que ya mostrara el utilísimo artículo de Sobejano, que versa precisamente sobre la digresión en Lope y que toma como corpus toda la prosa narrativa del Fénix, es decir, la *Arcadia*, el *Peregrino*, los *Pastores de Belén* y nuestras *Novelas a Marcia Leonarda*.⁵⁶ Como Bonilla Cerezo, Sobejano examina detalladamente las digresiones de la *Arcadia*, enumerándolas y clasificándolas, en una lista que citamos para poner de relieve la elevada presencia de interrupciones en esta obra temprana del Fénix:

Las digresiones sirven al autor unas veces de ornamento: cuento del gigante Alasto y la pastora Crisalda (I, 93; II, 166), fábula de Júpiter y la culebra (I, 115), sonetos sepulcrales (II, 182), galería de hombres ilustres (III, 225), alabanzas del duque de Alba (V, 426); otras veces, de entretenimiento conversacional encaminado a la exhibición de conocimientos y trasmisión de noticias: llanto y risa (I, 109), esencia y modos de la hermosura (III, 215), saberes del poeta (III, 267), colores de la esperanza (IV, 323), la ira amorosa y los géneros retóricos (IV, 346), elogio de los asnos (V, 404). Con menos frecuencia expresan comentarios morales sobre la vida: escasez de esposas virtuosas (I, 96), grandeza o pequeñez de la mujer (I, 113), celos (II, 162), desengaño del loco amor por adhesión a la virtud y las ciencias (V, 381).⁵⁷

Además, Sobejano relaciona estas paradas narrativas con la oralidad —«conversar es aquí, muy a menudo, diversar», afirma⁵⁸— y procede de modo análogo al examinar las otras obras narrativas en prosa del Fénix, hasta llegar a las *Novelas*

53. Entre 1598 y 1645 hubo diecisiete ediciones de la obra, más otras catorce de las que nos han llegado noticias pero que no se conservan en la actualidad: McGrady (1997: 384); Morby (1969: 140-144); Romero Barranco (2007: 153); Sánchez Jiménez (2012: 13).

54. Recuérdese al respecto, por una parte, la evidente interrupción de la trama narrativa que suponen los autos que incluye *El peregrino* (Deffis de Calvo, 2000) y, por otra, sus explícitas reflexiones sobre las digresiones —que constituyen en sí mismas digresiones, muy al estilo de las *Novelas a Marcia Leonarda*— en el libro III, al comienzo del IV y hacia la mitad del V (Vega Carpio,

El peregrino en su patria, 246; 334-337; 439). El propio Avalle-Arce (1973: 262) reconoce la importancia de estas interrupciones en su edición de la obra. También lo hace Domingo Ynduráin (1962: 70-71) al localizar en *El peregrino* «pasajes extravagantes —a veces en los dos sentidos— que hacen del curso de la fábula novelesca un continuo Guadiana. Pero esto era algo buscado».

55. *Pastores de Belén*, aunque no citado por Bonilla Cerezo (2007), es otro ejemplo al respecto.

56. Sobejano (1983: 472).

57. Sobejano (1983: 473).

58. Sobejano (1983: 473).

a *Marcia Leonarda*. *La Dorotea* es la única ficción en prosa que Sobejano y los estudiosos citados dejan de lado, pero debe sin embargo incluirse en la lista, pues, como ya puso de relieve Cirot, su estilo conversacional es particularmente digresivo.⁵⁹ En todo caso, gracias a estas contribuciones, que localizan el fenómeno a lo largo y ancho de la prosa narrativa del Fénix, estudiosos tan diferentes como María Luisa López Grigera y Avalle-Arce pueden concluir independientemente que el arte narrativo de Lope se caracteriza fundamentalmente por la digresión, que ambos eruditos relacionan con la figura retórica de la *amplificatio*.⁶⁰ López Grigera explica el hecho basándose en la defensa lopesca de la *Arcadia* —situada en el prólogo a las *Rimas*—, así como conectando el gusto por la *amplificatio* de Lope con el concepto retórico de la oración suelta (*oratio soluta*), que, usando palabras de Francisco de Quevedo, López Grigera define como «oración pedestre», «la que corre libre como quiere, y por eso pierde gravedad».⁶¹ Libres como quieren y por donde quieren correrían —y divagarían— las oraciones de la prosa de un Lope que, como afirma la erudita, con estas digresiones y otros recursos, lleva a cabo un proyecto de «literaturización de la retórica»⁶² y que, en todo caso «hizo de esa figura retórica [la *amplificatio*] la ‘marca registrada’ de su novelística en general».⁶³

Al subrayar la presencia de digresiones en la prosa lopesca, y al enfatizar la importancia de las mismas para identificar la voluntad de estilo y el proyecto narrativo del Fénix, la crítica nos ha dotado de un instrumento esencial que, sólo cabe objetar, deberíamos también extender hasta abarcar toda la literatura narrativa de Lope, incluyendo su obra dramática y, por supuesto, poética. Aunque no podemos extendernos a analizar ni la primera ni la segunda, baste recordar en lo relativo al teatro los estudios de Maxime Chevalier y Carmen Hernández Valcárcel sobre los cuentecillos intercalados en las comedias.⁶⁴ En cuanto a la poesía narrativa, debemos recordar que todas las grandes epopeyas de Lope es-

59. Cirot (1926: 332). De hecho, Cirot (1926: 354) compara favorablemente los diálogos de la prosa lopesca con los de la novela corta cervantina. Frente a las obras de Cervantes, las de Lope «ont en plus l’agrément du bavardage, de la *charla*». Y es que, según el erudito francés, en las de Cervantes, cuando los personajes hablan, más bien disertan y peroran; en las de Lope, en cambio, cuando los personajes hablan, realmente conversan (Cirot, 1926: 355). Como veremos abajo, resulta difícil estar de acuerdo con Cirot en lo referente al menos a una de las *Novelas ejemplares*, «El coloquio de los perros».

60. Heinrich Lausberg (1983: 51) define el recurso, también llamado *exaggeratio*, como «elevación gradual de lo dado por naturaleza, hecha con los medios del arte en interés de la *utilitas*

causae». Se trata de un procedimiento o figura retórica «que consiste en realizar un tema desarrollándolo mediante la presentación reiterada de los conceptos bajo diferentes aspectos, desde distintos puntos de vista y recurriendo a diversos procedimientos como la repetición, la acumulación, la digresión», Beristáin (2008: 33).

61. López Grigera (1998: 187).

62. López Grigera (1998: 187).

63. Avalle-Arce (2005: 11), vuelve a sonar la nota de la comparación con Cervantes al añadir a esa observación que la *amplificatio* «fue usada con moderación por Cervantes en sus *Novelas ejemplares*», característica que el argentino entiende como una virtud estilística y casi personal.

64. Chevalier (1983); Hernández Valcárcel (1992).

tán fecundadas por un modelo ariostesco de intromisión del narrador. Hemos estudiado el fenómeno en *La Dragontea*, el *Isidro*, *La hermosura de Angélica* y la *Jerusalén conquistada* relacionándolo con la estrategia autorial del Fénix,⁶⁵ pero también ha sido ampliamente notado por otros eruditos, por ejemplo, en *La hermosura de Angélica*⁶⁶, y debería relacionarse no solo con las ambiciones socio-literarias de Lope, sino también con su proyecto estético. Por ello, conviene en este momento retener en mente la omnipresencia de la digresión (y la *amplificatio*) en las *Novelas a Marcia Leonarda*, en la prosa narrativa del autor desde la *Arcadia* hasta *La Dorotea*, e incluso en su poesía narrativa desde *La Dragontea* hasta «La Gatomaquia». Si la digresión fue la «marca registrada»⁶⁷ del arte narrativo del Fénix, para elucidar esta poética de la interrupción conviene regresar de nuevo a una de las obras en las que las digresiones aparecen con más furor, las *Novelas a Marcia Leonarda*, para intentar así aclarar su procedencia y cómo afectaban y afectan a los lectores. Pero quede esta tarea, que se promete tan ardua como fecunda, para otros trabajos futuros.

65. Sánchez Jiménez (2006: 41-43; 58-72). 378-381).

66. Lara Garrido (1999: 349-351; 355-356); **67.** Avalle-Arce (2005: 11).

Bibliografía

- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, «Divagaciones lopescas: a propósito de las *Novelas a Marcia Leonarda*», en Carlos Mata y Miguel Zugasti, eds., *Actas del congreso «El Siglo de Oro en el nuevo milenio»*, I, Pamplona, Eunsa, 2005, pp. 3-18.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, «Lope de Vega ante la novela», *Anuario Lope de Vega*, 4 (1998) 33-54.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, *La novela pastoril española*, Madrid, Revista de Occidente, 1959.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, ed., Lope de Vega Carpio, *El peregrino en su patria*, Madrid, Castalia, 1973.
- BATAILLON, Marcel, «‘La desdicha por la honra’: génesis y sentido de una novela de Lope», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1 (1947) 13-42.
- BELL, Aubrey F. G., «Lope de Vega as a Writer of Prose», *Bulletin of Spanish Studies* 12 (1935) 220-237.
- BELLONI, Benedetta, «El viaje al exilio de un morisco de ficción: memoria literaria del desarraigo hispano-musulmán en la novela *La desdicha por la honra* de Lope de Vega», en Félix Ernesto Chávez, Sònia Boadas y Daniel García Vicens, eds., *La tinta en la clepsidra. Fuentes, historia y tradición en la literatura hispánica*, Barcelona, PPU / ALEPH, 2012, pp. 117-126.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2008.
- BONILLA CEREZO, Rafael, «Máscaras de seducción en las *Novelas a Marcia Leonarda*», *Edad de Oro*, 26 (2007) 91-145.
- CHECA, Jorge, «Lope de Vega ante la cuestión morisca: ideología y juego literario en *La desdicha por la honra*», *Anuario Lope de Vega*, 7 (2001) 7-24.
- CHEVALIER, Maxime, «Cuentos folklóricos en el teatro de Lope de Vega», en *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid, Gredos, 1983, pp. 153-164.
- CIROT, Georges, «Valeur littéraire des Nouvelles de Lope de Vega», *Bulletin Hispanique*, 28 (1926) 321-355.
- COPELLO, Fernando, «L'utilisation ironique des liens de parenté dans *Guzmán el Bravo* de Lope de Vega», en Augustin Redondo, ed., *Autour des parentés en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Sorbonne, 1987, pp. 183-191.
- DEFFIS DE CALVO, Emilia I., «Unidad en la variedad: los autos del *Peregrino* de Lope de Vega», en Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerra, eds., *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, 6-11 de julio de 1998, Madrid, Castalia, 2000, pp. 485-494.
- FERRERAS, Juan Ignacio, *La novela corta del siglo XVII*, Madrid, Taurus, 1987.
- FITZ-GERALD, John D. y LENORA, A., «Lope de Vega: *Novelas a la Señora Marcia Leonarda*», *Romanische Forschungen*, 34 (1915) 278-467.
- FITZMAURICE-KELLY, James, *Historia de la literatura española*, Madrid, Ruiz Hermanos, 1926.
- FORMICHI, Giovanna, «Saggio sulla bibliografia critica della novela spagnola seicentesca», *Lavori Ispanistici*, 3 (1973) 5-105.

- GARCÍA LORENZO, Luciano, «La prosa en el siglo XVII», en *Historia de la Literatura Española: Renacimiento y Barroco. Siglo XVI-XVII*, Madrid, Taurus, 1982, pp. 553-586.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín, «Formación y elementos de la novela cortesana», en *Opúsculos histórico-literarios*, I, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1951, pp. 194-279.
- GÜNTERT, Georges, «Lope de Vega: *Novelas a Marcia Leonarda*», en Eugenia Fosalba y Carlos Vaillo, eds., *Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro. Barcelona/Gerona, 21-24 de octubre de 2009*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2010, pp. 227-247.
- HERNÁNDEZ VALCÁCEL, Carmen, *Los cuentos en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, 1992.
- LARA GARRIDO, José, *Los mejores plectros. Teoría y práctica de la épica culta en el Siglo de Oro*, Málaga, Analecta Malacitana, 1999.
- LASPÉRAS, Jean-Michel, «Un art nouveau de faire des nouvelles», en *La nouvelle en Espagne au siècle d'or*, Montpellier, Université de Montpellier / Castillet, 1987, pp. 177-183.
- LAUSBERG, Heinrich, *Elementos de retórica literaria. Introducción al estudio de la filología clásica, románica, inglesa y alemana*, trad. Mariano Marín Casero, Madrid, Gredos, 1983.
- LEE, Christina H., «The Rhetoric of Courtship in Lope de Vega's *Novelas a Marcia Leonarda*», *Bulletin of Spanish Studies*, 80 (2003) 13-31.
- LÓPEZ GRIGERA, María Luisa, «Teorías poéticas de Lope de Vega. Parte I», *Anuario Lope de Vega*, 4 (1998) 178-191.
- McGRADY, Donald, «Las fuentes de *Las fortunas de Diana de Lope*», *Anuario Lope de Vega*, 13 (2007) 93-116.
- McGRADY, Donald, «'Tienen los celos pasos de ladrones' en Calderón y Lope», *Anuario Lope de Vega*, 1 (1995) 231-233.
- McGRADY, Donald, «Introducción», en *Lope de Vega. Prosa, I. Arcadia. El peregrino en su patria*, Madrid, Biblioteca Castro, 1997, pp. ix-xxiv.
- MIROLLO, James V., «Renaissance Short Fiction», en William T. H. Jackson, ed., *European Writers. The Middle Ages and the Renaissance*, 2, New York, Charles Scribner's Sons, 1983, pp. 927-956.
- MONTERO REGUERA, José, «Prosas de Lope», *Lectura y signo*, 3 (2008) 195-235.
- MORBY, Edwin S., «La Arcadia de Lope. Ediciones y tradición textual», *Ábaco*, 1 (1969) 135-233.
- PLACE, Edwin B., *Manual elemental de novelística española. Bosquejo histórico de la novela corta y el cuento durante el Siglo de Oro*, Madrid, Victoriano Suárez, 1926.
- PRESOTTO, Marco, «Introducción biográfica y crítica», en Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, Madrid, Castalia, 2007, pp. 7-42.
- RABELL, Carmen R., *Lope de Vega. El arte nuevo de hacer «novellas»*, London, Tamesis, 1992.

- REDONDO, Augustin, «Du contexte historique au jeu narratif dans une nouvelle de Lope de Vega: 'Guzmán el Bravo' (1624)», *Langues Néo-latines*, 310 (1999) 43-57.
- REDONDO, Augustin, «Fiesta y literatura en Madrid durante la estancia del príncipe de Gales, en 1623», *Edad de Oro*, 17 (1998) 119-136.
- REY HAZAS, Antonio, «Introducción a la novela del Siglo de Oro, I. (Formas de narrativa idealista)», *Edad de Oro*, 1 (1982) 65-105.
- RICO, Francisco, «Prólogo», en Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, Madrid, Alianza, 1968, pp. 7-23.
- RODRÍGUEZ MANSILLA, Fernando, «Las imágenes del sol y de la luna en 'Las fortunas de Diana'», *Hispania Félix*, 1 (2010), pp. 123-136.
- ROMERO BARRANCO, Violeta, «Más páginas olvidadas de la *Arcadia* de Lope de Vega: una nueva variante en la edición valenciana de 1602», *Anuario Lope de Vega*, 13 (2007) 153-162.
- RUIZ FERNÁNDEZ, María Jesús, «El diálogo a oscuras de Lope de Vega y Marta de Nevares», en Antonio Javier Martín Castellanos, Fernando Velázquez Basanta, Joaquín Bustamante Costa y Braulio Justel Calabozo, eds., *Estudios de la Universidad de Cádiz ofrecidos a la memoria del profesor Braulio Justel Calabozo*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1998, pp. 389-396.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, *El siglo del arte nuevo: 1598-1691. Historia de la literatura española*, 3, Barcelona, Crítica, 2010.
- SABOR DE CORTÁZAR, Celina, «Notas para el estudio de la estructura del *Guzmán de Alfarache*», *Filología*, 8 (1962) 79-95.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «Introducción», en Lope de Vega Carpio, *Arcadia. Proses y versos*, Madrid, Cátedra, 2012, pp. 12-140.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *Lope pintado por sí mismo: mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, London, Tamesis, 2006.
- SCORDILIS BROWNLEE, Marina, *The Poetics of Literary Theory. Lope de Vega's Novelas a Marcia Leonarda and Their Cervantine Context*, Madrid, Studia Humanitatis, 1981.
- SOBEJANO, Gonzalo, «La digresión en la prosa narrativa de Lope y en su poesía epistolar», en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, 2, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1983, pp. 469-494.
- STERNE, Laurence, *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, 1, London, R. and J. Dodsley, 1760.
- SCHWARTZ, Lía, «La retórica de la cita en las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega», *Edad de Oro*, 19 (2000) 265-285.
- TALENS, Jenaro, «Lope de Vega y sus *Novelas a Marcia Leonarda*», en *La escritura como teatralidad*, Valencia, Universidad de Valencia, 1977, pp. 123-181.
- VAL, Joaquín del, «La novela española en el siglo XVII», en Guillermo Díaz Plaja, ed., *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, III. Renacimiento y Barroco, Barcelona, Vergara, 1968, pp. xlvi-lxxx.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Arcadia. Proses y versos*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2012.

- VEGA CARPIO, Lope de, *La Circe, con otras rimas y prosas*, en *Lope de Vega. Poesía, IV. La Filomena. La Circe*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Biblioteca Castro, 2003, pp. 351-747.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La Filomena*, en *Lope de Vega. Poesía, IV. La Filomena. La Circe*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Biblioteca Castro, 2003, pp. 1-349.
- VEGA CARPIO, Lope de, «La Gatomaquia», en *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. Antonio Carreño, Salamanca, Almar, 2002, pp. 377-497.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La hermosura de Angélica, con otras diversas Rimas*, en *Lope de Vega. Poesía, I. La Dragontea. Isidro. Fiestas de Denia. La hermosura de Angélica*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Biblioteca Castro, 2002, pp. 609-970.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2002.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El peregrino en su patria*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1973.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Pastores de Belén*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2010.
- VILA, Juan Diego, «Lectura e imaginario de la femineidad en las *Novelas a Marcia Leonarda*, de Lope de Vega», en Isabel Lozano Renieblas y Juan Carlos Mercado, eds., *Silva: studia philologica in honorem Isaías Lerner*, Madrid, Castalia, 2001, pp. 697-708.
- VILA, Juan Diego, «Lope de Vega y la poética de la novella en *Las fortunas de Diana*: verosímiles narrativos y transgresión», en Florencio Sevilla y Carlos Alvar, eds., *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1, Madrid, Castalia, 2000, pp. 805-816.
- WARDROPPER, Bruce W., «Lope de Vega», en William T. H. Jackson y George Stade, eds., *European Writers. The Middle Ages and the Renaissance*, 2, New York, Charles Scribner's Sons, 1983, pp. 845-869.
- WARDROPPER, Bruce W., «Lope de Vega's Short Stories: Priesthood and Art of Literary Seduction», en John L. Lievsay, ed., *Medieval and Renaissance Studies. Proceedings of the Southeastern Institute of Medieval and Renaissance Studies*, Durham, Duke University Press, 1968, pp. 57-63.
- YNDURÁIN, Francisco, *Lope de Vega como novelador*, Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1962.

Ficción y realidad: dos caras de la misma épica

Sergio Fernández López

Universidad de Huelva

A nadie se le escapa que la épica culta ha dejado de ser por momentos el patito feo de la literatura áurea. Por supuesto, los poemas épicos siguen siendo lo que son. Pero el interés que se ha despertado en los últimos años por la materia entre los más diversos investigadores dista mucho de ser el mismo que en épocas pretéritas no tan lejanas. Si las inercias que marcó el clásico estudio de Pierce fueron aprovechadas en el suroeste peninsular para rescatar del olvido algunas obras del género,¹ como *La Hispálica* primero y *Las lágrimas de Angélica* luego,² ha sido en su antípoda territorial, el noreste español, donde han acabado de florecer más recientemente los estudios sobre la epopeya del Siglo de Oro y donde se han asentado sus bases y aun desbrozado de manera definitiva.³ A ellos habría que sumar, además, los antiguos y nuevos estudios procedentes de Portugal, Italia y, ahora también, de Francia, Inglaterra y otros lugares de Europa y América.⁴

En la última década, pues, se ha asistido a un redescubrimiento del género, que se ha abordado ya desde sus más diversas perspectivas. En este sentido, la situación mantiene bastantes similitudes con la que se vivió a mediados del siglo XVI. Por aquel entonces, los seculares vínculos entre historiografía y política comenzaron a ampliarse e incluso sustituirse por escritura épica y poder regio. De ahí que las justificaciones de la epopeya no buscaran tanto sus fundamentos en la poética o en la tradición de las *auctoritates* pretéritas cuanto en la potencialidad

1. Pierce (1961; 1973).

2. Piñero (1974); Lara (1981).

3. Vega (2010; 2011); Vilà (2010, 2011 y 2012).

4. Lejos de ser exhaustivos, cito únicamente algunos de los estudios que se están elaborando en

distintos ámbitos, como prueba de esa atención última por la materia épica. Véanse, entre otros, Alves (2011, 2012); Gagliardi (2011); Lerner (2008, 2012); Davis (2005); Wright (2012); Blanco (2013) o Cacho (2012).

del propio discurso para el enaltecimiento de las nobles glorias colectivas. De hecho, el respeto a los modelos pasados fue puesto claramente en entredicho por los escritores hispanos, como en el caso de Vecilla Castellanos, quien en el prólogo a su *León de España* afirmó que, en no pocas ocasiones, el vulgo valoraba una obra de forma positiva por la «cualidad del autor». Y esto a pesar de que, como añadía a continuación, «muchas obras, si con ojos limpios las miramos, no hallaremos otro valor ni ser sino el de aquel que las hizo. De suerte que cual castillo viejo sin alcaide, que a pedazos se cae y por tantas partes puede ser entrado, así, si a las tales el amparo de su autor les faltase, a la hora se vería cuán a pedazos se caerían».⁵ Esta imagen tan rotunda de asalto, al modo de lo que expone modernamente Bourdieu para explicar la toma del campo literario,⁶ era bien ilustrativa de lo que estaba ocurriendo con el canon épico a lo largo del xvi: que a base de ser observado con nuevos ojos y, por ende, cuestionado, se estaba desmoronando el viejo castillo en el que se hacían fuertes las *auctoritates* de la epopeya canónica. Y lo mismo podría afirmarse en nuestros días, cuya visión de la épica parece haberse transformado por completo, gracias a los nuevos y reveladores estudios sobre el género.

El virgilianismo de la épica quinientista, su función reivindicativa y política, los debates teóricos de unos y otros, las diferencias entre los poemas españoles e italianos o los desfases en la aplicación del neoaristotelismo son solo algunos de los asuntos atendidos y aclarados satisfactoriamente en cada uno de aquellos trabajos. Pero han sido muchas más las cuestiones tratadas en ellos y, entre estas, una, la que ahora nos ocupa, que resulta fundamental para entender el desarrollo teórico y la posterior elaboración práctica de las composiciones épicas españolas: su aparente apego a la verdad y la supuesta objeción para incluir aspectos fabulosos en un terreno abonado para el tratamiento de la realidad histórica, según defendieron con toda firmeza los poetas épicos hispanos desde los mismos prólogos de sus escritos.

Tanto es así que la profesora Lida advirtió hace ya bastantes años que, en el caso ejemplar de Alonso de Ercilla, y no era desde luego el único, su idea de arrimarse a la verdad histórica llegaba a extremos de asombro en no pocos pasajes.⁷ Un ejemplo revelador en este sentido lo veía en el relato de Dido y Eneas, que Ercilla incluyó en la tercera parte de su poema. Como es sabido, la historia de la muerte de Dido se transmitió en dos versiones dispares con el paso del tiempo. Por un lado, la clásica, difundida por Justino, en la que Dido prefería morir antes que casarse y no guardar fidelidad a la memoria de Siqueo, su difunto marido. Y la segunda, narrada por Virgilio, donde la protagonista caía rendida de amor ante Eneas y se suicidaba ante la partida de su amante.

Es posible que, como quería M^a Rosa Lida, para Alonso de Ercilla no pudiese haber independencia entre arte y verdad histórica, fiándose demasiado quizá de

5. Pedro de la Vecilla Castellanos, *Primera y segunda parte de El León de España*, 1586, «prólogo», f. 5r.

6. Bourdieu (2002).

7. Lida de Malkiel (1974: 127).

lo que había comentado el propio autor en la tercera estrofa de su poema, esto era, que sus versos conformaban una: «relación sin corromper sacada / de la verdad, cortada a su medida».⁸ De ahí que, como había adelantado la investigadora, a Ercilla no le quedase otro remedio que convertirse en máximo paladín de la defensa de Dido, pues el género épico le obligaba a mantenerse fiel a unos hechos sin salirse de la historia verdadera. En ese contexto tomaban sin duda mejor sentido las estrofas que siguen:

Mas un soldado joven, que venía
escuchando la plática movida
diciendo, me atajó, que no tenía
a Dido por tan casta y recogida,
pues en la Eneida de Marón vería
que, del amor libidino encendida,
siguiendo el torpe fin de su deseo,
rompió la fe y promesa a su Siqueo.

Visto, pues, el agravio tan notable
y la objeción siniestra del soldado,
por el gran testimonio incompensable
a la famosa reina levantado,
pareciéndome cosa razonable
mostrarle que en aquello andaba errado
él y todos los más que escuchaban
que en la misma opinión también estaban,

les dije que, queriendo el Mantuano
hermosear su Eneas floreciente
porque Cesar Augusto Octaviano
sepreciaba de ser su descendiente
con Dido usó de término inhumano,
infamándola injusta y falsamente;
pues vemos por los tiempos, haber sido
Eneas cien años antes que fue Dido.⁹

Es más, Ercilla no solo se vio obligado, en su opinión, a narrar la verdadera historia de Dido y sus amores, sino que tuvo que insistir también en la dificultad que conllevaba cualquier intento por desterrar una creencia tan extendida y asentada:

Una falsa opinión que tanto dura
no se puede mudar tan de corrida,
ni del ruido común, mal informado,
arrancar un error tan arraigado.¹⁰

8. Alonso de Ercilla, *La Araucana*, p. 78.

9. *Ibid.*, pp. 852-853.

10. *Ibid.*, p. 854.

En definitiva, podría afirmarse que hasta el episodio de Dido, que Ercilla había intercalado en el transcurso de la obra como cuento narrado para «alivio de caminantes»,¹¹ había de convertirse al cabo en una historia verdadera más, donde se atacaba a Virgilio a la vez que se recogía el relato pretendidamente auténtico, frente a la fantasiosa leyenda transmitida por la poesía. En cualquier caso, esto no impidió que Ercilla, como tantos otros poetas, también fuera enriqueciendo su fábula con diversas historias a medida que avanzaba en su narración, las más de las veces ficticias y engarzadas de forma más o menos hábil con la relación principal de los hechos. Pero tiempo vendrá para tratar de esta cuestión.

Lo cierto es que, desde muy pronto, los poetas áureos sintieron la necesidad de amparar la veracidad de sus narraciones épicas, junto a otras cuestiones que iremos desbrozando en las líneas que siguen, y los prólogos se convirtieron en el lugar común e ideal para hacerlo. A este respecto, M^a José Vega ha destacado en un estudio reciente el provecho que resulta de atender al valor de esos mismos espacios y a lo que de ellos se puede deducir en relación a una suerte de poética *in fieri* del género épico hispano.¹² No hay que olvidar que es precisamente en el prólogo donde se establece el primer contacto entre el lector y el texto. Y que por eso mismo aparece revestido de la autoridad que le confiere el ser un lugar donde sentar las pautas de expectativas a lo desconocido. Pero también hay que tener presente, y esto me parece de gran importancia, que por su peculiar posición ante lo escrito y su condición metadiscursiva el prólogo se mueve asimismo entre la realidad y la ficción. Es, por lo demás, el espacio paratextual por antonomasia para prevenir el desencuentro hermenéutico, que se producirá cuando el contenido de lo escrito comience a chocar con los intereses del receptor.¹³

De este modo, el prólogo desempeña una función específica como presentador de los textos a los que antecede, y los productores van a utilizarlo como vehículo para comentar las reacciones de los consumidores ante el producto, orientar lecturas, defenderse de las críticas recibidas o protegerse de las futuras y, en definitiva, tratar de hacer su obra aceptable para el mercado y la institución. El prólogo se convertía así en el lugar ideal para refrendar el valor de la obra presentada y en ellos centraré mi atención en un principio.

«El escripto lo cuenta, non iuglar nin cedrero...»

Acabamos de comprobar que, entre otros objetivos, escribir el prólogo de un libro supone entablar un diálogo con la tradición previa para introducir y actualizar un texto literario que se lanza a los caprichos del mercado. Cuando ese prólogo antecede a una obra de poesía épica áurea tal diálogo se orienta a veces

11. Así lo afirma el protagonista del poema: «yo, pensando también con divertirme/que la cuerda el trabajo algo aflojase/los quise com-placer...». *Ibid.*, p. 854.

12. Vega (2010).

13. Sobre el prólogo en el Renacimiento, véase Porqueras (1965).

hacia la delimitación del género con respecto a los modelos canónicos de base aristotélica y tassiana, fundamentalmente, pero también, y sobre todo, se usa como instrumento para delimitar categorías cruciales de la epopeya, como son el historicismo, la verosimilitud y la ficción de lo enunciado. No en balde, la idea principal y más recurrente que se difunde a través de los textos prologales de obras épicas consiste en afirmar que la epopeya hispánica no era sino una amplificación cualitativa del discurso histórico, muy vinculada a la institucionalización o inmortalización de las grandes gestas del imperio, y confesiones prologales como las de Vecilla de Castellanos son suficientes para comprobarlo.¹⁴

Pero no es esa postrera función panegírica la que me interesa destacar ahora, suficientemente estudiada, por lo demás, en diversos trabajos, sino las maneras utilizadas para justificar su construcción histórica. En numerosos poemas épicos se recurrió al acarreo erudito utilizado en su composición. Los papeles, los documentos y los escritos suponían el trasfondo más común y recurrente citado por los poetas áureos. Entre ellos, Luis Zapata recordaba, por ejemplo, haber juntado y allegado «muchas relaciones, muchos papeles y memoriales, y muchos libros».¹⁵ Del mismo modo, Gabriel Lobo Lasso de la Vega afirmaba haber consultado «muchos papeles curiosos con notoria verdad autorizados y relaciones que no pequeño trabajo y costa me han tenido».¹⁶ Por su parte, Agustín Alonso destacó haber hecho «mucha diligencia para averiguar algunos hechos..., acudiendo a librerías».¹⁷ La nómina de autores que apelaban al trasfondo escrito de sus obras resultaba, en fin, bastante extensa.

Esta idea de autorizar un relato poético mediante la ascendencia escrita de sus fuentes no era ni mucho menos novedosa. En la literatura española medieval, fue una práctica común, como se sabe, entre los autores del Mester de Clerecía en un intento consciente e intencionado de separar sus obras de las historias populares cantadas por los juglares. Así, Gonzalo de Berceo no dudó en respaldar la autoridad de sus versos en esos mismos motivos: «el escripto lo cuenta, non joglar nin cedrero», advertía ya en su hagiografía de santo Domingo de Silos.¹⁸ Y lo mismo encontramos en los versos prologales que incluyó en su obra dedicada a santa Oria:

Qui en esto dubdare que nos versificamos
que non es esta cosa tal como nos contamos

14. Al igual que muchos otros poetas épicos, como Cristóbal de Mesa, por ejemplo, Vecilla de Castellanos afirma escribir por «servicio de mi patria».

15. Luis Zapata, *Carlo Famoso*, f. A2r.

16. Gabriel Lobo Lasso de la Vega, *Primera parte De Cortés Valeroso y Mexicana*, 1588, «Prólogo», s. p.

17. Agustín Alonso, *Historia de las hazañas y hechos del invencible caballero Bernardo del Carpio*,

1585, «Al Benigno Lector S.P.D.», s. p.

18. Gonzalo de Berceo, *Vida de Santo Domingo*, 1978, p. 144. En esta misma línea de credibilidad de lo escrito, advierte un poco antes en la obra: «avié un omne ciego, d'elli vos fablaremos / de qual guisa cegara esto no lo leemos, / lo que non es escripto no lo afirmaremos» (p. 87), y también poco después: «ambos eran contrechos, el escripto lo prueba», p. 129. Los ejemplos, en cualquier caso, son muy numerosos.

pecará duramente en Dios que adoramos
ca nos quanto decimos, escripto lo fallamos.¹⁹

Pese a que durante el siglo xvi, la costumbre de cantar historias mantenidas por la tradición oral seguía viva y que la imprenta no dejó tampoco de imprimir cantares y romances de temática heroica y popular, no parece que los poetas épicos aludieran ya de forma constante a las fuentes escritas, como lo habían hecho antes los autores del Mester, con la idea de privilegiar sus composiciones frente a aquella literatura tradicional.²⁰ Además, por aquél entonces la contrapartida literaria de la epopeya áurea era posiblemente ya otra muy distinta, a la que atenderemos luego. La recurrente mención de las fuentes escritas debía de formar parte de un discurso estratégico, cuyo fin principal residía más bien en cargar de veracidad las hazañas narradas en el poema. En este punto, tanto la antigua literatura de clerecía como la épica culta vinieron, cada una por su lado, a compartir un mismo propósito. De hecho, más que distanciarse de otro tipo de arte, los clérigos medievales, como los poetas épicos después, ya tenían la firme intención de legitimar los hechos versificados en sus obras. El propio Berceo lo reconocía claramente en su *Poema de Santa Oria* con estos versos que respaldaban la verdad de la historia:

El qui lo escribió non dirié falso
que omne bueno era, de muy gran santidat;
bien conoció a Oria, sopo su poridat,
en todo quanto dixo, dixo toda verdat.²¹

Uno de los recursos más prolíficos en este sentido fue la certificación presencial de los hechos puestos más tarde por escrito. Sin duda, nada aportaba mayores visos de veracidad a un acontecimiento que el testimonio directo de los presentes en el prodigioso suceso, ya fuese hazaña o milagro. Entre los poetas épicos fue una práctica común. El caso más conocido quizás sea el de Alonso de Ercilla, quien no dudó en afirmar que su poema: «porque fuese más cierto y verdadero, se hizo en la misma guerra»,²² de la que era testigo y parte. Del mismo modo que Luis Zapata no dejó de afirmar que «todo el tiempo que serví a vuestra majestad..., que fue veinte y un años, siempre oí y vi con grande admiración mía las cosas del Emperador»,²³ que luego relataría en su *Carlo Famoso*. No faltaron

19. Gonzalo de Berceo, *Poema de santa Oria*, 1992, p. 499.

20. Con todo, la épica culta no solo se abrió al romancero viejo, tratando las hazañas y amores de Montesinos, don Gaiferos y otros, sino también al romancero nuevo, acogiendo a Muza y Brabonel, del mismo modo que los romancistas fueron inspirados a su vez por la epopeya

áurea. Véase Chevalier (1966: 348-374). Pero no creo que esta relación sea suficiente para particularizar la épica española frente al resto.

21. Gonzalo de Berceo, *Poema de santa Oria*, 1992, p. 501.

22. Alonso de Ercilla, *La Araucana*, «prólogo», p. 69.

23. Luis Zapata, *Carlo Famoso*, f. A2r.

quienes se declararan testigos oculares de los acontecimientos narrados después en sus poemas, animados quizá por testimonios contemporáneos como los de Cornelio Agrippa, pensador y cronista regio que había sublimado en sus obras el valor de la observación directa de los hechos como fuente de conocimiento de la realidad.²⁴

Pero la costumbre de presentarse como testigo ocular en las composiciones épicas poseía ya una amplia tradición que se remontaba a los mismos inicios de la literatura romance y a aquellos primitivos cantares de gesta de los que, al parecer, habían pretendido apartarse los autores de clerecía, por más que ni los unos ni los otros constituyan una fuente directa de la épica del xvi. Valga como pequeño botón de muestra el ejemplo de la *Chanson de Raoul de Cambrai*, una gesta francesa que se ha conservado en una refundición consonantada y culta del siglo xii, en la que se recogen hechos acaecidos doscientos años antes. Es precisamente en el cuerpo del cantar, donde el juglar, llamado Bertolai, toma la palabra para hablar de sí mismo, como sucedería también en otra crónica rimada de la misma época, la *Canción de la Cruzada contra los albigenses*, atribuida a Guillermo de Tudela:²⁵

Dice Bertolai que de ello canción hará,
que no cantará otra mejor ningún juglar.
Mucho fue Bertolai valiente y entendido
y de Laon fue natural y nacido,
del linaje mejor y más distinguido.
Vio los más grandes hechos de la batalla,
hizo de ellos canción, jamás oireis otra mejor,
que después fue en muchos palacios escuchada.²⁶

Entre los hagiógrafos medievales supuso una práctica igualmente extendida. Quizá, porque era más fácil engañar a una multitud que a una sola persona, aquellos no dudaron en presentarse como testigos directos de los milagros recogidos en sus obras, o bien como transmisores de los prodigios presenciados por otros individuos de total solvencia y credibilidad.²⁷ Tampoco los cronistas medievales renunciaron a esta apreciada estrategia. Entre otros, Pedro López Ayala

24. Por el contrario, criticó las historias cimentadas en testimonios indirectos, aquellas cuyos autores habían tergiversado la verdad por cualquier motivo y aquellas otras que se basaban, por ejemplo, en fuentes no contrastadas. Cornelio Agrippa, *De incertitudine et vanitate scientiarum*, 1531, ff. Ciiii-Ciiii.

25. Véase *La Chanson de la croisade contre les albigois*, 1875, pp.1-2.

26. *Raoul de Cambrai, Chanson de Geste*, 1882, pp. 83-84. La traducción es mía. En

cuanto a la existencia real de Bertolai, los editores del poema no solo no dudaban de ella, sino que lo consideraban incluso el posible autor de la primitiva versión asonantada del cantar. Véase la introducción de la obra, pp. xxxiv-xxxv.

27. Sobre este asunto, véase el estudio de Black (1987: 151), para quien la hagiografía medieval tuvo mucho que ver en el asentamiento posterior de esta costumbre. A ello alude también Esteve (2011: 116).

aseguraba en su crónica regia que iba a narrar «lo más verdaderamente que pudiere de lo que vi, en lo cual non entiendo decir si non verdad». En cuanto a los sucesos acontecidos en lugares donde no había estado, Ayala prometía basarse en la «verdadera relación de señores e caballeros, e otros dignos de fe, de quienes lo oí e me dieron dende testimonio, tomándolo con la mayor diligencia que yo pude». ²⁸ Así pues, los historiadores medievales se sirvieron, o así lo manifestaron, de las mismas fuentes que los hagiógrafos: bien de su propia visión directa de los hechos, bien de la narración de aquellos que los habían presenciado.

Con el tiempo, no hubo ya cronista de Indias que no se aprovechase de este recurso para respaldar la veracidad de su alocución. A mediados del siglo xvi, la costumbre de esgrimir el testimonio presencial de los acontecimientos se había convertido de hecho en una maniobra totalmente asentada entre los historiadores. El caso de Bernal Díaz del Castillo resulta significativo, además de original por otros motivos. En una de las versiones de su crónica, se disculpa de su poca elocuencia y sostiene por esa misma razón que su obra careciese de prólogo, pues, en su opinión, estos eran utilizados por los afamados cronistas para dar «crédito a sus razones». El conquistador vallisoletano sabía muy bien que la función principal de los prólogos era delimitar el género en el que se encuadraba la obra y justificar las razones de su construcción. Lo curioso en este caso es que, a la vez que iba negando por su impericia retórica la redacción de un prólogo para su obra, lo estaba construyendo, y en él no dudó en presentarse como testigo ocular de la conquista americana que iba a recoger en sus páginas:

Notando he estado cómo los muy afamados coronistas, antes que comiencen a escribir sus historias, hacen primero su prólogo y preámbulo, con razones y retórica muy subida, para dar luz y crédito a sus razones, porque los curiosos lectores que las leyeren tomen melodía y sabor de ellas. Y yo, como no soy latino, no me atrevo a hacer preámbulo ni prólogo de ello, porque ha menester [...], otra elocuencia y retórica que no la mía. Mas lo que yo vi y me hallé en ello peleando, como buen testigo de vista yo lo escribiré con la ayuda de Dios muy llanamente, sin torcer a una parte ni a otra. ²⁹

El juego oratorio que Bernal Díaz del Castillo proponía en el prólogo demostraba que, junto a un trasfondo de verdad, otra parte importante de estos paratextos la ocupaban también la retórica y la ficcionalidad, gracias a la cual el cronista pudo despojar su «no-prólogo» de las justificaciones llevadas a cabo tradicionalmente en esos espacios, destacando aún más por ello mismo el asunto de la presencialidad de los acontecimientos narrados en la crónica. No deja de resultar curioso que, después de circular durante muchos años de forma manuscrita, en la definitiva edición póstuma de la obra, que preparó el comediógrafo mercedario Alonso Remón en 1632, la crónica sí apareciera precedida de un prólogo, aunque centrado en otros

28. Pero López de Ayala, *Crónica de los reyes de Castilla*, 1779, pp. XXX-XXXI.

29. Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de La Nueva España*, I, 1939, p. 47.

aspectos que nada tenían que ver con el anterior. Con todo, los responsables de la edición no dejaron escapar la oportunidad, al igual que ocurriría también en otros relatos como los de López de Gómara, de advertir que el autor había sido «testigo ocular» de la historia: «a los pies de V. Magestad ofrezco humilde la verdadera *Historia de la Conquista de Nueva España*, que con ajustamiento a los acontecimientos escribió, como testigo ocular, el capitán conquistador Bernal Díaz del Castillo».³⁰

En definitiva, los poetas épicos no carecieron, como puede comprobarse, de veneros de donde extraer algunos usos tradicionales que hicieron suyos con rapidez y que el género no tardó tampoco en prohijar. Por difusión y cercanía, la crónica fue quizá el referente más próximo e inmediato, por lo que ambos estilos compartieron a menudo unas mismas sendas y no pocos rasgos caracterizadores, sobre todo, aquellos que se basaban en el verismo de la narración. La cuestión estaría también en averiguar hasta qué punto las constantes apelaciones a la verdad de épicos e historiadores eran fiables y ciertas, o si, por el contrario, formaban parte de un discurso ficticio. No hay que olvidar que el mismo Berceo, que había respaldado con firmeza la verdad de sus obras, fue el primero que mintió e incluso falsificó documentos en beneficio propio. Y que no pocos cronistas no solo insistieron en la necesidad de deleitar en sus narraciones, sino también en la dificultad de particularizar con objetividad y certeza³¹. Quiere decirse, en fin, que los modelos cronísticos que tomó a veces la epopeya áurea quizá no tenían tanto de ciertos, reales y verdaderos como podría esperarse en un principio.

Memoria, verdad y ejemplo. De la crónica a la épica

Algunos estudios recientes han probado que las restricciones de la poética aristotélica en lo concerniente a la verdad o moralidad del suceso fueron cediendo, paulatinamente en España y Portugal, ante la certeza de que era posible poetizar los episodios históricos relevantes por la grandeza implícita de su propia condición.³² A este respecto cabría mencionar, siquiera a modo de ejemplo, las concomitancias que se establecen entre el mítico Pelayo y los Austrias en la epopeya homónima de Alonso López Pinciano, quien afirma en el prólogo, a la altura de 1605, que «Pelayo es sobre cuantos han sido sujeto dignísimo para heroica» del mismo modo en que «es la casa de Austria nobilísima, no tanto por los muchos emperadores y reyes della cuanto por la virtud heroica que en ella resplandece».³³ En síntesis, se asume que la historia ocurrida es poética o poetizable antes aún de

30. Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de Nueva España*, 1632. «A la católica magestad del mayor monarca del reino, D. Felipe IV, rey de las Españas y Nuevo Mundo, señor nuestro S. C. R. M.», s. p.

31. Así lo expresan, entre otros, López de

Gómara y Pedro de Salazar, de cuya faceta de novelista trata Valentín Núñez en este volumen.

32. Vega (2010), Vila (2010), Davis (2005).

33. Alonso López Pinciano, *El Pelayo*, 1605, «Prólogo de un amigo al autor», ff. 2r-v.

su reducción a literatura, y ello en virtud de las altas cualidades de los personajes que la encarnan.

Los poetas épicos hispanos tuvieron la firme convicción de que era posible versificar la memorable historia reciente y de ahí que no dudaran en presentarse ante sus lectores como meros historiadores. Es cierto que, para algunos, la épica solo podía aspirar a convertirse en un estado intermedio e imperfecto de la historia, debido a la vena ficticia del género poético, como elemento que distorsionaba la realidad.³⁴ Pero estaba claro que los poetas españoles no lo vieron así. Además, la exposición de lo memorable, así como la recurrencia a la moralidad de lo contado, eran para ellos argumentos suficientes para justificar esa posible hibridación. Y esto no resulta en absoluto baladí, pues no en vano la más rotunda y frontal oposición que se hizo por aquel entonces al aristotelismo se fundamentaba en el problema de la verdad, dado que los escritores de épica hispana no dudaron en asignar esta categoría a la naturaleza y objeto de su discurso, por más que la inserción de elementos fabulosos y claramente ficcionales pudieran distorsionar los vínculos entre la realidad de lo acontecido y lo poetizado.

Así las cosas, la epopeya no sólo entroncaba con la historia, sino que se convertía en el modo óptimo de historiar. Por esto no extraña que los poetas españoles se presentaran como historiadores en sus obras y que recogieran en sus prólogos los aspectos que mejor caracterizaban los textos históricos, como estrategia que legitimaba sus discursos con mayor autoridad. De hecho, uno de los asuntos más repetidos por la épica áurea tiene que ver con la memoria de los hechos y con la justicia que hacen los poemas recordando a los prohombres y sus gestas. Es el caso del *Cortés Valeroso*, donde Lasso de la Vega lamenta cómo «las hazañas de muchos, dignas de ser sabidas, las ha consumido el tiempo, haciendo su antiguo oficio, por carecer de escritores», mientras advierte que, si nos fijamos en los poetas y sus historias, pronto «echaremos de ver cuán importante fue para las personas de quien escribieron el haberlo tomado ellos a su cargo y cuán delante de los ojos nos ponen las glorias de que dignamente triunfaron, haciéndonos testigos de lo que tantas edades ha que pasó».³⁵

Se trata de la misma cuestión que venían destacando cronistas e historiadores. Estas palabras, extraídas del prólogo que el converso Alvar García de Santa María había redactado para la *Crónica de Juan II*, son buen ejemplo de ello: «y porque los grandes hechos de España fuesen sabidos por las partes del mundo y queden en memoria para siempre, mandaron los poner por escrito».³⁶

34. Véase Esteve (2011).

35. Gabriel Lobo Lasso de la Vega, *Primera parte De Cortés Valeroso...*, «prólogo», s. p.

36. Esta crónica gozó de varias reediciones a lo largo del siglo xvi, al menos, de dos. La pri-

mera tuvo lugar en Logroño, en 1517. El ejemplo lo tomo de una reedición posterior. Fernán Pérez de Guzmán, *Crónica del serenísimo rey don Juan II*, 1591, «Prólogo de Alvar García de Santa María», s. p.

Otra de las cuestiones destacadas por los poetas épicos hispanos, relacionada íntimamente con la anterior, era la ejemplaridad de las acciones narradas, de manera que esas gestas tan dignas de alabanza pudieran servir al cabo a los lectores como verdaderos modelos de vida.³⁷ Baste el ejemplo de Pedro de la Vecilla, quien afirmaba que su máxima aspiración como poeta era ser tenido por «aprendiz de aquellos que han usado de su poesía para escribir cosas memorables, que enciendan los ánimos de los suyos».³⁸ En este sentido, no faltó cronista que no hubiese enfatizado ya esa misma función para realzar el provecho de sus historias. Las palabras con las que Hernando del Pulgar dio comienzo a su crónica de los Reyes Católicos pueden sernos, aunque suponga retroceder a otro momento histórico y literario, de gran utilidad para comprobarlo, no solo porque recogen a la perfección aquel extremo, sino también porque resultan un compendio sucinto y esclarecedor de los valores de la historia:

E porque la historia es luz de la verdad, testigo del tiempo, maestra y ejemplo de vida, mostradora de la antigüedad, recontaremos, mediante la voluntad de Dios, la verdad de las cosas, en las cuales verán los que esta historia leyeren la utilidad que trae a los presentes los hechos pasados que nos muestran en el discurso de esta vida lo que debemos saber para lo seguir e lo que debemos huir para lo aborrecer. Otrossí haremos memoria de aquellos que por sus virtuosos trabajos merecieron haber loable fama, de la qual es razón que gocen sus descendientes.³⁹

Una imitación de estas palabras la encontramos también, emplazados de nuevo en el mismo contexto, en el «Proemio» que López de Ayala había incluido en su *Crónica de los Reyes de Castilla*, donde el autor, además de recoger los aspectos anteriores, incide en dos ocasiones en la utilidad de su lectura para que todos «tomasen mejor e mayor esfuerzo de hacer bien»:

Los sabios antiguos fallaron ciertas letras e artes de escribir, porque las ciencias e grandes fechos que acaecieron en el mundo fuesen escritos e guardados para los omes los saber, e tomar dende buenos ejemplos para hacer bien e se guardar de mal, e porque fincasen en remembranza perdurable fueron hechos después libros [...], e fue después usado e mandado por los príncipes y reyes que fuesen fechos libros, que son llamados Crónicas e Estorias, do se escribiesen las caballerías e otras cualesquier cosas que los príncipes antiguos hicieron, porque los que después de ellos viniesen, leyéndolas, tomasen mejor e mayor esfuerzo de hacer bien e de se guardar de hacer mal [...], e porque los sus nobles e grandes fechos e estorias no fuesen olvidados.

Viendo las aparentes similitudes entre la crónica y la epopeya, parecía lógico que el término «historia» apareciera a menudo en el título de los poemas heroicos

37. El hecho ha sido destacado también por Vila (2011: 137).

38. Pedro de la Vecilla Castellanos, *Primera y segunda parte de El León de España*, «Prólogo»,

f. 8r.

39. Hernando del Pulgar, *Crónica de los señores reyes católicos don Fernando y doña Isabel*, Valencia, Benito Monfort, 1780, p. 1.

de la época, e incluso que los mismos poetas áureos se identificasen y aun fuesen identificados por otros como «historiadores» antes que como poetas. Es el caso, por ejemplo, de la portuguesa Bernarda Ferreira, autora del poema épico *España Libertada*, a quien fray Tomás de S. Domingos define en el prólogo de la obra como «historiadora»: «Julgo que merece esta nova e singular historiadora que cantem della os hespanhois os louvores que se devem a poesía taô peregrina».⁴⁰

Pero si algo determina por naturaleza y tradición la historia es sin duda alguna el principio de la veracidad, defendida en sus obras no solo por los cronistas, sino también por los mismos tipógrafos e impresores, lo que demuestra el celo que unos y otros pusieron en el asunto. Valgan como pequeño botón de muestra los sonetos con los que el impresor acompañó la edición de la *Hispania Vitrix* de Pedro de Salazar, obra que relataba los enfrentamientos entre «cristianos e infieles»:

Aquí se cuentan guerras sucedidas,
lector, de gran y mucha variedad
por muchos que hora viven vistas y sabidas
por muy sabroso estilo y con verdad.⁴¹

Así las cosas, era normal que los poetas épicos hispanos, en su deseo de asimilarse a los historiadores como estrategia legitimadora, también pusieran el acento en el asunto de la verdad.⁴² Y ciertamente, resultaría demasiado prolíjo enumerar aquí todos los ejemplos en los que se apela a la verdad como atributo específico de los poemas épicos hispanos, denostándose así, implícitamente, los modelos en los que preponderaba una construcción asimilada como posible y plausible desde los postulados aristotélicos. Baste recordar que entre el Luis Zapata que aseguraba escribir «con toda verdad» en su *Carlo famoso* y el caso extremo de Ercilla –que ve lo que cuenta como cronista y autor de una obra en la que él mismo aparece textualizado como personaje–, existe, ciñéndonos solo al siglo xvi, todo un itinerario jalónado por las apelaciones a la naturaleza verdadera de lo contado, desde Jerónimo Sempere a Saavedra y Guzmán.⁴³ Y así hasta llegar, un año antes de que acabase el siglo, al hito paradigmático del *Isidro* de Lope, obra en la que los límites entre verdad épica y verdad extratextual desaparecen

40. Bernarda Ferreira de Lacerda, *Hespana Libertada*, 1618, «licencias», s. p.

(2010: 110-115), Vila (2011: 132-135) y Pontón (2011: 116-118).

41. Pedro de Salazar, *Hispania Vitrix. Historia en la cual se cuentan muchas guerras sucedidas entre cristianos y infieles...*, 1570, «Sonetos del impresor en loor de esta historia y de su autor», s. p.

43. La cuestión no cambió en cualquier caso con el paso tiempo. En el citado poema de Bernarda Ferreira, por ejemplo, afirma la autora en las primeras octavas de su poema que: «a vos de vuestra Hespana libertada / ofrezco aquí la historia verdadera / no con fabulas vanas afeitada / que en ellas sus grandezas ofendiera». *Hespana Libertada*, 1618, p. 2v.

42. El tema ha sido abordado ya de manera brillante por diversos investigadores. Por citar solo algunos, véanse los estudios de Vega

o se funden, hasta el extremo de que la obra se convierte en prueba documental del proceso de beatificación del santo.

Pese a tratarse de una cuestión ajena en cierto modo a nuestros fines actuales, merece gran interés reparar por un momento en que, después de finalizado el *Isidro*, no solo el poema se incorporó a las pruebas de aquel proceso, sino que incluso se conserva entre su documentación una declaración de Lope de 1612, que asombrosamente fue llamado como testigo. Sin duda alguna, el hecho de que una epopeya impresa y un poeta de mercado se incorporasen como pruebas documentales en el proceso de canonización de un santo tan vinculado al poder real era prueba palpable de la importancia institucional que alcanzó la épica a lo largo del siglo xvi, en tanto que ficción verosímil entendida como verdad y asociada a la legitimación del orden político.

Crónica verdadera o ficción caballeresca

Posiblemente, la brillantez con la que algunos investigadores han abordado el argumento de la verdad en los poemas épicos y el tino con el que han esclarecido las estrategias justificadoras de los poetas áureos en su intento de arrimarse a la historia han hecho de esta cuestión un asunto no solo acertado, sino ya totalmente asentado en la actualidad, si bien no ha faltado tampoco alguna voz discordante ante esa unanimidad de criterio.⁴⁴ Lo cierto es que, por un motivo u otro, nadie parece poner en duda a estas alturas que los poetas épicos hispanos partían de su idea de historiadores, que se presentaban como tales y que así querían ser vistos por los demás, hasta el punto de que sentían la necesidad de disculparse o justificarse si incluían algún elemento fabuloso o ficcional, propio de la poesía.

Sin embargo, cabría preguntarse, siquiera a modo de posibilidad, si los poetas épicos, muy al contrario de lo que consideramos, no partían ya de una ficción asumida de antemano, que además no les era en absoluto ajena, como poetas, mientras que el recurrente asunto de la verdad era precisamente el que debían justificar y crear. Al fin y al cabo, todo escritor, antes que agradar al lector o entretenarlo, buscaba seguramente, no digo ya servir al reino o embelesar al mecenas, sino encontrar y ganarse un lugar en el mercado, no le ocurriese lo que a Rocinante, que, inquirido ante su delgadez por Babieca, se vio obligado a contestar: «es que no como». El caso citado de Lope de Vega resultarnos muy esclarecedor al respecto.

Todo hace indicar que Lope concibió el *Isidro* como una obra útil para su propósito de situarse sólidamente en el campo literario del momento como autor de prestigio, pues justo en estos años, cuando «la marca Lope» se había asentado con éxito en los corrales y aseguraba al Fénix unos ingresos fijos, Felipe II prohíbe la representación de comedias en Madrid. En estas circunstancias,

44. Por ejemplo, Blanco (2013).

trata de solventar su delicada situación económica trabajando como secretario y ofreciendo a la imprenta la *Arcadia* (1598), *La Dragontea* (1598) y el *Isidro* (1599).⁴⁵ Estas tres obras son esenciales para calibrar los planes del poeta madrileño y el modo en que concebía su propia carrera literaria: aquella secuencia fue un intento lopesco de remediar la clásica sucesión de la *rota Virgili* y erigirse en una suerte de Virgilio español, algo que el propio autor confiesa en la epístola a Mendoza impresa en los preliminares del *Isidro*, cuando afirma «quisiera yo ser un Virgilio, pero tal como soy». Debe precisarse, sin embargo, que del intercambio epistolar de Lope se colige que cuando inició el proyecto del *Isidro* no tenía en mente *La Dragontea*, que irrumpió luego en la vida de Lope y que fue tras tener impresos los tres libros cuando Lope pensó en las analogías entre estas obras y las del poeta latino.

Pero lo que más importa a nuestro propósito es subrayar cómo Lope debió de atisbar las posibilidades de negocio que ofrecía la progresiva valoración del futuro santo y quiso reforzar su papel en Madrid, justamente la villa a la que va dedicado el libro. Su estrategia le reportó un excelente resultado, pues su *Isidro* resultó ser un éxito editorial. Además, la ciudad asimiló que Lope era el poeta madrileño y cantor isidril por excelencia, como prueba el hecho de que fuese a él a quien se le encargaran la organización de las fiestas por la beatificación y canonización del santo, así como también una trilogía de comedias sobre la vida de *Isidro*. Los beneficios de esta particular incursión no debieron ser desdeñables, si se atiende al hecho de que la villa de Madrid invirtió con el paso del tiempo cerca de seis millones y medio de maravedíes en los procesos de beatificación y canonización, y que el propio monarca Felipe II se implicó en primera persona en la causa, hasta el punto de que pidió al duque de Sessa, su embajador en Roma, que gestionara ante la Santa Sede la canonización.

Lo que ocurrió luego ya es conocido. En 1596 entran en contacto Lope de Vega y Domingo de Mendoza, que estaba a cargo de la recopilación de informaciones, y el *Isidro* se incorpora, una vez finalizado, a las pruebas documentales del proceso, mientras Lope es llamado como testigo, lo que demuestra, en definitiva, la importancia institucional que había alcanzado la épica, como dijimos, en tanto que ficción verosímil entendida como verdad. De tal modo que no hay que descartar la posibilidad de que las reiteradas apelaciones de los poetas épicos a la autenticidad de sus relatos participen de la ficción propia del discurso literario, esto es, sean parte de la ficcionalidad que, junto a la veracidad, sustenta al cabo todo prólogo desde las obras más antiguas de la literatura española. Recuérdese, aunque se trate de otros presupuestos estéticos y otra finalidad, el caso de Berceo y sus falsificaciones.

45. Con estos tres productos reorienta su carrera hacia un repertorio más erudito y, por ende, más digno de reconocimiento y respeto.

Para todas estas cuestiones, véase la introducción a la obra de Sánchez Jiménez, al que sigo aquí. Lope de Vega, *Isidro*, pp. 13-46.

Por otro lado, la verdad no parece haber sido siempre una entidad ontológicamente inamovible. Muchos cronistas, como Pedro de Salazar, ya habían confesado la dificultad de plasmarla en sus escritos y aun los peligros de contarla.⁴⁶ Tampoco faltaron historiadores que hablasen del deleite de sus relatos o de la necesidad de maravillar a los lectores, algo que tradicionalmente había pertenecido a la poesía, de acuerdo con Escalígero, quien ya había explicado que la historia obedecía a lo útil y la poesía a lo deleitable. Pues bien, López de Gómara, entre otros, recuerda que «como toda historia, aunque no sea bien escrita, deleita», no necesita recomendar la suya al lector, sino avisarlo únicamente de «cómo es tan apacible cuanto nueva por la variedad de cosas y tan notable como deleitosa».⁴⁷ A este respecto, merece la pena señalar además que, cuando Covarrubias definió en su *Tesoro de la lengua* el término «fábula», ya advertía que tal nombre se daba a veces a «cosas que fueron ciertas y verdaderas», pero que «en su discurso tienen tanta variedad que parecen cosas no acontecidas, sino compuestas e inventadas».⁴⁸ La variedad, pues, también era algo propio de la ficción y no de la historia verdadera que esperábamos que Gómara contara.

Y es que no todos entendieron y pensaron la verdad del mismo modo, ni esta se desplazó perpetuamente por terreno firme. Por eso, la línea que separa la realidad de la ficción ha resultado a menudo mucho más tenue de lo que podría imaginarse. De hecho, siguiendo las intuiciones de Trevor Dadson,⁴⁹ Donatella Gagliardi ha llegado a la conclusión, al hilo de sus estudios sobre libros de caballerías, de que aquella línea se desdibujó en ocasiones para los lectores del Siglo de Oro, especialmente en la España del Quinientos, y de que a menudo se estableció una identificación entre historias verdaderas e historias fingidas, hasta el punto de que «las crónicas postizas, para muchos, ganaron en veracidad a las reales».⁵⁰

Esta afirmación, que a algunos podría parecer algo exagerada, tiene a buen seguro su parte de verdad, nunca mejor dicho. Y la literatura de la época así lo demuestra. Una de las crónicas que gozó de mayor éxito por aquel entonces, pese a que su primera parte quedó bastante anticuada tras el descubrimiento de América y sus nuevos historiadores, fue la conocida como *Valeriana*. No en vano, obtuvo más de una veintena de ediciones entre 1482 y 1567. Su autor, Mosén Diego de Valera, transmitió en ella ideas claramente asociadas al discurso político de difusión del poder real, quizás porque el contexto en que se escribió fue de indudable inestabilidad.

Pero este discurso panegírico no es el único aspecto que la une a la épica culta, cuyo corte propagandístico ha quedado manifestamente claro en no pocos estu-

46. Véase Pedro de Salazar, *Hispania Vitrix*, 1570, «A la S.C.R.M. del invictísimo y christianísimo don Felipe segundo», p. 2r-v. Lo mismo afirma López de Gómara, entre otros. Véase la nota siguiente.

47. Francisco López de Gómara, *Hispania*

Vitrix, 1553, «A los leyentes», s. p.

48. Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana*, 1611, f. 394r.

49. Dadson (1994).

50. Gagliardi (2010: 267).

dios. Valera consideraba su historia, al igual que los épicos hispanos sus poemas, como *magistra vitae*, pues la concibió desde un principio a modo de *speculum principis* para la formación nobiliaria. Así se lo hizo saber a la propia reina Isabel en el prólogo de la obra: «vos plaze aver noticia de las cosas fechas por los ínclitos príncipes [...], porque, por exemplo de aquellos, mayor conocimiento podáis aver para el ejercicio de la gobernación y regimiento de tantas provincias».⁵¹ Pero lo más extraordinario de todo es que la crónica de Valera era en gran parte ficcional y prolífica en material maravilloso, pese a sus declaraciones de fuentes y sus alardes de veracidad, como llegaron a criticarle desde Juan de Valdés, quien lo llamaba despectivamente «parabolano», hasta el propio Menéndez Pelayo.⁵²

Se trata de una cuestión que debemos tener en cuenta, puesto que parece darse por hecho que los modelos cronísticos de los poemas épicos fueron siempre veristas, desdenando así la nada despreciable dosis fabulística que también los conformaban. Es más, podría afirmarse incluso que, si la epopeya áurea siguió este ideal de historia, la ficción debía de formar parte de ella tanto o más que la verdad que declaraban sus autores. Por otro lado, en la panegírica *Valeriana* o *Crónica abreviada de España*, Diego de Valera se sirvió de la figura del Cid no solo como ejemplo de vida virtuosa, sino también como símbolo de la unión de España. Los capítulos dedicados a este personaje, por cierto, se publicaron con el tiempo de forma independiente, pasando a engrosar, a modo de *Crónica particular*, uno de los ciclos cronísticos más importantes de la Península, el del Cid Campeador.

Las crónicas que engloban este ciclo fueron tan difundidas en su época como curiosas desde el punto de vista histórico y literario. En algunas de ellas, el autor aducía como autoridad histórica utilizada nada menos que una crónica arábiga, procurando en todo caso respetar siempre la verosimilitud. Por eso, solía presentarse al cronista moro en calidad de familiar del Cid o de algún personaje próximo al héroe, acaso el converso Gil Díez, cuya cercanía al Campeador era conocida por todos. Como es sabido, se trata de un recurso, el de remitir a una fuente exótica para narrar los hechos, que habían manejado ya los libros de caballerías anteriores y posteriores a estas crónicas del Cid, incluyendo el *Quijote* cervantino. Y no se trata del único aspecto que las enlaza con las ficciones caballerescas. Basta fijarse en el rótulo con que se publicaron las mismas crónicas.

La primera en el tiempo fue un breve impreso editado en 1498, cuyo título oficial fue *Corónica del Cid Ruy Díaz*. Hasta 1589, le siguieron más de una docena de ediciones conocidas, aumentadas por vez con mayor material oral, tradicional y ficticio.⁵³ Su título fue tan cambiante como ediciones se dieron a

51. Mosén Diego de Valera, *La Valeriana*, p. 19.

52. López-Ríos (2004); Moya/López-Ríos (2009: 223).

53. Pese a los elementos ficcionales, el autor del proemio, como tantos otros cronistas,

afirmó, de forma lazarillesca, que la impresión de la crónica respondía a la intención de que la verdad «se sepa enteramente», pues a menudo, afirmaba, «ni de la verdad podemos haber enteria noticia». *Crónica del famoso caballero Cid Rui Díaz*, «Prólogo-Prohemio», pp. 2-3.

la imprenta. Por ejemplo, no tardó en llevar en su íncipit el de *Suma de las cosas maravillosas que hizo en su vida el buen caballero Cid Ruy Díaz*, aunque en ediciones posteriores se trocara de nuevo por *Corónica del esforzado caballero el Cid Ruy Díaz Campeador*. Más adelante, sin embargo, y decididamente ya en la órbita de los libros de caballerías, que no en la historiografía, llevó el título de *Crónica del muy esforzado e invencible caballero el Cid Ruy Díaz, campeador de las Españas*. Su semejanza, por cierto, con el título del poema épico de Jiménez Ayllón, *famosos y heroicos hechos del invencible y esforzado caballero, honra y flor de las Españas, el Cid Ruy Díaz de Bivar*, también resulta significativa.

Si la crónica de Diego de Valera entroncaba por sus características con la épica, esta lo hacía claramente con los libros de caballerías en muchos aspectos, de manera que los tres géneros, épico, caballeresco y crónistico, se encontraron a veces en un mismo plano, ya fuese más real, ya más fabuloso, pero en un mismo plano al fin y al cabo. De hecho, las crónicas y los libros de caballerías poseyeron en la época otras muchas similitudes que estrechaban entre sí ambos géneros. A los títulos, habría que añadir el mismo tipo de letra, el formato de impresión en dos columnas, las tablas de capítulos, las genealogías que engrandecían y vinculaban a los personajes actuales con los héroes pasados e incluso el uso de unos mismos grabados y portadas (figuras 1-4).



Figura 1

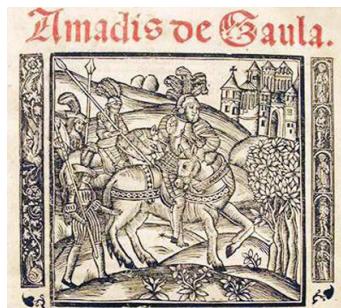


Figura 2



Figura 3



Figura 4

Para un lector del siglo xvi, las diferencias, visualmente hablando, entre la *Crónica de Juan II* (primer grabado) y una de las ediciones del *Amadís* (tercer grabado), debían de ser mínimas, cuando no inexistentes. Y lo mismo puede decirse de la impresión del *Amadís* de 1533 (segundo grabado) y la edición de la *Crónica particular del Cid* (cuarto grabado), por citar solo algunos ejemplos. De ahí que no sorprenda a nadie que las ficciones de caballerías ocupasen a veces el terreno de las crónicas supuestamente auténticas, aunque a menudo poco veristas, y que la épica, en su deseo de arrimarse a ellas, lindase en más de una ocasión con aquellas narraciones fabulosas y caballerescas. En algunos momentos del Quinientos, la línea que separaba los tres géneros pudo resultar, en fin, bastante exigua.

Entre mentiras y veras: la necesidad de justificarse

Possiblemente, la amenaza que suponía para algunos que la narrativa de ficción fuese ocupando entre los lectores el lugar que correspondía con todo derecho a la crónica verista llevó a que preceptistas e historiadores arremetieran de manera furibunda contra toda obra ficcional y, en especial, contra las caballerías. Nadie parecía dispuesto a aceptar que le usurpasen el sitio que por naturaleza o tradición ocupaba y había ganado en el mercado. De sobra conocidas son en este sentido las críticas que recogían algunas obras como el *De disciplinis* de Juan Luis Vives, la *Historia imperial y cesárea* de Pedro Mejía, el *Reloj de príncipes* de Antonio de Guevara o la *Filosofía poética* de López Pinciano. Pero fueron muchos más los que entablaron por aquel entonces batalla dialéctica contra las historias fabulosas, desde Alejo Venegas a Ignacio de Loyola. No es extraño, teniendo en cuenta el mal que al parecer causaban en los hombres aquellas lecturas ficticias e inútiles, que el propio Vives prohibiera a las mujeres la lectura de «libros vanos, como son en España *Amadís, Florisando, Tirante y Tristán de Leonís*».⁵⁴ Se trata de un asunto en el que han incidido además algunos estudios en los últimos años,⁵⁵ por lo que no hará falta insistir más en esta cuestión.

En cuanto al tema que ahora nos ocupa, es posible que aquellas críticas a los relatos fingidos influyeran en la decisión de arrimarse a la verdad por parte de los poetas épicos. El des prestigio a que los preceptistas habían llevado la literatura de ficción no podía ser un tema que pasase inadvertido para los autores de la epopeya del Siglo de Oro. No era solo cuestión de que la gravedad de la historia abordada a veces por la épica no casase ya con la fábula, sino que se trataba más bien de una cuestión de prestigio y, por qué no decirlo, de interés y utilidad. Los poetas sentían la necesidad de ser creídos. Y de ahí que las apelaciones a la verdad fuesen constantes entre los poetas hispanos de la

54. Juan Luis Vives, *La Instrucción de la mujer cristiana*, p. 82.

55. Gagliardi (2010: 251-255) y Vilà (2011: 136).

época en un intento consciente de separarse de aquella ficción por completo desacreditada.

Claro que esta necesidad de justificarse y posicionarse junto a la verdad dejaría en cierto modo en entredicho la idea de que la ficción fue un elemento ajeno a la épica, un injerto que se incluía de manera forzada y por el que el escritor épico estaba obligado a excusarse. Por el contrario, sería más bien la verdad a la que tanto aludían en sus poemas el elemento que sabían extraño a sus composiciones, pero al que remitían una y otra vez en su deseo de salvaguardar sus obras de las críticas y privilegiarlas frente a las puramente ficcionales.

Sea como fuere, los poetas acudieron a menudo a la historia en sus obras y establecieron distintos grados de verdad. Esa historia aparecía a veces adornado, engalanada e incluso manipulada. No hay que olvidar que el propio Tasso defendía que ciertas manipulaciones ayudaban a mejorar la fábula, mientras la historia, en esencia, no llegaba a alterarse. Se trataba de las mismas palabras que Luis Alfonso Carvallo había declarado en su *Cisne de Apolo*: «fingimientos son lícitos y muy convenientes al oficio de poeta: ni perjudican la verdad ni la oscurecen, antes la aclaran y adornan».⁵⁶

Soluciones épicas. Ficciones en la ficción

Fuese por la presión de ser creídos, por la críticas de los preceptistas o simplemente por justificar la estrategia creativa, los poetas épicos hicieron un gran esfuerzo por volver la historia en poesía sin faltar a la verdad. Esta no tardó en convertirse de hecho en la piedra de toque de la epopeya culta, hasta el punto de que los autores acudieron a ella una y otra vez en los prólogos de sus composiciones. No obstante, ya comentamos al inicio que estos espacios se mueven siempre entre la realidad y la ficción, de manera que, en no pocas ocasiones, esas apelaciones continuas a la verdad podían constituir un recurso literario similar, por ejemplo, al del manuscrito encontrado, cuya finalidad residía precisamente en revestir de autenticidad o verosimilitud el relato. De cualquier modo, este no fue el caso de muchos poemas épicos, donde la verdad era parte inherente y esencial del poema, aunque los poetas, cumpliendo con su labor, la adornaran a menudo.

No hay que olvidar que el propio Tasso ya había comentado esa posibilidad. Claro que a los épicos hispanos no les hizo falta que el escritor italiano les abriese los ojos. Ellos ya sabían que, en sus poemas, pese a que el cumplimiento de la verosimilitud se vinculaba a la verdad o realidad de lo contado, no estaba totalmente reñido con la inclusión de lo fabuloso. Y justo esto es lo que permite aseverar a Gómez de Luque en el prólogo al *Celidón de Iberia* que «estas son verdaderas historias y fabulosas». Conviene aclarar que dos dimensiones tan aparentemente antagónicas se conciliaban por la vía de la moralidad, pues aunque

56. Luis Alfonso Carvallo, *Cisne de Apolo*, p. 276.

concede el autor que existe una modalidad de lectores que «ama las verdaderas historias» y desprecia «las apócrifas y fabulosas», hay también un nutrido grupo que «gusta en extremo de fábulas y acontecimientos en ellas». Este hecho, sin embargo, no debe censurarse, pues corresponde al lector distinguir lo real de lo ficcional, y así concluye Gómez de Luque que «cuando se entiende la ficción de ellas, con acudir a lo bueno y aprovecharse de los ejemplos en ellas puestos, ninguna habrá que no satisfaga [...]», pues «no hay doctrina por falsa que sea que no lleve mezcladas cosas verdaderas». ⁵⁷

Tampoco Juan Rufo en su *Austríada* desdeña el uso de lo verosímil para su construcción épica y explica en el prólogo *Al lector* que «en cuanto al hecho de la verdad de las cosas que trato [...], lo que yo pude hacer fue en las evidencias estar a lo cierto y en las dudas atenerme a lo verosímil». ⁵⁸ Queda claro, por tanto, que resultaba lícito, desde el último cuarto del Quinientos, completar, adornar o aderezar la fábula verdadera y conocida con fábulas maravillosas, que aunque no fueran reales, bien pudieran haberlo sido. Y en todo caso, lo sustantivo es que resultan verosímiles. Esta argumentación de Rufo en el prólogo *Al lector* no deja de llamar la atención, sobre todo al cotejarla con la dedicatoria al monarca, en la que reconoce que «su Alteza me mandó ocupar en escribir su vida», la cual tenía «poca necesidad del ornamento y primor de elocuentes y graves escritores». Y, sin embargo, se adorna.

Lógicamente, el destinatario concreto y real exigía una retórica muy distinta de la del lector plural, anónimo y desconocido, que esperaba un producto que contuviese algo más que simple crónica histórica. Al fin y al cabo, la epopeya era tal por la importante dosis de poesía que acarreaba su formalización y esta no podía desligarse de ciertos mínimos de ficción. Así al menos lo entiende Pedro de la Vecilla Castellanos en el prólogo a la *Primera y segunda parte de El León de España*, al afirmar que «en la historia el principal requisito es la verdad, la cual suele compadecerse mal con la licencia y libertad de la poesía, donde lo que principalmente se intenta es el deleite». Pero a pesar de admitir esta evidente contradicción preceptiva, al final de su discurso paratextual reconoce: «quiero ser tenido por un humilde historiador poético o poeta histórico». ⁵⁹

Los límites entre historia ‘real’ y poesía ‘verosímil’ se encontraban, a lo que parece, entrelazados y difusos en el último cuarto del XVI. Los poetas, sin embargo, sabían muy bien qué lugar ocupaba cada una y se limitaron a participar del juego retórico y literario, esperando que fuese el lector, como recordaba Gómez de Luque, quien distinguiese ambos planos. El problema podía surgir, o la risa, como advierte Gonzalo Pontón, cuando el lector no lograba discernir entre las narraciones verídicas y las fabulosas, como le ocurrió a Alonso Quijano

57. Gonzalo Gómez de Luque, *Celidón de Iberia*, 1587, «prólogo de la obra al lector», s. p.

58. Juan Rufo, *La Austríada*, «prólogo», s. p.

59. Pedro de la Vecilla, *Primera y segunda parte de El León de España*, ff. 7v-8r.

en la inmortal obra cervantina.⁶⁰ Procurando evitar la posible confusión y también apartarse quizás de la desacreditada literatura ficticia, como vimos, algunos poetas épicos quisieron clarificar los pasajes fingidos de sus poemas. Pero, en general, nunca renunciaron, como poetas, a la naturaleza de la poesía, por más que declarasen lo contrario y se presentasen como historiadores.

Muchos de ellos, de hecho, plantearon sus obras claramente por los senderos de la ficción, pese a que siempre tuvieran en un horizonte más o menos lejano aquel apego a la verdad tan repetido por unos y otros. La idea de cumplir con la poesía como si se tratase de un mal necesario pasaba por tanto a un primer plano en numerosos poemas, desde el citado *Celidón de Iberia* a la *Lira heroica* de Núñez de Oria. Y por eso mismo no voy a detenerme en ellos, pues el desempeño de la ficción en dichos textos queda patente y es de todos reconocido. A este respecto, resultan más interesantes, pues plantean teóricamente mayor complejidad, los que abordan la historia reciente, cuya autenticidad podía ser verificada por el lector. Es en estos poemas donde el autor se presenta con mayor énfasis como cronista veraz del relato, mientras reniega casi de su naturaleza poética, más allá de haberlo escrito en verso.

Uno de los recursos más recurrente y reconocible para cumplir con la poesía en estas obras fue sin duda la técnica del injerto. Puesto que las fábulas contenidas en ellas son innumerables y algunas además conocidas, evitaremos aburrir al lector aquí con la exposición de fragmentos. Nos limitaremos, pues, a citar tan solo algún que otro caso, de los muchos que pueden rastrearse. Dentro de las llamadas *Caroleidas*, destinadas a exponer las hazañas regias, el ejemplo más famoso y divertido quizás sea la batalla de los gatos y ratones, basada en la antigua *Batracomioquia* atribuida a Homero, que Luis Zapata incluyó en su *Carlo Famoso*. Se trata de un graciosísimo cuentecillo cómico, que pasa por ser uno de los primeros ejemplos de épica burlesca en lengua española, estudiado de forma magistral por José Fradellas hace algunas décadas.⁶¹ En cuanto a los poemas que, dentro de la misma línea de historia reciente, escogieron narrar la conquista americana, la remisión a las historietas amorosas de Alonso de Ercilla y su *Araucana* resulta obligada.

Recuérdese que Ercilla había asegurado al inicio de su poema: «No las damas, amor, no gentilezas / de caballeros canto enamorados, / ni las muestras, regalos y ternezas / de amorosos afectos y cuidados». Sin embargo, no son ni uno, ni dos los relatos amorosos que Ercilla engarzó a la historia principal de la conquista: la relación de Lautaro y Guacolda, los amores de Tegualda y el episodio de Glaura se muestran así como auténticas novelitas de corte pastoril y bizantino, cuya finalidad poética es indudable.

La concepción de que incluso estos poetas-cronistas que narraban la historia reciente tenían entre sus fines principales deleitar al lector, sirviéndose de fábulas

60. Pontón (2011: 123).

61. Fradellas (1985: 46-53)

62. Alonso de Ercilla, *La Araucana*, p. 77.

y ficciones literarias, no es además una idea que la perspectiva de siglos haya favorecido o creado. En su tiempo, los preceptistas ya dieron cuenta de que los poetas épicos, como cualquier otro, desarrollaban principalmente su función poética y la plasmaban sin empacho en sus obras. De hecho, en el capítulo XIII de su *Elocuencia española*, dedicado a las «figuras de abrupción», Jiménez Patón declaraba ya que: «los doctos lo reprenden diciendo que no es aquello decente en las historias. Más bien se usa de esta figura en poesías y es muy frecuente en ellas don Luis Zapata; no le falta a Soto Barahona, ni a Lope de Vega. Hay una de un sueño en las victorias del Árbol Sacro y es galana la de don Alonso de Arcilla cuando finge haberse perdido».⁶³ La cita de Jiménez Patón, con el título mismo de su libro, no puede resultar más elocuente, puesto que no solo confirma el cumplimiento de la poesía mediante aquellas digresiones, sino que además critica su uso en la historia a la que los épicos hispanos querían arrimar sus obras.

Por otro lado, muchos de estos poetas que situaron la acción narrativa en un pasado reciente, al igual que en la *Farsalia*,⁶⁴ no adoptaron la visión negativa de su autor, Lucano, sino el carácter triunfalista de Virgilio, difuminando así las fronteras entre mito e historia. De tal modo que la memoria de España se cargaba de equivalencias míticas, mientras las hazañas de sus personajes devenían tan maravillosas y fabulosas como las del legendario Eneas.⁶⁵ En estos casos, la función panegírica resultaba evidente, pero también la estética y lúdica, que no por ello quedaban postergadas a un plano secundario o terciario. El mismo Jiménez Patón lo había resaltado ya en la obra referida, cuando advertía, al hilo de las digresiones poéticas, que aquellos solían hacerlas, además de por alabar, «por adornar o por deleitar».

En ese sentido, la obra de Luis Zapata parece bastante clarificadora. Si Ercilla había afirmado al inicio de su obra que no trataría de amores y, sin embargo, los incluyó por extenso, Zapata, por su parte, confesó casi haberse visto obligado a incluir en su poema algunas fábulas por «cumplir la poesía», que, muy al contrario de lo que declaraba, tuvo más presente que ninguna otra cosa. He aquí sus palabras: «entre la verdad de esta historia [...], he mezclado cuentos fabulosos y muchas fábulas por deleitar y por cumplir con la poesía, pues tomé esta manera de escribir a mi cargo».⁶⁶ Cualquiera diría, en atención a ese compromiso prologal, que su poema y los similares al suyo, construidos conforme a la verdad histórica, no tenían de poético más que el verso y ciertos añadidos, cuando la realidad es que el deleite y la belleza poética de su obra no solo se apreciaban en los episodios mágicos y caballerescos que fue intercalando entre los hechos históricos, sino también en que estos últimos estaban asimismo cargados a menudo de elementos puramente literarios. Y para comprobarlo, bastaría con leer

63. Bartolomé Jiménez Patón, *Eloquencia española en arte*, 1604, f. 85r.

64. Sobre la importancia de Lucano y su obra,

véase Vilà (2011)

65. Cacho (2012: 67-68).

66. Luis Zapata, *Carlo Famoso*, f. A2v.

la descripción de las naves imperiales que aparece en el canto primero, donde el autor las compara poéticamente a unos gigantes; o el símil que establece, cuando aborda el tema histórico de los comuneros, entre la plebe y una bestia semejante a la hidra griega o a la serpiente de la mitología hebrea:

Y tiene diez mil bocas, que por juego
deshace cuanto toma entre los dientes,
su voz se oye por toda España luego
y habla ella lenguajes diferentes.
Por alguna de aquestas echa fuego,
con que espanto y temor pone a las gentes,
y con un soplo de estas cruel y ardiente
derriba las murallas fácilmente.⁶⁷

Ambos ejemplos demuestran, a mi juicio, la necesidad de establecer claras diferencias entre la materia, histórica y veraz en este caso, y su tratamiento. El prólogo del *Amadís* ofrecía ya ciertas claves al respecto, que los poetas épicos parecían haber tenido en cuenta:

Otros hubo de más baja suerte que escribieron [...] Estos son los que compusieron historias fingidas en que se hallan cosas admirables [...] Pues veamos agora si las afrentas de las armas que acaecen son semejantes a aquellas que casi cada día vemos e pasamos e aún por la mayor parte desviadas de la virtud [...], e aquellas que muy extrañas e graves parecen, sepamos ser compuestas y fengidas, ¿qué tomaremos de las unas y otras que algún fruto provechoso nos acarreen? Por cierto, a mi ver, otra cosa no, salvo los buenos ejemplos e doctrinas [...] E yo, esto considerando [...], no me atreviendo a poner el mi flaco ingenio en aquello que los más cuerdos sabios se ocuparon, quísele juntar con estos postrimeros que las cosas más livianas y de menor sustancia escribieron.⁶⁸

Después de exponer las diferencias entre las historias verdaderas y amplificadas, que tratan hechos verosímiles, Rodríguez de Montalvo describe aquí las historias fingidas, entre las que incluye la suya. Al igual que los poetas épicos, el autor del *Amadís* también pretendía legitimar su actitud, pues su intención era construir un relato más humilde y bajo que la historia verdadera, pero historia al fin y al cabo, y que, aunque fingida, también ofrecía buenos ejemplos. Además, estas obras «compuestas y fengidas» no lo eran en el sentido de falsas, que también, sino en el sentido, presente en el étimo latino *fingere*, de ‘inventadas’ y ‘creadas con artificio’, donde se narran «cosas admirables».⁶⁹ Son, por tanto, historias creadas y adornadas mediante la admiración y la maravilla conseguidas a través de la retórica.

67. *Ibid.*, f. 25r.

libros de *Amadís de Gaula*, 1531, «Prólogo», f. 2r.

68. Garcí Rodríguez de Montalvo, *Los cuatro*

69. Bognolo (1996: 278)

Pese a que Montalvo deja claro que hace ficción, también apunta esta interesante idea de la argumentación discursiva, semejante en su conceptuación a la «fermosa cobertura» con la que Santillana definía la poesía,⁷⁰ que tiene la facultad de convertir la historia veraz en poética y maravilla, y que enlaza con la idea que viene de exponer para la épica Helio J. S. Alves. En su opinión, los poemas profanos del siglo xvi, desde los de Camoens a los de Rufo, se asentaban precisamente en narraciones históricas que, por efecto del lenguaje, elevaban sus contenidos a lo maravilloso inverosímil. A este respecto, se preguntaba el erudito portugués con cierta ironía si Baltasar de Vargas había leído y viajado poco, cuando afirmaba que iba a narrar un hecho «de tanta grandeza que ninguna hazaña ni heroico hecho que yo haya visto ni oído de los antiguos y modernos, con muchas partes no se le iguala».⁷¹

Lo mismo podía decirse de Jiménez Ayllón y de su descripción del viaje del Duque de Alba como una «peregrinación» que ponía «singular espanto en los convecinos de su camino y asimismo en los más apartados». Y de Lomas Cantoral, cuando tilda las acciones españolas de «tantas hazañas y hechos tan heroicos que exceden tanto a los de griegos y romanos». Los pasajes en los que la verosimilitud se desdeñaba en favor de la maravilla mediante constantes hipérboles son innumerables y sobran los ejemplos para demostrarlo. Quiere decirse, en fin, que los poetas épicos elevaron con frecuencia la materia histórica, referida normalmente a un pasado reciente, al plano de lo inverosímil y maravilloso, un maravilloso histórico por supuesto, a través del lenguaje poético, cumpliendo así con su naturaleza.

Otra de las soluciones épicas o de las cuestiones que muestran la intención estética de la epopeya áurea hispana está indudablemente en los modelos literarios seguidos y en su recreación artística. Y es que, pese a su escudo de historiadores, muchos pusieron el acento en la belleza poética de la palabra, situándonos ante un claro «diálogo de géneros», como dio en llamarlo Isaías Lerner.⁷² El ejemplo del *Carlo Famoso* resulta bastante significativo. Luis Zapata, que había insistido en la cantidad de crónicas y papeles que había consultado para conformar su poema histórico, había leído también a Homero, Sannazaro y, aunque no lo cita, a Garcilaso. Los pasajes en los que Zapata recrea y plagia el modelo del poeta toledano son, de hecho, muy numerosos. En el último canto, se encuentran versos de este tenor, cuyo referente no será necesario mencionar:

Y cuando vuelvo a contemplar mi estado,
y a ver los pasos por donde he venido
a aqueste fin no sé cómo he llegado,
Según cuantas tormentas he corrido.⁷³

Y no fue desde luego el único que quiso engrandecer las gestas españolas desde el punto de vista artístico, además del político. La misma intención plás-

70. *Ibid.*, pp. 278-79.

71. Alves (2012: 35)

72. Lerner (2008)

73. Luis Zapata, *Carlo Famoso*, f. 278v.

tica y deleitable se desprende de estos versos de Luis de Belmonte, donde el modelo garcilaiano resulta de nuevo evidente:

Quién me dijera, ¡ay, dulce imagen mía!,
 cuando el ligero Céfiro afrontaba,
 trayendo de sí del rey que a vos me envía,
 que el fin de mis amores me esperaba?
 ¿Dónde está el esplendor que alegre ardía
 en vuestros ojos, que tras sí llevaba
 presa de amor el alma de Sultano?
 ¿Dónde, Isabela, está la blanca mano?
 ¿Dónde el cabello que al mayor tesoro
 miraba siempre con desprecio grave
 y el blanco pecho cuya nieve adoro
 en tanto que mi vida el curso acabe? [...]
 Y tú, diosa de Cipro, ¿a dónde estabas? [...]
 Dulce Isabela, pues el limpio cielo
 pisas con albo pie en el bien segura,
 pide que deje quien te adora el suelo [...].⁷⁴

Este ejemplo de Belmonte me parece tan clarificador que no será necesario cansar al lector con la exposición de más lugares. En fin, parece bastante claro que, a pesar de que muchos poetas épicos oficiaron de historiadores, no tardaron en llenar cantos enteros con episodios que, aun teniendo algún trasfondo histórico y verdadero, poseían naturaleza enteramente literaria. Y por esto mismo la evolución de la épica, como poesía, no fue ajena a la evolución de otros géneros literarios.

Si nos centramos en los poemas que narran la conquista de Sevilla, como la referida *Hispálica* o *La Conquista de la Bética*, no tardamos en darnos cuenta de que, junto al relato histórico, sus autores fueron trufando los hechos verídicos de aventuras amorosas con la única intención de deleitar al lector. Así, Belmonte narra los trágicos escarceos amorosos de Cleo y Arcinda, los desgraciados amores de Ardín y su amada Arminda, y aun el cautiverio de Isabela y sus amoríos con Sultano, que había apresado a la bella cristiana. En este último episodio, cuyo final resulta tan funesto como en los anteriores, Sultano pide al rey de Sevilla que excluya la orden de aniquilar a todos los cristianos prisioneros. Pero, pese a que el rey le otorga finalmente el favor, cuando llega la orden es demasiado tarde e Isabela es ejecutada. Y es que la nobleza de la acción no podía tener ya un final feliz.

Aquí vemos que, a diferencia de la novela morisca del xvi, donde impresa el idealismo, en estos poemas sobre cautivos apasionados de época barroca la cruda realidad se impone al amor en todos los casos, como sucedía igualmente en los relatos de cautiverio redactados en prosa, en los romances de la época difundidos en pliegos de cordel y hasta en el género prosístico propiamente morisco, donde

74. Luis de Belmonte Bermúdez, *La Hispálica*, pp. 91-92.

también se pasó de la liberalidad de los integrantes del *Abencerraje*, al ardid, el disfraz y la máscara propios del desengaño barroco, que reflejaba ya la novelita de *Ozmín y Daraja* incluida en el *Guzmán*. Y lo mismo ocurre en el poema épico del sevillano Juan de la Cueva, pues, aunque aquí es la protagonista Tarfira la que pide el bautismo al final del poema, sin que ninguno la obligara, a nadie se le escapa que la intolerancia contrarreformista de la época ya no permitía la libertad religiosa, como en antiguos relatos de moros y cristianos, mostrando así la misma actitud que el relato morisco de Mateo Alemán. Las obras literarias, pues, se habían adaptado a los tiempos, y la épica, como tal, hizo lo propio.

En conclusión, los épicos hispanos nunca perdieron de vista su desempeño de poetas, por más que se presentaran en los textos como veraces historiadores, bien fuera incluyendo elementos ficcionales, alternando aventuras amorosas, recreando modelos, atendiendo a la tradición literaria o agigantando hazañas hasta convertirlas en maravillosas. El deleite y la invención, pues, nunca faltaron en la epopeya áurea, junto al relato más verdadero y objetivo. Y es que la verdad épica era ya parte de una ficción a menudo inverosímil, aunque presentada de manera persuasiva como auténtica. Alves ha intentado demostrarlo con un precioso ejemplo que no me resisto a traer aquí para terminar.⁷⁵ Se trata del caso de la *Maltea*, cuyo autor, después de repasar los diversos gustos de sus lectores por historias fingidas y verdaderas, confiesa que: «para estos, ya sé yo que seguir el medio es el remedio».

En su opinión, Hipólito Sanz está construyendo una teoría poética mediante el juego de palabras *medio-remedio*. Y por eso mismo, Alves no pone su atención en lo que el autor de la *Maltea* dice sobre la ficción en el prólogo de la obra, sino en el poema mismo, en cuyas octavas, no perdió la oportunidad de afirmar, como tantos otros poetas antes que él, que «desnuda la verdad irá muy llana» y que «quien busca las mentiras y ficciones / las fábulas de amor y la extrañeza / [...] no lea, yo le aviso, mis renglones». Sin embargo, al final, la ficción terminará por hacer acto de presencia y obligará al propio poeta a reconocer «que casi no hay remedio de librarse / pues que la sombra al cuerpo, así nos sigue / y por do quiera su arco nos persigue». Esta es la prueba, según el investigador portugués, de que «no hay remedio» para la ficción, puesto que resulta imposible escribir sin ella, y de que si la virtud ética está en el medio, la virtud épica va a estar precisamente en rehacer (*re-mediar*) ese medio, construyendo de nuevo las relaciones entre verdad y ficción. En fin, los poetas españoles mezclaron ciertos ingredientes para erigir el gran edificio épico y qué duda cabe de que la ficción fue parte esencial de sus cimientos.

75. Alves (2102: 44-46).

Bibliografía

- AGRIPPA, Cornelius, *De incertitudine et vanitate scientiarum*, Colonia, 1531.
- ALONSO, Agustín, *Historia de las hazañas y hechos del invencible caballero Bernardo del Carpio*, Toledo, Juan Boyer, 1585.
- ALVES, Helio J. S., «Para que el mundo debajo de tanta verdad vea lo que por fictions admira: historicidade e maravilha nos poemas épicos em castelhano e português», *Mélanges de la Casa Velázquez*, 42 (2012) 35-47.
- BELMONTE BERMÚDEZ, Luis de, *La Hispálica*, ed. Pedro Piñero, Sevilla, Diputación Provincial, 1974.
- BERCEO, Gonzalo de, *Poema de santa Oria*, en *Obra Completa*, eds. Brian Dutton, Emilio Alarcos Llorach, Isabel Uría Maqua, Madrid, Espasa- Calpe, 1992.
- BERCEO, Gonzalo de, *Vida de Santo Domingo*, en *Obras Completas*, IV, ed. Brian Dutton, London, Tamesis Book, 1978.
- BLACK, Robert, «The New Laws of History», *Renaissance Studies*, 1 (1987), 126-156.
- BLANCO, Mercedes, «La épica áurea como poesía», en R. Cacho Casal y Anne Holloway, eds., *Los géneros poéticos en el Siglo de Oro: centros y periferias*, Londres, Tamesis, pp. 13-30.
- BOGOLO, Anna, «El prólogo del *Amadís* de Montalvo entre retórica, poética e historiografía», en *Actas del IV Congreso Internacional de la AISO*, Alcalá, Universidad de Alcalá, 1998, 1, pp. 275-281.
- BOURDIEU, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, trad. Tomás Kauf, Barcelona, Anagrama, 2002.
- CACHO CASAL, Rodrigo, «Luis Zapata y el poema heroico: historia, entretenimiento y parodia», *Criticón*, 115 (2012) 67-83.
- CARVALLO, Luis Alfonso, *Cisne de Apolo*, ed. A. Porqueras Mayo, Kassel, Reichenberger, 1997.
- Crónica del famoso caballero Cid Rui Díaz*, ed. J. M. Viña Listre, Madrid, Biblioteca Castro, 2006.
- CUEVA, Juan de la, *La conquista de la Bética*, 2 vols., Madrid, Imprenta Real, 1795.
- DAVIS, Elisabeth B., «Épica y configuración del canon en la poesía española del Siglo de Oro», en Begoña López Bueno, dir., *En torno al Canon: aproximaciones y estrategias*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, pp. 317-332.
- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de La Nueva España*, I, ed. J. Ramírez Cabañas, México, Pedro Robredo 1939.
- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de Nueva España*, ed. Alonso Remón, Madrid, Imprenta del Reino, 1632.
- ERCILLA, Alonso de, *La Araucana*, ed. Isaías Lerner, Madrid, Cátedra, 1993.
- ESTEVE, Cesc, «*Epicus pater historiacum*. La poesía épica en la teoría de la historia del Renaixement», en Lara Vilà, ed., *Estudios sobre la tradición épica occidental*, Barcelona, Seminario de Poética del Renacimiento, 2011, pp. 109-121.

- FERREIRA DE LACERDA, Bernarda, *Hespaña Libertada. Primera Parte*, Lisboa, Pedro Crasbeeck, 1618.
- FRADEJAS LEBRERO, José, *Novela corta en el siglo XVI*, 2 vols., Barcelona, Espasa-Calpe, 1985.
- GAGLIARDI, Donatella, «Entre fábula, épica e historia. Definiciones del género caballeresco en la España del siglo XVI», en M. José Vega y Lara Vilà, eds., *La teoría de la épica en el siglo XVI*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010, pp. 103-135.
- GÓMEZ DE LUQUE, Gonzalo, *Libro primero de los famosos hechos del príncipe Celidón de Iberia*, Alcalá, Juan Íñiguez de Lequerica, 1583.
- JIMÉNEZ PATÓN, Bartolomé, *Eloquencia española en arte*, Toledo, Tomás de Guzmán, 1604.
- LERNER, Isaías, «Épica y lírica: un diálogo de géneros», en Begoña López Bueno, dir., *El canon poético en el siglo XVI*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2008, pp. 297-319.
- LIDA DE MALKIEL, M. Rosa, *Dido en la literatura española: su retrato y su defensa*, London, Tamesis Books, 1974.
- LOBO LASSO DE LA VEGA, Gabriel, *De Cortés Valeroso*, Madrid, Pedro Madrigal, 1588.
- LÓPEZ DE AYALA, Pedro, *Crónica de los reyes de Castilla*, ed. E. Llaguno y Amíro-la, Madrid, Imprenta de Antonio Sancha 1779.
- LÓPEZ DE GÓMARA, Francisco, *Hispania Victrix. Primera y segunda parte de la historia general de las Indias*, Medina del Campo, Guillermo de Millis, 1553.
- LÓPEZ-RÍOS, Santiago, «Diego de Valera y la literatura de *mirabilia*. El *Liber de natura rerum* como fuente de la *Crónica Abreviada*», en N. Salvador Miguel, S. López Ríos y E. Borrego Gutiérrez, eds., *Fantasía y literatura en la Edad Media y los siglos de Oro*, Universidad de Navarra / Iberoamérica, 2004, pp. 217-234.
- PÉREZ DE GUZMÁN, Fernán, *Crónica del serenísimo rey don Juan II*, Pamplona, Tomas Porralis, 1591.
- PIERCE, Frank, *La poesía épica del Siglo de Oro*, Madrid, Grados, 1961.
- PORQUERAS MAYO, Alberto, *El prólogo en el Renacimiento español*, Madrid, CSIC, 1965.
- PULGAR, Hernando del, *Crónica de los señores reyes católicos don Fernando y doña Isabel*, Valencia, Benito Monfort, 1780.
- RAOUL DE CAMBRAI, *Chanson de Geste*, ed. A. Longnon et P. Meyer, Paris, Firmin Didot et Cie, 1882.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci, *Los cuatro libros de Amadís de Gaula*, Sevilla, Juan Cromberger, 1531.
- SALAZAR, Pedro de, *Historia Vitrix. Historia en la cual se cuentan muchas guerras sucedidas entre cristianos y infieles...*, Medina del Campo, Vicente de Millis, 1570.
- TUDELA, Guillermo de, *La Chanson de la croisade contre les albigeois*, ed. Marie P. Meyer, Paris, Librairie Renouard 1875.

- VALERA, Diego de, *La Valeriana (Crónica abreviada de España)*, ed. Cristian Moya, Madrid, FUE, 2009.
- VECILLA CASTELLANOS, Pedro de la, *Primera y segunda parte de El león de España*, Salamanca, Juan Fernández, 1586.
- VEGA, Lope de, *Las lágrimas de Angélica*, ed. J. Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1981.
- VEGA, M.ª. José, «La idea de la épica en la España del Quinientos», M. José Vega y Lara Vilà, eds., en *La teoría de la épica en el siglo XVI*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010, pp. 103-135.
- VILÀ, Lara, «*Compuesto de materia que la verdad histórica. Virgilianismo político y escritura épica*», en Lara Vilà, ed., *Estudios sobre la tradición épica occidental*, Barcelona, Seminario de Poética del Renacimiento, 2011, pp. 123-139.
- VILÀ, Lara, «De Roncesvalles a Pavía. Ariosto, la épica española y los poemas sobre Bernardo del Carpio», *Criticón*, 115 (2012) 45-65.
- VILÀ, Lara, «Épica y poder en el Renacimiento. Virgilio, la alegoría política y la alegoría política», en M. José Vega y Lara Vilà, eds., *La teoría de la épica en el siglo XVI*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010, pp. 23-59.
- VIVES, Juan Luis, *La Instrucción de la mujer cristiana*, Madrid, Espasa-Calpe, 1940.
- WRIGHT, Elisabeth y ANGUITA, J. María, «sombras de la onorosa *praeda*: un ejemplo virgiliano para un aula granadina», *Criticón*, 115 (2012) 105-123.
- ZAPATA, Luis, *Carlo Famoso*, Valencia, Juan Mey, 1566.

La amenidad del relato breve en los *Diálogos de apacible entretenimiento*

Jesús Gómez

Universidad Autónoma de Madrid-IUMP

Continuando algunos trabajos en los que, dentro de la tradición genérica del relato breve, he analizado la importancia que para la historia de la *novella* adquieren en la España renacentista los *Coloquios de Palatino y Pinciano* compuestos por Arce de Otálora a mediados del siglo xvi, planteo ahora desde una perspectiva complementaria de la anterior la significación de los *Diálogos de apacible entretenimiento*, publicados a principios del siglo xvii.¹ Obra de Gaspar Lucas Hidalgo, según reza la portada de la primera edición conservada (Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1605), disfrutaron los *Diálogos* de un éxito inmediato, atestiguado por la noticia de, al menos, otras seis ediciones anteriores a su prohibición en el *Novus Index Librorum prohibitorum et expurgatorum* (1632) de Zapata.²

A pesar de su eventual recuperación durante el siglo xix, puesto que fueron incluidos los *Diálogos* en el tomo correspondiente de la Biblioteca de Autores Españoles a cargo de Adolfo de Castro que lleva por título *Curiosidades bibliográficas* (1855), reeditado en 1950 por Ediciones Atlas, y en la edición de 1884 derivada de la anterior que apareció dentro de otra colección impresa con el título también elocuente de *Extravagantes opúsculos amenos y curiosos*, la obra de Hidalgo ha carecido de una edición verdaderamente fiable hasta el año 2010 durante el cual, por una coincidencia que no se puede calificar de desafortunada,

1. Las consideraciones siguientes se inscribe dentro del proyecto de investigación FFI2012-33903 financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. De los trabajos previos, destaco primero el que está dedicado a los *Coloquios de Palatino y Pinciano* (Gómez 2006), un

coloquio de tipo erasmista cuyo texto no ha sido editado hasta el pasado siglo por Ocasar, quien ha analizado también su complejo proceso de redacción, Ocasar (1992, 2008).

2. Como atestigua Alcalá (2001:117), por ejemplo.

vieron la luz dos trabajos independientes el uno del otro, ambos imprescindibles: el de Julio Alonso y Abraham Madroñal, primero, y pocos meses después la tesis doctoral de Jesús Gallego, a quien se debe asimismo el texto crítico que cierra la antología *Diálogos españoles del Renacimiento* editada el mismo año.³ Desde ópticas diversas, ambas aportaciones facilitan no sólo la lectura de un texto crítico y oportunamente anotado, sino el análisis particular de los varios géneros literarios que confluyen en su composición, desde los *gallos* universitarios a la descripción de una mascarada cortesana, pasando por la fantástica historia del Gigante Imaginado y el elogio paradójico sobre las bubas, además de los numerosos relatos breves insertos también dentro del marco dialogado a los que nos referiremos de manera más detenida a continuación.⁴

Aunque la inclusión en la estructura dialogada de piezas literarias independientes confiere a la obra de Hidalgo un evidente «hibridismo genérico» subrayado por Angelina Costa (1994), resulta asimismo indudable, ya desde su mismo título, la adscripción de los *Diálogos de apacible entretenimiento* al género dialogado que conoce en España su floración desde el Renacimiento.⁵ Porque, más allá de su aparente libertad temática y formal, la escritura del diálogo responde a unas determinadas convenciones literarias, como la mímesis conversacional y la caracterización dialógica, que lo definen en cuanto género literario diferente de otras modalidades genéricas en las que también se hace uso de la forma dialogada, provocando con esta coincidencia, sin embargo, confusiones, como cuando la crítica se refiere con denominación equívoca al «aspecto teatral» de los *Diálogos*.⁶

Los relatos breves

En lo que concierne ya a los relatos breves que de manera recurrente aparecen dentro del marco dialogado, la frecuencia de este recurso en la tradición ren-

3. *Diálogos de apacible entretenimiento*, ed. J. Alonso y A. Madroñal (2010); ed. Gallego (2010a y 2010b), por esta última edición cito de aquí en adelante, sin más que indicar entre paréntesis el número del diálogo en romanos, seguido del capítulo en arábigos, aunque tengo en cuenta las otras ediciones citadas. Documenta Gallego (2010a: 327) la existencia de la *editio princeps* perdida (Madrid, Serrano de Vargas, 1603), junto con la descripción completa de los ejemplares correspondientes de las seis ediciones del siglo xvii que se han conservado, Gallego (2010a: 291-297).

4. Subgéneros enmarcados por el diálogo que han atraído la atención de varios especialistas, como el de los gallos o vejámenes de teología analizados: Layna (1991 y 1996), además de

Madroñal (2005); o el elogio paradójico de las bubas, al que Núñez Rivera (2010a:151) se refiere señalando la «coincidencia palpable» con dos obras fechadas en la década de 1590: el poema *La zarzaparrilla* de Hernando o Mejía de Guzmán y la *Paradoja de las bubas* atribuida a Cristóbal Mosquera de Figueira.

5. En la actualidad, los estudios sobre el diálogo español están muy avanzados, incluso más que «en las restantes ramas occidentales (incluida la más ampliamente estudiada, la italiana)», como advierte con razón Ana Vian (2010: cxxii) en la extensa Introducción general al volumen colectivo. Véase Ledo (2009).

6. Según Fernández Nieto (1985:155): «pertenece con más propiedad al teatro que a la novela».

centista motiva la comparación de la obra de Hidalgo, más allá del hibridismo, con diálogos de la época como el mencionado de Otálora, siempre de acuerdo con sus respectivas variedades: el «coloquio familiar» erasmista, en el caso de los *Coloquios de Palatino y Pinciano*, y el diálogo simposíaco en los *Diálogos de apacible entretenimiento*, aunque relacionado también con los *Convivia* de Erasmo, especialmente en su *Convivium fabulosum* (1524) donde un grupo de amigos amenizan la comida contando, según la expresión utilizada por uno de ellos, *ridiculas fabulas*.⁷

De acuerdo también con la tradición literaria del género al que pertenecen los *Diálogos de Hidalgo*, el marco dialogado no es un mero pretexto ornamental para la inclusión de formas literarias independientes, sino que estructura las conversaciones desarrolladas a lo largo de las tres noches sucesivas durante las cuales se reúnen los cinco interlocutores: D. Fabricio y su mujer D^a Petronila, el matrimonio amigo del anterior compuesto por D. Diego y D^a Margarita, más un quinto personaje bufonesco, Castañeda, directamente relacionado con el amplio campo semántico de la burla, como lo indica la misma denominación que recibe de *truhán* (s.v.): «El chocarrero burlón, hombre sin vergüenza, sin honra y sin respeto» equivalente, según el mismo *Tesoro de la lengua castellana o española* de Covarrubias, al italiano *bufón* (s.v.): «Es palabra toscana, y significa el truhán».⁸

Las tres noches en que se subdividen los *Diálogos de apacible entretenimiento*, que contiene unas *Carnestolendas de Castilla*, según la estructura típica del género dialogado organizada en secuencias temporales, se corresponden con las del subtítulo: *dividido en las tres noches, del domingo, lunes y martes de Antruejo*, denominación esta última de «Antruejo» propia de Castilla la Vieja, atestiguada por *Autoridades* (s.v.): «Así llaman en Castilla la Vieja y otras partes a los tres días que preceden a la Cuaresma, que comúnmente se llaman Carnestolendas». Ambos sinónimos se utilizan en el título completo de los *Diálogos de apacible*

7. Bataillon (1983). Después de afirmar: «Boccaccio, Erasmo y Castiglione forman la gran trinidad de modelos extranjeros que condicionó el desarrollo de las ficciones breves españolas de los Siglos de Oro», José Manuel Pedrosa (2004: 55) analiza la influencia de los nueve cuentos incluidos en el *Convivium* que, junto con los *Apophthegmata*, contribuyen a divulgar la cultura humanística letrada a través de anécdotas y relatos.

8. He analizado la equivalencia de estos vocablos y otros semejantes desde un punto de vista semántico, Gómez (2009). Además, Joly (1986: 283-317) pone de relieve sus connotaciones burlescas, que concurren también en los vocablos empleados por Hidalgo para denominar

los relatos breves (*infra*, nota 10). Más que ningún otro interlocutor, el bufón Castañeda personifica en los *Diálogos de apacible entretenimiento* la comididad, no sólo por las prerrogativas de su oficio, empleado al servicio de un Conde, sino por oposición a la seriedad de la cultura universitaria que encarna en el mismo diálogo el anfitrión, el «doctor» Fabricio: «criado en universidades» como él mismo se encarga de ponderar cuando desaprueba las diversiones carnavalescas de los jóvenes cortesanos: «tienen por costumbre concertar algunas máscaras, juegos de sortija, a veces públicos y a veces ocultos, y otros disfraces con que alegran sus personas y las calles de la ciudad» (I, 1).

entretenimiento con preferencia al italianismo *carnaval* (it. *carnevale*) que finalmente se ha impuesto en nuestra lengua.

Tanto la ambientación temporal del marco carnavalesco, como la actitud festiva de los propios interlocutores, polarizada especialmente por Castañeda, contribuyen a la justificación del «gozo y recreo», o bien del «placer y honesto pasatiempo» que desde el prólogo «Al Lector» subraya Hidalgo como leitmotiv: «este rato de apacible entretenimiento». Inmediatamente después, ya durante la *praeparatio* del diálogo, D^a Petronila explica las tres maneras en que los habitantes de Burgos, donde tiene lugar la conversación, celebran el carnaval de acuerdo con la respectiva extracción social en tres diferentes categorías: «gente vulgar, gente honrada y recogida y gente principal». Los interlocutores de los *Diálogos de apacible entretenimiento* pertenecen al estado intermedio de gente honrada y recogida (la clase media, diríamos hoy) cuya diversión, según comenta D^a Petronila a su marido, consiste en lo siguiente: «suelen convocarse unos a otros en sus propias casas, y con discretas y alegres conversaciones pasan las noches antes y después de cena» (I, 1).

El motivo de la tertulia de sobremesa, relacionado con el marco carnavalesco del diálogo, alterna en la tradición narrativa con el «alivio de caminantes», que por cierto aparece en los *Coloquios de Palatino y Pinciano*. Tanto en una como en otra ocasión, los interlocutores amenizan sus conversaciones mediante la narración de cuentos, motes, chistes u otras formas del relato breve vinculadas a la comunicación oral. Recordemos que la famosa colección del valenciano Timoneda titulada no casualmente *El Sobremesa y alivio de caminantes* (1563), muy difundida y leída durante la época, fue recopilada para utilizarla en sociedad memorizando los «diversos y graciosos cuentos, afables dichos y muy sentenciosos» a los que alude su título, como advierte el compilador: «Así que fácilmente lo que yo en diversos años he oído, visto y leído, podrás brevemente saber de coro, para poder decir algún cuento de los presentes».⁹

A diferencia de lo que ocurre en la colecciones de cuentecillos que como las de Timoneda carecen de marco de conjunto, tanto en los *Diálogos de apacible entretenimiento* como en los *Coloquios de Palatino y Pinciano*, los relatos breves se integran dentro de las conversaciones que mantienen los interlocutores. Está más elaborada la estructura en cuanto la antología de relatos breves y dichos no se justifica simplemente como repertorio útil para ser memorizado ya que, con independencia de su posible aplicación práctica, los cuentecillos, chistes y motes forman parte ahora del diálogo literario dentro del cual cobran su pleno sentido por la adecuación inevitable entre la amenidad de los relatos intercalados y el talante amistoso mantenido en la conversación principal.

9. Timoneda, *El Sobremesa y alivio de caminantes*. p. 202. Dentro de la historia del género, Pedrosa (2004:79-84) diferencia los cuentos «de camino» de los «de jardín y casa campesina», según la respectiva ubicación del marco estructural.

Si examinamos el gran número de relatos breves, todos ellos con finalidad cómica, que aparecen insertos en los *Diálogos de apacible entretenimiento*, podemos catalogar hasta ciento dieciocho, a los que el autor alude ocasionalmente mediante diversas denominaciones de aparente o falsa sinonimia, al no ser términos equiparables entre sí «cuento» y «cuentecillo», «chiste», «mote», «dicho» y «pulla», si bien pueden estar relacionados por sus implicaciones burlescas comunes.¹⁰ Los dos primeros vocablos se caracterizan por su mayor desarrollo narrativo, especialmente en el caso de «cuento» utilizado en la época como sinónimo del italiano «novela» (it. *novella*) en su acepción, inusual en la actualidad, de ‘novela corta’ mientras que los tres últimos apelan a un carácter sentencioso apoyado por juegos de palabras y, en general, por la «agudeza verbal», según expresión de Chevalier, que florece con especial intensidad a principios del siglo XVII coincidiendo con la publicación de la obra de Hidalgo.¹¹ Veamos, en el siguiente pasaje de los *Diálogos de apacible entretenimiento*, una muestra cuya agudeza estriba en ser glosa del refrán: *Mejor ser necio que porfiado*:

No se lo llamó mal un caballero a otro que le vino a visitar a su casa, y haciéndole ofrecimiento del mejor lugar y más honrado asiento de la sala, por cumplimiento no aguardó a que se lo dijesen segunda vez, sino metiéndose en la silla, dijo: «Mejor ser necio que porfiado». Respondió el otro: «Es vuestra merced tan acertado en todo que siempre tuvo lo mejor» (I, 1).

Esta suerte de conceptismo se prodiga desde la primera noche, nada más iniciarse el diálogo en el capítulo primero del primer diálogo que lleva por título: «En que se da principio a la conversación y se ponen cuentos que motejan de asno y de necio»; y en general a lo largo de los tres diálogos, durante los cuales cada uno de los cinco interlocutores que interviene en ellos va contando por turno sucesivos relatos, en función del orden temático previamente establecido. En el capítulo primero, a continuación de la serie inicial de chistes sobre predicadores, Castañeda propone otra más adecuada al ambiente carnavalesco sobre «esta materia de motejar de asno, que a mí se me ofrece acerca della un cuentecillo» (I, 1). Después de narrarlo el bufón, vienen los respectivos cuentecillos de D. Fabricio y de su mujer D^a Margarita, porque D. Diego, como no se lo ocurre ninguno, le pide a Castañeda: «que refieras uno por mí» (I, 1); lo que provoca una intervención nueva de D^a Margarita con el cuento sobre el refrán citado: «Mejor es ser necio que porfiado», seguido de sendos cuentecillos de D. Diego, ahora sí, y D^a Petronila.

Con mucha frecuencia los cuentecillos intercalados, que por su corta extensión no hacen más que glosar un refrán o un dicho agudo, sirven para motejar

10. Según el minucioso recuento de Gallego (2010a:116): «Durante los tres días de Carnaval, los interlocutores relatan ciento dieciocho narraciones breves de carácter cómico. Los términos que utiliza Hidalgo para denominar a estas na-

rraciones son diversos: *cuento*, *cuentecillo*, *chiste*, *dicho*, *mote* y *pulla*». No parece casual que Joly (1986: 148-53, 165-71, 175-7 y 231-6) documente acepciones burlescas para todos ellos.

11. Chevalier (1992 y 1994).

de algún defecto exhibiendo al mismo tiempo el ingenio de quien moteja, como hace D^a Petronila en la serie mencionada sobre los necios y porfiados, atribuyendo el suyo al «famoso decidor Colmenares». Nótese la brevedad de su relato, orientado hacia el ingenio verbal, en esta ocasión con la dilogía sobre el nombre de una localidad sevillana y el mote aplicado a quien afirma ser oriundo de ella:

Otra vez Colmenares preguntó a un vecino suyo de dónde era natural, y respondióle que era de dentro de un lugar llamado Campana. Y entonces dijo Colmenares: «Si sois de dentro de Campana, no escapáis de ser un badajo» (I, 1).

En función del orden temático establecido, después de los chistes sobre predicadores, se suceden los que motejan de asno y de necio dentro del capítulo primero; los que motejan de borracho en el tercero, de acuerdo con la propuesta del anfitrión: «La materia es a propósito; pues estamos bebiendo, digamos cada uno su cuento que pique de borrachera, como lo hizo don Diego, y sea ley que nadie beba sin que primero ofrezca su chiste» (I, 3). Después del aludido, su mujer D^a Margarita y luego D^a Petronila, el propio Fabricio y por último Castañeda cuentan cada uno el suyo.

Con posterioridad a la cena, todavía durante la primera noche, los cinco amigos se reúnen de nuevo en casa de Fabricio y reanudan la conversación, sucediéndose ahora los «chistes que motejan de cristiano nuevo», según reza el título del capítulo cuarto: D. Diego en primer lugar, luego D^a Petronila, D. Fabricio, D^a Margarita y otra vez D. Diego van contando por turno sus respectivos cuentecillos, como pondera Castañeda antes de añadir el suyo basado en otro juego de palabras, en esta ocasión con el calambur San Benito-sambenito, al que se añade la ironía malintencionada del bufón a propósito del linaje judío de los roperos (vendedores de ropa) vallisoletanos:

Por Dios que habéis traído excelentes cuentos en esta materia. Acuérdome que cuando se hizo aquella insigne procesión en el recibimiento del brazo santo de San Benito en Valladolid, hicieron los roperos en el Ochavo (que llaman) un grande y hermoso arco triunfal; y cierto poeta fisgón y mordaz, por motejallos de cristianos nuevos (como si no conociésemos entre ellos gente muy honrada y de muy buena sangre), puso en el dicho arco, de letra bien crecida, esta copla:

Todos los deste cuartel
con regocijo infinito
hacen arco a San Benito
porque Dios les libre dél (I,4).

En el Diálogo segundo, ya durante la noche que corresponde a la del lunes de antruejo, se incluyen los cuentos, como indica el título del capítulo primero: «Donde se moteja de apocado», es decir, de tacaño. Después de haber iniciado Castañeda la serie, que retoman D^a Petronila, D. Diego, D. Fabricio y D^a Margarita narrando sus cuentos respectivos, la finaliza de nuevo Castañeda: «Quiero

rematar la materia, pues la comencé», contando la anécdota atribuida a un caballero que no ha pagado los adornos del costoso vestido que lleva cuando sale a correr la sortija:

Salía un caballero muy apocado y muy empeñado en correr la sortija, y para esto pidió a un amigo poeta que le diese alguna invención y letra con que salir; el poeta se la dio, y fue que sacase un vestido de terciopelo negro y por él sembradas cien muertecicas de chapa de plata cosidas por el vestido, y en las espaldas esta letra:

Una muerte debo a Dios,
mas las ciento que aquí llevo
al platero se las debo (II,1).

En el capítulo segundo, se suceden los «chistes que motejan de cobarde» según especifica el mismo título (II, 2); en el tercero, «chistes de ingeniosas y doñas pullas» (II, 3); en el cuarto, los «chistes con que se motejan» de cornudos (II, 4), agrupados también temáticamente.

Antes de analizar la composición del tercer y último diálogo, ambientado durante la noche del Martes de Carnaval, conviene advertir sobre el predominio de los cuentecillos, chistes, motes o dichos, con los que Hidalgo diluye la argumentación característica del género dialogado, a diferencia de lo que ocurre sin ir más lejos en los *Coloquios de Palatino y Pinciano* donde, junto con los relatos breves intercalados, los interlocutores reflexionan sobre los males que aquejan a la vida universitaria y estudiantil con un propósito pedagógico y didáctico característico del género, a pesar de estar ausente casi por completo de los *Diálogos de apacible entretenimiento* porque en esta última obra la sucesión burlesca de cuentecillos tiene por finalidad principal la de motejar, como estamos viendo: de asno o de necio, de borracho y de converso en el diálogo primero; de tacaño, de cobarde y de cornudo en el segundo. Cabría añadir ahora que durante el tercer y último diálogo hay cuentecillos basados en motes de vieja, de blasfemo, de loco, de ladrón, de «mala mujer» (denominación que encubre tanto a las prostitutas como a las mujeres de comportamiento considerado inmoral) y, finalmente, de pobre.

Se ha producido un desplazamiento desde el carácter pedagógico que subyace en los diálogos renacentistas como el de Otálora, de acuerdo con el equilibrado ideal horaciano *prodesse-delectare*, presente en la dicotomía burlas-veras habitual en la época, a favor de las burlas y de la amenidad predominantes en los relatos cómicos que recopila Hidalgo: «pues no andamos tanto en busca de verdades como de chistes que nos entretengan» (I, 1), como indica con toda claridad D^a Margarita al poco de iniciarse la conversación, subrayando su tono festivo¹². La diferencia básica entre el equilibrio horaciano *prodesse-delectare* de los *Coloquios*

12. Sobre la dicotomía burlas-veras, señala Joly (1986:78): «Veritable lieu commun de la pensée moralisante, elle s'intègre tout nature-

llement à la vulgarisation de la pensée aristotélicienne sur le juste milieu à respecter dans le maniement de la plaisanterie».

de *Palatino y Pinciano* y la comicidad burlesca de los *Diálogos de apacible entretenimiento*, atribuible en parte a la temática carnavalesca y a la tradición simposiaca, marca un punto de inflexión en el orden compositivo que establece el marco con respecto a los relatos interpolados siempre en función de la trayectoria del género dialogado sobre la que volveremos al final de estas páginas.

El marco dialogado

Aunque el motivo del marco dialogado se puede encontrar desde la cuentística hispánica medieval (v. gr. *El conde Lucanor*) como estructura para agrupar *exempla* de los cuales extraer una serie de enseñanzas, esta misma combinación sufrió un giro significativo a partir del Renacimiento por influencia de colecciones narrativas en las que predomina la intencionalidad de entretenir y divertir mediante relatos breves, si bien las primeras que se publican en España carecen de marco, como *El Sobremesa y alivio de caminantes* (1563), *El Patrañuelo* (1567) del mismo Timoneda y la *Floresta española* (1574) de Melchor de Santa Cruz. Estrechamente relacionada con la tradición apotegmática como indica su título completo, la *Floresta española de apotegmas, o sentencias sabia y graciosamente dichas, de algunos españoles* comparte varios rasgos con los *Diálogos de apacible entretenimiento*, como la costumbre de motejar y la agrupación temática de los relatos, junto con la brevedad y la comicidad predominante en la colección. De hecho, las partes séptima y octava están ordenadas precisamente por series temáticas parecidas a las de Hidalgo: «De motejar de linaje», «De motejar de loco», «De motejar de necio», «De motejar de bestia», «De motejar de escaso», etc., según rezan los epígrafes correspondientes.¹³

En los *Diálogos de apacible entretenimiento*, con el propósito fundamental de amenizar la conversación durante las tres noches sucesivas de Antruejo o Carnestolendas, los cuentos, chistes, dichos y motes incluidos en el marco constituyen el auténtico hilo conductor del encuentro que mantienen los cinco amigos.¹⁴ Los interlocutores deciden contar por turno relatos breves que se agrupan en series

13. La arraigada «costumbre de motejar fue cultivada por todos los estamentos sociales, incluidos los más elevados [...] ya desde el siglo xv; y lo seguiría siendo hasta el xvii» (Pedrosa 2004: 243). Sin embargo, el modelo de Santa Cruz y de Hidalgo se diferencia de la tradición más refinada de Castiglione y Della Casa, con su reflejo hispánico (Gracián Dantisco, Villalón), dentro de la cual el mote, como propone este último: «no sea enojoso, pesado ni perjudicial, mas a todos graciosos y apazible» (*El Scholástico*, IV, 17). Comenta Chevalier (1992:57): «Los tratadistas de la

vida palaciega y de la urbanidad recomiendan incansablemente la moderación a los motejadores, cuya violencia verbal conocían mejor que nosotros».

14. Como afirman J. Alonso y A. Madroñal (2010:34): «Puede observarse cómo en los *Diálogos de apacible entretenimiento* el hilo conductor de la narración, tras los momentos iniciales de improvisación en el encuentro de los personajes que se reúnen con este propósito, es el acuerdo, a veces explicitado, de que cada uno de los participantes cuente por turno un chiste sobre un tema particular».

temáticas, porque cada uno de ellos está obligado a narrar «a propósito» de un tema, según la expresión que se utiliza una y otra vez, aun cuando alguno pueda romper ocasionalmente el pacto como hace D^a Margarita en el último capítulo al conceder:

Yo no me atrevo a proseguir la materia de ladrones, que como es después de cenar y casi hora de acostar, no pueden ocurrir los cuentos tan a propósito. Y así, a trueco de que no cese la conversación, soy de parecer que digamos los cuentos como salieren, aunque no vengan tan a propósito, que todo es plata quebrada y harto a propósito lo que entretiene. Y así vendrá nuestra conversación a ser una pepitoria de diversas cosas (III, 5).

A lo que el anfitrión accede encantado: «me quiero aprovechar de la licencia que nos da mi señora Margarita que digamos los cuentos como salieren»; y luego Castañeda: «Pues todos vivís sin ley, no quiero ley» (III, 5), antes de que D^a Margarita reconduzca la situación: «Esta es mucha libertad. Todo el mundo se aperciba, que a mí me cabe agora la vez; pero del manjar que saliere este cuento que diré se han de jugar las demás cartas» (III, 5). El orden temático se restituye finalmente porque, además de exaltar la capacidad inventiva del narrador «a propósito», este criterio sirve para estructurar la sucesión de relatos engarzados dentro del marco dialogado que, de otro modo, no hubiera resultado ser más que una mera acumulación al modo de la *Floresta española* de Melchor de Santa Cruz, parcialmente ordenada por temas a partir también de la costumbre palaciega y urbana tan extendida de motejar.

Tan sólo si comprendemos, más allá de su aparente hibridismo genérico, las convenciones literarias que estructuran los *Diálogos* de Hidalgo de acuerdo con el género al que pertenecen, podremos percibir su anomalía, aunque el motivo carnavalesco del marco justifique la comicidad de los relatos breves, al compararlos con la tradición de los diálogos renacentistas españoles de carácter didáctico. A pesar de estar ambientados también durante el transcurso de un banquete, los *Coloquios del convite* de Pedro Mejía (*Diálogos o Coloquios*, 1547) y el *Diálogo de la cena* de Pedro de Mercado (*Diálogos de filosofía natural y moral*, 1558) poseen un claro propósito pedagógico, ausente casi por completo de los de Hidalgo, ya que se orientan principalmente hacia la argumentación sobre manera más saludable de comer, exponiendo las propiedades de los diferentes alimentos y bebidas. La crítica ha señalado esta diferencia básica a propósito del papel desempeñado por los interlocutores de los *Diálogos de apacible entretenimiento*: «no entablan discusiones teóricas ni apenas se ocupan de alimentar el alma; más bien enhebran alegres y jocosas historietas», como resume Ana Vian.¹⁵

15. Vian (2010: cxlix). Por su parte, Gallego (2010b: 1238) afirma: «En sus discretas y alegres conversaciones, los interlocutores no se plantean

apenas debates teóricos, quedando relegado el proceso dialógico al mero deleite y entretenimiento a través de la inclusión de diferentes formas literarias».

En cuanto al propósito doctrinal, está ausente porque el verdadero hilo conductor de los *Diálogos* de Hidalgo lo constituye la sucesión cómica de cuentos, chistes, motes, dichos y pullas, en alternancia ocasional con otros géneros literarios no necesariamente narrativos incluidos dentro del marco en los que también predomina el deleite de la exposición, como los *gallos* o vejámenes en el grado de Teología que el interlocutor más docto de la reunión, D. Fabricio, lee en voz alta durante la primera noche (I, 2); el elogio paradójico sobre las bubas pronunciado por D. Diego durante la última (III, 2); sin olvidarnos de la «matraca» compuesta en redondillas que canta Castañeda acompañándose de la guitarra (I, 3); la «Historia fantástica» leída por el bufón sobre el Gigante Imaginado (I, 4); la «invención y letras con que los roperos de Salamanca salieron a recibir los Reyes. Parezca luego ante nos la dicha invención, so pena de miedo», como le pide D. Diego a D. Fabricio antes de que éste la lea (II, 1); y la «máscara» o baile de disfraces relatada por Castañeda (III, 1), quien canta acompañándose de nuevo con la guitarra el romance burlesco sobre Carnestolendas (III, 5).

Tan sólo durante la tercera noche se introduce momentáneamente un debate «de veras», subrayando por contraste el cambio con respecto al tono burlesco habitual de los comentarios, tras la impertinente alusión de Castañeda a la liviandad femenina cuando le reprocha a D^a Petronila: «y si es (como decís) que golpes de cosa liviana no hieren ni hacen injuria, nadie queda menos injuriado que yo, pues los golpes que recibo de vos son de mujer, que la más grave es más liviana que el hombre más liviano» (III, 3); planteamiento que, aunque inicialmente parece recordar la polémica cuatrocentista entre misóginos y pro-feministas, camina luego en la dirección de los libros de problemas, cuando los interlocutores formulán al doctor Fabricio diversas preguntas curiosas, comentando por la aludida D^a Petronila cuando insiste en el tono «de veras»:

Parece que nos hemos metido en unas poquillas de veras, y tengo por locura querer nosotras defendernos a razones; y ansi quiero preguntar al dotor dos puntos en que habemos picado Castañeda y nosotras, para que, pues tiene letras, los resuelva sin pasión y con fundamento; y desto podremos tratar en tanto que acabamos de cenar (III, 3).¹⁶

En todo caso, la función cómica predominante en los cuentos, chistes, motes y dichos intercalados, al margen de su carácter más o menos tradicional, más o menos folklórico, crea en los *Didálogos de apacible entretenimiento* un am-

16. La serie de preguntas que se plantean a Fabricio después de la intervención de su mujer son las siguientes: «la mujer más grave es más liviana que el hombre más liviano, ¿qué verdad tiene este dicho o si es falso?» (D^a Margarita); «¿Qué es la causa que si un hombre le dicen que es una bestia, se corre y afrenta dello, y si le dicen que es un caballo, no se

corre?» (D^a Petronila); «Dígame el dotor, y también me lo diga don Diego; supuesto que un borracho está torpe como le vemos, y una mona tan diligente y placentera, ¿por qué al que está borracho le dicen que está hecho una mona?» (Castañeda); «[...] qué es la razón que los moros no comen tocino, ni tampoco los judíos» (D. Diego).

biente de tertulia alejada del didactismo consustancial al género. El cambio de atmósfera que se produce en la evolución del diálogo desde el Renacimiento con el propósito de justificar el entretenimiento de los relatos, sin embargo, tiene antecedentes que se pueden remontar, en cuanto proyección urbana, al modelo cortesano de conversación propuesto por Castiglione en un famoso pasaje del libro II de *El Cortesano*, cuando Federico Fregoso diferencia dos maneras de narrar, la segunda de las cuales, contando «gracias o donaires» (it. *facezie*), está asociada fundamentalmente a la comicidad verbal y a la costumbre de motejar:

La otra suerte de donaires es breve y está solamente en los dichos prestos y agudos y que alguna vez pican, como suelen pasar entre nosotros muchas veces; y aun parece que no tienen gracia si no muerden algo; éstos, entre los antiguos solían también llamarse *dichos*, agora comúnmente se llaman *gracias* o *donaires* o, en cierta coyuntura, *motes*, si quisieredes.¹⁷

El comentario anterior sobre las «gracias o donaires», según la terminología utilizada en la traducción de Boscán, para quien ambos vocablos son equivalentes a los «motes», por estar emparentados con la extendida costumbre de motejar que practican los cinco interlocutores en los *Diálogos de apacible entretenimiento*, se ajusta perfectamente al centenar de relatos breves recopilado por Hidalgo, si exceptuamos por su mayor extensión narrativa tres cuentos intercalados en la segunda noche, durante la cual se relata primero el «cuento de le melecina del racionero» (II, 2); en segundo lugar, sobre el mismo motivo de la «ayuda» o purgación para curar el estreñimiento, ahora padecido por el Comendador Ponce a quien auxilia la vieja Benavides (II, 3); y un tercero, también de contenido escatológico, protagonizado por el sacristán y el cura de Rivilla (II, 4).

La diferencia entre ambos tipos de relatos establecida por Castiglione siguiendo el *De oratote* (II, 54) ciceroniano, tuvo éxito no sólo en diálogos renacentistas como *El Scholástico* de Villalón, sino también en otro famoso manual de conducta, el *Galateo español* (1593), cuando al inicio del capítulo doce Lucas Gracián Dantisto alude a la novela o cuento que «no consiste en los motes y dichos graciosos, que por la mayor parte son breves, sino en el hablar continuado».¹⁸

Si por su extrema brevedad, el cuento-mote, es decir, los «motes y dichos graciosos» mencionados por Gracián Dantisco, o bien las «gracias o donaires... motes, si quisieredes» de Boscán, que son los predominantes en nuestros *Diálogos de apacible entretenimiento*, dependiendo de cómo entendamos su estatuto

17. *El Cortesano*, p. 267. La distinción tuvo eco en la casuística hispánica, como explica Villalón: «Hay otro segundo género de pasatiempo para los hombres sabios, el qual consiste en donaires y dichos graciosos con que vivamente se motejan y se tocan en su conversación» (*El Scholástico*, p. 326); y Lucas Gra-

cian Dantisco, en su *Galateo español* (1593), adaptación del *Galateo* (1558) de Giovanni della Casa.

18. *Galateo español*, p. 153; Véase *Galateo*, p. 187: «cuando el deleite no consiste en dichos, que normalmente son breves, sino en el hablar largo y tendido».

narrativo, podrían ser considerados como antecedentes remotos de los actuales «microrrelatos»,¹⁹ durante el Renacimiento se relacionan obviamente con la tradición apotegmática que, a partir de los repertorios clásicos de Plutarco y de Erasmo traducidos al castellano desde los años treinta del siglo xvi, se desarrolla, por ejemplo, hasta *Las seiscientas apotegmas* (1596) de Juan Rufo, sin olvidarnos de la mencionada colección de Santa Cruz que, además de por su vinculación a la costumbre de motejar, presenta características similares a los *Diálogos de apacible entretenimiento*, como la castellanización y comicidad de los motes, así como el protagonismo que adquieren en la *Floresta* los personajes populares y el carácter realista de la ambientación.²⁰

El realismo, dejando a un lado ahora la inevitable polisemia conceptual del término, podemos entenderlo tanto en la *Floresta* como en los *Diálogos* según la definición que M. Chevalier ofrece de los cuentecillos tradicionales, categoría asociada a la mayoría de relatos recopilados por Hidalgo:

el cuentecillo tradicional del Siglo de Oro es un relato breve, de tono familiar, de intención jocosa, en general de forma dialogada y de aspecto «realista». Quiere significar tan polisémico adjetivo que estos relatos se presentan como casos ocurridos en cualquier pueblo o ciudad de España. Añadamos que la réplica final frecuentemente tiene, o vino a tener, carácter proverbial.²¹

Corresponde también la anterior definición a los rasgos genéricos del centenar de relatos breves interpolados en los *Diálogos de apacible entretenimiento*, cuya localización, por otra parte, suele ambientarse en Burgos o en sus cercanías. Obviamente, no es casualidad que coincida la ubicación del cuento con la del marco conversacional, como tampoco lo es que los interlocutores principales sean vecinos o hayan conocido, siquiera de oídas, a los protagonistas de las narraciones, entre los cuales sobresale el carácter de Colmenares: «Un tabernero muy rico que hubo en esta ciudad, de lindo humor y dichos agudos» (I, 1),

19. Como una «variante más, entre otras muchas posibles del cuento literario», considera David Roas (2008: 66) sus características, entre las cuales destaca junto con la «narratividad» su brevedad: desde una simple frase hasta «la extensión máxima de una página», aunque concluye: «no existen razones estructurales ni temáticas (incluso me atrevería a decir pragmáticas) que doten al microrrelato de un estatuto genérico propio y, por ello, autónomo respecto al cuento». Desde una perspectiva de conjunto, Carmen Hernández Valcárcel (2002: 31) enumera como primer rasgo del cuento barroco su «extrema brevedad (próxima al microrrelato actual)».

20. El trabajo de referencia sigue siendo el

clásico estudio de Alberto Blecua (2006: 290-291) cuya versión francesa fue publicada originalmente en 1979, donde se citan otras colecciones manuscritas (Pinedo, Garibay, Zapata o Arguijo) de la segunda mitad del siglo xvi: «Son, en general, colecciones de chistes españoles; en ellas abundan los cuentecillos tradicionales y siguen la misma línea temática que las impresas».

21. Chevalier (1978: 41); definición que presenta algunos problemas puestos ya de relieve por Domingo Ynduráin (2006: 56-59) «a la hora de delimitar la amplia serie literaria de elementos relacionados con el carácter tradicional, o bien folklórico, de los cuentecillos».

según puntualiza D. Diego al narrar el primero de los veinte cuentos protagonizados por este personaje, hasta el punto de que el mismo interlocutor reconoce luego irónicamente: «En mucha obligación le estamos a Colmenares, que siempre nos acude con chistes de la materia que se trata» (II, 1).²² En resumen, los cuentecillos con que amenizan los interlocutores su tertulia en Burgos responden a un modelo de relato cómico homogéneo que, en contraste con la variedad de funciones asociadas al relato breve en los *Coloquios de Palatino y Pinciano*, se introduce en el marco dialogado básicamente para amenizar la conversación y no por su valor moral como ocurre en la tradición del apólogo y del *exemplum*.

He estudiado con anterioridad el alcance general del fenómeno en el tránsito del Renacimiento al Barroco a través de cuatro variantes del marco interlocutivo: el séptimo de los *Coloquios satíricos* (1553) de Torquemada, *El Crotalón* (c. 1555), los *Coloquios de Palatino y Pinciano* (c. 1555) y las *Noches de invierno* (1609) de Antonio de Eslava, indicando las posibles coincidencias entre las colecciones de *novelle* al modo del *Decamerón* y las modalidades genéricas derivadas del diálogo renacentista dentro del cual se intercalan relatos de menor o de mayor extensión, hasta culminar en las *Noches de invierno* consideradas habitualmente como la primera colección castellana de novelas enmarcadas.²³ Sin embargo, tanto la colección de Hidalgo como la de Eslava pertenecen al género dialogado, si bien la crítica suele analizarlas, probablemente por influencia de Menéndez Pelayo, desde el específico interés narrativo que poseen para los «orígenes de la novela» en España con anterioridad a la publicación, en 1613, de las *Novelas ejemplares* cervantinas, aunque el amplio repertorio de relatos breves incluidos en los *Diálogos de apacible entretenimiento* contiene en su mayoría motes y facecias antes que *novelle*.

El extenso capítulo titulado «Cuentos y novelas cortas» de los todavía fundamentales *Orígenes de la novela* incluye precisamente el análisis de las colecciones de Hidalgo y Eslava consideradas como intentos previos de aclimatar en España el género de la *novella* antes de su definitiva nacionalización, que no se habría consumado hasta Cervantes, a partir de la tradición inaugurada por Boccaccio y otros *novellieri* cuyas colecciones enmarcadas se difunden en castellano. Haciendo caso omiso del amplio desarrollo renacentista del diálogo hispánico,

22. Analiza Gallego (2010a: 133-134) el aspecto realista y localista de los relatos de Hidalgo que pertenecen, por lo general, a la segunda categoría (cuentecillos tradicionales y facecias) que diferencio (Gómez 1992) frente a la tradición del *exemplum*, como hace también Pedrosa (2004:122-123) en su clasificación más general.

23. Gómez (2001). Sería la primera colección enmarcada si dejamos a un lado, por otra parte, la colección inédita de Pedro de Salazar fechable entre 1558 y 1567, según propone Valentín

Núñez Rivera (2010b: 65) poco antes de afirmar: «A la vista de las fechas barajadas, queda palmaria la enorme importancia que adquiere esta colección de novelas en la trayectoria del género. Pero, sobre todo, hay que destacar que constituye, aparte las colecciones medievales, la única, a lo largo de todo el siglo xvi –hasta llegar a las *Noches de invierno*, de Eslava (1609)–, que ofrece un marco narrativo, puesto que la tendencia general, incluido Cervantes, es la de compilación contigua, pero sin armazón contextual».

Menéndez Pelayo subrayaba en 1907 el origen narrativo del marco italianizante, aun reconociendo el costumbrismo castizo con el que Hidalgo lo adapta: «El cuadro de sus *Diálogos*, es decir, la reunión de algunas personas en día de fiesta para divertirse juntos y contar historias, es ciertamente italiano, pero las costumbres que describe son de todo punto castizas».²⁴

Además de la recreación del ambiente burgalés en torno a las costumbres carnavalescas de la «gente honrada y recogida» a las que se refiere Dª Petronila nada más iniciarse la conversación, la castellanización del modelo en los *Diálogos de apacible entretenimiento* se observa ya en la preferencia por «antruejo» o «carnestolendas», «truhán», «cuento» y «donaire» sobre los respectivos italianismos: «carnaval», «bufón», «novela» o «faccia». Este voluntario castellanismo contrasta con la exquisitez veneciana de Eslava, quien introduce numerosos elementos legendarios, fantásticos y caballerescos, en sus diez *novelle*, la mayoría de ellas con precedentes italianos, a diferencia de los relatos que agrupa Hidalgo apegados al modelo realista del cuentecillo tradicional con un propósito casi siempre burlesco. Como en el caso de la agudeza verbal y de la propia costumbre de motejar, queda clara, además, la diferencia entre la comicidad urbana, por no decir burguesa, con que se desarrolla la tertulia carnavalesca y el refinamiento propio del modelo cortesano, aunque presta Hidalgo atención a determinadas celebraciones festivas, como las «máscaras» con las que, según afirma Castiglione, el cortesano puede disfrutar de mayor libertad.²⁵ Los burgaleses manifiestan en su conversación una comicidad más acentuada y burlesca que los cortesanos de Urbino, porque se ha desvanecido la propuesta aristocrática y erudita del *otium cum litteris* reservado a unos pocos, como los selectos interlocutores de Castiglione o bien los humanistas de los coloquios de Erasmo, cada uno desde sus respectivos ideales pedagógicos, continuados tanto en *El Scholástico* de Villalón como en los *Coloquios de Palatino y Pinciano*, pero que se han vulgarizado por completo en los *Diálogos de apacible entretenimiento*.

24. Menéndez Pelayo (1943:183). Dedica muchas más páginas Menéndez Pelayo (1943:188) a Eslava que a Hidalgo (1943:182-213), al estudiar las fuentes literarias de cada una de las diez novelas incluidas en las *Noches de invierno*, destacando la importancia del respectivo marco para la trayectoria novelística posterior: «Así como en Gaspar Lucas Hidalgo comienza el género de los *Saraos de Carnestolendas*, así en el libro del navarro Antonio de Eslava, natural de Sangüesa, aparece por primera vez el cuadro novelesco de las *Noches de invierno*, que iba a ser no menos abundante en la literatura del siglo XVII». Por su parte, E. Riley (1981: 62) señala la filiación italiana del recurso después de Boccaccio:

«Straparola, Parabosco, Lucas Hidalgo y Eslava, por mencionar sólo unos cuantos de sus imitadores italianos, usan también este procedimiento, más o menos elaborado».

25. *El Cortesano*, p. 223: «Pero en público ha de ser más recogido, sino cuando fueren máscaras, que entonces puede andar más suelto, aunque le conozcan; y aun esta es la mejor manera de todas para mostrarse en las fiestas con armas y sin ellas». En los *Diálogos* de Hidalgo, describe el bufón Castañeda una «máscara» o baile de disfraces escenificada en el palacio del Conde que atestigua el interés por este tipo de diversiones fuera del restringido ámbito cortesano, ya que Margarita propone imitarla (III, 1).

Si la singularidad de los *Diálogos* de Hidalgo sobresale tan sólo cuando la consideramos dentro del género dialogado, resulta evidente asimismo la confluencia entre diversas modalidades genéricas que tienen como denominador común el recurso al marco utilizado también en colecciones de relatos tanto medievales como renacentistas. Me refiero a la pervivencia del marco dialogado de tipo narrativo que desde la Edad Media aparece en la cuentística de origen oriental: *Calila e Dimna*, *Sendebar*, y luego en colecciones castellanas, como *El conde Lucanor* de don Juan Manuel, donde los interlocutores Lucanor y Patroño desempeñan respectivamente el papel de discípulo y maestro en función del propósito didáctico al que sirven los *exempla*.

Animados sobre todo por el propósito de entretener, con posterioridad, sobresalen célebres colecciones narrativas como los *Cuentos de Canterbury* y el *Decamerón* organizadas con un marco o *cornice*; en el caso de Boccaccio, las conversaciones de los ciudadanos florentinos que sirve de pretexto para agrupar los cien relatos a lo largo de diez jornadas sucesivas. La narración de *novelle*, por tanto, se integra en la «conversación civil» según la teoría neoaristotélica estudiada por María José Vega.²⁶ Como variante conversacional del marco narrativo, la novedad más evidente que aportan colecciones al modo de Boccaccio y otros *novellieri* con respecto a la cuentística medieval es la finalidad del entretenimiento, al igual que ocurre en las *Diez novelas* de Pedro de Salazar inéditas, como los *Cuatro cuentos de ejemplos*, desde mediados del siglo xvi, o posteriormente durante la proliferación barroca de este tipo de colecciones.²⁷ De esta coincidencia de modelos, no se deduce la identidad genérica, sino todo lo contrario, entre el marco dialogado de tipo narrativo y el marco interlocutivo propio de los *Diálogos de apacible entretenimiento*, derivado del género dialogado como hemos estudiado, a pesar de la ruptura del modelo horaciano *prodesse-delectare*.

Ante la encrucijada que se produce durante el cambio de siglo, Hidalgo opta por caminar en una de las direcciones, abiertamente festiva y narrativa, en las que se bifurca la trayectoria del diálogo después del Renacimiento. Hay un abandono de la reflexión filosófica o moral, a favor de la amenidad y de la risa exaltadas durante la celebración burgalesa del carnaval. Sin embargo, más que

26. Vega (1993: 68): «el marco narrativo del *Decamerón*, reinterpretado como una reunión social, sirve para corroborar, desde la ficción, que la narración de *novelle* es, sobre todo, una materia de la conversación civil», resumiendo el enfoque sobre el tema de G. Barbagli en su *Dialogo de' Giuochi che nelle vegghe sanesi si usano di fare* (1572). El primer tratado específico sobre la *novella* como género, un año posterior, es el de Francesco Bonciani: *Lezione sopra il comporre delle novelle*, donde se insiste en el deleite que produce la narración.

27. Núñez Rivera (2010b). Véase Isabel Colón (2001: 51-56). J. Alonso y A. Madroñal (2010: 37) recuerdan la pervivencia del marco carnavalesco en algunas colecciones barrocas: «En el caso de Lucas Hidalgo se elige el tiempo de carnaval, como sucede en Castillo Solórzano, *Tiempo de regocijo y carnestolendas* (1627) o *Las noches de placer* (1631); [...] y un martes de carnaval (al menos para el marco) en Francisco de la Cueva, *Majiganga del gusto en seis novelas y estorbo de vicios* (1662)».

en la importancia que poseen los *Diálogos* de Hidalgo para la evolución del género, la crítica se ha volcado, con la excepción de la tesis de Gallego, en el análisis aislado de cada uno de los subgéneros literarios integrados en el marco subrayando su hibridismo genérico, aun cuando la caracterización de los *Diálogos de apacible entretenimiento* por su evidente hibridismo deja sin resolver el problema de su auténtica modalidad genérica. Hemos visto que los rasgos básicos que estructuran la obra de Hidalgo derivan del diálogo literario, incluido su carácter misceláneo que, según Angelina Costa: «proviene de la relajación del diálogo didáctico hacia maneras compositivas más flexibles en las que el proceso lógico argumentativo y el mismo desarrollo discursivo abandonan la rigidez de la lógica y del orden retórico para dar cabida a diferentes aspectos circunstanciales».²⁸

La singularidad de la colección de relatos breves interpolados en los *Diálogos de apacible entretenimiento* demuestra que tan sólo se puede comprender su significado en relación a otros diálogos anteriores, como los *Coloquios de Palatino y Pinciano*, donde los interlocutores que dan título a la obra de Arce de Otálora narran durante su conversación fábulas, apólogos, leyendas, facecias, cuentecillos y novelas para aliviar el didactismo de la doctrina, de acuerdo con el modelo horaciano que pervive todavía en diálogos barrocos como los de Juan de Robles.²⁹ En la obra de Gaspar Lucas Hidalgo, sin embargo, aunque comparte con la de Arce de Otálora, o con la de Juan de Robles, su pertenencia al diálogo literario, falta casi por completo el propósito doctrinal asociado a la argumentación didáctica que, excepto en pasajes aislados, ha desaparecido de la estructura general sustituida por la agrupación de narraciones más o menos festivas, descripciones de ceremonias universitarias y cortesanas, discursos en prosa como el elogio paradójico de las bunas e improvisaciones poéticas al modo de los «versos de repente» con que el bufón Castañeda finaliza la reunión durante la última noche. El hilo conductor de cada una de esas piezas dentro del marco proviene de los sucesivos relatos breves agrupados en series temáticas que, a falta del componente argumentativo asociado a la enseñanza, sirven para estructurar el conjunto con una evidente intencionalidad burlesca.

Una advertencia última, sin embargo, a propósito de la dicotomía veras-burlas ya aludida, fundamental en la composición de los *Diálogos de apacible*

28. Costa (1994:264) remite de manera explícita al concepto de «diálogos circunstanciales» acuñado en mi panorama, Gómez (1988). Mucho menos definida me parece la categoría de «diálogo misceláneo» propuesta con posterioridad (Malpartida Tirado 2005: 105-143) dentro de la cual se incluyen los *Diálogos* de Hidalgo, primero porque atiende casi en exclusiva a la variedad temática en detrimento de su relación con la mímisis conversacional y, además, por la posible confusión que propicia

entre diálogo y miscelánea, cuando ambos son géneros caracterizados por sus respectivas convenciones con tradiciones bien diferenciadas.

29. Tanto en *El culto sevillano* como en el siguiente diálogo suyo con los mismos interlocutores: *Tardes del Alcázar*, cuyos manuscritos autógrafos están fechados en 1631 y 1636 respectivamente, se introducen numerosos relatos y cuentecillos para ilustrar la doctrina retórica o, en el segundo, la doctrina política (Gómez Camacho 2006).

entretenimiento como señalaba D^a Petronila al defender a las mujeres y como aparece al final del prólogo: «Reciba pues el cuerdo letor este juguete, pues sabe que a su tiempo y en su tanto importan las burlas tanto como las veras» («Al lector»). Si bien resulta difícil diferenciar entre lo satírico y burlesco, no me parece satisfactoria del todo la distinción tradicional sobre la sátira basada en «un sistema de valores que, fundamentalmente, no difieren de los valores de la ideología dominante» frente a la burla: «que se apoya en un sistema de valores más o menos directamente opuesto al de la ideología dominante», propuesta por Robert Jammes para clasificar las letrillas de Góngora.³⁰

El absoluto predominio de lo cómico burlesco, en detrimento de la argumentación didáctica característica del género dialogado hasta el punto de romper el equilibrio retórico de veras (*prodesse*) y burlas (*delectare*), lo entiendo en el caso de Hidalgo frente a la sátira porque mientras en ésta predominan los valores morales desde los que criticar los vicios, tanto individuales como sociales, la burla se orienta, en primera instancia al menos, hacia la comicidad gratuita, aunque se pueda extraer de ella una segunda lectura de carácter más ideológico como ocurre, por poner un ejemplo bien conocido, en la famosa letrilla burlesca de Góngora: «Ándeme yo caliente/ y ríase la gente», donde la sátira de la corte es accesoria o secundaria con respecto a la reivindicación hedonista, con claros tintes paródicos, que hace el poema de los ideales burlescos asociados al socorroido tópico *Beatus ille*, utilizado *ad nauseam* por casi todos los poetas bucólicos desde el Renacimiento. Lo mismo ocurre con las burlas de necios, borrachos, cobardes, cornudos, etc., en el diálogo de Hidalgo, pero también con las burlas de los «cristianos nuevos», donde predomina idéntico afán de motejar lo que se percibe como un defecto, físico o moral, aunque secundariamente el crítico pueda deducir, en la línea de Américo Castro y su escuela, unas consecuencias ideológicas asociadas a la mentalidad casticista predominante en la España del Siglo de Oro.

De acuerdo con la propuesta anterior, se percibe un progresivo aumento del componente burlesco en una serie de obras publicadas o compuestas todas ellas por los mismos años que los *Diálogos de apacible entretenimiento*, al inicio del

30. Jammes (1980:21). Son muy oportunas las páginas de Chavarría Vargas (2011:203-243) para deslindar las diversas posiciones que mantienen Pérez Lasheras (1994), L. Schwartz (1987), R. Jammes (1980) y otros en el debate actual sobre los límites de la burla con la sátira, recordando que Pérez Lasheras considera «que el objeto de lo burlesco no es ya la represión de los vicios o las costumbres sino la burla y la risa únicamente, desapareciendo por tanto el carácter moral que tenía la sátira y dando lugar al surgimiento del término *burlesco* o *satírico-burles-*

co», Chavarría Vargas (2011:229). Como señala Pérez Lasheras (1994:153), al estudiar la nueva configuración del componente burlesco, de acuerdo con los estudios de Bajtin sobre la risa carnavalesca aplicados a los *Diálogos* de Hidalgo: «Este proceso [...] hay que entenderlo desde la perspectiva renacentista de hacer aflorar a la esfera de lo ‘culto’-y, por lo tanto, más cercano a lo ‘oficial’- de todo aquello que había permanecido soterrado en el alma colectiva del pueblo, desde la concepción de la risa hasta el gusto por la recopilación de refranes, facecias, etc.».

reinado de Felipe III³¹: la *Fastiginia* de Pinheiro da Veiga, el *Buscón* de Quevedo, *La Pícara Justina*, los poemas mayores gongorinos (*Soledades*, *Polifemo*), el *Quijote* por supuesto, que vienen a subvertir las convenciones del género literario al que pertenece cada una, sea la picaresca, la fábula mitológica, los libros de caballerías o el diálogo, que aquí nos interesa, rompiendo la armonía del tema y la forma correspondiente. Hidalgo, acentuando la amenidad en detrimento del equilibrio burlas-veras, construye el hilo conductor de sus *Diálogos* mediante la interpolación de un centenar de relatos breves, casi siempre de carácter burlesco. Ni el ambiente festivo de la tertulia se entiende sin la comicidad de los cuentecillos, con los cuales disfrutan del carnaval los cinco amigos, ni tal proliferación narrativa se justifica al margen de la mimesis conversacional o de la caracterización de los interlocutores como elementos característicos del diálogo que habría de dar paso a una nueva categoría con un papel singular en el desarrollo tanto de la narrativa breve durante el Barroco, como del propio género dialogado.

En resumen, la corriente que exalta el relato de entretenimiento se difunde desde mediados del siglo xvi en España como novedad más significativa no sólo a partir de la tradición narrativa inaugurada por el *Decamerón* de Boccaccio, sino también a través del diálogo (Erasmo, Castiglione) que confluye ocasionalmente con ella mediante el motivo del marco para agrupar o para interpolar relatos breves. En la evolución del género al que pertenecen los *Diálogos de apacible entretenimiento*, acaba imponiéndose durante el cambio de siglo el deleite de la narración sobre el resto de factores que conforma la mimesis dialógica, incluido el componente argumentativo que Hidalgo supedita a la comicidad burlesca tanto de los relatos breves como de otras piezas literarias asociadas al marco festivo.

31. Como ha puesto de relieve Close (2006), entre otros críticos.

Bibliografía

- ALCALÁ, Ángel, *Literatura y Ciencia ante la Inquisición Española*, Madrid, Laberinto, 2001.
- ALONSO, Julio y Abraham MADROÑAL, eds., *Diálogos de apacible entretenimiento*, Valencia, Universidad de Valencia, 2010.
- ARCE DE OTÁLORA, Juan, *Coloquios de Palatino y Pinciano*, ed. José Luis Ocasar, Madrid, Biblioteca Castro, 1992.
- BATAILLON, Marcel, «Erasmo cuentista. Folklore e invención narrativa», en *Erasmo y el erasmismo*, Barcelona, Crítica, 1983, pp. 80-109.
- BLECUA, Alberto, «La literatura apotegmática en España», en Xavier Tubau, ed., *Signos viejos y nuevos. Estudios de historia literaria*, Barcelona, Crítica, 2006, pp. 273-294.
- CASTIGLIONE, Baldassare, *El Cortesano*, J. Boscán trad., ed. M. Pozzi, Madrid, Cátedra, 1994.
- CHAVARRÍA VARGAS, Emilio, *Transtextualidad y burla. Lo jocoserio en las sátiras menipeas de Diego Torres Villarroel*, Benalmádena (Málaga), e.d.a., 2011.
- CHEVALIER, Maxime, *Folklore y literatura. El cuento oral en el Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1978.
- CHEVALIER, Maxime, *Quevedo y su tiempo: La agudeza verbal*, Barcelona, Crítica, 1992
- CHEVALIER, Maxime, «Para una historia de la agudeza verbal», *Edad de Oro*, 13 (1992) 23-29.
- CLOSE, Anthony, «La dicotomía burlas/veras como principio estructurante de la novela cómica del Siglo de Oro», en I. Arellano y V. Roncero, eds., *Demócrito áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, Sevilla, Renacimiento, 2006, pp. 113-142.
- COLÓN, Isabel, *La novela corta en el siglo XVII*, Madrid, Laberinto, 2001.
- COSTA, Angelina, «Hibridismo y convergencia de formas en los *Diálogos de apacible entretenimiento* de G. Lucas Hidalgo», en F. Cerdan, ed., *Hommage à Robert Jammes*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, I, pp. 263-272.
- DELLA CASA, Giovanni, *Galateo*, ed. Girolamo y C. Calvo, Madrid, Cátedra, 2003.
- DELLA CASA, Giovanni, *Galateo español*, trad. Lucas Gracián Dantisco, ed. M. Morreale, Madrid, CSIC, 1968.
- FERNÁNDEZ NIETO, Manuel, «Función de los géneros dramáticos en novelas y misceláneas», *Criticón*, 30 (1985) 151-168.
- GALLEGO, Jesús, ed., *Diálogos de apacible entretenimiento*, en *Edición crítica y estudio de los «Diálogos de apacible entretenimiento» de Gaspar Lucas Hidalgo*, Madrid, Universidad Complutense, 2010a.
- GALLEGO, Jesús, ed., *Diálogos de apacible entretenimiento*, en Ana Vian, coord., *Diálogos españoles del Renacimiento*, Toledo, Almuzara (Biblioteca de Literatura Universal), 2010b, pp. 1235-1418.

- GÓMEZ, Jesús, *El diálogo en El Renacimiento español*, Madrid, Cátedra, 1988.
- GÓMEZ, Jesús, «Las formas del relato breve en los *Coloquios de Palatino y Pinciano*», *Revista de Literatura*, 54 (1992) 75-99.
- GÓMEZ, Jesús, «El marco interlocutivo de los relatos incluidos en el diálogo», *Criticón*, 81-82 (2001) 247-269.
- GÓMEZ, Jesús, «Boccacio y Otálora en los orígenes de la novela corta en España» (Madrid, Laberinto, 1998), reed. en A. Rallo y R. Malpartida, eds., *Estudios sobre el diálogo renacentista español. Antología de la crítica*, Málaga, Universidad de Málaga, 2006, pp. 269-289.
- GÓMEZ, Jesús, «El gracioso-bufón en las comedias de Lope de Vega: Nuevas precisiones terminológicas», en J. Álvarez Barrientos *et al.*, eds., *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Madrid, CSIC, 2009, pp. 319-328.
- GÓMEZ CAMACHO, Alejandro, «Los cuentos en la obra de Juan de Robles», *Etiópicas*, 2 (2006) 202-254.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, Carmen, *El cuento español en los Siglos de Oro*, 2. *Siglo XVII*, Murcia, Universidad de Murcia, 2002.
- HIDALGO, Gaspar Lucas, *Diálogos de apacible entretenimiento*, ed. Julio Alonso y Abraham Madroñal, Valencia, Universidad de Valencia, 2010.
- HIDALGO, Gaspar Lucas, *Diálogos de apacible entretenimiento*, ed. J. Gallego en *Edición crítica y estudio de los «Diálogos de apacible entretenimiento» de Gaspar Lucas Hidalgo*, Madrid, Universidad Complutense, 2010a.
- HIDALGO, Gaspar Lucas, *Diálogos de apacible entretenimiento*, ed. J. Gallego, en Ana Vian, coord., *Diálogos españoles del Renacimiento*, Toledo, Almuzara (Biblioteca de Literatura Universal), 2010b, pp. 1235-1418.
- JAMMES, Robert, ed., Luis de Góngora, *Letrillas*, Madrid, Castalia, 1980.
- JOLY, Monique, *La bourse et son interprétation. Recherches sur le passage de la facette au roman (Espagne, XVIe-XVIIe siècles)*, Lille, Atelier National de l'Université de Lille III, 1986.
- LAYNA, Francisco, «Ceremonias burlescas estudiantiles (siglos XVI-XVII). 'Gallitos'», *Criticón*, 52 (1991) 141-162.
- LAYNA, Francisco, «Dicterio, conceptismo y frase hecha: A vueltas con el vejamén», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 44 (1996) 27-56.
- LEDO, J., «Estudios sobre el diálogo renacentista desde una perspectiva europea (1898-2005). I», *Revista de Literatura*, 71 (2009) 407-428.
- MADROÑAL, Abraham, «*De grado y de gracias*. Vejámenes universitarios de los Siglos de Oro», Madrid, CSIC, 2005.
- MALPARTIDA TIRADO, Rafael, *Varia lección de plática áurea. Un estudio sobre el diálogo renacentista español*, Málaga, Universidad de Málaga, 2005.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, «Cuentos y novelas cortas» [1907], en *Orígenes de la novela*, III, Madrid, CSIC, 1943, pp. 3-217.
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín, ed., Cristóbal Mosquera de Figueroa, *Paradoja en loor de la nariz muy grande. Paradoja en loor de las bunas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2010a.

- NÚÑEZ RIVERA, Valentín, «Las *Diez novelas* de Pedro de Salazar y los *Cuatro cuentos de ejemplos*. Autoría común y estructura compartida», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 58 (2010b) 59-93.
- OCASAR, José Luis, ed., *Coloquios de Palatino y Pinciano*, Madrid, Biblioteca Castro, 1992.
- OCASAR, José Luis, *La lucha invisible. Estudio genético-literario de los Coloquios de Palatino y Pinciano, de Juan Arce de Otálora*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2008.
- PEDROSA, José Manuel, *El cuento popular en los Siglos de Oro*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2004.
- PÉREZ LASHERAS, Antonio, «*Fustigat mores*. Hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII», Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1994.
- RILEY, E., *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1981³.
- ROAS, David, «El microrrelato y la teoría de los géneros», en I. Andrés-Suárez y A. Rivas, eds., *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia, Menscuarto Eds., 2008, pp. 47-76.
- SCHWARTZ, Lia, «Formas de la poesía satírica en el siglo XVII: sobre las convenciones del género», *Edad de Oro*, VI (1987) 215-234.
- TIMONEDA, J. y J. ARAGONÉS, *Buen aviso y portacuentos. El Sobremesa y alivio de caminantes. Cuentos*, ed. P. Cuartero y M. Chevalier, Madrid, Espasa-Calpe, 1990.
- VEGA, María José, *La teoría de la novela en el siglo XVI. La poética neoaristotélica ante el Decamerón*, Salamanca, Johannes Cromberger, 1993.
- VIAN, Ana, coord., *Diálogos españoles del Renacimiento*, Toledo, Almuzara (Biblioteca de Literatura Universal), 2010.
- VILLALÓN, Cristóbal, *El Scholástico*, ed. J. M. Martínez Torrejón, Barcelona, Crítica, 1997.
- YNDURÁIN, Domingo, «Cuento risible, folklore y literatura en el Siglo de Oro» [1978], en C. Baranda, M.L. Cerrón, I. Fernández-Ordóñez, J. Gómez y A. Vian, eds., *Estudios sobre Renacimiento y Barroco*, ed., Madrid, Cátedra, 2006, pp. 49-80.

Ut poesis pictura.
Relatos pictóricos para la ficción
en Mateo Alemán (y en Cervantes)

Luis Gómez Canseco

Universidad de Huelva

Más allá de acomodos retóricos o de un horacianismo muchas veces postizo, la pintura se convirtió en arsenal de motivos y en referencia recurrente para un buen número de escritores en el Siglo de Oro. Así ocurre con Mateo Alemán, para el que imágenes, emblemas, escultura, música y pintura tuvieron una singular importancia.¹ En el caso específico de la pintura, Alemán acudió con frecuencia a elementos pictóricos para ilustrar su discurso, integrándolos en el engranaje retórico de sus obras. Así ocurre, por ejemplo, cuando, en la primera parte del *Guzmán de Alfarache*, el protagonista llega a Génova y su tío finge acogerlo en casa. Una vez allí lo introduce en una habitación que, a la postre, será escenario de una burla decisiva en la trama de la obra. Ese engaño ya está implícito en la misma decoración del aposento, del que escribe: «Teníanlo bien aderezado con unas colgaduras de paños pintados de matices a manera de arambeles, salvo que parecían mejor».² Se trata de una suerte de *trompe l'oeil*, cuya simulación es pareja —como se sigue del escena— a la de todo lo que rodea el episodio genovés. Entre algunos muchos más, un ejemplo curioso de ese uso retórico de la pintura se encuentra en la *Ortografía castellana*, donde, para ilustrar el funcionamiento fonético de la letra *h*, apunta: «[...] una por una, ya confesarían ser letra; mas decir absolutamente no serlo, sino aspiración, es engaño; pues, como el hombre pintado no es hombre, mas hombre pintado, así debemos decir de la *h* no ser aspiración, sino letra con que se aspira».³

1. En torno a la emblemática en Alemán, López-Poza (1996). Este trabajo se ha realizado en el marco de los proyectos de investigación MINECO FFI2009-07731 y FFI2012-32383.

2. *Guzmán de Alfarache*, I, 3, 1, pp. 254-255. Sobre la función de la pintura para el *Guzmán de Alfarache* en una dimensión complementaria, Darnis (2012).

3. *Ortografía castellana*, p 89.

Sin comerlas ni beberlas, Alemán pone frente a frente la realidad y su representación pictórica, la verdad y la ficción. Volveremos sobre ello.

En varias ocasiones, la pintura aparece también como el motivo principal en las piezas narrativas menores que Alemán fue insertando en sus obras, de acuerdo con una estética de la diversidad que defendió en el propio *Guzmán*: «Siempre que hallo piedras para el edificio, las voy amontonando. Son mi centro aquestas ocasiones y camino con ellas a él. Quédese aquí esta carga, que, si alcanzare a el tiempo, yo volveré por ella y no será tarde».⁴ En el caso de la autobiografía del pícaro, además de cuatro novelitas intercaladas —las de Ozmín y Daraja, Dorido y Clorinia, don Luis de Castro y don Rodrigo de Montalvo y Bonifacio y Dorotea—, el texto está plagado de fábulas, exposiciones alegóricas, cuentos y facecias, que se utilizan para ilustrar una idea, como apoyo narrativo o como argumento en la exposición. Así ocurre, por ejemplo, en el interior de la novela de asunto morisco Ozmín y Daraja, en la que con la intención de encarecer el sentimiento de la protagonista, se acude a un breve relato de asunto pictórico:

Mucho diré callando en este paso; que para pintar tristeza semejante fuera poco el ardid que usó un pintor famoso en la muerte de una doncella, que, después de pintada muerta en su lugar, puso a la redonda sus padres, hermanos, deudos, amigos, conocidos y criados de la casa, en la parte y con el sentimiento que a cada uno en su grado podía tocarle; mas, cuando llegó a los padres, dejoles por acabar las caras, dando licencia que pintase cada uno semejante dolor según lo sintiese; porque no hay palabras ni pincel que llegue a manifestar amor ni dolor de padres, sino solas algunas obras que de los gentiles habemos leido. Así lo habré de hacer. El pincel de mi ruda lengua será brochón grosero y ha de formar borrones. Cordura será dejar a discreción del oyente y del que la historia supiere cómo suelen sentirse pasiones cual esta. Cada uno lo considere, juzgando el corazón ajeno por el suyo.⁵

Pudiera parecer Alemán se limitó a incrustar como recurso retórico una anécdota que tradicionalmente se atribuía al pintor Timantes y que habían transmitido autores como Valerio Máximo en sus *Facta et dicta memorabilia*, 8, 11, 6, Cicerón en el *De oratore*, 74 o Plinio en la *Historia natural*, 35, 73. Sin embargo,

4. *Guzmán de Alfarache*, II, 1, 7, p. 441. En otros lugares repitió esta misma idea en torno a la construcción literaria: «Costumbre mía es, y no la tengo por mala, ir en mis escritos llevando por delante la parte curiosa de aquello que se me ofrece, por no hacer otro camino» (*San Antonio de Padua*, f. 12v.).

5. *Guzmán de Alfarache*, I, 1, 8, pp. 132-133. Respecto a este episodio, véase McGrady (1985). En el *Persiles* se alaban de un modo similar las faltas a la belleza de Auristela en un retrato como acto lúcido e intencionado del

pintor: «Este lienzo se hacía de una recopilación que les escusaba de contar su historia por menudo, porque Antonio el mozo declaraba las pinturas y los sucesos cuando le apretaban a que los dijese. Pero, en lo que más se aventajó el pintor famoso, fue en el retrato de Auristela, en quien decían se había mostrado a saber pintar una hermosa figura, puesto que la dejaba agravada, pues a la belleza de Auristela, si no era llevado de pensamiento divino, no había pincel humano que alcanzase» (*Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, III, 1, p. 276).

en el texto se apunta el problema literario de lo no expreso como recurso estético y la imprescindible colaboración del lector en la recta interpretación de la obra, algo que preocupó considerablemente a Alemán. Ya en los preliminares de la primera parte había escrito: «Mucho te digo que deseo decirte, y mucho dejé de escribir, que te escribo»,⁶ y volvió sobre el asunto en otro episodio de la segunda parte que tiene como materia central una pintura de nuevo incompleta, aunque en este caso perfeccionada por la intervención divina:

Otro viaje hice a la Anunciada, iglesia de este nombre por una imagen que allí está pintada en una pared, que mejor se pudiera llamar cielo, teniendo tal pintura de la encarnación del Hijo de Dios. La cual se tiene por tradición haberla hecho un pintor tan extremado en su arte, como de limpia y santa vida; pues teniendo acabado ya lo que allí se ve pintado y que solo restaba por hacer el rostro de la Virgen, señora nuestra, temeroso si por ventura sabría darle aquel vivo que debiera, ya en la edad, en la color, en el semblante honesto, en la postura de los ojos, en esta confusión se adormeció muy poco y, en recordando, queriendo tomar los pinceles para, con el favor de Dios, poner manos en la obra, la halló hecha. No es necesario aquí mayor encarecimiento, pues, ya la hubiese milagrosamente obrado la mano poderosa del Señor o ya los ángeles, ella es angelical pintura. Y a este respeto, considerado lo restante de ella que el pintor hizo, se deja entender el espíritu que tendrá por el del artífice que mereció ser ayudado de tales oficiales.⁷

Además de esa dimensión estética, el relato pretende mover la devoción del lector, con una función similar a la de los cuentos y anécdotas introducidas por los predicadores en sus sermones, a los que se añadía la fuerza inmediata de lo visual. Así ocurre también en el *San Antonio de Padua*, que Alemán publicó en 1604, donde se sirve de otras historias pictóricas para exemplificar asertos morales. Un dicho atribuido a que Plotino, por el que rechazaba ser retratado, le ayuda a argumentar contra la materialidad del cuerpo y a favor de la divinidad del alma: «Plotino, un gran filósofo, afrentado de sí mismo, de su flaqueza, condición y miserias, pidiéndole sus amigos con encarecimiento que se consintiese retratar de un famoso pintor de los de su tiempo, respondió diciendo: «A mí me basta traer contigo todos los días de mi vida una cosa tan fea, tan sucia y tan indigna de la generosidad de mi alma, como es mi cuerpo, sin que me queráis obligar a que para siempre os deje viva la perpetua memoria de mi deshonor». Por su parte, un escabroso cuentecillo para el que se trae la autoridad de Próspero Aquitánico se convierte en demostración de los peligros que conlleva la lujuria: «Cáusase demás de esto por la soberbia, por la blasfemia y por la lujuria. Próspero Aquitánico dice de una moza que se entró a bañar en un baño donde había una pintura muy des-

6. *Guzmán de Alfarache*, I, p. 850

7. *Guzmán de Alfarache*, II, 2, 1, p. 470. Se refiere a un fresco de la Anunciación fechado en 1252 y atribuido a un pintor tradicionalmente

llamado Bartolomeo, que aparece en la leyenda como sujeto del milagro. Véase Folkenflik (1973: 350).

8. *San Antonio de Padua*, f. 403v.

honesta de Venus, y tanto se avió la moza en verla que se le revistió el demonio y le asíó la garganta sin dejarla comer en muchos días, al cabo de los cuales, habiendo hecho penitencia, le fue dado el sacramento de la eucaristía y, no pudiéndolo pasar, le puso el santo que la exorcisaba el cáliz en la garganta, y luego lo pasó, quedando sana».º A pesar de esa preeminencia del mensaje moral, ambos relatos esconden también una dimensión estética, pues en el de Plotino el arte se apunta como memoria permanente para la humanidad y en el de la Venus desnuda se subraya el poder de sugestión que encierra la creación artística.

Alemán a caballo

Hay, no obstante, otras narraciones de asunto pictórico que Mateo Alemán utilizó como mecanismo con que explicar o justificar su propio texto literario. No es en absoluto atribuible a la casualidad el hecho de que el *Guzmán de Alfarache* se abra y cierre con sendos ejemplos pictóricos. El mecanismo le resultó suficientemente atractivo como para repetirlo, años después, en la *Ortografía castellana*, cuyo primer capítulo comienza con un pequeño ejemplo sobre Apeles, que utiliza para encomiar la perfección de la obra bien hecha, ya sea artística o literaria:

Aquel famosísimo pintor Apeles, a quien su pincel dejó tan ilustrado que lo hizo inmortal entre los vivos, queriéndonos dar a entender la eccelesia de su arte, descubriendo por lo que dejaba de hacer lo mucho que aún le quedaba por perfeccionar, usó de una traza dignísima de su ingenio, y poniendo al pie de sus tablas «Apeles lo hacía», suspendía los entendimientos, dejándolos elevados y absortos, considerando cuáles fueran si dijera (como ya de todo punto acabados) «Apeles lo hizo». Esta industria maravillosa vino rastreando del inmenso saber de Dios.¹⁰

Volviendo al *Guzmán*, sus lectores recordarán que el primer capítulo de la primera parte arranca con un cuento sobre la competencia entre dos pintores y que, al tiempo, el último capítulo de la segunda parte se inicia con otra historia en torno a la recta interpretación de un cuadro. En el primero de ellos, el relato se inserta de un modo indirecto en la narración. Guzmán empieza detallando «quién fue su padre» y de inmediato se detiene en los muchos rumores que sobre él corrían: «[...] demás que fue su vida tan sabida y todo a todos tan manifiesto, que pretenderlo negar sería locura y, a resto abierto, dar nueva materia de mur-

9. San Antonio de Padua, f. 380v.

10. *Ortografía castellana*, p. 11. La fuente directa pudiera ser Mexía, que recoge la anécdota en términos muy similares: «Tenía Apeles por costumbre, cuando acababa una obra, de la poner a la puerta de su tienda, do fuese vista de todos, y él escondíase detrás de ella, do podía oír los juicios del vulgo, para ver si alguno re-

prehendía algo con razón, para lo emendar. Y tal vez hubo que fue avisado por un zapatero en cierto descuido en la correa de un zapato; e al pie de la tabla ponía aquella letra que tan notable es para todos propósitos: «Apeles la hacía»; y no ponía «la hizo», porque quería dar a entender que no la tenía por acabada» (*Silva de varia lección*, p. 383).

muración. Antes entiendo que les hago —si así decirse puede— notoria cortesía en expresar el puro y verdadero texto con que desmentiré las glosas que sobre él se han hecho. Pues, cada vez que alguno algo de ello cuenta, lo multiplica con los ceros de su antojo, una vez más y nunca menos, como acude la vena y se le pone en capricho; que hay hombre que, si se le ofrece propósito para cuadrar su cuento, deshará las pirámides de Egipto, haciendo de la pulga, gigante; de la presunción, evidencia; de lo oído, visto; y ciencia de la opinión, solo por florear su elocuencia y acreditar su discreción».

Cabe entender que en el texto se superponen dos niveles complementarios: el de Guzmán, biógrafo de sí mismo, que, en efecto, habla de los murmuradores y sus modos de desacreditar al vecino, y el de Alemán, que reflexiona sobre los modos de representar la realidad, esto es, de construir la ficción. Es así como cabe entender la complejidad de un cuento en el que un caballero extranjero aficionado a los caballos españoles, habiendo de volver a su tierra, pidió a dos famosos pintores de la corte que hicieran el retrato de su dos caballos preferidos con la intención de llevarse los cuadros como recuerdo:

El uno pintó un overo con tanta perfección que solo faltó darle lo imposible, que fue el alma, porque en lo más, engañando a la vista, por no hacer del natural diferencia, cegara de improviso cualquiera descuidado entendimiento. Con esto solo acabó su cuadro, dando en todo lo de él restante claros y oscuros en las partes y según que convenía.

El otro pintó un rucio rodado, color de cielo y, aunque su obra muy buena, no llegó con gran parte a la que os he referido; pero extremose en una cosa de que él era muy diestro, y fue que, pintado el caballo, a otras partes en las que halló blancos, por lo alto dibujó admirables lejos, nubes, arreboles, edificios arruinados y varios encasamientos, por lo bajo del suelo cercano muchas arboledas, yerbas floridas, prados y riscos; y en una parte del cuadro, colgando de un tronco, los jaeces, y al pie de él estaba una silla jineta. Tan costosamente obrado y bien acabado, cuanto se puede encarecer.

El caballero, encantado con el primer cuadro, pagó a su pintor y le añadió como premio una sortija. El autor del segundo, convencido de sus excelencias, pidió un precio desorbitado, argumentando que «árbol y ruinas hay en el mío que valen tanto como el principal de esotro», a lo que el caballero repuso:

—No me convenía ni era necesario llevar a mi tierra tanta baluma de árboles y carga de edificios, que allá tenemos muchos y muy buenos. Demás que no les tengo la afición que a los caballos, y lo que de otro modo que por pintura no puedo gozar, eso huelgo de llevar.

Volvió el pintor a decir:

—En lienzo tan grande pareciera muy mal un solo caballo; y es importante y aun forzoso para la vista y ornato componer la pintura de otras cosas diferentes, que la califiquen y den lustre, de tal manera que, pareciendo así mejor, es muy justo llevar con el caballo sus guarniciones y silla; especialmente estando con tal perfección

obrado que, si de oro me diesen otras tales, no las tomaré por las pintadas. El caballero, que ya tenía lo importante a su deseo, pareciéndole lo demás impertinente, aunque en su tanto muy bueno, y no hallándose tan sobrado que lo pudiera pagar, con discreción le dijo:

—Yo os pedí un caballo solo, y tal como por bueno os lo pagaré, si me lo queréis vender. Los jaeces, quedaos con ellos o dadlos a otros, que no los he menester.

El pintor quedó corrido y sin paga por su obra añadida y haberse alargado a la elección de su albedrío, creyendo que por más composición le fuera más bien premiado.

Para enlazar con la narración principal, se da pie a una reflexión sobre los modos de alterar la verdad con las palabras: «Común y general costumbre ha sido y es de los hombres, cuando les pedís reciten o refieran lo que oyeron o vieron, o que os digan la verdad y sustancia de una cosa, enmascararla y afeitarla, que se desconoce, como el rostro de la fea. Cada uno le da sus matices y sentidos, ya para exagerar, incitar, aniquilar o divertir, según su pasión le dita. Así la estira con los dientes para que alcance; la lima y pule para que entalle, levantando de punto lo que se les antoja, graduando, como conde palatino, al necio de sabio, al feo de hermoso y al cobarde de valiente. Quilatan con su estimación las cosas, no pensando cumplen con pintar el caballo, si lo dejan en cerro y desenjaezado, ni dicen la cosa, si no la comentan como más viene a cuento a cada uno».¹¹

Es posible que a la hora de urdir la historia —si es que no la tomó de alguna fuente que me es desconocida— Alemán tuviera en mente otra anécdota que Pedro Mexía atribuyó al pintor griego Apeles y que también se centra en su competencia con otros pintores en materia caballar: «Pintó otra vez un caballo, en cuya competencia otros grandes pintores pintaron otros; y porque él no se fió que juzgasen hombres cuál estaba más perfectamente pintado, hizo traer ciertos caballos vivos y, sacando el caballo pintado de cada uno en presencia de los vivos, cuando sacaron al que Apeles había pintado, los caballos relincharon y se alteraron, lo que no habían hecho a ninguno de los otros, en lo cual se conocía la ventaja».¹² Hay que añadir a ello un pasaje de la *Filosofía antigua poética* de Alonso López Pinciano en torno a la inserción de episodios en cuadros y textos literarios que casa a la perfección con las intenciones de Alemán:

Aquí dijo el Pinciano: «Yo también quiero dar mi semejante en esta conversación, por ver si la entiendo como ella es; y me parece a mí que los episodios son los montes, lagos y arboledas que por ornato y sin necesidad los pintores fingen alrededor de aquello que es principal en su intención, como alrededor de una ciudad, de un

11. *Guzmán de Alfarache*, I, 1, 1, pp. 31-32. Sánchez y Escrivano (1954) fue uno de los primeros en llamar la atención so-

bre la importancia de esta anécdota en la obra.

12. *Silva de varia lección*, pp. 384-385.

castillo o de un ejército que camina». Fadrique respondió entonces: «La comparación es muy a propósito, salvo que los episodios poéticos no solo traen ornato, más útil y provechosa doctrina». ¹³

Téngase en cuenta que la primera edición de la *Filosofía antigua* fue impresa en Madrid por Tomás Junti en el año de 1596, por lo que Alemán pudo conocer y utilizar un pasaje que le venía como anillo al dedo. Y es que la relación directa que el episodio guarda con la presentación satírica de la figura paterna resulta perfectamente acorde con su función metaliteraria.¹⁴ En este caso, Alemán parece opinar sobre los excesos retóricos que ocultan la historia, aunque también apunta a los modos de composición y a la relación entre la trama principal y las digresiones adyacentes, tan importantes para el *Guzmán* como luego para el *Quijote*. Aun así, no creo que quepa entender el texto como una censura del autor contra sí mismo, sino como propósito compositivo para su primera parte, en la que se utilizan las digresiones literarias en el sentido que apunta Pinciano, pero sin subordinar nunca lo principal —la historia de Guzmán y su lectura moral— a lo accesorio.¹⁵

Esta interpretación retórica viene avalada por el «Elogio» compuesto por Alonso de Barros para los preliminares del primer *Guzmán* y al que Alemán no fue, desde luego, ajeno. En el texto de Barros se incide en la comparación con la pintura, aunque otorgando la palma a la literatura por su capacidad de mover espiritual e intelectualmente al lector:

Si nos ponen en deuda los pintores que, como en archivo y depósito, guardaron en sus lienzos —aunque debajo de líneas y colores mudos— las imágenes de los que por sus hechos heroicos merecieron sus tablas y de los que por sus indignas costumbres dieron motivo a sus pinceles, pues nos despiertan, con la agradable pintura de las unas y con la aborrecible de las otras, por su fama a la imitación y por su infamia al escarmiento, mayores obligaciones, sin comparación, tenemos a los que en historias tan al vivo nos lo representan, que solo nos vienen a hacer ventaja en haberlo escrito, pues nos persuaden sus relaciones como si a la verdad lo hubiéramos visto como ellos.

Y sigue más adelante, refiriéndose al libro de su amigo: «en el cual, por su admirable disposición y observancia en lo verisímil de la historia, el autor ha

13. López Pinciano, *Filosofía antigua poética*, II, p. 22.

14. No obstante, Anthony Close (2001: 371) negó en su momento cualquier intención literaria a la anécdota: «Está diseñada para ilustrar la propensión universal de los hombres a exagerar y, a pesar de su semejanza superficial con el tema de la digresión, nada tiene que ver con el problema artístico que tanto le preocupa a Alemán. Si se interpretara como un comentario negativo sobre la propensión digresiva del propio Guzmán, esto chocaría con los numero-

sos pasajes en que él la defiende y justifica».

15. En esa lectura metaliteraria ha insistido Ángel San Miguel (1971: 259), que, al tratar de la escritura de la novelita «Dorido y Clorinia», apunta: «El hecho de que la mayor parte de la aceren suceda durante la noche pone de relieve el carácter dramático íntimo de la narración. Por lo demás, con la falta de datos escénicos, sigue el autor su teoría estética expuesta en el ejemplo de los dos pintores que por encargo de un extranjero residente en Madrid han de pintar cada uno un cuadro».

conseguido felicísimamente el nombre y oficio de historiador, y el de pintor en los lejos y sombras con que ha disfrazado sus documentos y los avisos tan necesarios para la vida política y para la moral filosofía». ¹⁶ Como el segundo pintor, Alemán ha utilizado de *lejos y sombras*, pero para así destacar el mensaje principal, de acuerdo con la alabanza que se hace del primer pintor.¹⁷

No está de más recordar ahora los versos originales del *Ars poetica*, que Alemán, traductor de dos odas de Horacio, tuvo que leer detenidamente:

Coma la pintura, la poesía: la habrá que te cautive más
cuanto más te acerques y otra cuanto más lejos te retires.
Una gusta de la penumbra, otra querrá ser vista a plena luz,
la que no teme la penetrante mirada del crítico.
Esta gustó una vez; aquella gustará cuantas veces se mire.¹⁸

Resulta que también en Horacio, más allá de sus lecturas renacentistas, el asunto estaba vinculado a la interpretación de la obra y a los modos de recepción. Es precisamente en esos aspectos en los que se centra el cuento que abre el último capítulo del *Guzmán*, de nuevo protagonizado por un pintor al que encargan el retrato de un caballo:

Hubo un famoso pintor tan extremado en su arte que no se le conocía segundo, y a fama de sus obras entró en su obrador un caballero rico y concertose con él que le pintase un hermoso caballo, bien aderezado, que iba huyendo suelto. Hízolo el pintor con toda la perfección que pudo y, teniéndolo acabado, púsolo donde se pudiera enjugar brevemente. Cuando vino el dueño a querer visitar su obra y saber el estado en que la tenían, enseñósela el pintor, diciendo tenerla ya hecha; y como, cuando se puso a secar la tabla, no reparó el maestro en ponerla más de una manera que de otra, estaba con los pies arriba y la silla debajo. El caballero, cuando lo vio, pareciéndole no ser aquello lo que le había pedido, dijo: «Señor maestro, el caballo que yo quiero ha de ser que vaya corriendo, y aqueste antes parece que se está revolcando». El discreto pintor le respondió: «Señor, vuestra merced sabe poco de pintura. Ella está como se pretende. Vuélvase la tabla». Volvieron la pintura lo de abajo arriba y el dueño de ella quedó contentísimo, tanto de la buena obra como de haber conocido su engaño. Si se consideran las obras de Dios, muchas veces nos parecerán el caballo que se revuelca; empero, si volviésemos la tabla hecha por el soberano artífice, hallaríamos que aquello es lo que se pide y que la obra está con toda su perfección.¹⁹

16. *Guzmán de Alfarache*, I, pp. 18-19.

17. Recuérdese que, según *Autoridades*, *lejos* es «lo que está pintado en disminución y representa a la vista estar apartado de la figura principal» y *sombra*, «el color oscuro o bajo que se pone entre los demás colores que sobresalen». Respecto a las relaciones pintura-literatura en el texto de Alonso de Barros, Folkenflik (1973: 354) y Close (2001: 372).

18. «*Vt pictura poesis: erit quae, si proprius stes, / te capiat magis, et quadam, si longius abstes. / Haec amat obscurum, uolet haec sub luce uideri, / iudicis argutum quae non formidat acumen; / haec placuit semel, haec decies repetita placebit*» (*Ars poetica*, vv. 361-365). Para la traducción, *Epístolas. Arte poética*, pp. 219-220.

19. *Guzmán de Alfarache*, II, 3, 9, pp. 745-746.

Las fuentes de la historia son de sobra conocidas y se remontan a Plutarco en su *De Pythiae oraculis* 396E-F, aunque Alemán pudo leerla en las *Apophthegmata* de Erasmo, que señala como protagonista al pintor Pausón; en el *Buen aviso* de Juan de Timoneda, que atribuye la anécdota a Apeles; o en la *Imagen de la vida cristiana* de fray Héctor Pinto, varias veces traducida al castellano en la segunda mitad del xvi.²⁰ Pero, como ha subrayado Michel Cavillac, Alemán se distancia de sus fuentes, que atribuyen el error en la pintura al descuido o a la incapacidad del artista, mientras que aquí es el receptor el que yerra y el pintor quien resuelve problema, llegándose incluso a poner en paragón la creación artística con la divina.²¹ De hecho, el cuento ilustra a la perfección el dicho «Dios escribe derecho con renglones torcidos» y se proyecta hacia la interpretación moral del libro, pues el propio Guzmán, delincuente convertido, es ejemplo vivo de esa paradójica obra divina. Sin embargo, y como en el caso de los dos pintores, el texto también tiene una dimensión complementaria con blanco en la literatura.²² A mi juicio, cabe entender que el relato del cuadro invertido como un argumento más a favor de la enseñanza *ex-contrario*, el mecanismo estético por medio del cual se justifica la exhibición del mal en el *Guzmán*. De acuerdo con esta receta de honda raigambre medieval, Guzmán se presenta a sí mismo como el modelo que ha de evitarse, tal como lo declaraba el contador Hernando de Soto en los versos que compuso para la primera parte del libro:

En él se ha de discernir
que, con un vivir tan vario,
enseña por su contrario
la forma de bien vivir.²³

Si lo trasladamos al ejemplo del cuadro invertido los binomios pintor-cuadro, Dios-creación y autor-libro muestran claramente su correspondencia. Del mismo modo que el pintor da la vuelta al cuadro para que el inexperto espectador se desengañe, las obras de la providencia divina muchas veces resultan inexplicables para el ser humano y precisan de un volteo que las revele, y así, para interpretar rectamente el *Guzmán*, es necesario que lo volvamos del revés

20. Además de las muchas ediciones latinas, hay una traducción de Francisco Távara, *Libro de las apotegmas*, f. 342r. Para Timoneda, véase el *Buen aviso*, pp. 113-114. López Pinciano recogió una anécdota cercana, también sobre un caballo corriendo, para ilustrar la oposición entre poética y ciencia: «Si un pintor pintase bien un caballo en sus miembros y disposición, como que movía a una pie y brazo izquierdo, diríase del tal que acertó en lo esencial, que era la pintura de los miembros, y erró en la accidental, que era el movimiento del caballo, porque los

cuadrúpedos se mueven con mano derecha y pie izquierdo adelante y después con mano izquierda y pie derecho; y esta es la ciencia, que no es de arte poética, sino de la filosofía natural» (*Filosofía antigua poética*, II, pp. 91-92).

21. Cavillac (2006: 197-198).

22. De nuevo Close (2001: 371-372) insiste en que su «su aplicación no es estética sino teológica: al cliente que lo encarga le parece falso de sentido porque lo mira al revés. Eso mismo ocurre con los designios de la Providencia».

23. *Guzmán de Alfarache*, I, p. 25.

y lo juzguemos no como un elogio del mal, sino como una llamada al bien. Los densos preliminares que acompañan las dos partes del libro y la insistencia en su moralidad, que se reitera a lo largo de todo él, vendrían a representar la acción del pintor, que, una vez terminada su obra, interviene con destreza para que la recepción sea la correcta. Guzmán mismo es el caballo invertido y Alemán el pintor que vuelve la tabla.

Entre tapices y gallos

Si alguien, entre los contemporáneos, leyó con curiosidad y aplicación el *Guzmán de Alfarache* ese fue, a no dudarlo, Miguel de Cervantes. Mucho se ha escrito sobre las resultas de esa lectura, pero aquí solo quisiera ponderar —y casi al vuelo— las analogías que se encuentran en el *Quijote* con estos cuentecillos del *Guzmán* y con la función metaliteraria que Alemán les asignó en su obra. De lo que caviló Cervantes sobre las relaciones entre literatura y pintura es buena muestra la importancia que esta adquiere en la trama del *Persiles* a partir del momento en que, tras llegar a Lisboa, Periandro encarga a «un famoso pintor... que, en un lienzo grande, le pintase todos los más principales casos de su historia». Los muchos ires y venires de ese cuadro dan la ocasión para que el narrador sentencie:

La historia, la poesía y la pintura simbolizan entre sí, y se parecen tanto que, cuando escribes historia, pintas, y cuando pintas, compones. No siempre va en un mismo peso la historia, ni la pintura pinta cosas grandes y magníficas, ni la poesía conversa siempre por los cielos. Bajezas admite la historia; la pintura, hierbas y retamas en sus cuadros; y la poesía tal vez se realza cantando cosas humildes.²⁴

La evidente voluntad metaliteraria del comentario coincide con algunos episodios del *Quijote*, especialmente en su segunda parte. El primero de ellos tiene lugar en Barcelona, mientras don Quijote visita una imprenta, donde entabla diálogo con el traductor de un libro en toscano llamado *Le bagatele*. La ocasión la pintan calva y don Quijote aprovecha para incrustar una comparación entre las traducciones y los tapices: «...me parece que el traducir de una lengua en otra, como no sea de las reinas de las lenguas, griega y latina, es como quien mira los tapices flamencos por el revés, que aunque se veen las figuras, son llenas de hilos que las escurecen y no se veen con la lisura y tez de la haz».²⁵ La

24. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, III, 1, pp. 275 y 372. Esas «hierbas y retamas» que admite la pintura vienen a coincidir con las «arboledas, yerbas floridas, prados y riscos» que adornaban el cuadro que, en el primer *Guzmán*, es rechazado por el caballero extranjero. Refiriéndose a la anécdota alemana del cuadro invertido, Edmond

Cros (2001: 91) ha señalado —coincidiendo en esto con Cervantes— que sirve para ilustrar una reacción del autor contra la separación aristotélica entre *sermo humilis* y *sublimis*. En torno a la pintura en el *Persiles*, Brito Díaz (1997)

25. Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, II, 62, p. 1249.

fuente más que probable de este aserto es el prólogo que Luis Zapata antepuso a su traducción del *Ars poetica* horaciana en 1592,²⁶ pero no deja de resultar llamativo el paralelo con el cuento del cuadro invertido y la voluntad de exemplificar problemas literarios con referentes pictóricos. En ambos casos la posición del cuadro o del tapiz resulta determinante para su correcta recepción.

Algo parecido ocurre con el donaire del pintor Orbaneja, repetido por dos veces en el segundo *Quijote*. En el capítulo III, el hidalgo, sorprendido por la noticia de la publicación de la primera parte, se queja de los defectos de su historia:

—Ahora digo —dijo don Quijote— que no ha sido sabio el autor de mi historia, sino algún ignorante hablador, que, a tiento y sin algún discurso, se puso a escribirla, salga lo que saliere, como hacia Orbaneja, el pintor de Úbeda, al cual preguntándole qué pintaba, respondió: «Lo que saliere». Tal vez pintaba un gallo, de tal suerte y tan mal parecido, que era menester que con letras góticas escribiese junto a él: «Éste es gallo». Y así debe de ser de mi historia, que tendrá necesidad de comentario para entenderla.

Como glosa a su cuentecillo, don Quijote apostilla: «Lo que yo alcanzo, señor bachiller, es que para componer historias y libros, de cualquier suerte que sean, es menester un gran juicio y un maduro entendimiento [...] La historia es como cosa sagrada, porque ha de ser verdadera, y donde está la verdad, está Dios, en cuanto a verdad; pero, no obstante esto, hay algunos que así componen y arrojan libros de sí como si fuesen buñuelos».²⁷ Un diálogo similar se repite en el capítulo LXXI, aunque aquí más ricamente aderezado y apuntando sin ambages contra el libro espurio que Alonso Fernández de Avellaneda había estampado en 1614. Resulta que, de vuelta a casa y tras ser vencido por el caballero de la Blanca Luna, amo y escudero reciben alojamiento en la sala de un mesón, donde, por arte de birlibirloque, se topan de frente con dos singulares pinturas:

Alojáronle en una sala baja, a quien servían de guadameciles unas sargas viejas pintadas, como se usan en las aldeas. En una dellas estaba pintada de malísima mano el robo de Elena, cuando el atrevido huésped se la llevó a Menalao, y en otra estaba la historia de Dido y de Eneas, ella sobre una alta torre, como que hacia de señas con una media sábana al fugitivo huésped, que por el mar sobre una fragata o bergantín se iba huyendo. Notó en las dos historias que Elena no iba de muy mala gana, porque se reía a socapa y a lo socarrón, pero la hermosa Dido mostraba verter lágrimas del tamaño de nueces por los ojos.

La «malísima mano» del pintor, la risa «a socapa» de Elena y las lágrimas de Dido, «del tamaño de nueces», nos ponen en un contexto decididamente

26. Escribía Zapata: «Lo cual visto por mí, me parece que son los libros traducidos tapicería del revés, que están allí la trama, la materia y las formas, colores y figuras, como madera y piedras sin labrar, faltos de lustre y de pulimento» (*Arte poé-*

tica de Horatio traduzida de latín en español, f. 2.

27. Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, II, 3, pp. 711-712. Sobre el cuento del pintor Orbaneja, su difusión y sus orígenes clásicos, Portús (1988).

cómico. Sancho anuncia la fama que les espera, una vez que su historia se haya puesto en tinta sobre papel: «Yo apostaré —dijo Sancho— que antes de mucho tiempo no ha de haber bodegón, venta ni mesón, o tienda de barbero, donde no ande pintada la historia de nuestras hazañas»; pero el escudero completa su intervención con un juicio crítico sobre la factura de los lienzos: «Pero querría yo que la pintasen manos de otro mejor pintor que el que ha pintado a estas». Don Quijote, que las coge al vuelo, se aviene a lo del pintor y remata la jugada:

—Tienes razón, Sancho —dijo don Quijote—, porque este pintor es como Orbaneja, un pintor que estaba en Úbeda; que, cuando le preguntaban qué pintaba, respondía: «Lo que saliere»; y si por ventura pintaba un gallo, escribía debajo: «Éste es gallo», porque no pensasen que era zorra.

De nuevo la pintura sirve de espejo a la literatura, y, por si cupiere alguna duda al respecto, el caballero añade:

Desta manera me parece a mí, Sancho, que debe de ser el pintor o escritor, que todo es uno, que sacó a luz la historia deste nuevo don Quijote que ha salido: que pintó o escribió lo que saliere; o habrá sido como un poeta que andaba los años pasados en la corte, llamado Mauleón, el cual respondía de repente a cuanto le preguntaban; y, preguntándole uno que qué quería decir *Deum de Deo*, respondió: «Dé donde diere». ²⁸

Cervantes, como antes Mateo Alemán, se sirvió de la pintura para reflexionar sobre su propia obra y, en general, sobre la creación literaria, insertando breves narraciones de asunto pictórico que le sirvieron para ilustrar cuestiones de poética, tales como la perfección a la que se debe aspirar frente a la improvisación y mala factura, los problemas en la recepción del texto o la imprescindible intervención del autor para la recta interpretación de la obra, ya fuera en el caso del cómico e incapaz Orbaneja o en el del avisado pintor del cuadro invertido. Era una senda abierta por el autor del *Guzmán de Alfarache* que Cervantes utilizó, como otras muchas cosas, para sus propios intereses narrativos.

28. Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, II, 71, pp. 1314-1315

Bibliografía

- ALEMÁN, Mateo, *San Antonio de Padua*, Sevilla, Juan de León, 1605.
- ALEMÁN, Mateo, *Ortografía castellana*, ed. José Rojas Garcidueñas, México, El Colegio de México, 1950.
- ALEMÁN, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, ed. Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 2012.
- BRITO DÍAZ, Carlos, «*Porque lo pide así la pintura: la escritura peregrina en el lienzo del Persiles*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 19, 7 (1997) 145-164.
- CAVILLAC, Michel, «Una nota al *Guzmán de Alfarache*: la anécdota del cuadro invertido (Segunda parte, III-9)», en Odette Gorsse y Frédéric Serralta, eds., *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, pp. 193-201.
- CERVANTES, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza Editorial, 1999.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, dir. Francisco Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-CECE, 2004, 2 vols.
- CLOSE, Anthony, «Cotejo de dos ventas y dos poéticas: Alemán y Cervantes», en Christoph Strosetzki, ed., *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Münster 1999*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2001, pp. 369-380.
- CLOSE, Anthony, «Los 'episodios' del *Guzmán de Alfarache* y del *Quijote*», *Criticcón*, 101 (2007) 109-125.
- CROS, Edmond, *Contributions à l'étude du sources de Guzmán de Alfarache*, Montpellier, Faculté de Lettres, 1967.
- CROS, Edmond, «La noción de novela picaresca como género desde la perspectiva sociocrítica», *Edad de Oro*, 20 (2001) 85-94.
- DARNIS, Pierre, «El pincel de Alemán y el ojo del lector. Narrativa grutesca y pintura emblemática en *Guzmán de Alfarache*», *Studia Aurea*, 6 (2012) 179-209.
- ERASMO DE ROTTERDAM, *Libro de las apotegmas, que son dichos graciosos y notables*, Amberes, Martín Nucio, 1549.
- FOLKENFLIK, Vivian, «Vision and Truth: Baroque Art Metaphors in *Guzmán de Alfarache*», *Modern Language Notes*, LXXXVIII (1973) 347-355.
- GÓMEZ CANSECO, Luis, «*Don Quijote* II, 72: Ficciones, inverosimilitudes y moralidades», *Philología Hispalensis*, 18, 2 (2004 [2006]) 197-209.
- MANCING, Howard, «Embedded Narration in *Guzmán de Alfarache*», en Ellen M. Anderson y Amy R. Williamsen, eds., *Ingeniosa invención: Essays on Golden Age Spanish Literature for Geoffrey L. Stagg in Honor of His Eighty-Fifth Birthay*, Newark, Juan de la Cuesta, 1999, pp. 69-99.
- McGRADY, Donald, «Mateo Alemán y Tiamantes o la expresión del indecible dolor de los padres», *Revista de Filología Española*, 65 (1985) 319-321.

- MEXÍA, Pedro, *Silva de varia lección*, ed. Isaías Lerner, Madrid, Castalia, 2003.
- LÓPEZ POZA, Sagrario, «Imágenes emblemáticas en el *Guzmán de Alfarache*», en Ignacio Arellano *et al.*, eds., *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, Toulouse, GRISO-LEMSO, 1996, III, pp. 297-305.
- PORTÚS, Javier, «Un cuentecillo del Siglo de Oro sobre la mala pintura: Orbaneja», *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, (2^a época), 5 (1988) 46-55. Reimpreso como «Un cuentecillo sobre la mala pintura: Orbaneja», en José Miguel Morán Turina y Javier Portús, eds., *El arte de mirar: La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, Akal, 1997, pp. 117-127.
- SAN MIGUEL, Ángel, *Sentido y estructura del Guzmán de Alfarache de Mateo Aleman*, Madrid, Gredos, 1971.
- SÁNCHEZ Y ESCRIBANO, Federico, «La fórmula del Barroco literario presentida en un incidente del *Guzmán de Alfarache*», *Revista de Ideas Estéticas*, XII (1954) 137-142.
- TIMONEDA, Juan de, *Buen aviso y portacuentos. El sobremesa y alivio de caminantes. Cuentos*, ed. M^a Pilar Cuartero y Maxime Chevalier, Madrid, Espasa-Calpe, 1990.
- ZAPATA, Luis, *Arte poética de Horatio traduzida de latín en español*, Lisboa, Alexandre de Syqueira, 1592. Ed. facsímil *El Arte poética de Horacio traducida por don Luis Zapata*, Madrid, Castalia-Real Academia Española, 1954.

Novelas cortas y episodios en el *Quijote* de 1605: La venta y la corte en la reestructuración final del texto

Antonio Rey Hazas

Universidad Autónoma de Madrid

La novela corta es medular en el *Quijote* desde el primer momento, pues no hay duda, a mi entender, de que sus primeros seis o siete capítulos se basan en el modelo del llamado *Entremés de los romances*, anónimo, fechado hacia 1596 por Menéndez Pidal.¹ Dicho entremés es el fundamento argumental de la primera salida de don Quijote, que constituye una novela corta evidente, con independencia de que verdaderamente lo fuera o no, dado que, además de su uniformidad estructural y temática, está escrita y concebida sin división en capítulos. Es obvio que Cervantes la dividió después, cuando se decidió a proseguir su novela, y lo hizo además sin preocuparse excesivamente por ello, cortando el texto por donde le pareció bien, sin detenerse a hacerlo con excesiva precisión. Y ello hasta el punto de que, por ejemplo, el capítulo III acaba diciendo: «le dejó ir a la buen hora», y el IV comienza: «la del alba sería». Más significativo todavía es el engarce entre los capítulos V y VI, puesto que los editores suelen poner solamente una coma entre el final del uno y el principio del otro, a causa de que el V concluye con la siguiente frase: «con el cual se vino a casa de don Quijote», y el VI se inicia así: «el cual aún todavía dormía». Si a esto unimos que relata la primera salida y el primer regreso a casa del hidalgo manchego, que el héroe va solo en ella, sin la compañía de Sancho, y que, en consonancia con el hecho de que su locura se debe a la lectura de libros de caballerías, la novelita se cierra, coherentemente, con el conocido escrutinio de estos libros, y, posiblemente, según pensaba mi maestro, Juan Manuel Rozas, con la siguiente y sentenciosa frase, perfecto colofón de una hipotética novela ejemplar:

1. Menéndez Pidal (1940: 9-60). Me he ocupado de estas cuestiones en Rey Hazas (2006).

Aquella noche quemó y abrasó el ama cuantos libros había en el corral y en toda la casa, y tales debieron de arder que merecían guardarse en perpetuos archivos; mas no lo permitió su suerte y la pereza del escrutinador; y así, se cumplió el refrán en ellos de que pagan a las veces justos por pecadores.²

Si sumamos todos estos datos, en fin, no hay duda de que el *Quijote* se inició como una novelita corta. Hipótesis que se reafirma cuando analizamos la dimensión humana del personaje que la protagoniza, configurado ahora sólo como un mero objeto de burlas y escarnios —recuérdese que le arma caballero un ventero apicarado acompañado por dos prostitutas—, carente de la trascendencia que irá adquiriendo, paulatinamente, después.

Es más, como una novela que quizá llegara incluso a publicarse en 1604, aunque no conservemos ejemplar alguno de esa hipotética impresión. Y es que sí tenemos elementos suficientes como para pensar que sucedió así, ya que, en una carta fechada en Toledo el 14 de agosto de 1604, dice Lope de Vega:

De poetas, no digo: buen siglo es éste. Muchos están en cierne para el año que viene, pero ninguno hay tan malo como Cervantes ni tan necio que alabe a *Don Quijote*.³

Pero no sólo Lope conocía ese supuesto *Quijote*, sino también Francisco López de Úbeda, el autor de *La pícara Justina*, en la cual figura nuestro ingenioso hidalgo como héroe literario de indudable fama ya en 1604, dado que la novela del médico chocarrero se imprime aceleradamente a finales de dicho año, para salir a principios de 1605. Justina dice así:

Soy la rein- de Picardí-,
más que la Rud- conocí-,
más famó- que *doña Olí*-,
que *Don Quijó*- y *Lazari*-,
que *Alfarach*- y *Celestí*.⁴

La referencia de López de Úbeda no deja lugar a dudas, puesto que don Quijote aparece en ella junto a Lázaro de Tormes, Guzmán de Alfarache y Celestina, en calidad de personaje literario ya bien conocido en 1604. Bien es verdad que podría tratarse de alguna versión manuscrita de la novela corta difundida por esas fechas, pero el descubrimiento de Oliver Asín⁵ del documento del «morisco Juan Pérez o Ibrahim Taibí», donde se relata un episodio acaecido el 24 de agosto de 1604 en la feria de Alcalá de Henares, parece indicar que se trata de un impreso humilde, quizá un pliego, pues en calidad de tal se refiere al texto.

Sea como fuere, se publicara o no la novelita germinal, enfrentarse con la obra

2. Cervantes, *Quijote*, I, vii, p. 90.
3. Lope de Vega, *Cartas*, p. 68.

4. López de Úbeda, *La pícara Justina*, II, p. 611.
5. Oliver Asín (1948: 90-126).

de Cervantes implica hacerlo, en cualquier caso, con todas las formas novelescas del Siglo de Oro, y en concreto con la novela corta —que es el asunto que me interesa ahora—, a partir ya de su primera obra, de la *Galatea* (1585), en cuyo inicio, apenas se han presentado los pastores bucólicos que van a servir de guía, Elicio y Erastro, cuando vemos cómo Lisandro mata a Carino, ante ellos, en las idílicas riberas de Tajo-Henares. De este modo, en el comienzo mismo de la pastoral, asistimos al final de una novela trágica, de amor y honor, a la manera italiana, protagonizada por caballeros andaluces, que más adelante se nos relata completa:

Ya se aparejaba Erastro para seguir adelante en su canto, cuando sintieron, por un espeso montecillo que a sus espaldas estaba, un no pequeño estruendo y ruido; y, levantándose los dos en pie por ver lo que era, vieron que del monte salía un pastor corriendo a la mayor prisa del mundo, con un cuchillo desnudo en la mano y la color del rostro mudada; y que tras él venía otro ligero pastor, que a pocos pasos alcanzó al primero; y, asiéndole por el cabezón del pellico, levantó el brazo en el aire cuanto pudo, y un agudo puñal que sin vaina traía se le escondió dos veces en el cuerpo, diciendo:

—Recibe, ¡oh mal lograda Leonida!, la vida deste traidor, que en venganza de tu muerte sacrifico.

Y esto fue con tanta presteza hecho que no tuvieron lugar Elicio y Erastro de estor-bárselo, porque llegaron a tiempo que ya el herido pastor daba el último aliento.⁶

No hay duda de que la intención literaria de Cervantes es romper, desde el principio, el idilio clásico e innovar la pastoril, abriéndola a la cruda realidad de la vida, pues lo que hace va frontalmente en contra de la paz bucólica y de sus convenciones estéticas, como él sabía muy bien, ya que, según la autorizada voz de Fernando de Herrera, sin ir más lejos:

La materia de esta poesía —la del mundo pastoril— es las cosas y obras de los pastores, mayormente sus amores; pero simples y sin daño, *no funestos con rabias de celos*, no manchados con adulterios; competencias de rivales, pero *sin muerte y sangre*⁷.

Pero tampoco hay duda de que la clave de la ruptura de la bucólica clásica, o de la apertura del pastorilismo hacia la realidad, que viene a ser lo mismo, procede de un género narrativo diferente, pues se trata de una *novella* corta a la manera italiana.

Ello por no recordar que la *Galatea* quedó inacabada, y aunque puede, hasta cierto punto, preverse el final de la historia principal, ya que los pastores del Tajo-Henares, esto es, de Castilla, no están dispuestos a consentir que un portugués se lleve en matrimonio la «niña de sus ojos», por más que lo haya decidido el mismo rey, el «rabadán mayor de todos los aperos». Sin embargo, y a diferencia notoria, no es tan previsible qué habría de suceder con las dos novelas

6. Cervantes, *Galatea*, p. 35.

7. *Obras de Garcilaso de la Vega con anotacio-*

nes de Fernando de Herrera, en Gallego Morell

(1972: 474).

cortas inacabadas de la *Galatea*: la de Rosaura y la de Teolinda. Sea como fuere, da igual, porque Cervantes no acabó nunca la prometida segunda parte de la *Galatea*, pero es obvio que con ella dejó pendientes de solución final dos *novelas cortas*. Y eso es lo que me interesa en este momento, pues, más allá de cualquier otra consideración, no hay duda de que las primeras novelas largas de Cervantes, entre otras muchas cosas, servían de marco para sus novelas cortas.

Lo mismo sucede en el *Quijote*, claro está, «su mejor novela», por decirlo con palabras de Juan Carlos Onetti en su discurso del *premio Cervantes*, «que es la primera y la mejor novela que se ha escrito», añadiendo el novelista uruguayo: «una novela en la que todos hemos entrado a saco durante siglos y que, a pesar de nosotros y de tan repetida depredación, se mantiene, como el primer día, intocada, misteriosa, transparente y pura».

Una novela larga en la que se incluyen varias novelas cortas, algunos «episodios que lo pareciesen», cuentos breves, e incluso *microrrelatos*, pues como dice Ramón Fabián Vique, «el primer fragmento» quijotesco de esta índole «corresponde al capítulo LI de la *Segunda parte*», cuando Sancho en su calidad de gobernador de la ínsula Barataria, hace el siguiente comentario:

—Por cierto, señores, que esta ha sido una gran rapacería, y para contar esta necesidad y atrevimiento no eran menester tantas largas ni tantas lágrimas y suspiros, que con decir «Somos fulano y fulana, que nos salimos a espaciar de casa de nuestros padres con esta invención, solo por curiosidad, sin otro designio alguno», se acabara el cuento, y no gemidicos y lloramicos, y darle.

—Así es la verdad -respondió la doncella-, pero sepan vuesas mercedes que la turbación que he tenido ha sido tanta, que no me ha dejado guardar el término que debía.⁸

En consecuencia, todas las formas posibles del relato se hallan presentes en el *Quijote* de 1605, que me ocupa ahora, lo que demuestra la extraordinaria amplitud de miras que habían alcanzado las reflexiones cervantinas por esas fechas. No obstante, el autor independizó ocho años después, en 1613, únicamente sus novelas cortas, en virtud de un volumen que, como es sabido, denominó *Novelas ejemplares*, lo que es toda una definición de sus intereses literarios. Y a eso me atengo: a las novelas cortas del *primer Quijote*, tengan o no carácter y funciones de episodios.

Aunque no forma parte de mi estudio, necesito acudir a la autoridad de *El ingenioso caballero* (1615) para sustentar mi posición, porque en su capítulo XLIV, Cervantes define con claridad la diferencia que, para él, hay entre *novela corta* y *episodio*:

[...] algunas novelas, como fueron la del *Curioso impertinente* y la del *Capitán cautivo*, que están como separadas de la historia, puesto que las demás que allí se cuentan son casos sucedidos al mismo don Quijote, que no podían dejar de escribirse.⁹

8. Vique (2004), a partir de Epple (2005: 10-11). 9. Cervantes, *Quijote*, II, xliv, p. 886.

Es obvio que la *novela* difiere del *episodio* solo en su independencia con respecto a la historia central. De hecho, Cervantes se refiere a «*las demás* que allí se cuentan». Así pues, lo que distingue la narración de *Cardenio, Luscinda, Dorotea y don Fernando* (por referirme a la más larga) del *Curioso* o del *Cautivo*, es únicamente su grado de integración con la peripecia de don Quijote y Sancho; ya que, considerada como novela, nada tiene que envidiarlas. Lo mismo sucede con la interesante narración de *Marcela y Grisóstomo*, dado que la heroína está viva y se hace finalmente presente ante los narradores y el auditorio. En consecuencia, no se trata de una cuestión de concepción teórica, ni de estilo, ni de artificio narrativo, ni de técnica, ni de invención, ni de configuración de personajes..., sino de un asunto de mayor o menor autonomía, en lo sustancial. Esta precisa matización cervantina nos lleva, por tanto, a diferenciar *novelas de episodios novelescos* por su grado de independencia, al margen de que, desde otros puntos de vista, sean semejantes: «en esta *segunda parte* no quiso ingerir *novelas sueltas* ni pegadizas, sino algunos *episodios que lo pareciesen*», añade la misma cita quijotesca anterior.

Cervantes adapta así la preceptiva neoaristotélica de la época a sus intereses, pues sigue, aunque con matices originales, cierto es, el mismo concepto de *fábula* que sostiene, por ejemplo, la *Filosofía antigua poética* (1596) del Pinciano:

el argumento de aquel poema —*La Odisea*— es de un hombre que, peregrinando muchos años, guardado de Neptuno sólo, padeció en las cosas de su casa, de suerte que los pretendientes a su muger le comían la hacienda, y a la vida del hijo aparejauan asechanzas; el qual peregrino vino a su tierra después de grandes tempestades, y dándose a conocer a los suyos, se ayuntó con ellos, y, quedando él salvo, destruyó a sus enemigos. Veys el [argumento] propio de *la fábula*, y los demás que la «*Vlysea*» contiene son *episodios*. Éstas son palabras del Philósopho mismo, adonde, por el vocablo *propio*, distingue a *la fábula del episodio*, como que lo que es contenido en este argumento sea *propio* y necesario, y lo que es fuera dél, que son los *episodios*, no lo sean, sino que se pueden quitar y poner y variar según la voluntad del poeta.¹⁰

Así las cosas, y con independencia de la poética contemporánea,¹¹ no hay duda de que el problema de la novela corta nace, en Cervantes, de la novela larga, como hemos visto, y ello implica que se hace imprescindible, por tanto, una indagación a partir de tal presupuesto, y más aún en el asunto que me ocupa.

Esta opinión crítica se reafirma cuando comprobamos que la primera mención de *Rinconete y Cortadillo* considerada como novela, sin saber todavía que será una *novela ejemplar*, aparece, ocho años antes de su publicación en el volumen de 1613, en el *Quijote* de 1605¹²; aunque dicha reafirmación se consolida

9. Cervantes, *Quijote*, II, xliv, p. 886.

va (1968).

10. López Pinciano, *Philosophía antigua poética*, pp. 16-17.

12. «El ventero se llegó al cura y le dio unos papeles, diciéndole que los había hallado en un aforro de la maleta donde se halló la

11. Kohut (1973), Shepard (1970) y Vilanova-

sobre todo, cuando, ya en la *Segunda parte del Quijote*, Cervantes pone en boca de Sansón Carrasco la expresión de una censura motivada, al parecer, precisamente por la interpolación de otra novela, *El curioso impertinente*, en el seno de su libro inmortal:

—Una de las tachas que ponen a la tal historia —dijo el bachiller— es que su autor puso en ella una novela intitulada *El Curioso impertinente*; no por mala ni por mal razonada, sino *por no ser de aquel lugar*, ni tiene que ver con la historia de su merced del señor don Quijote.¹³

Es obligado hacernos, ahora, las siguientes preguntas: ¿Es real la crítica? ¿Quién la ha realizado? ¿Otros escritores coetáneos? ¿Acaso algunos lectores cualificados de su época? ¿Quizá una autoridad académica, universitaria?... La respuesta es *no*, según creo, porque es prácticamente imposible que así fuera. Se trata, más bien, entiendo, de una autocensura del propio Cervantes, dado que todos sus contemporáneos hacían lo mismo, sin excepciones, y se dedicaban a intercalar novelas y relatos constante y sistemáticamente. Podía haber puristas que defendieran la unidad de la fábula, pero no escritores que nadaran a contracorriente, dado que los patrones literarios imperantes en la época eran obvios y avalaban lo que había hecho el autor del *Quijote* de 1605, y poco antes a Mateo Alemán en su *Guzmán de Alfarache* (1599-1604), donde interpoló diversas novelas que no tenían nada que ver con la historia picaresca medular: la morisca de *Ozmín y Daraja*, la «novella» trágica de *Horacio*, la de los *caballeros de don Álvaro de Luna* y la de *Bonifacio y Dorotea*. También Agustín de Rojas había interpolado una novela corta bizantina en su, asimismo anterior y teatral, *Viaje entretenido* (1603), al igual que Lope de Vega había insertado piezas teatrales dentro del bizantino *Peregrino en su patria* (1604). Tal era el esquema, hacia 1600, de la narración larga, de la llamada novela barroca con interpolaciones, y ello antes y después de la muerte de Cervantes, pues sigue guiando, por ejemplo, a Tirso de Molina, cuando incluye *Los tres maridos burlados* dentro de sus *Cigarrales de Toledo* (1624), junto a otros relatos, diversas piezas dramáticas y un magnífico laberinto, etc.

El mejor ejemplo para confirmar mi interpretación, a causa de la rigurosa coetaneidad de las fechas, nos lo ofrece un buen novelista, muy atento al autor del *Quijote*, Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, que había publicado en 1612 —cuando Cervantes solicitaba el privilegio de sus *Ejemplares*— *La hija de Celestina*, novela unitaria y sin interpolaciones que, sin embargo, dos años

Novela del curioso impertinente, [...] El cura se lo agradeció, y, abriéndolos luego, vio que al principio de lo escrito decía: *Novela de Rinconete y Cortadillo*, por donde entendió ser alguna novela y coligió que, pues la del *Curioso*

impertinente había sido buena, que también lo sería aquélla, pues podría ser fuesen todas de un mismo autor [...]» (Cervantes, *Quijote*, I, xlvii, p. 491).

13. Cervantes, *Quijote*, II, iii, p. 581.

después, en 1614, reeditaba con el título diferente de *La ingeniosa Elena*, y con una serie de materiales nuevos, ajenos a la acción principal de la pícara, intercalados ahora en ella por primera vez; a saber: dos relatos apicarados en tercetos, *La madre* y *El marido*, cinco romances sobre las andanzas de un jaque llamado *Malas Manos*, y, lo que más nos interesa en este momento, una novela corta en prosa denominada *El pretendiente discreto*. El caso es muy significativo, porque tiene lugar al mismo tiempo que Cervantes está haciendo justo lo contrario en el *Segundo Quijote* (1615): quitar novelas y reducir todo a «episodios que lo pareciesen»; lo que, al menos en parte, había dado lugar a la publicación de las *Ejemplares* dos años antes, según explica él mismo.¹⁴ Barbadillo sigue entonces, exactamente por las mismas fechas —lo que es muy significativo—, un camino completamente opuesto al de Cervantes, y en vez de ahondar en lo unitario, como él, acentúa al contrario la dispersión de sus interpolaciones novelescas.¹⁵ La vía de Barbadillo, obvio es decirlo, era la que dominaba en la narrativa de la época, la que acabaría por crear pronto un modelo claramente misceláneo, que algunos han llamado *novela académica*,¹⁶ en el que se mezclarían novelas, obras dramáticas, discursos en prosa y poemas de toda índole, merced a las numerosas y diferentes *obras-marco* del propio Barbadillo, Francisco de Lugo y Dávila, Juan Pérez de Montalbán, Alonso de Castillo Solórzano, Tirso de Molina, Juan de Piña, y un larguísimo y bien conocido etcétera. Sucedía en los ámbitos novelescos lo mismo que acaecía en los teatrales, puesto que el lector barroco, al igual que el espectador, quería leerlo todo, acceder al universo entero, sin desdeñar nada, porque, como decía Lope de Vega en su *Arte nuevo* (1609): «la cólera / de un español sentado no se templá / si no le representan en dos horas / hasta el Final Juicio desde el *Génesis* [...]»¹⁷

En consecuencia, se trata de una autocensura cervantina, de una autocrítica puramente personal, de una decisión y un esfuerzo individuales, realizados con voluntad férrea, no ya en contra de las tendencias dominantes en su época, sino incluso en contra de sus propias inclinaciones personales, que le llevaban a «tratar del universo todo», como él mismo dice, y no a «escribir de un solo sujeto» —que es lo que defiende— porque era «un trabajo incomportable» para alguien como él, que se consideraba con «habilidad, suficiencia y entendimiento para

14. «También pensó, como él dice, que muchos, llevados de la atención que piden las hazañas de don Quijote, no la darían a las novelas, y pasarían por ellas o con prisa o con enfado, sin advertir la gala y artificio que en sí contienen, el cual se mostrara bien al descubierto, cuando por sí solas, sin arrimarse a las locuras de don Quijote ni a las sandeces de Sancho, [las nove-
las] salieran a luz» (Cervantes, *Quijote*, II, p. 44).

15. No obstante, Cervantes le trató muy bien en el *Viaje del Parnaso*, donde dice de él lo si-

guiente: «Éste sí que podrás tener en precio, / que es Alonso de Salas Barbadillo,/ a quien me inclino y sin medida aprecio» (Cervantes, *Viaje del Parnaso*, II, vv. 97-99, p. 77). Aunque seguramente fue porque, antes de escribir su manual bibliográfico en verso, sólo pudo conocer la primera versión de la novela, la denominada *La hija de Celestina* (1612), que carece de interpolaciones.

16. King (1963).

17. Cito por Rozas (1976: 188, vv. 205-208).

tratar del universo todo». Por eso, «pide no se desprecie su trabajo, y se le den alabanzas, *no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir*».¹⁸ Son, en suma, sacrificios personales y decisiones a contracorriente de su época, hechos en aras de la unidad, pilar que el escritor ha considerado imprescindible para lo que hoy llamaríamos novela moderna. Cervantes ha tomado la decisión —exce-
lente y necesaria, dicho sea de paso, para la herencia del Quijote— ya en la *se-
gunda parte* de su inmortal obra; esto es, en el *Ingenioso caballero* (1615), que por
eso, entre otras muchas razones, se diferencia radicalmente de la *primera parte*,
del *Ingenioso hidalgo* (1605), y más aún en el tema que nos ocupa, claro está.

Episodios y novelas de la primera parte del *Quijote*

Puede decirse que hay seis historias intercaladas en *El ingenioso hidalgo* (1605), que son, por el orden usual, desde el principio al fin, las siguientes: 1) el *episodio* de *Marcela y Grisóstomo*; 2) la larga narración guadianesca, que aparece y desaparece en varias ocasiones, y acaba por ser el *episodio* más importante del primer *Quijote*, dada la presencia del caballero y del escudero en muchos de sus lances, de *Cardenio, Luscinda, don Fernando y Dorotea*; 3) la novela de *El curioso impertinente*; 4) la novela del *Capitán cautivo*, que pasa a ser finalmente *episodio* de Ruy Pérez de Viedma y Zoraida, ya en la venta quijotesca, y se enlaza con el siguiente, 5) esto es, con el *episodio* novelesco del *oidor*, su hermano, y su añadido final, que es la historia de su hija *doña Clara y don Luis*. Finalmente, 6) el *episodio* de la hermosa *Leandra y don Vicente de la Roca* concluye la serie.

Según el propio Cervantes, *novelas* en sentido estricto solo hay dos, *El curioso* y *El cautivo*, «por no ser de aquel lugar». Los demás, por tanto, son *episodios* «que lo *pareciesen*, nacidos de los mismos sucesos que la verdad ofrece», dado que el capitán y Zoraida participan en la acción quijotesca solo cuando ya han acabado su relato, como Marcela, por un lado, y a diferencia de Cardenio, por otro.¹⁹

He de decir que, a mi entender, la distribución de las diferentes novelas y episodios responde a un reajuste final hecho por Cervantes cuando ya tenía, en buena medida, acabada su obra con una distribución diferente. No hay duda de que la mayor y mejor parte de las novelas y episodios del *Ingenioso hidalgo* se ubican dentro de un núcleo muy bien definido, que constituye la parte esencial de las andanzas quijotescas; un espacio cuyo comienzo y fin se halla marcado por los capítulos XXII y XLV, que delimitan con precisión el eje espacial de Sierra Morena-la Venta de Juan Palomeque el Zurdo, verdadero marco de inserción de las más destacadas y mejores novelas e historias intercaladas de la obra.

Sólo quedan fuera de ese marco espacial los episodios novelescos de 1) Mar-

18. Cervantes, *Quijote*, II, xliv, pp. 1036-1037.

19. Me atengo a la terminología cervantina en sentido estricto, aunque también me parecen

correctas otras formulaciones, como historias intercaladas, semi-episodios, etc. Véase Riley (1955-1956) y Martínez Bonati (1980).

cela y Grisóstomo, antes de su configuración, y de 6) Leandra y Vicente de la Roca, después de ella. Pero como veremos, la peripecia de Marcela estaba originalmente ubicada dentro de ese conjunto de la venta. Cervantes decidió separarla de él cuando ya estaba escrita, seguramente, al hacer los reajustes finales de su primer *Quijote*. Entonces, escribió la de Leandra, que por eso es el contrapeso exacto y paralelo de Marcela, a consecuencia de haberla desgajado de su lugar inicial, en perfecta simetría estructural. Así quedó, aunque fuera escrito y ajustado en el último momento, un trazado del conjunto perfectamente equilibrado y coherente, por más que se noten algo los reajustes precipitados de última hora.

El ejemplo de *La Galatea*

El equilibrio medido y sopesado en la distribución de novelas y episodios intercalados no es nuevo, pues ya existía, veinte años antes, en *La Galatea* (1585), donde las dos *novelas* que abren el mundo cerrado y pequeño de la bucólica del Tajo-Henares al exterior, e introducen dentro de él la sangre y la violencia, primero; las armas y el honor, los caballeros y las damas de la nobleza cortesana, después; estas dos narraciones, digo, además de abrirse a los espacios urbanos y a la geografía amplísima de Andalucía, en la *novela de Lisandro y Leonida*; y de Cataluña, el Mediterráneo y los turcos, Italia y Nápoles, después, en la *novela de Timbrio y Silerio*; estas dos *novelas*, insisto, las únicas completas de la *Galatea*, se van intercalando y contrapesando de manera gradual y simétrica de la siguiente manera: primero, la *novella trágica* de Lisandro, que acaba en la bucólica nada más comenzar, y luego se relata completa en el libro I. Después se intercala el *episodio* de Teolinda, que forma parte del mundo pastoril, y nunca concluye. En tercer lugar, ya en el libro II, inicia su *relato largo y bizantino* Silerio, que concluirá mucho después, ya en el libro IV, cuando lleguen a la pastoril del Henares, procedentes de Italia, Timbrio, Nise y Blanca, y todo acabe felizmente. Por último, el cuarto *episodio*, el de Rosaura, que se había introducido tras el de Silerio, queda asimismo sin acabar, como el de Teolinda.

Las *novelas* intercaladas dentro de *La Galatea*²⁰ responden, por tanto, a un diseño interpolador sumamente cuidado y preciso, que, por un lado, las agrupa de dos en dos, y por otro las entreteje, de modo que las del grupo A se sitúan en los lugares 1º y 3º, y las del B, que en verdad son *episodios*, ocupan los huecos 2º y 4º. Son obvios los paralelismo de toda índole que ligan las narraciones del grupo A, dado que *dos hombres*, dos caballeros, que además son *andaluces*, para mayor coincidencia, y han llegado a las riberas del Tajo por casualidad, relatan peripecias cortesano-caballerescas ajenas al cerrado mundo pastoril, que abre así sus puertas de par en par a la realidad contemporánea, sin concesiones, con toda su crudeza. Estas dos historias, que se sitúan en primer y tercer lugar de la

20. Sobre estas cuestiones, véase Sabor de Cortázar (1971) y Murillo (1988).

interpolación, son además narraciones de géneros literarios muy alejados de la pastoril, en concreto una *novella trágica* a la italiana (la de Lisandro) y una *novela bizantina* (la de Silerio), que cumplen ambas la función de ampliar el ámbito bucólico hasta el máximo límite de realidad permitido, con el objeto de que el *nuevo libro de pastores* que sale sea, a la vez, mítico y cotidiano, realista e idealista, arcádico y contemporáneo. Las dos novelas acaban bien, en conformidad con los códigos de la época: ya con la muerte del asesino, en buena justicia poética, la primera; ya con la felicidad y el amor correspondido de los cuatro protagonistas, en la tercera. Ambas, así, concluyen de la mejor y más justa manera posible. Y para mayor paralelismo, las dos acaban dentro del mismo espacio bucólico, aunque de manera opuesta: una con muerte, otra con bodas; una con desgracia y otra con felicidad.

Las otras dos novelas, las del grupo B, que aparecen en segundo y cuarto lugar, respectivamente, entreveradas con las del A, para que el resultado adquiera la complejidad de vida auténtica necesaria, son en verdad *episodios* que pertenecen al mismo mundo pastoril del Tajo-Henares, en oposición a las *novelas* cortesano-bizantinas, y asimismo a diferencia radical, son introducidos siempre por mujeres,²¹ en vez de por dos hombres. Son ahora dos pastoras, Teolinda y Rosaura, respectivamente, que se han enamorado de dos pastores de su ámbito, Artidoro y Grisaldo, los cuales no han llegado allí por causalidad, como los otros. Las coincidencias no se detienen ahí, para mayor claridad de su imbricación, puesto que ambas historias están interrelacionadas a su vez, en este caso, ya que la hermana de Teolinda, Leonarda, es la acompañante de Rosaura, y los enamorados de las dos hermanas son criados de Grisaldo. Estas dos narraciones, por si no fuera suficiente, son más cercanas que las otras a la acción medular, dado que es pastoril también la de Teolinda, y caballeresco-pastoril la de Rosaura. Ambas, por último, quedan sin concluir, a la espera de una segunda parte que Cervantes nunca escribió, a diferencia de las otras dos, que acaban dentro del texto.

Los paralelismos y contrastes que entrelazan el conjunto son evidentes: relatan las novelas dos hombres, que son de fuera, frente a dos mujeres, que son de dentro, en el caso de los episodios narrativos. Los hombres urbanos acaban definitivamente sus novelas; las pastoras no concluyen nunca las suyas. Los primeros relatan y protagonizan *novelas*; las segundas cuenta *episodios* novelescos de su entorno pastoril. Por si no fuera suficientemente claro el juego de contrastes y paralelismos, en equilibrio siempre, también chocan entre sí, en forma y sentido, las dos narraciones más complejas, pues la primera acaba en muerte y desgracia, mientras que la segunda concluye en bodas y parabienes. Obvio es decir que ambas son finalmente justas.

21. Cañadas de Greenwood (1986) ha estudiado el diferente modo de relatar sus andanzas que tienen las mujeres de la *Galatea* frente a los hombres.

Pues bien, los mismos parámetros equilibrado y medidos de *La Galatea*, la misma búsqueda de proporción y simetría preside la inserción de las novelas y los episodios del primer *Quijote*, aunque con más hondura y complejidad.²²

El mundo pastoril del Tajo-Henares es, en cierta medida, un marco narrativo, aunque sea mucho más ambicioso novelescamente que el de Boccaccio, claro está, pero marco estático, al fin y al cabo. Tiene sentido pleno y autonomía narrativa en sí mismo, por supuesto, pero el estatismo de la bucólica lo acerca al marco narrativo. No en vano, de algún modo, aunque con el añadido de numerosas innovaciones, Cervantes reitera el procedimiento en el *Quijote* de 1605, donde vuelve a construir otro marco espacial fijo, estable, que tampoco se modifica, en el que se interrumpe el viaje y los personajes permanecen durante un tiempo: todo ello acaece en el entorno de Sierra Morena y de la venta de Juan Palomeque, de la que todos los personajes de algún interés entran y salen con frecuencia.

El marco quijotesco

A partir del capítulo XVIII, las cosas se difuminan en el devenir del hidalgo manchego, que va poco a poco adquiriendo más dignidad como personaje, en la medida en que ya no confunde toscamente los objetos con su mundo literario caballeresco: los perfiles de la realidad pierden nitidez, y el caballero, en consecuencia, se confunde, pero casi como podría hacerlo cualquier otro; no solo desde su locura: el polvo que levantan los rebaños oscurece sus contornos, y ello hace más explicable que el héroe pueda confundirlos con ejércitos fabulosos (XVIII); las antorchas nocturnas dan un aspecto fantasmal al cuerpo muerto y a sus acompañantes, que hace admisible su error (XIX); el ruido ensordecedor de los batanes en la oscuridad de la noche causa miedo a nuestros héroes, como a cualquier otro que los oyera (XX); el reflejo del sol tras la lluvia reciente hace que brille la bacía del barbero como si fuera otra cosa, por ejemplo, el yelmo de oro de Mambrino (XXI), etc. No es raro, pues, que don Quijote se confunda ahora, a causa de la falta de nitidez en los contornos de las cosas, como bien han visto Avalle-Arce y Riley.²³

Este proceso dignificador del héroe se interrumpe, curiosa y muy significativamente, en el capítulo XXII, lo cual no es de extrañar, puesto que toda la novela da un giro a su andadura a partir de él. El *episodio de los galeotes* marca, en

22. Ya hace más de cuarenta años que Celina Sabor de Cortázar (1971: 238) lo anunció: «*La Galatea* viene a ser un esbozo [...] de la Primera parte del *Quijote*. En su obra primera Cervantes ensaya un tipo especial de estructura —el de la construcción en profundidad— que madurado a lo largo de veinte años alcanzará

en 1605 su expresión perfecta.».

23. Obviamente, estoy de acuerdo con Avalle-Arce y Riley (1973: 65 ss.) y en desacuerdo con Williamson, (1991: 136), donde sostiene que la locura no se modifica, no disminuye progresivamente, a estas alturas de las andanzas quijotescas.

efecto, el final de un período y el comienzo de otro. Por un lado, culmina todo el proceso que había arrancado en el capítulo VII, tras el final de la «novelita» y el escrutinio; y lo hace magistralmente, mediante un *error moral*, por usar la terminología de Américo Castro, en el que don Quijote malinterpreta la realidad una vez más, pero no porque yerren sus ojos, a diferencia de lo que sucedía en los episodios precedentes, ni porque se equivoquen sus oídos, como en el episodio de los batanes, sino porque su visión utópica del mundo le impide aceptar que nadie, ni siquiera la justicia real, tenga derecho a condenar a otros hombres.

Cervantes se dio cuenta de que el esquema narrativo que seguía desde la novela corta embrionaria se estaba agotando, porque resultaba excesivamente mecánico y reiterativo, de aventuras demasiado semejantes unas a otras, moduladas todas ellas de acuerdo con un esquema muy similar: un error inicial de la locura caballeresca de don Quijote originaba siempre un enfrentamiento con la realidad que acarreaba el fracaso del héroe, habitualmente sancionado con palos y golpes. Se dio cuenta, sin duda, de la monotonía y el cansancio que tan repetido módulo comportaba, por más que la estructura paródica lo necesitara, y decidió dar un sesgo distinto a su narración, porque era imprescindible hacerlo. Sin embargo, a poco de nacer, se interrumpe el camino, dado que nace entonces el conjunto más característico del *Quijote* de 1605: el que acaece en torno a la venta, que discurre, exactamente, entre los capítulos XXII y XLV, y funciona como un marco novelesco.

Para que el lector pudiera percibir los elementos distintivos de este período medular y notara, además, el carácter de marca estructural nítida que tienen los dos capítulos que lo abren y cierran, era necesario resaltarlos de manera inconfundible. De ahí que la morfología de ambos llame la atención por su origen entremesil, ya que son, en efecto, novelizaciones de entremeses, o entremeses anovelados, lo que no debe extrañarnos nada, por otra parte, ya que, por estas fechas, nuestro autor estaba haciendo lo mismo en *Rinconete y Cortadillo*, mezcla de relato picaresco y entremés de rufianes.²⁴ Y, para ser más concretos, son, en buena medida, entremeses *de figuras*, dado que se trata, en ambos casos, de dos juicios, sin trama argumental, en los que la acción sólo se desencadena al final. En los dos, asimismo, don Quijote se erige en juez y en motor de la acción, pues él decide, juzga, inicia la peripecia y, finalmente, la detiene (aunque en el capítulo XXII se añada a continuación el apedreamiento de los galeotes liberados, con el objeto de que no existan dudas sobre la locura del hidalgo, dada la peligrosidad ideológica del episodio). Con todo, el capítulo XXII está más cerca del entremés de figuras que el XLV, dado que, al igual que en *El juez de los divorcios* o en *La elección de los alcaldes de Daganzo*, por mencionar los dos cervantinos de este género, el juez, don Quijote en este caso, dialoga con un galeote, indaga la causa de su condena, obtiene una respuesta, habla con otro, hace lo propio,

24. Como demostraron Ynduráin (1966) y Varela (1970).

sigue con un tercero, etc., hasta que decide actuar. Es, pues, el característico desfile falso de acción de los entremeses *de figuras*, que no existe en el capítulo XLV, más cercano a la construcción de los entremeses habituales, aunque tenga algo de los otros, de los *de figuras*, por tratarse asimismo de un juicio.

La elección de dicho modelo se justifica plenamente, pues Cervantes, consumado entremesista y dramaturgo, conocía muy bien, no sólo el arte del entremés²⁵, sino su función de interludio separador, ubicado entre los actos de la comedia, y, seguramente por eso, adaptó tal peculiaridad dramática a la configuración formal de su gran novela, construyendo una suerte de entreacto, una pausa para realzar con más énfasis su carácter de marca constructiva.

Por otra parte, la ocurrencia no era insólita, pues Quevedo, aunque Cervantes no lo supiera, estaba haciendo —o había de hacer²⁶— algo parecido por las mismas fechas en *El Buscón*, donde Pablos ejerce de personaje que juzga los dislates del poeta loco, el arbitrista, el esgrimidor, el soldado, el ermitaño, etc., a la manera, asimismo, del desfile característico del entremés de figuras²⁷.

En todo caso, lo cierto es que ambos capítulos se conforman como marcas estructurales concebidas para atraer la mirada del lector y avisarle (muy cervantinamente, respetando su libertad, sin condicionarle) de que ahí empieza y acaba algo nuevo, algo diferente; y ello, no sólo por medio de su peculiaridad constructiva, sino también a causa de su hondura temática, dado que ambos capítulos desarrollan asuntos de incuestionable profundidad y gravedad ideológica.

La definición del espacio literario del marco y el rechazo de la corte

Lo primero que hace Cervantes es definir un espacio literario libre entre Sierra Morena y la venta manchega, un espacio acorde con la libertad de acción individual del caballero andante (y de otros personajes de novelas). De ahí que se abra mediante un choque frontal con el sistema jurídico de la monarquía en el mencionado capítulo XXII: el episodio de los galeotes, que según Sancho son «gente forzada del rey que va a las galeras», lo que origina la reacción del caballero: «¿Cómo gente forzada? ¿Es posible que el rey haga fuerza a ninguna gente?». El escudero, que conoce bien a su amo, para evitar problemas, aclara: «No digo eso, sino que es gente que por sus delitos va condenada a servir al rey en las galeras, de por fuerza». Pero don Quijote se olvida del sistema jurídico y se queda solo con lo que interesa a su condición de caballero andante:

25. Al que, por cierto, había de anovellar, como ha demostrado Asensio (1973). Para las ideas de Cervantes sobre el teatro, véase Rey Hazas (2005).

26. No entro en la difícil cuestión de las fechas de escritura de *El Buscón*.

27. Véase Lida (1980: 259) y Rey Hazas (1982b: 26 ss.).

—En resolución —replicó don Quijote—, como quiera que ello sea, esta gente, aunque los llevan, van de por fuerza, y no de su voluntad.

—Así es —dijo Sancho.

—Pues desa manera —dijo su amo—, aquí encaja la ejecución de mi oficio: desfacer fuerzas y socorrer y acudir a los miserables. (I, 22)

Don Quijote no acepta el sistema judicial de su época y deja en libertad a unos galeotes justamente condenados a remar en las galeras «de por fuerza, y no de su voluntad». Es cierto que el caballero está loco, y que recibe de inmediato el castigo de mano de los mismos presos recién liberados, para que nadie se inquiete. Pero no es menos cierto que, locuras aparte, no acepta el sistema jurídico de su sociedad, pues, frente a la justicia legal, él opone su propia concepción de una justicia natural,²⁸ no escrita, basada en el amor²⁹ y la tolerancia, que se diferencia de aquélla por carecer de un aparato represivo. Todo es consecuencia de su locura caballeresca, claro está, de su condición de caballero andante libre e independiente.

Más allá del enfrentamiento con el sistema, esta ruptura es la llave del proceso creador de un espacio literario-novelesco libre, que es lo que más nos interesa en este momento, pues don Quijote, obligado a huir de la justicia, se refugia en Sierra Morena; y entonces, Cervantes, de manera verosímil, pero a su estilo, esto es, mostrando «con propiedad un desatino», va construyendo, poco a poco, el espacio-marco capaz de dar cauce a todas las novelas y episodios; un espacio dual, en el que la sierra, amparo de jueces y justicia, permite la libertad, al mismo tiempo que la venta funciona como una suerte de minicorte, como un centro de reunión verosímil para personajes de las más elevadas clases sociales, capaz que evitar así las limitaciones sociales que la narración había tenido en sus capítulos anteriores, donde el novelista podía mostrar sus ideas sin cortapisas, con plena libertad. La inverosimilitud literaria le impedía llevar a don Quijote a la verdadera corte madrileña —estamos en 1588³⁰— de Felipe II. Por eso el novelista construye ahora, poco a poco, un espacio donde el caballero pueda mostrar sin limitaciones, en libertad, todas sus capacidades inmensas: tal es el marco que da entrada a las novelas y episodios. Con todo es una corte libre para el amor y otras acciones, a diferencia de la corte real, en contraposición directa con ella.

La ausencia de Madrid se debe, por tanto, a la verosimilitud de la novela, puesto que la mera presencia en una ciudad de alguien tan estrafalario como nuestro héroe hubiera dado muy pronto con sus huesos en la cárcel, como, de hecho, está a punto de sucederle al héroe del falso *Quijote de Avellaneda*, esto

28. Véase Castro (1972) y Maravall (1948).

29. «El concepto quijotesco de la justicia es un concepto del amor. Y a través del amor, la justicia abstracta de don Quijote adquiere

una plenitud concreta» —dice Carlos Fuentes (1994: 92).

30. Como ha demostrado Moreno Jiménez (2012).

es, al otro don Quijote, en Madrid, precisamente, que es la mejor prueba *ex contrario* para entender lo que hace Cervantes, quizá porque no pudo hacer con verosimilitud otra cosa.

Con todo, no es menos cierto que sí deambula por las calles de Barcelona, ciudad que recibe el más vivo de los elogios, a pesar de ser el lugar donde el héroe es definitivamente derrotado. ¿Por qué puede pasear las calles de la ciudad Condal, entonces, aunque sea con más o menos expectación, y no por las calles de la Corte de las Españas? ¿Se trata solo de un problema de verosimilitud? Obviamente no; o al menos, no solamente. En consecuencia, el sentido de la omisión de Madrid se debe también a su rechazo, no como ciudad, sino como sede de la corte de los Austria, esto es, como centro de un poder absoluto en el que no existía margen para la libertad y donde imperaba el todopoderoso caballero quevedesco don Dinero. No olvidemos que la corte era además el mejor ejemplo de la injusticia:

¡Oh, corte —dice el licenciado Vidriera—, que alargas las esperanzas de los atrevidos pretendientes y acortas las de los virtuosos encogidos, sustentas abundantemente a los truhanes desvergonzados y matas de hambre a los discretos vergonzosos!³¹

No en vano coinciden en Barcelona rebeldes tan cualificados como el bandolero Roque Guinart, que introduce a nuestro héroe a la ciudad, y víctimas del autoritarismo, como el morisco Ricote y su hija Ana Félix³², cuyo perdón, por cierto, se ofrece a gestionar Antonio Moreno aprovechando la corrupción madrileña, dado que en la Corte, «por medio del favor y de las dádivas, muchas cosas difíciles se acaban» (II, 65).

Cervantes, no podía llevar a su héroe a la Corte, como hubiera deseado, sin duda, y por eso hizo lo contrario y, en cierta manera, llevó la Corte a los ámbitos de su caballero. Y es que el problema era fundamentalmente literario, novelesco, si se quiere, dado que no podía renunciar en ningún caso a la amplitud inmensa de vida y literatura, a la riqueza y variedad de personajes y situaciones que ello comportaba, y que su héroe y su libro necesitaban. Por eso, el inmenso espacio andante de toda La Mancha, marco imprescindible de los primeros capítulos quijotescos, se va poco a poco comprimiendo (a partir de I-22), primero a Sierra Morena y después al miniespacio de una pequeña venta del camino. Significativa y paradójicamente, esa reducción del espacio novelesco implica, al contrario, una extraordinaria ampliación de la realidad, pues toda la sociedad española contemporánea entra ahora en él.

Una vez sobredimensionado el pequeño espacio de esa venta de Juan Palomeque el Zurdo, un mero punto sobre la geografía de los caminos de La Mancha, Cervantes realiza un verdadero alarde técnico y estructural, demostrando

31. Sevilla-Rey, *El licenciado Vidriera*, p. 107. Ricote o la hispana razón de estado» (1975: 229-335) y Rey Hazas (1993).

32. Véase Márquez Villanueva, «El morisco

su capacidad para mover simultáneamente en él a una treintena de personajes de la más diversa índole social, económica y moral, narradores y actores, o ambas cosas a la vez, muchos de ellos con su propia historia, y siempre, y esto es lo magnífico, en torno a esa venta que transforma su pequeño espacio en la más grande apertura hacia la realidad de toda la novela, y lo hace, curiosamente, con seres que protagonizan otras novelas intercaladas, otros episodios interpolados ahora.

La extraordinaria potenciación novelesca de ese mini-espacio de la venta, que se llena de contenido social y novelesco hasta extremos límites y se convierte en una especie de sustituto de la Corte: no es un mero lucimiento de virtuosismo literario ni una vanidosa ostentación de constructor manierista, sino que se trata de dar cauce adecuado a una necesidad expresiva sumamente compleja.³³ Como dice José Gaos, la venta es un centro más teatral que novelesco muchas veces, pues funciona como una «escena de confluencia, reconocimiento y desenlace de un conjunto de acciones e intrigas —novelas y episodios, en nuestra terminología; a saber: las de Luscinda y Don Fernando, Dorotea y Cardenio, por una parte, y, por otra, las de Zoraida y el Cautivo con su hermano el Oidor y la hija de este y Don Luis».³⁴

Porque lo cierto es que todos estos personajes de las distintas novelas e historias intercaladas, después de haber expuesto y solucionado sus problemas personales, a la altura ya del capítulo XLV, configuran un mosaico social que se parece, como una gota de agua a otra gota, a una síntesis perfecta de la sociedad seiscientista española, o, si se quiere, a su enseña y símbolo: la Corte. No falta ningún grupo social importante de la nobleza: ni Grandes de España (don Fernando es hijo de uno de ellos), ni caballeros o aristócratas de tipo medio (Cardenio, Luscinda), ni señores de lugares (don Luis), ni hidalgos, por supuesto (don Quijote y los Pérez de Viedma), ni siquiera una clase social asimilada por su riqueza, ya que no por su linaje, los labradores ricos (Dorotea). Tampoco faltan profesionales liberales de las armas y las letras, próximos a las clases privilegiadas, como el oidor, magistrado de lo civil, o el capitán, su hermano; ni un miembro del clero (el cura), para que, en todo caso, esté asegurada la presencia necesaria de tres pilares básicos de esta sociedad: la administración, el ejército y la iglesia. Finalmente, claro está, existen numerosos individuos de las distintas categorías del pueblo llano: barberos, labradores (y no sólo Sancho), arrieros, cuadrilleros de la Santa Hermandad, el ventero y su familia, Maritornes... En fin, una buena representación, sin duda, de la sociedad española contemporánea. Pero, atención: todos ellos han entrado en escena procedentes de novelas cortas y episodios.

Sí, pero, ¿a qué fin responde la unión en este microcosmos de la venta? ¿Con qué objeto se produce la síntesis social de esta minicorte? Para burlarse de ella, de la sociedad coetánea española, de su necia vaciedad, de su vana inconsistencia, de

33. Orozco (1981: 166 ss.).

34. Gaos (1948: 79). También, Neuschafer (1999: 75-96).

la superficialidad de sus intereses y preocupaciones; aunque, eso sí, sin acritud, sin sarcasmo, con distanciada ironía, cervantinamente, en suma. Y es que todos estos seres discuten y se pelean, llegando a sacar las armas y a herirse unos a otros, por una razón absurda y banal, por una causa inexistente: la de si es yelmo o bacía, jaez o albarda. Y, para colmo, sólo un loco, don Quijote, cuya locura caballeresca había sido el origen de tan paródico juicio, y con él, de la gresca, es capaz de detenerla: él la inicia y la detiene, quizás porque *un loco hace ciento*, según el refranero. Cervantes, que tantas veces se había jugado la vida por su país y por su religión, no podía dejar de ridiculizar la irresponsabilidad de una sociedad, la española, capaz de enfrentarse por una nimiedad y de olvidarse de los problemas verdaderamente graves que la aquejaban. La burlesca contienda, además, había puesto en lucha a los menesterosos contra los privilegiados, a los del pueblo llano contra los nobles. ¿Quería decir algo más? ¿Aludía a una confrontación de clases?

Merece la pena recordar, por otra parte, y desde una perspectiva históricoliteraria, cómo mueve Cervantes a todos estos personajes durante la disputa, aunque sólo sea para comprobar la distancia que le separa de la escueta linealidad narrativa anterior, incapaz de mover más de dos o tres personajes a la vez,³⁵ para corroborar, una vez más, hasta qué punto había superado sobradamente en complejidad y hondura la novelística que le precedió:

El ventero, que era de la cuadrilla, entró al punto por su varilla y por su espada, y se puso al lado de sus compañeros; los criados de don Luis rodearon a don Luis, porque con el alboroto no se les fuese; el barbero, viendo la casa revuelta, tornó a asir de su albarda, y lo mismo hizo Sancho; don Quijote puso mano a su espada y arremetió a los cuadrilleros. Don Luis daba voces a sus criados que le dejasen a él y acorriesen a don Quijote, y a Cardenio, y a don Fernando, que todos favorecían a don Quijote. El cura daba voces, la ventera gritaba, su hija se afligía, Maritornes lloraba, Dorotea estaba confusa, Luscinda suspensa y doña Clara desmayada. El barbero aporreaba a Sancho, Sancho molía al barbero; don Luis, a quien un criado suyo se atrevió a asirle del brazo porque no se fuese, le dio una puñada que le bañó los dientes en sangre; el oidor le defendía, don Fernando tenía debajo de sus pies a un cuadrillero, midiéndole el cuerpo con ellos muy a su sabor. El ventero tornó a reforzar la voz, pidiendo favor a la Santa Hermandad: de modo que toda la venta era llantos, voces, gritos, confusiones, temores, sobresaltos, desgracias, cuchilladas, mojicones, palos, coces y efusión de sangre.³⁶

En todo caso, lo cierto es que ambos capítulos, XXII y XLV, se conforman como marcas estructurales concebidas para atraer la mirada del lector y avisarle de que ahí empieza y acaba algo nuevo, algo diferente; y ello, no sólo por medio de su peculiaridad constructiva, sino también de su profundidad temática,

35. Recuérdese, simplemente, el *Lazarillo de Tormes* (1554), mera acumulación de amos varios, uno tras otro; o la *Diana* (1569), de Montemayor,

que hace lo mismo con las pastoras distintas que narran su historia y se van sumando a la comitiva.

36. Cervantes, *Quijote*, I, xlvi, p. 476.

dado que ambos capítulos desarrollan asuntos de incuestionable profundidad y gravedad ideológica.

Las modificaciones que sufre la fase novelesca ubicada entre las dos marcas son numerosas, puesto que don Quijote y Sancho ya no prosiguen su viaje y se quedan en Sierra Morena, donde han tenido que ocultarse para escapar de la Santa Hermandad, a consecuencia de la liberación de los galeotes. El detenimiento de su deambular origina la existencia de un núcleo espacial aglutinador, antes inviable, la venta de Juan Palomeque el Zurdo, centro genial del nuevo esquema constructivo quijotesco, donde —otro cambio radical— nuestros héroes ya no serán, a menudo, los personajes medulares, y otros ocuparán su lugar, dando entrada, de este modo, a un cúmulo de historias diferentes y seres nuevos, procedentes de los más distintos lugares y pertenecientes a las más diversas clases sociales y a los más variados comportamientos morales, que dotarán a la novela de una amplitud, de una complejidad y de una riqueza de las que había carecido hasta este momento. Sobre todo porque, mientras se mantuvo el esquema de episodios en sarta, al modo picaresco, la mayor parte de los personajes pertenecían a los estratos más bajos de la sociedad, pues eran venteros, arrieros, criadas, porqueros, prostitutas, galeotes, pastores, barberos... Ahora, el viaje se detiene, el esquema de la serie ininterrumpida de episodios desaparece, y entran en escena capitanes, magistrados, caballeros, hidalgos, labradores ricos, señores de lugares, señores de título, grandes de España... Todo un mundo de elevada posición y de aristócratas, que comporta al mismo tiempo, y en buena coherencia, la estilización literaria de la novela, dado que, merced al nuevo esquema morfológico estático e interpolador, se insertan relatos de diversa índole, pero todos ellos de los que he denominado alguna vez «formas de narrativa idealista»³⁷, esto es, novelas de aventuras, cortesanas, a la italiana, de cautiverio, e incluso una pastoril, que acabaría por desgajarse de este núcleo.

El caso aislado de Marcela

Y es que Cervantes había alcanzado tal conciencia de la monotonía que lastraba la fase ensartada anterior, tan obvio le resultaba su mecanismo excesivo, que sacó un episodio entero de este centro, el de *Marcela y Grisóstomo*, originalmente ubicado en Sierra Morena, y lo interpoló entre los capítulos XI y XIV. La prueba de ello es que, 1) ni siquiera se molestó en cambiar los títulos de los capítulos que lo preceden y lo siguen, pues el X anuncia en el suyo «el peligro en que se vio con una turba de yangüeses», y no aparece yangüés alguno hasta el título del XV, que reza así: «Donde se cuenta la desgraciada aventura que se topó don Quijote en topar con unos desalmados yangüeses». Me refiero a los títulos, porque la verdad es que yangüeses no aparecen nunca, y sí lo hacen gallegos. Pero lo que interesa, en todo caso, es que hay una ruptura entre los títulos de ambos capítulos, a causa

37. Rey Hazas (1982a).

de que entre ellos se interpoló, después de acabados y concebidos uno tras otro, el mencionado episodio pastoril. 2) Lo que se confirma cuando observamos que diversos personajes se refieren con frecuencia a estos «montes» y a estas «sierras», sin darse cuenta de que don Quijote y Sancho están todavía en el llano de La Mancha, porque aún no han llegado a Sierra Morena, cosa que harán, como hemos dicho, tras el capítulo XXII.³⁸ Probablemente, el episodio pastoril se adelantó hasta XI-XIV desde el capítulo XXV, donde debía ubicarse en el primitivo plan del *Quijote*, ya que dentro de éste, cuando nuestro héroe acaba de escribir la carta de amor a Dulcinea y la libranza de los pollinos, Sancho menciona las lágrimas que se le escaparon la noche anterior a causa de la desaparición del asno:

Por amor de Dios, señor mío, que no vea yo en cueros a vuestra merced, que me dará mucha lástima y no podré dejar de llorar; y tengo tal la cabeza, *del llanto que anoche hice por el rucio*, que no estoy para meterme en nuevos lloros.³⁹

Sin embargo, en el texto de la *prínceps* no existen ni la tal noche ni el tal llanto: parecen haber desaparecido, junto con el asno. De ahí que Stagg crea que en la primera redacción el robo del burro tenía lugar la noche precedente al encuentro con Marcela, a la altura del actual capítulo XXV, y que, al trasladar todo el episodio de Grisóstomo, trasladó también el robo del asno y la noche del llanto, ambos desaparecidos. Luego, se dio cuenta de que entre esta nueva colocación y la primitiva había muchísimas alusiones a la presencia del rucio, y decidió eliminar su hurto y su reaparición, sin acordarse de los lamentos de Sancho, ni molestarse en suprimir las demás referencias a la desaparición del animal, que menudean a partir del capítulo XXV. De este modo, pues, resulta que la motivación de tan famosa desaparición se debe a uno de los reajustes compositivos realizados sobre la primera redacción de la novela⁴⁰.

La segunda edición de Juan de la Cuesta (1605) intentó solucionar el desajuste, sin la participación de Cervantes⁴¹, e introdujo un texto añadido sobre el robo del rucio en el capítulo XXIII y otro sobre su recuperación en el XXX, embrollando todavía más el asunto, puesto que se equivocó de lugar, y debía de haberlo hecho en el XXV y en el XLII. Cervantes, diez años después, en II-iii-iv, retomó el olvido y lo transformó en espléndida literatura. Pero eso es otra cuestión.

Novelas y episodios en el marco central

Al margen de reajustes y despistes de última hora, el nuevo camino abierto tras el *episodio de los galeotes* (XXII) era el resultado constructivo de la *Galatea*, después de veinte años de reflexión y maduración literaria, lo que implica una complejidad

38. Véase Stagg (1964 y 1966).

39. Cervantes, *Quijote*, I, xxv, p. 269.

40. Sobre todas estas cuestiones, véase

Martín Morán (1990).

41. Véase Flores (1975 y 1980).

morfológica y una riqueza narrativa muy superiores. Ahora, en torno a la venta medular, recuerdo lejano del palacio de Diana de Montemayor, y con distintos grados de integración, se van insertando en la vida de don Quijote y Sancho los siguientes relatos: 1) una novela, que figura como tal, y es, simplemente, leída por el cura a los demás (*El curioso impertinente*), completamente *tangente*, pues, al círculo quijotesco; 2) otra novela, presentada como historia biográfica, relatada por su protagonista, algo más integrada, pero todavía bastante ajena al eje del relato, digamos que *secante* de la circunferencia axial (*La historia del capitán cautivo*), considerada por sí sola; aunque si la consideramos parte de un entramado más complejo, dado que acaba por imbricarse con 3) *la del oidor*, que resulta ser hermano del capitán Pérez de Viedma, y, en consecuencia, con 4) *la peripecia amorosa de don Luis y doña Clara*, la hija del juez, su integración aumenta considerablemente. No obstante, todo este conjunto literario (2, 3 y 4) se ve entrelazado por la riqueza novelesca y la plenitud de su integración en el eje central de 5) de la *novela-episodio* formada por las historias amorosas de *Cardenio-Luscinda y don Fernando-Dorotea*, juego cruzado de imbricaciones magnífico y sin par, que da cauce a las demás narraciones, porque sus personajes, ya desde el loco inicial de la mula muerta, la maleta y los escudos, dejan de ser solo novelescos y se unen episódicamente a las andanzas de don Quijote y Sancho.⁴²

El *episodio de Cardenio, Luscinda, don Fernando y Dorotea* se introduce con el mismo procedimiento que la historia de Marcela: mediante un cabrero que la anticipa; aunque, a diferencia de la pastora y su enamorado, estos personajes van a integrarse activamente, sobre todo Dorotea, en la *vida de don Quijote y Sancho*. Es además el más largo de todos los episodios novelescos, pues ocupa el marco entero, aunque su peripecia concreta se centra en los capítulos XXIII, XXIV, XXVII, XXVIII, XXIX y XXXVI. Sus paralelismos con la historia central son numerosos, desde el momento en que coinciden en ambas dos locos de amor, don Quijote y Cardenio; y más aún cuando nuestro caballero hace penitencia de amor en la sierra, en lo que constituye, como dice Avalle-Arce, «el primer acto gratuito, con conciencia de tal, que registra la literatura de Occidente»,⁴³ que está directamente influido por Cardenio, sin duda, a quien había visto saltar medio desnudo por los riscos de la sierra y mencionar el *Amadís*, a quien expresamente imita expresamente nuestro loco egregio. En XXVIII aparece Dorotea, aunque en el siguiente se interrumpe el episodio. En XXXII llega don Quijote a la venta, a la minicorte, y pasa, por ello, a un segundo plano.

Se lee entonces *El curioso impertinente*, que ocupa los capítulos XXXIII, XXXIV y parte del XXXV. No están presentes ni don Quijote ni Sancho, pero sí Dorotea y Cardenio, a quienes la audición puede ser muy útil. En XXXVI llega

42. Sobre este complejo estructural y sus relatos, véase Parker (1956), Segre (1976), Togeby (1977), Percas de Ponsetti (1975: I, 156 ss.), Márquez

Villanueva (1975), Avalle-Arce (1975), Johnson (1982) y Williamson (1982), más un larguísimo etc.

43. Avalle (1976: 154 y 158).

una «hermosa tropa de huéspedes», Dorotea ocupa el lugar central, y finalmente don Fernando acepta la solución, actuando con la nobleza que se le presupone.

En XXXVII llegan a la venta Ruy Pérez de Viedma y Zoraida, aunque la novela del *Cautivo* se relata durante los capítulos XXXIX, XL y XLI. Sus héroes, como es sabido, estarán al lado de los personajes principales hasta que el marco se dé por concluido. Finalmente, a partir del capítulo XLII, se integra el último episodio, el del oidor, hermano del cautivo, y los amores de su hija, doña Clara, y de don Luis, «señor de lugares», en el que la intervención de Dorotea todavía sigue teniendo un importancia considerable.

Cuando el marco llega a su fin, los criados de don Luis insisten en llevarle con su padre, pero el joven, tan libre como Marcela, Dorotea, Zoraida o don Quijote, afirma su autonomía individual, diciendo: «yo soy libre y volveré si me diere gusto, y si no, ninguno de vosotros me ha de hacer fuerza» (XLIV). De este modo, para mayor claridad de su sentido pleno, el marco se abre y se cierra con dos defensas expresas y claras de la libertad.

La justificación de este complejo constructivo, en consecuencia, no se debe sólo a la necesidad estructural de ofrecer una *variatio* al mecanicista esquema de episodios en sarta anterior, sino también a la necesidad temática de incluir en el mundo quijotesco parcelas literarias elevadas y clases sociales superiores que aún no habían aparecido en él, como decíamos más arriba, y al predominio de la libertad sobre cualquier coerción, lo que hace de esta minicorte, simultáneamente, una anticorte. Es corte, en suma, porque hay cortesanos y nobles, incluso grandes de España, en ella; pero, en cambio, no vence el honor sobre el amor, ni triunfa la jerarquía social sobre los sentimientos, ni se impone la moral a la inclinación. Salen siempre triunfantes la libertad y el amor.

El idealismo del héroe estaba muy limitado por la realidad, y era imprescindible buscarle una apertura, pues sólo había entrado en confrontación, hasta ahora, con gentes de baja estofa; o se había enfrentado con su ascetismo monacal, que le impedía la más mínima sensualidad en su amor por Dulcinea; o con su insobornable actitud de caballero andante, que no buscaba otra cosa que la fama en sus lances de armas; o con su rectitud inquebrantable, que le incapacitaba para las miserias habituales de la condición humana, etc. De ahí que la necesidad imperiosa de apertura temática que tenía la novela, aunque ello implicara que don Quijote pasara a ocupar un lugar secundario. Obvio es decir que sólo las interpolaciones de novelas y episodios podían conseguirlo, según entendió Cervantes. Era necesario, por tanto, abrir la visión del mundo quijotesco a otras perspectivas más amplias, tanto estéticas como sociales, para completar la impresión de realidad total que la novela deseaba transmitir. Como dice Segre, de este modo, y por chocante que pueda parecer, «las interpolaciones narrativas expresan la exigencia de la realidad»⁴⁴. De una realidad amorosa que fuera más

44. Segre (1976: 193).

allá del puro cerebralismo fantástico quijotesco, en la que los sentimientos, sin dejar de ser auténticos, entraran en conflicto con la amistad, con el matrimonio, con las diferencias sociales y económicas, con la oposición paterna, con la venganza, con la fidelidad, con la ingratitud, con la cobardía, con el valor, con la discreción, etc. Exigencias de la realidad que suponían, asimismo, presiones económicas, urgencias cotidianas perentorias, que llevan, por ejemplo, a dos hermanos por derroteros vitales distintos, ya al ejército y al cautiverio en Italia y Argel, ya a las letras y a la judicatura en España, aunque los azares de la vida (o de la literatura) vuelvan a unirlos en una venta manchega, afianzándose así considerablemente la sensación de vida real, incluso familiar, que ofrece el texto.

La libertad de la mujer y las historias intercaladas

Por esa misma causa, es también ahora cuando hacen su aparición en el *Quijote* por primera vez los problemas de la mujer, incluida la libertad de Marcela, que finalmente cambió de lugar y se adelantó por otras razones, que explicaré más adelante. Pero la autonomía plena de Marcela frente a los deseos de Grisóstomo y las presiones de su entorno social, su capacidad libre de decisión y su entereza de mujer son claves en esta introducción plena de los principales problemas femeninos áureos, antes ignorados u olvidados. De hecho, todas las mujeres que habían aparecido con anterioridad eran de baja condición social, ajenas por completo, dada la época, a cualquier planteamiento digno y serio de las cuestiones del amor y del matrimonio. Todo cambia, en efecto, con la aparición de Marcela, cuya peripecia novelesca, insisto, estaba inicialmente ubicada en el mismo marco serrano que las demás. No hay que olvidar que es también ahora, desde el capítulo XXV, cuando la propia Dulcinea adquiere entidad plena, merced a la penitencia de amor de don Quijote en Sierra Morena, sin causa alguna, plenamente gratuita, como es sabido, y a la carta que Sancho no lleva, la mejor carta de amores de la literatura española, en palabras de Pedro Salinas,⁴⁵ que da pie a la invención de Dulcinea como una labrador algo hombruna, etc., para Sancho, frente a la aristocrática princesa que imagina y ama don Quijote. En consecuencia, todo adquiere otra dimensión. El marco libre, por ende, era imprescindible.

Dicho marco favorece la libertad de los oprimidos, y en concreto, específicamente, la libertad de la mujer, como demuestran las protagonistas de las distintas novelas y episodios de la venta y de Sierra Morena, y, de otra manera, también la mora Zoraida; aunque no tanto Camila, en *El curioso impertinente*, no ya porque sea italiana, ni por la tradición inmoral de Boccaccio, sino porque se atiene a otro código de conducta diferente. Todas ellas, en cualquier caso, son mujeres discretas, decididas y valientes, que toman la iniciativa y llevan a menudo a los hombres por donde ellas quieren, particularmente Dorotea, que

45. Salinas (1966).

es la más débil socialmente, la única que no pertenece a la nobleza, aunque sea asimilable, hasta cierto punto, como hija de labradores ricos cristianos viejos.

La realidad de la mujer honesta y libre que entra en las historias intercaladas del marco quijotesco es inversamente proporcional a la realidad social verdadera, fuera del texto. De ahí su extraordinaria importancia y su necesidad. Aparte el caso de Marcela, que veré a someramente continuación, por ubicarse fuera del marco, la más decidida es Dorotea, ejemplo de discreción, voluntad e inteligencia, que incluso se ve obligada a disfrazarse de hombre e irse a Sierra Morena tras los pasos de don Fernando. La debilidad de su situación no es únicamente social, dado que se enfrenta con el descendiente de un Grande de España, máxima categoría de nuestra aristocracia, sino también moral, a causa de que ya había cohabitado con él, y lo había expresado mediante un *zeugma* —que entusiasmaba a Karl Vossler, dicho sea de paso: «y con esto, y con volverse a salir del aposento mi doncella, yo dejé de serlo.»

Dorotea, ya deshonrada, encuentra su ambiente natural disfrazada de hombre en los montes y prados de la sierra, que para ella son el lugar más propicio posible, porque la naturaleza no tiene clases ni diferencias sociales. A Luscinda, sin embargo, le sucede lo contrario, aunque al final es también valiente y decidida, como todas, pero antes vacila, duda, y adopta siempre una posición más sumisa, pensando en el amparo usual de un convento, en paralelo con Cardenio, también menos decidido que don Fernando. Zoraida, en fin, consigue asimismo su propósito, igual que doña Clara, pero el lugar más destacado es el de Dorotea, sin duda alguna, que da fin feliz al suyo y soluciona al mismo tiempo el problema de Cardenio y Luscinda y participa en el de don Luis y doña Clara. Obvio es decir que es el personaje clave de todo el entramado novelesco. La lectura es obvia: la más débil, la más pobre, la más desvalida, la deshonrada, la que lo tiene socialmente más difícil, en suma, es quien finalmente vence y da cauce al triunfo de los demás. Dorotea es la discreción, la inteligencia, la decisión, la voluntad, la capacidad de acción...; es el personaje principal, en suma, de este entramado.

Vida y literatura. *Curioso y Cautivo*

Su opuesta es Camila. La más noble, la más hermosa, la más querida, la que lo tiene todo... y al final origina la tragedia de los dos amigos Anselmo y Lotario, aunque es verdad que está en buena medida forzada por la impertinencia enfermiza de su marido, como le sucede a su amigo Lotario. Eso marca con claridad *El curioso impertinente*, que ya está de por sí muy marcado, por ser la única novela intercalada que sucede fuera de España, en Florencia; la única novela en sentido estricto y puro del *Quijote*, la única que se lee como tal en la venta.

Los personajes del *Quijote* son a veces, simultáneamente, protagonistas de sus vidas, espectadores de otras, narradores y lectores, por lo que el juego de vida y literatura, de realidad y ficción, se constituye en el eje de su poética de la libertad, al mismo tiempo que posibilita la verosimilización de tan complejo, múltiple y dispar entramado de elementos.

Partamos de las dos *novelas* indudables, según el criterio de Cervantes, insertadas dentro de *El ingenioso hidalgo: El curioso y El cautivo*. Lotario, Anselmo y Camila, por ejemplo, los personajes de *El curioso impertinente*, son capaces, no sólo de escribir y leer sonetos —lo que ya les da una dimensión de vida suficiente, puesto que pueden crear literatura y juzgarla—, sino también de discutir sobre si la poesía es verdad o mentira, en los siguientes términos:

—Luego, ¿todo aquello que los poetas enamorados dicen es verdad?
 —En cuanto poetas, no la dicen —respondió Lotario—; mas, en cuanto enamorados, siempre quedan tan cortos como verdaderos. (XXXIV)

La literatura, como tal, no expresa la verdad, aunque los sentimientos del poeta sean auténticos en su existencia real: la vida, pues, no es la literatura. Y, sin embargo, estos personajes pueden hablar sobre la falsedad o veracidad de la literatura porque tienen vida, frente a los sonetos. Así, de este genial modo, los sonetos y su glosa, mera literatura, dan categoría de auténtica vida a quienes los escriben, leen o comentan, esto es, a los personajes de la novela, que parecen así de carne y hueso. Pero Lotario, Anselmo y Camila, desde otra perspectiva, son pura literatura, dado que son personajes de una novela, casualmente encontrada en la venta manchega, que sucede en Florencia y lee el cura a los demás personajes; es decir, son únicamente literatura, entes de ficción, para el cura, el ventero, el barbero y los demás, en la medida en que todos tienen capacidad para leerlos o para escuchar su lectura, con lo cual la novela intercalada, a su vez, confiere vida plena a todos esos personajes, que son sus lectores y la juzgan. Sin embargo, el cura, el barbero y los demás, junto con don Quijote y Sancho, son personajes literarios, mera literatura, claro está, son la obra de un supuesto «historiador» arábigo, Cide Hamete Benengeli, son su creación literaria, la cual otorga vida al moro, conforme al sistema de verosimilitud perspectivista seguido; el cual moro, obviamente, a su vez, no es otra cosa que un producto de la pluma cervantina, pura creación literaria, igual que el traductor morisco del Alcaná de Toledo, etc. Se trata, en definitiva, de un juego de enmarque, de literatura dentro de literatura, o de una serie de cajas chinas o muñecas rusas, cuya finalidad, además de borrar las fronteras entre la realidad y la ficción, es la de hacer verosímil lo increíble. Porque la vida de don Quijote parece más que real, auténtica, de carne y hueso, en comparación con los sonetos de Lotario, pese a su carácter disparatado y estrañafalario. Es una mera cuestión de perspectivas: depende únicamente de donde nos situemos. Como bien dice Riley:

El Quijote es una novela de múltiples perspectivas. Cervantes observa el mundo por él creado desde los puntos de vista de los personajes y del lector en igual medida que desde el punto de vista del autor. Es como si estuviera jugando con espejos o prismas.⁴⁶

46. Riley (1966: 71).

Al finalizar su lectura, el cura afirma lo siguiente:

Bien —dijo el cura— me parece esta novela, pero *no me puedo persuadir que esto sea verdad*; y si es fingido, fingió mal el autor [...] (XXXV)

Sin embargo, al principio había dicho:

quiero leerla, *por curiosidad* siquiera: quizá tendrá alguna de gusto. (XXXII)

Es decir, como vio Avalle-Arce, el cura empieza su lectura con un propósito claramente literario, entendiéndola como ficción, y acaba juzgándola como si fuera verdad, justo al revés. La empieza como literatura y la acaba como vida. Harto curiosamente, lo contrario sucede con *El cautivo*, la novela más apegada a la realidad y a la historia, que es narrada además por el propio héroe, Gil Pérez de Viedma, para mayor verosimilitud. Y, no obstante, lo cierto es que acaba por ser juzgada como literatura. De hecho, justo antes de iniciarse el relato, el capitán dice lo siguiente:

Y así, estén vuestras mercedes atentos, y oirán *un discurso verdadero*, a quien podría ser que no llegasen los mentirosos que con curioso y pensado artificio suelen componerse. (XXXVIII)

Es decir, presenta su vida como auténtica, como una historia real, aunque no por ello menos interesante. Sin embargo, al final, una vez acabada, don Fernando dice lo siguiente:

Por cierto, señor capitán, el modo con que habéis contado este *extraño suceso* ha sido tal, que iguala a la novedad y extrañeza del mismo caso. Todo es *peregrino y raro*, y lleno de accidentes que maravillan y suspenden a quien los oye; y es de tal manera el gusto que hemos recibido en escuchalle, que, aunque nos hallara el día de mañana entretenidos en el mismo cuento, holgásemos que de nuevo se comenzara. (XLII).

Así pues, lo histórico termina siendo enjuiciado como ficción, y lo ficticio como histórico, o, si se quiere, la vida como literatura y la literatura como vida, de manera intercambiable y sin problemas de ninguna clase. Y no sólo porque, como dice Avalle, así «surge por primera vez en la historia literaria un tipo de narración donde todos los opuestos están ínsitos y en compatibilidad»,⁴⁸ sino también para que se vea cómo se confunden los límites aparentemente precisos que separan, teóricamente al menos, la ficción de la realidad y cómo se mezclan e interfieren hasta el extremo de intercambiar sus peculiaridades propias. Y es así porque, para mayor claridad, son *Curioso* y *Cautivo* las dos únicas novelas del primer *Quijote* que mantendrán su carácter y su nombre de tales en la *segunda parte del Quijote*. Su interacción es obvia, como hemos visto. Ello por no insistir en el paralelismo cons-

48. Avalle-Arce (1975: 153).

tructivo importantísimo de que los dos relatos sufren una interrupción similar: la de don Quijote y los cueros de vino, en el caso del *Curioso*; y la de Pedro de Aguilar en el del *Capitán*: interrupciones que refuerzan sus respectivas definiciones previas. Es decir, la interrupción quijotesca, que da cauce a la ficción de Micomicona, e insiste en la interpretación fantástica (gigantes, Micomicona) de la realidad (cueros de vino, don Fernando, Dorotea), aunque dentro del mundo quijotesco puro, que confunde la vida con la literatura caballeresca, dando así cauce adecuado a la ficción literaria de la realidad. Lo mismo sucede en el *Capitán*, cuando se menciona, a propósito de La Goleta, a don Pedro de Aguilar, y entonces don Fernando interrumpe la narración del capitán y le pregunta por ese soldado, que es su hermano, a lo que el cautivo le contesta lo que sabe, y don Fernando responde que ya está a salvo, casado y en su casa. Así, la interrupción del caballero da más veracidad al relato, ya de por sí histórico, al igual que la de don Quijote aumenta la ficcionalidad de un relato ya suficientemente ficticio. ¿Dónde está entonces la confusión de vida y literatura? En don Quijote mismo, que confunde vida y literatura. Esto es, en don Quijote considerado como lector, como loco por leer libros de caballería. Y, por ende, también en la lectura de todos, en la percepción e interpretación del lector. Pues no en vano, los que acentúan el carácter literario de un relato y la veracidad real del otro, el cura y don Fernando, por este orden, son precisamente los que al final, en contradicción clara con ellos mismos, en franca paradoja, sostienen justo lo contrario, y avalan la verdad de la novela literaria y el carácter literario de la novela histórica. Todo depende de la percepción de la verdad y de la ficción, dado que, en cualquier caso, lo que es vida se juzga como literatura y, al contrario, lo literario como la vida. Todo en fin se resume en las magníficas palabras finales del episodio de la *Cueva de Montesinos*, que, para mayor complejidad, el traductor morisco atribuye a una nota marginal del propio historiador árabe Cide Hamete: «Tú, lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere» (Cervantes, *Quijote*, II, p. 24).

Entre el centro y los extremos: claves últimas de la inserción de novelas y episodios

Como dice Raymond Immerwahr⁴⁹ *El curioso impertinente* es el eje literario de una serie de casos novelescos de amor, que se ajustan a una estructura básicamente simétrica. Marcela es la antítesis de Leandra —como explicaré a continuación—; la actitud de renuncia de Cardenio ante Luscinda choca frontalmente con la persecución constante de don Luis a doña Clara; del mismo modo que la sensualidad de Dorotea contrasta con la espiritualidad mariana de Zoraída. El centro de este juego de espejos, de vida y literatura, de correspondencias, contrastes y paralelismos novelescos es, sin duda ninguna, *El curioso impertinente*,⁵⁰ la única novela que

49. Immerwahr (1958).

dropper (1957); Avalle-Arce (1975); Percas de

50. Véase Marías (1959: III, 306-311); War-

Ponseti (1975: 81-224).

se lee, y más porque los episodios que la preceden —Cardenio, Luscinda, don Fernando y Dorotea— son básicamente ficticios y literarios; mientras que los que la siguen están protagonizados por personajes históricos, en buena medida, ligados además a los ejes verdaderos de la política exterior de la España imperial, ya sea en el norte de África (*Cautivo*); o en el Nuevo Mundo (*Oidor*).

En suma: no se trata sólo de responder a la necesidad de ampliación de la realidad apuntada y de la libertad, de ver en La Mancha cortesanos, grandes de España, nobles, caballeros, señores de lugares, capitanes, hidalgos, magistrados, mujeres libres, sus amores, sus familias, etc., sino también de su confluencia en la venta nuclear, acierto pleno de este entramado de realidad y literatura. Acierto por su verosimilitud, sin duda, ya que era aceptable que pudieran confluir en una venta del camino individuos de la más dispar condición social y moral que hacían un viaje. Pero acierto, sobre todo, por la sobredimensión pasmosa de su espacio novelesco, que hace de esta pequeña venta del camino real un verdadero microcosmos de toda la sociedad española contemporánea; o, si se quiere, de la Corte de las Españas, aunque en libertad.

Es obvio que don Quijote, a causa de su monomanía caballeresca, precisaba de amplios espacios campesinos para desenvolverse; por eso la elección de La Mancha, aparte de su sentido paródico y anti-exótico frente a los libros de caballerías, fue un acierto de verosimilitud literaria. Cervantes, que tantas veces había transitado sus senderos, conocía muy bien los caminos reales, y sabía que La Mancha es tierra de pueblos muy alejados unos de otros, en los que hay campo y camino por medio; esto es, espacios muy amplios en donde nuestro héroe pueda campar por sus respectos, y cometer sus dislates caballerescos, sin que la Santa Hermandad le meta inmediatamente en prisión. Por eso mismo, sabía que no podía llevar a su héroe a la ciudad, a la Corte, porque le hubiera sucedido lo contrario, esto es, lo mismo que le acaece al *Quijote* apócrifo de Avellaneda, que sí lo lleva a Madrid, al Prado de San Jerónimo, donde se organiza un gran revuelo, todo el mundo le rodea, dado su aspecto estrañafalario, don Quijote se enfrenta con los alguaciles y está a punto de dar con sus huesos en la cárcel. Efectivamente, lo que sucede al héroe apócrifo es lo que le hubiera sucedido, en buena lógica, al auténtico, de haber entrado en Madrid: ir a dar con sus huesos en una celda⁵¹. Ello aparte, claro está, de que don Quijote es un caballero andante, y no un caballero cortesano, como él mismo se encarga de asegurar en varias ocasiones, lo que hubiera implicado otra incoherencia.

Con todo, lo verdaderamente genial, como se ha dicho ya, quizá solo al alcance de un maestro único como Cervantes, es que, como no podía llevar a su héroe a la Corte, llevó la Corte a los ámbitos de su caballero; pero no renunció a la amplitud inmensa de vida, literatura y libertad que ello comportaba. Así, el inmenso espacio andantesco de toda La Mancha, marco imprescindible de los

51. Véase Rey Hazas (1993).

primeros capítulos, como hemos dicho, se va poco a poco comprimiendo a partir del XXII: primero, a Sierra Morena, después al mini-espacio de una pequeña venta del camino. Y, curiosamente, esa reducción del espacio novelesco implica, a la inversa, una extraordinaria ampliación de la realidad, pues toda la sociedad española contemporánea entra dentro de él.

No obstante, y como ya he adelantado, Cervantes reconstruyó la composición de su *Ingenioso hidalgo* al hilo de su escritura y de los problemas que le iban surgiendo, y por eso sacó del conjunto de la sierra-venta y adelantó el excelente episodio novelesco de Marcela y Grisóstomo, finalmente ubicado en los capítulos XII, XIII y XIV, aunque muy ligado a X-XI, que conserva algunos detalles de su primitiva ubicación, pues mantiene varias referencias serranas que así lo sugieren, dado que don Quijote y Sancho no llegan a Sierra Morena hasta el capítulo XXIII, donde oyen «un silbo como de pastor que guardaba ganado», ven «una buena cantidad de cabras» y finalmente «al cabrero que las guardaba», a quien preguntan por las prendas de Cardenio, y él responde: «habrá al pie de seis meses [...] que llegó a una majada de pastores [...]». Y todas estas referencias pastoriles y serranas nos recuerdan de inmediato los inicios de la *historia de Marcela*, a finales del capítulo X, cuando don Quijote y Sancho llegan «junto a unas chozas de unos cabreros», o ya en XI, cuando «los cabreros con buen ánimo» los acogen con suma hospitalidad, etc.⁵²

Cervantes había alcanzado tal conciencia de la monotonía que lastraba la fase ensartada anterior al capítulo XXII, como ya he dicho, tan obvio le resultaba su mecanismo excesivo, que sacó un episodio entero del marco medular sierra-venta, el de Marcela y Grisóstomo, originalmente ubicado en Sierra Morena, y lo interpoló entre los capítulos XI y XIV.

Por eso don Quijote no confunde la realidad en el *episodio de Marcela*, como hace siempre, antes y después de él, en su ubicación definitiva, lo que demuestra, como ya he adelantado, que estaba originalmente situado después del capítulo XVIII, esto es, después de iniciado el proceso de dignificación apuntado. Es verdad, sin embargo, que confunde a los cabreros con los idealizados pastores de la Arcadia, dado que los elige como auditorio para soltar su famoso *discurso sobre la Edad de Oro*; pero eso no choca en absoluto, puesto que este celebrado discurso es el preámbulo teórico que explica, no ya la historia de Marcela, como es natural, sino también todas las demás que acontecen a continuación, hasta su otro gran discurso, el de *las armas y las letras* (capítulo XXXVIII), dado que, como ya dijo J. Casalduero, «con este discurso introduce Cervantes el tema amoroso de la novela, que tratará en forma de episodios».⁵³

Si recordamos las palabras que don Quijote dedica al amor en su discurso, entenderemos bien el argumento de Casalduero:

52. Todo ello, además, claro está, de los reajustes hechos en los títulos de los capítulos, que ya he adelantado.

53. Casalduero (1970: 82).

Las doncellas y la honestidad andaban, como tengo dicho, por dondequiera, sola y señera, sin temor que la ajena desenvoltura y lascivo intento la menoscabasen, y su perdición nacía de su gusto y propia voluntad. Y agora, en estos nuestros detestables siglos, no está segura ninguna, aunque la oculte y cierre otro nuevo laberinto como el de Creta; porque allí, por los resquicios o por el aire, con el celo de la maldita solicitud, se les entra la amorosa pestilencia y les hace dar con todo su recogimiento al traste.

Es decir, antes las «doncellas» gozaban de la libertad y la autonomía suficientes para poder elegir cuándo y a quién debían amar, al contrario de lo que sucede ahora, pues se ven sometidas a «la amorosa pestilencia» de los hombres.

Tenemos, así, un somero esbozo de lo que es y de lo que va a defender Marcela, sin duda, pero también Dorotea y Luscinda, lo que prueba, una vez más, que el primitivo lugar de este delicioso episodio estaba situado en torno al actual capítulo XXV.

La pregunta, entonces, consiste en saber por qué cambió de lugar y se adelantó esta deliciosa y trágica historia. Aunque quizás su mismo carácter parcialmente trágico sea la respuesta, pues Cervantes no deseaba que se confundiera ni se relacionara en absoluto con el completamente trágico fin de *El curioso impertinente*, ligado a una dama poco ejemplar, ajena a Marcela, a su calidad, a su honestidad y, sobre todo, a su defensa magnífica de la libertad de la mujer; una fémina, además, completamente urbana y cortesana.

Bien podría ser esa una de las razones más sólidas del distanciamiento. No obstante, a mi entender, hay otra aún más poderosa, que puede relacionarse con ella: y es que Marcela, aunque aldeana rica, está muy cerca del mundo pastoril, muy cerca del ámbito de la bucólica clásica, muy cerca del propio discurso de don Quijote sobre la Edad de Oro, que encaja a las mil maravillas en la pastoral clásica, como es sabido. Y ese mundo idealizado y utópico no encajaba en absoluto con el ámbito cortesano y urbano que deambula con sus amores por esa mini-corte de la venta manchega. De hecho, Marcela, para ser libre, elige la soledad de los campos, justo al contrario que Dorotea, porque no hay otra opción que el aislamiento para su verdadera autonomía, porque sabe que en sociedad no es posible la libertad de la mujer.

Sin embargo, una vez trazada la estructura definitiva del *Quijote* de 1605, y apartada Marcela de la venta-corte, Cervantes vio que no podía dejarla aislada y sola, porque eso rompería la simetría del conjunto y echaría por tierra los paralelismos que reforzaban el conjunto estructural de su obra; de una parte; y porque el caso de Marcela era muy excepcional, y necesitaba un equilibrio contrario. Así nació la historia de Leandra. No en vano ambas mujeres acaban solas, a diferencia de todas las demás, que acaban felizmente, con la excepción de *El curioso impertinente*, la única de final desgraciado, que es solo literatura, muy alejada además en el espacio: mera lectura o audición de sucesos que acaecen en Florencia.

Pero no deja de ser interesante, que el centro espacial del *Quijote*, es decir, *El curioso*, y los extremos, las novelitas de *Marcela* y *Leandra*, tengan todos un final desastrado y acaben con la muerte o con el aislamiento de sus protagonistas. Bien es verdad que lo hacen por razones diferentes, y que Marcela es feliz en su soledad.

Pero tales son el centro y los extremos: felicidad incompleta, en soledad (*Marcela*), o desgracia y aislamiento en un convento (*Leandra*), o muerte y tragedia completas (*Curioso*). Mientras que en la venta y en la vida —no en la literatura— todo es finalmente felicidad y armonía entre Cardenio y Luscinda, don Fernando y Dorothea, Ruy Pérez de Viedma y Zoraida, y don Luis y doña Clara. ¿Por qué?

Con todo, algunas precisiones son necesarias antes: 1º) *el eje Marcela-Leandra es incuestionable*, dadas las imbricaciones de toda índole que unen y enfrentan la peripecia novelesca de Marcela con la de Leandra (L-LI), y enmarcan así, a su vez, el marco central estudiado: Marcela y Leandra son hermosas y célebres por su belleza, hijas de labradores ricos, huérfanas (Marcela de ambos y Leandra de madre), que dependen de la autoridad de un varón (Marcela de su tío y Leandra de su padre), y reciben numerosas propuestas de matrimonio, que ninguna de las dos acepta.⁵⁴

Obvio es recordar que el devenir de sus historias es absolutamente contrario, dado que Marcela mantiene siempre su libertad y su honestidad frente a los insistentes requerimientos amoroso de Grisóstomo, que es de su igual, mientras que Leandra, justo al contrario, se escapa con el soldado Vicente de la Roca, de condición social más baja que la suya, y se entrega a él, deslumbrada por sus mentiras y su aspecto externo, la primera noche de fuga, acabando sus días en un monasterio. El final opuesto es muy sintomático, pues la libertad absoluta de una choca con el encierro definitivo de la otra, en la conclusión de ambas historias. Cree, en fin, Carlos Ansó, dados los paralelismos entre ambas, que Cervantes escribió «una de estas historias [...] teniendo a la vista la otra».⁵⁵ En mi opinión se puede precisar más, y decir que la *novelita de Leandra*, concretamente, es la antítesis expresa de la *historia de Marcela*, y se escribió después, claro está, dado que «ambas historias no son sino la cara y la cruz de una misma moneda», y a consecuencia del adelantamiento comentado del episodio de Marcela.

¿Por qué?, decía más arriba. Porque el problema de la libertad y de la felicidad no está en el espacio ni en el lugar, sino en el interior del hombre, por decirlo a la manera agustiniana: *interior hominis habitat veritas*. Por eso el marco pastoril-aldeano y bucólico rodea al marco cortesano, para demostrar, con Marcela, eso sí, que la libertad real solo es posible en el aislamiento del campo, con lo que eso implica, es decir, libertad máxima, pero también máxima soledad, y el desastre incluso para los que te aman, como Grisóstomo, si no son fuertes. Por lo demás, la aldea es tan peligrosa como la corte, si no más, como demuestra Leandra, que se deja impresionar por oropeles falsos de un soldado y fracasa. Y eso ¿Por qué? Pues precisamente porque el mundo aldeano que siempre choca con el de la corte, era teóricamente muy superior, y tenía más prestigio intelectual, en buena tradición humanista: basta recordar, simplemente, el celebrado *Menosprecio de corte y alabanza*

54. Véase Ansó (2004).

55. Ansó (2004: 280-281).

za de aldea, de fray Antonio de Guevara, que supone, como todos sus coetáneos cultos, la superioridad del campo sobre la ciudad, de la aldea sobre la corte. De ahí el marco último campestre de Marcela-Leandra, para que se vea que la libertad, la discreción y la felicidad está siempre —eso cree Cervantes— dentro del hombre y de la mujer, al margen del lugar que habiten, al margen de su entorno espacial.

Por eso, frente a la aldea, está la ciudad, y la única urbe quijotesca, muy significativamente, es la Florencia del *Curioso impertinente*, que por eso ocupa el centro, porque tampoco la ciudad es superior al campo, como demuestran sobradamente Camila, Anselmo y Lotario, representantes del amor y la amistad perfectas, que, a base de insistencia necia e impertinente, acaban protagonizando una tragedia completa, por no darse cuenta de que la amistad y el amor más altos necesitan también conciencia de sus límites, inteligencia y discreción. Ni la libertad de la aldea es mejor que la de la corte, ni el honor de la ciudad es superior a la paz del campo. Todo depende de cada individuo, de cada ser humano, de su libertad, de su inteligencia

En todo caso, la mini-corte de la venta queda en medio, entre el marco de la aldea y la ciudad en la novela, entre Marcela-Leandra y Lotario-Camila-Anselmo; todos ellos incompletos en el amor, todos ellos finalmente solos o desgraciados. ¿Quiere decir Cervantes que entre los extremos, en el medio, está lo justo. Al menos así sucede con los personajes que acaban felizmente, pues todos son o han sido cortesanos y han estado en sociedad, en la guerra, en la administración (nobles, jueces, capitanes...) ubicados en mitad de una venta cerca de Sierra Morena: Dorotea, don Fernando, Cardenio, Luscinda, don Luis, doña Clara, el oidor, el, capitán Zoraida... Y todos acaban felizmente. ¡Quién sabe! En cualquier caso sobresale la complejidad cervantina.

Cervantes había encontrado, por fin, un camino seguro, pero lo había hecho a través de intuiciones geniales, sin un plan previo detenido ni pormenorizado, cambiando el trazado sobre la marcha misma de su novela, variando su discurrir al hilo de la propia escritura, después de muchas inseguridades, de muchas vacilaciones compositivas, idas y venidas estructurales, errores y omisiones.

Ello no quiere decir, claro está, que el *Quijote* de 1605 sea un libro improvisado, sino que, junto a ponderadas simetrías y conexiones cuidadas de toda índole, hay algunos descuidos que dan indicio de la premura y, acaso, de cierta inseguridad en su autor. En todo caso, una vez que la obra se publicó y tuvo éxito, Cervantes adquirió la seguridad plena que necesitaba para reafirmar sus convicciones estéticas. Bien es cierto que, para alcanzar tan excelente acogida del público, la obra debía estar básicamente bien hecha, como lo estaba y demuestran sus constantes anticipaciones, simetrías, correspondencias y paralelismos de toda índole, más allá de cualquier otra consideración.⁵⁶

56. Riley (2000: 94 ss.).

Bibliografía

- ANSÓ, Carlos, «Leandra, Marcela y Maritornes. Apuntes sobre la evolución de la materia pastoril en el proceso creativo del *Quijote*», *Anales cervantinos*, 36 (2004) 279-298.
- ASENSIO, Eugenio, «Entremeses», en *Suma cervantina*, Londres, Tamesis, 1973, pp. 171-197.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, «El Curioso y El Capitán. Cervantes y la verdad artística», en *Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 119-152.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, «La vida como obra de arte», en *Don Quijote como forma de vida*, Valencia, Castalia, 1976, pp. 144-172.
- AVALLE-ARCE, J. B. y Riley, E. C., «Don Quijote», en *Suma cervantina*, Londres, Tamesis, 1973, pp. 47-79.
- CAÑADAS DE GREENWOOD, Pilar F., «Las mujeres en la semántica de *La Galatea*», en *Cervantes and the Pastoral*, Cleveland, OH, Cleveland State University, 1986, pp. 51-61.
- CASALDUERO, Joaquín, *Sentido y forma del Quijote*, Madrid, Ínsula, 1970 (3^a edición).
- CASTRO, Américo, *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona, Noguer, 1972.
- CERVANTES, Miguel de, *Galatea*, en Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, eds., *Obra completa*, 1, Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- CERVANTES, Miguel de, *La española inglesa. El licenciado Vidriera. La fuerza de la sangre*, en Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, eds., *Obra completa*, 8, Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- CERVANTES, Miguel de, *Quijote I*, en Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, eds., *Obra completa*, 4, Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- CERVANTES, Miguel de, *Quijote II*, en Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, eds., *Obra completa*, 5, Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- CERVANTES, Miguel de, *Viaje del Parnaso*, E. L. Rivers, ed., Madrid, Espasa, 1991.
- EPPEL, Juan Armando, *MicroQuijotes*, San Adriá de Besós, Barcelona, Thule, 2005.
- FLORES, R., *The Compositors of the First and Second Madrid Editions of Don Quixote Part I*, Londres, Modern Humanities Research Association, 1975.
- FLORES, R., «The loss and recovery of Don Quixote's ass in Don Quixote, Part I», *Modern Language Review*, 75 (1980) 301-310.
- Fuentes, Carlos, *Cervantes o la crítica de la lectura*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1994.
- GAOS, José, «El Quijote y tema de su tiempo», en *Homenaje a Cervantes*, México, Imprenta Universitaria, 1948, pp. 75-94.
- HERRERA, Fernando de, *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones*, en A. Gallego Morell, ed., *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid, Gredos, 1972.

- IMMERWAHR, Raymond, «Structural Symmetry in the Episodic Narratives of *Don Quijote*, Part One», *Comparative Literature*, 10 (1958) 121-135.
- JOHNSON, C. B., «Organic unity in unlikely places: *Don Quijote* I, 39-41», *Cervantes*, 2 (1982) 133-154.
- KING, W. F., *Prosa novelesca y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, RAE, 1963.
- KOHUT, Karl, *Las teorías literarias en España y Portugal durante los siglos XV y XVI*, Madrid, CSIC, 1973.
- LIDA, Raimundo, *Prosas de Quevedo*, Barcelona, Crítica, 1980.
- LOPE DE VEGA, Félix, *Cartas*, ed. Nicolás Marín, Madrid, Castalia, 1985.
- LÓPEZ DE ÚBEDA, Francisco, *La pícara Justina*, ed. Antonio Rey Hazas, Madrid, Editora Nacional, 1977.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Philosophía antigua poética*, ed. A. Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1973.
- MARAVALL, José Antonio, *El humanismo de las armas en Don Quijote*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1948.
- MARÍAS, Julián, «La pertinencia del *Curioso impertinente*», en *Obras completas*, Madrid, Revista de Occidente, 1959, III, pp. 306-311.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, *Personajes y temas del «Quijote»*, Madrid, Taurus, 1975.
- MARTÍN MORÁN, J. M., *El Quijote en ciernes. Los descuidos de Cervantes y las fases de elaboración textual*, Torino, Edizioni dell' Orso, 1990.
- MARTÍNEZ BONATI, Félix, «La unidad del *Quijote*», en G. Haley, ed., *El Quijote*, Madrid, Taurus, 1980, pp. 349-372.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, «Un aspecto en la elaboración del *Quijote*», en *De Cervantes y Lope de Vega*, Madrid, Espasa-Calpe, 1940, pp. 9-60.
- MORENO JIMÉNEZ, Sergio, «Nota sobre el tiempo en el *Quijote*: la acción de la primera parte de 1605 transcurre en 1588», *Studia Aurea*, 6 (2012) 179-185.
- MURILLO, Luis Andrés, «Time and Narrative Structure in *La Galatea*», en *Hispanic Studies in Honour of Joseph Silverman*, Newark, Del., Juan de la Cuesta, 1988, pp. 305-317.
- NEUSCHAFFER, Hans-Jorg, «Teatrum mundi en la venta central» en *La ética del Quijote: función de las novelas intercaladas*, Madrid, Gredos, 1999, pp. 75-96.
- OLIVER ASÍN, Jaime, «El *Quijote* de 1604», *BRAE*, 28 (1948) 90-126.
- OROZCO, Emilio, *Manierismo y barroco*, Madrid, Cátedra, 1981.
- PARKER, Alexander, «Fielding and the Structure of *Don Quijote*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 33 (1956) 1-16.
- PERCAS DE PONSETI, Helena, *Cervantes y su concepto del arte*, Madrid, Gredos, 1975, 2 vols.
- REY HAZAS, Antonio, «Introducción a la novela del Siglo de Oro, I. (Formas de narrativa idealista)», *Edad de Oro*, 1 (1982a) 65-105.
- REY HAZAS, Antonio, ed., Quevedo, *Historia de la vida del Buscón*, Madrid, SGEL, 1982b.

- REY HAZAS, Antonio, «La omisión de Madrid en el *Quijote*», *Anales cervantinos*, 31 (1993) 9-25.
- REY HAZAS, Antonio, *El teatro según Cervantes*, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 20 (2005).
- REY HAZAS, Antonio, *El nacimiento del Quijote. Edición y estudio del Entremés de los romances*, México, Museo Iconográfico del Quijote, Guanajuato, 2006.
- RILEY, E. C., «Episodio, novela y aventura en *Don Quijote*», *Anales Cervantinos*, 5 (1955-1956) 209-230.
- RILEY, E. C., *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1966.
- RILEY, E. C., *Introducción al Quijote*, Barcelona, Crítica, 2000.
- ROZAS, Juan Manuel, *Significado y doctrina del «Arte nuevo» de Lope de Vega*, Madrid, SGEL, 1976.
- SABOR DE CORTÁZAR, Celina, «Observaciones sobre la estructura de *La Galatea*», *Filología*, 15 (1971) 227-239.
- SALINAS, Pedro, «La mejor carta de amores de la literatura española», en *Ensayos de literatura hispánica*, Madrid, Aguilar, 1966, pp. 115-131.
- SEGRELLES, Cesare, «Construcciones rectilíneas y construcciones en espiral en el *Quijote*», en *Las estructuras y el tiempo*, Barcelona, Planeta, 1976, pp. 185-218.
- SHEPARD, Sanford, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1970.
- STAGG, Geoffrey, «Sobre el plan primitivo del *Quijote*», en *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas*, Oxford, Dolphin Book, 1964, pp. 463-471.
- STAGG, G., «Cervantes revisa su novela (*Don Quijote*, I^a Parte)», *Anales de la Universidad de Chile*, 140 (1966) 5-33.
- TOGEBY, K., *La estructura del Quijote*, Sevilla, Universidad, 1977.
- VARELA, José Luis, «Realismo cervantino en *Rinconete*», en *La transfiguración literaria*, Madrid, Prensa Española, 1970, pp. 53-89.
- VILANOVA, Antonio, *Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII*, en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, Barcelona, Vergara, 1968.
- VIQUE, Ramón Fabián, «Minificciones quijotescas», *El cuento en la red*, 9 (2004).
- WARDROPPER, Bruce, «The Pertinence of *El curioso impertinente*», *PMLA*, 62 (1957) 587-600.
- WILLIAMSON, Edwin, «Romance and realism in the interpolated stories of the *Quixote*», *Cervantes*, 2 (1982) 43-67.
- WILLIAMSON, Edwin, *El Quijote y los libros de caballerías*, Madrid, Taurus, 1991.
- YNDURÁIN, Domingo, «*Rinconete y Cortadillo. De entremés a novela*», *BRAE*, 46 (1966) 321-333.

