

LA NOVELA BARROCA Y MIGUEL MORENO EN SU CONTEXTO

FRANCISCO JAVIER AYALA GALLARDO
Máster en Lengua Española, Literatura Hispánica y ELE
—Bajo la dirección de Guillermo Serés Guillén—

1. TRADICIÓN Y EJEMPLARIDAD

A pesar de los muchos intentos que hasta la fecha ha habido de darle un nombre a ese género que en España inaugura Cervantes con sus *Novelas Ejemplares* (1613),¹ la heterogeneidad de los textos que siguen la estela cervantina no le ha permitido a la crítica llegar a un acuerdo unánime. En los estudios —afortunadamente cada día más numerosos— dedicados a esta cuestión se siguen barajando etiquetas como la de «novela cortesana», acuñada por González de Amezúa en su ya clásico trabajo sobre la novela postcervantina;² «novela corta marginada» o «novela amorosa», ambos términos utilizados en su día por Rodríguez Cuadros;³ «novela corta romántica», a la

¹ No pretendo obviar aquí la existencia de títulos o colecciones aparecidas con anterioridad, como los *Diálogos de apacible entretenimiento* (1603), de Gaspar Lucas Hidalgo, o las *Noches de invierno* (1609), de Antonio de Eslava, sino más bien constatar —como buena parte de la crítica ya ha hecho, por otra parte— la originalidad de la obra cervantina y la conciencia explícita del alcaíno de estar escribiendo en un género (entiéndase bien que «novela» valía entonces por «novela corta») que hasta la fecha sólo había circulado a través de traducciones y, por tanto, en un género nuevo en lengua castellana. Como afirma Rico, con Cervantes «nacía la novela corta española; y nacía perfecta, castiza en los temas y el estilo, madura de toda la experiencia forastera, ajustada a todas las posibilidades del molde (y rica, claro está, del tono singular de que dotaba Cervantes cuanto le venía a las manos)» (1968: 9).

² *Formación y elementos de la novela cortesana*, Madrid, R.A.E. (1929). El de Amezúa ha sido uno de los términos más utilizados por la crítica, a pesar de no haber sido aceptado unánimemente por las limitaciones que plantea. Por novela cortesana Amezúa entiende «una rama de la llamada genéricamente *novela de costumbres*» (pp. 11-12).

³ En *Novela corta marginada del siglo XVII español. Formulación y sociología* en José Camerino y Andrés de Prado, Valencia, Universidad, 1979; y en *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*, Madrid: Clásicos Castalia, 1987, respectivamente.

que alude Pfandl;⁴ «novela barroca», que es el marbete propuesto por B. Ripoll,⁵ u otras denominaciones como «novela de novelas», «novela de amor y aventuras» o, simplemente, «novela corta». Y no es de extrañar, referidas a un género que, por nacer sin una preceptiva propia,⁶ acabó sucumbiendo a «la libertad subjetiva del *gusto*». Como apunta Rodríguez:

Lo cierto era que el *canon* del *gusto*, establecido en competencia con el teatro, nos proveía de un nuevo espacio donde discernir en el Siglo de Oro el atisbo de modernidad —pues lo era— de una literatura que no intentaba, aunque sus primeros críticos (y otros postreros) se empeñaran en ello, la verdad objetiva sino, acaso, el fresco de la república de hombres encantados que fue el siglo XVII, donde se mezclaban nobleza desteñida, hidalgos urbanos, estudiantes sopistas, torpes rufianes, héroes y heroínas traídos y llevados por viajes bizantinos, cautivos y cautivas en el desesperado trance de elegir entre la fidelidad a sus amados o amadas o a sus captores turquescos o moriscos; y hasta mancebos con vocación de vestales masculinos, ninfas aguerridas y sátiros merodeando en la mítica Creta. Sus autores, con mayor o menor habilidad, aglutinaban lo que un ávido público lector buscaba: no solo la idea de lo que aquella sociedad se hacía sobre sí misma, sino un mundo abreviado de todo lo que el arte de narrar había ensayado, de algún modo, hasta ese momento. Eran —aparte de la servidumbre a la moral tridentina y a un cansino festón edificante (casi siempre como de compromiso final)— la herencia definitivamente profana y laica, siempre respunteada de alardes poéticos, del complejo magma de la narración breve diletante entre los *exempla* religiosos, los *nova* morales y el cuento folclórico (2014: 13).

⁴ Pfandl, Ludwig, *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro* [1928], Barcelona, Suc. de J. Gili, 1933.

⁵ Ripoll considera poco afortunado el membrete propuesto por Amezá y utiliza el de «novela barroca» que, por considerarlo más adecuado a mi propósito, es el que recojo yo en el título de este trabajo. Bajo este epígrafe se engloban, «por un lado, las colecciones de novelas cortas independientes; por otro, las novelas con relatos engarzados por un marco; y, finalmente, esa novela que, conforme avanza el XVII, se va ampliando, transformando o “barroquizando”, según la preceptiva y las coordenadas culturales y sociales de una época marcada por un continuo cambio en todos los órdenes de la vida». Cfr. Ripoll, B., *La novela barroca*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1991, pp. 21-23.

⁶ La preocupación por la falta de una preceptiva de la novela se hacía a menudo explícita. En la *Dedicatoria* de Miguel Moreno a Juan de Jáuregui de *La desdicha en la constancia* (1624) el segoviano inicia su discurso recurriendo al tópico de la falsa modestia, pero manifestando también la confusión que entorno al género todavía existía durante la fecunda —a nivel editorial— década de los veinte: «Con ciego discurso (que ciego es quien escribe sin natural, ni arte) me dejé llevar de mi ignorancia en esta novela, caminando desde el principio al fin por la confusión de la corta noticia que tengo de sus preceptos» (González 2012: 36).

Se establece, de este modo, un diálogo incómodo, pero necesario, entre esa «modernidad», en ocasiones «bajo sospecha»,⁷ y los moldes de una larga tradición literaria ante la que los autores debían, inevitablemente, rendir cuentas; porque, si bien fue crucial la influencia que ejerció la producción de los *novellieri* en la novela corta española de los siglos áureos —y que ha sido unánimemente reconocida, pero aún hoy poco estudiada a causa de la tarea ingente que entraña—, se puede establecer un antecedente del género en toda la tradición cuentística medieval.⁸ Es evidente que los autores de novela corta aceptaron tácitamente una tradición que se resumía en Cervantes y en unos cánones previamente concebidos, pero habría que retroceder a un triángulo original a partir del cual se desarrolla el género: la literatura oral, el cuento o narración breve de tipo didáctico y el amplio concepto de literatura moralizadora que cristaliza en España desde la Edad Media.⁹ El primer segmento repercute en el rasgo formalizador del marco narrativo de influencia boccacciana, aunque debe reconocerse también el papel precursor de don Juan Manuel y de Timoneda. En cuanto al segundo segmento, el cuento habrá de partir de un núcleo episódico mínimo capaz de generar un más amplio espacio narrativo; ello entronca con el origen propuesto por Pfandl para la novela corta, esto es, la anécdota, entendida como la forma más primitiva de narración que caracteriza «el mundo amable, entretenido, burgués y corriente de la historia corta, para la cual no faltaba todavía la forma sino hasta el nombre».¹⁰

La forma culta podrá ser, asimismo, la adoptada en esta «experiencia oral del relato» (Rodríguez 1987: 18) como un elemento más de formación del buen cortesano; ese es el modelo que defiende Castiglione en el *Cortegiano* (1528) y Gracián Dantisco en su *Galateo Español* (1593), o a partir de una fórmula mixta entre erudición y popularidad, autores como Pero Mexía, Juan de Mal Lara o Rufo; hasta

⁷ Cfr. García Santo-Tomás, E., *Modernidad bajo sospecha: Salas Barbadillo y la cultura material del siglo XVII*. CSIC. Madrid, *Anejos de la Revista de Literatura*, 2008, 72.

⁸ Es Núñez Rivera quien proporciona una clasificación de este segmento de la historia literaria española en cuatro períodos o fases que sitúan la prosa barroca como «un eslabón más en el *continuum* de textos a través de los cuales podemos ver a lo largo de los siglos la evolución de la narrativa breve» (Valvassori 2014: 21). Según él, una primera fase iría desde 1490 hasta 1550, período en que se editan las principales colecciones medievales —entre ellas el *Asno de oro* (c. 1513)—, que hasta entonces se encontraban manuscritas; una segunda fase, que va desde 1550 a 1580, en que se editan otras colecciones como el *Conde Lucanor* o el *Sendebarr*, junto a las primeras colecciones autóctonas; una tercera, entre 1580 y 1600, en que se publican las colecciones de los *novellieri* italianos; y una cuarta y última etapa, ya en el siglo XVII, en que aparecen los libros y colecciones de Eslava, Cervantes o Mey (2013: 27-28).

⁹ Cfr. W. Kromer, *Formas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1700*, Madrid: Gredos, 1979, pp. 86 y ss.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 331.

llegar a Juan de Timoneda y su *Patrañuelo* (1565), que constituye, a partir de una escisión, un modelo en el que la oralidad y la narración discursiva escrita conviven en «una novela en la que el lector reconoce un cuento de tradición oral, folklórica: son *cuentos novelados*» (Chevalier 1983: 102) —y podríamos añadir— a la manera italiana. No obstante, el debate entre oralidad y transmisión escrita (culto) estará en plena vigencia a principios del XVII, momento en el que la novela corta triunfa en las imprentas y los lectores cultos empiezan a desechar los relatos tradicionales como materia de entretenimiento para aquellos «que no saben leer bien» (Chevalier 1994: 36).¹¹ El tercer segmento aparece justo en el eslabón previo a Cervantes, en el que hallaríamos los relatos de tono italianizante de Pedro de Salazar, o a Lucas Hidalgo y sus *Diálogos de apacible entretenimiento* (1605) y a Eslava y sus *Noches de Invierno* (1609), con una propuesta de contenido misceláneo con evidentes connotaciones moralizadoras y que hunde sus raíces en las formas medievales precursoras de la narrativa corta (milagros, *lais*, *fabiellas*), de las que poseemos un primer testimonio a través de los *exempla* y los *nova* (Pabst 1972: 211).¹² En este sentido, Julia Barella repara en «la curiosa confluencia» que en un momento dado del devenir literario se produce «entre el carácter de las colecciones de cuentos, fábulas o relatos cortos medievales, las costumbres literarias que llevan consigo (lectura en voz alta, reunión en tertulia, conversaciones en torno a la chimenea...) y la rápida asimilación de la producción de *novelle* italianas» (1985: 26).¹³

Precisamente uno de los puntos de originalidad más destacables de las *Ejemplares* consistió en apartarse de sus modelos y demostrar que las novelas eran, desde luego, más productivas —desde el punto de vista editorial— liberadas del marco narrativo

¹¹ Como el mismo Chevalier acierta en afirmar: «... el combate se hizo desigual cuando publicó Cervantes sus *Novelas*. Entre las élites cultas, las *Novelas Ejemplares* doblan a muerte por el cuento. ¿Quién, entre los que saben leer, y leer bien, va a escuchar ya unos cuentos de viejas? Nadie, o casi nadie» (1994: 36).

¹² Ambos con una función didáctica, aunque con distintos objetivos: uno religioso, de ilustración sermoniana, en el caso de los primeros, y que ofrecerá características que luego la novela recuperará, como el apoyo en autoridades, la protesta de veracidad, la simplicidad de las historias o los personajes prototípicos; el otro, el de los *nova*, trovadoresco y que «bascularía hacia el terreno profano, abiertamente erótico», con una predilección por el tratamiento de lo extraordinario, mayor profundidad en los personajes y un interés especial por el suspense (Rodríguez 1987: 20-21).

¹³ De hecho Bonciani ya establecía una identidad entre fábula y *novella*, acogiéndose a la tradición de las *exercitationes* o *progymnasmata* —fundamentalmente las de Teón y Aftonio—, que eran ejercicios preparatorios de retórica que complementaban de forma práctica la enseñanza doctrinal del arte oratoria. En las de Teón, fábula se define como *narratio ficta* y en las de Aftonio como *oratio falsa* que expresa una verdad por semejanza (Vega Ramos 1993: 76-81). También está presente esta equivalencia en el Proemio del *Decamerón*, donde el contenido de las obras se explica como cien *novelle* o *favole* o *parabole* o *istorie*.

boccaciano u otros similares.¹⁴ Pero la renovación impulsada por Cervantes va aún más allá: en la diégesis se da la mezcla de tradiciones mediante diferentes modalidades narrativas y siempre con una ironía y pluriperspectivismo muy personales (Menéndez Pelayo 1943: 38-39). La referencia cervantina al teatro de su tiempo como «mercadería vendible» (*Quijote*, I, 48), que se pone en relación con ese hablar «en necio» al que Lope sarcásticamente alude (*Arte nuevo de hacer comedias*, vv. 47-48), pasaría así a tener sentido aplicada también a la novela, y ello se prolongará hasta incluso entrado ya el setecientos, como demuestran las abundantes reimpressiones de esta narrativa —a veces como librillos añadidos a misceláneas de muy diversa especie— del librero Alonso y Padilla, de refinado olfato comercial.¹⁵

Pero esa genealogía lúdica que pone en relación la novela con la comedia esconde, en el fondo, no sólo una reflexión en torno al *canon* del *gusto*,¹⁶ sino también un afán literario preceptista implícito de adscribir el «nuevo» género a una u otra tradición literaria. Es el mismo Lope quien, sin dejar la ironía de lado, establece en su carta a la señora Marcia Leonarda una vinculación directa del tipo de novela que debe escribir con el cuento oral y los libros de caballerías:

En tiempo menos discreto que el de ahora, aunque de más hombres sabios, llamaban a las novelas *cuentos*. Estos se sabían de memoria y nunca, que yo me acuerde, los vi escritos, porque se reducían sus fábulas a una manera de libros que parecían historias y se llamaban en lenguaje puro castellano *caballerías*, como si dijésemos «hechos grandes de caballeros valerosos». Fueron en esto los españoles ingeniosísimos, porque en la invención ninguna nación del mundo les ha hecho ventaja, como se ve en tantos *Esplandianes*, *Febos*, *Palmerines*, *Lisuartes*, *Florambelos*, *Esferamundos* y el celebrado *Amadís*, padre de toda esta máquina que compuso una dama portuguesa. El Boyardo, el Ariosto y otros siguieron este género, si bien en verso; y aunque en España

¹⁴ Esta no será una cuestión trivial. Pensemos que el marco narrativo del *Decamerón*, reinterpretado en el diálogo de Barbagli como una reunión social, «sirve para corroborar, desde la ficción, que la narración de *novelle* es, sobre todo, una materia de la conversación civil» (Vega Ramos 1993: 68), lo cual entronca con el origen oral de este tipo de relatos. Cervantes se aparta así de muchas otras colecciones de novelas que seguirán manteniendo un marco mínimo que le confiera al conjunto ese carácter social señalado por Barbagli. En este sentido, el modelo propuesto por Lope es claramente más continuista con la tradición boccacciana, aunque con un tratamiento del marco narrativo que, como veremos, ha trascendido del plano social al personal.

¹⁵ Véase Ripoll y Rodríguez de la Flor (1991: 75-97).

¹⁶ Reflexión que, por otra parte, nos informa más sobre la naturaleza de los lectores de la época que sobre la fortuna de los textos. Morínigo ha sostenido que desde finales del XVI el público percibe el teatro como sustituto de la novela (1957: 41-61); en esta línea, Yudin (1968: 181-188) (1969 585-594) y Fernández Nieto (1985: 151-167) indagan en cómo la narrativa empezó a adoptar técnicas dramáticas tanto en el desarrollo de los argumentos como en la interpolación de poemas y canciones.

también se intenta, por no dejar de intentarlo todo, también hay libros de novelas, de ellas traducidas de italianos y de ellas propias en que no le faltó gracia y estilo a Miguel Cervantes.¹⁷

Aunque como destaca C. Rabell, esta genealogía de la novela esbozada por Lope,¹⁸ al margen de demostrar un cierto desprecio hacia un género nacido de la oralidad y que, por tanto, «no ha ascendido a la categoría de la literatura escrita [...], es mucho más que una broma pesada y tal vez ni siquiera parta de atribuciones rotundas y deliberadamente pseudoeruditas, sino de una actitud de sospecha y confusión genuina ante los orígenes del género» (1992: 2). Asimismo, este vaivén genealógico revela, «desde el seno mismo de sus contradicciones, los problemas teóricos a que se enfrentó la teoría literaria del Renacimiento» (1992: 3) al tratar de definir géneros inexistentes hasta entonces como la novela. La recuperación del discurso grecolatino pareció, no obstante, encontrar en la comedia una tabla de salvación con la que, salvando también las diferencias, poder aplicar los preceptos clásicos a la nueva forma de composición, a pesar de que en la *Poética* Aristóteles menciona la épica y la comedia con el único propósito de diferenciarlas de su principal materia de estudio, la tragedia; y de ahí la vaguedad con la que estos dos géneros son descritos por él. En lo concerniente a su carácter narrativo, la novela puede vincularse, desde luego, a la épica aristotélica,¹⁹ pero en lo relativo al objeto de imitación —el tipo de acciones graves o bajas, de fin trágico o feliz—, la novela podría ser clasificada bajo cualquiera de los tres géneros.²⁰

Fue Francesco Bonciani quien en su *Lección o Tratado* sobre la composición de las *novelle*, leída ante la academia *degli Alterati* en 1574 y que constituye el primer intento —y el único en mucho tiempo— de dar fundamento y descripción a los principios del género, había consagrado a Boccaccio no sólo como un maestro de la lengua, sino como el modelo de un género literario mayor. El *Decamerón* se convertía

¹⁷ Se sigue aquí la edición de *Las fortunas de Diana* de Cervantes Virtual, basada en la edición Antonio Carreño (Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, Madrid: Cátedra, 2002, pp. 101-175).

¹⁸ La relación que establece Lope, hasta cierto punto malintencionada, entre las novelas de Cervantes, los ya desprestigiados libros de caballerías —llenos de «invenciones» (de mentiras)— y los cuentos orales ya está revelando implícitamente una raíz medieval común en estos géneros.

¹⁹ Aunque no es hasta el descubrimiento en 1526 de la *Aethiópica* de Heliodoro, «ficción griega del clásico tardío escrita en prosa», que «se legitima la aplicación de los preceptos de la épica a la ficción narrativa escrita en prosa» (Rabell 1992: 4).

²⁰ La *imitatio* es uno de los presupuestos fundamentales de la *Poética* aristotélica: imitar es connatural al hombre, que se diferencia de los demás animales por esta inclinación, por la que se procura deleite y conocimiento (Poet., 1448b5ss.)

así en el compendio de todos los conceptos y preceptos de la *novella*, viniendo a ser a ésta «como la *Eneida* a la épica o el *Edipo Tirano* a la tragedia» (Vega Ramos 1993: 50). El tratado de Bonciani se centra en el estudio de las narraciones cortas risibles, puesto que la *Poética* aristotélica ya provee información suficiente acerca de los géneros graves, y avanza dos propuestas de inserción de la *novella* en el sistema de especies. En la primera —que discute y luego abandona—, la *novella*, como la épica, imita en modo narrativo, pero utilizando la prosa y no el verso como instrumento para la *imitatio*; «sus objetos —apunta Vega Ramos— pueden ser tanto los mejores e ilustres, como los peores y viles, por lo que podría decirse que, en este aspecto, se asemeja tanto a la comedia como a la tragedia» (1993: 74). La modificación de esta primera propuesta por parte de Bonciani le llevó a adelantar una segunda en la que «convierte a la *novella* en el cuarto género del sistema aristotélico, esto es, en el que se asemeja a la comedia en los objetos y a la épica en el modo de imitación» (1993: 74).²¹ La *novella*, bajo el prisma de la *Lección*, queda pues definida como la imitación de una acción completa, mala según lo ridículo, de razonable extensión, en prosa y que, mediante la narración, produce deleite. Las relaciones que establece Bonciani entre la *novella* y la comedia las extrae de las reflexiones aristotélicas acerca de las diferencias y semejanzas entre la tragedia y la épica, aunque omitiendo los juicios de valor o relativos a la jerarquía de los géneros. Para él, la libertad del modo narrativo frente al dramático —constreñido por la escena, que determina su duración y delimitación espacial— en la imitación de los mejores «tiene su paralelo en la imitación de los peores, esto es, en la relación *novella*-comedia» (1993: 92). La relación entre la comedia y la *novella* fue muy fluida en el Quinientos, con lo que la novelística se proveyó habitualmente de argumentos cómicos.

Estas vinculaciones en cuanto a la *inventio* entre novelas y comedias permiten, asimismo, establecer una relación directa entre algunos aspectos de la nueva poética

²¹ La simetría de este sistema en cuatro miembros rige la obra de Bonciani, que se ve obligado a rechazar dos tipos novelísticos: el de la *novella* grave y el de la *novella* dialogada, las cuales no presentan voz autorial y alterarían el orden de relaciones. En el primer caso, porque —para Bonciani— *originalmente* la *novella* es imitación de «los peores según lo risible», por lo que lo connatural a ella es la materia humilde, quedando la *novella* grave «excluida como excéntrica, tardía, derivada y cuantitativamente poco relevante» (Vega Ramos 1993: 74-75). El segundo proviene de la *imitatio* y concierne al modelo de diálogo lucianesco, ya que Bonciani considera que el diálogo es imitación en modo dramático, lo cual viene justificado por la tradición platónica y ciceroniana, «que corroboraría la incompatibilidad del diálogo con la imitación de los peores» (1993: 75). No obstante, la posición de Bonciani respecto a este último tipo de obras no es tan clara, puesto que constituirían una «molesta transgresión» de la naturaleza grave del diálogo. De un modo u otro, las dos exclusiones le permiten a Bonciani justificar la constitución de la *novella* como cuarto género del sistema de especies perfectas.

que Lope presenta en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* y la poética en ciernes que en prólogos y dedicatorias se venía escribiendo del género novelesco. El intento de imitar mejor una naturaleza heterogénea —ese *monstruo hermafrodito* al que hacen referencia los tratadistas renacentista— impone un cierto distanciamiento respecto de las normas aristotélicas,²² que se traduce en una práctica que, en el caso de la comedia, pero como sucederá también con la novela, lleva a la mezcla de lo grave con lo festivo y de lo noble con lo plebeyo; Lope es además quien establece el *gusto*, el suspense y el deleite por la obra literaria, como norma estética.²³ La preocupación por complacer los gustos de ese público ávido de historias con las que ocupar sus horas de esparcimiento lleva no sólo a la abolición de las unidades aristotélicas —principalmente de tiempo y lugar, pero también indirectamente de acción—,²⁴ sino también al uso de leyes ya desacostumbradas, como la polimetría del verso o la suspensión del interés.

Miguel Moreno, que a tenor de las pocas informaciones sobre su vida de las que disponemos, sabemos que fue —como Pérez de Montalbán o Izquierdo de Piña— un escritor próximo al círculo de Lope,²⁵ muestra en su dedicatoria a don Juan de Jáuregui de *La desdicha en la constancia* una preocupación que, mediada la década de los veinte, se había convertido ya en lugar común de prólogos y dedicatorias:

Y como los papeles que salen a luz sin muy fiel y advertida corrección son causa de tanto vituperio a sus autores, cuanto los efectos dicen, pues a un tiempo (demás de ser casi perpetuo) le están padeciendo en diversas partes, [...] sírvase vuestra merced de hacerme favor de verla —la novela—, para que su censura (en que solo ha de tener

²² Aunque, como señala Maestro, el *Arte nuevo* de Lope «no destruye ni supera la esencia de los planteamientos teóricos del aristotelismo, vigentes hasta la Ilustración europea, sino que simplemente viene a discutir, y rechazar al cabo, la interpretación que los clasicistas del Renacimiento italiano hicieron de la Poética de Aristóteles» (2003: 193).

²³ Cfr. Menéndez Pidal, R., «El arte nuevo y la nueva biografía», en *De Cervantes y Lope de Vega*, Madrid: Espasa-Calpe, 1964, pp. 43-69.

²⁴ Véase Rabell, *op. cit.*, p. 29, n. 14.

²⁵ Moreno participó en el quinto certamen de la *Justa poética y alabanzas justas* (1620) en honor a San Isidro, recopiladas por Lope de Vega, y el mismo Lope le dedica unos versos en el *Laurel de Apolo* (1630): «Aunque este nombre por el sol le han dado, / no siempre Apolo es rubio ni dorado, / como lo prueba con su ingenio sólo / Miguel Moreno, que es Moreno Apolo, / porque escribiendo, de conceptos lleno, / la pluma es dorada y él Moreno» (Silva octava, 181). Además, la única relación completa de su obra, en donde incluso aparecen títulos de los que no sabemos nada, como el del diálogo *Defensa de damas*, el del *Memorial de su Majestad a favor de la insuficiencia* o el de «unos asuntos políticos» que se nos avanza que tiene por publicar, la da Pérez de Montalbán en el *Índice de los ingenios de Madrid*, no 239, al final de su *Para todos*. Véase Ayala (2015: III-XXII).

parte la obligación más rigurosa de maestro, y no el aplauso de señor y amigo) me deje creer si podrá parecer en público, libre de común desprecio (González 2012: 36).

Tras las palabras de Moreno —y a pesar del tópico desplegado— se advierte la concepción de un género que, como la comedia, se debía al público, aunque en este caso no las pidiera a gritos en los corrales y sean más bien los corros de oidores entorno a un solo lector los que en muchas ocasiones se encargaran de lanzar el libro a la palestra.²⁶ Así pues, el intento de llegar a todo tipo de público, también al culto, será uno de los objetivos de muchos escritores de novela corta, que verán a Lope como un referente y, por tanto, como un maestro en el nuevo arte no sólo de hacer comedias, sino también de novelar.²⁷ Tras la «corrección» a la que alude Moreno se halla, pues, el propósito didáctico de que en la novela, como en la comedia, se reprehendan vicios y se alaben virtudes, aunque a un mismo tiempo se deba también saber divertir al lector para estar «libre de común desprecio». Casi sin querer, el segoviano esboza, además, en esa misma dedicatoria, las líneas maestras de un género al que se está enfrentando por primera vez, que no difieren demasiado de las expuestas por Lugo y Dávila en el prólogo de su *Teatro popular* (1622);²⁸ escribe Moreno:

[...] Demás de ser posible en mí haber errado el argumento, especialmente en lo verisímil, y faltarme conocimiento de voces cultas y elección para colocallas, dudo si contiene novedad la invención; si suspende y deleita el discurso; si producen moralidad el caso y las sentencias; y si el lenguaje ofende a la excelencia de las frases de nuestra

²⁶ Cfr. Frenk, Margit, «"Lectores y oidores": la difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro», en G. Bellini, ed., *Actas del VII Congreso Internacional de Hispanistas*, Roma: Bulzoni, pp. 101-123; y de la misma autora: «Más sobre la lectura en el Siglo de Oro: de oralidades y ambigüedades», en F. Sevilla Arroyo y C. Alvar Ezquerro, coords., *Actas del XIII Congreso Internacional de Hispanistas*, Madrid: Castalia, pp. 516-521.

²⁷ Se trata en cierta forma de un círculo de influencias que va de la *novella* italiana a la comedia, para volver de nuevo a la novela ampliado y renovado. Es Carmen Hernández Valcárcel quien llega a algunas conclusiones provisionales en este sentido: del extenso *corpus* de obras de Lope, por lo menos 36 comedias (casi un 10% del total de comedias que nos han llegado) pueden relacionarse con la producción de los *novellieri italiani*, lo que demuestra que el Fénix bebe de la tradición novelística italiana (leída en italiano o en español) desde sus inicios y, por lo menos, hasta 1615 (Vaccari 2012: 88).

²⁸ En el marco narrativo de *Teatro popular*, uno de los pocos documentos teóricos sobre la novela, Lugo y Dávila «establece el concepto aristotélico de la fábula como imitación de una sola acción, explica sus partes respectivas (agnición, peripecia y perturbación), defiende el decoro en la creación de los personajes, pero expone un principio de verosimilitud totalmente ajeno a la *Poética*» (Rabell 1992: 42) y mucho más cercano al horaciano, por cuanto demuestra una preocupación retórica por la reacción del público: la fábula de la novela, como pensaba también Lope, debe mover a la admiración.

lengua, o si observando parte de sus puros términos se acerca, ya que no llega, a tener algo de verdadera prosa (González 2012: 36).

A la preocupación del segoviano por la verosimilitud del argumento se le suman las dudas de la «novedad» en cuanto a la invención del relato, partiendo de una cierta incapacidad de superar la paradoja —inherente al nuevo arte de hacer novelas— de que la inexistencia de una preceptiva o norma de composición literaria conlleve, precisamente, la gestión de una libertad artística que está confundiendo, hasta cierto punto, *inventio e imitatio*; y ello es fruto también de la falta de una distinción clara entre ambos términos en la teoría del XVII. Asimismo, la búsqueda de la suspensión del ánimo y el deleite,²⁹ en un discurso que deberá ser siempre ameno y variado —particularmente en una novela como *La desdicha en la constancia*, que como sucede también con *Las fortunas de Diana*, está profundamente influenciada por el concepto de novela bizantina heliodoriano—, no se concibe sin una ejemplaridad que dé sentido a todo el conjunto y que legitime la escritura. Y todo ello junto a una preocupación estilística entorno al uso de la lengua castellana que en Moreno, además de en sus obras, se hace evidente en éste y en otros dedicatorios.

El género nace, por consiguiente, en el seno de una profunda controversia teórica y de un afán de encontrar una legitimación clásica para ese tipo de ficción narrativa en prosa que estaba resultando tan del gusto de la época.³⁰ Ante ello se impone, especialmente en el Renacimiento y Barroco españoles, tan fuertemente influenciados por el discurso medieval, una conciliación entre el pensamiento clásico pagano y el cristiano que saca a relucir la función ejemplificadora que debe tener en el XVII la novela; especialmente en nuestro país, donde la máxima horaciana del *aut delectare aut prodesse est* será sustituida rápidamente por el ya clásico *prodesse et delectare*. El moralista Suárez de Figueroa, en el Alivio II de *El Pasajero* (1617), además de confesar su desagrado por el género: «no comprendo el término novela, si bien a todas tengo poca inclinación» (1988: 178), establece también una vinculación con la

²⁹ Escribe Rico en su edición de las *Novelas a Marcia Leonarda*: «A “los que no saben”, en principio, Lope ofrecía el deleite de la trama, la fábula que suspende y admira (la *admiratio* era por entonces efecto poco menos que obligado de la literatura)» (1968: 11).

³⁰ A pesar de lo que afirma Chevalier: «Hay que ser tan ingenuo como un romántico para imaginar que los escritores del siglo XVII respetan la poética clásica» (1994: 33); precisamente en esa lucha contradictoria entre el respeto a una preceptiva clásica y la necesidad de dotar a la novela de nuevos moldes que la legitimen se mueven muchas de las obras del Barroco.

tradición oral y la literatura imaginativa, pero haciendo esta vez especial hincapié en la función ejemplar que, según él, deberían tener este tipo de composiciones:

Por novelas al uso entiendo ciertas patrañas o consejas propias del brasero en tiempo de frío, que, en suma, vienen a ser unas bien compuestas fábulas, unas artificiosas mentiras. [...] Tomadas con el rigor que se debe, es una composición ingeniosísima, cuyo ejemplo obliga a imitación o escarmiento. No ha de ser simple ni desnuda, sino mañosa y vestida de sentencias, documentos y todo lo demás que pueda ministrar la prudente filosofía (1988: 178-179).

Sin duda, no debió ser fácil intentar satisfacer a dos lectores tan distintos como el público lector y oidor deseoso de las «novedades» que podían ofrecerles las novelas y el de los ideólogos, «teóricos y moralistas empeñados en la utilidad de la ficción» (Ruiz Fernández 2012: 140). Ello explica, en gran medida, la «antinomía» radical que se produce entre teoría y práctica (Pabst 1972), y que enfrenta en muchos casos unos prólogos y *marginalia* de corte moralista y programático que, más que nada, irían dirigidos a frenar las suspicacias de la censura, con unas ficciones que a menudo abundan en lo irracional, lo azaroso, lo turbulento y lo trágico, y que procuran satisfacer la demanda evasiva de los lectores (Scordilis 1981: 8). Sin embargo —y a pesar de la aparente contradicción señalada por Pabst—, incluso en estos casos las invenciones acaban obedeciendo a un fin moral, aunque sea a menudo mediante una ejemplaridad invertida o vistiendo los relatos de una holgada moralidad.³¹ Desde la impresión de las *Ejemplares* cervantinas el adjetivo «ejemplar», junto al de «moral», se convierte además en una constante a la hora de ponerle título a este tipo de novelas: las *Historias peregrinas y ejemplares* (1623), de Céspedes y Meneses; los *Sucesos y prodigios de amor en ocho novelas ejemplares* (1624), de Montalbán; las *Novelas morales* (1620), de Agreda y Vargas; el *Teatro popular. Novelas morales* (1622), de F. Lugo y Dávila; o las *Novelas amorosas y ejemplares* (1637), de María de Zayas.

³¹ En las tramas de las *Ejemplares* —explica Martín Morán— encontramos «violaciones de jóvenes doncellas (*La ilustre fregona*, *La fuerza de la sangre*), homicidios por fútiles motivos (*La gitanilla*), calumnias contra un competidor amoroso (*El amante liberal*), raptos de infantes (*La gitanilla*, *La española inglesa*), hurtos de dinero a los padres (*La ilustre fregona*, *Las dos doncellas*), un adulterio imaginado y casi realizado (*El celoso extremeño*) etc., y ninguno de estos delitos recibe el castigo pertinente previsto por la ley para casos análogos; pero todos reciben de algún modo una sanción colectiva, bajo forma de confesión pública por parte de los «delincuentes», a la que sigue, en algunos casos, un acto de reparación que contribuye al desenlace de la trama» (2015: 68). Se impone, además, la moderación en las soluciones finales, apartándose Cervantes, en este sentido, de la tradición italiana de *novelle*, que propone a menudo un modelo con tramas de final trágico o satírico del que no salen indemnes los hombres de Iglesia.

En el caso de Cervantes, la elección del título debió estar, sin duda, motivada por el éxito editorial de la traducción española —a través del francés— de las novelas de Bandello, *Historias trágicas ejemplares* (1589), a costa de Juan de Millis,³² que no escapó tampoco a la severa prescripción moral que en relación a todo lo tocante a lo social imperaba en la España del XVII y que tanto influyó en la recepción de los *novellieri* en nuestro país. Para González de Amezúa fueron dos las causas que

[...] impidieron que muchas de estas excelentes novelas no logran entrar en España y, traducidas, servir de lectura grata y amena a cuantos ignoraban el idioma del Dante: una, su carácter libertino, licencioso y hasta obsceno; y otra, la libertad con que sacaban en sus relatos a frailes y personas religiosas, o la forma en que hablaban de Roma y de su Curia. [...] La deshonestidad, pues, de muchas de estas novelas, y su intencionado o no anticlericalismo, impidieron su entrada en España y sus versiones castellanas. Mas tanta era la apatencia que el común de las gentes y las menos letradas sentían por esta clase de libros de pasatiempo, que, a la postre, adivinando la brava y rica mina que las novelas italianas contenían y las pingües ganancias que brindaban a quienes las tradujesen en castellano, algunos editores y libreros se decidieron por fin a hacerlo,

aunque no sin «cautelos y miramientos» (1982 [1956]: 446-447).³³ No pasa desapercibida, en el prólogo de las *Ejemplares*, la filiación de Cervantes con ese género que, importado de Italia, prolifera en España a finales del XVI, gracias en gran medida a las traducciones al castellano. En sus novelas, dice el alcaíno haber intentado

[...] poner en la plaza de nuestra república una mesa de trucos, donde cada uno pueda llegar a entretenerse, sin daño de barras; digo, sin daño del alma ni del cuerpo, porque los ejercicios *honestos y agradables* antes aprovechan que dañan. Sí que no siempre se está en los templos; no siempre se ocupan los oratorios; no siempre se asiste a los negocios, por calificados que sean. *Horas hay de recreación*, donde el afligido espíritu descansa (2001: 18).

³² Cfr. González Ramírez, D. y Resta, Ilaria, «Traducción y reescritura en el Siglo de Oro: *L'Ore di recreazione* de Ludovico Guicciardini en España», en *Los viajes de Pampinea: novella y novela española en los Siglos de Oro*, Madrid: Sial Ediciones, Prosa Barroca, 2013, pp. 61-76.

³³ En relación a la recepción y el impacto en España de los *novellieri* traducidos al castellano entre 1580 y 1590 (Straparola, Guicciardini, Bandello y Cinzio) véase González Ramírez, «En el origen de la novela corta del siglo de oro: Los *novellieri* en España», *Arbor*, Vol. 187, 2011, pp. 1221-1243.

Nuestra cursiva, deliberadamente seleccionada por Cervantes, pone de relieve no sólo la máxima horaciana de deleitar aprovechando, sino también la deuda —a modo de guiño al lector— de esa declaración de intenciones con algunos de los títulos con los que corrieron algunas traducciones de los *novellieri*. La obra de Straparola, por ejemplo, según la traducción de Truchado, se presentó con el título de *Honesto y agradable entretenimiento*, mientras que la de Guicciardini se difundió, en su edición bilbaína, con el de *Horas de recreación* (González 2011: 1223). No es casual ni ocioso, pues, que cuando Miguel de Cervantes solicita la concesión del Privilegio para los Reinos de Castilla, los doce cuentos lleven por título *Novelas ejemplares de honestísimo entretenimiento*, y que este mismo rótulo se repita en la petición del Privilegio para los reinos de la Corona de Aragón, en la Aprobación de Salas Barbadillo y en la escritura de venta a Francisco de Robles (Amezúa, 1982 [1956]: 557).³⁴

En el caso de las novelas de Cervantes —y como apuntó en su día Blecua— es muy posible que esa ejemplaridad que reza estampada en su frontispicio se entienda a partir de una visión de conjunto, puesto que los personajes que representan ese lado oscuro de la vida «son sólo medio malos, gente que se mueve por unas pasiones indomables y acaba siendo perdonada por los protagonistas» (1989: 75-76); los personajes de Cervantes son, de hecho, personajes de mediano estado, que no sobresalen ni en la virtud, ni en la maldad. Desde esta perspectiva, los textos resultan ejemplares en la medida en que cuentan con la complicidad del público receptor de las diferentes historias, que es quien debe saber discernir lo «bueno» de lo «malo». Y por eso es por lo que las novelas cervantinas son, como ha tendido a señalar mayoritariamente la crítica, «obras abiertas en las que el lector tiene absoluta libertad para interpretar la ficción, sin que desde fuera se le imponga un sentido» (Blasco 2001: XXV);³⁵ y quizá esta fue la clave de su éxito. Pero, entonces, ¿por qué el

³⁴ Respecto a las posibles razones del cambio a última hora de título, véase Amezúa (1982 [1956]: 557-558).

³⁵ Como señala el mismo J. Blasco, cabe tener en cuenta que «la ejemplaridad, puesto que el *exemplum* lo mismo sirve para probar una *quaestio* que para refutarla, hace referencia a un modo de construcción del discurso y no a la necesidad de servir de soporte a una moralidad. Los ejemplos constituyen un reto de interpretación, no de imitación [...] En este sentido, las novelas de Cervantes son verdaderamente ejemplares sólo por ser el desarrollo narrativo (como prueba, en ciertos casos, y como refutación, en otros) a través del cual se sugiere una interpretación de ciertas «cuestiones» representativas del pensamiento de su tiempo» (2001: XXV). Esta es, sin duda, una cuestión capital para entender la distancia que separa la colección cervantina de muchas otras posteriores, mucho más rígidas, coartadas en gran medida por la *imitatio* y por una concepción de la prosa estilísticamente más barroquizante.

modelo propuesto por Cervantes, esa «mesa de trucos» a la que él alude en su prólogo, no tuvo mayor acogida entre los autores más jóvenes que cultivaron después de él el género y que serán los verdaderos responsables de su desarrollo?

Autores como Lope, Castillo Solórzano, Tirso, Montalbán o Zayas ofrecen en sus novelas distintos modelos narrativos que permiten subrayar la «poligénesis autorial» que se da en el período de floración del género (Bonilla 2010: 16). Ya en las *Noches de invierno* (1609), de Eslava, puede apreciarse la «vocación enciclopédica» que años más tarde Lope de Vega teorizará y pondrá en práctica en sus *Novelas a Marcia Leonarda* (1621-1624), y que otros autores como Salas Barbadillo, en *El sutil cordobés Pedro de Urdemalas* (1620), o Alonso de Castillo Solórzano, en sus *Tardes entretenidas* (1625), no dudan en cosechar también. Se trata de una ejemplaridad estética —la misma que encontramos en Moreno— bien distinta de la de Cervantes, que tiene su máximo exponente en Lope y en su modelo de novela miscelánea.

En este sentido, Bonilla Cerezo reconoce al menos dos formas de novelar en la época: por un lado, la cervantina, sin paréntesis, autoridades, mitos ni entremeses, aun cuando algunas *Ejemplares* incluyen poemas, y que despliega un amplio abanico de modalidades (picaresca en *Rinconete y Cortadillo* y *La ilustre fregona*; novella italiana en *La señora Cornelia*, *El celoso extremeño* y *La española inglesa*; fabliella en *El casamiento engañoso*; bizantina en *El amante liberal*; pastoril en *La gitanilla*; sátira menipea o diálogo lucianesco en *El coloquio de los perros*, etc.); esta forma de novelar será seguida por otros autores en algunas de sus obras: por Castillo en sus *Jornadas alegres* (1626), en las *Noches de placer* (1631) y en *La quinta de Laura* (1649); por Camerino en las *Novelas amorosas* (1624); o por Sanz del Castillo en *La mojianga del gusto* (1641), entre otros. Y, por otro lado, la opción miscelánea, que aparece en colecciones en las que la historia se ve interrumpida por «intercolumnios» (*Novelas a Marcia Leonarda*), entremeses, comedias, emblemas o largos pasajes en verso: Lugo y Dávila (*Teatro popular*, 1622), Tirso (*Deleitar aprovechando*, 1635), Castillo Solórzano (*Tardes entretenidas*, 1625; o *Sala de recreación*, 1649), Juan de Piña (*Novelas ejemplares y prodigiosas historias*, 1624) o Pérez de Montalbán (*Para todos*, 1632), por sólo mencionar unos cuantos autores y obras (2010: 16-17). Cabe entender, pues, la propuesta cervantina como una oferta narrativa que no llegó —ni en

Ambos aspectos acabarán siendo un lastre para el desarrollo de la novela durante el XVII y los responsables, en gran medida, de la larga agonía que sufre el género a medida que avanza la segunda mitad de siglo.

el plano moral ni en el artístico— a calar en todos los autores ni en su estilo, aunque éstos recurrieran en ocasiones a muchos de los temas y personajes del alcaíno (Moner 1999: 251); y es, en este sentido, que podemos hablar de dos maneras de novelar, o —siguiendo de nuevo a Rabell (1992)— de dos «artes nuevos» de hacer novelas.

Pérez de Montalbán, principal discípulo del Fénix, establece en el prólogo de su *Para todos* (1632) un contraste entre el proyecto de miscelánea que presenta en su obra y su profesión habitual de dramaturgo, destacando los inconvenientes que en el teatro tiene el querer «guisar un plato que contente a todo un pueblo entero, siendo sus gustos tantos como diferentes» (1999: 469), y acudiendo a una técnica miscelánea que, siguiendo el modelo lopesco, le había de permitir confeccionar un «aparato de varias materias» (470) con el que poder superar este escollo. No obstante, la estructura del *Para todos*, junto a las «pretensiones altivas» de su autor, «encubren una desatención casi completa hacia lo que podría generar unidad o enlaces dentro de la gran variedad de contenidos eruditos y ficcionales» de la obra (Bradbury 2014: 222). De sobra son conocidas las duras críticas que, pese a la sucesión creciente de ediciones,³⁶ recibió de Quevedo (1993: 471), que tachó de indecorosa tal multiplicidad de contenidos en un mismo texto; y, en esa misma línea, las de Jerónimo de la Vera, quien atizó la polémica acusando a Montalbán de mezclar «verdades católicas con fábulas y novelas» (Del Piero 1961: 471) con la única pretensión de abultar su libro y de burlar la prohibición de la Junta de Reформación de imprimir novelas y libros de comedias en los reinos de Castilla.³⁷ El debate de fondo parece estar de nuevo relacionado, implícita o explícitamente, con el concepto de ejemplaridad, tanto desde un punto de vista formal como de contenido, y no sólo en relación a la severa prescripción moral de la censura «oficial», sino también —y quizás aún con mayor enjundia— de escritores y editores y, en última instancia, del vulgo.

El modelo de miscelánea propuesto por Lope, que combina a partes iguales originalidad, entretenimiento y saber —o como, en otras palabras, indica Rico: «obra

³⁶ El *Para todos* gozó de tal popularidad que incluso provocó una corte de imitadores, como Matías de los Reyes (*Para algunos*, 1640) o Juan Fernández de Peralta (*Para sí*, 1661).

³⁷ Recordemos que la prohibición tuvo lugar entre 1625 y finales de 1634, y que ésta se intentó eludir de muy distintas formas, entre ellas, mediante misceláneas en las que poder disimular el material dramático o novelesco, o mediante la publicación de la novela sin sus correspondientes requisitos legales, como sucede con *El cuerdo amante*. Véase Moll (1974: 97-103) y Cayuela (1993: 51-76).

castiza, amena y literariamente digna» (1968: 11)—, no buscó la naturalidad, sino más bien una aproximación del género a la sensibilidad de la literatura barroca de máximas y pensamientos que tanto floreció en Francia entre los escritores nobles, y que se apartaba, desde luego, del cuño dado por Cervantes a la novela corta;³⁸ y es, desde esta perspectiva, desde la que debemos entender también su modelo de ejemplaridad. De él se deduce un esfuerzo importante por envolver a su narrativa de la excelencia exigida desde su condición de intelectual, sin desatender la demanda de esos lectores que, como Cervantes ya había demostrado, necesitaban satisfacer en la lectura sus ávidos deseos de aventuras y de sucesos admirables.³⁹ Pero si bien poco o nada quiso comprender Lope al alcaláino —y ello, teniendo en cuenta la importancia y la popularidad de ese *Monstruo de la naturaleza* que fue el Fénix, debió tener su importancia con respecto a un buen número de escritores de novela, sobre todo en el período que va de 1620 a 1635—, en parte por prejuicios de género contra la novela,⁴⁰ en parte por resistirse a aceptar el éxito de unos relatos que habían pasado ya a disputarse el terreno de la popularidad con la comedia, tampoco llegó a comprenderse del todo la propuesta miscelánea de Lope por parte de los escritores barrocos cultivadores del género, que decidieron apostar, en algunos casos, por modelos misceláneos caóticos no muy lejanos de la silva explorada por Mexía casi un siglo antes o,⁴¹ en muchos otros, por la mera introducción de un marco oral que, a modo de excusa, permitiera insertar los diferentes relatos.⁴² En este sentido, el tratamiento del

³⁸ Como explica F. Ynduráin, «lo natural llegaba a Lope a través de la estilización del arte: para cada gesto, para cada situación, para cada suceso, tenía a punto el modelo literario o artístico congruente que conformase la impresión y su paso a expresión» (1962: 74-75).

³⁹ Consciente de que incidía en un género menor, en *La desdicha por la honra* expone Lope sus ideas al respecto: «Ya de cosas altas, ya de humildes, 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» (2002: 182-183).

⁴⁰ Sólo hay que recordar la censura de Lope en relación a este tipo de literatura en la dedicatoria a don Juan de Arguijo de las *Rimas* (1602-1604): «Ni es bien escrevir por términos tan inauditos que a nadie pareciesen inteligibles; pues si acaso las cosas son oscuras, los que no han estudiado maldizen el libro, porque quisieran que todo estuviera lleno de cuentos y novelas: cosa indigna de hombres de letras; pues no es justo que sus libros anden entre mecánicos e ignorantes, que cuando no es para enseñar, no se ha de escribir para los que no pudieron aprender» (1993: 139).

⁴¹ En efecto, se ha observado una continuidad entre las tradiciones clásica y humanista y la española, que desarrollan autores como Mexía, en la *Silva de varia lección* (1540), o Torquemada, en su *Jardín de flores curiosas* (1570), a lo largo del Quinientos y que es a la que se acoge también Montalbán en relación a la concepción erudita de su *Para todos*.

⁴² Es J. Talens quien señala, acentuando el interés por las funciones ideológica y social del marco narrativo, la involución que representa la novela corta del XVII en relación a la renovación narrativa propuesta por Cervantes (1977: 123-181).

marco narrativo en las *Novelas a Marcia Leonarda* le confiere a la obra un componente de originalidad que permite asignarle «el mérito de la innovación».⁴³

En las *Novelas* de Lope convergen la miscelánea tradicional, «cuya materia narrativa se limita a ejemplos, anécdotas y cuentos breves (Chevalier 1982; Yarbro-Bejarano 1991: 47-61), y los textos de contenido heterogéneo [...] que presentan una alta tasa de literatura imaginativa» (Bradbury 2014: 211).⁴⁴ Lope lo consigue acudiendo a un viejo recurso que ya aparecía en el *Decamerón*, como es el de la escritura por mandato, pero presentando el tópico remozado, «lleno de vida» y alejado de esa «aridez frecuente en los tópicos» (Hernández 1980: 263-281). Marcia Leonarda no es, desde luego, una interlocutora al uso, es mucho más compleja y viene a enmascarar a muchos otros narratarios que representan otros niveles de recepción de la obra; es por ello por lo que, «con la misma familiaridad que Lope requiebra a su amada, hace incluir una nota erudita, citar a las autoridades grecolatinas, etc. Lope de Vega, todavía inmerso en la escala de estilos (bajo, medio y alto), encuentra en la confianza de su narrataria la excusa de pasar de un estilo a otro como si fuera un juego, violando preceptos teóricos de la antigua retórica»,⁴⁵ agradando o aleccionando a su dama, que viene a actuar a modo de coartada narrativa (Sánchez Martínez 2004: 1612).

Con la intercalación constante de intercolumnios en su obra, Lope no sólo se presenta como uno de esos «hombres científicos, o por lo menos grandes cortesanos, gente que halla en los desengaños notables sentencias y aforismos», sino que se convierte también en un narrador omnipresente legitimado para deleitar a sus lectores

⁴³ Lo insinúa Georges Güntert en su artículo «Lope de Vega: *Novelas a Marcia Leonarda*», *Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro, Studia Aurea Monográfica*, 1, 2010, p. 229.

⁴⁴ No obstante, la clasificación de las *Novelas a Marcia Leonarda* en géneros se ha realizado generalmente a partir de la práctica cervantina. Así, *Las fortunas de Diana*, que apareció inicialmente incluida en *La Filomena* (1621), se ha analizado como un «romance» al estilo de Heliodoro; *La desdicha por la honra*, editada —junto a las dos restantes— tres años más tarde en *La circe* (1624), como una novela morisca; *La prudente venganza* como una novela al estilo italiano que sigue el patrón del relato epistolar y del drama de honor —similar a *El curioso impertinente*— y *Guzmán el bravo* como una historia de cautivos de resonancias cervantinas. Cfr. M. Scordilis Brownlee, *The poetics of literary theory. Lope de Vega's "Novelas a Marcia Leonarda" and their carvantine context*. Madrid, Porrúa, 1981.

⁴⁵ Ya Barbagli en sus *Dialogo de' Giuochi che nelle vegghie sanesi si usano di fare* (1572) presenta una sociedad cuya actividad se concibe como un juego que incluye lo literario (el juego de la versificación, la comedia y la *novella*), lo amoroso, y lo azaroso e ingenioso, junto a lo prohibido o lo obsceno. Asimismo, el juego de la *novella* se plantea como la narración oral de una historia que está al servicio de un pasatiempo de salón en el que los reunidos asumen papeles de diferentes personajes del relato. En un segundo pasaje del texto se refiere que en la composición de cada *novella* debe adecuarse el tono y la materia al auditorio al que está destinada la narración, de lo que se sigue que dicha composición «es asimilable al conjunto de reglas de un *juego* narrativo» (Vega Ramos 1993: 67-68).

más cultos con sus abundantes intercolumnios, deliciosas citas, anécdotas y erudición. Una de las diferencias principales entre las dos concepciones de novela como ejercicio literario, la cervantina y la lopesca, radica, precisamente, en este sentido exógeno de las intervenciones de Lope, con una omnipresencia eminentemente crítica mediante la cual elabora su propia novela —o tal vez deberíamos decir «contranovela»—, presentando un proyecto misceláneo en el que la presencia del narrador suministra una perspectiva a la ficción que desafía su ejemplaridad y verosimilitud, y ofrece una alternativa irónica donde la voz del dramaturgo ha sido sustituida por la presencia del novelista; los intercolumnios encubren, pues, una teoría implícita de la novela y una técnica de trabajo.⁴⁶

Este esparcimiento de la cultura, en una época en la que la erudición se valora sobremanera como virtud académica (Riley 1989; 123-133), tendrá también repercusiones en relación a la adopción progresiva de un estilo «culto» que poco a poco va invadiendo los púlpitos y que será, en gran medida, el responsable de la asfixia que con el avance de siglo irá experimentando la novela como género. En este sentido, el hecho de que la obra cervantina se mantenga en un estadio previo a este cambio de tendencia es el que ha llevado a parte de la crítica a considerar que el proyecto que presenta el alcaláino en las *Ejemplares* nace y muere con sus novelas. La retórica de muchas colecciones se alejará así de su magisterio para acercarse al de Góngora, con un estilo oscuro e insólito, plagado de latinismos, de construcciones intrincadas, de sutilezas y pedantería, y que será tan criticado por quienes lo desprecian, como alabado por sus seguidores.⁴⁷ El triunfo de lo culto no responderá al

⁴⁶ En las *Novelas a Marcia Leonarda* se han sustituido los principios aristotélicos de la probabilidad, la unidad y el decoro por prácticas retóricas basadas en la variedad y en la construcción de una trama azarosa y ambivalente con el fin de satisfacer al lector. Los elementos de fortuna o de violación voluntaria del código moral en las tramas cobran así especial importancia. El didactismo aristotélico es sustituido, asimismo, por un didactismo retórico a través de la inserción de unos intercolumnios que, lejos de perseguir el fin de persuadir mediante la elevación del carácter moral del orador y mediante la demostración, en Lope adquieren una «dimensión paródica que relativiza la posible moralidad del texto. Las sentencias a veces poseen dobles intenciones de dudosa moralidad o cumplen simplemente la función de molestar al lector deteniendo la trama en un punto climático» (Rabell 1992: 77-78). Y es en este sentido que podemos hablar de «contranovela».

⁴⁷ Uno de los hitos fundamentales que marca un antes y un después en la polémica gongorina fue la difusión del *Antídoto contra la pestilente poesía de las "Soledades"*, aplicado a su autor para defenderse de sí mismo, de Juan de Jáuregui. «Hasta el momento de su aparición, tanto los amigos como los enemigos de Góngora, se habían limitado, salvo en contadas ocasiones, a plantear argumentos teóricos en torno a la oscuridad, al género, a las voces "peregrinas", al abuso de tropos, hipérbatos, hipérboles, etc. Jáuregui va más allá, manteniendo un contacto directo con el texto de las *Soledades*, al que continuamente recurre para ejemplificar sus argumentos, siempre negativos y, en muchas ocasiones, excesivos, utilizando grandes dosis de humor que amenizan su lectura» (Osuna 2014: 190-191). Juan de Jáuregui, a quien, recordemos, Moreno dedica *La desdicha en la constancia*

capricho de unos pocos ni a una moda arbitraria, sino que «se trata, más bien, de un hecho vital e inevitable, de una atmósfera ante la cual era imposible sustraer la respiración» (Bonilla 2010: 19). Obras como *Las dos hermanas* (1622), *La ingratitud hasta la muerte* (1624), *La prodigiosa* (1624), *Del celoso desengañado* (1624), *El culto graduado* (1625) o *El monstruo de Manzanares* (1641) sitúan a Lugo, Camerino, Montalbán, Piña, Castillo Solórzano y Sanz del Castillo en esa estética gongorina.

Frente al gusto por el «culteranismo», Lope apuesta por una noción de cultura en la que se establece una relación armoniosa entre el cultivo del arte y el de la naturaleza, y en la que lo «culto» nace como algo deseable y opuesto a la oscuridad «culterana»: ⁴⁸

Aquel poeta es culto que cultiva de suerte su poema que no dexa cosa áspera ni oscura, como un labrador un campo; que esso es cultura, aunque ellos dirán que lo toman por ornamento [...] A mí me parece que al nombre *culto* no puede aver etimología que mejor le venga que la limpieza y el despejo de la sentencia libre de la oscuridad; que no es ornamento de la oración la confusión de los términos mal colocados, y la bárbara frasi traída de los cabellos con metáfora sobre metáfora (*La Dorotea*, 330-331).

Y sobre la metáfora Lope dice, en boca de Ludovico, que «ha de ser según la proporción, como el vestido» (357) y, por tanto, formada a partir de una expresión verbal acorde al significado y alejada de incongruencias y ostentidades que la hagan poco apropiada y armónica. El camino marcado por el Fénix, no sólo en relación a cuestiones estilísticas, sino también de concepción del género novelesco, tendrá no pocas repercusiones en la construcción de una novela que, de muy distintas formas y con mayor o menor acierto, intentará darle forma y contenido a una ficción que se debate entre la tradición y la modernidad, y que procurará satisfacer en todo momento el gusto de lectores bien diversos, pero sobre todo el del lector «culto», dentro de los límites impuestos por la censura y por los modos de su tiempo y su país; y no hay que olvidar tampoco que se vivía un momento singularmente fiel al ideal de autoridad (tanto en política, como en religión y arte), y un momento «en que el hombre culto se sentía perpetua y naturalmente inclinado a cotejar sus propias ocurrencias con el

(1624), y que publica en ese mismo año su *Discurso poético contra el hablar culto y estilo obscuro*, de tono más moderado y doctrinal.

⁴⁸ Aunque la burla de Lope sobre los artificios del nuevo estilo no implica una crítica a Góngora, a quien, al menos públicamente, manifestaba su admiración, sino más bien hacia sus imitadores.

impagable caudal de la tradición» (Rico 1968: 15). Lo hizo como nadie Cervantes; y su tiempo y sobre todo el por venir lo han convertido en un clásico y en un modelo literario universal; también el Fénix de los Ingenios, aunque partiendo de una concepción bien distinta sobre el género y ofreciendo un modelo de novela que, a la sombra de su teatro, renovaba y le daba un sello propio a los moldes llegados de Italia. Ambos trascienden el ámbito de la narración —mediante la resonancia de la historia en el tiempo y en el espacio, el primero, y a través de un marco narrativo muy personal que desdibuja los límites entre realidad y ficción, el segundo—, tocan de cerca a sus lectores —a los de antes y a los de ahora—,⁴⁹ les hablan —Lope, como a su amada, al oído—, y dejan una huella imborrable en la manera de novelar del XVII.

La trascendencia de estos dos grandes genios, su influencia en el resto de los autores denominados «menores», ha podido ser causa de que se ignore la singularidad de la mayoría de ellos y de que se le haya prestado escasa importancia a sus obras. En el terreno de la prosa de ficción el «olvido» es muy patente cuando observamos la rica producción de novelas del XVII —las cuales muchas aún por editar— y el inmenso abanico de posibilidades que sigue abierto a futuras investigaciones. En este contexto, las dos novelas amorosas de Miguel Moreno, *La desdicha en la constancia* (1624) y *El cuerdo amante* (1628), nos abren las puertas a una prosa elocuente y exquisita que —como en su día ya apuntó Cotarelo— «los inteligentes y amantes del arte en la expresión oral de los pensamientos saborearán con placer» (1906: 10).

⁴⁹ Aunque seguramente no por igual. A ojos del lector moderno la novela cervantina resulta desde luego más cercana, más comprensible y acorde con su ideal de ficción narrativa, pero el lector del Seiscientos no tiene todo él una misma mirada; «tan prolija prosa» —que refiere Ynduráin— como la de Lope debió cautivar, sin duda, a ese público más «culto» que no sólo perseguía entretenimiento. No deberían olvidarse las palabras de Lida de Malkiel a un propósito similar: «Es el caso que en la Europa de sus tiempos y de mucho después, esa erudición era infinitamente menos chocante, pues, en primer término, por ser el latín la base de la enseñanza, las sentencias, anécdotas y nociones mitológicas de los autores latinos no eran solo mejor conocidas que hoy, sino que lo eran en una proporción incomparable con la del mundo actual, orientado al aprendizaje práctico y científico. [...] Hasta fines del siglo XVIII, el hombre occidental exalta el esfuerzo humano, la razón, el saber y, en el arte, la maestría técnica, mientras a partir de esa época ha predominado el culto de la naturaleza, de lo afectivo, de la voluntad, de lo subconsciente, de lo biológico y de la inmediatez en el arte. De ahí que para el lector actual la expresión sincera de los sentimientos y las reminiscencias eruditas (y, sobre todo, eruditas para él) sean incompatibles, separadas como parecen estar para él por el abismo que media entre vida y literatura. Pero antes del romanticismo, en un mundo que acataba la razón como la más alta guía de la conducta humana en todos los campos, y por eso respetaba el saber y admiraba el artificio en el arte, la lectura era una experiencia vital, la literatura ni se oponía ni se sobreañadía a la vida y, en consecuencia, la reminiscencia erudita no implicaba esterilidad de pensamiento, pobreza emotiva o insinceridad» (1966: 105-106).

2. MIGUEL MORENO Y SUS NOVELAS AMOROSAS

Ya la magnífica recepción del *Decamerón* en el siglo XVI estuvo ligada a la consagración de su autor como modelo de corrección y pureza en la lengua florentina, convirtiéndolo en objeto de imitación estilística (Vega Ramos 1993: 48).⁵⁰ La preocupación de Miguel Moreno en torno a la lengua —la que ya expresaba en la dedicatoria a Jáuregui de su primera novela y que centra la práctica totalidad de sus reflexiones preliminares de *El cuerdo amante*, dirigidas a Antonio López de Vega— no es, pues, nada nuevo; recorre todo el Renacimiento español y en el XVII es lugar común de prólogos y *marginalia*.⁵¹ No deja de tener, no obstante, sus puntos de originalidad que las explicaciones de Moreno en la dedicatoria a su segunda novela reciban tan cumplida respuesta por parte de López de Vega (Bermejo 2009: 126), sobre todo a tenor de las palabras de uno y otro en relación, precisamente, a la cuestión de la corrección y la «pureza» del lenguaje. En la dedicatoria del segoviano se pone de manifiesto ese proceso de reconciliación entre el discurso cristiano y el clásico, en unas líneas de dura crítica al «culteranismo» que reproducen en cierto modo las ideas expresadas con anterioridad por Lope al respecto. Moreno recurre al trillado tópico de la falsa modestia para iniciar su argumentación y, aunque se define a sí mismo como un «castellano fino», dice ignorar si habla «finamente» la lengua castellana; no parece ignorar en cambio los cauces que debería seguir su prosa en este sentido:

[...] Sólo sé que soy católico en la lengua en que nací y, pues en ella se han salvado tan insignes escritos, no he de desnaturalizarme buscando livianamente condenación a los míos. Sea hereje contra ella quien quisiere, desconociendo los seguros tesoros que

⁵⁰ La alabanza del autor y su obra se cifró en términos lingüísticos, después de que Pietro Bembo en las *Prose della volgar lingua* (1525) propusiera el *Decamerón* «como modelo de excelencia de la prosa vernacular, tanto en la elección de los términos como en su disposición» (1993: 48). El proceso de canonización de Boccaccio lo completa, desde el punto de vista esta vez de la teoría de los géneros, Bonciani en su *Lección* (1574).

⁵¹ Recordemos que en 1541 el jerónimo Miguel de Salinas publica su *Rhetorica*, de la que destaca, además de su aportación a la oratoria sagrada, su uso de la lengua romance, por ser la primera retórica que se escribe en lengua castellana y por lo que de carácter divulgador supone. Este hecho, visto a la luz de la teoría de las *virtutes elocutionis*, cobra especial relieve, puesto que ya entonces exigía Salinas —en unos términos muy parecidos a los de Moreno— que la palabra fuera «pura castellana», que lo será «sino fuere traída nuevamente al uso de otras lenguas, si se aprueba aunque sea latina» (Salinas (1541) 1980: 170). Con su obra, Salinas «no sólo logra responder al fervor humanístico que por aquellos años intentaba crear espacios lingüísticos propios a la cultura hispánica [...], sino que también legitima con la más pura tradición tal propósito. Como hombre del Renacimiento acude a los clásicos pero sabe desde ellos crear una perspectiva propia» (AA.VV. 1990: 258).

encierra y dándose a imaginar que puede ser dogmatizador de nuevas frases y términos, que para esto hay tribunal de inquisición de críticos, cuya exacta censura es la verdadera determinación y el más abrasante castigo de este género de delincuentes. Si la hermosura y aseo que nos comunica nuestra lengua padeciera la esterilidad antigua y mendigara socorros, debido era dárselos, pero estando tan fértil, por suficiencia y tan venerables cultores, es hacer necesitada a la riqueza (2015: 4).

La defensa de la puridad de la lengua por parte de Moreno viene precedida de una refutación algo simplista e imprecisa a una sentencia de Aristóteles, que «dicen que condena por bajo —aunque claro— el estilo que se ejercita con palabras propias y naturales, y constituye en alteza el que va adornado de forasteras y peregrinas» (Moreno 2015: 3-4). Será López de Vega quien se encargue de matizar esta cuestión, precisando que Aristóteles no trata sobre la propiedad de las voces empleadas en un idioma respecto de otro, sino en relación a la adecuación de cada palabra a su significado. Asimismo, el estilo «grave y magnífico» que resulta de una «judiciosa y moderada» elección de palabras forasteras quedaría acotado a la locución de la tragedia y del poema heroico, y especialmente de este último, «por no ser representación y pedir más admiración que verisimilitud en el lenguaje» (2015: 7).⁵² Las apreciaciones de Moreno recaen tanto sobre los nuevos «términos», la palabra aislada (*verba singula*), como sobre las nuevas «frases», esto es, la entrada en construcción sintáctica de las palabras (*verba coniuncta*), expresando una preocupación que el mismo Salinas ya ponía de manifiesto cuando se apresuraba a distinguir entre el orden sintáctico latino, o de cualquier otra lengua, y el castellano: «De la orden, demás de lo dicho, es bien mirar que por guardar la gramática de la lengua latina o la propiedad de otra lengua, no se pervierta la orden...» (Salinas (1541) 1980: 178-179). Tras las palabras con las que Moreno prosigue su dedicatoria, Cotarelo intuye una posible crítica indirecta a otro escribano de provincia, gran amigo de Lope, como era Juan Izquierdo de Piña, que había publicado en 1624 unas *Novelas ejemplares y prodigiosas historias* y entre 1628 y 1629 sus *Casos prodigiosos*, y que

⁵² Aristóteles reúne en la *areté* la pureza de las palabras, la claridad y que sean usadas y propias; y el sistema se repetirá en todos los tratados de retórica bajo unas u otras formas. «En él una virtud alcanza singular importancia, la que se refiere a la pureza del lenguaje, y aún más si la ubicamos en la trayectoria histórica de aquellos tratados que, considerados específicamente como tales, indican una nueva andadura idiomática para la retórica, como son los casos de la *Rhetorica* de Aristóteles, de la *Rhetorica ad Herennium* y de la *Rhetorica en lengua castellana* de Miguel de Salinas» (AA.VV. 1990: 258). Cada una de estas tres obras afirma no sólo la pureza, sino la misma calidad como lenguas de cultura del griego, del latín y del castellano, respectivamente.

se caracteriza precisamente por su ampuloso y confuso estilo, del que destaca una economía de verbos, en especial del auxiliar *ser*, que lo hace no poco extraño (1906: 8-9):

Peregrino lograra ser en la agudeza de los pensamientos, no en el traje que los explica, si, por mal organizado, es ridículo en la novedad y dañoso en la opinión. Expresar un sutil concepto en un periodo conciso, con los verbos inexcusables en el romance castellano, de manera que se ofrezca hermoso y el entendimiento que le va percibiendo quede descansado, es elegancia magistral; pero quitarle la dulzura y gracia con la dureza escabrosa de la transposición del sentido y usurpación de verbos, es indignar a la inteligencia y al gusto, en vez de irles obligando. Con pretexto de cultura se abortan disfraces y sombras tan vanos que producen dos efectos: el primero es no mudar la sustancia de lo que encubren y, si en el sujeto no la hay, visten de defectos al desaliño; el segundo, que si hay alguna, la privan de conocimiento y alabanza con la obscuridad afectada (Moreno 2015: 4-5).

Moreno aludirá también, como Lope al abrir *Las fortunas de Diana*, a ese saber «científico» y «de grandes cortesanos» del que no debería apartarse el que pretenda el discreto cuidado de «procurar lugar entre los buenos», puesto que «los que verdaderamente saben siempre buscan y eligen lo mejor»; sin «mucha ciencia, mucho juicio y mucha dicha» las singularidades no son más que «un peligroso sacrificio ministrado de su autor a la atención general, que eterniza su descrédito» (2015: 5). Se pone de manifiesto de nuevo esa presión general a la que parecen estar sometidos los textos y sus autores en el XVII y, en este sentido, el peso de la opinión pública y la importancia de eso que referíamos al principio de nuestro trabajo y que Rodríguez Cuadros denominaba el «canon del gusto». No obstante, parece claro que el objetivo de Moreno es el de llegar a un lector «culto» capaz de apreciar las sutilezas de su escritura y la belleza con la que el segoviano destila su prosa, particularmente en ésta, su segunda obra.

La «Respuesta» de Antonio López de Vega reafirma las ideas expuestas por Moreno e introduce alguna apreciación de género interesante que viene a confirmar esa tendencia —evidente en el segoviano, pero también en muchos otros escritores barrocos— a imponer un «excesivo» decoro estilístico a la materia narrada, aun a riesgo, en ocasiones, de convertir la novela en un artefacto de difícil deglución. Si Moreno se dirigía a «los que verdaderamente saben», López de Vega lo hace a «los

que bien sienten», para que sean ellos los encargados de dirimir quiénes son «los que escriben como deben»:

Juzgue vuestra merced ahora con qué conveniencia se trae este lugar —aun cuando admitiera el sentido de que vuestra merced se teme— para precepto de los estilos de la prosa, a cuya elegancia, por sentencia de todos los retóricos, no sólo afea o, por mejor decir, estorba o deshace cualquiera sombra de escuridad, más aún de afectación. Verdad sea que a la locución de estas fábulas, por lo que tienen de poéticas, se permite mayor copia de flores retóricas, y así no las condenará justamente por afectadas quien las hallare escritas con más adornos de los que consiente el histórico y aun el orador. Pero querer ampliar esta licencia a introducción de vocablos extranjeros, a transposiciones y colocación meramente poética, es hacerse insolente con la permisión y ultrajar la propia lengua en el sitio más conveniente para honrarla, y donde se le debía permitir la ostentación de sus legítimas galas (2015: 7-8).

Como ya había hecho Bonciani, o como Suárez de Figueroa, Antonio López de Vega establece también la identidad entre fábulas y novelas, reconociendo implícitamente esa adhesión genérica a una tradición ficcional de largo abolengo. El lisboeta justifica además esa «mayor copia de flores retóricas» que hallamos en la escritura de Moreno «por lo que tienen —estas fábulas— de poéticas» y, por tanto, por razones de género, con lo que evidencia un cambio de concepción que aproxima la novela —en su época de máximo apogeo durante el XVII— a la forma «culta». En su edición de las dos novelas de Moreno de 1906,⁵³ Cotarelo ya apuntaba hacia ese retoricismo de la prosa del segoviano como una de las características más destacables de su estilo, advirtiendo que «no puede decirse que peque contra las reglas, ni de la gramática ni de la buena retórica; pero es tan esmerado, artificioso y discreto, que toda atención es poca para seguir el giro de sus ideas y aun tal cual vez aparecen poco claras» (1906: 9-10). También Bermejo Cabrero destaca la «artificiosidad» y el «tono conceptista» de su escritura, referidos esta vez a sus *Avisos*; y sólo cabría recordar los versos de Lope dedicados —en su *Laurel de Apolo* (Silva octava, 181)— a Moreno, y en particular aquel «porque escribiendo, de conceptos lleno», que sitúa el estilo del

⁵³ Una edición que, como ya apunté en mi «Introducción» a *El cuerdo amante*, aparece plagada de errores y malas lecturas que —y lo dice esta vez González Ramírez— «modifican radicalmente el sentido del original [...] El repertorio de estropicios que ofrece la deturpada edición de Cotarelo debe servir de toque de atención para prevenimos de los estragos que contiene su colección de novelas» (2012: 33-35).

segoviano directamente en la estética «conceptista» del momento.

La abundancia de poemas interpolados, nada extraña, desde luego, a la novelística de los Siglos de Oro, se presenta como otro de los recursos más explotados por Moreno, especialmente en su segunda novela, como parte de ese edificio retórico que desde sus primeras muestras caracteriza al género. Para Amezúa este será precisamente uno de los motivos fundamentales de la paulatina decadencia de la novela, puesto que contribuirá a la pérdida de su genuino carácter objetivo y realista, para deformarla y desnaturalizarla (1951: 272). La presencia del recurso en el género está justificada por la intensa vida académica (justas o certámenes poéticos, tertulias y reuniones literarias, etc.) en la que estuvieron inmersos muchos de los autores de la época, que les exigía una fecundidad y un dominio de los distintos moldes expresivos (King 1963: 107-110); pero también como mero entretenimiento para los personajes y para el lector, que buscaría en el verso el alivio a tantos pasajes narrativos. En las novelas de Moreno los poemas no están dotados de una funcionalidad concreta, como sí sucede, por ejemplo, en los *Desengaños amorosos* de Zayas;⁵⁴ el segoviano, como Lope o Pérez de Montalbán, parte de una concepción lúdica y superficial de la poesía,⁵⁵ tópica, y en la que suele predominar el idealismo sobre la verosimilitud. El resultado son esos versos «enamorados y afectuosos, que basta para quien no profesa la ociosidad escrupulosa de la cultura» (2015: 7), según le dice a Moreno López de Vega.

José F. Montesinos se cuestionaba en su día el por qué de la boga de un estilo de prosa que venía a resultar «el menos apto para la narración y el diálogo que pueda imaginarse» (1960: 2). López-Grigera, por su parte, explica estas digresiones retóricas de la decadente escritura del Siglo de Oro como una invasión en la narrativa del *mundo comentado* (1983: 347-357), de ese escolio satírico-moral o argumento erudito que conduce en muchas ocasiones el desarrollo de la trama y que no ayuda en absoluto al progreso de la acción. Ello se explica por una concepción mixta de este

⁵⁴ Es Benito Quintana quien apunta hacia la necesidad de un análisis de la poesía en Zayas desde la perspectiva del sujeto enunciador y considerando también la estructura del marco narrativo para apreciar que la autora está creando una narrativa adicional interna (2011: 105-119). Cfr. Rodríguez de Ramos, Alberto, «Chi di così cantar le posse stato cabione: María de Zayas ante el *Decamerón*. Organización y función de la poesía en las *Novelas amorosas y ejemplares*», en *Novela corta y teatro en el Barroco español (1613-1685)*, Rafael Bonilla Cerezo, José Ramón Trujillo y Begoña Rodríguez (coord.), Madrid: Sial Ediciones, Prosa Barroca, 2012, pp. 151-163.

⁵⁵ Recordemos que en el mismo año de su muerte aparece publicada su colección de doscientos epigramas —escritos algunos en Roma y otros recopilados— con el título de *Flores de España cultivadas en Roma*.

tipo de textos, que —como indica Rodríguez Cuadros— parten «no sólo desde presupuestos de teorías poéticas aristotélicas (unidad de acción, concepto de *imitatio*, etc.), sino desde presupuestos generados —como antes hemos señalado— por la preceptiva retórica» (1987: 66). La promesa de una moderación en los excesos y la búsqueda en muchos textos prologales de un estilo marcado por la discreción se convierten a menudo en la expresión de un deseo irrealizable, puesto que se impone irremediamente la tendencia a un despliegue retórico que en muchos casos puede llegar a ser sofocante. No es el de Moreno, aunque tampoco la suya es siempre una prosa «fácil», y no quisiera al decirlo llevarle la contraria a Juan de Jáuregui cuando en su Respuesta a *La desdicha en la constancia* afirma todo lo contrario: «lenguaje remoto del plebeyo como del afectado es difícil, y parece nacido en la facilidad» (González 2012: 37).

No obstante, resulta evidente el cambio de percepción respecto de todo ello en el lector moderno, que intuye un cierto

servilismo a la topística culterana que priva de inmediatez al discurso y ello por un apego excesivo al tratamiento del decoro, en unos personajes que, si en su comportamiento habitual hemos visto insinúan signos de superación del elitismo aristócrata, en el lenguaje no superan la ficción idealista tan coherente con sus excelentes dotes físicas, intelectuales y morales. La hipérbole en lo mitológico o en la obsesiva adjetivación evadida a lo sublime de los retratos femeninos son un ejemplo de lo que digo y contribuyen, en gran medida, al sentido estático del discurso (Rodríguez 1987: 66).

Una de las consecuencias de lo apuntado por Rodríguez Cuadros la podemos observar en Miguel Moreno en la frecuencia con que el autor alarga en exceso el arranque de la acción, especialmente en *El cuerdo amante*, donde la sucesión de equívocos que se irán paulatinamente deshaciendo y el constante intercambio de canciones y billetes entre los diferentes personajes centran la práctica totalidad de un relato extremadamente estático. Parte de esos problemas los había eludido cuatro años antes al publicar su primera novela acogándose a unos moldes genéricos que le facilitaban una pauta de escritura a partir de la utilización de unos motivos que ya encontrábamos en *El amante liberal* o que, en ese mismo año en que se publicaba *La desdicha en la constancia*, aparecían también en el *Guzmán el Bravo*. Los rasgos de la novela bizantina se fusionan en ella con una parte final que recrea los desenlaces

trágicos de algunos romances fronterizos, apostando por una fundición de elementos de diversa índole literaria, en la línea de lo que venía practicando por entonces Lope en sus *Novelas*, aunque acotándolos en este caso a los rasgos básicos que definen el género: equívocos, amor frustrado, traiciones, anagnórisis, etc. Moreno trató, sin embargo, de que su trama argumental no se asentara siempre en los lugares más comunes; el comienzo *in media res*, por ejemplo, es ya un recurso que le permite al autor «tomar cierta distancia con respecto a los convencionalismos que atañen a los proemios [...] y situar al lector, cuando prácticamente apenas conoce a los protagonistas de la historia, en el desencadenante de la acción narrativa» (González 2012: 30-31).⁵⁶

El principio de *La desdicha en la constancia* resulta hasta cierto punto desconcertante y nos sumerge en una espiral de intriga e incertidumbre. Un equívoco provoca que el protagonista, don Jaime, esté a punto de cometer un fratricidio, fruto de la traición de un amante despechado. Su intento de venganza le llevará a batirse a muerte con don Felipe, a quien luego creerá haber matado, huyendo finalmente de la ciudad en un bajel con destino a Sicilia. Tras un naufragio que ya viene anunciado con anterioridad por «el presagio de algún triste suceso», y al llegar a tierra firme, don Jaime cae cautivo y es entregado como donación al consejero y privado del Gran Turco, Jafer Bajá. La confesión del pasado del protagonista a su jardinero, Leonardo, con el que don Jaime entabla una gran amistad, desvela el desarrollo de una historia que hasta el momento se había mantenido en suspense y de la que sólo conocíamos el final. Moreno bifurca a partir ahí la acción en dos espacios, el de don Jaime y el de doña Juana, raptada por don Felipe, convertido ahora en nuevo bandolero. La fidelidad y honradez de don Jaime provoca su liberación, después de la cual planea junto a su criado salvar a su dama. La épica huida final de los dos amantes, con doña Juana disfrazada de hombre, no obtendrá la recompensa esperada, puesto que acabarán muriendo a manos de don Felipe y su hueste de bandoleros. La *constancia* en el amor entre los dos protagonistas, eternizada tras la muerte, acaba siendo su condena, su *desdicha*. Como señala González Ramírez en las palabras introductorias a su edición, «la tensión dramática de la acción y la estructura discontinua de la obra es quizá la aportación más sugerente de Moreno, que combinó, según Jáuregui acertó a

⁵⁶ Sí hallaremos, en cambio, este tipo de convencionalismo (*laus civitas*, presentación de la nobleza y prendas de los personajes, etc.) en *El cuerdo amante*.

expresar, verosimilitud y maravilla a partes iguales» (2012: 31).

Y también encontramos en las novelas de Moreno esas secuelas moralizantes que —tópicamente— rigen el final de tantos y tantos relatos en la época. La muerte de don Jaime y doña Juana en *La desdicha en la constancia* acaba siendo una muerte ejemplar a ojos de todos, que son quienes acaban ejerciendo de auténticos jueces. Si bien es cierto que don Felipe y su tropa no reciben un castigo por parte de la justicia, sí lo recibirán a nivel social, puesto que se ven conducidos a un destierro que los mantiene en la marginalidad y viviendo como bandoleros. Por su parte, don Jaime y doña Juana, serán recordados por todos como un ejemplo de constancia en el amor, aun después de su muerte, y en el epitafio del sepulcro, donde serán enterrados juntos los dos amantes, rezarán los versos encargados de mantener siempre viva su memoria:

No sepulcro de amor, templo
es el que presente tienes,
que de amor honra las sienas
la corona deste ejemplo.
Prevén llanto y no te espantes,
¡oh, tú, que adviertes la historia,
que aquí yace la memoria
de los más firmes amantes!⁵⁷

Como los dos amantes, también don Juan, el hermano menor de don Jaime, y Cardona, su criado, alargarán su estela de ejemplaridad más allá del marco temporal de la novela; a través de ellos la trágica historia de don Jaime y doña Juana se transforma en una de esas fábulas ejemplares para ser contadas: «Don Juan y Cardona usaron de la doctrina deste trágico ejemplo tan provechosamente, que fueron dignos de imitación en lo restante de su vida» (González 2012: 63).

En *El cuerdo amante*, Moreno acude a una trama argumental puramente cortesana en la que todos los personajes de la novela pertenecen a esa nobleza ociosa —siguiendo la terminología de Veblen— que se pasa la vida entre devaneos, muestras

⁵⁷ Cotarelo interpreta en este último verso «finos» en lugar de «firmes», fruto —según nos dice González Ramírez— de una mala lectura. En base a ello afirma que la obra podría haber circulado bajo este epígrafe en alguna colección anónima o atribuida a otro autor de la época (1906: XI). González afirma que «nunca pudo correr con tal título, dado que el término “fino” [...] es generado, como tantos otros en la edición de COT, por arte de birlibirloque» (2012: 64). De uno u otro modo, me resulta inevitable hacer notar el parecido con el título de la traducción de Diego de Ágreda del libro de Aquiles Tacio (siglo IV), que se publicó en 1617 como *Los más fieles amantes Leucipe y Clitofonte*. Con ello Moreno parece hacerle un guiño a sus lectores, acogándose a esa tradición de narraciones de complicadísima trama que, como *Leucipe y Clitofonte* o *Teágenes y Cariclea*, por su origen griego, resultaban tan apreciadas de los coetáneos de Moreno de educación literaria más refinada.

de ingenio y suspicacias. En este contexto vital, la melancolía emerge en la novela del XVII de una cierta «inactividad crónica» que incluye —aunque a partir del siglo XVIII lo hará con más evidencia— el aburrimiento, «si bien es ahora la nostalgia la que opera en el mismo centro de la melancolía, respondiendo a la obligación del cortesano de ser activo y feliz» (García Santo-Tomás 2008: 73). *El cuerdo amante*, además, se configura a partir de ese mundo de mujeres «no del todo comprensibles, no del todo previsibles y no del todo controlables» para el hombre, sobre el que girará la acción de los personajes masculinos,⁵⁸ confiriéndole a la mujer un protagonismo que —como apunta Laspéras— «se le negaba en la vida cotidiana y social y alimenta los efectos de una sociabilidad todavía en agraz» (2012: 21).

La prudencia y la discreción se imponen durante todo el relato, que se desarrolla en esta ocasión a partir de una suma de equívocos que a medida que avanza la novela se irán deshaciendo y que culminan con la pendencia a oscuras en la que se ven envueltos el protagonista, Leonardo, su amigo Feliciano y Carlos. El conflicto entre amor y amistad se resuelve al final con la victoria de ambos,⁵⁹ momento en el que sabremos que cada uno de los tres galanes pretendía a una dama diferente de las que forman el universo amoroso femenino de la novela: Celia, Laura y Fenisa. La historia concluye de forma tópica con la boda de las tres parejas y con una moraleja que sirve de colofón y en la que se pondera la virtud de los buenos actos y el ser agradecido: «... que, aunque en quien es inclinado a hacer bien puede faltar memoria del que hizo, porque esta virtud procede del buen natural sin otro interés, jamás le falta al que es agradecido del beneficio que recibió» (Moreno 2015: 66). La novela se convierte así en un alegato en favor de la amistad y la prudencia, o la cordura —y de ahí el título—; hasta tal punto es importante la cuestión, que la trama culmina con la reconciliación definitiva de los dos amigos, Feliciano y Leonardo, dejando a un lado

⁵⁸ Mariló Vigil, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1986, 43.

⁵⁹ Amor y amistad. Un conflicto lo hallamos también en *Amar sin saber a quien*, de Lope de Vega, comedia en la que don Juan y su amigo Limón aman a la misma mujer, Leonarda. En el caso de la novela de Moreno —aunque ello aparece sólo como una posibilidad, puesto que en un principio desconocemos las intenciones de los diferentes pretendientes, como consecuencia del perspectivismo que aplica el autor en el desarrollo de la trama— el conflicto también está bien presente, a pesar de que no constituye el nudo central de la acción. Debora Vaccari ha estudiado los paralelismos textuales que existen entre esta comedia de Lope y la novela de Castillo Solórzano *El amor por la piedad*, en un magnífico trabajo que pone de manifiesto, una vez más, la fuerte relación intertextual existente entre teatro y novela. Cfr. Vaccari, D., «Lope de Vega y la reescritura de la novela corta: El caso de *Amar sin saber a quien*», en *Novela corta y teatro en el Barroco español (1613-1685)*, Rafael Bonilla Cerezo, José Ramón Trujillo y Begoña Rodríguez (coord.), Madrid: Sial Ediciones, Prosa Barroca, 2012, pp. 87-105.

el tema amoroso, que ha sido zanjado después de la declaración de Celia y las explicaciones de Leonardo ante su prolongada ausencia; incluso en la pendencia, que constituye el punto álgido de la novela, es alabada la actitud y la valentía mostrada por los protagonistas, y la acción, comprendida, justificada y perdonada entre ellos. No es de extrañar pues que López de Vega le reconociera a Moreno:

... supo vuestra merced de suerte hacer a Amor prudente, que deja no sólo posible, mas conveniente a la prudencia el ser enamorada, ajustando con tanta conformidad los afectos al dictamen de la razón, que no parece que le obedecen, sino que nacen de ella, enmendando o desvaneciendo así la corrupción de la naturaleza, en quien se tenía por imposible caber tanta paz (2015: 6).

Y a pesar de todo la trama argumental resulta monótona, en parte por un tratamiento del marco espacial excesivamente repetitivo, en el que la acción se desarrolla con demasiada lentitud y en medio de interrupciones constantes en las que se recitan versos o se leen cartas —o las propias del narrador, que no duda en interpolar sus reflexiones o alguna que otra puntualización a gusto—, en parte por la suma de confusiones y equívocos que se van diseminando a lo largo de la primera parte de la novela, que dificultan enormemente el seguimiento de la historia. El tema amoroso centra la atención de todo el relato, los personajes son arquetípicos y el planteamiento argumental sigue la pauta de lo esperado: encuentro y enamoramiento, proceso de seducción, irrupción de algunas dificultades y lucha por vencerlas y final feliz con un diseño didáctico. Todo ello le confiere a la novela esa uniformidad manifiesta de caracteres, situaciones y conflictos a la que hacíamos referencia antes y que a menudo dificulta el avance de la acción. La intención de Moreno es más la de tratar de dibujar el carácter de sus personajes a través de sus pensamientos y palabras que de sus acciones, centrándose en los cambios y las luchas internas que experimentan por amor; y este será, sin duda, el terreno en el que el autor desplegará sus mejores galas literarias.

En torno al tercer decenio del XVII —lo señala perspicazmente Laspéras— se puede observar una pérdida en el género novelesco de parte de su dinamismo y fuerza expansiva anteriores. Un relato como *El cuerdo amante* pertenece, pues, a otro mundo ficcional que el de *La desdicha en la constancia*, «en que imperaba una justicia poética tanto más eficaz cuanto que solucionaba oposiciones de índole ideológica o

familiar» (2012: 21).⁶⁰ Dos serían los factores que, según Laspéras, intervienen en el «viraje» que emprende el género por estas fechas: por una parte, el impacto de la Contrarreforma, que a medida que va descendiendo «agudiza la oposición entre honra, honor, honestidad y apetito»; por la otra, el hecho de que no sólo se privilegia claramente la vida urbana, sino que la mujer pasa a ser objeto y sujeto de deseo, adquiriendo un protagonismo en el espacio casero que va a la par «con las manifestaciones de sociabilidad y con el declive de los valores bélicos» (2012: 21-22). La segunda novela de Moreno se sitúa así en la línea de esas nuevas tendencias que también hallábamos en las *Novelas a Marcia Leonarda*, donde la relación amorosa estriba en la elección íntima, aunque sin el recurso aquí del marco narrativo. En el final de *El cuerdo amante* podríamos pensar que la institución social del matrimonio puede haber estado sometida al imperio de la familia, como en tantos otros relatos, pero no es así.⁶¹ La novela se mueve en un ambiente de libertad y discreción que no se distancia demasiado de la estética y la sensibilidad que envuelve las *Novelas* de Lope; y tal vez ese sea el motivo por el que Moreno prefiere evitar los conflictos que a menudo encontramos en otras novelas entre padres e hijos (o hijas), haciendo a la protagonista huérfana y dejándola al amparo de su tía Clenarda, «viuda y discreta, en quien lo agradable del trato daba lugar a una descuidada o cortés llaneza»; el mismo narrador lo hace explícito a renglón seguido:

En su tutela y patrocinio, y en compañía de Laura y Fenisa, sus hijas, tuvo algún alivio su soledad. La hermosura de las dos, el grande amor que su madre las tenía, no tener padre a quien respetar, ser inclinadas a música, versos y prosas —ejercicios que, aunque honestos, son excusados las más veces en doncellas—, las daba licencias que se les debieran negar y opinión que, si no obliga a menos reverencia, basta para ser

⁶⁰ Laspéras establece la distinción a partir de 1630, aunque un relato como *El cuerdo amante* (1628), en relación a una obra escrita tan sólo cuatro años antes, como es *La desdicha en la constancia*, ya muestra —en un mismo autor— ese cambio de tendencia algo antes.

⁶¹ Es precisamente la sustitución de un código amoroso basado en la libertad de los amantes por el ritual del matrimonio como final feliz lo que constituye —según acierta a señalar Otis H. Green— la diferencia primordial entre la novela española y el código del *amour courtois* (1969: 199). En esta acomodación burguesa y doméstica con la que se cierra *El cuerdo amante* —y que desde luego no vemos en el final trágico de *La desdicha en la constancia*, aunque el sepulcro compartido por los dos amantes venga ya, en cierta medida, a cumplir la misma función— se pone de manifiesto eso que Rodríguez Cuadros llama «un signo de recesión o plegamiento a normas tranquilizadoras [...] que pretende borrar un origen histórico de no sujeción a una razón de pensamiento» (1987: 34).

conocidas entre libres censores (Moreno 2015: 9).⁶²

En el XVII, todo el edificio de la cultura amorosa queda adscrito a la ideología del amor cortesano, entendiéndose —como bien explicaba en su día Otis H. Green— que «el adjetivo cortesano [...] ha de interpretarse en un sentido amplio, abarcando toda la gama del amor caballeresco e idealista, derivado del “puro” amor de los trovadores —*fins’ amors*—, tal como se desarrolló y evolucionó bajo la influencia del cristianismo y de la filosofía platónica, hasta culminar en la erótica convencional de la Edad de Oro española» (1969: 94). Esta filosofía del amor alcanzará con el tiempo los signos de una escritura que tiende al juego socialmente elegante y que se dispone como modelo de conducta entre damas y galanes. Por otra parte, la reiteración del *topos* del *locus amoenus* se mantiene como un recurso favorecedor del proceso amoroso: así, junto a los vergeles nocturnos de *Los dos soles de Toledo*, de Alcalá y Herrera, o de *El pícaro amante*, de Camerino, el cigarral de *La industria vence desdenes*, de Carvajal y Saavedra, la Fuente del Engaño en *La fantasma de Valencia*, de Castillo Solórzano, o el interesante excursu bucólico-pastoril de *Los hermanos amantes*, de Luis de Guevara (Rodríguez 1987: 30-31), encontramos en *El cuerdo amante*, de Moreno, la fuente y el jardín en el que se reúnen las damas a leer versos y donde Leonardo, mediante su criado, les hará llegar una «regalada merienda»; o en *La desdicha en la constancia*, en una escena central del relato en la que, después de cantarle a Alima, hija del visir Jafer Bajá, don Jaime y Leonardo —el jardinero— intercambian sendos monólogos en el jardín y, mediante la confesión del protagonista, sabemos de un pasado que hasta ahora se había mantenido en suspense y del que sólo conocíamos su trágico desenlace. Un espacio, pues, que como en el *Decameron* adquirirá un cierto sentido simbólico y actuará como espacio de redención del protagonista.

También el soto de Manzanares formará parte de esos espacios idílicos de la novela, siendo el escenario natural del requiebro amoroso, del discreteo y la coquetería y, por tanto, mostrándose como el marco espacial idóneo para vagar e intercambiarse los enamorados billetes y poemas; y el lugar también en el que con mayor ímpetu puede emerger la melancolía, que instala al amante en esa lenta autoaniquilación en la que se va consumiendo después del desengaño amoroso y la

⁶² El fragmento ejemplifica, además, esa tendencia del narrador —común al género— a introducir comentarios de tono moralizante insertados *en passant* en su narración.

desposesión del objeto erótico, o de la simple visión de la amada.⁶³ Se lo recuerda en *El cuerdo amante*, con algo de ironía y acercándose al *topos* de la prisión de amor, Anarda a Leonardo:

—La curiosidad es parte de naturaleza en las mujeres —dijo la tapada—; de aquí procede que alguna de nosotras, habiendo dado dos o tres vueltas por esta parte, ha reparado en la profunda tristeza que mostráis y, con determinación de mujer, quiere saber la causa. ¡Por vida mía! ¿Son pensiones de amor o amargores de matrimonio? Que he entendido son estos dos trabajos los que más condenan a melancolía (2015: 23).

Rodríguez Cuadros distingue, en este sentido, dos tipos distintos de impostura melancólica en la trama barroca: la primera es tópica y pone de manifiesto una pasión pasiva que parte de la imitación literaria del amante cortés.⁶⁴ Leonardo vive imbuido por la imagen de Celia, por ese *phantasma* que aprisiona cada uno de sus pensamientos y que lo mantiene sumido en la «profunda tristeza» a la que alude la tapada.⁶⁵ La segunda forma «obedece a una rebeldía pragmática que lleva no a una locura de tradición estética o literaria, sino a una estrategia de astucia, una locura a lo Basilio (por recordar una de las formas de enajenación cervantinas), que revela una pasión activa, en absoluto autoaniquiladora» (1987: 62-63). En *El cuerdo amante* este tipo de locura no será, ni mucho menos, un tipo de alienación selvática ni extrema, se mantendrá, más bien, en el plano de lo verosímil, de lo prudente y urbano, y será capaz de disciplinar un lenguaje apropiado, ya sea de actuaciones —lo que Rodríguez ya ha denominado alguna vez *kinésica amorosa*—, ya de «prestaciones escritas (poemas, excrescencias líricas, papeles o billetes)» (1987: 64). Es así como la espera

⁶³ Y en ocasiones agudizado todo ello por la pérdida de la libertad o de la patria. En *La desdicha en la constancia*, don Jaime cae cautivo en manos de Rustán Arráez, lugarteniente de la armada del Turco, que le recuerda al noble catalán de dónde proviene y que, a pesar de su pérdida de libertad, ha sido un hombre afortunado: «—Cristiano, no hagas agravio al valor que tu nación y aspecto prometen maltratándote con melancolía. Verdad es que tienes perdida la libertad, mas no es justo que desampares el ánimo», a lo que don Jaime responderá, entre otras cosas: «...No te espante que su ausencia me lastime, pues (aun cuando no intervengan otras prendas) se le debe este natural afecto por el tierno nombre de madre» (González 2012: 45).

⁶⁴ Como nos recuerda G. Serés, «en realidad, todo el proceso: visión y, en su caso, contemplación; muerte simbólica o enajenación (para el amor simple); unión, ‘conversión’ o transformación (para el amor recíproco) está ampliamente documentado en la poesía cancioneril, ya sea desde la perspectiva de la *caritas* (o *amor benevolentiae*), ya desde la *cupiditas* (*amor concupiscenciae*)» (2004: 480).

⁶⁵ Los *phantasmata* o impresiones de los sentidos resultan esenciales para el intelecto, y la memoria, en cuyo interior se alberga la «imagen aprehendida», es la que contribuye a la formación de *absolutos* universales. «La *phantasia* —como apunta Guillermo Serés, acudiendo al *Filebo* platónico— “pinta en el alma las imágenes [...] de la visión o de otra sensación”, o sea, “el hombre mira en sí mismo las imágenes de los objetos” (39 b)» (1994: 207). Cfr. Serés, G., *La transformación de los amantes*, Barcelona, Crítica, 1996.

de tres días de Leonardo, tras recibir carta de parte de Celia, pone a prueba su cordura en *El cuerdo amante*: «Con cuerdos extremos, que al alma correspondían en suave y dulce locura, entretuvo aquellos días» (2015: 59). No sucede, no obstante, lo mismo con esa forma de enajenación a la que se refiere don Felipe en *La desdicha en la constancia*, quien —tras ser repudiado reiteradamente por doña Juana y antes de secuestrarla— ya le advierte que «a tan desvanecida locura será medicina la experiencia». Su locura, en este caso, responde a un posicionamiento activo de resistencia, de valentía, aun a riesgo de perder la honra y la vida, por fidelidad a don Jaime:

—Las personas de mi calidad —dijo doña Juana—, que tan justamente tienen empleado su amor y rendida el alma, no pagan bajamente tributo al miedo. Yo tengo en la mía el dueño más digno; y este conocimiento me da tan briosa osadía que, demás de que es lo menos en mí haber de ser suya eternamente, sabré con el aliento que me inspira castigar este atrevimiento, ya que no le impidieron tan fuertes desengaños (González 2012: 57).

Como todo *absoluto*, el amor en el Barroco lleva al hombre a un estado límite, a una exploración de los distintos modos del sentir, absorto como está en su incompreensión absoluta, en ese espejo de contradicciones que anega el alma y la sustenta entre el más ávido vitalismo y la pulsión de la discordia y la muerte, y al que se intenta dar salida mediante la palabra literaturizada. Ya de León Hebreo se había aprendido que es necesario que el conocimiento preceda al amor, y que ninguna cosa cae bajo nuestro entendimiento si antes no tiene ser efectivo, por ser el entendimiento un espejo o imagen de las cosas reales; se evidencia claramente así aquello que Rodríguez Cuadros define como «la dolorosa escisión barroca entre lo intelectual y lo sensible» (1987: 33), receloso y desconfiado lo uno de lo otro y, a su vez, insoluble. La paradoja la expresa Moreno al describir el proceso en el que vive inmerso Leonardo, en un fragmento que pone de manifiesto una vez más el refinado «conceptismo» de su prosa:

Entregado a su pensamiento, le daba mayores fuerzas viendo que, a las de la voluntad, rendía su poder el albedrío, y que de éste había hecho voluntad la imaginación, y de la libertad prisión de donde no sabía salir. Predominábalo todo la imagen que en su idea se había esculpido, tomando materia de su bella forma y dando forma y estilo a padecer por la más amable materia. Miraban los ojos lo que no veían y veían allí lo que

deseaban. Pedía la lengua palabras al corazón y dábase el corazón en cada palabra, para que, como en él no había más vida que el dueño por quien muriendo la pagaba, no hubiese palabra en que no fuese una vida. El entendimiento, reducido todo a inteligencias de este bien, proponía siempre nuevas inteligencias, de la gloria que encerraba, de manera que pudiera Celia, con lisonja o admiración, dudar si se debía más a sí misma que al ardiente celo de Leonardo (*El cuerdo amante* 2015: 25).

Y es que el amor en este tipo de novela aparece siempre en una fase emergente y dominada por la disposición pasional, tanto al conflicto interno como al externo; y es por ello por lo que —como nos dice Rougemont—⁶⁶ en la ficción amorosa el obstáculo actúa como un artificio dotado de sentido. La sublimación de este principio no sólo artístico, sino también sociocultural, es la que lleva al eros al umbral de la trascendencia, a la transgresión y a la enajenación expresada en tantos relatos, los cuales se elevan y se liberan así de las formas ideales del amor.

⁶⁶ *L'amore et l'occidente*, cit. por Rodríguez Cuadros (1987: 50).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV., *Los humanistas españoles y el humanismo europeo: IV Simposio de Filología Clásica*, Murcia: Editum, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 1990.
- AYALA GALLARDO, Francisco Javier, «Introducción» a *El Cuervo amante*, Bellaterra: DDD de la UAB, 2015.
- BANDELLO, Mateo [1589], *Historias trágicas ejemplares*, Pedro Lasso, a costa de Juan de Millis, Salamanca.
- BARELLA, Julia, «Las *novelle* y la tradición prosística española», *Estudios Humanísticos. Filología*, 7, 1985, pp. 21-29.
- BEMBO, Pietro, *Prose della volgar lingua* [1525], en *Prose e Rime*, C. Dionisiotti ed., Torino, 1966, pp. 71-310.
- BERMEJO CABRERO, J. L., «Miguel Moreno, novelista y estudioso de la administración», en *De Virgilio a Espronceda*, Madrid, CSIC, 2009, 118-132.
- BLASCO, Javier, «Estudio preliminar» a las *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, Madrid: Crítica, 2001.
- BLECUA, Alberto, «Las *Novelas ejemplares*», *Anthropos*, 98-99. *Miguel de Cervantes. La invención poética de la novela moderna. Estudios de su vida y su obra*, coord.. Aurora Egido, 1989, 73-76.
- BONILLA CEREDO, R., *Novelas cortas del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 2010.
- BRADBURY, Jonathan, «La narrativa breve en la miscelánea del siglo XVII», *Edad de Oro*, XXXIII, 2014, pp. 211-224.
- 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*, XXIX, 2, 1993, pp. 51-76.
- CERVANTES, Miguel de [1613], *Novelas ejemplares*, ed. de Jorge García López, Madrid: Crítica, 2001.
- CHEVALIER, Maxime, *Cuentos españoles de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Taurus, 1982.
- *Formas tradicionales y literatura por Maxime Chevalier. Laudatio in honorem Profesor Maxime Chevalier*, por Aurora Egido. Discursos pronunciados en el Acto de Investidura de Maxime Chevalier como Doctor *honoris causa* de la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo, Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1993; Madrid, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1994, 62 p.
- «Sur les notions de conte et de nouvelle au siècle d'Or», en *Traditions populaires et diffusion de la culture en Espagne (XVI^e-XVII^e siècles)*, Bordeaux: Presses Universitaires de l'Université de Bordeaux, I, 1983.
- COTARELO Y MORI, E., *Novelas de Miguel Moreno y del Alférez Baltasar Mateo Velázquez*, Colección Selecta de Antiguas Novelas Españolas, IV, Madrid, Librería de la viuda de Rico, 1906.
- DEL PIERO, Raúl «La respuesta de Pérez de Montalbán a *La Perinola* de Quevedo». *Publications of the Modern Language Association of America*, 76, 1961, pp. 40-47.
- ESLAVA, Antonio de, *Noches de invierno*, Barcelona: Hieronymo Genoves, 1609.
- FERNÁNDEZ NIETO, Manuel, «Función de los géneros dramáticos en novelas y misceláneas», *Criticón*, 30, 1985, pp. 151-167.

- FRENK, Margit, «"Lectores y oidores": la difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro», en G. Bellini, ed., *Actas del VII Congreso Internacional de Hispanistas*, Roma: Bulzoni, pp. 101-123.
- «Más sobre la lectura en el Siglo de Oro: de oralidades y ambigüedades», en F. Sevilla Arroyo y C. Alvar Ezquerro, coords., *Actas del XIII Congreso Internacional de Hispanistas*, Madrid: Castalia, pp. 516-521.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, E., *Modernidad bajo sospecha: Salas Barbadillo y la cultura material del siglo XVII*. CSIC. Madrid, *Anejos de la Revista de Literatura*, 2008, 72.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín, *Cervantes creador de la novela corta española*, Madrid: C.S.I.C., 1982 [1956], 2 vols.
- *Formación y elementos de la novela cortesana*, Madrid, R.A.E. (1929), en *Opúsculos histórico-literarios*, Madrid: CSIC-Instituto Miguel de Cervantes, 1951, 2 vols.
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, David, «En el origen de la novela corta del siglo de oro: Los *novellieri* en España», *Arbor*, Vol. 187, 2011, pp. 1221-1243.
- «Una novela corta del Siglo de Oro rescatada: *La desdicha en la constancia* (Madrid, 1624) de Miguel Moreno», Málaga, Universidad de Málaga, 2012.
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, D. y RESTA, Ilaria, «Traducción y reescritura en el Siglo de Oro: *L'Ore di recreazione* de Ludovico Guicciardini en España», en *Los viajes de Pampinea: novella y novela española en los Siglos de Oro*, Madrid: Sial Ediciones, Prosa Barroca, 2013, pp. 61-76.
- GREEN, Otis H., *España y la tradición occidental*, Madrid: Gredos, 1969.
- GÜNTERT, Georges, «Lope de Vega: *Novelas a Marcia Leonarda*», *Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro*, *Studia Aurea Monográfica*, 1, 2010, pp. 227-247.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, Carmen, «El arte de la digresión y la voz del narrador en las *Novelas a Marcia Leonarda*», *Anales de la Universidad de Murcia*, 1980, pp. 263- 281.
- KING, W. F., *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid: Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 10, 1963.
- KROMER, W., *Formas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1700*, Madrid: Gredos, 1979
- LASPÉRAS, Jean Michel, «Espacios de la novela corta», en *Novela corta y teatro en el Barroco español (1613-1685)*, Rafael Bonilla Cerezo, José Ramón Trujillo y Begoña Rodríguez (coord.), Madrid: Sial Ediciones, Prosa Barroca, 2012, pp. 15-35.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *Dos obras maestras españolas: El libro de buen amor y La Celestina*, Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1966.
- LÓPEZ-GRIGERA, Luisa, «En torno a la descripción en la prosa de los Siglos de Oro», *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid: Gredos, 1983.
- LUCAS HIDALGO, Gaspar, *Diálogos de apacible entretenimiento*, Brussellas: Roger Velpius, 1610.
- MAESTRO, Jesús G., «Aristóteles, Cervantes y Lope: el Arte nuevo. De la Poética especulativa a la Poética experimental», *Anuario Lope de Vega*, núm. 4, pp. 193-208.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel, «La ejemplaridad de las novelas cervantinas», *Criticón*, 124, 2015, pp. 65-78.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Orígenes de la novela*, en *Edición nacional de*

- las Obras Completas de Menéndez Pelayo*, dir. M. Artigas, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1943, vol. 15.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *De Cervantes y Lope de Vega*, Madrid: Espasa-Calpe, 1964.
- MOLL, J., «Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634», *Boletín de la Real Academia Española*, LIV, CCI, 1974, pp. 97-103.
- MONER, Michel, «Cervantes y la invención de la novela», *La invención de la novela*, estudios reunidos y presentados por Jean Canavaggio, Madrid, Casa de Velázquez, 1999, pp. 233-267.
- MONTESINOS, José F., *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*, Madrid: Castalia, 1960.
- MORENO RUFO, Miguel, *Avisos para los oficios de provincias de la corte y consecuencias generales para otros*, Madrid, Juan González, 1631.
- *El cuerdo amante* [1628], Francisco Javier Ayala Gallardo (ed.), Bellaterra, *Depósito Digital de Documentos de la Universidad Autónoma de Barcelona*, 2015.
- *Flores de España cultivadas en Roma*, Luis Griñani, Roma, 1635.
- *La desdicha en la constancia*, Madrid, Juan González, 1624.
- MORÍNIGO, Marcos A., «El teatro como sustituto de la novela en el Siglo de Oro», *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, II, 1957, pp. 41-61.
- NÚÑEZ RIVERA, José Valentín (coord.), *Ficciones en la ficción. Novelas insertas del XV-XVII*. Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona, 2013.
- OSUNA CABEZAS, María José, «La polémica gongorina: respuestas al *Antídoto de Jáuregui*», *Etiópicas*, 10, 2014, pp. 189-207.
- PABST, Walter, *La novela corta en la teoría y en la creación literaria (Notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas)*, Madrid: Gredos, 1972.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan (1999). *Obra no dramática*. José Enrique Laplana Gil (ed.). Madrid: Turner.
- PFANDL, Ludwig, *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro* [1928], Barcelona, Suc. de J. Gili, 1933.
- QUEVEDO, Francisco de (1993). *Prosa festiva completa*. Celsa Carmen García-Valdés (ed.). Madrid: Cátedra.
- QUINTANA, Benito, «La poesía de los *Desengaños amorosos* de María de Zayas y su función unificadora en el marco narrativo», *Etiópicas*, 7, 2011, pp. 105-119.
- RABELL, Carmen R., *El arte nuevo de hacer «novellas»*, London: Tamesis Books Limited, 1992.
- RICO, Francisco, «Prólogo» a las *Novelas a Marcia Leonarda*, Madrid: Alianza Editorial, 1968.
- RILEY, E. C., *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid: Taurus, 1989.
- RIPOLL, Begoña, *La novela barroca*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1991.
- RIPOLL, Begoña y Fernando R. de la Flor, «Los cien *Libros de novelas, cuentos, historias y casos trágicos* de Pedro Joseph Alonso y Padilla», *Criticón*, 51, pp. 75-97.
- RODRÍGUEZ DE RAMOS, Alberto, «Chi di così cantar le posse stato cabione: María de Zayas ante el *Decamerón*. Organización y función de la poesía en las *Novelas amorosas y ejemplares*», en *Novela corta y teatro en el Barroco español (1613-1685)*, Rafael Bonilla Cerezo, José Ramón Trujillo y Begoña Rodríguez (coord.), Madrid: Sial Ediciones, Prosa Barroca, 2012, pp. 151-163.

- RODRÍGUEZ, Evangelina, *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*, Madrid: Clásicos Castalia, 1987.
- *Novela corta marginada del siglo XVII español. Formulación y sociología en José Camerino y Andrés de Prado*, Valencia, Universidad, 1979.
- «Novela cortesana, novela barroca, novela corta: de la incertidumbre al canon», *Edad de Oro*, XXXIII, 2014, pp. 9-20.
- RUIZ FERNÁNDEZ, María Jesús, «Teatralidad y magia en los *Sucesos prodigiosos* de Pérez Montalbán», en *Novela corta y teatro en el Barroco español (1613-1685)*, Rafael Bonilla Cerezo, José Ramón Trujillo y Begoña Rodríguez (coord.), Madrid: Sial Ediciones, Prosa Barroca, 2012, pp. 139-153.
- SALINAS, Miguel de, *Rhetorica en lengua castellana*, ed. de Elena Casas, en *La retórica en España*, Madrid: Ed. Nacional, 1980, pp. 39-200.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, «El requiebro en las *Novelas a Marcia Leonarda*», Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja, Vol. 2, 2004, pp. 1609-1618.
- SCORDILIS BROWNLEE, M., *The poetics of literary theory. Lope de Vega's "Novelas a Marcia Leonarda" and their carvantine context*. Madrid, Porrúa, 1981.
- SERÉS, Guillermo, «El concepto de "Fantasía", desde la estética clásica a la dieciochesca», *Anales de Literatura Española*, núm. 10 (1994), Alicante, Universidad, Departamento de Literatura Española, pp. 207-236.
- *La transformación de los amantes*, Barcelona, Crítica, 1996.
- «Si hija de mi amor mi muerte fuese. Tradiciones y sentido», *La Perinola: Revista de investigación quevediana*, Nº 8, 2004, pp. 463-484.
- SUÁREZ DE FIGUEROA, Cristóbal, *El Pasajero*, ed. María Isabel López Bascañana, Barcelona, PPU, 1988.
- TALENS, Jenaro, *La escritura como teatralidad*, Valencia: Universidad de Valencia, 1977, pp. 123-181.
- VACCARI, Debora, «Lope de Vega y la reescritura de la novela corta: El caso de *Amar sin saber a quien*», en *Novela corta y teatro en el Barroco español (1613-1685)*, Rafael Bonilla Cerezo, José Ramón Trujillo y Begoña Rodríguez (coord.), Madrid: Sial Ediciones, Prosa Barroca, 2012, pp. 87-105.
- VALVASSORI, Mita, «El modelo narrativo del Decamerón en la Edad de Oro: una veja historia», *Edad de Oro*, XXXIII, 2014, pp. 21-34.
- VEGA, Lope de, «El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo», *Obras no dramáticas de Lope de Vega*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid: M. Rivadeneira, 1856.
- *La Dorotea*, Madrid: Castalia, 1968.
- *Laurel de Apolo*, Leclere & Cía., Londres, 1824.
- *Novelas a Marcia Leonarda*, Ed. de Antonio Carreño, Madrid: Cátedra, 2002.
- *Rimas*, Rimas, ed. crítica y anotada de Felipe B. Pedraza Jiménez, Fuenlabrada (Madrid), Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 1993, vol. I.
- VEGA RAMOS, María José, *Teoría de la novela en el siglo XVI. La poética neoaristotélica ante el "Decamerón"*. Salamanca, Johannes Cromberger, 1993.
- VIGIL, Mariló, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1986.
- YARBRO-BEJARANO, Yvonne, *The tradition of the "Novela" in Spain from Pedro Mexía (1540) to Lope de Vega's "Novelas a Marcia Leonarda" (1621, 1624)*. New York: Garland Publishing, 1991.

- YNDURÁIN, Francisco, *Lope de Vega como novelador*, Santander: Publicaciones de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1962.
- YUDIN, Florence L., «The Novela Corta as Comedia: Lope's *Las fortunas de Diana*», *Bulletin of Hispanic Studies*, XLV, 1968, pp. 181-188.
- «Theory and Practice of the *Novela Comediesca*», *Romanische Forschungen*, 81, 1969, pp. 585-594.