

Introducción

Desdobles y entretejidos

Valentín Núñez Rivera

Universidad de Huelva

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

A la memoria de Isaías Lerner

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

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

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

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

trará el curioso lector más información al respecto.

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

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

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

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

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

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

4. Sobre todo Fosalba (1994).

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

plo, Núñez Rivera (2011).

6. Gómez Canseco (2011).

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

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

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

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

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

8. *La pícarra Justina*, I, p. 81.

9. Arcos Pardo (2009: 63).

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

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

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

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

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

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

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

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

13. Así se estudia en Gallego (1991).

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

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

Ficciones en colección

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

14. Infantes (1989).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Inserciones y ficción

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

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

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

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

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

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

17. Chevalier (1999: 123).

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

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

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

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

Bibliografía

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