

# 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.<sup>1</sup> 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»<sup>2</sup> 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»<sup>3</sup> 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 enunciación<sup>4</sup> 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-Ngô<sup>5</sup> 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».<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup>

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 atañe 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 tipos 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)<sup>8</sup> 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»<sup>9</sup>. 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»<sup>10</sup>. 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 dispo-

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»<sup>11</sup>. 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 una las novelas: el procedimiento de la tertulia cortesana (cuyo pretexto 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»<sup>12</sup> (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*.<sup>13</sup> Reunirlas en una colección equivale a liberarlas de un armazón superfluo, abandonando el procedimiento que consistía en «ingerir novelas sueltas y pegadizas»,<sup>14</sup> 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»,<sup>15</sup> puede advertir «la gala y artificio que en sí contienen».<sup>16</sup>

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

TABLA DE las Nouelas.		
i	<b>L</b> A Gitanilla.	Fol.1.
ij	El Amante liberal.	38
iii	Rinconete, y Cortadillo.	66
iiii	La Española Inglesa.	87
v	El Licenciado Vidriera.	111
vi	La fuerza de la sangre.	126
vii	El zeloso Estremeno.	148
viii	La illustre fregona.	158
ix	Las dos donzellas.	189
x	La señora Cornelia.	212
xi	El casamiento engañoso.	233
xii	La de los perros Cipió, y Bergança.	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 Bidelo, 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 entretenerse, sin daño de barras».<sup>17</sup> No olvidemos que en el Siglo de Oro la legislación distinguía 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.<sup>18</sup> En este contexto coercitivo se entiende mejor la alusión a la «eutrapelia»<sup>19</sup> 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,<sup>20</sup> 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 Wardoppper (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.<sup>21</sup> Valga como prueba las palabras del prólogo de Gaitán de Vozmediano, traductor de la obra de Giral di Cinzio en el que confiesa que le quitó «lo que notablemente era lascivo y deshonesto».<sup>22</sup>

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 mías propias, no imitadas ni hurtadas [...]».<sup>23</sup> 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,<sup>24</sup> 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.<sup>25</sup> 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*.<sup>26</sup>

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*<sup>27</sup> y el adjetivo de *Novelas «ejemplares»* remite al título *Historias trágicas ejemplares sacadas del Bandello Veronés*.<sup>28</sup> 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 conocedor 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.<sup>29</sup> 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.<sup>30</sup> 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». <sup>31</sup> La enunciación editorial es precisamente lo que permite al texto «no quedarse en blanco y sin figura». <sup>32</sup>

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.



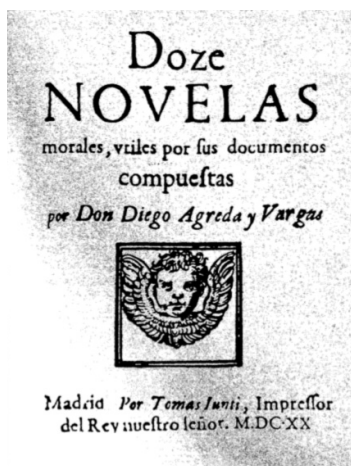


Figura 3

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, Diego, *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 *Doze Novelas Morales, útiles por sus docu-*



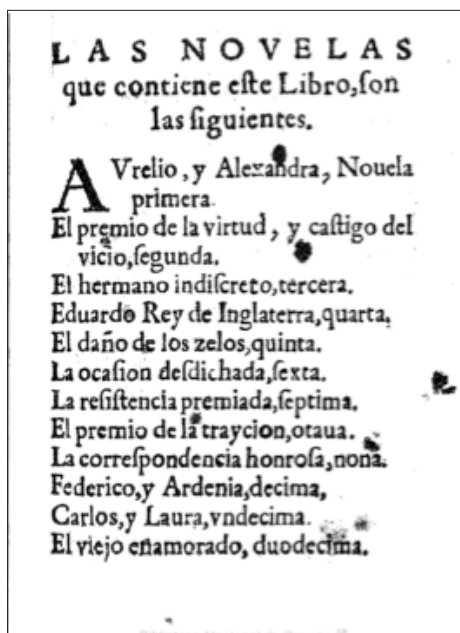


Figura 5

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

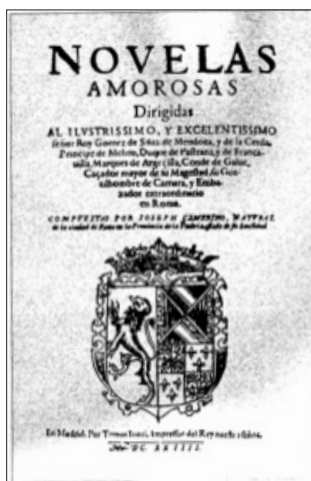


Figura 6

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



Figura 7

Juan de Piña, *Novelas ejemplares 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».<sup>33</sup> 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 ejemplares* el título de *Varias Fortunas*, y publica historias novelescas bajo el título de *Casos prodigiosos*.<sup>34</sup> 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,<sup>35</sup> colección de cartas satíricas que contiene una «novela jocosa», *El ladrón convertido a ventero*. *Deleitar aprovechando* de Tirso de Molina<sup>36</sup> 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

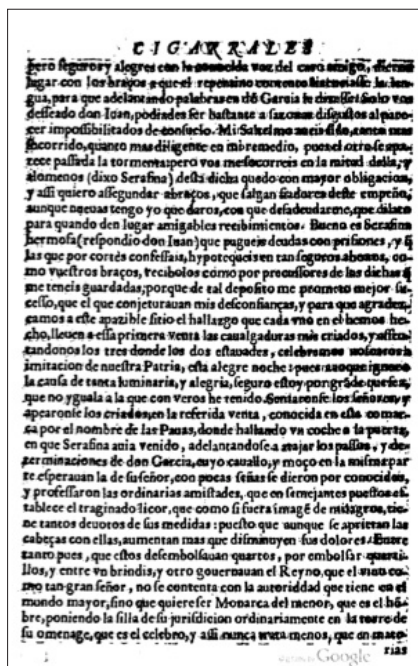


Figura 9

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».<sup>37</sup> 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 FLL 29557

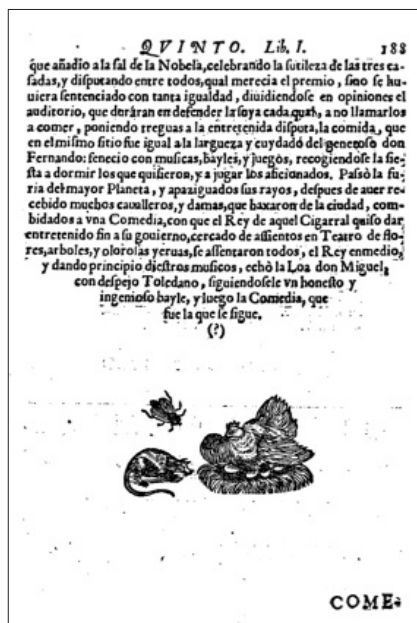


Figura 12

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

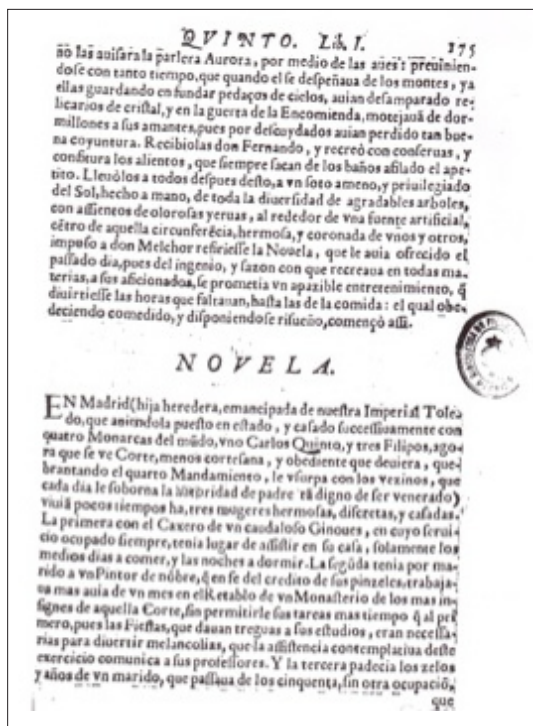


Figura 13

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 tuvieran en ir leyendo sucesivamente sus comedias».<sup>38</sup>

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 Cigarra<sup>39</sup> —cinco en total, que constituyen unidades espaciales y tempo-

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



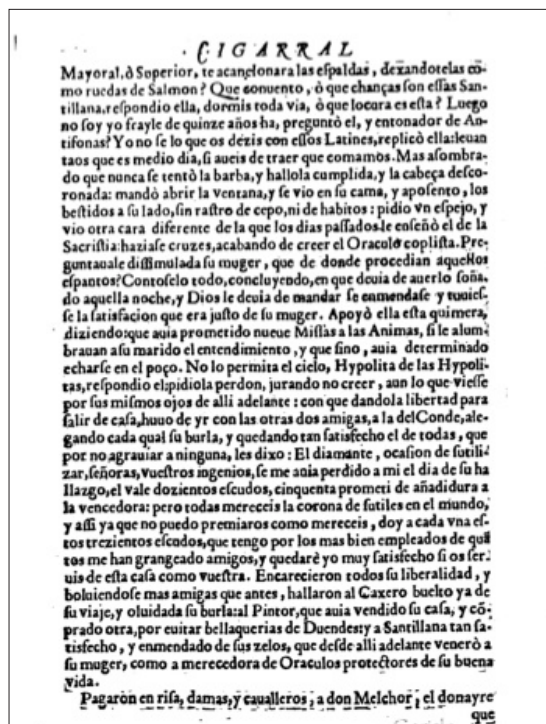


Figura 14

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 comprende 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:

Recogieronse 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.<sup>40</sup>

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 valenciana<sup>41</sup>. 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 placer<sup>42</sup>.

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 plazer*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1631. Portada. BNE R/13226

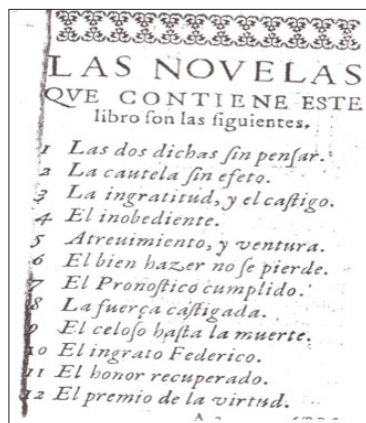


Figura 16

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

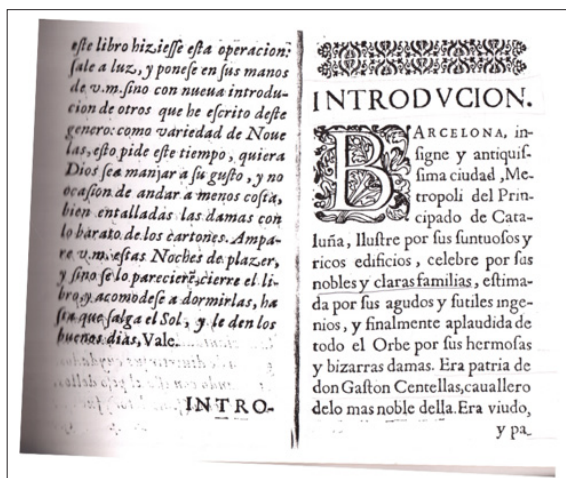


Figura 17

Alonso de Castillo Solórzano, *Noches de plazer*, 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 introductivo (continua-

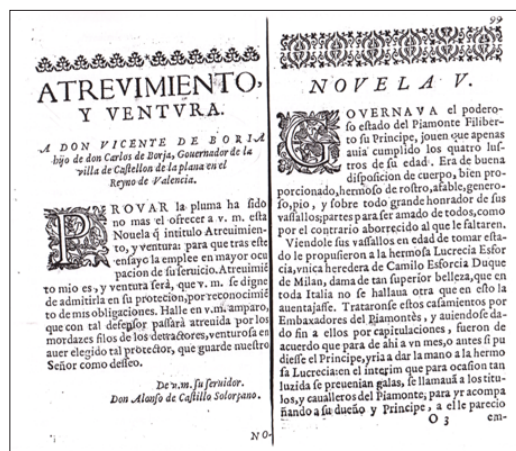


Figura 18

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 introductivo se expresa 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 comprenda 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

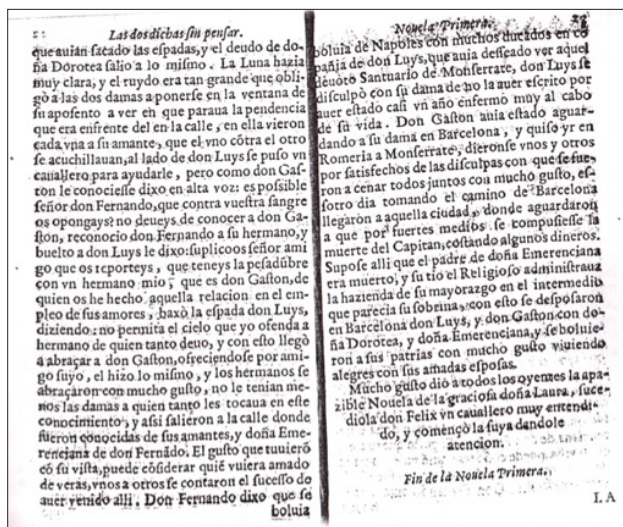


Figura 19

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».<sup>43</sup>

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.<sup>44</sup> 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 XVIIe-XVIIIe Siècles*, Paris, 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-XVIIIe siècles)*, Danielle Boillet, Paris, 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 una ecdótica 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](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, Giovanni 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](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/07/aih_07_1_011.pdf)>