



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

P

La interacción textual como principio constructivo de la novela corta post-cervatina

Autor:

Festini, Patricia

Tutor:

Romanos, Melchora

2008

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Posgrado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

Tesis
13-2-7

Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras

FACULTAD de FILOSOFIA y LETRAS	
Nº 848176	MESA
14 NOV 2008 DE	
Agr.	ENTRADAS

La interacción textual como principio constructivo de la novela corta post-cervantina

Tesis de Doctorado en Letras
de Patricia Festini

Directora y Consejera de Tesis:
Dra. Melchora Romanos

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

Noviembre de 2008

A mis padres

A Hermann

A Irene, Cristina y Germán

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero expresar toda mi gratitud a mi maestra, la Dra. Melchora Romanos, quien dirigió esta investigación aconsejándome y orientándome en cada una de las etapas de mi tesis doctoral. Su afectuosa dedicación y constante estímulo allanaron las muchas dificultades que presenta un trabajo de estas características.

Pero también quiero agradecer a todos y cada uno de los que enriquecieron esta tesis. A Alicia Parodi, por sus inspiradas sugerencias cuando el proyecto recién se estaba bosquejando; a Gloria Chicote, por ese maravilloso seminario en el que se gestó gran parte de esta investigación y a Regula Rohland, por sus inteligentes observaciones acerca de la teoría poética de Lugo y Dávila.

Mi reconocimiento también a Diego Vila, por su generosa predisposición para allanar la ardua búsqueda bibliográfica; a Florencia Calvo, por las muchas charlas compartidas acerca de este proyecto y, muy especialmente, a Josefina Pagnotta, por su siempre desinteresada colaboración y su cálida amistad.

Desde dos extremos de mi vida académica, Emilia Deffis supo acompañar este trabajo con sus inestimables comentarios y Noelia Cirnigliaro me posibilitó completar el corpus de textos. A las dos, mi gratitud y todo mi cariño.

En este último tramo, quiero agradecer a mis compañeros del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso", Nancy Blanco, Patricio Fontana y Rubén Visani, por su colaboración y apoyo.

A mis hijos, gracias y todo mi amor, por la paciencia con la que acompañaron este largo camino intelectual. A Hermann, no sólo por su paciencia, sino también por haberme alentado a iniciar este proyecto.

TABLA DE CONTENIDOS

CAPÍTULO I

Cuestiones liminares

1.1 Fundamentación previa	1
1.2 Elección del corpus	3
1.3 Estado de la cuestión	
1.3.1 Sobre el origen y características de la novela corta	5
1.3.2 Sobre la obra de Francisco de Lugo y Dávila	10
1.3.3 Sobre la obra de Alonso de Castillo Solórzano	12
1.4. Desarrollo.....	12
1.5. Últimas consideraciones	14

CAPÍTULO II

Elementos para un análisis de la novela corta post-cervantina

2.1. Consideraciones previas	16
2.2. Hacia una poética del <i>delectare</i>	
2.2.1. Algunas cuestiones de preceptiva	18
2.2.2. La voz de los escritores	39
2.3. La interacción textual en la práctica literaria	
2.3.1. Marco narrativo y modos de narrar	46
2.3.2 La interacción textual en colecciones de cuentos, novelas y misceláneas .	57
2.4. Cervantes, las <i>Novelas ejemplares</i> y el fenómeno de la novela corta	70

CAPÍTULO III

La interacción textual en la obra de Francisco de Lugo y Dávila

3.1. Francisco de Lugo y Dávila en el universo literario del siglo XVII español	84
3.2. La interacción textual en <i>Teatro popular</i>	
3.2.1. Consideraciones previas	86
3.2.2. Preceptiva novelística	90
3.2.2.1. El "Proemio al lector" y el legado tomista	92
3.2.2.2. Ausonio, el Pinciano y el marco de las novelas	102
3.2.3. Intertextos y modos de narrar	117
3.2.3.1. Novela primera: <i>Escarmentar en cabeza ajena</i>	122
3.2.3.2. Novela segunda: <i>Premiado el amor constante</i>	139
3.2.3.3. Novela tercera: <i>De las dos hermanas</i>	147
3.2.3.4. Novela cuarta: <i>De la hermanía</i>	153
3.2.3.5. Novela quinta: <i>Cada uno hace como quién es</i>	159
3.2.3.6. Novela sexta: <i>Del médico de Cádiz</i>	165
3.2.3.7. Novela séptima: <i>Del andrógino</i>	170
3.2.3.8. Novela octava: <i>De la juventud</i>	192
3.2.4. La intertextualidad cervantina	203
3.3. Últimas consideraciones	212

CAPÍTULO IV

La interacción textual en la obra de Alonso de Castillo Solórzano

4.1. Alonso de Castillo Solórzano en el universo literario del siglo XVII español	216
4.2. La interacción textual en las colecciones de novela de A. de Castillo Solórzano	223
4.2.1 Las colecciones de novelas y los modos de narrar	
4.2.1.1 Paratextos	226
4.2.1.2 El marco narrativo	230
4.3 Otras manifestaciones intertextuales en la conformación del género	250
4.3.1 El narrador de la tertulia	251
4.3.2 Subtextos e interludios líricos	255
4.3.3 La relación de torneos	268
4.3.4 El caso <i>Sala de recreación</i>	274
4.3.5 Presencia de la Academia en las colecciones de Castillo	276
4.3.5.1 <i>El culto graduado</i> : parodia culterana en un vejamen académico	291
4.3.6 El género dramático en las colecciones de novelas	306
4.2.4. La intertextualidad cervantina	324
4.2.5. Últimas consideraciones	330

CAPÍTULO V

Conclusiones	332
5.1. La novelística científica de Francisco Lugo y Dávila	335
5.2. Los “saraos entretenidos” de Alonso de Castillo Solórzano	337
5.3. Las bases de una poética del <i>delectare</i>	339
BIBLIOGRAFÍA	343
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	359
ÍNDICE DE OBRAS Y AUTORES CITADOS	360

Vio a un hombre de aspecto noble acostado sobre
una tela de seda y reclinado sobre el codo;
ante él una doncella leía una novela, no sé de quién,
y una dama se había acercado para escucharla:
la dama era su madre y el señor su padre, [...]
Chrétien de Troyes, *El caballero del león*

CAPÍTULO I

Cuestiones liminares

1.1 Fundamentación previa

La presente tesis de doctorado tiene como objetivo estudiar la marcada intertextualidad presente en las colecciones de novela corta post-cervantina y su relevancia en la constitución de una poética del *delectare*.

Con la aparición, en 1613, de las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes comienzan a publicarse en España colecciones de novelas de diferentes autores, que reúnen, generalmente dentro de un marco integrador, una serie importante de relatos breves. Estos relatos, a su vez, incluyen distintos microtextos, como poemas o misivas, que funcionan de modo diverso en el avance de la materia narrativa.

En el inicio de mi investigación, y a partir de trabajos previos sobre el funcionamiento de textos intercalados tanto en las *Ejemplares* (Festini, 1999) como en el *Quijote* cervantinos (Festini, 1994), me planteé la necesidad de estudiar la relación semántica que presentan con su contexto, los microtextos interpolados en las colecciones de novelas posteriores a Cervantes. Pero a medida que fui avanzando en la lectura de un primer corpus, comencé a encontrar diferencias en la utilización de estos subtextos por los distintos autores y, sobre todo, la elección para presentar las novelas de un marco narrativo semejante al utilizado por Boccaccio en su *Decamerón*, lo que alejaba, en cierta medida, a estas colecciones del modelo cervantino.

La adhesión de la mayoría de los novelistas al marco boccacciano instaló una nueva perspectiva en el curso de mi investigación. Si bien en el *Decamerón* el encuadre está justificado desde la necesidad de legitimar una obra cuya intención era la de dar placer, en el caso de los escritores del Barroco, en cambio, la elección del marco no corresponde a un mecanismo de validación sino a la elección de una propuesta narrativa determinada. Del mismo modo que en la colección italiana, la mayoría de los trabajos españoles no sólo incluyen novelas en el marco sino también poemas en función de un "honesto entretenimiento". Pero, en algunos autores, la inclusión no se limita a novelas y poemas sino que se extiende a géneros consolidados fuera del espacio narrativo, como lo son las piezas teatrales.

Todos estos elementos me permitieron comprobar que la construcción de la novela corta post-cervantina es mucho más compleja que la mera adhesión a uno u otro modelo y me centré, entonces, en la función que cumplían esos textos intercalados (desde microtextos hasta géneros consolidados) en la conformación del género.

Es por eso que, en esta etapa, me resultaron muy sugerentes las palabras del prólogo “Al lector” de *Sala de recreación* (1649) de Alonso de Castillo Solórzano, el escritor de novela corta más representativo del Siglo de Oro español:

Carísimo lector, aunque no sea nueva la introducción deste libro (pues en este género has visto otras) lo escrito de todo él te ofrezco, y aseguro por nuevo, y Novelas, y sucesos no tocados; quisiera yo con este libro darte mucho gusto, con cosas muy gustosas y exquisitas. Lo moral que hallares en estas Novelas, basta para muchos advertimientos; este ha sido mi fin, y para que no canse la prosa, lo mezclo con diferentes versos y Saraos entretenidos, todo a fin de entretenerte: recibe mi voluntad que en pago admitiré con gusto tu censura, con proposición de la enmienda, muchos yerros que hallarás en lo escrito, y pensado.¹

En el prólogo de Castillo aparece una síntesis de los elementos necesarios para comprender la construcción de la novela corta. En él se apela a lo genérico (“en este género has visto otras”), a la originalidad (“novelas y sucesos no tocados”), y a la necesidad de validar la colección desde las coordenadas horacianas del *prodesse* (“lo moral que hallares basta para muchos advertimientos”) y del *delectare* (“quisiera yo darte mucho gusto”; “cosas gustosas y exquisitas”; “que no canse la prosa”; “Saraos entretenidos”). El “todo a fin de entretenerte” parece señalar la hegemonía del deleite sobre la utilidad.

No es una novedad que el planteo teórico que Horacio hace en la *Epístola a los Pisones*, se amplifique hasta volverse el eje que pretende legitimar muchas de las obras del Siglo de Oro español. Además, en el caso particular de la novela, los escritores no cuentan con una preceptiva teórica que valide su escritura. Pero lo interesante es que, en este caso, se lo utiliza, no sólo para reafirmar la necesidad de adoctrinar, sino que desde el *delectare* se está justificando la inclusión de textos en la materia narrativa, considerando incluso el “horizonte de expectativas” del receptor.

¹ Alonso de Castillo Solórzano, *Sala de recreación* (1977), R. Glenn y F. Very (eds.), p. 42. En adelante, todas las citas del texto corresponderán a esta edición.

AL LECTOR,

Carísimo Lector, aunque no sea nueva la in-
troduccion deste libro (pues en este genero
has visto otras) lo escrito de todo el te ofrezco, y
te aseguro por nuevo, y Nouelas, y sucesos no to-
cados; quisiera yo con este libro darte mucho gus-
to, con cosas muy gustosas, y esquisitas. Lo moral
que hallares en essas Nouelas, basta para muchos
aduertimientos; esse ha sido mi fin, y para que no
cansé la prosa, lo mezclo con diferentes versos, y
Saraos entretenidos, todo a fin de entretenerte; re-
cibe mi voluntad, que en pago admitiré con gusto
tu censura, con proposicion de la enmienda, mu-
chos yerros que hallaras en lo escrito, y pensado.
Vale.

Lo que contiene este Libro.

La dicha merecida, fol. 8.

El disfracado, fol. 91.

Mas puede amor que la sangre, fol. 132.

Escarmiento de atreuidos, fol. 184.

Las prueuas en la muger, fol. 235.

La Torre de Florisbella, Comedia, fol. 271.

SALA

A partir de estos postulados, creo posible establecer la importancia fundamental de la interacción textual en la construcción de las colecciones de novelas que llegaron al público durante gran parte del siglo XVII español y su relevancia en la consolidación de una poética del *delectare*.

1.2 Elección del corpus

En los diez años que van de 1615, fecha de la aparición de *Corrección de vicios* de Alonso Salas Barbadillo, hasta 1624, se publicaron, sólo en Madrid, diez colecciones de novelas. Esto, sin considerar, las cuatro *Novelas a Marcia Leonarda* incluidas por Lope en *La Filomena* (1621) y *La Circe* (1624); y este periodo no comprende ninguna de las diez colecciones que Alonso de Castillo Solórzano, el escritor más prolífico de novela corta, publicó entre 1625 y 1649.

Es por eso que, para la conformación del corpus, tuve en cuenta la necesidad de hallar variables significativas en las obras seleccionadas. En primer lugar, consideré necesario rastrear los elementos de teoría que aparecían en los textos como un modo de validar el género. En esa primera etapa, encontré una colección en la que la inclusión de intertextos teóricos construye una suerte de preceptiva de la novela corta. Me refiero a *Teatro popular* de Francisco de Lugo y Dávila, publicado en Madrid en 1622.

Varias razones determinaron mi elección. En primer lugar, el “Proemio” es mucho más que la *amplificatio* de los tradicionales prólogos de novela corta en los que, como mencionáramos, toda la teoría se sustenta sobre las coordenadas horacianas del *delectare* y del *prodesse*. El narrador esboza en él los rasgos de una preceptiva de marcado carácter aristotélico sobre la que fundamenta la escritura de las novelas.

En segundo término, la introducción a éstas trasciende la estructura convencional de los marcos de las colecciones del siglo XVII español ya que se acerca al esquema de un diálogo renacentista. Esta característica permite instalar en el texto un espacio de reflexión literaria, convirtiendo a la obra en el único ejemplo en que a la ficción se le añaden postulados teóricos. Además, cada novela pretende ser la *amplificatio* de un refrán, un epigrama u otro texto breve que merezca ser explicado. Es evidente que, en función de mi propuesta de estudiar la inclusión de intertextos en la novela corta, la obra no podía quedar fuera del corpus.

En la búsqueda de otros textos para completar el proyecto consideré distintas posibilidades. En primer lugar, los *Sucesos y prodigios de amor* (1624) de Juan Pérez de Montalbán, cuya construcción recuerda en gran medida las *Novelle* de Mateo Bandello,² pero la ausencia de marco como elemento integrador limitaba un poco mi análisis. Tuve también en cuenta, en esa etapa, los *Cigarrales de Toledo* (1621) tirsianos y las colecciones escritas por mujeres como las *Novelas amorosas y ejemplares* (1637) y los *Desengaños amorosos* (1647) de María de Zayas junto con las *Navidades de Madrid y noches entretenidas* (1663) de Mariana de Carvajal, pero si bien todos ellos aportan una perspectiva interesante, ninguno resulta totalmente significativo en la historia de la novela corta del siglo XVII español. Es por eso que, finalmente, la elección recayó sobre Alonso de Castillo Solórzano y sus diez colecciones de novelas.

Poeta de academias, además de novelista consagrado y dramaturgo, Castillo Solórzano fue una figura destacada en el ambiente literario madrileño de las primeras décadas del siglo XVII. Además, el carácter anticultista de sus escritos nos permite creer que participó en las polémicas surgidas en torno a la nueva poesía. Todas estas características se reflejan en sus colecciones de novelas, especialmente por medio de la intercalación de textos. No sólo nos encontramos ante el novelista más prolífico de novela corta, sino que es el que mayor cantidad de géneros incorpora a sus textos. Además, como hemos visto, justifica esta modalidad desde una clara intención de entretener. En sus marcos podemos encontrar desde enigmas y poemas de características académicas hasta sus más logradas composiciones dramáticas. Elementos todos que permiten la inclusión de pequeñas reflexiones acerca de los géneros en cuestión e, incluso, comentarios de claro sentido anticultista. En función de la investigación y teniendo en cuenta la importancia del trabajo de Castillo en la consolidación del género, la incorporación de su obra al corpus es imprescindible.

A partir de las colecciones seleccionadas, el proyecto inicial de estudiar los microtextos dentro de cada una de las novelas se fue desplazando para dar lugar a un estudio global de las técnicas de intercalación de textos y géneros que emplean los autores, más allá de los billetes amorosos que se envían los amantes o los poemas que los caballeros recitan a sus damas, elementos omnipresentes en la mayoría de los relatos que conforman la narrativa breve post-cervantina. Esta nueva propuesta contempla,

² La traducción de las *Novelle* (*Historias trágicas y ejemplares*, Salamanca, Pedro Lasso, 1589) es uno de

entonces, el análisis del texto de Lugo y Dávila, como único documento en el que se pretende unificar la preceptiva poética y la práctica literaria, y el estudio de las colecciones de Castillo Solórzano que marcan tanto el auge como la decadencia del género. Considero que el análisis de la complejidad textual que manifiestan estas obras nos posibilitará una mejor comprensión del fenómeno novela corta.

1.3 Estado de la cuestión

1.3.1 Sobre el origen y características de la novela corta

Dentro de la diversa bibliografía que se ocupa de la novela corta, existe un número importante de trabajos que problematizan su origen. Particularmente, creo que la característica de intercalar textos en la materia narrativa responde, en gran medida, a mecanismos retóricos consolidados en distintas manifestaciones literarias precedentes. Es por eso que considero necesario detenerse en esos estudios, de los que reseñaré los más relevantes.

Marcelino Menéndez y Pelayo en sus *Orígenes de la novela* señala que “los orígenes más remotos del cuento o novela corta en la literatura española hay que buscarlos en la *Disciplina clericalis*, de Pedro Alfonso, y en los libros de narraciones orientales traducidos e imitados en los siglos XIII y XIV” (1945: 7), pero concluye definiéndola como “el género de que simultáneamente fueron precursores D. Juan Manuel y Boccaccio” (1945: 221)³. Precisamente, sobre la influencia de este último en España señala que:

Antonio de Torquemada en sus *Coloquios satíricos* (1553), y Juan de Timoneda, en su *Patrañuelo* (1566), son los primeros cuentistas del siglo XVI que empiezan a explotar la mina de Boccaccio. Después de ellos, y sobre todo después del triunfo de Cervantes, que nunca imita a Boccaccio directamente, pero que recibió de él una influencia formal y estilística muy honda y fue apellidado por Tirso “el Boccaccio español”, los imitadores son legión. El cuadro general de las novelas, tan apacible e ingenioso, y al mismo tiempo tan cómodo, se repite hasta la saciedad en *Los cigarrales de Toledo*, del mismo Tirso; en el *Para todos*, de Montalbán; en la *Casa del placer honesto*, de Salas Barbadillo; en las *Tardes entretenidas*, *Jornadas alegres*, *Noches de placer*, *Huerta de Valencia*, *Alivios de Casandra* y *Quinta de Laura*, de Castillo Solórzano; en las *Novelas amorosas*, de María de Zayas; en las *Navidades de Madrid*, de Mariana de Carvajal; [...] (1945: 31-32)

los textos que se mencionan como modelo en el marco de *Teatro popular*.

³ El orden que mantiene esta reseña bibliográfica es cronológico.

El erudito salmantino continúa mencionando colecciones y autores y termina afirmando que “alguna imitación ocasional se encuentra también en el *Teatro popular* de Lugo y Dávila; en *El pasajero*, de Cristóbal Suárez de Figueroa, y en *El criticón*, de Baltasar Gracián” (1945: 32).⁴

Edwin Place trata de quitarle protagonismo a la influencia de la novela italiana en la evolución del género que nos ocupa, ya que considera que:

[...] la novela corta no fue en España género tan distinto y separado como en Italia, sino que se desarrolló estrechamente ligada con otros géneros novelescos, sobre todo con la novela didáctica, la novela satírica escrita en diálogo, la pastoral y la novela picaresca. (1926: 19)

Es por eso que sugiere “estudiar la novela corta como género de fuentes complejas y de forma muy diversa” (1926: 20).

Por su parte, Agustín González de Amezúa (1951: 198) la denomina “novela cortesana” y sugiere que es:

[...] una rama de la llamada genéricamente novela de costumbres [que] nace a principios del siglo XVII; tiene por escenario la corte y las grandes ciudades, cuya vida bulliciosa, aventurera y singularmente erótica retrata; conoce días de esplendor y ocasos de decadencia, y muere con el siglo que la vio nacer, para no resucitar por entonces [...]

Además, considera a *La Celestina* como el “germen lejano y perdido de la novela cortesana” (1951: 200).

Una línea muy interesante de estudio es la que aporta Ludwig Pfandl (1952: 331), al destacar la importancia de la anécdota en España:

[...] el arte anecdótico de Timoneda, Mal-Lara y Santa Cruz, de Juan Rufo, Pero Mexía y Torquemada, abrió camino a la novela cervantina. Porque si bien el uno perseguía la enseñanza popular y el otro el proverbio y el tercero el apotegma, lo que entre todos cultivaban únicamente era la anécdota, porque siempre coinciden sus esfuerzos y sus éxitos en aquello que constituye el punto esencial del género: contar cosas nuevas y sorprendentes concisamente y en forma ingeniosa, con propósito de proporcionar entretenimiento.

⁴ Al referirse a la influencia de Boccaccio en la novela corta española, Menéndez y Pelayo presenta la tesis doctoral de Caroline Bourland (1905) que analiza el rastro del escritor italiano en la novelística y dramaturgia española de los siglos XV, XVI y XVII.

El estudioso, entonces, centra el punto esencial del género en ese contar cosas en forma ingeniosa para proporcionar entretenimiento.

Joaquín del Val (1953: XLVI) también subraya la complejidad de las fuentes literarias del género cuando afirma que:

La metafísica amorosa del neoplatonismo renacentista influye en ellas decisivamente. En muchas se encuentran restos de la novela pastoril, y aun indicios de la erótico-caballeresca. Un grupo abundante aprovecha elementos de la novela bizantina, en la que dos enamorados alcanzan la felicidad después de innumerables aventuras. En otras se observan elementos de la picaresca y, en la mayor parte, un costumbrismo que las convierte en valioso documento histórico.

Del Val señala también la semejanza de estas novelas con las comedias de capa y espada y, además, expresa su opinión sobre la supuesta moralidad de esta narrativa:

Es como una justificación para obtener el permiso de la censura, en bastantes casos. La moralidad que se quiere deducir es elemento inoportuno y forzado, como se observa en la picaresca y nos hace sospechar una hipocresía que tiene su representación en nuestra literatura desde tiempos del Archipreste de Hita (1953: XLVII)

En la década del setenta, Walter Pabst (1972: 211) destacará la importancia del *exemplum* como aquel que marca la tradición teórica de la novelística española desde el siglo XII hasta Cervantes. Señala que:

Una narración auténticamente española, ya se presentase como ejemplo, como patraña, como novela [...] tenía un aspecto muy distinto al de una novella italiana [...]. Pero había la larga tradición del ejemplo; la tradición de la historia producto de la libre invención [...], la tradición del cuento que ofrecía enseñanzas provechosas tomadas del mundo de lo inverosímil; la tradición del diálogo situado entre la pantomima y la narración, de la tragicomedia o comedia [...] terrenos estos vecinos de las novelas italianas pero nunca un equivalente exacto de éstas. El instante del encuentro entre los productos italianos y las costumbres expresivas españolas es de un interés y un atractivo histórico excepcionales.

El estudioso alemán concluye diciendo que “la influencia de las teorías italianas sobre la novela corta es evidente en la España del siglo XVI y principios del XVII”. Esto lo lleva a plantear como germen “dos formas narrativas contrapuestas: el cuento autóctono, no escrito, recitado «con buena gracia» y la historia (literaria) importada de Italia” (1972: 294).

Será Evangelina Rodríguez (1987: 17) quien delimite estas cuestiones al afirmar que:

Es evidente que los autores de *novela corta* aceptan tácitamente una tradición resumida en Cervantes y unos cánones (aunque sean susceptibles de remodelación) previamente concebidos. Habría quizá que retroceder, desde este nudo gordiano, hacia tres vectores conformantes de un triángulo de orígenes: a) La literatura oral; b) El cuento o narración breve de aureola didáctica, y c) El amplio concepto de literatura moralizadora que cuaja en España desde la Edad Media [...].

Entre los elementos que aporta la literatura oral, la investigadora destaca el rasgo formalizador del *marco narrativo* de influencia boccacciana. El cuento, segundo vértice del triángulo, está considerado como un núcleo episódico, mínimo y generador de un espacio narrativo más amplio. Y en el tercer vértice aparece la teoría del *exemplum* de Walter Pabst. Evangelina Rodríguez explica el momento del encuentro entre la novela italiana y las costumbres expresivas españolas considerando que:

[...] ese instante cristaliza en la novela del seiscientos español, que funde las tradiciones didáctico-gestuales del Medioevo con el impulso imaginativo de la fiesta y con la función socio-intelectual de la reunión en el crisol productivo de la nunca abandonada literatura oral. Pluralidad intencional de estilos y voces, cercana a los que llamaría después Mijáil Bajtín *carnevalización literaria* (1987: 21).

En esa “pluralidad intencional de estilos y voces” se centraría la importancia de los denominados “géneros intercalares” en la construcción de las colecciones de novelas post-cervantinas.

Junto con estos estudios, es necesario reseñar otros aportes significativos para el análisis de la narrativa breve del siglo XVII español.

En primer lugar, el trabajo de Giovanna Formichi (1973) que abre una perspectiva sociológica al prestar su atención a las causas de la producción masiva de la novela corta y su consideración como literatura de consumo. En segundo término, y desde un punto de vista puramente textual, María del Pilar Palomo (1976) intenta determinar una estructura generalizable para los diversos modos de disposición del material narrativo, ya que el engarce del marco y los relatos reviste diversas modalidades semiológicas. El problema del marco es retomado por Jenaro Talens (1977), quien a través del estudio de su función ideológica y social, señala la involución de la novela corta respecto de las *Ejemplares* cervantinas.

En las últimas décadas, dos tesis de doctorado brindan sendas propuestas para el estudio de la novela corta. En primer lugar, el trabajo de Jean-Michel Laspéras (1987) es un completo estudio de conjunto que abarca orígenes, niveles retóricos e ideológicos

y el tema de la ejemplaridad. Por su parte, Fernando Copello (1990), si bien se centra en la producción post-cervantina hasta 1624, aporta importantes datos sobre la elaboración del género, los temas recurrentes y la misma novela como objeto de discurso.

Por último, y dado que mi propósito en esta investigación se centra en destacar la importancia de una poética del *delectare* que contempla el “horizonte de expectativas” del lector, es necesario revisar algunos textos que dejan en claro la popularidad del género en el siglo XVII español. A modo de ejemplo, tomemos las palabras con las que Giovanna Formichi (1973: 43), en el estudio que acabamos de mencionar, presenta la novela corta post-cervantina:

La letteratura spagnola del Seicento vede una fioritura straordinaria (nella quantità) di novelle, che per la loro finalità paion distribuirsi su due livelli nettamente discriminati: l'uno con fini estetici, ai quali esse si approssimano in varia misura; l'altro con fini semplicemente edonistici e di puro consumo per un mercato quanto mai avido di novità letterarie piacevoli e, per così dire, non impegnate.

La preminenza dell'interesse economico-sociale porta ad una soluzione edonistica della narrativa postcervantina. Gli autori, rispondendo in mutua sollecitazione alle esigenze dei lettori, sfornano con incessante, instancabile attività una serie de racconti dopo l'altra.

En relación con esto, Maravall (1975: 240) propone que:

[...] La transformación y auge de las novelas, característicos del Barroco, se enlazan con tales condiciones sociales, que dan a aquéllas un contenido de incidencias familiares para ser leídas en un círculo doméstico. En éste se representan los entremeses y otras producciones semejantes, [...]; se organizan entretenimientos y verdaderas tertulias de clase media propios del tiempo y el mercado de lectura se abastece de otras muchas colecciones que responden al carácter de la sociedad ciudadana seiscentesca.

No es mi intención hacer un análisis sociológico del fenómeno de la novela corta. No obstante, quiero dejar en claro, más allá de la situación económico-social en la que se gestó, el auge del género durante la primera mitad del siglo XVII, para poder entender el porqué del gran número de colecciones que se imprimieron en el período.

Un último punto a tener en cuenta es el referente a la denominación del género que nos ocupa. Al respecto, María Isabel Román (1981) realizó un recorrido exhaustivo por las distintas clasificaciones, partiendo del término “cortesana” con que la bautizó Amezúa y Mayo. De ese recorrido se desprende que no todas las novelas correspondientes al mismo rótulo presentan las características reseñadas por el

académico. Luego de esa denominación, otros investigadores, entre los que se encuentra la ya citada Evangelina Rodríguez (1979), prefieren aplicarle el término más amplio de “novela corta”, mientras que Pfandl (1952) la considera “romántica” o “de lances de amor y fortuna”. Román concluye diciendo que:

Bajo la denominación de «novela cortesana» no caben todas las que son consideradas así, y clasificarlas resulta imposible. Quizás fuera mejor aceptar simplemente la existencia (dentro de la novela corta abierta a la gran cantidad de tendencias de la época) de obras no sujetas a cánones específicos. (1981: 146)

Por mi parte, elijo denominarla “novela corta”, precisamente por la pluralidad de géneros que subyacen en su composición. En el único sentido que entiendo el término “cortesana”, es aplicado al espíritu de cortesanía que parece reinar en los encuadres ficcionales que funcionan como excusa para su integración. Sin embargo, si bien esta característica está presente tanto en la obra de Lugo y Dávila como en la de Castillo Solórzano, existen colecciones que no poseen un marco narrativo, por lo que considero que “novela corta” es el nombre más acertado.

1.3.2 Sobre la obra de Francisco de Lugo y Dávila

Si dejamos de lado la mención que se hace del componente teórico de *Teatro popular* en textos que se ocupan ya de la preceptiva en particular, ya de la historia de la novela corta en general, la obra de Lugo es muy poco frecuentada por los estudiosos. Los pocos trabajos críticos que existen sobre la colección se limitan a calificar al autor como un imitador de Cervantes y a señalar la marcada diferencia en cuanto al genio de ambos escritores.

Lo cierto es que dos de las novelas que componen la colección de Lugo son hipertextos cervantinos.⁵ Es por eso que Cotarelo (1906: XXIV) afirma que:

[...] Lugo y Dávila es imitador de Cervantes; y [...] no sólo en la forma y estructura de sus novelas tuvo presente aquel insigne modelo, sino que le siguió en algunos temas o argumentos de ellas, como en la titulada *El Andrógino*, que tiene no poca semejanza con *El celoso extremeño*, y en *La Hermania*, que es un trasunto del *Rinconete y Cortadillo*.

⁵ Me refiero a *Del andrógino*, que recrea el conflicto central de *El celoso extremeño*, y *De la hermania*, cuya composición recuerda algunas secuencias de *Rinconete y Cortadillo*.

Establece, además, una posible relación entre *La señora Cornelia* y *El curioso impertinente* y otras dos novelas que componen la colección.⁶ A partir de estas palabras, Alberto Sánchez (1982: 143) se refiere a *Rinconete y Cortadillo* y *De la hermania*, señalando que “son pasajes de parecido indudable y ponen de relieve la soltura y maestría del texto cervantino”. Y luego de comparar lo que él califica como “parecidos y discrepancias” de ambos textos, concluye diciendo que “ante cualquiera de las imitaciones formales, se impone la maestría de Cervantes en la invención, en la galanura lingüística y en el humor deleitoso” (1982: 151).

Por su parte, Edward Nagy (1983: 38), si bien resalta la indudable superioridad de Cervantes, destaca la técnica entremesil con que Lugo trabaja sus novelas. Además, confronta *El celoso* con *Del andrógino* y *Rinconete* con *De la hermania* señalando los hallazgos narrativos de las novelas de *Teatro popular* para concluir afirmando que “la presencia de las novelas ejemplares cervantinas en *El andrógino* y *La germanía* coexiste con la consciente utilización de otros elementos por nuestro novelista conforme con su cultura y su visión estética”.

La tesis de María del Carmen Caballero-Glassberg (1990) es el único trabajo minucioso sobre *Teatro popular*. En él presenta la obra de Lugo y Dávila como un modelo en el que confluyen teoría y práctica. A partir del estudio de los distintos postulados teóricos propuestos en el prólogo y en el marco de las novelas, analiza la composición de cada uno de los relatos. De este modo, puntualiza el manejo de la ejemplaridad, la verosimilitud, la erudición, la admiración y el decoro, el estilo y la elocución, la filosofía y la pedagogía, y, por último, la moralidad. La conclusión a la que llega es que, en la obra de Lugo, “teoría y práctica llegan a conciliarse perfectamente” (1990: 358). Sin embargo, a pesar del análisis detenido de los elementos que componen *Teatro popular*, la tesis no pasa de ser una mero cruce de líneas entre los postulados teóricos y las novelas, consideradas producto de esos postulados, sin comprender la complejidad que la interacción textual ofrece a la colección.

⁶ *De la juventud* y *Cada uno hace como quien es*, respectivamente.

1.3.3 Sobre la obra de Alonso de Castillo Solórzano

Antonio Rey Hazas (1986: 73) define a Castillo Solórzano como “el novelista más calificado de su época”. Es por eso que sus obras aparecen mencionadas en distintos trabajos sobre la narrativa del siglo XVII, aunque se destacan, en especial, sus obras picarescas.

Sin embargo, existen tres trabajos que se ocupan del conjunto de la obra narrativa de Castillo. En primer lugar, el ya clásico estudio de Peter Dunn (1952), que analiza la obra narrativa del autor en relación con la declinación de la novela española en la primera mitad del siglo XVII. Compara la composición de las novelas con la de los modernos *best sellers* y explica el fenómeno en relación con la necesidad de una literatura de evasión para ser leída en un momento de crisis.

Por su parte, Alan Soons (1978) brinda un panorama global de la totalidad de la obra de Castillo Solórzano, no sólo de sus novelas sino también de su poesía y de sus obras dramáticas. Destaca, especialmente, la influencia que ejerció el autor en la literatura europea posterior.

Por último, Magdalena Velasco Kindelan (1983) después de dar una visión global de la totalidad de la obra del autor, se detiene en los modos de composición de la novela corta y de la novela picaresca.

Si bien los tres estudios aportan elementos para la comprensión de la obra de Castillo Solórzano, ninguno plantea la problemática de la interacción textual en los trabajos del autor. Solamente Velasco Kindelan, al ocuparse de la inclusión del relato en el mundo real, propone algunos elementos de polifonía a partir de la mención de algunos refranes y de la crítica al lenguaje culterano.

1.4. Desarrollo

Del estado de la cuestión se desprende la originalidad del tema elegido para esta investigación. La obra de ambos autores enmarca, en cierto modo, el período de producción de novela corta en el siglo XVII español. Es por eso que el análisis de la interacción textual que presentan sus colecciones nos permitirá establecer la importancia de la utilización de este recurso en la construcción del género y su relevancia en la constitución de una poética del *delectare*.

Para desarrollarlo, en primer término, estudiaremos una serie de elementos que considero imprescindibles para analizar la novela corta post-cervantina en función del objetivo de esta investigación. Es por eso que, en el CAPÍTULO II, realizaré una revisión meramente instrumental sobre la que pueda fundamentarse el análisis posterior de la interacción textual en las colecciones de novela de Francisco de Lugo y Dávila y de Alonso de Castillo Solórzano

Es mi intención recorrer las distintas interpretaciones que el binomio horaciano *delectare-prodesse* motivó en la historia literaria previa al Siglo de Oro español, especialmente en los tratadistas italianos que integraron los postulados horacianos a la *Poética* aristotélica, conformando un híbrido teórico que se mantuvo durante el periodo que nos ocupa.

Luego de ello, es necesario establecer el alcance del par *delectare-prodesse* en los géneros considerados como antecedentes de la narrativa breve española. De los tres vectores, en función del planteo propuesto, se destaca la importancia de la obra de Boccaccio y su proyección en la literatura áurea, ya que nos encontramos ante un texto que, desde sus orígenes, estaba concebido para dar placer. Sin embargo, el plan de trabajo también contempla detenernos en los otros dos vectores que señalamos como origen de esta narrativa. En especial, porque ambos confluyen en las colecciones misceláneas del siglo XVI que intercalan textos ya para adoctrinar, ya para entretener.

Junto con esto, revisaremos algunas obras que incluyen textos dentro de su materia narrativa con el fin de entretener a los personajes de la narración mayor, ya que considero que es, precisamente, esa justificación de la inserción la que contribuye a la gestación de una poética del *delectare*.

Finalmente, y dada la importancia que tiene para la consolidación del género, estudiaremos todos estos aspectos en las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes. Para ello nos ocuparemos tanto de la dualidad *docere-delectare* como de la interacción textual presentes en las novelas, por medio del análisis de algunos elementos significativos. Análisis que se complementa con el juego intertextual que la literatura posterior –y, en el caso que nos ocupa, la obra de los autores que componen nuestro corpus- establece con el modelo del autor del *Quijote*.

A partir de allí, desarrollaré el análisis de las obras de Francisco de Lugo y Dávila (CAPÍTULO III) y de Alonso de Castillo Solórzano (CAPÍTULO IV), que tendrá un

planteo diferente en función de las variables que presenta la propuesta literaria de cada uno de ellos. En el caso de Lugo y Dávila, la propuesta teórica del marco narrativo condiciona, en gran parte, la escritura de las novelas. Castillo Solórzano, en cambio, nos proporciona un panorama de la diversidad de géneros que circulaban en la época en relación con el horizonte de expectativas del lector. El estudio minucioso de los géneros intercalares así como de las distintas voces que construyen el texto nos permitirá establecer qué grado de relevancia tiene este modo de narrar en la hegemonía del *delectare* sobre el *prodesse* que parece instalarse en el género desde sus comienzos.

1.5. Últimas consideraciones

Al desarrollar el estado de la cuestión, aclaré que no pretendo con este trabajo realizar un análisis sociológico del fenómeno que significaron en el siglo XVII español las colecciones de novela corta. Es por eso que, excepto en los términos necesarios para la investigación, queda de lado el estudio de la supuesta moralidad que presentan -o no- las novelas que conforman el corpus. Debemos tener en cuenta que muchas de las afirmaciones realizadas en el interior de los textos acerca de su pretensión de adoctrinar, están condicionadas con el momento histórico-político que se vive en la España del momento que nos ocupa.

Junto con eso, no debemos olvidar el carácter de antítesis de la verdad que arrastraba la ficción desde la antigüedad. Precisamente, uno de los modos de validar las obras ficcionales era subrayando su utilidad moral.

Sin embargo, más allá de algunas actitudes poco éticas de los personajes que protagonizan los relatos -y que suelen justificarse diciendo que su ejemplaridad radica en que no deben imitarse-, las obras no presentan elementos que cuestionen ni la Monarquía ni la ideología tridentina, como instituciones fundamentales dentro de esa sociedad. Por el contrario, en todo momento es clara la aceptación de los preceptos impuestos por la Iglesia junto con la defensa de España y sus instituciones, que se manifiesta por medio de una valoración, casi constante, de lo español.

Por todo esto, las novelas, si bien no son ejemplares en el sentido de advertencia moral, no niegan estos preceptos. Pero, por sobre todo, son entretenidas, divertidas y muy poco profundas. La enseñanza y la doctrina no son la intención de este tipo de

literatura porque, a pesar de lo que se pretenda afirmar en sus preliminares, su intención es meramente lúdica.

Esa tendencia a hacer del discurso de la novela un discurso placentero es lo que pretendo demostrar en las páginas siguientes. Sobre todo, porque entiendo que, en la interacción textual se encuentra la clave para dejar por sentada esta intención y construir una poética del *delectare*.

CAPÍTULO II

Elementos para un análisis de la novela corta post-cervantina

2.1. Consideraciones previas

Como ya se especificó en el primer capítulo, el presente trabajo se centra en el estudio de la interacción textual presente en la novela corta post-cervantina y su relación con una poética de *delectare*. Para desarrollarlo es necesario considerar algunos aspectos relacionados tanto con el surgimiento de una poética que priorizará, poco a poco, el deleite frente a la utilidad como con el fenómeno de la interacción textual.

Sin embargo, como se desprende del estado de la cuestión, la novela corta del siglo XVII español es un género complejo desde sus orígenes, en parte por su poligénesis, en parte por carecer de una teoría que actúe como validadora. Es por eso que me interesa rescatar el aporte que Hans-Robert Jauss (1970: 89-90) hace en su clásico trabajo sobre literatura medieval y teoría de los géneros. En él, se refiere a esas obras que surgen sin una preceptiva que las sustente y que, poco a poco, crean una estructura básica, a la vez que toman elementos de otros géneros. El referente obligado para explicar este proceso es el *Decamerón* de Boccaccio:

La forme d'un genre nouveau peut également sortir des modifications structurelles qui font qu'un groupe de genres simples déjà existants s'insère dans un principe d'organisation supérieur. L'exemple classique est ici la *novella* toscane créée par Boccace, qui imposa ses normes à toute l'évolution ultérieure de la nouvelle comme genre moderne. D'un point de vue génétique, le *Decameron* de Boccace a intégré une variété étonnante de genres narratifs ou didactiques plus anciens : des formes médiévales telles qu'exemplum, fabliau, légende, miracle, lai, vida, nova, casuistique amoureuse, des récits orientaux, Apulée et l'histoire d'amour milésienne, des histoires et anecdotes florentines. [...] La démarche qui conduit des formes narratives et didactiques plus anciennes vers la structure du genre de la nouvelle où elles s'intègrent, peut être décrite à travers les oppositions suivantes : personnages à pôle unique ou à pôle double, action présentée comme typique ou comme cas unique, caractère définitif ou ambivalent des normes morales, fatalité transcendante ou affirmation de l'autonomie de l'homme. Les caractéristiques que retiendra la théorie ultérieure de la nouvelle, telles que l'«événement extraordinaire» ou la solution d'un cas moral, ne suffisent pas, prises isolément, à fixer le genre : elles atteignent leur fonction spécifique et par là leur efficacité historique dans la structure de genre créée par Boccace. Cela ne veut naturellement pas dire que, dès lors, tous les éléments de cette structure devront se retrouver dans toutes les nouvelles ultérieures. Les successeurs de Boccace ne se contentent

pas de reprendre simplement sa structure initiale [...]. Dans sa manifestation historique, la nouvelle accentuera à travers des variantes, tantôt simplificatrices, tantôt compliquées, les différentes formes que comportait sa polygénèse.

Salvando las distancias de lo que significa el *Decamerón* como punto de partida de “la novela” en general, sabemos de su importancia en el surgimiento de la novela corta española de inicios del siglo XVII. Y además, creo que a partir del mismo concepto de poligénesis que explica su origen y su posterior transformación se puede comprender el fenómeno de interacción textual que caracterizó a la novela barroca. En función del horizonte de expectativas de los lectores, los escritores retomaron no sólo aquellos géneros que le habían dado origen sino también otros tipos de textos que se habían consolidado en el siglo XVI español y que reaparecen en la narrativa breve.

Se debe tener en cuenta también que el siglo XVII significó tanto el momento de auge como de declinación de la novela corta española. En ese sentido, es posible que la inclusión de textos tenga cierta relación con el proceso de estereotipación que sufrió el género a lo largo del siglo. Jauss (1970: 86), aunque refiriéndose a otros géneros, explica así este proceso:

Lorsqu'un texte se contente de reproduire les éléments typiques d'un genre, d'introduire une autre matière dans des modèles déjà éprouvés, de reprendre simplement la topique et les métaphores traditionnelles, il naît une littérature stéréotypée où l'on voit se dégrader des genres qui ont eu du succès, [...] La limite atteinte ainsi est celle de la simple valeur d'usage ou le caractère du «produit de consommation».

En el caso de la novela corta post-cervantina, el estereotipo se da, sobre todo, en el encuadre de las novelas. A lo largo de las colecciones, el marco se convierte en una estructura básica que permite la inclusión de todo tipo de textos (no sólo novelas) con una mínima justificación argumental. Por ejemplo, el motivo del viaje o de las vacaciones, presente en las primeras colecciones, es desplazado por fiestas celebradas por causas diversas, lo que permite, entonces, la inclusión de textos dramáticos. Sin embargo, la cantidad de colecciones publicadas supone el éxito del género y en el estado de la cuestión se mencionó el trabajo de Giovanna Formichi (1973) que lo caracteriza como “novela de consumo”.

El presente capítulo es de carácter meramente instrumental y su intención es revisar los distintos aspectos necesarios para fundamentar el análisis de las obras de

Francisco de Lugo y Dávila y Alonso de Castillo Solórzano en función de la conformación de una poética del *delectare* y su relación con la marcada interacción textual que presentan las colecciones.

Para ello, en un primer momento, se analizarán algunas cuestiones de preceptiva destacando aquellos elementos que posibiliten el surgimiento de una poética que, con el correr del tiempo, privilegie el deleite por sobre la utilidad. Seguidamente, se estudiará la formalización del marco y la inclusión de textos en obras narrativas -previas a las *Ejemplares cervantinas*- para establecer su funcionalidad, siempre teniendo en cuenta la trayectoria del binomio horaciano *delectare-prodesse*. Por último, nos detendremos en la obra de Cervantes, referente obligado para cualquier investigación sobre la novela corta española del siglo XVII.

2.2. Hacia una poética del *delectare*

2.2.1. Algunas cuestiones de preceptiva

Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento
de los que las leyeren, escribiéndose de suerte que,
facilitando los imposibles, allanando las grandezas,
suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen
y entretengan, de modo que anden a un mismo paso
la admiración y alegría juntas.
(*El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, I, XLVII)

Quise comenzar este apartado con las palabras del canónigo de Toledo en el *Quijote* de 1605 porque, en cierto sentido, parecen resumir todos los elementos necesarios para la constitución de una poética del *delectare* y de los mecanismos para la validación de un género literario. En su momento, se analizará la presencia de estos elementos en los textos cervantinos pero aquí, fuera del contexto de la novela, la cita nos permite ingresar a la problemática de la finalidad de la literatura, teniendo en cuenta que contempla el problema de la falsedad de la ficción –que se resuelve subrayando la importancia de la verosimilitud- y la necesidad de lograr, a un mismo tiempo, la admiración y el entretenimiento. Además, el canónigo, casi al final del capítulo XVII, completa el binomio horaciano cuando afirma que los libros pueden mostrar todas aquellas acciones que hacen perfecto a un varón ilustre:

[...] siendo esto hecho con apacibilidad de estilo y con ingeniosa invención, que tire lo más que fuere posible a la verdad, sin duda compondrá una tela de varios y hermosos lazos tejida, que después de acabada, tal perfección y hermosura muestre, que consiga el fin mejor que se pretende en los escritos, que es enseñar y deleitar juntamente.¹

Es muy significativa, también, la importancia que se le da al aspecto estético como un medio para lograr el deleite.

Más allá de la genialidad cervantina, el comentario teórico en el interior de una novela nos da la pauta de que nos encontramos ante una problemática compleja. ¿Es posible, entonces, hablar de hegemonía del *delectare* sobre el *prodesse*? Y si es así, ¿en qué momento comienza a manifestarse?² Los alejandrinos, por ejemplo, tenían un concepto estético y hedonista de la poesía. Eratóstenes, geógrafo, poeta y erudito griego del s. III a. C., afirmaba que la finalidad de todo poeta es entretener a su público. Sin embargo, en el siglo IV a. C, Heráclides del Ponto ya había sugerido que la poesía debía tanto enseñar como regocijar, idea que pasó a Horacio. Por su parte, Quintiliano había atribuido a la retórica una multiplicidad de tareas (*docere, movere, delectare*), pero a la poesía *solam uoluptatem*. Estos antecedentes demuestran que la discusión acerca de la finalidad de la literatura es de antigua data.

En función de nuestro estudio, revisaremos algunos momentos importantes en la mencionada discusión acerca de la finalidad de la literatura. En el caso particular de la novela corta del siglo XVII español, además, debemos tener en cuenta que, por tratarse de un género ficcional, arrastra ese carácter de antítesis de la verdad –mencionado en la cita del canónigo- que se le otorgaba a la literatura desde la antigüedad; hecho que se agrava por ser posterior a la *Poética* aristotélica y no estar contemplado –y por lo tanto, legitimado- como lo estaban la épica y la tragedia por el texto del estagirita. La marcada presencia del *Decamerón* como modelo tampoco contribuyó a su aceptación. Por un lado, Boccaccio consideraba a su colección de novelas como una obra menor dentro de su producción e incluso, hacia el final de su vida, se disculpó por haberla escrito. A esto se le suma el hecho de que el *Decamerón* ingresó tardíamente al canon porque, en el momento de su aparición, un sistema dominado por lo dogmático no podía aceptar un texto cuya intención era la de dar placer.

¹ Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Celina Sabor de Cortazar e Isaías Lerner (eds.) (1983), pp. 381-382. La cita del epígrafe en pp. 380-381. En adelante, todas las citas del *Quijote* corresponderán a esta edición.

Ahora bien, creo que todos estos problemas pueden sintetizarse, esencialmente, en un problema de legitimación. Es necesario tener en cuenta lo que significaba para los escritores del Barroco la ausencia de una preceptiva que valide sus obras, más allá de los planteamientos contrarreformistas y la preocupación por los fines morales de la poesía. Precisamente, es esta preocupación la que les permite, en cierto modo, validar su escritura desde la adaptación del *miscere utile dulce* horaciano que encontramos tanto en prólogos como en el interior de los textos del siglo XVII español.

Sin embargo, la utilización del tópico de Horacio también forma parte de un proceso complejo. Es por eso que se torna necesario detenernos, en primer lugar, en la suerte que corrieron los famosos versos de la *Epistola ad pisones*:

*Aut prodesse volunt aut delectare poetae,
Aut simul et jucunda et idonea dicere uitae.*
vv. 333-334³

*Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci,
Lectorem delectando, pariterque monendo*
vv. 343-344 (1846: 318-320)

El planteo de la dicotomía de los versos 333-334 parece resolverse en el verso 343 que aconseja mezclar lo útil con lo deleitoso. Sin embargo, el hecho de leerlos así, fuera de contexto, complicó, en gran medida, la comprensión de los postulados horacianos. Además, se leían en correspondencia con el fragmento 1448b de la *Poética* de Aristóteles:

[...] el imitar es algo connatural a los seres humanos desde su niñez (y en esto el hombre se distingue de los otros animales: en que es muy hábil en la imitación y su aprendizaje inicial se realiza por medio de la mimesis) y además todos disfrutaban con las mimesis. Indicio de esto es lo que ocurre en la realidad; pues vemos seres que ofrecen al natural un aspecto lamentable, mas nos gozamos ante la contemplación de sus imágenes exactamente representadas, como es el caso de figuras de las bestias más despreciables y de cadáveres. Y la razón de esto es también que aprender es no sólo lo más agradable para los filósofos, sino también para los demás en la misma medida, aunque participan de esto en pequeña medida. En efecto, se gozan ante la contemplación de imágenes, porque ocurre que ante su contemplación aprenden y razonan qué es cada cosa, como que “este es aquél...”; ya que si no se ha visto al personaje con anterioridad, la mimesis no producirá placer como tal, sino por su perfección o por la forma de reproducir la piel o por alguna otra causa. (1977: 19-20)

² Cito por el Excurso X de Curtius (1955): “La poesía como entretenimiento” (Tº II, p. 673).

³ Horacio, *Ars poetica en Preceptistas latinos* (1846), p. 318. En adelante, todas las citas del texto de Horacio corresponderán a esta edición.

En Aristóteles, como vemos, el placer surge de contemplar la imitación de la realidad. Este placer lleva implícito el aprendizaje. En Horacio, en cambio, aparece la necesidad de unir el placer con el aprendizaje para lograr la excelencia. Claro que, en ambos casos, se trata de lecturas de estos fragmentos sacados del contexto general de la obra. Este problema de interpretación parece remitirse a los teóricos italianos del Renacimiento que utilizaban un método de análisis que consistía en glosar o comentar partes del texto. En su monumental tratado sobre la crítica literaria del Renacimiento italiano, Bernard Weinberg⁴, pone de manifiesto el efecto perjudicial de esta metodología que inculcó y fomentó el hábito de considerar los textos como colecciones de fragmentos, lo que impide ver la forma filosófica de la obra. De esta manera, según el investigador, “Horacio dejó de ser Horacio y Aristóteles nunca llegó a ser Aristóteles, al tiempo que cada uno de ellos se convirtió en un vasto monumento que contenía todos los multiformes restos del pasado literario” (2003: 27)

En nuestro caso, más allá de cuestionar el método, es necesario estudiar de qué modo esta característica de la interpretación de los teóricos italianos influyó en la construcción de una poética del *delectare* en la novela corta española. Para ello, tomo como punto de partida la mencionada obra del investigador estadounidense que reseña y sistematiza las distintas corrientes teóricas vigentes en el Renacimiento italiano, tan influyentes en la España áurea.

El primer problema a tener en cuenta es el de la utilidad moral de la poesía que va a encontrar en el *utile* horaciano un vector importante. Al respecto, son esclarecedoras las observaciones de Weinberg (2003: 238):

[...] Se puede aceptar o no que las antiguas tradiciones platónica y cristiana fueran las fuentes de la preocupación renacentista por los fines morales de la poesía, pero en cualquier caso, esta preocupación está presente y para la mayoría de los teóricos era obligatoria la defensa de la poesía basada en criterios morales.

Esta fue tarea para los filósofos y para los humanistas que habían leído profusamente la doctrina antigua y para quienes no resultaban desconocidos los escritos de los padres de la Iglesia; y también se convirtió, con el devenir del siglo, en labor de los profesores de las universidades y de los oradores de las academias. Una cuestión tan medular como esta no podía por menos que

⁴ Me refiero a *A history of literary criticism in the Italian Renaissance* (1961). Los lineamientos más relevantes de este estudio se tradujeron y publicaron en *Estudios de poética clasicista* (2003). Siempre que sea posible, cito por esta edición, dejando el texto de 1961 para los aspectos no contemplados en la traducción. Cabe aclarar, además, que en el desarrollo de este punto en particular, el estudio de Weinberg resulta fundamental.

implicar a todas las tradiciones intelectuales que estaban en la base de la teoría del Renacimiento italiano. Tanto opositores como defensores actuaban al modo platónico por cuanto subordinaban los fines de la poesía a los fines del estado [...] La cuestión giraba en torno a la utilidad y la educación: ¿podía la poesía, haciendo a los hombres moralmente mejores, contribuir a su educación moral y contribuir, indirectamente, al bien común? [...] Una búsqueda que, como esta, se centra en los fines morales, inmediatamente puso a los teóricos de ambas tendencias en contacto con el «útil» de Horacio, y esta mitad de la dualidad planteada en la *Ars poetica* se hizo indistinguible de la utilidad platónica. Lo que resulta más llamativo es que se asignara el mismo fin a la *Poética* de Aristóteles. Pero eso es lo que ocurrió [...]

Junto con la preocupación moral, no nos debemos olvidar del ya mencionado carácter de antítesis de la verdad –también de raigambre platónica– que tenía la ficción y que también parece encontrar la solución en el *Ars poetica* a través del:

..... *et quae*
Desperat tractata nitescere posse, relinquit.
Atque ita mentitur, sic veris falsa remiscet,
Primo ne medium, medio ne discrepet inum.
vv. 149-152 (1846: 306)

Esto explica cómo la mayoría de los teóricos va a combinar el fragmento horaciano con el concepto de verosimilitud aristotélico.

Pero la fusión no acaba en esta suerte de híbrido entre Horacio y Aristóteles. En gran medida, los teóricos renacentistas incorporarán elementos de la retórica clásica ya que la importancia tanto de la utilidad como del deleite se va a concentrar en la necesidad de persuadir al receptor. Y es así que aparece el *movere* de la antigua retórica que deviene en una ampliación del concepto de *admiratio*, concepto que, por supuesto, vuelve a encontrar su validación en el *Ars poetica*:

Non satis est pulchra esse poemata; dulcia suntu,
et quocumque volent, animum auditoris agunto.
vv. 99-100 (1846: 302)

Hasta aquí, y a grandes rasgos, tenemos los materiales con los que trabajaron los teóricos renacentistas para exponer sus ideas acerca de la poesía. Un recorrido por los aspectos más relevantes de su teoría nos permitirá establecer en qué medida participaron de la gestación de una poética del *delectare*. Para ello se destacará, entre otros aspectos, su grado de adhesión a los postulados horacianos, su relación con el problema de la

verdad-falsedad de la poesía y su tratamiento del concepto de *admiratio*, tan ligado al placer del receptor.

Debo aclarar que el recorrido no es exhaustivo sino que se limita a aspectos puntuales. Por medio de la obra de Weinberg, me fue posible acercarme a los lineamientos preceptivos de los cuatro teóricos principales del Renacimiento italiano: Robortello, Escaligero, Mínturno y Castelvetro. En todos encontré observaciones interesantes en función del eje de mi investigación. Sin embargo, tanto la teoría de Mínturno como la de Castelvetro parecen prefigurar esta tendencia hacia el *delectare*. Corresponde subrayar además que, generalmente, los teóricos hablan de la “poesía” en general o de la tragedia en particular. Los comentarios sobre la épica –único género narrativo consolidado en la antigüedad- son mínimos. Pero este es el conglomerado teórico que recibió la España del Siglo de Oro. De hecho, en el CAPÍTULO III, veremos que, ante la falta de preceptiva, Lugo se va a referir a la novela desde el concepto aristotélico de fábula. Es por eso que una y otra vez debemos tener presente el carácter de género nuevo de la narrativa breve y cómo es necesario basarse en teorías aplicadas a otros géneros para su legitimación.

El primer comentario extenso a la *Poética* de Aristóteles pertenece a Francesco Robortello, quien publicó en 1548 su *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes*. En su obra, utiliza pasajes de la *Poética* para desarrollar su propia concepción acerca del objetivo del arte poético que reúne el par horaciano del placer y la utilidad junto con la teoría aristotélica de la imitación, como puede apreciarse en los fragmentos siguientes:

La poesía, bien entendida, pone todo su esfuerzo en proporcionar placer, aunque también resulte útil. [...]Y puesto que esta imitación y representación se verifica por medio del discurso, afirmamos que el objetivo de la poesía es lograr un lenguaje imitativo, del mismo modo que el de la retórica es lograr un lenguaje persuasivo. [...] De ese modo, la poesía se marca a sí misma dos objetivos, uno previo al otro: el primero es imitar y el segundo proporcionar placer. (*apud* Weinberg 2003: 65)

[...] ¿qué otro objetivo diríamos que tiene el arte de la poesía si no es el de proporcionar placer por medio de la representación, la descripción y la imitación de todas las acciones humanas, de todas las pasiones, de todos los seres tanto animados como inanimados? (*apud* Weinberg 2003: 66)

Se preocupa también por el problema de la verdad y falsedad de la poesía:

Así pues, desde el momento en que la poesía tiene asignado como asunto un discurso ficticio y fabuloso, es evidente que lo que corresponde a la poesía es la hábil elaboración de fábulas y fingimientos, así como no hay arte a la que le sea más propio que a ella inventarse esos fingimientos [...] En los fingimientos poéticos se aceptan elementos falsos como si fueran verdaderos y de ellos se extraen conclusiones verdaderas. (*apud* Weinberg 2003: 72)

Y como todos los comentaristas de Aristóteles, Robortello se va a referir a la tragedia privilegiándola por sobre la comedia. Es interesante detenernos en su comentario, porque allí incorpora el concepto de *admiratio*:

[...] el placer que se obtiene de la tragedia es el que produce la imitación; la capacidad de agrado que esta posee puede deducirse perfectamente del hecho de que hasta lo más horrible, si se nos muestra expresado por medio de alguna imitación, nos provoca deleite y placer [...] La comedia agrada porque imita de manera jocosa acciones humanas risibles; la tragedia porque imita con artificio la tristeza, el luto y la calamidad que afectan a los mortales. Si se me preguntara cuál de esos dos placeres es superior, osaría afirmar que el que procede de la tragedia lo es, y con mucho, puesto que toca más profundamente nuestra entraña y nos afecta de modo más especial, además de que su imitación se realiza de una manera que es, en cierto sentido, más vigorosa. Así pues, cuanto más nos sabemos incapaces de plasmar nosotros mismos esa imitación, tanto más, si está bien lograda, la admiramos y obtenemos placer de ella. (*apud* Weinberg 2003: 95)

Luego de esto, Robortello se va a ocupar del problema que se le plantea al poeta al tratar de conciliar en un género como la tragedia lo creíble con lo maravilloso, señalando que lo maravilloso se añade en forma de agnición o peripecia. Y agrega que el lenguaje es una fuente de admiración. Así, al referirse a las epopeya dirá que “El poeta épico se mueve, además, en otro terreno, el de las descripciones de lugares, vestimentas, épocas, gestos y otras innumerables cosas de este tipo” (*apud* Weinberg 2003: 99).

La teoría de Robortello nos introduce al mundo de los tratadistas del Renacimiento. Es interesante observar cómo, si bien toma elementos de la *Poética*, se diferencia de ella en función de su propia doctrina. El binomio horaciano ocupa un lugar fundamental y se realiza a partir de la teoría aristotélica de la imitación cuyo objetivo tenderá a lograr la *admiratio*.

Weinberg (2003: 70) señala que “en los pasajes referentes a los diferentes objetivos de la poesía se ve claro que el objetivo de la imitación es de índole intermedia y que genera, más allá de sí misma, tanto un placer como una utilidad de tipo moral

perfectamente definida”, agregando que no hay elementos que permitan establecer la primacía del placer o de la utilidad. Destaca también que en la admiración, Robortello halla la fuente más habitual de placer: “La definiría como un sentimiento de maravilla, de encantamiento, procedente del espectáculo que brinda lo inesperado, lo extraordinario, lo maravilloso” (2003: 96)

Julio César Escalígero dejó a su muerte en 1558 el manuscrito completo de sus *Poetices libri septem*, que se publicó en 1561. Se trata de una obra ordenada y sistemática en la que comenta la *Poética*, deteniéndose en cuatro puntos fundamentales de la teoría con los que manifiesta desacuerdo. Estos son: la definición de la tragedia, sus partes cualitativas, la finalidad de la poesía y la importancia relativa de la fábula y los caracteres. Para este estudio en particular se tendrá en cuenta solamente aquellos fragmentos que tienen que ver con la finalidad de la poesía:

La imitación no es la finalidad de la poesía, sino una amena transmisión de conocimientos en virtud de los cuales el carácter de los hombres se vea inclinado a seguir el recto criterio, de manera que alcancen ese modo perfecto de actuar que llamamos ‘beatitud’ [...] [La poesía no se distingue] por la imitación, pues no todo poema es tal imitación, ni todo aquel que imita es poeta; tampoco por la ficción y la falsedad, pues la poesía no miente, y si la hay que miente, esa miente siempre, por lo que sería un tipo de poesía, pero no ‘la poesía’. En definitiva, imitación hay en todo tipo de discurso, desde el momento en que las palabras son imagen de las cosas. El objetivo del poeta es enseñar deleitando. (*apud* Weinberg 2003: 112-113)

Hay que decir, por tanto, que el objetivo del poeta es enseñar deleitando, así como que la poesía es una parte de la ciencia política que cae bajo la responsabilidad del legislador, aunque con otra apariencia y aspecto. Pues a lo que se decreta en las leyes, a las propuestas al pueblo, que competen al orador y al gobernante, se les conferirá, por obra y gracia de la poesía, un cierto deleite que servirá a la adecuada instrucción de la ciudadanía. (*apud* Weinberg 2003: 130)

El placer es un estado del alma en un cuerpo sano. La causa de ese estado es lo que los filósofos llaman la adecuación de un objeto a la voluntad. Gracias a la poesía el alma se refleja en sí misma y hace aflorar cuanta divinidad late en su celestial hondón, que no puede agotarse por mucho que de él se extraiga. (*apud* Weinberg 2003: 131)

Obtenemos placer o de acciones jocosas, que es lo propio de la comedia, o de acciones serias, siempre que estén próximas a la realidad, puesto que las falsedades les son odiosas a casi todos los hombres. (*apud* Weinberg 2003: 133)

Es evidente que, en el caso de Escalígero, la imitación deja de ser un fin en sí misma y se convierte en un medio para ese “enseñar deleitando”, idea que amplía hasta

otorgarle a la poesía una función pedagógica de carácter social. El objetivo de la poesía es, entonces, hacer mejores a los hombres para que vivan una vida mejor. El placer, en cambio, aparece como un medio y no como un fin.

Por último, es interesante reseñar las observaciones de Weinberg (2003) respecto de la confrontación que Escalígero mantiene con Aristóteles. Acerca de la finalidad de la poesía, queda claro que el teórico rechaza que su objetivo de la poesía sea la imitación y la sustituye en ese papel por el placer y la enseñanza. Y esto se relaciona con su teoría sobre la importancia de la fábula:

(...) para Aristóteles, la fábula es el elemento unificador al que se subordinan todos los demás. La objeción de Escalígero se apoya en consideraciones de índole más externa que interna. El objetivo de la poesía es incitar a la audiencia a una acción "beatífica", y ello se logra induciendo en esa audiencia el carácter adecuado. El poeta debe, por tanto, ofrecer a su audiencia un ejemplo de ese tipo adecuado de carácter, introduciendo una acción a título meramente ilustrativo. (Weinberg 2003: 138)

Más allá de las diferencias de la teoría de Escalígero con la de Robortello, es notable la importancia que ambos le dan al efecto que la poesía debe tener sobre la audiencia. El *miscere utile dulce* se va consolidando en esta instancia en función del receptor. Esta consolidación se va a hacer mucho más clara en la teoría de Minturno.

Antonio Sebastiano Minturno publica, en 1559, *De poeta*, una obra que reúne fuentes de variada procedencia: de Platón, la *República*, las *Leyes*, el *Ion*; de Aristóteles, la *Poética* y la *Retórica*; la *Ars poetica* de Horacio; Quintiliano y algunos textos de Cicerón. Se trata de un texto de carácter ecléctico en el que aparecen elementos que podrían marcar el camino hacia una hegemonía del *delectare* sobre el *prodesse*.

A lo largo de su exposición, va estableciendo la función del arte poética desde una perspectiva dual: lo que la poesía es capaz de hacer y lo que debería hacer (*vis* y *officium*). El primer aspecto aparece contemplado en la siguiente alabanza:

[Por la poesía] se puede instruir a los niños en todas las disciplinas, incitar a los hombres a todas las virtudes, mantener a los ancianos en la mejor situación –o, si hubieran comenzado a hacer chiquilladas, devolverlos a su anterior seriedad–, instruir al pueblo con admirable deleite y llevarlo hacia donde se desee o apartarlo de donde se quiera. (*apud* Weinberg 2003: 143)

El tema del *officium* es mucho más complejo, ya que aparece diseminado por toda la obra. Weinberg reseña los pasajes más significativos de los que rescato las nociones generales por tratarse, precisamente, del tema que nos ocupa:

1. «No se ha de llamar poeta a nadie que no destaque por su capacidad de suscitar la admiración».
2. «Estando el poeta no menos obligado que el orador a enseñar y conmover al oyente, lo está mucho más a deleitarlo y a provocar su asombro».
3. «No sólo es aceptable, sino que es algo de enorme importancia, lo que ellos [los poetas] son capaces de hacer: tanto al pueblo en los espectáculos o en las asambleas, como a cualquier otro oyente en todo lugar, instruirlo adecuadamente, deleitarlo, suscitar en él toda clase de emociones, moverlo a la aclamación y el aplauso...»
4. «Quien considere que la poesía, con su enorme capacidad de imitar y de remedar la realidad, no aporta otra cosa que deleite, está muy lejos de conocer cabalmente esta disciplina».
5. [Definición del poeta:] «Un hombre honrado, experto en hablar y en imitar, que es capaz de exponer, en los mejores versos posibles, con abundancia de recursos y con sabiduría, cualquier asunto que se proponga [...] y que sabe plasmar de manera excelente y adecuada todo aquello susceptible de ser imitado, de modo que pueda aportar, junto con la admiración, un placer y una utilidad».
6. «Puesto que, de acuerdo con la norma establecida, los poetas buscan ser útiles y deleitar, recibe la mayor alabanza aquel que mezcla lo grave y serio con lo ameno». (*apud* Weinberg 2003: 144)

Además de estos conceptos, Weinberg (2003: 145) reseña algunos pasajes que cubren nociones relativas a los géneros literarios como la que expresa que “[...] tanto la poesía épica como la tragedia tienen como objetivo principal purgar el alma de sus pasiones suscitando la compasión y provocando el temor”.

Como puede apreciarse, los muy variados términos empleados para designar el *officium* en estos pasajes se reparten claramente en tres grupos principales: los tradicionales *docere*, *delectare*, *mouere* de la retórica ciceroniana, donde se integrarían los horacianos *prodesse* y *delectare*. Además, aparece la *admiratio* o *admirabilitas* y también *expiare animum a perturbationibus* (“purgar el alma de sus pasiones”), que corresponde a la catarsis aristotélica. Al respecto, Weinberg (2003: 152-153) observa que no queda claro si estos grupos poseen o no la misma importancia o si se excluyen mutuamente, aunque agrega que “lo útil y lo placentero se encuentran al mismo nivel, y Minturno no insiste, como luego harán otros teóricos, en que el *delectare* se limita a ser un medio para lograr que el *prodesse* resulte apetecible a la audiencia”.

El último tratadista de similar importancia es Ludovico Castelvetro que publica, en 1570, su *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta*. Si bien se trata de un comentario a la *Poética*, Castelvetro se propone refutar a Aristóteles y proponer sus propias teorías que comienzan con la asunción básica de que los poemas se escriben para una audiencia específica: la multitud ignorante, que no tiene conocimientos, ni imaginación, ni memoria. La única finalidad de la poesía es el placer y para lograrlo el poeta debe, ante todo, buscar la credibilidad o verosimilitud combinada con lo maravilloso. Un recorrido por algunos de sus postulados permitirá comprobar esta característica:

[...] la poesía se inventó exclusivamente para deleitar y para ofrecer un pasatiempo, y digo deleitar y servir de pasatiempo a las mentes del público inculto y de la gente común, que no entienden las razones, las distinciones y los argumentos –muy sutiles y alejados del uso de los ignorantes- que los filósofos utilizan para profundizar en la verdad de las cosas y los artistas para establecer las reglas de las artes; [...] (*apud* Weinberg 2003: 181)

[...] puesto que la poesía se inventó, como yo digo, para entretener y servir de pasatiempo a las personas vulgares, su contenido han de ser aquellas cosas que puedan ser entendidas por las personas comunes y, una vez entendidas, puedan alegrarlas. (*apud* Weinberg 2003:184-185)

[...] la finalidad de la poesía tiene que ver con el mero placer y el disfrute de los espectadores. (*apud* Weinberg 2003: 185-186)

Aquellos que insisten en que la poesía se inventó principalmente sólo para ser útil o para ser útil y agradar al mismo tiempo, han de saber que están yendo en contra de la autoridad del mismo Aristóteles, quien aquí [*Poética* 1459a21] y en otros lugares parece no asignarle ningún otro fin que el placer; y si le concede alguna utilidad, lo hace de manera accidental, como ocurre con la catarsis del temor y de la compasión en la tragedia. (*apud* Weinberg 2003: 186)

Ahora bien, puesto que alguien podría preguntar por qué razón se exige la presencia de lo maravilloso en la tragedia y esta exigencia es aun mayor en la epopeya, mi respuesta es que la finalidad de la poesía, como se ha dicho, es el placer y que lo maravilloso produce placer; y por este motivo es lógico que se exija la presencia de lo maravilloso en la tragedia y en la épica, para que el poema pueda alcanzar el fin que es propio de este tipo de composiciones poéticas (*apud* Weinberg 2003: 189)

Como vemos, en Castelvetro se conjugan el placer con lo maravilloso. Una vez más, la *admirabilitas* parece ser el elemento apropiado para producir placer. Sin embargo, dentro de su particular concepción de la audiencia, es bastante atípico cómo relaciona el tratamiento de lo maravilloso (específicamente, lo verosímil-maravilloso) con el problema de la verdad-falsedad de la poesía:

Ellos [los espectadores] no saben si la acción o los nombres son verdaderos o inventados, pero aquellos que no lo saben creen que la acción es verdadera y que los nombres de la realeza son verdaderos, y por lo tanto estas cosas les producen placer; y si supieran que son inventados sentirían un rechazo idéntico al que quien recibe una joya que cree que es buena, la disfruta, pero al descubrir más tarde que es falsa, se entristece y especialmente si le fue vendida como auténtica. (*apud* Weinberg 2003: 188-189)

Una vez más, tomo las palabras de Weinberg (2003: 198) que resume y valoriza la teoría de Castelvetro:

Una poética de este tipo que intenta proporcionar placer a un público de capacidades imaginarias limitadas le presenta al poeta un problema muy especial y de difícil solución. El problema no es producir una obra artística bella disponiendo todas sus partes una estructura artísticamente perfecta. A Castelvetro apenas le preocupan las cuestiones relativas a la belleza. Más bien, la tarea del poeta es encontrar alguna forma de entretener al público mientras le mantiene convencido de que lo que ve (o lo que lee) es verdadero, esto es, de conseguir un equilibrio perfecto entre lo verosímil y lo maravilloso.

Después de este repaso por los cuatro principales tratadistas del Renacimiento italiano, es posible comprender el carácter legitimador que se le atribuía al binomio horaciano. Ser útil y deleitar es el objetivo de la poesía tanto para Robortello como para Escalígero y Minturno. Y más allá de las distintas lecturas de la *Poética* que cada uno proponga, la imitación aristotélica aparece más como un medio para lograr esa utilidad y ese placer, que como un fin en sí misma.

El caso de Castelvetro es mucho más complicado por ese carácter tan particular que le adjudica a la audiencia, que ni siquiera permite el pacto ficcional que prevé la verosimilitud. De todos modos, en su teoría se destaca la hegemonía del *delectare* sobre el *prodesse*.

Más allá del tratamiento diferente que presentan ciertos conceptos, creo que es posible establecer una serie de temas recurrentes que surgen de esa hibridación entre Aristóteles, Horacio y la antigua retórica (especialmente, Quintiliano y la división en los tres grados del *docere, delectare y movere*).⁵

Ya mencionamos la presencia constante del binomio horaciano redefinido como el verdadero fin de la poesía y que en Escalígero va a adquirir, además, un carácter marcadamente social. Junto a él se encuentra el tópico de la verdad-falsedad de la

poesía que parece resolverse desde el concepto de verosimilitud, con la excepción ya referida de Castelvetro. Sobre este tema, es interesante profundizar acerca de otros mecanismos de validación que aparecen en los textos y que parecen remitir a este problema en particular. Me refiero a las constantes alusiones sobre el carácter verídico de los relatos presentes en las colecciones de novela y que despliegan todo un trabajo discursivo de deixis que estudiaremos al hablar del marco narrativo. Dentro de un panorama en el que la búsqueda de elementos legitimadores se hace necesaria para validar el género, la opinión de Castelvetro en función de un público inculto, abre una nueva línea de análisis del problema.

Por último, y aquí sí es una constante en los cuatro tratadistas, aparece el concepto de *admiratio*, íntimamente ligado a lo maravilloso, que surge como fuente de placer. Junto con esto, se repite la necesidad de conmover al oyente (o público lector). Ya hablamos de las varias hibridaciones que posibilita la metodología de los teóricos. En este caso, el discurso persuasivo de la retórica clásica se fusiona con la catarsis aristotélica y de la conjunción surge el placer. Antonio García Berrio (1977: 385) lo resume de la siguiente manera:

Un modo de innovar en la cerrada tensión *docere-delectare*, que suponía positiva novedad y que, además, no se comprometía con ninguna de las dos posturas antagónicas, consistía en invocar un principio unitario, la *admiración*, como finalidad última del quehacer poético. Tal principio se constituía por igual con las dos causas finales poéticas en discordia, *docere-delectare*, y aun asumía el genuinamente retórico *movere*.

Si tal opinión la dictaba en la mayoría de los casos una simple razón de comodidad, de evitar problemas; en el fondo no cabe duda que constituía un acierto, y acierto además en el orden de la novedosa defensa del deleite frente al cerradamente anquilosado didactismo moralista. La novedad se difundió poderosamente en la crítica italiana, y en el siglo XVII se constituiría en verdadero tópico de la teoría española del Barroco.

Quise rescatar el tratamiento (aunque recortado) de estos conceptos por los tratadistas italianos porque entiendo que ilustran la problemática que el par utilidad-deleite significaba para el pensamiento de la época. Me interesa rescatar, además, el concepto de *admiratio* como finalidad última del placer poético. Precisamente, a eso se refería el canónigo de Toledo en el fragmento que sirvió de introducción a este apartado, lo que avala la teoría de García Berrio acerca de que el tratamiento novedoso

⁵ Cfr. Laugsberg (1967).

del concepto de *admiratio* se convirtió en un verdadero tópico de la teoría española del Barroco.

Es por eso que nos detendremos en dos textos teóricos fundamentales de la España del Siglo de Oro: la *Philosophía Antigua Poética* (1596) de Alonso López Pinciano y las *Tablas poéticas* (1617) de Francisco de Cascales. Textos que anticipan, en cierto modo, esa hegemonía del concepto de *admiratio*.

La *Philosophía Antigua Poética* es la primera poética importante escrita en castellano. Se trata de un diálogo renacentista en el que tres amigos (Ugo, Fadrique y el mismo Pinciano) conversan sobre filosofía y poética. La obra, que es la primera paráfrasis de la *Poética* aristotélica en lengua española, adecua y amplía los trabajos de los comentaristas italianos sobre la obra de Aristóteles.⁶ Además, es muy significativa la relación que la crítica estableció entre el trabajo del Pinciano y la obra cervantina⁷ y, dentro del marco de esta investigación, el encuadre narrativo de *Teatro popular* de Lugo y Dávila –que, como mencionáramos, está concebido como un diálogo renacentista– presenta varios fragmentos casi textuales del tratado del Pinciano. Por este motivo, se deja un análisis más profundo de la *Philosophía Antigua Poética* al capítulo correspondiente a la colección de novelas, pero destacaremos aquí los fragmentos que se ocupan de los tópicos acerca de la finalidad en la literatura, del binomio horaciano y del concepto de *admiratio*.

Ya en la “Epístola segunda, o prólogo de la *Philosophía Antigua*”, aparece el tema de la finalidad de las artes (1953: 156-157):

[...] como la música, poética y otras semejantes, las cuales fueron inventadas para dar deleite y doctrina juntamente. [...] son artes nobles y dignas de ser sabidas de cualquier hombre digno; el cual, ya que no las ejercite, a lo menos terná suficiencia para juzgar dellas y juzgando gozar mejor de su suave entretenimiento.

Aquí el Pinciano se opuso, diciendo:

⁶ Es muy interesante la relación que se establece con los *Poeticæ Libri Septem* de Scalígero, a quien menciona en el prólogo pero olvida en el interior del diálogo. Dice el Pinciano: “[...] yo digo del Scalígero que fue un doctíssimo varón y, para instituir un poeta, muy bueno y sobre todos aventajado, mas que en la materia del ánima poética, que es la fábula, estuvo muy falto. Aquí verás, lector, con brevedad la importancia de la Poética, la essencia, causas y especies della. Si para te exercitar más quisieres, lee al César Scalígero, que él te dará mucho y muy bueno” (Alonso López Pinciano, *Philosophía Antigua Poética*, A. Carballo Picazo (ed.) (1953), I: 10). En adelante, todas las citas del texto corresponderán a esta edición.

⁷ Cfr. los trabajos de William Atkinson (1948), de Jean Canavaggio (1958) y el tradicional estudio de Edward Riley (1972).

-Las artes que solo aspiran al deleite propio muy malas fueron acerca de toda buena philosophía.

Fadrique dijo entonces:

-El que dice que la música y poética arte es causa de más deleite al que la tiene, no niega que no lo sea de lo útil y honesto. Tres provechos traen estas artes (como, por ejemplo, de la música Aristóteles, en sus *Políticos* enseña): el uno, el alterar y quietar las passiones del alma a sus tiempos convenientes; el segundo, mejorar las costumbres; el tercero es el que agora dijimos, divirtimiento y entretenimiento.

En la misma epístola, un poco más adelante, Fadrique (1953: 162) defiende la ficción, a pesar de no reflejar la verdad:

[...] añadido que la poética, como parte de la philosophicas, es noble; noble por la virtud que enseña, y noble por la universalidad de la gente que de las obras della se aprovecha, y noble por la universalidad de las materias que toca, [...]. Y no vale decir: es mentirosa facultad [...] porque, en la verdad, adelante se verá cómo hay mentiras officiosas y virtuosas.

Es importante esta defensa de la ficción en el contexto de la literatura áurea porque, en cierta medida, está legitimando la labor del escritor. Ya hemos mencionado el problema que significaba el carácter de falsedad de la literatura y el comentario de Castelvetro al respecto. El Pinciano, a lo largo de la obra, va a subrayar el concepto de verosimilitud sin replantearse la dicotomía verdad-falsedad.

En la “Epístola tercera. De la essencia y causas de la poética”, se presenta una interesante discusión sobre si es la utilidad o el deleite el elemento más importante de la poética. Aparece, además, el concepto de “dorar la píldora” para justificar lo placentero de la narración. Rescato los fragmentos más relevantes del diálogo:

[...] Y Ugo:

-Fácil es de ser entendido. La inclinación humana era aparejada más al deleite que a la virtud, y la philosophía mezcló el oro desta con la figura de aquél, para hacer más vendible su mercadería. (1953, I: 209)

[...] Y Fadrique: [...] Los philosophos antiguos quisieron enseñar y dieron la doctrina en fabulosa narración, como quien dora una píldora.

-Ya lo entiendo –respondió el Pinciano-. Que el oro de la sciencia los antiguos philosophos figuraron con la fábula y al útil de la doctrina añadieron el deleite de la imitación poética. Pero pregunto yo agora una dificultad: ¿Cómo puede ser que sean dos fines de una cosa misma?, porque repugna a toda naturaleza, si no es decir que el uno es ultimado y principal, y el otro es no ultimado, sino medio para el fin verdadero. Y este tal, mejor sería dicho medio que no fin.

-Vos habéis dudado muy bien –dijo Fadrique-. Y si estuviera averiguado cuál de los dos, el deleite o la doctrina, era el fin ultimado, no hubiera dificultad en lo que decís; mas hay cuestión cuál sea el fin último y principal. Y así se ponen

dos fines, mientras se averigua esta causa; porque, si el poeta imita con deleite para enseñar la doctrina, ésta será verdadero fin; mas si, como otros dicen, imita con doctrina para deleitar, el deleite se quedará con nombre de fin. (1953, I: 210-211)

(Fadrique) [...] Doctrina y deleite conviene tengan mezclado, el que tiene el poema; que el que tiene mucha doctrina, no es bien recibido ni leído, y el que tiene sólo deleite, no es razón que lo sea. Y, en suma, la poética es arte inventada, como todas las demás, para bien y útil del mundo; de la cual fue origen y principio el fin, que ya es dicho y otra vez digo: la doctrina con el deleite. (1953, I: 213)

El texto del Pinciano resalta varios aspectos que se deben tener en cuenta. En primer lugar, este equilibrio entre doctrina y deleite y la imposibilidad de poder discernir cuál es el más importante, que deja abierta la discusión. Aparece también la metáfora de la píldora que es necesario dorar, lo que le otorga a la doctrina disfrazada en la literatura el carácter de medicina. Este tipo de comparación es utilizado por distintos autores —entre los que se destaca el infante don Juan Manuel en el Prólogo de *El conde Lucanor*— y que va a retomar Francisco de Lugo y Dávila en la “Introducción a las novelas” de su *Teatro popular*.

Si comparamos la *Philosophía Antigua Poética* con los tratadistas italianos en general, es posible ver una evolución en el tratamiento de la dualidad utilidad-deleite. La necesidad de remarcar el equilibrio que existe entre un concepto y otro, señala que estaba instalada la problemática acerca de la finalidad de la literatura. Sin embargo, al tratar el concepto de *admiratio*, en relación con las tres condiciones que debe tener la fábula,⁸ parece destacarse la importancia del deleite sobre la utilidad. Cito los fragmentos más significativos:

Y Ugo luego: Vamos a la tercera condición de la fábula, que es: ha de ser admirable, porque los poemas que no traen admiración, no mueven cosa alguna [...] (1953, II: 56)

[Fadrique] aunque el poema no sea admirable, con sola la imitación deleita mucho. (1953, II: 56-57)

[Ugo] [la] imitación común tiene también su admiración y claro está que los que se ríen dello, se admiran de la imitación tan a gusto. Mas no hablo desta admiración solamente, sino de otra causada de algún acaecimiento nuevo y raro: porque esa novedad hace mucho para el deleite, que, aunque como habéis dicho, y muy bien, sola la imitación le traía, más cuando es de cosa no oída y

⁸ (...) la fábula debe ser: una y varia, perturbadora y quietadora de los ánimos, admirable y verisímil. (1953, II: 39).

vista, admira mucho más y deleita. Y assi soy de parecer que el poeta sea en la invención nuevo y raro; en la historia admirable; y en la fábula, prodigioso y espantoso; porque la cosa nueva deleita, y la admirable, más, y más la prodigiosa y espantosa [...] (1953, II: 57-58)

En este caso, la admiración está íntimamente ligada a la novedad. En otras palabras, es la elección del argumento (la anécdota si pensamos en el origen de la novela corta, por ejemplo) lo que permite el placer. La enseñanza parece corresponder al campo de la alegoría, apenas citada en el cuerpo de la discusión, pero que se retoma hacia el final, en la “Respuesta de don Gabriel a la epístola quinta del Pinciano”:

[...] hallo que considerar que la admiración es de mucha importancia para el poema, porque, en la verdad es causa grande del deleite; y de aquí nace que los hombres deste siglo sean tan mentirosos; los cuales por poner admiración dirán que vieron volar a un buey. [...] Todo este truco y mentira hacen los hombres a fin de adular con la admiración, mas es menester que esta tenga verisimilitud, porque, cuando carece della, la admiración de la cosa se convierte en risa; de manera que no se admira la nueva, sino escarnécese, y es burlado del oyente el dueño que la trujo. Verisimilitud es menester que tenga la fábula para lo que es deleitar, como para el enseñar basta que tenga alegoría, cual la tienen los poemas mitológicos o apologeticos, el príncipe de los cuáles fue Esopo. (1953, II: 103-104)

La síntesis final rescata los elementos más significativos del diálogo, subrayando la importancia de lo verosímil-maravilloso para lograr el placer, conceptos estos que acercan el texto del Pinciano a la teoría de Ludovico Castelvetro en este punto en particular. Es interesante cómo se amplía en la respuesta el tema de la alegoría ligándola a la enseñanza. El tema es complejo porque, en ese caso, la alegoría se remitiría solamente al tipo de poemas nombrados por don Gabriel., lo que podría estar otorgándole cierta prioridad al placer que provoque la admiración, más allá de la enseñanza que la fábula en cuestión intentase transmitir.

El último texto teórico a tener en cuenta son las *Tablas Poéticas* de Francisco de Cascales. Se trata de una obra cuyos lineamientos teóricos siguen, en gran medida, a Minturno y Robortello ya que presenta “una afinidad de ideas con ellos, especialmente con respecto al fin moralizador de la poesía. Los tres comparten y hacen suya la máxima horaciana *aut prodesse aut delectare poetae volunt*” (Brancaforte, 1975: XIV).⁹

⁹ La relación de Cascales con los italianos provocó más de una discusión literaria. Benito Brancaforte (1975) resume algunos de los comentarios que motivaron las *Tablas poéticas*: desde la alabanza

Se repite, como la *Philosophía Antigua Poética*, el modelo de diálogo renacentista en el que dos interlocutores (Pierio y Castalio, que representa a Cascales) ofrecen preceptos para que los poetas españoles puedan escribir con arte y de los que rescataremos los tópicos inherentes a esta investigación. En primer lugar, aquel que corresponde al fin de la poesía y que Castalio explica del siguiente modo:

CASTALIO: -El fin de la poesía es agradar y aprovechar imitando. Por este fin dixo Horacio:

Todos los votos se llevó el poeta
que supo ser de gusto y de provecho:
ya alegrando al lector, ya aconsejando.

De manera que el poema no basta ser agradable, sino provechoso y moral, como quien es imitación de la vida, espejo de las costumbres, imagen de la verdad. (1975: 37)

Como vemos, la recreación de los famosos versos de Horacio son el fundamento para explicar la finalidad de la poesía, además de incorporar las palabras con las que Cicerón define la comedia: “imitación de la vida, espejo de las costumbres e imagen de la verdad”.¹⁰

Esta extensión de la definición ciceroniana a la poesía en general, es interesante en un texto en el que se pregunta expresamente “¿qué cosa es la narración?” (1975: 143). Ante la interrogación de Pierio, Castalio responde:

Es una exposición de cosas pasadas o que fingimos aver passado. Divídese en dos partes: la una contiene el argumento y action principal; la otra, los episodios y digressiones fuera de la fábula, mas no tan fuera que parezca cosa agena. Interpónense por ampliar, engrandecer y deleitar, [...] (1975: 143)

Recordemos que, por tratarse de un género nuevo, no existía una definición de la novela como tal. Es por eso que resulta interesante la respuesta de Castalio, que va a ser

entusiasta de Marcelino Menéndez y Pelayo hasta la crítica de Ignacio de Luzán por citar demasiado a los tratadistas italianos –especialmente a Minturno- y sin mencionarlo en muchas ocasiones.

¹⁰ Esta definición es muy común en los comentarios teóricos de la época (ya vimos que estaban presentes en el discurso del canónigo y aparecen también en los versos 119-126 del *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega). Está tomada del gramático latino, comentarista de las comedias de Terencio, Aelius Donatos (siglo IV), quien escribe: “Comoediam esse Cicero ait imitationem vitae, speculum consuetudinis, imaginem veritatis” (*Aelii Donati... Commentum Terentii... apud* Brancaforte 1975: 37, nota 22).

ejemplificada con Homero y Virgilio. Sobre todo, si tenemos en cuenta que Cascales va situar en la fábula los elementos necesarios para lograr el deleite y la admiración:

[...] ¿qué cosa deleita, mueve y maravilla más que los reconocimientos y casos inopinados, partes de la fábula? ¿Y quién no sabe que la invención de constituir y formar la fábula es primero que el ornamento de las palabras y imitación de las costumbres? (1975: 44-45)

Así como en la *Philosophía Antigua Poética* la admiración estaba relacionada con la invención en sí, con el argumento, en las *Tablas poéticas* también aparece como un elemento esencial no sólo para deleitar sino para mover y maravillar. Y el género por excelencia para lograrlo es la épica. Dice Castalio:

La admiración es una cosa importantísima en qualquier especie de poesía, pero mucho más en la heroica. Si el poeta no es maravilloso, poca delectación puede engendrar en los coraçones. Causan admiración las cosas que suceden sin pensar, o porque creemos venir de la mano de Dios, o de su propio movimiento, [...] (1975: 169)

Además, a lo largo de su exposición, Castalio va a detallar a través de qué medios se logra la admiración:

[...] La admiración nace de las cosas, de las palabras, de la orden y de la variedad. Aquellas cosas que tenemos por admirables que no son fingidas vanamente, sino con gran prudencia, a propósito y en su lugar. Las palabras serán maravillosas que son escogidas con grande juicio, sentenciosas, graves, de dulce son, con galanas figuras de la eloquencia, o bien sean propias, o metaphóricas [...]. Para engendrar, pues, maravilla, suelen los buenos poetas hazer ficciones de cosas provables y verisímiles; porque si la cosa no es provable, ¿quién se maravillará de aquello que no aprueba? La orden será también maravillosa quando disponemos las cosas con algún galano artificio; que muchas vezes suele ser un pensamiento baxo, y va dispuesto con tanta gracia y arte, que pone más admiración que los muy sutiles. La variedad hermosa a la poesía, la enriquece y la haze maravillosa. Ningún poeta puede tratarla tan bien como el épico, porque siendo su obra tan espaciosa y corpulenta, recibe muy fácilmente diversidad de cosas; [...] (1975: 170-171)

La utilidad, en cambio, va a estar relacionada con la consideración del poema como espejo de las costumbres, cosa que subraya en la Tabla cuarta, cuando trata de las sentencias. Allí rescata las “sentencias agudas, sonoras y graves; que pues es el officio del poeta enseñar, deleytar y mover, justo es que aya otras maneras de sentencias” (1975: 90). Más adelante afirma que “son muy útiles y necessarias las sentencias,

porque hacen el poema morato, pues por ellas se conocen las costumbres buenas o malas del hombre, y se descubre su apetito, su inclinación y naturaleza” (1975: 92-93).

En relación con la utilidad, en las *Tablas poéticas* reaparece el tópico “dorar la píldora” que ya había sido señalado al analizar la *Philosophía antigua poética*. Lo incorpora al tratar la sátira en su intento de desarrollar las épicas menores y que Castalio presenta del siguiente modo:

[...] La nueva sátira es imitación de una viciosa y vituperable acción, con versos puros y desnudos, para enmendar la vida. [...] Ase de aver el poeta satírico como el médico, que para curar la malatia del enfermo, aunque aplica medicinas acerbos y amargas, las compone con algún buen sabor para que por él no se desdeñe el enfermo de recibir las. Otro tanto hará nuestro poeta, que para que su reprehensión sea bien recibida, y quando el vicioso acuerda a conocer la píldora la tenga tragada, a menester açucararla y dorarla primero con algún dicho o cuento gracioso. (1975: 180)

Estos son, a grandes rasgos, los principales aspectos teóricos desarrollados por Cascales. La relación tan estrecha entre la admiración y la narrativa resulta un elemento importante para analizar la novela del siglo XVII. Y a pesar de que la citada enumeración de elementos que contribuyen a lograr la admiración del receptor es traducción literal del texto de Minturno, puede llegar a brindar cierto conocimiento de los gustos del público.

Con las *Tablas poéticas* se cierra este recorrido teórico que mostró constantes y variables entre los seis preceptistas aquí reseñados en torno a la finalidad del poema, a los postulados horacianos y a la importancia del concepto de *admiratio* en el período que nos ocupa.

En particular, entiendo que es en el concepto de *admiratio* donde se encuentra la clave que permite la consolidación de una poética del *delectare*. Con excepción de Escalígero, el resto de los tratadistas le otorga una marcada importancia a la admiración, ya como fin último, ya como parte fundamental del poema.

Robortello destaca la admiración como la fuente más habitual del placer. Minturno coloca la admiración en un lugar fundamental, como se puede apreciar en los postulados primero y segundo del *officium*: “no se ha de llamar poeta a nadie que no destaque por su capacidad de suscitar admiración” y “estando el poeta no menos obligado que el orador a enseñar y conmover al oyente, lo está mucho más a deleitarlo y a provocar su asombro”. Por su parte Castelvetro, que omite todo lo que tuviese que

ver con la enseñanza y prioriza el deleite, destaca que si la finalidad de la poesía es el placer y lo maravilloso produce placer, “es lógico que se exija la presencia de lo maravilloso en la tragedia y en la épica para que el poema pueda alcanzar el fin que es propio en este tipo de composiciones poéticas”.

Los tratadistas españoles también privilegian la admiración. Recordemos que cuando Ugo, en la *Philosophía Antigua Poética*, habla de las condiciones de la fábula, dice que debe “ser admirable, porque los poemas que no traen admiración, no mueven cosa alguna”. Por su parte, las *Tablas poéticas* retoman en muchos aspectos el texto de Minturno, con lo que, una vez más, la *admiratio* ocupa un lugar relevante dentro del poema.

Ahora bien, ¿cómo convergen todas estas líneas en el Barroco? Edward Riley (1963: 173) afirma que “la admiración es uno de los principios fundamentales del arte barroco”. y explica el proceso que sufre el concepto de la siguiente manera:

El concepto es consecuencia natural de la insistencia de Aristóteles en lo maravilloso como ingrediente de la tragedia y, más especialmente, de la épica. Esto en cuanto a la materia. También dice en otro lugar que el lenguaje peregrino y no común es admirable. Proviene la admiración, entonces, de la materia, del estilo, o de ambos juntos –en cualquier caso suele ser efecto de lo insólito-. Otra fuente de la idea, quizá la más importante, se halla en la función retórica de *conmover*, sobre la cual insiste Cicerón. Ésta no puede ser identificada exactamente con la de admirar, pero la idea de estimular el ánimo del oyente –«*concitandorum (hominum)*» ofrece una base común. (1963: 173-174)

Y fundamenta esta opinión con muchas de las citas de Robortello, Minturno, López Pinciano y Cascales que reseñamos aquí. Riley, además, destaca la importancia del receptor en esta operación:

[...] En primer lugar contribuía a la delectación del lector. Se le despertaba el interés y se cautivaba la atención. El mayor abuso a que se prestaba la admiración era ceder el escritor a la tentación de quedarse contento con esto: admirar por sólo admirar, decir extrañezas por sólo decir las. De aquí gran parte de las críticas dirigidas, o dirigibles, a poetas, dramaturgos y novelistas extravagantes. Pero los mejores escritores, como los críticos inteligentes, buscaban algo más. Había que aprovecharse del estado de ánimo receptivo en el cual se encontraba el lector para demostrarle una verdad universal, poética y bella, o para inculcarle una lección moral. (1963: 182)

A lo largo de este apartado, pretendí rescatar distintos conceptos teóricos que podrían contribuir a la conformación de una poética del *delectare*. Si bien solamente

Ludovico Castelvetro considera el placer como fin único de la poesía, creo que es posible hablar de una hegemonía del *delectare* sobre el *prodesse*, lo que no significa que las obras deban carecer de utilidad. La *admirabilitas* o *admiratio* contribuye a resaltar más el carácter hegemónico del deleite en función del horizonte de expectativas del lector que pretendía encontrar un momento de placer. Incluso, la recurrencia del tópico de “dorar la píldora” tiene que ver con este aspecto. Es evidente que hay una necesidad de legitimar los textos desde la utilidad pero los escritores les ofrecen a sus lectores el deleite que se consigue, en gran medida, a través de la admiración.

Se debe tener en cuenta que todos estos conceptos se reformulan en relación con la obra cervantina, a la que analizaremos más adelante. Recién allí se podrá completar el panorama de los distintos lineamientos críticos previos a la obra de Francisco de Lugo y Dávila y Alonso de Castillo Solórzano.

2.2.2. La voz de los escritores

PIERIO: ¿Qué ha de procurar el poeta en su proemio?
CASTALIO: Enseñar, deleitar y mover (...)
(Francisco de Cascales, *Tablas poéticas*)

La cita de Francisco Cascales sobre el proemio resume los postulados básicos que recorrimos en los distintos tratadistas y que ahora pretendo rastrear en algunos textos literarios previos a las novelas que conforman el corpus de estudio. En palabras de Gérard Genette (2001: 167): “[...] las funciones prefaciales difieren según los tipos de prefacio” y, en el caso particular de la novela corta, se convierte en un espacio en que el autor presenta su obra dentro de ciertas convenciones genéricas.¹¹ Allí pretende captar la benevolencia del lector, cuestionar algunas veces a aquellos que lo critican pero, sobre todo, dejar en claro que el texto en cuestión responde al binomio horaciano *delectare-prodesse*.

Ahora bien, ¿cómo aparecen estos postulados en los prólogos? Para analizarlo pretendo hacer un rastreo, arbitrario quizás, en algunos de los considerados

¹¹ Alberto Porqueras Mayo (1957, 1965 y 1968) llega incluso a considerar al prólogo como un género literario y analiza estilos, características y tópicos en un gran número de prólogos correspondientes al Siglo de Oro español.

antecedentes de la novela corta post-cervantina.¹² Para ello, y ante la imposibilidad de hacer un estudio minucioso del tratamiento de las coordenadas horacianas en todos los prólogos y proemios previos al periodo que nos ocupa, voy a trazar un recorrido fundamentado (y de allí el carácter de arbitrario) en una cita bibliográfica y otra literaria. La primera es la mencionada frase de Menéndez y Pelayo (1945: 221) acerca de los orígenes de la novela corta, que define como “el género de que simultáneamente fueron precursores D. Juan Manuel y Boccaccio”. Por su parte, la cita literaria corresponde a nuestro corpus de estudio. Pertenece al marco narrativo de *Teatro popular* y es enunciada por Celio, un personaje que hace gala de una profunda erudición literaria y que presenta al género novela del siguiente modo:

Aunque los italianos, [...], con tanto número de novelas pudieran excusarnos de hacer nuevas imaginaciones e inquirimos sucesos en la antigüedad, hallamos en los griegos dado principio a este género de poemas, cual se ve en la de *Teágenes y Clariclea*, *Leucipo y Clitophonte*; y, en nuestro vulgar, el *Patrañuelo*, las *Historias trágicas*, Cervantes y otras muchas.¹³

Un poco más adelante, el mismo personaje definirá el modelo a seguir afirmando que “para la práctica, harto os dará el Boccaccio en su *Fiameta* y en el *Decamerón* de sus novelas” (f. 6 vº).

Como anticipáramos, el carácter de este capítulo es instrumental en función de un posterior análisis de las obras de Francisco de Lugo y Dávila y Alonso de Castillo Solórzano. Es por eso que creo necesario tener en cuenta, tanto el origen señalado por Menéndez y Pelayo como algunas de las sugerencias de Celio para revisar el tratamiento de los postulados horacianos en los prólogos.

Más allá del recorrido que hizo la novela corta hasta su consolidación en el siglo XVII, es evidente que no puede despegarse del antecedente de la literatura ejemplar. Como vimos en el estado de la cuestión, son varios estudiosos los que sitúan su origen

¹² Tanto el *Decamerón* de Boccaccio como las *Novelas ejemplares* de Cervantes serán retomados –más adelante– en el presente capítulo. Sin embargo, creo necesario analizar la evolución del tratamiento del binomio horaciano en el espacio de los prólogos antes de pasar al análisis de la construcción de las novelas.

¹³ Francisco Lugo y Dávila, *Teatro popular: novelas morales para mostrar los géneros de vidas del pueblo, y afectos, costumbres, y pasiones del ánimo, con aprovechamiento para todas las personas*. En Madrid, por la Viuda de Fernando Correa Montenegro, Año MDCXXI, f. 3. En adelante, citaré por esta edición, indicando el folio correspondiente.

en los *exempla* medievales. En ese contexto, es imprescindible, entonces, considerar *El conde Lucanor* como punto de partida para la revisión de los prólogos.

La presencia de Boccaccio en cualquier intento de explicar el fenómeno de la novela corta es indiscutible y, en el marco del siglo XVI español, tanto la traducción de Bandello como la colección de Timoneda son eslabones obligados en el tránsito ficcional que nos lleva a la novela corta barroca.¹⁴ Sin embargo, en la introducción de Lugo y Dávila figura la novela bizantina como antecedente. Creo que el hecho de radicar el origen de la novela en las obras de Heliodoro y Aquiles Tacio funciona como elemento legitimador de un género carente de preceptiva.¹⁵ En cierto modo, si pretendemos rastrear en los textos la dualidad *delectare-prodesse*, el género bizantino podría aparecer como aquél más cercano a la utilidad de todas las obras literarias nombradas por el personaje de *Teatro popular* que omite la colección de don Juan Manuel.

En función de mi propuesta de análisis, revisaremos el tratamiento del binomio horaciano en los prólogos del *Libro del conde Lucanor et de Patronio* (1335) del infante don Juan Manuel, del *Decamerón* (1351) de Giovanni Boccaccio, de las *Novelle* (1554) de Mateo Bandello, de *El patrañuelo* (1567) de Juan de Timoneda y, por último, de las *Novelas ejemplares* (1613) de Miguel de Cervantes. En el caso de la novela bizantina, que presta muchos elementos a la novela corta del siglo XVII, nos encontramos ante obras que comienzan su relato *ex abrupto*, motivo por el que Genette (2001: 140) las califica como “avaras de preámbulo”.

Los *exempla* de *El conde Lucanor* constituyen un primer documento de la dualidad *delectare-prodesse* que se propone con la inclusión de relatos. Wolfram Krömer (1979) señala que las historias que debían servir de ejemplos poseían un

¹⁴ Tanto Boccaccio como Bandello llegan a España, no sólo en su versión original, sino a través de distintas traducciones, aunque no fueron las obras italianas que se leían en la España áurea. A las cinco ediciones del *Decamerón* (Sevilla, 1496; Toledo, 1524; Valladolid, 1539; Medina del Campo, 1543; y Valladolid, 1550) y a la de las *Historias trágicas y ejemplares* de Bandello (Salamanca, 1589) debemos agregar las versión de Francisco Truchado de las *Piacevoli notti* de Caravaggio (Granada, 1583) y el *Hecatommithi* de Giraldo Cinthio (Toledo, 1590), además de algunas *facecias*. Sobre las distintas traducciones de las novelas italianas en la España del Siglo de Oro, cfr. Amezúa y Mayo (1956) y Jean-Michel Laspéras (1987).

¹⁵ No es esta la única vez que Heliodoro o Aquiles Tacio aparece mencionado en la novela corta. Cervantes, en el prólogo de las *Ejemplares*, nombra al primero al prometer la publicación del *Persiles*. Lope de Vega, por su parte, se refiere a ambos en *Las fortunas de Diana* (1969: 663). En una de las tantas interpelaciones a Marcia Leonarda y ante la serie de aventuras que vivirán los personajes de la novela, el narrador afirma que “quisiera ser un Heliodoro para contarlos, o el celebrado autor de la *Leucipe y el enamorado Clitofonte*.”

encanto narrativo por el cual el narrador se podía dejar llevar al extremo de descuidar la naturaleza del ejemplo. Más allá de esta oscilación, presente desde el inicio, el método está explícito en el prólogo de la obra de don Juan Manuel:

[...] Et porque cada homne aprende mejor aquello de que se más paga, por ende el que alguna cosa quiere mostrar [a otro] débegelo mostrar en la manera que entendiere que será más pagado el que la ha de aprender. Et porque [a] muchos homnes las cosas sotiles non les caben en los entendimientos, porque non las entienden bien, non toman plazer en leer aquellos libros nin aprender lo que es escripto en ellos. Et porque non toman plazer en ello, non lo pueden aprender nin saber assí como a ellos cumplia.

Por ende, yo Don Johán, [...] fiz este libro, compuesto de las más apuestas palabras que yo pude, et entre las palabras entremetí algunos enxiemplos de que se podrían aprovechar los que los oyeren. Et esto fiz segund la manera que fazen los fisicos, que cuando quieren fazer alguna melizina que aproveche al figado, por razón que naturalmente el figado se paga de las cosas dulçes, mezcla[n], con aquella melezina que quiere melezinar el figado, açúcar o miel o alguna cosa dulce; et por el pagamiento que el figado ha de la cosa dulce, en tirándola para sí, lieva con ella la melezina quel' ha de aprovechar. Et esso mismo fazen a cualquier miembro [...] Et a esta semejança, con la merçed de Dios, será fecho este libro, et los que lo leyeren, [si por] su voluntad tomaren plazer de las cosas provechosas que y' fallaren será bien, et aun los que tan bien non entendieren, non podrán escusar que en leyendo el libro, por las palabras falagueras et apuestas que en él fallarán, que non hayan a leer las cosas provechosas que son y' mezcladas, et aunque ellos non lo deseen, aprovecharse han d'ellas, assí como el figado et los otros miembros dichos se aprovechan de las melezinas que son mezcladas con las cosas de que ellos se pagan. (1972: 56-57)

En esta primera instancia, la dualidad *delectare-prodesse* se ve equilibrada por el procedimiento que caracterizará el didactismo moralizante. Es interesante observar el proceso que sigue don Juan Manuel considerando la necesidad de otorgarle placer al lector para que pueda aprender de la lectura, cosa que logra por medio del tópico de “dorar la píldora”, del que tanto habían hablado los tratadistas. Al respecto, Gloria Chicote (2006: 33) señala que:

El lector ingresa en el universo de la ficción como una suerte de engaño ya que como la medicina que el médico ofrece endulzada al paciente para curar su hígado, tal como se alude en el prólogo, recibirá la materia ejemplar a través de la diversión.

La metáfora de la medicina endulzada, entonces, justifica la inserción de los ejemplos que componen la colección. Este equilibrio entre el *delectare* y el *prodesse* vuelve a ser aludido en el Proemio del *Decamerón*:

[...] pretendo narrar cien cuentos, o fábulas, o parábolas o historias como queramos llamarlos, narrados en diez días por un honesto grupo de siete señoras y tres jóvenes en el pestilencial tiempo de la pasada mortandad, y algunas cancioncillas cantadas por dichas señoras a su elección. En estos cuentos se verán agradables y ásperos casos de amor y otros fortuitos acontecimientos sucedidos tanto en los tiempos modernos como en los antiguos; de los que las mencionadas señoras que los lean podrán tener tanto deleite de las cosas placenteras mostradas en ellos como útil consejo para poder distinguir lo que hay que rehuir y lo que igualmente hay que seguir [...]¹⁶

La adhesión del Proemio a los postulados horacianos es clara ya que ofrece tanto deleite como útil consejo. Sin embargo, aparece también un comentario que va a ser bastante frecuente en los prólogos de la novela corta: el “poder distinguir lo que hay que rehuir y lo que igualmente hay que seguir”. Esta particularidad del paratexto permite, en cierta medida, que los argumentos contribuyan más al entretenimiento que a la doctrina. Al respecto, Peter Russell (1978: 447) se refiere a la presencia de los postulados horacianos en la literatura antes y durante la época tridentina:

[...] Mucho antes del Concilio, pues, era tradición muy difundida la teoría de que la literatura profana debía contener ejemplaridad cristiana. Continúa hasta la misma época del Concilio. Pero, evidentemente, para muchos autores de literatura profana, esa teoría había degenerado en mero *topos* literario asimilado a las fórmulas retóricas de la *captatio benevolentiae*, y era un *topos* del que algunos escritores abiertamente se burlaban.

El comentario de Russell se refiere a textos posteriores. De todos modos, no me parece que sea posible afirmar que los escritores “se burlaban”, pero lo cierto es que la fórmula *delectare-prodesse* se resignifica.¹⁷ Podemos considerarla ya en el Barroco español como un mero ejercicio retórico, pero el proceso es mucho complejo y tiene que ver con la pluma de Cervantes, como veremos más adelante.

Ya en el siglo XVI, los prólogos y proemios parecen tender más al deleite que a la utilidad. Así es como se lee en el prólogo al *candidi ed humani lettori* de las *Novelle*:¹⁸

¹⁶ Giovanni Boccaccio (1994), *Decamerón*, María Hernández Esteban (ed.), p. 112. En adelante, todas las citas del texto se realizarán por esta edición.

¹⁷ Esta particularidad de los prólogos es uno de los elementos que nos permiten pensar en la hegemonía del deleite sobre la utilidad, ya que, en algunas ocasiones, las actitudes reprobables terminan sin castigo.

¹⁸ Cito por la edición italiana y no por la traducción española del año 1589. Matteo Bandello, *Novelle*, I Edizione IntraText CT, Copyright Eulogos, 1996-2007.

Io non voglio dire come disse il gentile ed eloquentissimo Boccaccio, che queste mie novelle siano scritte in fiorentin volgare, perché direi manifesta bugia, non essendo io né fiorentino né toscano, ma lombardo. E se bene io non ho stile, ché il confesso, mi sono assicurato a scriver esse novelle, dandomi a credere che l'istoria e cotesta sorte di novelle possa dilettere in qualunque lingua ella sia scritta.

Ahora bien, cada relato está precedido por una epístola que es el espacio que, en el texto, ocupa el *prodesse*. Allí, y en alusión al contenido de la novela, se trata de dar una orientación moral a la misma. Sin embargo, la intención se desvanece ante las pasiones contrariadas, violaciones, adulterios y crímenes que componen los distintos argumentos, en clara relación con el comentario citado de Peter Russell.

El Patrañuelo (1567), por su parte, incorpora a la *Epístola al amantísimo lector* una reflexión sobre la importancia del buen modo de narrar para hacer placentera la recepción de los cuentos que está prologando:

Tú, trabajador, pues no velas, yo te desvelaré con algunos graciosos y asesados cuentos, con tal que los sepas contar como aquí van relatados, para que no pierdan aquel asiento ilustre y gracia con que fueron compuestos. (1971: 41)

El fragmento, que por la presencia del “no velas”, aparece en todo intento crítico de teorizar sobre el género en el Siglo de Oro español, responde a una clara adhesión al deleite en función de la narración de esta serie de cuentos cortos de base folklórica.

Hasta aquí, tenemos dos prólogos medievales que adhieren a las coordinadas horacianas del *delectare* y del *prodesse*, y dos prólogos renacentistas que solo proponen el deleite sin hacer mención a la utilidad. Ninguno de ellos menciona el “mover” aludido por Castalio en su definición de Proemio y que era utilizado por los tratadistas como un elemento que permitía lograr la síntesis entre ambos postulados.

En el prólogo de las *Ejemplares* vuelve a aparecer el *miscere utile dulce*, pero con una modificación importante, ya que la utilidad parece estar marcada por el deleite:

[...] Heles dado nombre de *ejemplares*, y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso, [...]

Mi intento ha sido 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; para ese efecto se plantan las

alamedas, se buscan las fuentes, se allanan las cuestas y se cultivan con curiosidad los jardines.¹⁹

Como en los textos anteriores, no hay una referencia marcada al *movere*, si bien casi al final deja abierto ese: “algún misterio tienen escondido que las levanta” (I, 88), que podría interpretarse como un acercamiento a la *admirabilitas*. Pero lo que me importa destacar, por sobre todo, es esa síntesis entre el *delectare* y el *prodesse*. Si bien ambos conceptos no pueden considerarse una antinomia, es evidente que el binomio no significa lo mismo en el siglo XIV que en el XVII. Al respecto, creo que podemos extender a la novela corta las reflexiones de Aurora Egido (1990a:19) sobre la palabra poética en el Barroco:

[...] La poesía tiende en el XVII a decantarse cada vez más por el sincretismo de las dos vertientes del postulado horaciano y por ampliar y ensanchar los límites del *delectare* como campo abierto que implica en sí mismo utilidad y provecho.

En nota al pie, agrega que “la búsqueda de ejemplaridad literaria, por decirlo en términos cervantinos, se abre paso en multitud de textos que plantean el *prodesse* como un artilugio carente de contenido”. En Cervantes, entonces, se consolida sobre todo la ejemplaridad literaria. La utilidad estaría dada por el deleite que produce cierto tipo de literatura. En cierto modo, y si lo pensamos desde el recorrido iniciado en don Juan Manuel, pasamos de la inserción de ejemplos como un modo para que el lector reciba la moraleja del cuento o la anécdota narrada para deleitar, como es el caso de las colecciones del siglo XVI. Pero, luego de ello, encontramos en Cervantes una resignificación del binomio horaciano en la simbiosis *delectare-prodesse* que propone el prólogo de las *Novelas ejemplares*.

María del Pilar Palomo (1976: 117) se refiere al *deleite* y *aprovechamiento* como dos fórmulas tradicionales de mensaje social en las que se integra la novela del XVII “en función del receptor” y lo hace a través de un recorrido similar al que hemos hecho en este apartado: parte de *El Libro de Calila e Digna* y de *El conde Lucanor*, para explicar la función que cumplen en el desarrollo de la novela corta tanto el *Decamerón* de Boccaccio como las *Novelas ejemplares* de Cervantes:

¹⁹ Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares* (1976), Mariano Baquero Goyanes (ed.), Tº I, p. 87. En adelante, todas las citas de las *Ejemplares*, corresponderán a esta edición.

[...] tanto Boccaccio como don Juan Manuel efectúan la *acomodación* de la envoltura al grupo social que será su receptor. Sólo que en el italiano envoltura y contenido se armonizan, en ruptura total del alegorismo o la ejemplificación moralista medieval: la exaltación del vivir que muestra su envoltura, que es la dulzura que «tira a sí» el «miembro» del cuerpo social al que se dirige, ha rellenado también el contenido de la píldora, porque el hedonismo envuelve ahora un idéntico hedonismo.

Y, sin embargo, Cervantes vuelve sus ojos a la «ejemplaridad», en el conocido prólogo a sus *Novelas*, que aúna deleite y aprovechamiento. Pero en donde lo *dulce* ya no está en función de lo *útil*, sino a la par.²⁰ (1976: 119)

La resignificación del par utilidad-deleite señala el camino que lleva a la novela corta post-cervantina. Allí, volveremos a encontrar en los prólogos las coordenadas horacianas pero veremos que, en algunos casos, lo placentero cumplirá una función hegemónica en la construcción del género, posibilitando el camino que lleve a establecer las bases de una poética del *delectare*.²¹ Las “declaraciones de intención” –en términos genettianos– que manifiestan los distintos prólogos contribuyen a conformar las bases de esa nueva poética. En el caso de los aquí reseñados, hemos podido comprobar que, desde la justificación de los ejemplos manuelinos, la intención se fue desplazando hacia una construcción de carácter más lúdico del fenómeno social literatura.

2.3. La interacción textual en la práctica literaria

2.3.1. Marco narrativo y modos de narrar

Los cuentos unos encierran y tienen la gracia por sí mismos; otros, en el modo de contarlos
(Miguel de Cervantes, *El coloquio de los perros*)

Las palabras de Cipión que introducen el presente apartado nos recuerdan, en cierto sentido, la citada frase de la *Epístola al amantísimo lector* de *El patrañuelo*. La necesidad del buen narrar aparece explícita en el marco narrativo, entre otros espacios, de la mayoría de los textos en los que se fundamenta esta investigación.

²⁰ En cursiva, en el original.

²¹ De hecho, el ya citado prólogo de *Sala de recreación* es un claro ejemplo de esa tendencia. Un comentario aparte merece el también mencionado prólogo de *Teatro popular* en el que se esbozan las líneas de una poética que va mucho más allá del *Ars poetica* de Horacio. De ambos prólogos nos ocuparemos en el capítulo correspondiente a cada uno de los autores.

Y el marco narrativo es, además, el primer elemento que surge como diferenciador de la novela corta post-cervantina. Ahora bien, más allá de la tradición cuentística oriental, cuando nos referimos a este mecanismo frente al estudio del género, el referente obligado es el *Decamerón* de Boccaccio. La tertulia que constituye su encuadre va a ser el punto de partida para que numerosas colecciones de novela del siglo XVII español recreen un entorno similar para presentar los relatos. Es interesante la interacción que el marco presenta en función de la legitimación. En el caso del *Decamerón*, es el elemento que valida la ficción (Chicote, 2006). En la novela corta post-cervantina, la elección del marco implica la adhesión al modelo propuesto por Boccaccio y es esa adhesión la que va a legitimar las colecciones de novelas. Como señala Jenaro Talens (1977: 126), “representa una elección frente a otro modelo también en vigor y, en consecuencia, *significa*”.

Además, como ya se analizó, en el *Decamerón*, aparecen también los postulados horacianos en relación, precisamente, con esa representación de la práctica social literaria que propone el marco. Retomemos las palabras del Proemio que remiten a esa práctica social:

- pretendo narrar cien cuentos
- narrados en diez días por un honesto grupo
- En estos cuentos se verán agradables y ásperos casos de amor y otros fortuitos acontecimientos
- de los que las mencionadas señoras que los lean podrán tener tanto deleite [...] como útil consejo

A partir de aquí, podemos señalar tres elementos:

1. Un primer distanciamiento: lo que el narrador del proemio pretende narrar, ya había sido narrado por estos jóvenes.
2. El tema de los cuentos: agradables y ásperos casos de amor; fortuitos acontecimientos.
3. La función de los cuentos: deleite de las cosas placenteras; útil consejo.

Estos elementos hacen del *Decamerón* una estructura narrativa cerrada y coherente. Si la voz del proemio pretende relatar lo que ya la *brigata* de Santa María la Novella contó durante su reunión en tiempos de la peste, se produce el primer distanciamiento que contribuye al proceso de ficcionalización. Esa voz aparece como un elemento exógeno a la tertulia del *Decamerón* y, como tal, subraya el encuadre. El proceso de ficcionalización es tal que, cuando se fisura el marco, al inicio de la jornada IV, esta voz narradora sólo cuenta parte de un cuento, “para que no parezca que quiero mezclar mis cuentos con los de esta tan loable compañía” (481) y lo reitera, al finalizar, a través del “ya, bellas señoras, hay que regresar al punto de partida y seguir el orden comenzado, pues ya hemos divagado bastante” (490).²² Por último, vuelve a estar presente en la “Conclusión del autor” que da fin a la obra: “yo no podía ni debía escribir más que los que se habían contado, y por ello aquellas que los contaron debían haberlos contado bonitos, y yo los habría escrito bonitos” (1161).

Ese “orden comenzado” tiene lugar en un espacio con características de *locus amoenus* que los alejará, por catorce días, del espacio de la peste. El encuadre a los cuentos narrados en cada una de las jornadas está dado por el relato de algunas de las actividades de los jóvenes, entre las que se destacan los poemas o canciones que entonan al finalizar cada una de las reuniones. Todo el encuadre se caracteriza por la recreación idílica de los distintos lugares en los que se realiza la tertulia y por la narración, también idílica, de cómo pasan el tiempo. El orden se concreta en el relato de los cien cuentos que le darán a las *donnas*, lectoras modelos del libro de Boccaccio, “deleite de las cosas placenteras” y servirá de “útil consejo”.

Estos elementos confluyen en el segundo nivel narrativo del marco del *Decamerón*. En boca de los diez narradores habrá constantes apelaciones al deleite y a la funcionalidad ejemplar que, según su narrador, tendrá el cuento. Y del mismo modo que la voz narradora del proemio supo distanciarse de sus cuentos al “pretender narrar los cien cuentos **narrados** por un grupo de jóvenes”, cada uno de los narradores dejará establecida la distancia entre la narración y el momento en que se narra.

A modo de ejemplo de la modalidad de encuadre, tomemos el inicio de la primera jornada. Comienza con la voz del narrador que incluye a través del vocativo “graciosas señoras” a las receptoras ideales de la obra en su recreación de los penosos

²² En el comienzo de la Jornada IV, reaparece la voz narradora del marco para responder a diversas

tiempos de la peste. En este marco en el que se contextualiza la *brigata*, encontramos el mencionado distanciamiento de la voz narrativa: “diré que estando nuestra ciudad en esos términos, [...] sucedió, tal como le oí después a una persona digna de fe, que en la venerable iglesia de Santa María Novella, un martes por la mañana [...]” (126) y, para resaltar más la pretendida veracidad de los hechos, les va a dar a los personajes nombres etimológicos para evitar una posible vergüenza por los cuentos que a continuación son narrados y oídos por las damas: “Yo diría sus nombres verdaderos si justa razón no me lo impidiese, y es ésta: que no quiero que alguna de ellas en lo sucesivo pueda avergonzarse de las cosas relatadas por ellas, que se siguen, ni de lo escuchado, [...]. Por ello, [...] pretendo llamarlas con nombres en todo o en parte apropiados a la índole de cada una” (127). Una vez presentadas, la voz narradora deja lugar a la del personaje de Pampinea que propone retirarse fuera de la ciudad de Florencia.

En el segundo nivel del relato, Pampinea utiliza los mismos parámetros que la voz narradora del proemio, que ofrecía los cuentos para prestarles alivio a las afligidas damas. La muchacha sugiere alejarse de la afición de la peste y **propone** pasar el calor de la tarde “contando cuentos, pues mientras uno narra puede ofrecer deleite a toda la compañía que escucha” (141).

Aquí hallamos un primer elemento que se reitera en la voz narradora y en la intención del personaje de Pampinea que funciona como disparador de toda la trama del *Decamerón*. Me refiero a la relación entre el narrar y el placer que provoca en los receptores:

Voz narradora

pretendo narrar cien cuentos → las mencionadas señoras que los lean podrán tener tanto deleite de las cosas placenteras

Pampinea

contando cuentos → puede ofrecer deleite a toda la compañía que escucha

Estructuralmente, cada narrador opera del mismo modo. Una pequeña introducción a su relato, que lo contextualiza y que, podría darle un pequeño cariz ejemplar; una fórmula casi estereotipada de distanciamiento y, luego, el relato en sí que,

críticas que habían suscitado la circulación de las primeras jornadas de la colección de cuentos.

en algunas ocasiones, viene acompañado de reflexiones del narrador sobre su modo de narrar, comentarios sobre personajes o situaciones florentinas e incluso de un relato intercalado, si la materia narrativa así lo prevé. Por último y en una zona que, gráficamente, ya está incorporada a la introducción del siguiente cuento, se mezclan breves comentarios, la mayoría de las veces de parte de la voz narradora aunque en algunas oportunidades aparece la voz de algunos de los personajes que dan cuenta de la recepción del cuento.

Se pueden distinguir, entonces, tres momentos en la narración de cada uno de los relatos. En un primer momento se une el comentario acerca del cuento previo con la predisposición del nuevo narrador para comenzar a contar. Luego, cada narrador hace una introducción a su narración en la que, generalmente, aparece el cuento anterior como disparador del nuevo. Por último, y ya en un tercer nivel de la narración, se encuentra el relato enmarcado.

Es interesante observar cómo se distancia cada uno de los narradores del cuento que ha elegido relatar. Todos tienen un anclaje espacio-temporal. La fórmula estereotipada del “Había una vez....” se reformula en torno a este anclaje para situarla en un espacio y tiempo cercano, con elementos que marcan la deixis y que, junto con la toponimia, contribuyen a la verosimilitud del relato (lugar no muy lejano de este, no hace aún mucho tiempo, en nuestra ciudad, etc.).

Debe destacarse también que, en todo momento, se pretende resaltar la buena disponibilidad para narrar de los participantes de la tertulia, como una de las características propias de la oralidad que sirve aquí para validar los cuentos. La recreación de las instancias de enunciación y recepción de los relatos instalan al proceso de transmisión oral como fundamental en la divulgación literaria.

La marcada deixis que presentan los relatos hacen más verosímil esta instancia de narración y, por otra parte, le dan al encuadre idílico de la tertulia un anclaje espacio-temporal. El aquí y ahora de la realidad florentina se hace tangible en los adverbios de tiempo y lugar y en los pronombres posesivos que presentan a Florencia como “nuestra ciudad”.

El encuadre cerrado de algunas de las narraciones resaltan la excelencia del modelo boccacciano que, más allá de este cierre, está contemplada en la recepción de cada uno de los cien cuentos a través del comentario que la voz narradora hace antes de

iniciar el relato siguiente. En este encuadre es donde más se destaca la intención lúdica de la obra que llega a límites tales como en V, 6, en que la voz narradora señala que “oyendo el cuento del ruiseñor todas las señoras se habían reído tanto que, aunque Filostrato hubiese acabado de relatar, no por ello podían aún contener la risa” (628).

Quise detenerme en la descripción del marco del *Decamerón* porque tanto Lugo y Dávila como Castillo Solórzano eligen este formato narrativo para sus colecciones. En ellas se repiten los elementos fundamentales del encuadre de la obra de Boccaccio: la mención de la dualidad utilidad-deleite tanto en la narración marco como en boca de los personajes que componen la tertulia, el *locus amoenus* como el espacio propicio para la reunión y, en muchos de los casos, la presencia de elementos de deixis, que contribuyen a recrear la oralidad que supone este modelo narrativo.

Ahora bien, el marco tanto en su función de soporte integrador de los relatos como en su caracterización como lugar donde se inscribe la práctica social “literatura” dentro del discurso narrativo (Talens, 1977), está íntimamente ligado al buen modo de narrar. En ese sentido, el *Decamerón* propone un primer acercamiento a una suerte de debate que se instala en el interior de los textos. Me refiero al relato con que Filomena inicia la jornada sexta y cuyo epígrafe reza “Un caballero le dice a doña Oretta que va a llevarla con un cuento; y al contarle desgarbadamente ella le ruega que le deje ir a pie” (693). María Hernández Esteban, en su edición del texto, señala que

[...] este cuento, en posición privilegiada en el centro del libro, contiene, en esencia, las líneas vertebrales de la poética del autor en la vertiente, sobre todo, de su emisión oral, que es la capacidad que aquí, específicamente, se valora. (1994: 693)

Al respecto, resulta interesante la opinión de María del Pilar Palomo:

[...] el *contar cuentos* brillantemente ya no es sólo un recurso literario de finalidad sociomoral. *Il Decamerone* es, además de otras muchas cosas, un modelo de cortesanía, aunque esté tan empapado de espíritu burgués. Y si las damas y caballeros renacentistas *dialogan* tan exquisitamente en las pequeñas cortes italianas, uno de esos caballeros, Castiglione, desarrollará algunos de sus diálogos sobre la necesidad de saber contar cuentos como algo inherente al perfecto cortesano. (1976: 51)

A través de ese “contar cuentos brillantemente” se plantea, una vez más, la hegemonía del deleite sobre lo útil o ejemplar, del mismo modo que se plasma también

en el encuadre a las jornadas. Así, por ejemplo, en la introducción a la jornada VI —la que se inicia con el cuento de doña Oretta— se incorpora el comentario de los jóvenes sobre lo relatado hasta ese momento. Dice la voz narradora que la compañía iba “conversando de diversas cosas y discutiendo de la mayor o menor belleza de los cuentos relatados e incluso reanudando las risas por los sucesos contados en ellos”(689). La reflexión de la *brigata* sobre los cuentos gira en torno a la belleza y a la diversión que éstos provocan. En esa misma introducción se desarrolla un incidente entre los criados que va a funcionar como disparador del tema de la jornada VII, en la que Dioneo —el único personaje que propone la narración sólo por placer—, será el rey. Es interesante ver cómo Boccaccio, en el inicio de esta jornada que funciona como el eje de toda la obra, se encarga de instalar el espacio de reflexión de modo tal que hasta un incidente menor cobra importancia por cuanto se vuelve el motivo del deleite de la jornada siguiente. La ubicación central del comentario de los jóvenes, del incidente que protagonizan los criados que funciona como disparador del tema de la jornada siguiente y del cuento de doña Oretta son elementos que podrían reflejar la intención lúdica de la obra boccacciana. Cerrando el texto, en la “Conclusión del autor”, reaparece el concepto de “lectura como pasatiempo”.

Es evidente que toda la obra está concebida con el fin de deleitar, razón por la cual el *Decamerón* ingresó tardíamente al canon ya que un sistema dominado por lo dogmático no podía aceptar un texto cuya intención era dar placer. Pero lo interesante a destacar es que, más allá de la intención, la obra construye un espacio de reflexión sobre la vertiente lúdica de la narrativa. Si pensamos al cuento de doña Oretta como un centro del que se desprenden los otros relatos, se comprende aún más el enmarque en torno a la enunciación-recepción que subraya el deleite que provoca tanto narrar como oír lo narrado.

Todos estos elementos tienden a acentuar la representación de la práctica de la narración en el marco de las novelas. En este sentido, y retomando en parte la reflexión anteriormente citada de María del Pilar Palomo, es importante rever esa práctica dentro del ideal de cortesanía que propone el texto y que, en cierta medida, retoma Baltasar de Castiglione en *Il Cortegiano* (1528), que llega a España en 1534, a través de la traducción de Juan Boscán.

Al respecto, y a partir de la lectura de la traducción,²³ me interesa destacar algunos pasajes del Libro II, en el que se analizan las reglas que el cortesano debe tener en su conversación así como las gracias y los donaires necesarios para hacer reír.

En primer lugar, la clasificación que se da de las llamadas gracias y, sobre todo, la marcada referencia que se hace a una predisposición natural para el chiste o el mote:

[...] Mas yo he dicho en las gracias no haber arte, porque dellas se hallan dos suertes solamente, de las cuales la una consiste en el hablar largo y no interrumpido, como se ve en algunos que cuentan con tan buena gracia, y esprimen tan perfectamente algo que les haya acontecido o hayan visto o oído, que con los gestos y ademanes y palabras nos lo pintan y nos lo ponen delante los ojos, y casi nos lo hacen tocar con las manos; ésta por ventura, no por alcanzar vocablo proprio en nuestro romance, se podría llamar, aprovechándonos del latín, festividad o urbanidad. La otra suerte de donaires es breve, y está solamente en los dichos prestos y agudos, y que alguna vez pican, como suele pasar entre nosotros muchas veces; y aun parece que no tienen gracia si no muerden algo; éstos, entre los antiguos, solían también llamarse dichos; ahora comúnmente se llaman gracias o donaires, o en cierta coyuntura, motes, si quisiéredes. Digo, pues, que en la primera suerte que hemos dicho poderse llamar urbanidad, la cual consiste en aquella propria y sabrosa manera de contar alguna cosa, no hay necesidad de arte, porque la natura hace y forma los hombres hábiles a saber decir un cuento gracioso y acompañarle con un no sé qué, que le da más gracia, concertando el gesto y los ademanes con la voz y palabras, y aplicándolo todo como conviene para explicar propriamente y representar lo que quieren. Pues en la otra de los dichos prestos y vivos, ¿qué puede aprovechar el arte? Viendo por experiencia que el donaire, para ser gracioso, ha de ser tan presto que os dé en el alma antes que quien le dice parezca que le pueda haber pensado; de otra manera será siempre frío. Por eso pienso que todo sea obra del ingenio y buena natura. (1972: 208-209)

Es significativa la importancia dada a la representación que se logra por medio del buen narrar “que con los gestos y ademanes y palabras nos lo pintan y nos lo ponen delante los ojos, y casi nos lo hacen tocar con las manos”, que no tiene en cuenta la composición de la anécdota o del dicho sino, en palabras de Cipión, “el modo de contarlos”. Esta apelación al ingenio y al talento natural va a reaparecer en muchos de los marcos de la novela corta del siglo XVII. Dentro del entorno ficcional en el que se inscribe el narrar cuentos y novelas como una práctica social, los narradores apelarán a la modestia ante los narratarios que conforman el marco, en una suerte de *captatio benevolentiae* que deja por sentada la necesidad del buen narrar para lograr el placer. En

²³ Sobre la traducción y el proceso de hispanización del que fue objeto *Il Cortegiano* en el texto de Boscán, cfr. Margherita Morreale (1958-1959 y 1959).

ese sentido, comparten el ideal de *urbanitas*, propuesto por el texto de Castiglione, y esbozado por el personaje de doña Oretta en el texto de Boccaccio.

Esta relación entre el cuento de doña Oretta del *Decamerón* y la obra de Castiglione ha sido señalada también por Antonio Prieto (1986: 27):

La facecia no era sólo una anécdota, un hecho o un dicho que narrar por su ingenio y en un momento oportuno de la relación social, sino un adecuado y recomendable uso de la palabra, y de ahí ese *arte* de la facecia [...] solicitado en *Il Cortegiano*. Es decir, no se trataba sólo de aprender unas facecias que oportunamente se extenderían en la conversación, sino de aprender también con su uso el ingenio y precisión de la palabra para transmitir, desplazar (en espacio y tiempo) o formar facecias. En este sentido, al escritor ya adentrado en el umbral renacentista le llegaba latente la *novella VI*, 1 del *Decamerón*, con la inicial apelación a los «leggiadri motti», en la que un caballero comienza a narrar un argumento a madonna Oretta y ésta le interrumpe («Messere, questo vostro cavallo ha troppo duro trotto...») porque el caballero no tiene el arte, el ingenio de la palabra.

Precisamente, es ese ingenio de la palabra el que permite que se integre la risa a estas prácticas cortesanas como un elemento necesario para concretar el descanso intelectual que se busca en las diversiones mundanas:

[...] porque el reír solamente se ve en los hombres, y es casi siempre testigo de una cierta alegría que se siente dentro en el corazón, el cual naturalmente es inclinado al placer, y apetece el reposo y el desenfadarse, y así vemos muchas cosas inventadas para ese efeto, como las fiestas y tantas maneras de juegos como se usan. (212)²⁴

A partir de allí, se sucederán ejemplos que ilustran las gracias y los donaires más apropiados para lograr la risa del que escucha. Y entre esos ejemplos se destaca la figura de Boccaccio como fuente de más de una burla:

Infinitos ejemplos tenemos dellos que cada día pasan por nosotros; y entre los otros son muy graciosos algunos que hay en las novelas de Juan Boccaccio. Como aquellas burlas que hacían Bruno y Buffalmaco a su Calandrino, y a maestre Simón, y otras de mujeres que realmente son sotiles. (260)²⁵

²⁴ Antonio Prieto (1986: 14-15) señala que “En el estilo de la persona renacentista está su consideración aristotélica del hombre como *animal ridens*, como poseedor de ese músculo risorio que los demás animales no tienen, y se trata, en medio de saberes y admoniciones y polémicas, de que ese músculo peculiar del hombre no se atrofie”.

²⁵ En este sentido es interesante la propuesta del citado trabajo de Antonio Prieto (1986) que considera la posibilidad de que los cuentos del *Decamerón* se conviertan en facecias de plan narrativo, ofreciendo el ejemplo de cuentos que, sintetizados, aparecen en otros textos como burlas o donaires. Por otro lado, algunas de las *novelle* no son más que la ampliación de una anécdota o un chiste de antigua data.

Es interesante, entonces, la marcada relación existente entre la obra de Boccaccio y la de Castiglione. Y, en esta pretendida transición hacia la novela corta española, es interesante también que la obra de Castiglione sea un claro ejemplo de las relaciones literarias entre Italia y España. En palabras de Margherita Morreale (1959: 203):

[...] pocas obras del siglo XVI nos dan una sensación tan viva de la íntima convivencia de italianos y españoles como el segundo libro de *El cortesano*. [...] Castiglione logra vivificar la preceptiva clásica, injertándola, con insuperable elegancia y soltura, en el ambiente cortesano del *Cinquecento*. Las anécdotas y los chistes, que durante largos ratos alimentan los apacibles entretenimientos de la corte de Urbino, proceden de los cuatro rincones de Europa, y en el comercio de agudezas le cabe a España una parte importante.

Además, no debemos olvidar que *El Cortesano*, en la traducción de Boscán, fue un modelo de conducta para la sociedad española de la época. De allí que sea probable que muchos de estos conceptos estén presentes en la prosa narrativa del siglo XVII, sobre todo, si tenemos en cuenta que este ideal de cortesanía va a ser continuado por otra traducción de un texto italiano: el *Galateo español* (1582) de Lucas Gracián Dantisco sobre la base del *Galateo* de Della Casa.

En su edición de la obra, Margherita Morreale (1968: 2) señala que:

Las normas sugeridas por el *Galateo* no eran nuevas; todas ellas, o casi, tienen antecedentes en la antigüedad clásica y en la Edad Media; la novedad consiste en el acento, que cae no ya en la doctrina moral, como tantos otros libros didácticos tradicionales, sino en el valor social y estético de los buenos modales, o, para emplear las palabras italianas, de “le belle maniere”.

Y agrega, más adelante, que “por lo que más se destaca el *Galateo español* es justamente por el gusto de narrar”, (1968: 52). Así es como, en el capítulo XII (Del hablar continuado), volvemos a encontrar esa alabanza a la representación por medio de las palabras:

Hállase otra manera de dar entretenimiento puesta en el saber hablar, a saber, quando el donaire no consiste en los motes y dichos graciosos, que por la mayor parte son breves, sino en el hablar continuado, lo qual conviene que sea con orden y bien expressado, de suerte que el que hablare, sepa representar propriamente el modo y uso, con los hechos y costumbres, de aquel con quien habla, de tal manera que el que lo oye, le parezca ver con los ojos las cosas que le va diziendo (1968: 153).

Tanto los marcos narrativos como estos tratados de cortesanía nos acercan a la transmisión oral de la literatura²⁶, ya que, las novelas enmarcadas recrean esa transmisión y los tratados de cortesanía, en cierto modo, la problematizan. No debemos olvidarnos que, en la época en que se publicaron las colecciones de novelas que conforman nuestro corpus y, por ende, en todo el período anterior, el medio de transmisión del texto literario solía ser la lectura en voz alta para un público oyente. Esto hace que las distintas tertulias que conforman los marcos narrativos se resignifiquen.

En ese sentido, es muy esclarecedor el aporte de Margit Frenk (1997), quien recoge diferentes testimonios que comprueban la importancia de la oralidad en la práctica de la literatura durante el Siglo de Oro, y su transición hacia una lectura silenciosa. En esa práctica literaria confluyen no solo los distintos géneros que pertenecen a la poligénesis de la novela corta, sino también muchos de los consejos de los tratados de cortesanía:

Frente a la chimenea doméstica, en los mesones, durante las largas caminatas se leían novelas cortas o bien se contaban de memoria, sin el libro a la vista: se «recontaban» más o menos libremente. [...]

La práctica de la narración libre era aún más frecuente en los cuentos breves, en las fábulas o consejas, que, como ha dicho Pabst, constituían una «novelística improvisada», «mezcla de relato y de mímica», (1972, 224) que venía de muy atrás. En el Siglo de Oro español se tenía conciencia de que los cuentos, como decía Rodrigues Lobo, «no tienen tanta retórica [como en las «historias»], porque lo principal en que consisten está en la gracia del que habla y la que tiene de suyo la cosa que se cuenta» (en Menéndez Pelayo, II, 1931, civ). Género consustancialmente oral, fue convertido en el siglo XVI en literatura escrita por hombres como Timoneda, Melchor de Santa Cruz y tantos otros. Pero literatura escrita con la expresa finalidad de contribuir a mejorar la calidad y la cantidad de esa tradición oral. Los cuentos se publicaban para ser memorizados y luego repetidos en las conversaciones. (Frenk, 1997: 29)

El panorama que presenta Margit Frenk está muy cercano a la ejecución de los principios del arte de narrar burlas y donaires expuestos en las obras de Castiglione y Gracián Dantisco. Al respecto, Jean-Michel Laspéras (1987: 91) se refiere a ambos textos señalando que “il n’est pas exagéré d’affirmer que leur influence a été déterminante sur l’art de raconter en société historiettes et nouvelles”, y brinda numerosos ejemplos literarios de la puesta en práctica de los mencionados principios.

²⁶ Ong (1999: 115) señala que la práctica de la lectura oral “tuvo un fuerte influjo en el estilo literario desde la Antigüedad hasta tiempos bastante recientes”.

En este contexto, los casos de lectura silenciosa –tal como la entendemos hoy– eran mínimos. La literatura implicaba una interacción social, un juego constante entre emisor y receptor:

[...] todo eso que hoy llamamos literatura y que leemos a solas y en silencio, en el Siglo de Oro solía entrar por el oído y constituir un entretenimiento colectivo. [...], la comunicación de los textos era muchas veces un fenómeno globalizador, que iba mucho más allá de ellos, implicaba la percepción física –auditiva y visual– del lector o recitador por sus oyentes y de éstos entre sí, y una continuada interacción de todos los participantes. (Frenk, 1977: 33)

Esta interacción se ve reflejada en los constantes cambios de roles de narradores y narratarios dentro de los marcos de las colecciones de novelas. E incluso se manifiestan en el interior de los textos, a través de ciertas marcas de oralidad residual.²⁷

Todos estos elementos nos llevan a considerar la elección del marco narrativo como una necesidad de los autores de inscribir en los textos su propia experiencia literaria. No debemos olvidarnos, además, que la mayoría de ellos formaba parte de las academias literarias en las que cada miembro recitaba o narraba sus propias composiciones. Al respecto, Aurora Egido (1990a: 162) recuerda que tanto preceptistas como escritores del Siglo de Oro “tuvieron una clara conciencia de la creación literaria hecha voz antes que letra o letra para ser dicha, recitada o cantada”.

Todos estos elementos aquí analizados nos introducen en la problemática de los textos intercalados, tema que trataremos en el apartado siguiente y que, en cierto sentido, fue el que dio origen a esta investigación.

2.3.2 La interacción textual en colecciones de cuentos, novelas y misceláneas

[...] para que no canse la prosa, lo mezclo con diferentes versos y Saraos entretenidos, todo a fin de entretenerte [...]
(A. de Castillo Solórzano, *Sala de recreación*)

Para comprender la presencia de textos y géneros intercalados en la novela corta es necesario entender qué función cumple esta modalidad en la literatura precedente.

²⁷ Utilizo el término utilizado por Michel Moner (1988) quien, al estudiar la deixis en la obra cervantina, rescata los elementos de la tradición oral que aparecen en los textos.

Más allá del marco narrativo, del que nos ocupamos en el apartado anterior, existen otros textos en los que la interacción genérica cumple un papel importante.

El punto de partida es el *exemplum*. Recordemos que Menéndez y Pelayo (1945) señala como uno de los orígenes más remotos de los cuentos y novelas cortas en la literatura española a la *Disciplina clericalis* de Pedro Alfonso, texto que, por cuestiones meramente metodológicas, tomo como germen de la dualidad *delectare-prodesse* en la inclusión de relatos. Wolfram Krömer (1979) señala que las historias que debían servir de ejemplos poseían un encanto narrativo por el cual el narrador se podía dejar llevar al extremo de descuidar la naturaleza del ejemplo. Más allá de esta oscilación, presente desde el inicio, el método está explícito en el *Libro del conde Lucanor et de Patronio*. Ya hemos visto, al analizar el prólogo, que allí se justifica la inserción de ejemplos estableciendo un paralelismo con la medicina y que el tópico de “endulzar la píldora” se convierte en un elemento frecuente para captar la benevolencia del receptor.²⁸

En particular, creo que la metáfora puede entenderse en un doble sentido: puede ser visto como un modo de justificar el deleite que se incorpora a la utilidad o como una necesidad para que la utilidad llegue al lector. Pero lo cierto es que esta justificación en el prólogo de *El conde Lucanor* nos ofrece una primer acercamiento a la utilización de la intercalación de textos como un instrumento para lograr el placer, más allá del didactismo que está proponiendo la colección.

En el trabajo anteriormente citado, Jenaro Talens (1977: 130) se refiere a los *exempla* y a las *novas* utilizadas con un fin didáctico:

Dos son las formas medievales que nos interesa constatar: los *exempla* y las *novas*, de origen, respectivamente, religioso y trovadoresco. Ambas unidas por su común función didáctica, la primera reducía lo general a cada caso concreto y explicaba la importancia y significación de los universales mediante la comparación con la conducta ejemplar o censurable del individuo; la segunda vehiculaba un modo de educar a la dama del trovador mediante historias con moraleja. El fin didáctico, apoyado en un elemento narrativo, acabó desplazando su centro de la ejemplaridad hacia la amenidad. Lo moralizador y lo educativo cedían su puesto al mero hecho de narrar. Pero con una tradición

²⁸ El significado de la metáfora “dorar la píldora” parece tomarse en dos sentidos muy diferentes. Hemos visto en el Pinciano que se compara el oro de la ciencia con la fábula por lo que, a la utilidad de la doctrina, añadieron el deleite de la imitación poética; lo que, sin duda, se corresponde con la metáfora de la medicina de *El conde Lucanor*. Sin embargo, en *El Guzmán de Alfarache* aparece el tópico “píldora dorada” en un sentido negativo, que es el que recoge Covarrubias: “los boticarios suelen dorarlas para disimular el amargo del azibar que llevan dentro y así quedó por proverbio: Píldora dorada: por los lugares honoríficos que tanto parecen de codicia y después amargan más que mil hieles.” Sobre el particular, cfr. Ashcom (1962).

como la occidental, de signo fundamentalmente cristiano, en la que la pauta de enjuiciamiento no era el criterio de cristiano o pagano sino el de edificante o moralmente dañino, resulta comprensible que las novelas o narraciones cortas provenientes de estas formas medievales procuraran siempre revestirse con un ropaje ejemplar y moralizante.

Es posible observar que, ya en estos textos remotos, comenzaba a desplazarse el concepto de utilidad hacia el deleite, hacia el mero placer de narrar. Y es muy probable que esta necesidad de la literatura posterior de “revestirse con un ropaje ejemplar y moralizante” haya sido la que condicionó la inclusión de los postulados horacianos como un modo de justificar relatos que no presentaban el bagaje didáctico de los *exempla* medievales.

De la inserción de novelas en el marco narrativo de las colecciones, nos ocupamos al analizar el *Decamerón* en el apartado anterior. Sin embargo, hay otros elementos que contribuyen a la conformación del género novela corta. Por un lado, los poemas y canciones que los participantes de ese marco compartían y que, en el caso puntual del *Decamerón* está dado por las baladas y canciones que la *brigata* entona al finalizar cada jornada. Este elemento en particular será una constante en las colecciones de novela de Castillo Solórzano. Pero, además, el texto de Boccaccio nos ofrece la inclusión de pequeños textos en el interior de las novelas como en I, 3, donde el judío Melquisedec se escapa de una trampa que le había tendido Saladino narrando un cuento sobre tres anillos. Allí se abre una nueva instancia de narración en la que Melquisedec va a ser el narrador y Saladino el narratario de la historia, multiplicando los niveles de enunciación y recepción de los relatos incluidos.

Dejando de lado la *novella*, debemos tener en cuenta que la inclusión de textos también nos ofrece otras manifestaciones interesantes.

Ya en el siglo XVI, uno de los géneros en el que se observa el fenómeno de la interacción textual es el de las misceláneas, género que corresponde a lo que hoy calificaríamos como de divulgación. Según Mercedes Alcalá Galán (1996: 13):

[...] no se trata de prosa doctrinal o científica, sino de obras concebidas desde fuera de la ficción pero que presentan un alto índice de literariedad. La amenidad es un fin en sí mismo al que se encaminan tanto la selección de la materia como su tratamiento.

Me interesa el acercamiento a estas obras porque, por un lado, es un género que tiene su esencia en la inserción de narraciones ejemplares, agudezas en forma de chiste, entre otros textos, los cuales podrían considerarse material novelable (Rallo Gruss, 1984). Además, si bien se trata de un género renacentista, escritores que incursionaron en la novela corta como Tirso de Molina y Juan Pérez de Montalbán, compusieron también obras misceláneas como el *Deleitar aprovechando* y el *Para todos*, respectivamente. Y, por sobre todo, gozó de gran popularidad durante los siglos XVI y XVII. Si consideramos que la inclusión de textos en la novela corta post-cervantina está condicionada, en parte, por el horizonte de expectativas del lector, no es extraño pensar que las misceláneas pueden ser un antecedente de la utilización del recurso. Fundamentalmente, si tenemos en cuenta que “la acumulación casi compulsiva de materias curiosas, y la superficialidad con la que son expuestas, puede interpretarse como síntomas del efecto que se procura conseguir en el lector: la admiración” (Alcalá Galán, 1996: 14). Y ya señalé que es precisamente el concepto de *admiratio* un punto fundamental para comprender el fenómeno de la interacción genérico-textual en el género que nos ocupa.

Respecto del tratamiento de la dualidad *delectare-prodesse*, en su estudio sobre la evolución de las misceláneas en la segunda mitad del siglo XVI, Alcalá Galán (1996: 18) indica tres aspectos que considero importante tener en cuenta:

1) El índice de didactismo va diluyéndose paulatinamente, y el carácter recreativo y de evasión va reforzándose. 2) Cada vez hay un grado menor de justificación del tono de *divertimento* de estas obras; se da un curioso cambio en el concepto «utilidad»: termina siendo «útil» aquello que es simplemente grato. 3) En función de todo esto, el papel del autor va tomando más trascendencia, ya que éste adopta la responsabilidad de entretener y aparece con mayor relevancia en el discurso. Como importa cada vez más lo inmediato y humano, se va abandonando el tono grave e impersonal de la erudición en beneficio de anécdotas, chistes, relatos, experiencias personales, etc. —en definitiva, todo aquello que se parece a la conversación.

La observación es interesante porque propone la transición del *prodesse* hacia el *delectare* desde un género concebido para educar, no ya para adoctrinar. Además, se

perfila la construcción de una voz narradora que, con salvedades, nos acerca al marco narrativo de las novelas. Por último, que el proceso de transición hacia una literatura de evasión esté dado, en parte, por la incorporación de intertextos es una clara señal de las posibilidades de utilización lúdica que genera el recurso.

Ahora bien, a pesar de todos los elementos que surgen de la evolución del género hacia el final del siglo XVI, quiero referirme a la primera de ellas: la *Silva de varia lección* (1551) de Pedro Mexía, ya que considero posible establecer varios puntos en contacto con el *Teatro popular* de Francisco de Lugo y Dávila.

Se trata de una obra que alcanzó en algo más de un siglo la poco corriente cifra de treinta y dos ediciones en castellano,²⁹ y que, en palabras de Menéndez y Pelayo (1945: 58), “representaba de tal modo el nivel medio de la cultura de la época y ofrecía lectura tan sabrosa a toda casta de gentes, que apenas hubo libro más afortunado que él en sus días y hasta medio siglo después”.

Por su parte, Isaías Lerner (1989a: 494) se refiere a la trascendencia cultural de esta miscelánea, señalando que:

[...] en conjunto lo que la *Silva* revela es el tejido de referencias bibliográficas, las expectativas culturales y los intereses intelectuales del sector letrado de la primera mitad del siglo XVI español y, sobre todo, la intensidad y la variedad del tráfico y tránsito de nuevos libros en la época.

En principio, el “Prohemio y prefación de la obra” ofrece varios elementos dignos de destacarse:

[...] escogí y hame parecido escrevir este livro assí, por discursos y capítulos de diversos propósitos, sin perseverar ni guardar orden en ellos; y por esto le puse por nombre *Silva*, porque en las selvas y bosques están las plantas y árboles sin orden ni regla. Y aunque esta manera de escrevir sea nueva en nuestra lengua castellana y creo que soy yo el primero que en ella aya tomado esta invención, en la griega y latina muy grandes auctores escrivieron assí, como fueron Ateneo, Vincide Cecilio, Aulo Gelio, Macrobio, y aun en nuestros tiempos, Petro Crinito, Ludovico Celio, Nicolao Leónico y otros algunos.

Y pues la lengua castellana no tiene, si bien se considera, por qué reconozca ventaja a otra ninguna, no sé por qué no osaremos en ella tomar las invenciones que en las otras y tractar materias grandes, como los ytalianos y otras naciones lo hazen en las suyas, pues no faltan en España agudos y altos ingenios. Por lo qual yo, preciándome tanto de la lengua que aprendí de mis padres como de la que me mostraron preceptores, quise dar estas vigiliyas a los que no entienden

²⁹ Veintinueve completas y tres parciales y, como mínimo, setenta y cinco en lenguas extranjeras (treinta y un francesas, cinco inglesas, seis holandesas y cuatro alemanas, hecho que habla por sí solo de su difusión.

los libros latinos, y ellos principalmente quiero que me agradezcan este trabajo, pues son los más y los que más necesidad y desseo suelen tener de saber estas cosas. Porque yo, cierto, he procurado hablar de materias que no fuesen muy comunes ni anduviessen por el vulgo, o que ellas, de sí, fuesen grandes y provechosas, a lo menos a mi juyzio. (1989: 161-164)

Por un lado, tenemos la definición del género por medio de la elección del vocablo “silva”, que establece el paralelo con los distintos textos que conforman la miscelánea, reunidos “sin orden ni regla”. Luego, Pedro Mexía va a señalar que es el primero en escribir de este modo en lengua castellana, palabras que parecen anticipar aquellas de Cervantes en su prólogo a las *Ejemplares*. La legitimación parece estar dada a través de la mención como modelo de algunos autores, tanto clásicos como modernos.³⁰

A partir de allí, el autor subraya su intención al escribir la *Silva*: hacer llegar al vulgo materias poco comunes y, a su juicio, grandes y provechosas. Las vigiliás a las que se refiere son las noches que, tanto él como sus potenciales lectores, dedican o dedicarán al estudio. Al respecto, Antonio Castro (1989: 70-71) señala:

[...] Mexía no escribe realmente para la minoría selecta de los humanistas de aquel tiempo (constituida por espíritus cultivados y eruditos que empleaban el latín como lengua internacional de cultura), porque éstos podían conocer de primera mano todas las lecturas que Mexía había resumido en la *Silva*. Muy por el contrario, nuestro autor, [...] quiere difundir más ampliamente sus muchos conocimientos, adquiridos en múltiples lecturas, y desea hacerlos llegar a un público nuevo y numeroso, que, aunque desconoce el latín, no es iletrado, un público más vasto y abigarrado que el de los humanistas conocedores de las lenguas clásicas; es éste un público cortesano o burgués, ávido de aprender y de divertirse, al mismo tiempo, leyendo un tipo de obras interesantes y amenas como la *Silva*, un público que la imprenta recién inventada está generando y acrecentando por aquellos años.

³⁰ En la introducción a su edición de la *Silva de varia lección*, Antonio Castro (1989: 60-61) amplía las fuentes utilizadas por Mexía: “La filiación de la *Silva* dentro del género de la compilación miscelánea le viene principalmente, como acabamos de ver que el mismo Mexía confiesa, de las *Noches áticas* de Aulo Gelio, las *Saturnales* de Macrobio y el *Banquete de los sofistas* de Ateneo, entre los antiguos; y, aunque escasamente mencionados en la *Silva*, el *De honesta disciplina* (1504) de Pedro Crinito (o Pietro Riccio), las *Lectioinum antiquarum libri XXX* (1516) de Ludovico Celio Rhodigino (o Luigi Ricchieri) y el *De varia historia libri tres* (1524) de Nicolás Leónico (o Nicolao Leonico Tomeo), entre los modernos. Junto a éstos, la *Historia natural* de Plinio, la *Collectanea rerum memorabilium* de Solino y los *Factorum et dictorum memorabilium libri novem* de Valerio Máximo marcan las directrices esenciales del género en que la *Silva* quiere incardinarse, los temas científicos e históricos a los que la obra dará cabida y las anécdotas y curiosidades moralizantes que en el libro se recogen. [...]”. De todas estas autoridades, me interesa destacar a Aulo Gelio y a Ludovico Celio, ya que ambos son citados tanto en el prólogo como en el marco narrativo de *Teatro popular*. En el capítulo correspondiente a Lugo y Dávila se estudiará la relación de ambos autores con la colección de novelas.

Con la miscelánea tenemos, entonces, un nuevo género que, evidentemente por la cantidad de ediciones que se hicieron, atrajo a ese público cortesano del que ya hemos hablado. Y, por el mismo motivo, creo que más allá del fin didáctico que propone por medio de la divulgación de conocimientos, el éxito tiene que ver, probablemente, con el entretenimiento que este tipo de obras proporcionaba. Y en este primer documento del género, en el que todavía no se dan los rasgos señalados por Alcalá Galán para sus epígonos, es posible que se logre a través de la admiración.

Un par de fragmentos nos ayudará a comprender cómo funciona el concepto de *admiratio* en la *Silva*. Uno de los primeros intertextos intercalados en la obra es la leyenda de la papisa Juana (I, 9). Allí da por sentado que todos conocen que hubo una mujer que fue papa en hábito de hombre, pero agrega que “porque no todos saben cómo pasó y sea uno de los admirables casos que han pasado en el mundo, quiselo escribir aquí, según lo hallo escrito por autores verdaderos” (1989: 238), y narra la historia. Algunos capítulos más adelante (I, 23) cuenta una leyenda de la tradición folklórica europea: la del pece Nicolao, aunque trata de explicar cuáles fueron los hechos que dieron origen a la fábula que el pueblo cuenta. Pero lo que me interesa rescatar es la introducción que hace a la narración:

Muchos sabios aconsejan que no cuente hombre las cosas de admiración, porque, por la mayor parte, se duda de la verdad de ellas; pero quando, de lo que se dize, [se] dan testigos de autoridad, sin peligro puede hombre decir lo que ellos cuentan. Por lo qual, aunque parece cosa admirable lo que agora quiero contar, en la fe de los buenos auctores se salvará mi atrevimiento. (1989: 369)

Tomé estos dos ejemplos porque pertenecen a historias conocidas que se incorporan al texto de Mexía. En ambos casos, asegura ser verdad y destaca que esa verdad está validada por las autoridades, pero eso no le impide remarcar lo admirable de cada caso. De hecho, la *auctoritas* se vuelve un elemento necesario para poder legitimar tantas historias que él ofrece por verdaderas. Antonio Castro (1989) clasifica los capítulos estructuralmente en dos tipos: capítulos informativos y capítulos dialécticos. En los primeros, sólo se suministran conocimientos; pero en los segundos, en torno a una idea controvertible, se establece una argumentación a favor y en contra, con el apoyo de autoridades probatorias en ambos sentidos, para acabar extrayendo la solución

final, si es posible, al problema debatido. Una vez más, y en función de la investigación posterior, me interesa destacar una modalidad de la *Silva*. En este caso, la metodología que se sigue en los capítulos dialécticos porque se asemeja mucho a la utilizada por Francisco de Lugo y Dávila para resolver el conflicto de sus dos últimas novelas.

Volviendo a la *Silva de varia lección*, y en relación con este tema, quiero destacar un ejemplo más en el que se presentan los hechos y se deja que el lector tome opinión sobre el asunto. Me refiero a las anécdotas narradas en II, 30, cuyo epígrafe inicial es: "En que se cuenta la continencia que Alexandre Magno usó con la muger de Darío, y Scipión Affricano con otra donzella. Dúbdase cuál de los dos deva ser más alabado, dexando la determinación al discreto lector" (1989: 722).

Varios son, entonces, los elementos a destacar de las misceláneas en general y del texto de Mexía en particular, en función de la interacción textual.

En primer lugar, el aumento paulatino de la incorporación de intertextos desde la *Silva* de Mexía en adelante señala cierta tendencia hacia una literatura de entretenimiento.

En segundo término, se trata de un texto para ser leído (recordemos las vigiliias a las que alude Mexía) pero la oralidad, a la que le dimos tanta importancia al analizar el itinerario de la ficción que nos lleva a la novela corta del siglo XVII, es la materia que nutre la obra ya que, en gran medida, presenta materiales recogidos de la tradición oral.

Por otro lado, la elección de temas que provocan la admiración del lector es, evidentemente, uno de los aciertos de las misceláneas y será una constante en la literatura posterior. Aquí se produce la *admiratio* que Riley (1963: 177) califica como nacida de "las cosas" y que, en su opinión, es la que ofrece mayor dificultad:

Aun subsistía en el siglo XVI el gusto medieval por lo maravilloso, pero al mismo tiempo había empezado a obrar el nuevo espíritu crítico y científico. Por muy dispuestos que fueran los hombres del renacimiento a oír prodigios, es de notar cómo, a medida que avanzaba el siglo, se hacía sentir ese deseo (de estirpe humanista) de separar lo históricamente cierto de lo fabuloso.

Si bien Riley no menciona las misceláneas, ya que utiliza estos conceptos para analizar el problema de verosimilitud que ofrecían las novelas de caballerías, creo que es posible aplicarlo al género porque explica, en cierta medida, su éxito. Ávidos de relatos maravillosos, por el Medioevo cercano, los hombres del Renacimiento español

eligieron este híbrido entre lo real y lo maravilloso que, desde su enunciación, proponía cierto acercamiento científico a algunos temas.

Por último, y en relación con la colección de Francisco de Lugo y Dávila, quiero subrayar una vez más, la importancia del manejo de la *auctoritas*, ya que es un elemento que está presente a lo largo de toda la colección. Al analizar la poética de la cita en la *Silva*, Isaiás Lerner, (1989: 492) sugiere que “guía el discurso de la miscelánea”. Me interesa rescatar la reflexión porque en *Teatro popular* la cita también ocupa un espacio preponderante.

Pero la inclusión de textos también nos ofrece otras manifestaciones interesantes. Patrizia Campana (1997), analizando la *variatio* en el *Quijote*, parte de un verso de un soneto de Serafino Aquilano, poeta petrarquista de finales del siglo XV, reiteradamente citado en los siglos XVI y XVII: *che per tal variar natura è bella*. La autora, con este intertexto, intenta explicar el gusto, entre otras variaciones, por la interpolación de relatos cortos en novelas extensas, en clara alusión al consejo de Alonso López Pinciano de “quitar los episodios y poner otros que quizá fuesen de más verosimilitud y aun deleite” (1953, II: 17).

De Cervantes nos ocuparemos en el apartado correspondiente. Aquí quisiera destacar dos ejemplos claros de la inclusión de relatos breves en el marco de una novela extensa con el fin de provocar el deleite del auditorio que recrea la narración. Me refiero, en primer lugar, a la *Novela del Abencerraje y la hermosa Jarifa*, incluida hacia el final del libro IV de *La Diana* (1561) de Jorge de Montemayor, y leída durante una sobremesa en el palacio de la sabia Felicia.

La inclusión de textos no es ajena a la literatura pastoril. Las novelas están plagadas de composiciones poéticas intercaladas en la materia narrativa y de, en palabras de Michel Moner (1986), “relatos curriculares”.³¹ Pero en *La Diana*, hacia el final del libro IV, se incluye la *Novela del Abencerraje y la hermosa Jarifa*, a modo de sobremesa en el palacio de la sabia Felicia:

[...] Y acabando de cenar, la sabia Felicia rogó a Felismena que contase alguna cosa, ora fuese historia, o algún acaecimiento que en la provincia de Vandalia

³¹ Moner (1986: 167), al analizar algunos aspectos de la narrativa cervantina, define el “relato curricular” como “[...] una narración, generalmente autobiográfica, de extensión variable, pero que raras veces se extiende a más de una página, [...]. Por lo general es un relato sumario, a veces muy poco narrativizado, cuya función aparente es proporcionar unos cuantos datos relativos a la identidad o a los méritos de un personaje, a la manera de un *curriculum vitae*.”

hubiese sucedido, lo cual Felismena hizo, y con muy gentil gracia comenzó a contar lo presente. (1574: f. 114r^o)

Cuando Felismena termina el relato, cierra el capítulo la voz narradora:

[...] Acabada la historia la sabia Felicia alabó mucho la gracia y buenas palabras con que la hermosa Felismena la había contado, y lo mismo hicieron las que estaban presentes, las cuales tomando licencia de la sabia Felicia se fueron a reposar. (1574: f. 129 v^o)

Francisco López Estrada (1987:14), en un trabajo sobre el tema del abencerraje en la novela y el romancero, destaca su inclusión en *La Diana*, señalando como “la anécdota [...] se vierte al aire pastoril; se cuenta en una reunión de damas y pastores, y domina el tono de elegancia formal y espiritual del conjunto”. Tono de cortesanía, podríamos agregar, que parece desprenderse de esa necesidad del buen narrar que observamos al acercarnos a la problemática del marco narrativo y que se aleja de la necesidad de adoctrinar a través de la literatura.

El segundo caso corresponde al *Guzmán de Alfarache* (1599). Allí, uno de los clérigos que camina junto a Guzmán cuenta una historia “para olvidar algo de lo pasado y entretener el camino con algún alivio” (1983: 193). Es así como compartimos junto con los caminantes, otra novela morisca, la historia de *Ozmín y Daraja* (I, i, 8), a la que siguen, ya en otro género, *Dorido y Clorinia* (I, iii, 10); “Un caso que sucedió al condestable de Castilla don Álvaro de Luna” (II, i, 4) y *Bonifacio y Dorotea* (II, ii, 9). Francisco Rico (1983: 51), en el estudio preliminar de su edición, afirma que “parece segura la finalidad meramente placentera de tales “intermedios” (en algunos casos en oposición, incluso, a las enseñanzas del resto de la obra y por ello en boca de personas distintas al narrador)”. Una vez más, la recreación de una situación social que tiende al deleite por sobre la utilidad.³²

Al respecto, es interesante mencionar una vez más al *Galateo español* de Lucas Gracián Dantisco. Allí aparece intercalada la “Novela del gran Soldán, con los amores de la linda Axa y el Príncipe de Nápoles”, una novela cortesana de tipo oriental, cuya inclusión está justificada a través de un comentario que remite claramente al deleite:

³² No pretendo hacer en este capítulo un análisis exhaustivo de todos los ejemplos literarios que intercalan novelas en su interior, sino reunir una serie de elementos significativos en función del eje del trabajo. El estudio de este recurso en la novela bizantina, por ejemplo, sería por sí solo un tema de investigación. Es por eso que escojo dos obras fundamentales en la literatura previa al fenómeno de la novela corta, en las

[...] pondremos un cuento, del qual, por haver parecido bien a unos discretos cómicos, se hizo una hermosa tragicomedia. Y porque en este libro procuramos dar pasto a los más gustos, el que desto no le tuviere, passe la novela, si le pareciere larga, y prosiga las demás cosas deste tratado. (1968: 156)

Es notable la afirmación que se hace desde el texto orientada a darle placer al receptor que puede leer o no leer la novela, según lo desee, y que nos recuerda los comentarios que hace Lope de Vega en sus *Novelas a Marcia Leonarda* cuando sugiere a su narrataria que “si tiene más deseo de saber las fortunas de Diana que de oír cantar a Fabio, podrá pasar los versos deste romance sin leerlos” (1969: 674).

Por último, es necesario también hacer una mención a la inclusión de textos dramáticos en el interior de obras narrativas, ya que va a ser un recurso frecuente en las colecciones de Castillo Solórzano. Esta modalidad tiene su antecedente, una vez más, en la novela pastoril que suele insertar églogas dramatizadas.

Sin embargo, si bien es cierto que existen varios autores que intercalan comedias en el interior de una obra, son muy pocos los que lo hacen en función de una representación dentro del encuadre narrativo. Existe una línea que se inicia con las tres representaciones a las que asiste el protagonista de la *Selva de aventuras* (1562) de Jerónimo de Contreras, continúa con los autos sacramentales incluidos en *El peregrino en su patria* (1604) de Lope de Vega y retoma, en cierta medida y ya dentro del período de auge de la novela corta, Tirso en sus *Cigarrales* (1621). La inclusión de los textos dramáticos en el espacio narrativo es mucho más compleja que la mera interpolación de novelas, donde el pretexto de alivio de un viaje o la invitación a compartir un momento agradable está clara.

El primer documento, entonces, es la *Selva de aventuras*. La novela trata el peregrinaje por Italia durante diez años de Luzmán, un caballero sevillano que, entre otras cosas, asiste durante ese tiempo a tres representaciones. Éstas se desarrollan en Venecia, Milán y Roma, escenificándose, respectivamente, en un teatro armado en la plaza de San Marcos, en una sala del palacio de un duque y en un “teatro a manera de coliseo” en la casa de un cardenal. Las tres piezas representan, de este modo, los diferentes ámbitos escénicos del siglo XVI: plaza de la ciudad, palacio cortesano y residencia de alta dignidad eclesiástica (Rubiera Fernández, 2002).

que la inclusión de textos está utilizada con la única finalidad de ofrecer entretenimiento a los personajes de la narración principal.

Particularmente, quiero rescatar dos descripciones que rodean estos momentos dramáticos. En primer lugar, la del teatro de la plaza San Marcos:

Estaba la plaza toda cubierta de paños de oro y seda, y a una parte della sobre muchos pilares armado un teatro cubierto de ricos paños, y en medio dél una rica silla; y estando así mirando estas cosas, se abrió una puerta, y por ella salieron muchos hombres viejos, con ricos cetros en las manos, y en medio dellos una doncella vestida la más ricamente que ver jamás Luzmán pensó, la cual se sentó en la silla, y todos se pusieron alrededor della; y estando así muy sosegados, comenzó a decir con mucha autoridad y grave continente, mirando a todas partes, las siguientes razones [...] (1876: 476a)

Y luego, la de la finalización de la representación que, con motivo de las bodas del duque Galeazo, se realiza en el palacio:

Y a este tiempo entraron por la gran sala muchas máscaras costosamente vestidas, así de hombres como de mujeres, las cuales danzaron, haciendo hermosas mudanzas, y dijeron avisados motes al duque y a la duquesa, y a las otras dueñas y doncellas que allí estaban; y con gran ruido de música se dio fin a esta fiesta., [...] (1876: 480 a)

Tanto la descripción del ambiente en el que se desarrolla la representación como la del fin de fiesta, va a ser una constante en la inclusión de comedias dentro del marco narrativo de las colecciones de Castillo Solórzano. Por otro lado, cada una de estas puestas en escena de la *Selva de aventuras*, sugiere un momento de deleite para el protagonista en su peregrinar.

Pero los textos dramáticos también pueden funcionar, en ocasiones, como una *mise en abyme* de la narración, como es el caso de los autos sacramentales de *El peregrino* (Deffis, 1998). Allí la descripción que rodea la inclusión de los autos es mínima. Sin embargo, su inclusión refuerza el mensaje ideológico-religioso que fundamenta toda la novela.³³

Ya fuera de nuestro período de lecturas previas a las *Ejemplares* cervantinas, tenemos los *Cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina.³⁴ Dentro del estudio de las colecciones de novela, se trata de una obra curiosa ya que presenta una narración de estructura sintagmática, que al cerrarse (en una triple boda), genera nuevas unidades

³³ Para un desarrollo pormenorizado de la inserción de los autos sacramentales, cfr. el mencionado trabajo de Deffis (1998).

³⁴ Por su fecha de aparición, *Los cigarrales* deberían quedar fuera de este recorrido. Sin embargo, no puedo dejar de mencionar algunos aspectos que resultarán relevantes para estudiar la obra de Castillo Solórzano.

relacionadas coordinativamente con la principal (Palomo, 1976): los “Cigarrales”, que constituyen un espacio para el deleite y el entretenimiento de los invitados a las bodas. Lo que nos interesa aquí es que se incluyen tres comedias como un modo de reforzar la diversión que supone un festejo de tales características.

En la introducción a su edición de la obra, Luis Vázquez Fernández (1996: 51) señala que:

En Tirso –dignificador del *amor humano*- se trata de ofrecer-desde su óptica, siempre en él vigente, de *deleitar aprovechando*- la representación del amor humano en triple faceta: conquistador de la nobleza originaria (*El vergonzoso en palacio*), sacrificador del amor-pasión en aras de la inquebrantable amistad (*Como han de ser los amigos*) y subordinador del componente amoroso de los celos a la prudencia, paciente y pacificadora, en oposición a la violenta venganza de honor (*El celoso prudente*).

Más allá de estas correlaciones temáticas, la representación de *El vergonzoso en palacio* da pie para incluir un diálogo teórico en defensa de la comedia nueva. Es interesante observar cómo el encuadre narrativo posibilita la reflexión teórica y que además, el texto incluido (en este caso, una comedia) funciona como generador de esa reflexión. Si consideramos el marco como un elemento que, en cierto modo, intenta reproducir cierta *performance*, ya sea en la transmisión oral, ya sea en la integración de una puesta en escena, no debe asombrarnos el hecho de que algunos escritores lo elijan como un espacio que permite plasmar las múltiples problemáticas teóricas que les preocupaban.

Un elemento más a tener en cuenta al enfrentarnos a la intercalación de obras dramáticas en las narraciones es el estudiado por Marcos A. Morínigo (1957: 42), al analizar los factores que contribuyeron al éxito de la comedia a fines del siglo XVI:

¿No sería lícito [...] pensar en una posible relación directa entre el descenso de la elaboración novelística y el auge del teatro? En otras palabras: ¿no podríamos suponer que la comedia española de 1585 es en cierta medida un sustituto de la novela en el gusto, en las valencias afectivas libres, en la imaginación del pueblo español? Parecería corroborarlo el hecho, también conocido, de que la comedia de Lope encuentra su más firme sostén en el mismo linaje de público que escuchaba extasiado las hazañas inverosímiles de los Amadises y su dilatada descendencia.

Y en una suerte de cierre a este círculo novela-comedia-novela, el investigador subraya la importancia de este fenómeno en el florecimiento de la novela del siglo

XVII, y destaca, además, que para los autores y el público del período, “comedias y novelas son un mismo tipo de creación en moldes distintos” (1957: 61)

Es interesante el proceso, entonces, del surgimiento de la Comedia española (con mayúsculas) ante un descenso de la producción narrativa y el resurgimiento de ésta a través de las novelas cortas, que en ciertos aspectos, están emparentadas con las comedias.

De todos modos, lo importante aquí es destacar la inclusión de las piezas teatrales en interior de las narraciones, como un elemento más que nos ayudará a comprender el desplazamiento de la propuesta literaria hacia el deleite y el entretenimiento.

El recorrido por los distintos ejemplos de interacción textual en la literatura precedente, deja en claro el desplazamiento que sufrió el uso de la interpolación de textos, desde un mero mecanismo didáctico hasta su utilización en función de una poética del *delectare*. Desplazamiento que es obvio si tenemos en cuenta la especificación del uso de este recurso en el libro de ejemplos canónico de la literatura española, y la consideración que hace de él Alonso de Castillo Solórzano en una de sus últimas colecciones de novelas.

2.4. Cervantes, las *Novelas ejemplares* y el fenómeno de la novela corta

[...] yo soy el primero que he novelado
en lengua castellana;
(Cervantes, Prólogo a las *Novelas ejemplares*)

Muchos de los elementos que hemos presentado en función de un análisis posterior de la poética del *delectare* en la novela corta, confluyen en el trabajo cervantino. Sin embargo, no debemos olvidarnos que la virtud de las *Novelas ejemplares* radica, precisamente, en que son una creación literaria de carácter excepcional y por eso marcaron un hito en la historia de la literatura. No podemos pretender, entonces, hallar en ellas el espejo de un modelo sino una nueva propuesta de escritura narrativa que conserva, en parte, algún indicio de las obras que la precedieron.³⁵

³⁵ Por cuestiones metodológicas, no haré en este apartado un relevamiento de la inabarcable bibliografía cervantina. Cito, simplemente, aquellos estudios que considero fundamentales para esta investigación en

Ya hemos analizado, al revisar los proemios de las obras relevantes en el tránsito ficcional que nos lleva a la novela corta del siglo XVII, la presencia de los postulados horacianos en el prólogo de la colección. En ese plano, es importante señalar que, si bien Cervantes alude a la ejemplaridad que pregona el título, el campo semántico que utiliza en la presentación de las novelas parece inclinarse hacia el *delectare*: “entretenerse sin daño del alma ni del cuerpo”, “ejercicios honestos y agradables”, “horas hay de recreación”.

Sobre este tema en particular, me interesa rescatar una observación que Georges Günter (2001: 682-683) realiza al comparar las *Novelas ejemplares* con el *Decamerón*, estableciendo un paralelismo con el manejo del lenguaje en ambos autores:

En ambos textos, se recurre a un lenguaje metafórico para distinguir las propiedades del *discurso literario* de las de otros discursos [...] distinción que equivale a un defensa de la literatura, cuyo dominio específico está simbolizado por el deleitoso encanto de los jardines, opuesto a la gravedad de los templos y de los estudios.

La presencia del jardín como metáfora del texto literario contribuye a ubicar las colecciones dentro de la funcionalidad poética del *delectare*. Recordemos que, en la obra de Boccaccio, el orden de la literatura aparece como respuesta al caos de la realidad. Esto nos remite al universo de la literatura como evasión y creo que, en este contexto, es posible hablar de la “utilidad” de ese tipo de literatura, correspondiéndose así con el sincretismo de las dos vertientes señalado por Aurora Egido (1990a), que rescata, sobre todo, la ejemplaridad literaria del texto cervantino en función del deleite que provoca el acercamiento al texto.

Además, se debe tener en cuenta que la colección, como otros textos cervantinos, propone espacios de reflexión teórica en los que se amplía el *miscere utile dulce* horaciano en pos de una poética integral. Y en ese sentido, resulta fundamental el estudio de Edward Riley (1972): *Teoría de la novela en Cervantes*. Allí, el investigador recorre los numerosos comentarios críticos y teóricos que el autor del *Quijote* diseminó a lo largo de sus escritos, presentando un panorama completo de su teoría de la prosa novelística. No reseñaremos aquí el texto de Riley pero, en cambio, utilizaremos algunas de sus observaciones para completar nuestro estudio de la obra cervantina en

particular. Parte de los trabajos consultados –los más relevantes– figuran mencionados en el capítulo correspondiente a la Bibliografía, al finalizar el trabajo.

función de la presente investigación.

Ahora bien, hasta aquí revisamos, en algunas obras precedentes, las categorías de marco, la alternativa entre oralidad y escritura, la importancia del buen narrar, la presencia de la *admiratio* en los textos, ligada al concepto retórico de *movere* y, por último, la interpolación de textos. ¿Cómo aparecen estos elementos en las *Novelas ejemplares*?

En principio, tenemos el problema del marco. La tertulia que contribuye a la ficcionalización del *Decamerón* desaparece. Habían pasado casi tres siglos desde aquel momento y el estatuto de la ficción ya estaba consolidado por lo que Cervantes no consideró necesaria la recreación de ese universo particular. El marco tradicional, entonces, se reformula, pero no por eso se abandona el concepto de colección. Al respecto, es muy significativa la lectura que Alicia Parodi (2002) hace del siguiente fragmento del prólogo de las *Ejemplares*:

Heles dado nombre de *ejemplares*, y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso, y si no fuera por no alargar este sujeto, quizá te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas, como de cada una de por sí. (I, 87)

La investigadora señala la contradicción que supone el índice discriminado de doce novelas frente al “todas juntas” del Prólogo que hacen solamente once, en relación con el binomio *Casamiento-Coloquio*; y propone, por medio de la lectura, “devolver a la colección la plasticidad que le reconoció Cervantes en su prólogo” (2002: 31). Esto nos da la pauta de la extremada complejidad del texto cervantino.

El concepto de colección, entonces, queda claro desde el prólogo. La voz narradora convoca al lector en una suerte de diálogo retórico que mantiene la comunicación a lo largo de toda la obra.

A través del manejo discursivo, Cervantes logra un perfecto distanciamiento del objeto de su relato y su postura frente a él. Abundan las marcas de oralidad apelando al receptor, el relato de los acontecimientos cargado de subjetividad, la anticipación de los hechos apelando al conocimiento popular y algunas reflexiones de contenido moral, junto con el desarrollo de sus ideas teóricas. Riley (1971: 60) explica tanto la originalidad como la fundamentación del aporte cervantino del siguiente modo:

Lo que en particular necesitaban los escritores para que esa “autoconsciencia” literaria que encontramos en las novelas cervantinas se desarrollase era hacer que sus personajes se mantuvieran a distancia, comentándolas, de las narraciones o los versos incluidos en el mismo libro. Esta es una característica de las *novelle* italianas y sus imitaciones españolas. Hasta cierto punto deriva, por consiguiente, del uso que hace Bocaccio en sus cuentos de un “marco”. Entre las historias narradas y el lector, Bocaccio intercala un auditorio imaginario y, aunque muy brevemente, indica siempre las reacciones de este auditorio.

Aquí se debe tener en consideración que fue la literatura pastoril, experimentada por Cervantes con *La Galatea*, uno de los géneros que más contribuyó al desarrollo de esta “autoconsciencia literaria” que se consolida en sus obras monumentales.

La pastoril, a partir de su naturaleza lírica, permite cierta comunidad de emociones entre el autor, el lector y los personajes, además de que a éstos se les atribuye unas normas críticas y una sensibilidad artística que probablemente compartían con sus receptores. Al respecto, Riley (1971: 62) considera que “la introducción dentro de la prosa narrativa de lo que era al menos una conciencia crítica contribuyó a estimular el inmediato desarrollo de la novela moderna”.

En el texto cervantino, esta auto-conciencia existe tanto a partir de la construcción compleja del narrador como del distanciamiento que toman los personajes para contar su historia.

En el caso del narrador, y sin pretender hacer un análisis exhaustivo de los elementos que permiten este distanciamiento, vamos a detenernos en algunos ejemplos que ilustran esta particularidad en la construcción del relato que, en muchos casos, integra a los potenciales lectores.

En primer lugar, debemos señalar las apelaciones al lector-oidor y el empleo de distintos elementos de deixis:

...y aún hasta hoy dura...	<i>El amante liberal</i> (I, 229)
...como vamos de Castilla a Andalucía...	<i>Rinconete</i> (I, 231)
...veis aquí do...	<i>Rinconete</i> (I, 240)
...regalos y pasatiempos que halló nuestro curioso en Venecia...	<i>Licenciado</i> , (II, 15)
Iba nuestro pasajero...	<i>El celoso extremeño</i> (II, 64)
...como ahora oiréis.	<i>El celoso extremeño</i> (II, 70)
...no ha muchos años...	<i>La ilustre fregona</i> (II, 107)

Entre los muchos elementos que se despliegan para mantener la conversación con el “lector amantísimo”, estos son los que presentan un menor grado de complejidad. Alusiones espacio-temporales y posesivos que incluyen al receptor en el relato contribuyen a acentuar la interacción entre el narrador y el receptor. Las apelaciones al lector-oidor permiten la inserción de la narración dentro del contexto histórico en que fue elaborada.

Pero la voz narradora de las *Ejemplares* no se limita a marcar el *hic et nunc* de “nuestro” relato. El discurso del emisor juega con la narración y re-flexiona constantemente sobre el objeto de ese relato. Recapitula (“Todo esto pasó así como se ha dicho: que Andrés...” *Gitanilla*, I,129); agrega detalles que había olvidado (“Olvidábaseme de decir...” *Gitanilla*, I,173 – *Rinconete*, I, 249); reafirma (“Digo, pues, que...”, *Española*, I, 283); ordena su narración a partir de los personajes del relato (“Dejémoslos ir, por ahora y volvamos a contar...” *Ilustre fregona*, II, 113; “Dejémoslas ir, que ellas van tan atrevidas como bien encaminadas, y sepamos qué les sucedió a...” *La señora Cornelia*, II, 242), etc. Hasta en algunos casos, incluye un guiño al receptor a partir de un error en su narración:

Finalmente, le entregaron a Isabela y a sus padres, y Ricaredo los llevó a su casa, digo, a la de sus padres. *La española inglesa*, (I, 310)

En varias ocasiones, el comentario excede lo coloquial y entra en el campo literario. Es por eso que, con frecuencia, podemos encontrar observaciones sobre el relato o sobre la escritura que, generalmente, presentan al narrador en una actitud de menoscabo hacia sus posibilidades narrativas:

Y estando aquella mañana Isabel vestida por orden de la reina tan ricamente que no se atreve la pluma a contarlo,... *La española inglesa*, (I, 305)

El cual hecho, déjese a otra pluma y otro ingenio más delicado que el mío el contar la alegría universal de todos los que en él se hallaron. *La fuerza de la sangre*, (II, 61)

Los ejemplos son más que significativos pero la lista no es exhaustiva. Hay muchas más intervenciones de esta voz narradora comprometida con la problemática de cómo contar historias. Lo interesante es que a lo largo de toda la colección esta participación nos recuerda constantemente que estamos insertos en un proceso literario

del cual también somos un elemento importante para su realización. El narrador comparte con nosotros el trabajo de la creación al utilizar el posesivo plural para nombrar a los personajes, en los comentarios acerca de sus nombres o al manifestarnos su temor por no estar ejerciendo su oficio correctamente.

Pero la problemática sobre el modo de narrar no se agota en los comentarios de la voz narradora, sino que aparece en el discurso de los distintos personajes de las otras novelas que componen la colección, ajenos de la actividad literaria pero no de la necesidad de contar historias. Una vez más, la tan mentada “auto-consciencia” literaria. Ellos también son narradores: Isabela, *La española inglesa*, incluso escribe la novela de su vida; Cornelia, Teodosia y Leocadia cuentan sus desdichas; el Sevillano narra lo que aconteció con la madre de Constanza; y Campuzano escribe el *Coloquio*. Pero Cervantes elige una novela para duplicar los temores del narrador ante la construcción del relato. En *El amante liberal* se repite la reflexión literaria de la voz narradora.

Tres veces en la voz de Ricardo:

... mas no sé si podré cumplir lo que antes dije, que en breves razones te contaría mi desventura, por ser ella tan larga y desmedida, que no se puede medir con razón alguna; con todo esto, haré lo que pudiere y lo que el tiempo diere lugar, ... (I, 179)

En fin, por no ser tan prolijo en contar la tormenta como ella lo fue en su porfía, digo que cansados, hambrientos y fatigados con tan largo rodeo, ... (I, 191)

Lo que después acá a los dos ha sucedido requiere para más tiempo otra sazón y coyuntura, y otra lengua no tan turbada como la mía; basta deciros por ahora que, ... (I, 225-226)

y una en la de Leonisa:

-Más espacio –respondió Leonisa– pide el cuento de mis desgracias; pero, con todo eso, te quiero satisfacer en algo. (I, 211)

El amante liberal es una de las dos novelas de la colección que sigue ciertas pautas de la novela bizantina. Ya se ha mencionado, como uno de los problemas fundamentales del género, la ausencia de una preceptiva que legitime la escritura de las novelas. En cambio, tanto la obra de Heliodoro como la de Aquiles Tacio gozaban de un mejor prestigio literario. De allí que no es extraño que Cervantes haya elegido a las novelas bizantinas para ampliar el campo de reflexión que ya se había instalado en el

prólogo. En el caso de *El amante*, a través de la duplicación de sus problemas frente a las narraciones. En el caso de *La española*, como un espejo de su experiencia como narrador frente a un receptor válido. No debemos olvidar que Isabela promete poner por escrito su novela para que la lea el arzobispo de Sevilla. Del mismo modo, Cervantes ofrece las primeras versiones de *Rinconete y Cortadillo* y de *El celoso extremeño* a Fernando Niño de Guevara, precisamente arzobispo de Sevilla, para entretener sus ratos de ocio.

En relación con esto, el otro punto a tener en cuenta es el que tiene que ver con la fluctuación que existía entre leer y oír, en un momento en que tanto la lectura como la oralidad formaban parte del medio de transmisión del texto literario. En el caso de las *Ejemplares*, además de los elementos que hemos señalado en el discurso del narrador, la oscilación se hace visible en *El casamiento engañoso*, en donde se juega constantemente con leer y oír *El coloquio de los perros* que había sido escrito por Campuzano y que, finalmente, es leído en silencio por Peralta.

Por otro lado, el binomio *Casamiento-Coloquio* en el interior de las *Ejemplares*, nos brinda un interesante ejemplo de interacción textual. Al respecto, resulta sugerente el aporte de Pozuelo Yvancos (1981), quien subraya el establecimiento en su interior de pactos narrativos, de registros de enunciación-recepción: Campuzano le cuenta su propia historia a Peralta y le da a leer el *Coloquio*, que aparece como obra de su autoría. Además, dentro del espacio narrativo de la novela intercalada, Berganza le cuenta su vida a Cipión e incluye la voz de la Cañizares en su relato que está, en palabras de Riley, (1990: 83) “en el nivel narrativo más escondido, en el mismo corazón de la novela”. Esta serie de pactos narrativos le otorga al texto cervantino una profundidad en la que, al relato intercalado, se incorpora la perspectiva crítica.

No debemos olvidar que, en el *Quijote* de 1605, los distintos niveles que conforman el texto cervantino dan cuenta de la complejidad de su construcción.³⁶ El elemento que mejor ejemplifica esta situación es la inclusión de la *Novela del curioso impertinente*, cuya lectura compartimos en cada uno de nuestros acercamientos al *Quijote* con los personajes que estaban en la venta. La narración, además, motiva la

³⁶ Sobre esta estructura compleja, cfr. el excelente trabajo de Celina Sabor de Cortazar (1987).

evaluación posterior del cura, cuestionando su verosimilitud, a la vez que alaba su estilo.³⁷

Pero este no es el único caso significativo que ofrece el *Quijote I* en relación con la inserción de textos en la materia narrativa. En este sentido, y entre las distintas historias intercaladas que presenta la narración, se destacan los cuatro textos producidos por Cardenio, que Juan Diego Vila (1995: 268) entiende que “pueden ser leídos como un *Arte poética* de la femineidad”. Esto ofrece a la interacción textual una perspectiva mucho más dinámica y totalizadora que la simple relación del texto con su contexto cercano.

Al respecto, me interesa rescatar los comentarios surgidos de la lectura del primer soneto de Cardenio, que “encuentra claros ascendientes literarios en los distintos poemas de un *Cancionero* dedicado a una dama y en las temáticas del amor esquivo de filiación cortés y petrarquesca” (Vila, 1995: 269):

-Por esta trova –dijo Sancho- no se puede saber nada, si ya no es que por ese hilo que está ahí se saque el ovillo de todo.
-¿Qué hilo está aquí? –dijo Don Quijote.
-Paréceme –dijo Sancho- que vuestra merced nombró ahí *hilo*.
- No dije sino *Fili* –respondió don Quijote-, y éste, sin duda, es el nombre de la dama de quien se queja el autor deste soneto; y a fe que debe de ser razonable poeta, o yo sé poco del arte. (I, 172)

A la lectura del poema sigue la de la carta, pero lo interesante, siguiendo la propuesta de Vila (1995: 269) es que “es ésta la primera vez que, fuera de su hogar, don Quijote vuelve a enfrentarse a un texto escrito y, con ello mismo, a sus dones de exégeta”.

Ambos ejemplos (la lectura del *Curioso* y sus comentarios, la lectura del soneto y carta de Cardenio y sus comentarios) dan cuenta de la autoconciencia literaria que poseen los personajes cervantinos, potenciado, en el caso de Cardenio, por significar, además, el reencuentro de don Quijote con la lectura. Junto con esto, ambos ejemplos coinciden con la valorización estética del texto que acaban de leer, lo que subraya el valor del placer en la lectura.

Volviendo a las *Ejemplares*, podemos apreciar que el componente estético es fundamental. Cipión destaca la importancia del buen narrar que había comenzado a

³⁷ Sobre la recepción del *Curioso* dentro del *Quijote*, cfr. Festini (1994).

delinearse con el cuento de doña Oretta (*Decamerón*, VI, 1) y que, como el Quijote en Sierra Morena, lleva al extremo la ya tan referida “auto-consciencia” literaria. Dice el personaje cervantino que:

[...] los cuentos unos encierran y tienen la gracia en ellos mismos; otros, en el modo de contarlos; quiero decir que algunos hay que aunque se cuenten sin preámbulos y ornamentos de palabras, dan contento; otros hay que es menester vestirlos de palabras, y con demostraciones del rostro y de las manos y con mudar la voz se hacen algo de nonada, y flojos y desmayados se vuelven agudos y gustosos, y no se te olvide este advertimiento, para aprovecharte dél en lo que te queda por decir. (*Novelas ejemplares*, 1976, II: 284)

Junto con esto, será un crítico vehemente del relato de Berganza. Además, las reflexiones de Cipión se proyectan en la conversaciones entre Campuzano y Peralta en la novela marco, al referirse a la transcripción de *El coloquio de los perros*. Más tarde, al terminar su lectura, el Alférez le dice a su amigo que “aunque este coloquio sea fingido y nunca haya pasado, paréceme que está tan bien compuesto que puede el señor Alférez pasar adelante con el segundo” y concluye proponiéndole ir “al Espolón a recrear los ojos del cuerpo, porque ya he recreado los del entendimiento” (II, 348).

La teoría de Cipión es puesta en práctica en la novela marco. El hecho portentoso de los dos perros que hablan es la base para un cuento que tiene gracia en sí mismo, que no hace falta adornarlo con palabras. La intención del deleite también es clara. “¿no se holgará vuesa merced?” pregunta Campuzano. Y Peralta consideró su lectura como una “recreación del entendimiento”.

Tenemos aquí entonces una situación narrativa en donde la representación de la literatura como práctica social funciona como un disparador de la reflexión poética. Por otro lado, del relato se alaba fundamentalmente su capacidad de ofrecer deleite al lector que, en el juego literario propuesto por Cervantes, tanto es el licenciado Peralta como nosotros lectores de la colección. Creo que ese cierre de las *Ejemplares*, en el que somos parte de la misma operación de lectura de uno de los personajes que, además, califica el relato como placentero, habla a las claras de su hegemonía del *delectare* sobre el *prodesse*.

Queda pendiente, todavía, el tratamiento de la admiración en la obra cervantina, que Riley (1971: 146-147) introduce del siguiente modo:

En tiempos de Cervantes se pedía a la literatura algo más, algo que llegó a adquirir una dignidad semejante a la alcanzada por las funciones tradicionales de la instrucción y el entretenimiento. La literatura debía despertar *admiración* en el lector o en el espectador. Con esta palabra se entendía fundamentalmente, al parecer, una especie de excitación estimulada por todo lo que fuera excepcional, ya por su novedad, por su excelencia, o por otras características extremas. Las causas de admiración variaban desde lo puramente sensacional hasta lo noble, lo bello o lo sublime. [...] Para Cervantes [...] uno de los mayores problemas de la literatura consistía en encontrar la manera de reconciliar lo maravilloso y “admirable” con la verosimilitud.

En esta instancia, no voy a detenerme demasiado en la dualidad admirable-verosímil que recorre la totalidad de los textos del autor del *Quijote*. Sin embargo, quisiera revisar algunos pasajes del binomio *Casamiento-Coloquio* donde aparecen ambos conceptos en torno a la problemática de la ficción narrativa, ya que subyacen en el resto de las novelas que componen la colección.

En principio, cuando Campuzano finaliza el relato de su casamiento e introduce el coloquio:

Ofreciósele de nuevo el Licenciado, admirándose de las cosas que le había contado.

-Pues de poco se maravilla vuesa merced, señor Peralta –dijo el Alférez–; que otros sucesos me quedan por decir que exceden a toda imaginación, pues van fuera de todos los términos de naturaleza: no quiera vuesa merced saber más sino que son de suerte que doy por bien empleadas todas mis desgracias, por haber sido parte de haberme puesto en el hospital donde vi lo que ahora diré, que es lo que ahora ni nunca vuesa merced podrá creer, ni habrá persona en el mundo que lo crea.

Todos estos preámbulos y encarecimientos que el Alférez hacía antes de contar lo que había visto encendían el deseo de Peralta de manera que, con no menores encarecimientos, le pidió que luego luego le dijese las maravillas que le quedaban por decir. (II, 274)

Y en segundo término, el ya mencionado comentario final:

Aunque este coloquio sea fingido y nunca haya pasado, paréceme que está tan bien compuesto que puede el señor Alférez pasar adelante con el segundo. (...) Yo alcanzo el artificio del *Coloquio* y la invención, y basta. Vámonos al Espolón a recrear los ojos del cuerpo, pues ya he recreado los del entendimiento. (II, 348)

Aquí, Peralta se aparta de la discusión sobre la verosimilitud del relato y recupera el placer de lo literario. En su discurso, se destacan tanto el artificio como la invención. La producción literaria de Campuzano es aprobada, entonces, por el licenciado ya que le ha permitido recrear los ojos del entendimiento. Peralta acepta el diálogo perruno como

ficción. La admiración, en cambio, la produce la historia del casamiento de Campuzano. El juego cervantino, al enmarcar la ficción literaria de *El coloquio de los perros* dentro de *El casamiento engañoso*, permite que la obra en la que la novela está inserta aparezca como no ficción. Esto posibilita el vaivén entre ficción y realidad. Lo admirable no son los perros que Campuzano, convaleciente, creyó oír, sino la historia de su fraudulento casamiento. Lo admirable pertenece, desde la visión de Peralta, al plano de lo real.

La discusión entre ambos personajes acerca de la veracidad del relato añade una nueva problemática a las muchas desarrolladas a lo largo de la colección: la responsabilidad del novelista en torno a la ficcionalización de la materia narrada. Dice Edward Riley (1990: 94):

En ningún otro lugar, ni siquiera en el *Quijote*, profundiza más Cervantes en el arte del novelista. Nunca penetra más adentro en el corazón ético de la función y responsabilidad del novelista que en *El coloquio de los perros*, la más ejemplar de sus novelas.

Sin embargo, no es casual que esa profundización se encuentre en la novela que cierra la colección y que, a la vez, se encuentra en el nivel narrativo más profundo.

A partir de estos conceptos, y en relación con la inclusión de la profecía, precisamente, en las profundidades del relato, resultan sugerentes las palabras de Alicia Parodi (2002: 205), al señalar que “la profecía como poética es imagen textual, imagen de la escritura: una representación, como los emblemas, quizás.” Y esto resignifica la comprensión de la colección. Si en el corazón de la novela, que es, niveles narrativos mediante, el corazón de la colección, tenemos la imagen de la escritura, esta imagen se proyecta en cada una de las novelas que componen las *Ejemplares*. De allí, esa voz del narrador tan interesada en hacernos partícipes de su relato. A través de él compartimos el proceso de la escritura del que se desprende, en definitiva, el proceso de la narración.

Retomando el viejo dilema de la ejemplaridad de las novelas, en este caso es evidente que desde el corazón de la colección se proyecta una ejemplaridad claramente narrativa: un narrador que cuenta historias a la vez que problematiza su modo de contar.

Si reflejamos la discusión entre Peralta y Campuzano en las otras novelas que componen las *Ejemplares*, notaremos que la voz narradora contribuye a que las historias narradas en las novelas aparezcan como no ficción en tanto recoge los ecos de esos relatos en la vida cotidiana (“...en cuya compañía se piensa que aún hoy vive...”, I, 325;

“...la ilustre descendencia que en Toledo dejaron, y agora viven...”, II, 62; “...la cual aún vive en compañía de su buen mozo de mesón...”, II, 171, etc.). Todas ellas parecen fragmentos de la realidad, a pesar de la afirmación del prólogo de “Mi ingenio las engendró y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa” (I, 88).

Y así como a Peralta le causó mucha más admiración el relato del engañoso casamiento de Campuzano, estas historias “de vida” admiran a quienes las escuchan y a quienes participan de ellas:

Todas estas razones oyeron los circunstantes, y el asistente, y vicario, y provisor del arzobispo, y de oírlas se admiraron y suspendieron, y quisieron que luego se les dijese qué historia era aquélla, que extranjero aquél, y de qué casamiento trataban. A todo lo cual respondió el padre de Isabela, diciendo que aquella historia pedía otro lugar y algún término para decirse. Y así, suplicaba a todos aquellos que quisiesen saberla diesen la vuelta a su casa, pues estaban tan cerca, que allí se la contarían de modo que con la verdad quedasen satisfechos y con la grandeza y extrañeza de aquel suceso admirados. *La española inglesa*, (I, 320)

Admirada y suspensa estaba doña Estefanía escuchando las razones de Leocadia, (...) *La fuerza de la sangre* (II, 54)

Calló el huésped, y tardó un gran rato el Corregidor en hablarle: tan suspenso le tenía el suceso que el huésped le había contado. [...] Con esto se fue tan admirado del cuento y suceso de *la ilustre fregona* como de su incomparable hermosura. *La ilustre fregona* (II, 161)

Poco le faltó al duque para expirar, y a Lorenzo para desesperarse, oyendo tales nuevas. Finalmente, todos quedaron turbados, suspensos e imaginativos. *La señora Cornelia* (II, 249)

Edward Riley (1972: 285) afirma que:

En el *Persiles*, como en las novelas cortas de Cervantes, la fuente más fecunda de admiración no reside en lo prodigioso ni en lo sobrenatural, sino en los acontecimientos sorprendentes que se producen en la vida ordinaria. Según Cervantes, estos acontecimientos resultan, a la larga, insuficientes, pero son los medios principales de los que se vale para proporcionar a los lectores sorpresas agradables.

Por todo esto, resultará muy interesante poder comprobar de qué modo los escritores de novela corta posteriores a Cervantes concibieron la función de la admiración en el relato. Posiblemente, sea mucho más fácil encontrar seguidores de las *Ejemplares* en este aspecto que en la estructura de las colecciones de novela.

No obstante, debemos señalar que, más allá de que las *Ejemplares* son el punto de partida del auge de la novela corta española, los autores no parecen reconocer la importancia del modelo cervantino. Jenaro Talens (1977: 136) se refiere precisamente al problema del marco de las novelas afirmando que:

[...] la relación que dicho marco guarda con las partes de que se compone la estructura global, pasa a ser el eje del problema de la novela corta como género. Es en ese terreno (no el del marco unificador de las partes, sino el del marco como forma de relacionar el todo con las partes) donde Cervantes *inventó* un género. Y por ahí también habría que buscar las causas de que a los novelistas posteriores (que no comprendieron o no asimilaron su descubrimiento) se les escapara el género [...] literalmente de las manos.

Se da en ellos lo que Aurora Egido (2004:199) califica como “la obediencia a los códigos preestablecidos por la teoría de la imitación”. La existencia de un canon, en este caso conformado por Boccaccio, impide la aceptación de la propuesta narrativa cervantina. Es por eso que la mayoría de las colecciones de novela posteriores a las *Ejemplares* vuelven a elegir el marco como un modo de reunir los relatos. El mecanismo que en el *Decamerón* se presenta como un elemento legitimador de la práctica literaria, aparece en estas obras como un modelo a seguir.

Esta actitud resulta, al menos, paradójica ya que entre 1613 y 1615 se publican seis ediciones de las *Novelas ejemplares*.³⁸ Sin embargo, son muy pocas las veces que se lo menciona en las obras posteriores cuando se hace referencia al género. A modo de ejemplo, recordemos la mención expresa que hace Lope en *Las fortunas de Diana*, que desliza que “no le faltó gracia y estilo a Miguel de Cervantes” (1969: 660) o la sutil alusión de Tirso en sus *Cigarrales de Toledo*, presentando sus “*Doce Novelas*, ni hurtadas a las toscanas, ni ensartadas unas tras otras como procesión de disciplinantes, sino con su argumento que lo comprenda todo” (1996: 108), en clara referencia a la colección cervantina.

En el caso de la obra de Tirso, Cervantes además es calificado como el “español Boccaccio”, aunque en clara alusión al argumento del *Quijote*:

Paréceme, señores, que después que murió nuestro español Bocacio, quiero decir, Miguel de Cervantes, ejecutor acérrimo de la expulsión de andantes

³⁸ Madrid, 1613, Juan de la Cuesta; Madrid, 1614, Juan de la Cuesta; Pamplona, 1614, Nicolás de Assiayn; Bruselas, 1614, Roger Velpio y Huberto Antonio; Pamplona, 1615, Nicolás de Assiayn y Milán, 1615, Juan Baptista Bidelo.

aventuras, comienzan a atreverse caballerescos encantamientos. No hay sino tener paciencia y obedecer sus leyes. (1996: 236)

Por medio de nuestro estudio trataremos de establecer el grado de influencia de los textos cervantinos en la novela corta del siglo XVII, que por cierto es mucho más profundo que lo que se puede vislumbrar a través de estos ejemplos. Se lo menciona apenas, o nunca, en las colecciones de novela. Sin embargo, el género presenta una marcada intertextualidad con las *Ejemplares* en particular y con toda la obra del autor del *Quijote* en general que estudiaremos detenidamente en los textos de Francisco Lugo y Dávila y Alonso de Castillo Solórzano.

CAPÍTULO III

La interacción textual en la obra de Francisco de Lugo y Dávila

3.1. Francisco de Lugo y Dávila en el universo literario del siglo XVII español

En el verano de 1622, aparece en Madrid un volumen de novelas cortas titulado *Teatro popular. Novelas morales para mostrar los géneros de vidas del pueblo, y afectos, costumbres, y pasiones del ánimo, con aprovechamiento para todas personas*. Su autor, Francisco Lugo y Dávila, las había compuesto en 1620, pero nunca las había dado a la imprenta. En 1621, parte a América con el cargo de gobernador de Chiapas y es su hermano Dionisio el que decide publicar la colección.¹

Es muy poco lo que sabemos de él. En lo que se considera el primer estudio monográfico sobre la novela corta española, Edwin Place (1926) introduce *Teatro popular* presentando a Lugo como amigo de Alonso de Salas Barbadillo, y Emilio Cotarelo y Mori (1906), en el estudio preliminar a su edición de las novelas, señala también su amistad con Juan Pérez de Montalbán, que lo incluyó en el “Índice de los ingenios de Madrid” de su *Para todos*. Ambos escritores formaban parte de la academia literaria dirigida por Sebastián Francisco Medrano, a la que también concurrían escritores de la talla de Lope de Vega, Tirso de Molina y don Luis de Góngora.² De hecho, tanto Salas Barbadillo, como Pérez de Montalbán y el mismo Medrano contribuyeron con poemas prologales para la publicación de *Teatro popular* a la vez que Lugo escribió los preliminares “Al lector” de *La ingeniosa Elena* (1614) y de *Corrección de vicios* (1615), ambas obras de Salas Barbadillo. Estos elementos lo ubican en el espacio de la vida literaria madrileña. En cambio, no quedaron documentos sobre la recepción de sus novelas, pero Edwin Place (1926: 81-82) da noticia de que dos de ellas “fueron traducidas al francés en 1628 por Nicolás Laucelot”.

¹ Los datos biográficos sobre Francisco de Lugo y Dávila corresponden, en su mayoría, a la introducción de la edición de *Teatro popular* de la Colección Selecta de Antiguas Novelas Españolas a cargo de Emilio Cotarelo y Mori.

² Sobre las academias literarias en la España áurea, cfr. Willard King (1963).

Fuera del tema meramente literario, Cotarelo (1906: X) amplía su biografía señalando que “fue un caballero de origen abulense por una rama y canario por la otra, que nació en Madrid algo antes de expirar el siglo XVI”. Se refiere al probable carácter de su relación con don Jorge de Cárdenas, Duque de Maqueda (a quien dedica las novelas) y, probablemente por la naturaleza de sus escritos, añade que:

Don Francisco de Lugo hizo estudios muy profundos en toda clase de letras humanas, de que dan harta muestra las novelas [...]. Debió de seguir también la carrera de jurisprudencia, fundamento del cargo honroso e importante que tal vez le granjearía su Mecenaz por los años de 1621, cual era el de gobernador de la provincia de Chiapas, en el virreinato americano de Nueva España. (1906: XIII)

Tanto su viaje a América como la publicación de la obra por su hermano Dionisio, son retomados en los poemas prologales de la colección:

No ausente, presente siento
lo oculto y grave enseñáis;
no os fuisteis, pues nos dejáis
parte del entendimiento.
De vuestro hermano el intento,
Don Francisco, se ha logrado;
a España y al mundo ha dado,
con vuestros doctos escritos,
emulación a infinitos,
y él, por vos, se ha eternizado.

Felipe Bernardo del Castillo (Preliminares sin foliar)

Por vos dichosa Madrid,
muchas veces se pregone,
pues ausente de su cielo
le dais tan altos blasones.
Vuestro *Teatro* recibe,
y en él admira y conoce
de vuestro hermano deseos
de vuestra luz esplendores.

[...]

Sebastián Francisco de Medrano (Preliminares sin foliar)

[...]

Del haberte perdido,
trasladado a las últimas regiones,
en mal seguro leño conducido,
a ser prodigio a bárbaras naciones.

Alonso de Salas Barbadillo (preliminares sin foliar)

Cotarelo supone que hacia 1632, nuestro autor ya había regresado a España, por la mención que de él hace Juan Pérez de Montalbán en su *Para todos*, impreso en dicho año: “Don Francisco de Lugo y Dávila, erudito poeta, grande humanista y noticioso generalmente de todas materias. Publicó unas *Novelas* y tiene para dar a la estampa muchos libros importantísimos”. (*Apud* Cotarelo y Mori, 1906: XIV).

Los últimos datos que poseemos del novelista pertenecen a Don Nicolás Antonio, quien asegura que vivía aún en 1659.³

3.2. La interacción textual en *Teatro popular*

3.2.1. Consideraciones previas

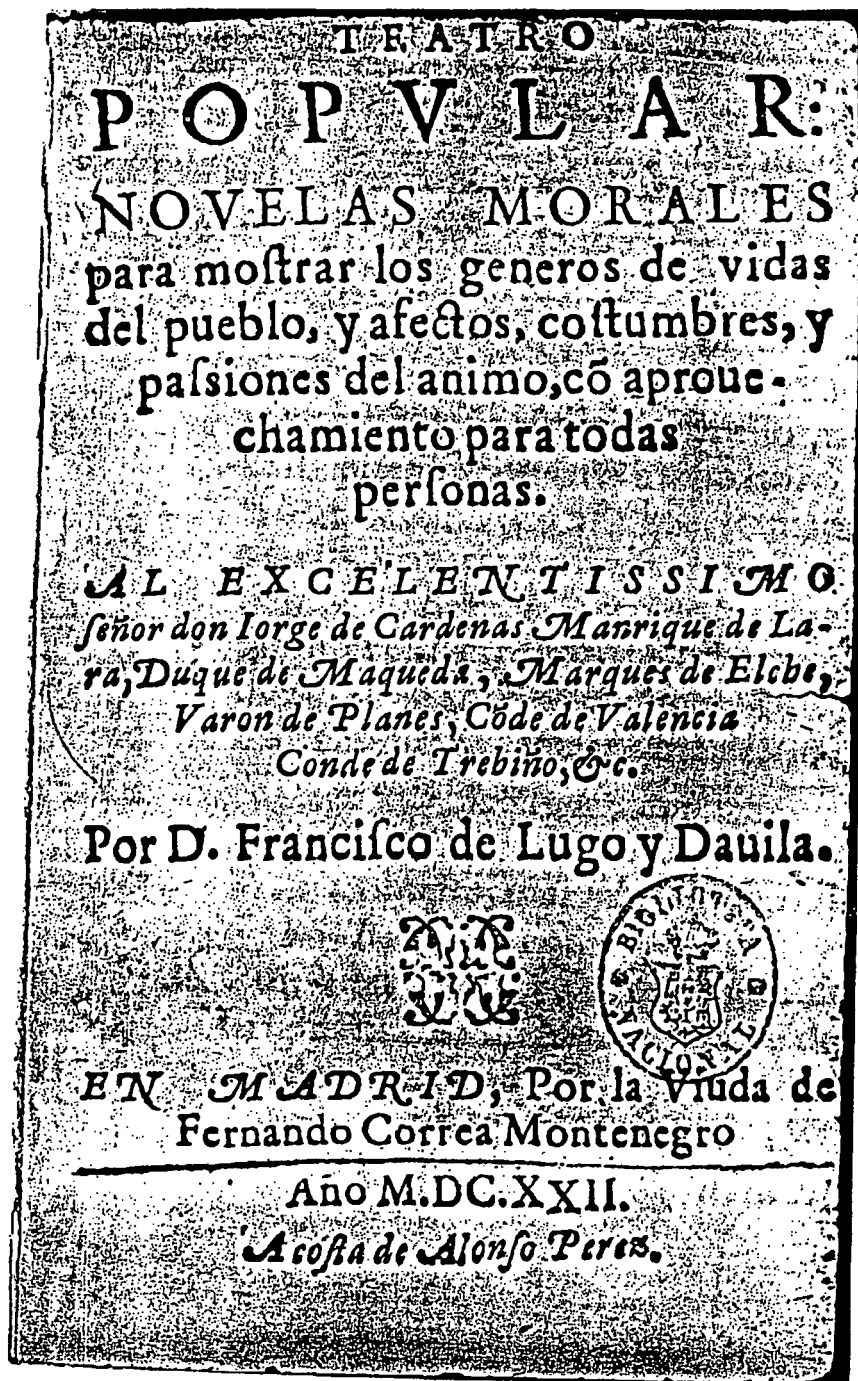
Como mencionáramos en el apartado anterior, los primeros textos que se conocen de Francisco Lugo y Dávila pertenecen a sendos prólogos de dos obras de Salas Barbadillo. La segunda edición de *La hija de Celestina* (1612) que apareció corregida e ilustrada por su autor en 1614 bajo el título de *La ingeniosa Elena* y su primera colección de relatos llamada *Corrección de vicios*, publicada en 1615.

Me interesa rescatar, especialmente, el escrito con el que presenta *La ingeniosa Elena*:

Otra vez, (oh Lector), te ofrece Alonso Gerónimo de Salas esta agradable Novela de la hija de Celestina, con tan nuevas galas vestida, y amplificada, que aunque no dudo, como estaba en su primer origen te agradase, ahora lo tengo por cierto: pues en su género es perfecta, y acomodada a nuestros tiempos, así en la materia como en la elegancia que se deben, (Cicerón in *Dial. orat.*) *Mutari cum tempore formas omnium rerum, et genera dicendi*. Y así como en la antigüedad los Griegos, conformándose con la disposición de su siglo escribieron en prosa los poemas de Theágenes y Cariclea, Leucipo y Clitofonte, tan llenos de conmiseración en tanta variedad de casos, ya quietando, y ya oprimiendo el ánimo en el discurso de sus peregrinaciones, hasta dejarlos en prosperidad: y por los latinos (cual se ve en las narraciones amorosas de Plutarco,) más breves se escriben otras semejantes con fines amorosos infelices (como en la Aristoclea, y otras,) y después los Italianos, tanta multitud de novelas, que las sacaron a luz de ciento en ciento, no siendo menos los autores desde el Bocacio, que sus nombres, y aun no de todos hallarás en el Proemio

³ Además de *Teatro popular*, Lugo y Dávila es autor de una extensa genealogía de su familia (*De la nobleza exemplificada en el linage de Lugo*); un bosquejo histórico acerca de la familia de los Marqueses de Rivas, con el título de *Origen de la gran casa de Saavedra*, impreso en 1649; y de un panegírico con el título de *Elogio de don Gaspar de Seyxas, Vasconcellos y Lugo*. Participó también, con una canción real a Santo Domingo, del *Certamen angélico* con motivo de la solemne dedicación del nuevo templo de Santo Tomás, erigido por la Orden de Santo Domingo, en 1656.

II. Reproducción de la portada de *Teatro popular*
de Francisco de Lugo y Dávila (Madrid, 1622)



del Sansovino. Ahora para conseguir Alonso de Salas el fin que con tales obras se pretende, te muestra en la astucia y hermosura de Elena y trato de su compañía lo que executa la malicia deste tiempo y el fin que tiene la gente desalmada, que viven como si les faltara el conocimiento de nuestra verdadera fe [...]. Y aunque de historias verdaderas pudiera darte casos admirables, quiso para mayor deleite y muestra de su buen ingenio, ofrecerte de su inventiva esta novela, porque (Aristóteles, *De Poética*, c. 7) *Poeta non est facta propria narrare, sed geri, qui verint ver omnino necessarium fuerit*, que (Plutarco in *Moralia*) *quemadmodum viris nihil aliud est quam relucentia solis refracti in nubibus: ita fabula quaedam est veri repraesentatio [...]* (1614: Preliminares sin foliar)

Seis años antes de la composición de *Teatro popular*, el prólogo nos permite conocer algunas de las opiniones literarias de Francisco Lugo y Dávila. En primer lugar, califica la obra de Salas Barbadillo como “agradable novela” y agrega que “en su género es perfecta y acomodada a nuestros tiempos”, resaltando tanto su argumento como su estilo. Me interesa destacar la mención al gusto del lector contemporáneo porque creo que contempla el “horizonte de expectativas” del receptor.

Ya en este primer acercamiento a la teoría de Lugo, encontramos que destaca como antecedente del género narrativo a la novela griega, secundada aquí por algunos clásicos latinos, como las narraciones de Plutarco, y la referencia obligada a Boccaccio, que aparece validada por la mención de la famosa antología de Francesco Sansovino.⁴

Los postulados horacianos no aparecen muy equilibrados en este paratexto. El *prodesse* estaría presente en relación con el desenlace de la novela. Dice el autor que “para conseguir el fin que con tales obras se pretende, te muestra en la astucia de la hermosa Elena [...]”, lo que podría considerarse como un modelo a rehuir.⁵ Pero, ¿cuál es ese fin que con tales obras se pretende? De la novela griega va a decir que “ya quietando y ya oprimiendo el ánimo”; de la latina, que “se escriben obras semejantes con fines amorosos infelices”. Ambos ejemplos aparecen muy cercanos al *movere* que habíamos señalado como uno de los medios para lograr la *admiratio*.

Y en relación con estos elementos, la hegemonía del *delectare* acaba delineándose en torno a la dualidad verdadero-verosímil. A pesar de que el autor con “historias verdaderas pudiera darte casos admirables, quiso para mayor deleite [...] ofrecerte de su inventiva esta novela”. En este caso, se subraya el deleite por sobre los

⁴ Francesco Sansovino, *Cento Novelle scelte da' più nobili scrittori della lingua volgare*, Venecia, 1556, 1561, 1563, 1566, 1571.

⁵ Recordemos que en el *Decamerón*, ante la lectura de las novelas, se menciona la posibilidad de hallar “útil consejo para poder distinguir lo que hay que rehuir y lo que igualmente hay que seguir”.

otros elementos. No queda claro el lugar que ocupa la admiración. Quizás, para el autor, la inventiva pueda proponer casos aún más admirables, pero esto es sólo una conjetura.

El estilo en el que está escrito el prólogo, plagado de citas de autoridades, es característico de Lugo y Dávila. Todo parece estar fundamentado por la referencia de autores clásicos.

Lo mismo ocurre en los preliminares a *Corrección de vicios*, aunque allí, posiblemente a causa del título de la colección, la hegemonía la lleva el *prodesse*, ya no sólo por medio de citas clásicas sino también a través de la inclusión de refranes y proverbios:

[...] Claman los vulgares proverbios. Y si este consejo te pareciere de poco fundamento, porque le pronuncia la vejezuela, y el rapaz, rígete por la doctrina de Epiteto excelente Filósofo, que allí verás claro, que la felicidad estriba en la tranquilidad del ánimo. Y esta solo (a mi ver) la alcanza aquel a quien no tienen que reprehenderle. Mas para qué se desmanda mi pluma a darte avisos pues todo este libro está lleno dellos? Escoge los que te tocan y saldrás más aprovechado. (1615: Preliminares sin foliar)

Hasta aquí, los pocos documentos que podemos rescatar de nuestro autor, previos a la escritura de *Teatro popular*, que ya contienen algunos elementos que se van a reiterar tanto en el proemio como en el interior de la colección de novelas.

Antiguamente se llamaba a las colecciones de cuentos, “novela a cajones”.⁶ Si bien el término es muy rudimentario, puede servirnos como un primer acercamiento a la estructura de la obra de Lugo y Dávila. En un primer nivel (o primer cajón) encontramos el “Proemio al lector” en el que, a través de la cita de autoridades, se adscribe a una línea preceptiva sobre la cual estarían basadas las novelas.

El segundo nivel estaría dado por el marco en el que tres jóvenes, para no desperdiciar el tiempo de ocio, se reúnen a “referir novelas” a partir de la cita de una autoridad (generalmente literaria cuyo fin es, según enuncian, seguir “el precepto de Horacio, acertando en mezclar lo útil con lo deleitoso”. Antes de comenzar con el entretenimiento, uno de los personajes, en el centro de un diálogo de características pincianescas, hace una teorización sobre la novela.

⁶ Así define Edwin Place (1926: 97) al *Kalila et Digna*: “Colección de fábulas orientales en que se describen las aventuras de dos lobos, Kalila y Digna, y se refieren otros varios cuentos de animales. En cada uno de éstos van intercalados otros: así la obra es novela a cajones”.

El tercer nivel lo componen cada una de las novelas, que es precedida por alguna forma discursiva que se debe comprobar (un refrán, un epigrama, un poema) incorporando, nuevos niveles discursivos dentro del marco. La narración de la novela corresponde, entonces, a la explicación de ese texto que, en ocasiones, vuelve a actuar como disparador de una discusión metaliteraria. Además, en cada relato se vuelven a introducir distintos tipos de textos, multiplicando así los niveles del discurso.

La cita de autoridades define la modalidad discursiva de la colección. Todo el texto de *Teatro popular* va a estar elaborado sobre la palabra ajena y se va a alabar la erudición en más de una oportunidad. El recurso llega al extremo en las últimas dos novelas en las que la *auctoritas* sirve para convencer a sendos personajes de una situación falsa.

Por todo esto, el estudio de la interacción textual en *Teatro popular* va a estar condicionado por estas características que la obra presenta y que acabamos de reseñar. En primer lugar, creo que los intertextos teóricos que aparecen tanto en el prólogo como en el marco de la novela, pueden ser considerados como un documento de los saberes circulantes acerca de la preceptiva en las primeras décadas del siglo XVII. La síntesis de Lugo que, evidentemente funciona como elemento validador en la colección, aporta datos importantes para un acercamiento a la doctrina poética, más allá del género novela corta en particular.

Ahora bien, en el CAPÍTULO I mencioné la compleja construcción de la novela corta post-cervantina en clara relación con los elementos intertextuales que la conforman. Además, el objetivo de la presente tesis es demostrar cómo esa marcada intertextualidad que presentan los textos contribuye a establecer una poética del *delectare*. En el caso particular de *Teatro popular* tenemos una doble funcionalidad de la polifonía. Por un lado, tanto en el “Proemio al lector” como en la “Introducción a las novelas” los intertextos son fundamentalmente teóricos y funcionan, como ya señalé, como elementos de legitimación del género. Pero, por otro lado, la lectura de las novelas y algunos comentarios de los participantes de la tertulia que constituye el marco de la colección, la ubican dentro de los parámetros de una literatura de entretenimiento.

Ambos elementos son importantes para la comprensión del fenómeno de la novela corta post-cervantina. Es por eso que, en primer lugar analizaremos los distintos elementos de preceptiva que presenta la colección para luego centrarnos en la marcada

intertextualidad del marco narrativo y la colección de novelas, a fin de revisar de qué modo influye en la construcción de una poética del *delectare*.

3.2.2. Preceptiva novelística

-Primero que se refiera ninguna (añadió Fabio) deseo que Celio, como tan versado en todas las buenas letras que pide la curiosidad, nos de a entender qué es fábula, quién sus inventores, qué género de fábula es la novela, qué partes requiere tener, y qué preceptos se deban guardar, y de qué utilidad sean, porque sabido el camino se errará menos veces.
(Francisco Lugo y Dávila, *Teatro popular*)

Como mencioné anteriormente, la diferencia esencial que separa al *Teatro popular* de Lugo y Dávila del resto de las colecciones de novela corta que proliferaron en el siglo XVII español, es la *amplificatio* de los esquemas convencionales de los Prólogos y la elaboración del marco integrador de las novelas desde una perspectiva metaliteraria.

Como señala Amezúa y Mayo (1956: 355-356):

Existió, empero y excepcionalmente, por los tiempos de Cervantes un escritor de segunda fila, don Francisco Lugo y Dávila, que en dos ocasiones hubo de mostrar su interés y la preocupación que sentía por la preceptiva novelística, pasajes muy meritorios, ciertamente, dado el general silencio de sus contemporáneos sobre ella. Primeramente, al redactar en 1614 su aprobación a la novela de Salas Barbadillo *La ingeniosa Elena hija de Celestina*, tocó ya, aunque en forma somera, los antecedentes y doctrina antigua sobre la novela, pero limitándose tan sólo a citar algunos textos de Aristóteles en su *Poética*, y de Plutarco en sus *Morales*, textos breves pero significativos en dos puntos: la necesidad de la verdad en toda fábula, y su carácter ético y ejemplar, de modo que el lector pudiera verse en ella como un espejo y adornar y componer su propia vida.

Ocho años después, en 1622, al sacar el mismo Lugo y Dávila una colección de novelas cortas con el extraño título de *Teatro popular*, abordaría de nuevo y francamente esta vez el estudio de la preceptiva de este género literario. Verdad es que para ello Lugo acude en primer término a la *Poética*, de Aristóteles, como guía seguro suyo y maestro incontestable; pero aparte esta subordinación al gran filósofo de la antigüedad, tan lógica en su tiempo, Lugo y Dávila es uno de los primeros escritores, si no el primero, que siente ya una preocupación estética por la novela, sacándola del humilde lugar retórico en que se encontraba a la sazón.

Sin embargo, no toda la crítica ha valorado la importancia de la propuesta teórica de Lugo en el marco de la narrativa breve del Siglo de Oro español, y aparecen

ciertos términos que podrían calificarse como despectivos en relación con la aceptación del trabajo de Lugo. Así es como Werner Krauss (1940: 23) lo define como “catecismo”:

Man könnte meinen, dass der *novelador* seinen Lesern mit einem Katechismus zu Leib geht. Auf ähnliche Töne gestimmt sind auch Lugo Dávila's Vorbemerkungen zu seinen *Teatro popular*, 1622 (ed. Cotarelo, p. 25f.). Dabei wird Boccaccio als Stammvater und Vorbild der Gattung wieder genannt.⁷

Por su parte, Edward Riley (1969: 16) se refiere a la preceptiva incluida en la colección de Lugo de la siguiente manera:

Posiblemente, el primer escrito teórico español en que se exponían sistemáticamente los principios de un determinado tipo de prosa novelística fue la breve introducción de Francisco de Lugo y Dávila a su *Teatro popular* (Madrid, 1622). Es una aplicación más bien mecánica, pero no por ello falta de interés, de la teoría poética de Aristóteles a la novela corta.

¿Catecismo o aplicación mecánica? Creo que la propuesta de Lugo y Dávila excede estas valoraciones, aunque en las últimas décadas se sigue sin interpretar la importancia de esa reflexión teórica en el centro de un género que surgió para entretener.

Jean Michel Laspéras (1987: 174) no ve en el texto mucho más que una regresión teórica:

Ce discours en apparence séduisant n'apporte aucune nouveauté par rapport au texte de la *Poétique*; baptiser *novela* ce que les théoriciens, de López Pinciano a Cascales, nomment simplement *fábula*, témoigne d'une indigence critique.

Sin embargo, el entramado teórico que sostiene la colección es un documento que refleja la problemática instalada en los cenáculos literarios del Barroco español. Un recorrido por autores y conceptos citados en *Teatro popular* puede aportar una nueva perspectiva para el estudio de este momento tan particular de la historia de la teoría literaria de todos los tiempos.

Como punto de partida puede señalarse que el eje conceptual de toda la doctrina poética que manifiesta la colección de Lugo, es el texto de la *Poética* de Aristóteles.

Junto al Estagirita ocupa un lugar de importancia la *Epistola ad Pisones* de Horacio. No obstante, un análisis minucioso de cómo está insertada la propuesta teórica en el texto nos deja entrever una red de interrelaciones mucho más amplia y más compleja que la que surge de una primera lectura a la colección de novelas.

Hay dos instancias enunciativas de los postulados teóricos sobre los que se inscribirían las novelas. La primera, el “Proemio al lector”, en el que la supuesta voz del autor define la finalidad de las novelas y la teoría poética sobre las que pretendió escribirlas, fundamentando esta preceptiva por medio de la lectura que Santo Tomás hace de Aristóteles, entre otros autores.

La segunda instancia corresponde al marco que encuadra las novelas. El mayor desarrollo teórico se da en la introducción, lo que no impide que, en los comentarios que anticipan los relatos, aparezcan pequeñas reflexiones que completan los postulados desarrollados al comienzo, en especial si tenemos en cuenta que el marco recrea un diálogo renacentista muy similar a la *Philosophia Antigua Poética* de Alonso López Pinciano. Dentro de la propuesta del marco, es importante señalar que se construye a partir de la cita explícita de los postulados horacianos. Los tres amigos que integran la tertulia deciden ocupar sus tardes en referir una novela “explicando el lugar curioso que ocasionare la conversación, pues así conseguiremos el precepto de Horacio, acertando en mezclar lo útil con lo deleitoso”. (ff. 2 vº-3)

En las dos instancias se reelaboran conceptos a través de la fusión de distintas corrientes teóricas, fundamentando toda la teoría por medio de la cita abundante de autoridades que, si bien refleja un afán de erudición, dificulta en más de un caso la localización de la fuente. Sin embargo, el análisis minucioso de esa propuesta teórica nos permitirá establecer la base poética que Lugo propone como elemento legitimador de la colección.

3.2.2.1. El “Proemio al lector” y el legado tomista

Desde el título, *Teatro popular. Novelas morales para mostrar los géneros de vidas del pueblo, y afectos, costumbres y passiones del ánimo, con aprovechamiento*

⁷ “Uno puede pensar que el novelador va hacia el lector con un catecismo. Un tono similar le da Lugo y Dávila a los preliminares de su *Teatro popular*. Además convierte a Boccaccio en patriarca y modelo del género”. La traducción es mía.

para todas las personas, se instala en la obra la propuesta de moralidad: “novelas morales”, “aprovechamiento para todas las personas”. En el “Proemio al lector” la intención del *prodesse* sigue manifiesta:

Según están depravados los ánimos de los hombres, inclinados a las cosas terrenas, vemos cumplidas las profecías de S. Pablo, en la segunda *Epístola* escrita a Timoteo, capítulo cuarto: “porque ya apartan los oídos de la verdad y se convierten a las fábulas”, y Santo Tomás: “No quieren oír lo útil sino lo curioso”. (Preliminares sin foliar).

Sin embargo, esta intención presenta un primer acercamiento al *delectare* a través del tópico de “dorar la píldora”, ya señalado en el capítulo anterior, tanto en tratadistas como en escritores:

Antiguamente la rudeza de los ingenios de aquellos primitivos hombres, que habitaron la tierra después del diluvio, obligó a los sabios a dar principio a las fábulas, y a esta causa dice Gelio en su libro segundo, era costumbre de los Filósofos, para atraer para sí los ánimos rebeldes, usar de blanduras artificiosas, y como enseña Anonimio en sus *Semejanzas*, de la manera que Demócrates médico para curar a una mujer, que rehusaba cualquier medicamento áspero al gusto, la dio a beber leche de cabras que habían pacido lantiscos, así a aquellos que huyen y aborrecen los preceptos de la filosofía, se les proponen fábulas amenas; pero lo que en la antigüedad enseñó la rudeza, enseña hoy la milicia, que según Cornelio (sobre el lugar citado de San Pablo), no buscan para sí los hombres maestros que muerdan con las palabras y corten a raíz los vicios, sino que los halaguen. (Preliminares sin foliar)

Es interesante la mención de Aulo Gelio casi al inicio del proemio para ejemplificar el concepto de la medicina endulzada,⁸ ya que es uno de los autores que aparece como modelo de la *Silva de varia lección* de Pedro Mexía. Antonio Castro (1989) señala que es citado cuarenta y cuatro veces en la *Silva*, ocupando el noveno lugar entre los autores más profusamente manejados por Mexía. Como no es el único de los autores que aparecen en la miscelánea que va a ser tomado por Lugo, es posible que la haya tenido muy presente al escribir los preliminares de *Teatro popular*.

⁸ La cita podría ser una interpretación libre y errónea del Libro II, XXIX, 1 de las *Noctes Atticae*: “Aesopus ille e Phrygia fabulator haut inmerito sapiens existimatus est, cum, quae utilia monitu suasuque erant, non severe neque imperiose praecepit et censuit, ut philosophis mos est, sed festivos delectabilesque apologos commentus res salubriter ac prospicienter animadversas in mentes animosque hominum cum audiendi quadam inlecebra induit”. (Eulogos, c2007)

La argumentación pretende completarse con una cita de Anonimio y otra de Cornelio: el primero, con un ejemplo de Demócrates médico; el segundo, con un comentario sobre el lugar citado de San Pablo.⁹

El proemio prosigue subrayando el porqué de esta intención, que remite al título de la colección de novelas:

Maña y blandura es menester para que se apetezcan hoy los propósitos de la filosofía moral, tan provechosa medicina, para curarse los afectos y pasiones del ánimo desengañando al pueblo y representándole sus errores; que no es otra cosa una república, que un teatro donde siempre están representando admirables sucesos, útiles los unos para seguirlos, útiles los otros para aborrecerlos. Esta causa (Lector) me dio ánimo de poner a tus ojos la representación popular de este teatro, valiéndome para acertar de las reglas y doctrina de Santo Tomás, *Epist. I, ad Timo.*, cap. 4, lib. 2, cuyas palabras incluyen, a mi juicio, todo lo esencial y curioso de esta materia. (Preliminares sin foliar)

Continúa con una larga exposición de la teoría de Aristóteles según Santo Tomás y concluye con la mención de Cicerón y Quintiliano, como base del adorno retórico de las novelas,¹⁰ y la promesa de un texto en el que se imiten, desde Aristóteles, las “acciones graves de los príncipes”. Obra, esta última, que no ha llegado a nosotros.

La lectura de este primer fragmento del proemio merece varias consideraciones:

1. Una vez más encontramos en un prólogo a una colección de novelas la referencia a la dualidad horaciana *delectare-prodesse*, aunque aquí se lo acerca a la filosofía, por medio de la cita de autoridades.
2. Aparece también en el proemio, un primer indicio de la proliferación de autoridades característica del texto de Lugo. En este caso, a través de Anonimio, Demócrates médico y Cornelio, cuyas obras son de difícil

⁹ No me fue posible saber a quién se refiere con Anonimio. Puede ser tanto un autor anónimo como un nombre similar y que por un error de imprenta (o del copista de la fuente utilizada por Lugo) se dificulte la comprobación de la fuente. ¿Podría ser Ammonio Saccas, padre de la escuela neoplatónica de Alejandría, que intercaló en sus escritos comentarios sobre la obra de Aristóteles? Lo mismo sucede con Cornelio, mencionado más adelante, ya que el texto no ofrece más pistas sobre él. Más adelante nombra a Cornelio Gallo, pero no puede ser el mismo porque el citado en este fragmento aparece comentando las epístolas paulinas. Por el mismo motivo, tampoco puede ser Cornelius Severus, un poeta del siglo de Augusto, amigo de Ovidio, a quien le atribuyen algunos el poema sobre el Etna. (Cfr. Dictionnaire Gaffiot)

¹⁰ “Cuanto al adorno, he procurado romper la lengua en varias frases; ejecutando cuanto abraza la Retórica y Oratoria, los Tropos, las Figuras, así de las sentencias como de las palabras, con la variedad de estilos que enseñan Cicerón, Quintiliano y los demás autores.” (Preliminares sin foliar)

localización, pero que no sólo contribuyen a resaltar la importancia que la *auctoritas* tiene en el texto sino que también son utilizados como fuente para legitimar la intención del *delectare*.

3. La narración de las novelas va a estar relacionada con el concepto de representación y la utilización del tópico clásico de la vida como teatro.
4. En relación con este concepto, incorpora la *admiratio*. Su tratamiento parece coincidir con el que señalamos al analizar el binomio *Casamiento-Coloquio* cervantino. Lo maravilloso no era el hecho portentoso de que dos perros hablen sino el relato del casamiento de Campuzano. Aquí podría decirse que los sucesos de la vida misma son los que van a provocar la admiración.
5. La *auctoritas* se inaugura en el texto con una cita de la 2ª epístola de San Pablo a *Timoteo* y otra de Santo Tomás, extraída del comentario a esa misma epístola (*ut utilia nolint audire, sed curiosa*)¹¹. La elección no parece casual: el texto sobre el cual se pretende fundamentar la novela es la explicación de Santo Tomás a la 1ª epístola a *Timoteo* que retoma algunos conceptos de la *Poética* de Aristóteles.

Este último punto es, sin duda, lo más significativo del “Proemio al lector”. A partir de él, iniciaré el análisis de las líneas teóricas que subyacen en la colección:

“La fábula (dice) según el Filósofo, es compuesta de lo admirable, y fueron inventadas al principio, como dice el Filósofo en su *Poética*, porque la intención de los hombres era inducir y mover para adquirir las virtudes y evitar los vicios”; y da la causa de su utilidad, diciendo, “Con las simples representaciones mejor se inducen y mueven que con las razones; de donde en lo admirable, bien representado, se ve la delectación; porque la razón se deleita en la comparación” (y da el ejemplo).

“De la manera que la delectación en los hechos es delectable, así en la representación con las palabras, y esto es la fábula; conviene a saber, dicho aquello que se representa, y la representación que mueve a alguna cosa, por lo cual los antiguos tenían fábulas acomodadas con algunos casos verdaderos, que en las fábulas ocultaban la verdad” (y añade): “Dos cosas, en conclusión, ha de tener la fábula: esto es, que contenga en sí verdadero sentido y que represente algo útil y que conmueva con la verdad”. Y declárase de todo punto con estas palabras: “Si se propone fábula que no puede representar alguna verdad, es sin sustancia y frustratoria, y la que no representa propiamente es inadvertida y necia”. Estos son los rumbos, esta la carta conque me atreví a navegar el

¹¹ *Corpus Thomisticum. Sancti Thomae de Aquino. Super I Epistolam B. Pauli ad Thimotheum lectura. Textum Taurini* [...] (2005). En adelante, todas las citas de los textos de Santo Tomás las haremos por esta edición.

inconstante golfo del pueblo. Preceptos, no con autores profanos autorizados, sino por un Doctor Angélico, cuyos avisos y reglas he procurado guardar en este volumen, donde (a mi ver) las representaciones son verosímiles y próximas a la verdad y algunas de ellas verdades, y éstas, nacidas de lo admirable elegido a tu aprovechamiento, y deseando inducirte y moverte a desterrar el vicio y amar a la virtud. (Preliminares sin foliar)

Se ha subrayado cómo, en el comienzo del proemio, se destacan las palabras de Santo Tomás: “No quieren oír lo útil sino lo curioso”. La elección de esta frase podría estar sintetizando el gusto de los lectores de finales del XVI y principios del XVII y, explicaría, por ejemplo, el acercamiento del público a las misceláneas, género en el que, como vimos, las curiosidades abundan y la utilidad es más difícil de encontrar.

A partir de allí, la propuesta de Lugo es, entonces, transformar lo útil en curioso a partir de la admiración. Para eso, se centra en el mencionado comentario de Santo Tomás a la primera epístola de San Pablo a Timoteo.

La traducción de Lugo es literal.¹² Podemos seguir el fragmento del Padre de la Iglesia en el texto del *Teatro popular*:

[...] Fabula enim secundum philosophum est composita ex miris, et fuerunt in principio inventae ut dicit philosophus in poetria, quia intentio hominum erat ut inducerent ad acquirendum virtutes, et vitandum vitia. Simples autem melius inducuntur repraesentationibus quam rationibus. Unde in miro bene repraesentato videtur delectatio, quia ratio delectatur in collatione. Et sicut repraesentatio in factis est delectabilis, ita repraesentatio in verbis: et hoc est fabula, scilicet dictum aliquod repraesentans, et repraesentando movens ad aliquid. Antiqui enim habebant aliquas fabulas accommodatas aliquibus veris, qui veritatem occultabant in fabulis. Duo ergo sunt in fabula, quod scilicet contineat verum sensum, et repraesentet aliquid utile. Item quod conveniat illi veritati. Si ergo proponatur fabula, quae non potest repraesentare aliquam veritatem, est inanis; sed quae non proprie repraesentat, est inepta, [...]

“La fábula (dice) según el filósofo, es compuesta de lo admirable.” Lugo traduce *miris* como admirable. Podría haberlo traducido como asombroso o sorprendente; lo cierto es que el vocablo “admirable” instala en el texto una primera relación con el concepto de *admiratio* tan cercano a la visión estética barroca. Recordemos que Riley (1963: 173) había señalado que “la admiración era uno de los principios fundamentales del arte

¹² Resulta interesante marcar hasta qué punto es literal la traducción de Lugo, ya que conserva el número del texto latino sin concordar en castellano (*fabula ... est composita ex miris, et fuerunt in principio inventae...* es traducido como “La fábula ... es compuesta de lo admirable, y fueron inventadas al principio...”). Presenta también algunos errores, como traducir *Et sicut repraesentatio in factis est*

barroco”, y hacia allí apunta el novelista su propuesta teórica basándose en el texto de Santo Tomás.

El investigador inglés indica, además, como origen de este concepto, “la insistencia de Aristóteles como ingrediente de la tragedia y, más especialmente, de la épica” (*Poética*, 1460a). Sin embargo, no es el único fragmento del que puede surgir esta interpretación. A modo de ejemplo, tomemos otros dos fragmentos de la *Poética*. En el primero, se hace referencia a la mimesis de cosas terribles:

Puesto que la mimesis tiene por objeto no sólo una acción completa, sino también hechos que producen temor y compasión, y éstos nacen especialmente cuando se producen contra lo que se espera unos a través de otros; pues así será más maravilloso que si vinieran de una forma automática y por azar, pues que también de las cosas que ocurren por azar nos parecen más maravillosas las que parece que se han producido a propósito, como cuando la estatua de Mitis que hay en Argos mató al culpable de la muerte de Mitis, cayéndole encima mientras la miraba; pues parece que tales cosas no se producen al azar; de manera que por necesidad tales fábulas son más hermosas. [1452a] (1977: 32)

En el segundo, se considera la mejor clase de anagnórisis:

El mejor reconocimiento de todos es el que tiene su origen en los hechos mismos, cuando se produce la sorpresa por cosas verosímiles, como en el *Edipo* de Sófocles y en la *Ifigenia*. [1455a] (1977: 44)

Los ejemplos no son exhaustivos, pero dentro del juego exegético de la traducción e interpretación, pueden entenderse como causantes de la *admiratio*.

En otras ediciones, el término sorpresa de este último pasaje está traducido por admiración,¹³ lo que nos da la pauta de que no es sólo uno el fragmento que pudo haber ocasionado el *miris tomista*.

Pero Lugo agrega un vocablo en su traducción que contribuye a reforzar el concepto de *admiratio*. Santo Tomás afirma que fueron inventadas *ut inducerent ad acquirendum virtutes, et vitandum vitia*. Lugo agrega el verbo “mover”: “inducir y mover para adquirir las virtudes y evitar los vicios”.

El *Diccionario de Autoridades* define ‘mover’ como:

delectabilis,... por “De la manera que la delectación en los hechos es delectable...”, en lugar de “representación”, lo que dificulta la comprensión del pasaje.

¹³ Me refiero a la traducción de José Goya y Muniain del año 1798.

Metafóricamente vale dar motivo para alguna cosa, persuadir, inducir o incitar a ella. Y por extensión se dice de los afectos del ánimo, que inclinan o persuaden a hacer alguna cosa.

Significa asimismo causar, u ocasionar. En este sentido se usa con la partícula a: como mover a dolor, a piedad, a lágrimas.

El padre de la iglesia sólo usa mover en una oportunidad (*et repraesentando movens ad aliquid*), pero Lugo afirma más aun el concepto al traducir *conveniat illi veritati* (conforme aquello con la verdad) como “conmueva aquello con la verdad” refiriéndose, evidentemente, a la representación característica de la fábula. En el capítulo anterior estudiamos la incorporación del *movere* retórico a la propuesta teórica formada por el binomio horaciano junto con el concepto de *admiratio*. Lugo, fiel a su costumbre de priorizar la *auctoritas* en el texto, resuelve esta cuestión por medio de la elección del comentario de Santo Tomás, lo que le permite esta fusión de conceptos, sintetizada por la frase: “Con las simples representaciones mejor se inducen y mueven que con las razones; de donde en lo admirable, bien representado, se ve la delectación; porque la razón se deleita en la comparación”.

A partir de aquí, se incorpora el concepto de *delectare* dentro de la propuesta teórica que el escritor realiza en su “Proemio al lector”, como un medio para el aprovechamiento. Pero lo interesante es que el elemento que lleve al deleite será la representación: representación que mueva, representación que conmueva y que surja de lo admirable. Como vemos, es un círculo en torno de los mismos conceptos a los que, ya casi en el final, incorpora el de la verosimilitud.

Casi al final del proemio, las novelas son presentadas como el resultado de esta visión aristotélico-tomista y se vuelven a subrayar todos los conceptos desarrollados en la traducción: “las representaciones son verosímiles y próximas a la verdad y algunas de ellas verdades, y éstas nacidas de lo admirable elegido a tu aprovechamiento, y deseando inducirte y moverte a desterrar el vicio y amar a la virtud.” (Preliminares sin foliar)

Los conceptos de verosimilitud y de *admiratio*, relacionados con el *prodesse* que encierra el deseo de inducir y mover al receptor, cierran esta primera propuesta teórica del volumen. Todos estos conceptos están en relación con la visión propuesta por el título de *Teatro popular* que recrea el tópico del *theatrum mundi*: “república como teatro”; “texto como representación popular de este teatro”.

Curtius (1955: I, 207), citando a Vossler, señala que “la comparación de la vida humana con un espectáculo teatral era un lugar común durante el Siglo de Oro español” y recuerda que por medio de don Quijote y Sancho, Cervantes se burla del lugar común en el capítulo XII de la segunda parte del *Quijote*.¹⁴ Pero lo interesante de este fragmento es que el personaje cervantino utiliza, al igual que Lugo en su introducción, la palabra república:

-Así es verdad –replicó Don Quijote-; porque no fuera acertado que los atavíos de la comedia fueran finos, sino fingidos y aparentes, como es la misma comedia, con la cual quiero, Sancho, que estés bien, teniéndola en tu gracia, y por el mismo consiguiente a los que las representan y a los que las componen, porque todos son instrumentos de hacer un gran bien a la república, poniéndonos un espejo a cada paso delante, donde se ven al vivo las acciones de la vida humana, y ninguna comparación hay que más al vivo nos represente lo que somos y lo que habemos de ser como la comedia y los comediantes. Si no, dime: ¿no has visto tú representar alguna comedia donde se introducen reyes, emperadores y pontífices, caballeros, damas y otros diversos personajes? [...] y acabada la comedia y desnudándose los vestidos della, quedan todos los recitantes iguales.

-Sí he visto-respondió Sancho.

-Pues lo mismo –dijo Don Quijote- acontece en la comedia y trato deste mundo, donde unos hacen los emperadores, otros los pontífices y, finalmente, todas cuantas figuras se pueden introducir en una comedia; pero en llegando al fin, que es cuando se acaba la vida, a todos les quita la muerte las ropas que los diferenciaban y quedan iguales en la sepultura.

-Brava comparación –dijo Sancho-, aunque no tan nueva, que yo no la haya oído muchas y diversas veces. (II, 503-504)

No podemos asegurar que, al escribir su introducción, Lugo haya tenido presente este fragmento del *Quijote* de 1615, pero la utilización del término república relacionado con el teatro, podría hablar de cierta correspondencia. En el caso del texto cervantino, el teatro será beneficioso para la república al funcionar como un espejo en el que se reflejen las acciones de la vida humana, pero esta sólo es la introducción al tópico del *theatrum mundi*, que será alabada por Sancho, a pesar del cuestionamiento a su originalidad. En el caso de *Teatro popular*, la república será, precisamente, el escenario del *theatrum mundi*.

Ahora bien, la “metáfora del teatro” lleva incorporada el concepto de representación que, evidentemente, Lugo considera fundamental para la composición de

¹⁴ El erudito alemán hace un recorrido por las distintas manifestaciones filosóficas y literarias que convergen en el tópico, destacando que la metáfora del “teatro del mundo” llega a la Edad Media tanto

las novelas. Un nueva lectura del segundo párrafo de la introducción permite observar el uso excesivo que da al vocablo “representación” y al verbo “representar”, sin necesidad de buscar otros términos que amplíen el campo semántico:

- 1) [...] desengañando al pueblo y representándole sus errores;
- 2) [...] no es otra cosa una República que un teatro donde siempre están representando admirables sucesos,
- 3) Esta causa (Lector) me dio ánimo de poner a tus ojos la representación popular de este teatro,
- 4) Con las simples representaciones mejor se inducen y mueven que con las razones;
- 5) [...] en lo admirable, bien representado, se ve la delectación;
- 6) [...] la representación en los hechos es delectable,¹⁵
- 7) [...] así en la representación con las palabras, y esto es la fábula,
- 8) [...] dicho aquello que se representa,
- 9) [...] y la representación que mueve a alguna cosa,
- 10) [...] que represente algo útil
- 11) Si se propone fábula que no puede representar alguna verdad,
- 12) [...] la que no representa propiamente
- 13) [...] las representaciones son verosímiles

La lista se completa con una última mención al verbo representar al final de la introducción: “Espero tu censura, no dictada de la malicia, sino de la corrección sabia; y agradándote este trabajo en que represento lo común del pueblo, te ofrezco en otro lo superior (...)”. (Preliminares sin foliar)

Dentro de toda esta propuesta teórica de la introducción, el concepto de representación ocupa un lugar de privilegio para lograr el equilibrio entre el *delectare* y el *prodesse*. Si “maña y blandura es menester para que se apetezcan los preceptos de la filosofía moral”, el autor piensa lograrlo a través de “la representación popular de ese teatro”. El concepto funciona como un elemento legitimador de la colección de novelas, en clara relación con la intención de validación que supone la elección de Santo Tomás: “Preceptos, no con autores profanos autorizados, sino por un Doctor Angélico”. Podría establecerse un relación entre la incorporación del tópico del *theatrum mundi*, que es recogido y popularizado no sólo por la literatura sino también por la prédica religiosa, con la elección de Santo Tomás para desarrollar la teoría aristotélica en función del momento histórico-social en el que escribe Lugo.

desde la Antigüedad pagana como desde la literatura cristiana, y se renueva a partir de la obra de Juan de Salisbury.

¹⁵ Corrijo aquí “representación” por “delectación”, error de traducción de Lugo que ya fue aclarado en nota 12.

No obstante, no debemos olvidar que, ya en Robortello se destacaba el objetivo de la poesía como el de “proporcionar placer por medio de la representación, la descripción y la imitación de todas las acciones humanas, de todas las pasiones, de todos los seres tanto animados como inanimados”. En ese sentido veremos, más adelante, que existe una desarticulación entre la propuesta del proemio y la colección, en la que estas cuestiones morales que surgen de la interpretación que se le da a la teoría poética no están contempladas. En cierto modo, podría estar relacionado con las observaciones de Peter Russell, ya citadas en el capítulo anterior, en torno a las fórmulas retóricas de la *captatio benevolentiae*. El mismo Russell (1975: 449) señala que:

[...] al preparar sus dedicatorias, prólogos y otra materia descriptiva preliminar referente a un manuscrito sometido al apropiado consejo real, los autores no pensaban en primer término en la necesidad de satisfacer a la Inquisición sino en proporcionar informes y garantías que facilitasen la concesión de una aprobación de parte de un calificador nombrado por el poder civil y muchas veces deseoso de poder recomendar que se otorgase licencia para imprimir.

Sin embargo, creo que en Lugo y Dávila hay, además, una necesidad imperiosa de legitimación del género. No es solamente la escritura de una literatura de carácter profano sino la necesidad de adscribir esa práctica literaria a una corriente poética que la avale. Incluso su marcada obsesión por rescatar el concepto de representación, entendido como ejemplo y espejo de la vida misma, podría explicarse desde este afán legitimador. En este sentido, me interesa destacar una observación que, en su estudio sobre *Teatro popular*, realiza María del Carmen Caballero-Glassberg (1990). Al referirse a las *Novelas morales para mostrar los géneros de vida del pueblo* que propone el título, señala un sentido mucho más amplio del término moral, entendido como un modo de vida, en relación no sólo con el componente ético sino también con su carácter y costumbres. En realidad, el *Diccionario de Autoridades* define ‘moral’ como ‘lo que pertenece a las buenas costumbres, o a las acciones humanas, en orden a lo lícito u ilícito de ellas’ y ‘moralidad’ como ‘doctrina u enseñanza perteneciente a las buenas costumbres y arreglamiento de la vida’, aunque amplía la definición señalando que ‘se llama la capacidad de las acciones humanas, para ser u denominarse lícitas o ilícitas’. Si bien esta definición parece acercarse al *prodesse* a las “novelas morales” propuestas por Lugo, la definición de ‘lícito’ es la que da un criterio más amplio: “Justo,

razonable y permitido, según justicia y razón”. En este sentido, si bien siete de las ocho novelas de Lugo, no son edificantes en el aspecto ético, pueden considerarse razonables en función de estos parámetros. Además, esto explicaría el quiebre que existe entre el proemio y la colección.¹⁶ Volviendo al título, estamos ante una colección en la que se muestran (representan) los géneros de vidas del pueblo, y afectos, costumbres y pasiones del ánimo, todos los elementos que forman la materia narrativa de las novelas.

Pero, por sobre todo, como ya aclaráramos en el CAPÍTULO I, aunque la trama no siempre sea edificante, no hay en ninguno de estos relatos elementos que atenten contra ninguna institución de la España del Siglo XVII.

3.2.2.2. Ausonio, el Pinciano y el marco de las novelas

Como ya hemos mencionado, la introducción de *Teatro popular* tiene una clara reminiscencia de la *Philosophia antiqua poética*. Allí, tres interlocutores (Ugo, Fadrique y Pinciano) conversan acerca de la *Poética* aristotélica. Aquí, los tres participantes de la reflexión teórica serán Celio, Fabio y Montano, aunque el marco narrativo del texto de Lugo no está estructurado formalmente como diálogo, ya que es la voz narradora la que recrea la instancia dialogal.

El marco narrativo del *Teatro popular* se inicia con el primer verso del famoso epigrama atribuido a Ausonio:

Ver erat et blando mordentia frigora sensu. (Era la primavera, y blandamente se dejaba sentir el mordaz hielo.)

Galante descripción, en pocas palabras (hecha por Ausonio) del tiempo en que Celio, Fabio y Montano, tres amigos iguales en calidad, en costumbres, en ingenio y aun en la inclinación y letras (puedo decir), para vacar a mayores cuidados, huyendo el ocio (raíz de los vicios) se juntaban a tener apacibles ratos en el jardín de Celio, donde el arte emulaba a la naturaleza y la naturaleza al arte. (ff. 1-1 vº)

La cita nos ubica en el tiempo de la primavera, pero también incorpora el tema del *carpe diem* que va estar presente a lo largo de la introducción. Y un nuevo binomio horaciano, esta vez el que reúne a la naturaleza con el arte, va a dar lugar a la

¹⁶ Cuando hablo de “quiebre”, lo hago en relación con el marcado contenido tomista de la teorización de Lugo, que –como he mencionado– creo que funciona como un elemento legitimador del género carente de

descripción del *locus amoenus* que es el espacio en el que la literatura como práctica social tomará forma en *Teatro popular*:

En los cuadros, competían los colores de las plantas con la hermosura de los lazos. Fragancia prestaban al viento los jazmines, las rosas, claveles y mosquetas, confeccionando suavidad para el olfato, cuanto belleza para la vista. En medio, impedida contra su natural, hurtaba el agua su ejercicio a los pájaros, trepando el aire, y ellos en él acompañaban, como a instrumento, el dulce murmurar de las aguas. (f. 1 vº)

Tenemos aquí otro elemento que acerca la introducción de Lugo a los diálogos renacentistas. En un trabajo sobre este género en el Renacimiento español, Jesús Gómez (1988) subraya, entre las características que los diálogos didácticos tomaron en la península, la marcada preferencia por los entornos bucólicos en cuanto al espacio, pero admite que, más allá del *locus amoenus*, “el escenario más frecuente en los diálogos españoles del siglo XVI es la casa de alguno de los interlocutores, como sucede en la *Philosophía antigua poética* del Pinciano” (1988: 36). En este caso, se dan ambas características: el *locus amoenus* es, precisamente, el jardín de Celio. Agrega, además, que las acotaciones temporales en los diálogos renacentistas son escasas, aunque “suelen desarrollarse cuando los interlocutores no están ocupados, sino que disfrutan de un momento de ocio”. (1988: 41). Como vemos, todas estas características están presentes en la descripción que la voz narradora hace del espacio y el tiempo en el que los tres amigos van a relatar novelas y discutir sobre poética.

Debemos tener en cuenta, además, la presencia del jardín como metáfora del texto literario –ya señalada en el capítulo anterior– que contribuye a ubicar las colecciones dentro de la funcionalidad poética del *delectare*. En este caso, el espacio del jardín durante el tiempo de la primavera brindará el ambiente ideal para que se desarrolle el entretenimiento concertado:

Aquí, entre otras, una tarde dijo Celio, con Horacio:

*Deshácense los hielos, y a los campos
viste la hierba verde;
.....
nada inmortal esperes, amonesta
el año, el día, la hora, etc.*

preceptiva. No pretendo con esto equiparar esta aparente ruptura entre el paratexto y el texto con el concepto de antinomia señalado por Pabst (1972).

Y pues el anciano tiempo nos enseña (como sintió Esquilo), gocemos el que nos ofrece ahora la primavera. (ff. 1 v^o-2)

Será Montano el que proponga un modo de gozar el tiempo ante el deseo de Celio:

[...] Y pues ha tantos días que nos convidó, aun imaginada, la primavera para gozarla, en este jardín demos principio al entretenimiento concertado, ocupando las tardes en referir cada uno de los tres una Novela, explicando el lugar curioso que ocasionare la conversación, pues así conseguiremos el precepto de Horacio, acertando en mezclar lo útil con lo deleitoso. (ff. 2 v^o-3)

El tópico del *carpe diem* se integra al de la fugacidad de la rosa en lo que Lore Terracini (1984) denomina “un sistema literario”. El “amonesta el año, el día, la hora” del Horacio poeta se resuelve desde el Horacio teórico a partir de la dualidad *delectare-prodesse*. Además, el *carpe diem* está integrado a la reflexión metafísica sobre la celeridad del tiempo fundamentada a través de poetas y filósofos (Esquilo, Claudiano, Cornelio Gallo, Horacio, Ovidio y Temistio), lo que le otorga aún más relevancia al tópico:

[...] Estas flores, testigos y elegantes retóricos, persuaden con su hermosura, al nacer el día alegres, a la tarde marchitas; ya las plantas brotando, ya agostadas; ya los árboles vestidos, ya desnudos; ya el verano alegra la tierra, ya el estío la deseca: el otoño la humedece, el invierno la hiela. Y lo mismo que vemos en un año, vemos en otro, y en tan largos tiempos apenas le gozamos [...]. (f. 2 v^o)

La celeridad del tiempo propicia el enseñar deleitando que, a su vez, introduce la reflexión teórica:

-Aunque los italianos, dijo Celio, con tanto número de novelas pudieran excusarnos de hacer nuevas imaginaciones e inquirir nuevos sucesos, en la antigüedad hallamos en los griegos dado principio a este género de Poemas, cual se ve en la de *Teágenes y Cariclea*, *Leucipo y Clithophonte*; y en nuestro vulgar, el *Patrañuelo*, las *Historias trágicas*, Cervantes y otras muchas.

-Primero que se refiera ninguna (añadió Fabio) deseo que Celio, como tan versado en todas las buenas letras que pide la curiosidad, nos de a entender qué es fábula, quién sus inventores, qué género de fábula es la novela, qué partes requiere tener, y qué preceptos se deban guardar, y de qué utilidad sean, porque sabido el camino se errará menos veces. (f. 3)

Por un lado, aparece aquí el ya mencionado itinerario de la novela corta cuyo punto de partida (la novela griega) coincide con el recorrido que Lugo había hecho en el

prólogo a *La ingeniosa Elena*. Además, encontramos en este fragmento otra de las características propias del diálogo renacentista: al igual que Ugo en la obra del Pinciano, será Celio el que se presenta como “versado en todas las buenas letras”, manifestando una hegemonía propia del diálogo didáctico.

La teorización va a contemplar, entre otros conceptos, etimología de la fábula, hipótesis sobre el origen de las novelas, definición de la novela, partes que la componen, notas sobre el decoro, todo en una intrincada red de autores, discursos referidos y pretendidas explicaciones de distintos problemas literarios. Más allá de la opinión de la crítica (“catecismo”, “aplicación mecánica de la *Poética*”, “indigencia crítica”), entiendo que la introducción a las novelas es un documento importantísimo de los saberes circulantes en cuanto a la teoría poética, además de demostrar los amplios conocimientos de Lugo y Dávila y su afán de establecer relaciones entre todos esos saberes circulantes. Es por eso que, con excepción de unos pocos fragmentos, analizaremos la introducción casi en su totalidad. Así como en el proemio, el escritor presenta la teoría aristotélica a través de la lectura de Santo Tomás, en la introducción desarrollará los distintos tópicos y conceptos tendientes a explicar estas “fábulas en prosa” por medio de un extenso conglomerado de autores y textos.

Celio comienza su exposición del siguiente modo:

Dejo aparte la etimología deste nombre: fábula, si viene *a fando*, por fingir, como quiere San Isidoro en sus *Etimologías* o *a fabulor-fabularis*, por hablar, cuyo derivativo es *fabela*, lo mismo que habla. Quiénes hayan sido sus inventores, dificultoso es averiguarlo. Aristóteles dice que la confección de las fábulas manó de Sicilia y que las inventaron Epicarnio y Phormio, Celio Rodiginio, en sus *Lecciones antiguas* y San Isidoro dan otros: lo cierto es que en varias naciones y tiempos, hubo varios inventores, cual se colige de sus nombres. La definición verdadera, y que hace a nuestro propósito, es cogida de Aristóteles, en su *Poética*, y a mi ver, quiditativa, a este género de fábulas, propia a las novelas. Esta fábula es imitación de la acción, y no dijo de las acciones, porque no le es permitido a la novela abrazar más que una acción, así como la tragedia.

Esto parece determina el filósofo, diciendo que de la manera que en los otros artes imitativas es una y de una la imitación, así debe ser en la fábula; y lo mismo enseñó Horacio en el principio de de su *Poética*, mostrando el vicio de las fábulas inadvertidas, que algunas veces, con el rostro humano, compuestas de miembros de diferentes animales, fenecen en pez; y a esta causa de las que no se proporcionan del principio al fin; siendo de una especie y naturaleza dice a los Pisones, si les causara risa. Y pregunta, como tan docto, pues de la torpeza y fealdad nace el afecto de reir, y de lo hermoso lo admirable; y así Aristóteles enseña que discurriendo por toda parezca un animal hermoso; por lo cual, Celio Rodiginio, llama a la fábula imagen de la verdad; y excusando la multitud de divisiones que tiene la fábula, unas por sus inventores, como las Esópicas; otras por el fin, como las Apologéticas; otras

poéticas, porque las usaron los poetas, o inventándolas, como Hesiodo u Orfeo.

La división que hace al propósito de este género que vamos tratando, es la que da Celio Rodiginio: racional, moral y mixta. De estas tres, aunque abrazando el fin y la especie que toca a la novela es lo moral, por mirar a aquella alegoría que toca a las costumbres, según la doctrina del mismo Celio. (ff. 3 vº-4 vº)

Ya hemos señalado la característica del discurso de Lugo y Dávila que, por momentos, se torna farragoso. No obstante, es posible trazar el recorrido de un entramado conceptual que, en este párrafo, se inicia con la etimología, continúa con la definición y concluye con sus posibles divisiones.

La definición de fábula como imitación de la acción le sirve para introducir el concepto de unidad, aplicando la teoría del Estagirita para la tragedia a la novela: “no le es permitido a la novela abrazar más que una acción, así como la tragedia”. Fundamenta esta base teórica con el fragmento inicial de la *Epistola ad Pisones* horaciana y la relaciona con la comparación aristotélica de la belleza de un animal y entre humanos que terminan en pez y hermosos animales. Así, Celio introduce el concepto de lo admirable unido a lo bello.

El fragmento nos permite establecer una primera jerarquía en la concepción de la novela: la admiración surge de la belleza y la belleza surge de la verdad; postulados éstos que nos remiten a la teoría tomista del proemio.

Retomando el precepto de “fábula como imagen de la verdad”, que bien puede ser una reinterpretación del concepto de mimesis aristotélico, es interesante señalar la fuente. Lo toma de Celio Rodigino;¹⁷ un literato italiano, autor de unas *Lectiones antiquarum*, publicadas en Venecia en 1516 y que, como mencionáramos en el capítulo anterior, aparece como uno de los autores que Mexía toma como modelo para su *Silva de varia lección*.¹⁸

De Celio Rodigino también toma una división del género (obviamente, la fábula)

¹⁷ Su verdadero nombre era Ludovico Celio Ricchieri, pero tomó Rodigino de Rovigo, su lugar de nacimiento. Nació hacia 1450 y murió en 1525, desplegando durante su vida una intensa actividad docente (*Nuova Enciclopedia Italiana* - Gerolamo Boccardo, Torino, Editrice Torinese, 1885, Vº XIX). Aurora Egido lo califica como “preceptista platónico” (1990: 87) y García Berrio se refiere a sus *Lectionum antiquarum* (una obra de carácter enciclopédico) como “uno de los primeros documentos platónicos de la teoría cinquecentista italiana” (1977: 277). Lugo remite a él para fundamentar la hegemonía del *prodesse* en la narrativa. Lo utiliza, además, como autoridad al tratar de definir el origen de la novela.

¹⁸ Isaías Lerner (1989b) señala que Mexía utiliza a Ludovico Celio en seis ocasiones. Por tratarse de una miscelánea, ninguna de ellas desarrolla temas de preceptiva sino que lo cita como autoridad para referirse, entre otras curiosidades, a la excelencia de la cabeza, a la pía locuacidad del papagayo del Cardenal Ascanio o a monstruosa parición de una oveja..

en racional, moral y mixta, señalando que la novela sería moral ya que “mira a aquella alegoría que toca a las costumbres”, lo que coincide con lo señalado en relación con el título de la colección.

Los elementos se van incorporando a medida que cita a los distintos autores. Aparece aquí el término “alegoría”, relacionado con la representación que induce y mueve “a desterrar el vicio y amar la virtud”.

Hasta aquí lo que tiene que ver con la etimología, definición y divisiones de la fábula junto con el paralelismo que Lugo traza con la novela. Pero la doctrina no se acaba con esta definición, sino que recorre los varios conceptos aristotélicos superponiéndolos y reformulándolos en su afán de teorizar sobre el género. A modo de ejemplo, tomemos el siguiente fragmento, en el que se ocupa de las partes de la fábula:

[...] Las partes de que se compone la fábula o novela, según Aristóteles, son: agnición, peripecia y perturbación; la *agnición* es aquel desengaño que se adquiere por el reconocimiento, como si una persona teniéndose por otra llega a conocerse en la verdad de lo que es; la *peripecia* es aquella súbita mudanza que viene de un caso a otro, no esperada; la *perturbación*, es aquello confuso que suspende en la inquietud el ánimo, perturbando el verdadero conocimiento del suceso. (f. 4 vº)

La fuente, que en principio parece ser Aristóteles, no es tal. El texto está compuesto por diferentes fragmentos de la *Philosophía antigua poética* de Alonso López Pinciano. Como vemos, las coincidencias no terminan en la tertulia que conforma el marco. Varios de los conceptos desarrollados por el Pinciano son retomados en esta explicación. No nos detendremos en los conceptos de agnición y en el de peripecia, muy cercanas al texto aristotélico, pero sí en el de perturbación:

[...] dixo Hugo: [...] Vamos a la segunda condición: que ha de ser perturbadora y quietadora. Perturbación, dize el Philósofo, es una acción llena de alegría o tristeza; y assí toda buena fábula debe perturbar y alborotar al ánimo por dos maneras: por espanto y commiseración, como las épicas y trágicas; por alegría y risa, como las cómicas y ditirámbicas. Y deve también quietar al ánimo, porque, después destas perturbaciones, el oyente ha de quedar enseñado en la doctrina de las cosas que le quitan la una y la otra perturbación. [...]

Fadrique respondió: Es assí lo que dezís, más advertid que lo mismo podréys argüyr de los reconocimientos y peripecias, porque éstas y la perturbación andan acompañados a una, y a una trata de ellas el Philósofo en essa parte; y lo mejor que a mí me parece es que perturbación, reconocimiento y peripecia son partes essenciales, como Aristóteles significa a la tragedia, pero genéricas y no específicas, [...] (1953, II: 54-55)

Aquí vemos cómo el Pinciano se refiere a la perturbación como una acción que puede ser tanto triste como alegre y que sirve para “alborotar el ánimo”. Recordemos que, al desarrollar el *officium* del poeta, Minturno señalaba que uno de los objetivos tanto de la poesía épica como de la tragedia era *expiare animum a perturbationibus* (*Apud* Weinberg, 2003: 147), aunque allí el *delectare* no estaba relacionado directamente con este objetivo.¹⁹

De todos modos, el término perturbación ya aparece junto con agnición y peripecia en el *Discorsi dell'arte poetica* (1587) de Torquato Tasso:

La *peripezia*, che mutazion di fortuna si può chiamare, l'*agnizione* che riconoscimento si può dire, e la *perturbazione*, che può fra' Toscani ancora questo nome ritenere. È la mutazion di fortuna ne la favola, quando in essa si vede ch'alcun di felicità caggia in miseria, come d'Edippo avviene, o di miseria passi in felicità, come di Elettra. Riconoscimento è, come suona il suo nome stesso, un trapasso da l'ignoranza a la conoscenza, o sia semplice, qual è quello d'Ulisse, o reciproco, qual fu tra Ifigenia ed Oreste, il qual trapasso, di loro felicità od infelicità sia cagione. Perturbazione è una azione dolorosa e piena d'affanno, come sono le morti, i tormenti, le ferite e l'altre cose di simil maniera, le quali commovano i gridi e i lamenti de le persone introdotte. (1999: edición digital)

En realidad, el concepto “perturbación” parece una traducción diferente del “acontecimiento patético” aristotélico:

Así pues, éstas son dos partes de la fábula, peripecia y reconocimiento; la tercera es el acontecimiento patético. De éstas se ha hablado de la peripecia y del reconocimiento; y el acontecimiento patético es una acción que hace morir o sufrir, como las muertes en escena, los dolores vivísimos, las heridas y demás cosas de este tipo. [1452 b] (1977: 34)

El hecho de que el Pinciano, incorpore la posibilidad de que la perturbación sea provocada por acontecimientos tanto tristes como alegres, podría ser una innovación en el tratamiento del concepto. Pero, la diferencia fundamental está marcada por el carácter doctrinal de la fábula que surge de la cita del teórico español: “después destas perturbaciones, el oyente ha de quedar enseñado en la doctrina de las cosas que quitan la una y otra perturbación.”

El fragmento citado de la *Philosophía antigua poética* corresponde a la *Epístola*

¹⁹ Cfr. El punto 2 del desarrollo del *officium*: “Estando el poeta no menos obligado que el orador a enseñar y conmover al oyente, lo está mucho más a deleitarlo y provocar su asombro” (Weinberg, 2003: 144)

quinta en la que se desarrollan las tres condiciones de la fábula: una y varia; perturbadora y quietadora; y admirable y verosímil. Las dos primeras condiciones le permitieron integrar los conceptos de peripecia, anagnórisis y perturbación. A ello le suma la admiración y la verosimilitud: “Ha de ser admirable, porque los poemas que no traen admiración, no mueven a cosa alguna” (1953, II: 56) y ha de ser verosímil “porque el que no haze acción verisímil, a nadie imita” (1953: II, 62).

Lugo cierra su exposición sobre las partes de la fábula afirmando que:

La mayor valentía y primor en la fábula que compone la novela, es mover a la admiración con suceso dependiente del caso y la fortuna; mas ésto tan próximo a lo verosímil, que no haya nada que repugne al crédito; porque, según el filósofo, cuya es toda esta doctrina, al poeta no le toca narrar las cosas como ellas fueron, sino verosímiles a lo que debieron ser. (f. 4 v^o)

Evidentemente, Lugo tomó algunos conceptos del Pinciano y los amplificó en función de su propuesta inicial: “en este volumen, [...] las representaciones son verosímiles y próximas a la verdad y algunas de ellas verdades, y éstas, nacidas de lo admirable elegido a tu aprovechamiento, y deseando inducirte y moverte a desterrar el vicio y amar la virtud.” Es por eso que retoma el concepto de perturbación y lo une a lo admirable: “aquello confuso que suspende en la inquietud el ánimo, perturbando el verdadero conocimiento del suceso” para “mover a la admiración”.

Edward Riley (1963: 181) utiliza el fragmento de Lugo que contempla anagnórisis, peripecias y perturbaciones para mover a la admiración, como un ejemplo teórico de *admiratio* barroca al afirmar que “En efecto, nada mejor que uno de estos hechos inopinados para proporcionar lo sorprendente junto a lo creíble”, y cierra su análisis del concepto señalando que “Se trata sobre todo de cautivar el ánimo del lector o espectador.”²⁰

Ya he señalado en varias oportunidades y, sobre todo, al estudiar los tratadistas italianos, la importancia del concepto de *admiratio* para establecer los fundamentos de una poética del *delectare*. Desde Robortello, que la definía como “un sentimiento de maravilla, de encantamiento, procedente del espectáculo que brinda lo inesperado, lo

²⁰ Riley ve como “improbable que el concepto de Longino del «arobo» poético haya tenido influencia notable, por ser tan poco conocido su tratado” (p. 174). En el caso particular de Lugo, se puede marcar el distanciamiento de su teoría con la de Longino, desde el primer capítulo de *De lo sublime* en el que se afirma que “Las cosas sublimes, en efecto, no llevan a los oyentes a la persuasión sino al éxtasis.” (Longino, 1980: 39).

extraordinario, lo maravilloso” (Weinberg, 2003: 96) hasta Cascales que consideraba que “si el poeta no es maravilloso, poca delectación puede engendrar en los corazones” (1975: 169), el concepto de *admiratio* es fundamental para comprender la intención de los escritores de “cautivar el ánimo del lector”.

Me resulta interesante, precisamente, rescatar esta idea a partir de la propuesta teórica de Francisco Lugo y Dávila. Todo su comentario poético, que se desarrolla tanto en el proemio como en la introducción a las novelas, se dirige a subrayar la importancia de la representación para conmover el ánimo del lector. El concepto original de *mimesis* aristotélica ha sido redefinido en función de la idea de la república como teatro en el que se representan admirables sucesos, para ofrecer representaciones similares para el aprovechamiento del lector.

Luego de esto, se detiene en la duración y límites que debe tener la fábula, donde una vez más va a ser Aristóteles la autoridad a seguir:

Cuanto a la duración y límite de la fábula o novela (para guardar los preceptos de Aristóteles) es todo aquel tiempo que se ofrece por varios accidentes, hasta que con existencia se pasa de la incómoda fortuna a la cómoda, o de la cómoda a la incómoda; esto es de la felicidad a la adversidad, o al contrario. Y reprueba el filósofo la opinión de los que pretenden abrazar por una acción todas las que pertenecen a uno. Y esto mismo comprueba Eurípides en las *Ifigenias*, donde, aunque es una la persona, divide las acciones; y así escribió dos tragedias. (ff. 4-5 vº)

A continuación, se refiere a la *elocutio*, fundamentándola con numerosos autores e incorporando el concepto de decoro, además de reconsiderar la problemática de la imitación:

Cuanto a la elocución que debe guardarse, os remito al 3º de los *Retóricos* de Aristóteles y a sus comentadores (...), y en sus prosas, al Cardenal Pedro Bembo, donde hallaréis el modo de formar las sentencias y los períodos; y cuanto al formar las figuras, en Cicerón, Quintiliano, Cipriano, y otros muchos, porque no es lugar este para dar preceptos en materia que pide libro aparte y tan grande como lo escribió el Cavalcante, donde si gustáis de mayor latitud, hallaréis lo que deseareis: lo que yo advierto es el decoro de las personas, donde tantos han errado, hablando el pastor como académico; el plebeyo como consular, y el zafio como político.

Y por primer precepto, digo que la novela es un poema regular, fundado en la imitación; porque toda la poética, según la definió Aristóteles, es imitación de la naturaleza. Lo mismo sintió Horacio, escribiendo a los de Pisa; que los pintores y los poetas, tienen igual poderío por la imitación. Y deseando yo quien hermanase y explicase la definición de Horacio, que la dio comparativa como poeta, con la que dio Aristóteles, quiditativa como filósofo, pues ambos dicen una mínima

sentencia, hallé lo que buscaba en el doctísimo Fray Luis de León, en el segundo de sus comentarios sobre los *Cantares*, cuyas palabras son estas (confieso atrevimiento en traducirlas): “Como la poesía no sea otra cosa que pintura que habla”. Veis ahí la definición de Horacio. “Todo su estudio estriba en imitar la naturaleza”. Veis ahí la definición de Aristóteles. (ff. 5-6)

Aparece aquí la primera mención de la *Retórica* de Aristóteles, en este caso referida a la *elocutio*. Quiero destacar, además, los comentarios sobre el decoro porque se van a repetir a lo largo del marco narrativo. Evidentemente, significaba una preocupación para los escritores de la época el poder adecuar el lenguaje de los personajes. En el caso especial de Lugo, es posible que su temor esté condicionado por esa marcada necesidad de señalar la importancia de la representación.

Es interesante también cómo vuelve a fusionar el concepto de *mimesis* aristotélico al *ut pictura poesis* horaciano, incorporado aquí a través del comentario de Fray Luis al *Cantar de los cantares*.²¹ Precisamente, es en la imitación donde resume toda la teoría desplegada con anterioridad:

De manera que en la imitación está el todo para acertar. Tal dio a entender Plutarco: *De audit. poe.*, diciendo que se deleita con los peces que no son peces y con las carnes que no son carnes. (f. 6)

La cita, una vez más, mal traducida y empleada, está sacada de *De audiendis poetis* de la *Moralia* de Plutarco. El título de la traducción española es “Cómo debe el joven escuchar la poesía”,²² y, más allá de la cita, nos remite al pacto que existe entre el autor y el lector.

La disquisición teórica de Celio continúa con algunos comentarios sobre el decoro, sobre la verosimilitud, y sobre la *elocutio* de la narración,²³ para luego agregar este comentario sobre los modelos a seguir:

²¹ No pude consultar el texto de fray Luis en latín. En la edición en español de sus obras completas (1885, Tº IV: 28), el único párrafo con el que hallo cierta relación con el traducido por Celio está al final del primer comentario y se refiere a lo que “no se puede pintar al vivo con la escritura, porque el dibujo de la pluma sólo llega a lo que puede trazar la lengua, la cual es cuasi muda cuando se pone a declarar alguna gran pasión”.

²² Plutarco (1985, Tº I: 89). La cita completa es “[...] si como decía el poeta Filóxeno, de las carnes las más sabrosas son las que no son carnes, y de los peces los que no son peces, dejemos que lo demuestren aquellos de los que Catón decía que tenían el paladar más sensible que el corazón.”

²³ No me extendo ni en el concepto de decoro ni en el de verosimilitud, que repite desde la doctrina aristotélica y no ofrecen dificultades y que, además, ya estaban expuestas en el texto. En cuanto a la retórica, no se aleja de autores y tópicos tradicionales.

Y si quisierais perfeccionar con más arte estos preceptos, leed todo el segundo libro de los Retóricos de Aristóteles, donde, como en retrato, os pone la variedad de afectos y costumbres de los que habéis de imitar, y para la práctica, harto os dará el Boccaccio en su *Fiameta* y en el *Decamerón* de sus novelas. (f. 6 vº)

Dentro de esta gran miscelánea teórico-literaria que es la introducción de *Teatro popular*, aparecen estos dos “modelos” tan dispares como consejo práctico para que los miembros de la tertulia puedan componer sus novelas.

En primer lugar, la referencia a la *Retórica* de Aristóteles merece algunas consideraciones. Utiliza allí, para presentarla, el mismo concepto de representación: “como en retrato, os pone la variedad de afectos y costumbres de los que habéis de imitar”. Recordemos que en su Libro II, el Estagirita analiza las pasiones que el orador, a través de sus palabras, puede inducir en su auditorio. Evidentemente, la propuesta teórica de Celio se dirige al ánimo del lector-oidor del que va a ser el entretenimiento concertado. El hecho de que se incorpore como modelo de retórica no sólo a Quintiliano y a Cicerón, también nombrados tanto en el proemio como en la introducción, sino también este fragmento del texto de Aristóteles, con todo su desarrollo de las distintas pasiones,²⁴ subraya la importancia del *movere* en el marco de la teoría poética. Cabe destacar también la utilización para aconsejar la lectura de la *Retórica* del vocablo “afectos” junto con “costumbres”, lo que nos remite a la aclaración que acompaña al título: *Novelas morales para mostrar los géneros de vidas del pueblo, y afectos, costumbres, y pasiones del ánimo, con aprovechamiento para todas personas*.

En este sentido, es posible aplicar a este comentario de Celio las reflexiones de Roland Barthes (1970: 18) sobre la *Retórica* de Aristóteles:

[...] Extendida a las producciones literarias (lo que no era su campo específico originariamente), implicaría una estética del público, más que una estética de la obra. Es por esto que [...] esta retórica convendría a los productos de nuestra cultura llamada de masas, donde reina lo “verosímil” aristotélico, es decir, “lo que el público cree posible”.

En segundo lugar, resulta sorprendente que, después de trazar el itinerario de la ficción literaria desde el *Teágenes* y *Cariclea* hasta Cervantes, el modelo sea solamente Boccaccio. Obviamente, no hace falta explicar el porqué de la elección del *Decamerón*,

²⁴ El Libro II de la *Retórica* es el libro del receptor del mensaje, donde se estudian las emociones en tanto son recibidas.

pero lo que no queda tan claro es la presencia de la *Fiammetta* como modelo para la práctica de la escritura.

Se trata de una obra considerada antecedente de la novela sentimental. Menéndez y Pelayo (1945: II, 8) se refiere a ella en estos términos:

[...] fue extraordinariamente leída [...], curiosísimo ensayo de psicología femenina, larga elegía de amor puesta en boca de la protagonista, [...]. Los defectos que la *Fiammetta* tiene para el gusto de ahora; su estilo redundante y ampuloso lleno de rodeos y circunloquios; su afectación retórica y ciceroniana, que desde las primeras páginas empalaga; el pedantesco abuso de citas y reminiscencias clásicas, no lo eran para los contemporáneos y parecían otros tantos primores. Nuestros prosistas del siglo XV la tuvieron en gran estima, procuraron imitarla, y no sólo en la *Cárcel de Amor* y en los libros de Juan de Flores, sino en la parte seria y trágica de la *Celestina* se ven las huellas de este modelo de tan dudosa belleza.

Más allá de las consideraciones estéticas, y en función del estilo prosístico de Lugo y Dávila, es probable que fuese él quien la considere como un modelo retórico, lo que explicaría esta mención dentro de la introducción a las novelas. El hecho de su difusión, además, señala la importancia que le da Lugo al gusto del receptor, del mismo modo que lo hace por medio de la referencia al *Decamerón*, con todo su historial de traducciones (y prohibiciones) pero siempre ligado a una literatura cuyo fin era el de dar placer.

El desarrollo teórico del personaje de Celio continúa con la repetición de algunos conceptos ya explicados con anterioridad, para luego subrayar la finalidad de la novela:

El fin que tienen estos poemas, como ya apunté, es poner a los ojos del entendimiento un espejo en que hacen reflexión los sucesos humanos; para que el hombre, de la suerte que en el cristal se compone a si, mirándose en los varios casos que abrazan y representan las novelas, componga sus acciones imitando lo bueno y huyendo lo malo. (f. 6 vº)

Sin embargo, aquí añade la idea de espejo en el que se reflejan los sucesos humanos, que nos recuerda las palabras de don Quijote ya citadas al hablar del tópico del *theatrum mundi*: “poniéndonos un espejo a cada paso delante, donde se ven al vivo las acciones de la vida humana” (II, 503). Y una vez más aparece el ya citado fragmento del Proemio del *Decamerón*: “útil consejo para poder distinguir lo que hay que rehuir y lo que igualmente hay que seguir” (1194: 112)

Celio concluye su desarrollo poético citando a las autoridades que fundamentan el fin de lo que él denomina “estos poemas” y que, obviamente, son las novelas, pero lo hace a través de autores que no son los usuales en este tipo de disquisiciones teóricas. Por último, amplía el tratamiento de la *elocutio*:

La utilidad, que escritas con este acuerdo, tienen este género de fábulas, muestran bien Plutarco, Celio Rodiginio, Platón y Dioniso Halicarnasio, diciendo: unas tienen consuelo de las humanas calamidades; otras destierran de nosotros las perturbaciones y terrores del ánimo; otras destruyen las opiniones poco honestas, y otras fueron inventadas a causa de otras utilidades; porque, según San Ambrosio, la fábula, aunque no tiene fuerza de verdad, tiene la razón; y en las nuestras, no sólo hemos de contentarnos con lo alegórico y moral, sino que hemos de mirar también a la sentencia; pues como enseña el Filósofo, manifiesto es de estas acciones ser dos las causas: la sentencia y las costumbres: éstas, para el adorno del suceso, y aquéllas para el adorno de la elocución, y no con menos aprovechamiento. A lo que juzgo, pues, de la sentencia dificultosa y aguda del Poeta, de la cuestión deseada en la Filosofía, y de lo oculto de la antigüedad, daremos lo más curioso y más útil que nos sea posible, adelantando la erudición en algunas de nuestras Novelas a las que se han escrito por los italianos y españoles. (ff. 6 vº-7)

La concepción teórica que presenta Lugo en la colección es clara por lo redundante: novela como representación, capaz de lograr la admiración del lector para que éste pueda enmendar sus vicios y seguir el camino de la virtud. Pero no retoma, al finalizar, ni la exégesis aristotélica del Santo Tomás del proemio, ni al siempre citado Horacio, sino a una serie de autores con los que pretende fundamentar el concepto de utilidad de la novela: Plutarco, Celio Rodiginio, Platón y Dionisio Halicarnasio.

El texto de Plutarco parece ser, una vez más, el *De audendi poetis*, en el que el filósofo aconseja a los jóvenes que “tomen lo útil y saludable” (1985: 90) de los poemas.

Platón ya había sido comentado por Cascales en sus *Tablas poéticas*, al afirmar:

Que siendo el poeta imitador de todas las cosas que ay debaxo de naturaleza, por donde está obligado a hazer imitación de las costumbres buenas y malas, y de las acciones buenas y malas, no quiso que uviessen en su República poetas que representassen cosas de mal exemplo. Y por tanto, admitió sólo a aquellos que uviessen de imitar buenas costumbres, como son los que cantan las alabanzas de Dios y de los príncipes heroicos y justos. (1975: 78)

Sin embargo, este intento de conciliar ya lo había intentado antes Celio Rodiginio, un teórico que, como vimos, es citado en *Teatro popular* casi al mismo nivel

que Aristóteles y Horacio. Bernard Weinberg (1961, I: 57) señala que:

The passages in the *Republic* on the banishment of the poets were at the center of attention and controversy all through the humanistic period and the Cinquecento. One of the favorite arguments in the attempt to reconcile Plato with himself was to insist that he banished, after all, only those poets whose writings contained undesirable moral teachings. That is the point of view of such a writer as Lodovico Ricchieri (Caelius Rhodiginus) in his *Lectioinum antiquarum libri XXX* (1516):

Sed in iis illud impense animaduertendum, non damnari prorsum a Platone Poetas, Siquidem quantum, ubi perturbant, aut turpia fingunt, reiiciendos putat, tantundem amplexatur, exosculaturque, si ad bonam frugem hortentur, laudibus heroum aut Deorum hymnis eleganter, facundeque concelebratis.

El comentario de Cascales no es casual. Conocía el texto de Rodigino porque lo cita en una oportunidad. Lugo, en cambio, no especifica la inclusión de Platón en su defensa de la utilidad de la novela.

Otros comentarios de Weinberg nos permiten entender la relación del teórico italiano con la preceptiva propuesta en el texto de Lugo y Dávila y, en especial, con el tema que aquí nos ocupa. El crítico menciona que “In his effort to discern the major usefulness of the art, he develops at length the power of allegory as a pedagogical device” (1961: 257). Recordemos que Lugo califica a la fábula relacionada con la novela como “moral, por mirar a aquella alegoría que toca a las costumbres, según la doctrina del mismo Celio” (f. 4 vº).

Probablemente, la conexión con Dionisio de Halicarnasio haya llegado al texto a través del mismo Rodigino, ya que Weinberg (1961) lo menciona entre los autores sobre los que se fundamenta el preceptista italiano.

Finalmente, es necesario detenernos en las últimas reflexiones sobre la *elocutio*, que se ubica en el mismo plano de importancia que las costumbres que son el “adorno del suceso”. Así rescata la “sentencia” como un elemento fundamental en el adorno de la elocución, “y no con menos aprovechamiento”. Si tenemos en cuenta la definición de *Autoridades* como “[...] dicho grave y sucinto, que encierra doctrina y moralidad, digna de notarse”, su adhesión al *docere* es indiscutible.

La descripción posterior fundamenta el estilo de Lugo que pretende superar a las novelas escritas por los italianos y los españoles con sentencias dificultosas, cuestiones de filosofía y misterios de la antigüedad. Además, esta propuesta parece acercar el texto a las misceláneas renacentistas, con su cúmulo de materias curiosas y su erudición. No

resulta descabellado este planteo teniendo en cuenta que Pedro Mexía menciona a Celio Rodigino como uno de los modelos que siguió en su *Silva* y que Lugo le otorga un papel relevante en el desarrollo teórico del marco narrativo de *Teatro popular*.

La introducción concluye con la alabanza de Montano a los preceptos de Celio y un pedido en el que vuelve a considerarse al receptor: “Lo que de mi parte os pido, es que se varíen los asuntos y el lenguaje junto con el adorno de las letras humanas; de suerte, que no todo sea para los doctos ni todo para los vulgares, ni todo entre estos dos extremos” (f. 7).

El desarrollo teórico del Celio personaje es coherente con el desarrollo teórico del narrador del proemio: la representación como mecanismo para “inducirte y moverte a desterrar el vicio y amar la virtud”. En los siguientes apartados veremos qué función tiene la intertextualidad en las novelas, pero en los dos momentos dedicados a la reflexión poética aparece como un claro elemento de legitimación. Todos los intertextos construyen una teoría poética por medio de la cual Lugo pretende validar la narrativa breve como género.

Quise extenderme en el análisis de la introducción a las novelas porque considero que aporta numerosos elementos para la comprensión del fenómeno literario en las primeras décadas del siglo XVII. Más allá de la farragosidad de la escritura de Lugo y de la proliferación de autoridades, surge la ya mencionada validación a través del planteo de problemas definidos: sus orígenes, su etimología, su definición, las posibles divisiones, las partes que la componen, su duración y límite, la problemática de la elocución y el decoro y, por último, su finalidad en la que se integran las coordenadas horacianas y se subraya la necesidad de conmover al lector.

José Rico Verdú (1983: 177) señala, como uno de los problemas que plantea la teoría de los géneros del Renacimiento, la separación entre el teórico y el escritor, ya que “aquél, mirando al pasado, intenta dar normas para el futuro o bien quiere en vano determinar la esencia de lo literario, mientras que el creador, inmerso en una comunidad, detecta y orienta los gustos de ésta en cada momento”. Lugo y Dávila pretende fusionar ambas actividades en aras de la legitimación de un género joven. Sin embargo, ya señalé la existencia de una desarticulación entre estos postulados teóricos y la práctica literaria en función de una literatura cuyo probable objetivo era el de entretener.

3.2.3. Intertextos y modos de narrar

Francisco, en cuanto escribís,
tan universal habláis,
que divirtiendo enseñáis,
y enseñando divertís;
los dos fines conseguís,
y así las gracias os dan
cuantos advirtiendo están,
que os prometéis generoso,
maestro en lo sentencioso,
y discreto en lo galán.

Juan Pérez de Montalbán

En el apartado anterior, hemos recorrido los distintos postulados teóricos que se desprenden del marco de las novelas. Más allá de la teoría que, con fines metodológicos hemos analizado por separado, la tertulia de los tres amigos en el jardín de Celio es parte de la práctica literaria que nos ofrece *Teatro popular* recreando, en cierto modo, un género común al Renacimiento español: el diálogo. Ya marcamos las coincidencias que esta suerte de recreación de diálogo renacentista ofrece con la *Philosophia antiqua poética*, que funciona como otro elemento validador dentro de la propuesta de Lugo.

En este sentido, probablemente el autor haya tenido en cuenta también la traducción, hecha por Boscán, de *Il Cortegiano* de Baltasar de Castiglione. Ya vimos cómo, en su libro II, se le da una especial atención al buen modo de narrar, alabando a aquellos que “que cuentan con tan buena gracia, y esprimen tan perfectamente algo que les haya acontecido o hayan visto o oído, que con los gestos y ademanes y palabras nos lo pintan y nos lo ponen delante los ojos, y casi nos lo hacen tocar con las manos” (1972: 208), en clara alusión a los modos de representar la materia narrativa. En el caso del encuadre de las novelas, la reflexión teórica se fusiona con los consejos prácticos y con algunos comentarios que tratan de pautar el ejercicio literario que va a tener lugar en el jardín de Celio.

Recordemos que el personaje de Montano es el que propone dar “principio al entretenimiento concertado, ocupando las tardes en referir cada uno de los tres una Novela, explicando el lugar curioso que ocasionare la conversación” (f. 2 vº).

Y aquí tenemos el sintagma “entretenimiento concertado”, muy utilizado en las colecciones de novela como pauta de lo que será la inclusión de textos. Más allá de todo el desarrollo teórico, tendiente a la moralidad, que presenta tanto el prólogo como la introducción, la palabra “entretenimiento” sólo puede entenderse dentro del campo semántico del deleite. La definición de *Autoridades* (“Diversión, pasatiempo y lo demás

que divierte y entretiene al hombre: como lección, estudio, juego, paseo, etc.'). no hace más que subrayar esa tendencia. En este caso, el mencionado entretenimiento que es la narración de una novela, surgirá de explicar un lugar curioso que se desprenda de la conversación. Esta pauta, en particular, representa un interesante juego intertextual que constituye la característica más significativa de la composición de las novelas de *Teatro popular*. Cada novela es precedida por alguna forma discursiva que se debe comprobar (un refrán, un epigrama, un poema). La narración corresponde, entonces, a la explicación de ese texto que, en ocasiones, actúa como disparador de una discusión metaliteraria, plasmada en el marco. Además, en cada relato se vuelven a introducir distintos tipos de textos, multiplicando así los niveles del discurso.

Por un lado, a partir de esta característica, puede establecerse otra relación con los diálogos renacentistas ya que son varios los que abren su marco para incorporar cuentecillos tradicionales con los que, en palabras de María Teresa Cacho Palomar, "sazonan, como una necesidad social, esta conversación culta y civil" (1986: 116). Pero, en especial me interesa rescatar el aporte de Evangelina Rodríguez ya citado en el estado de la cuestión, cuando señala la pluralidad intencional de estilos y voces que conforman la novela corta española.

Esta pluralidad de estilos y de voces puede verse, en palabras de Julia Kristeva, como un "*cruce de superficies*²⁵ textuales, un diálogo de varias escrituras: del escritor, del destinatario (o personaje), del contexto cultural anterior o actual" (1981: 188) ya que "todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto" (1981: 190), con lo que se subraya la intertextualidad inherente a la novela, que es el aspecto en el que se centra esta investigación. A partir de aquí, es mi intención desentrañar ese cruce de superficies textuales que componen la colección de novelas enmarcadas.

Luego de la introducción, comienza la narración de cada una de las ocho novelas que componen la obra. Seis de ellas están estructuradas sobre un eje argumental que aparece como el más común en todo acercamiento a la novela corta post-cervantina. Se trata de novelas de trama amorosa, ambientadas en España, que recrean una trama ágil en la que se fusionan elementos realistas y costumbristas. La colección se completa con una novela cuasi-picaresca y un relato que presenta un argumento bizantino, con

²⁵ En itálica, en el original.

reminiscencias a las historias de cautivos.²⁶

En el cuadro siguiente resumo título, tipo de novela, narrador y eje argumental de cada una de ellas:

NOVELA	TÍTULO	NARRADA POR	EJE ARGUMENTAL
I	<i>Escarmentar en cabeza ajena</i> (novela amorosa)	Fabio	Sevilla. Don Fernando y don Félix pretenden a doña Beatriz, que prefiere a este último mientras que su padre prefiere a aquél. La dama y su amante traman un ardid para consumar su amor y que su padre no se niegue a la boda, pero se produce una confusión digna de comedia de enredos que la une al hombre equivocado. Paralelamente, un amorio entre don Fernando y una mujer casada desengañan a Don Felix acerca de la verdadera honestidad. El desarrollo de ambos episodios le permiten "escarmentar en cabeza ajena".
II	<i>Premiado el amor constante</i> (bizantino-cautivos)	Fabio	Zara (aparentemente, hija de Barbarroja) y Celimo deben sufrir infinidad de peripecias para poder salvar sus vidas y unirse. Ambos son moros en apariencia y cristianos de nacimiento. Tras varios acontecimientos fortuitos, se encuentran y viajan a Roma para poder casarse.
III	<i>De las dos hermanas</i> (novela amorosa)	Celio	Madrid. Lamia y Delia son dos hermanas. Aquella, astuta e hipócrita. Ésta, bondadosa y ventanera. Lamia planea un ardid para robarle el novio a su hermana pero todo se devela y termina ingresando a un convento mientras que Delia deja la ventana y disfruta de su amor.
IV	<i>De la hermanía</i> (cuasi-picaresca)	Montano	Sevilla. Morón llega allí huyendo de la justicia con la Pintada, una prostituta. Junto con otros rufianes, planea un robo en colaboración con un corchete, por lo que pueden eludir a la justicia.
V	<i>Cada uno hace como quien es</i> (novela amorosa)	Fabio	Madrid. Porcia, mujer virtuosa, se deja seducir, doncella alcahueta mediante, por un noble caballero. Los distintos enredos llevan a que un amigo del caballero la requiera de amores y que, por ese motivo, la doncella sienta celos y acuse a su señora que logra salir sin sospechas de la situación. El narrador deja en duda la continuidad o no de los amores ilegítimos.
VI	<i>Del médico de Cadiz</i> (novela amorosa)	Montano	Cádiz. El doctor Lamberto juega al ajedrez todas las noches, mientras su mujer (Casandra) pasa ese tiempo en su cuarto con un soldado. Una noche que el médico vuelve para atender una urgencia en otra ciudad, el amante se esconde en un baúl que era el equipaje que el doctor debía llevar para su viaje. El soldado se escapa asustando a unos criados que quisieron robar el contenido del baúl y sigue siendo el amante de Casandra.

²⁶ Estas dos tipologías argumentales son utilizadas por Evangelina Rodríguez (1979) al estudiar las colecciones de José Camerino y Andrés del Prado.

NOVELA	TÍTULO	NARRADA POR	EJE ARGUMENTAL
VII	<i>Del andrógino</i> (novela amorosa)	Celio	Zaragoza. Laura, dama noble de padres pobres y enamorada de su vecino Ricardo, es casada con Solier, un viejo rico y muy celoso, quien la lleva a Valencia y la encierra en una casa. El muchacho logra entrar a ella, disfrazado de damita (Bernardina), enamorando al dueño de casa. Éste lo quiere violar y descubre su condición, pero el muchacho jura que se convirtió en mujer de un día para otro. Consultan con un gran especialista, quien logra convencer al viejo a través de numerosas autoridades en la materia que el cambio repentino de sexo es posible. Solier muere y Laura se casa con su amante.
VIII	<i>De la juventud</i> (novela amorosa)	Celio	Sevilla. Fadrique y Plácido, dos amigos idénticos, aquél viejo y éste joven, se enamoran de Inés. Sus padres la casan con Fadrique y Plácido abandona la ciudad. Años más tarde, el viejo está por morir y decide que su joven amigo tome su lugar. Para eso, Viteli, un médico al que Plácido había salvado la vida en una pendencia, convence a toda la familia de que logró devolverle la juventud y lo hace a través de textos de diversas autoridades en la materia. Inés se casa con Plácido en secreto una vez muerto Fadrique y viven felices.

Cada relato está precedido por una advertencia de la voz narradora sobre la utilidad moral que se podrá sacar de él. La estructura es básicamente la misma en todas las ocasiones: “Enseña cómo los sabios saben tolerar los casos de la fortuna; [...] Enseña asimismo cómo por dejarse llevar de ...” [Novela primera] (f. 7 vº-8); “Enseña por los varios caminos que consigue Dios la salvación de las almas, y cómo se conoce que... y cuánto se luce...” [Novela segunda] (f. 38 vº); y así las seis novelas restantes. Lo interesante de esta advertencia es que, en la edición de 1622, la moralidad aparece como un epígrafe, con otra grafía, probablemente para señalar que no forma parte ni del encuadre narrativo ni del relato enmarcado.

Luego de esta introducción y con los tres amigos instalados en el jardín se citan versos, se introduce un refrán o una sentencia y, a partir de allí, se instala la discusión sobre el tema que contemplan esas citas hasta que alguno de los tres intenta ejemplificarlo contando una novela.

Los relatos se suceden con muy poca variación. Sin embargo, tanto la alternancia de los narradores como los finales de cada una de las novelas nos ofrecen un texto poco cuidado. En lugar de seguir un orden lógico, el entretenimiento sigue el orden siguiente: Fabio, Fabio, Celio, Montano, Fabio, Montano, Celio, Celio. En cuanto

a los finales, si bien en cuatro de ellas se establece la relación con el texto que le dio origen,²⁷ ni en la segunda ni en la cuarta aparece algún indicio que recuerde que se trataba de un relato enmarcado.²⁸ En la primera novela, reaparece la voz narradora de marco y proemio señalando que “Con dar fin a su novela, Fabio, dio principio al intento que formará este volumen”(f. 38 v°), instalando el libro como objeto dentro de la práctica literaria que supone la lectura de la colección. Este descuido, probablemente, se deba a que no fue Francisco Lugo y Dávila quien llevó la colección a la imprenta sino su hermano Dionisio. De hecho, uno de los paratextos de *Teatro popular* es una suerte de prólogo “A los lectores” en donde se aclara esta situación:

Fin de ocupar muchas horas de una aldea, donde asistía el autor de este libro, fue el principio de escribirle, no ambición de darle a la estampa. Obligaciones forzosas le sacaron de España, dejándole en mis manos, no tan castigado y corregido como él quisiera. [...] Bien sé que si mi hermano hubiera puesto sobre él segunda vez la pluma, saliera con diferentes colores; y yo lo he querido dilatar hasta que se llegara este día; pero el ruego de los amigos y más el de los doctos, es imperio tan poderoso que no me he podido defender a su obediencia [...]. (Preliminares sin foliar)

Por este motivo, no intento hacer un análisis del marco en su totalidad, sino recorrer cada instancia narrativa por separado para después establecer una conclusión de conjunto.

La propuesta es estudiar cómo funciona el citado cruce de superficies textuales en la obra. Hay varios elementos a tener en cuenta. En primer lugar, las características de la voz narradora del marco que retoma ese proceso de ficcionalización ya señalado al analizar las *Ejemplares* cervantinas. En segundo lugar, la narración en boca de los distintos personajes, recreando el hecho literario como práctica social. Luego, esta colección en particular presenta los ya mencionados textos que funcionan como disparadores del “entretenimiento concertado” y que establecen, de algún modo, una relación metonímica con las novelas. Y por último, y en sus múltiples aspectos, los llamados “géneros intercalares” que van desde los simples poemas o billetes amorosos hasta la cita de todo tipo de autoridades para fundamentar un discurso argumentativo en el interior del relato.

²⁷ En la novela tercera (*De las dos hermanas*), la sexta (*Del médico de Cádiz*), la séptima (*Del andrógino*) y la octava (*De la juventud*).

²⁸ *Premiado el amor constante* y *De la hermanía* respectivamente.

Cada una de las novelas presenta un juego intertextual diferente pero en la mayoría ese juego contribuye a subrayar una poética del *delectare*. El análisis de cada una de ellas estará condicionado por las características que su composición presenta y la relevancia de los textos y microtextos plasmados en el entramado narrativo. En algunos casos, la intertextualidad se manifiesta en el plano de la parodia, lo que hace necesario la comparación con la obra que le dio origen.

En los apartados siguientes se estudiarán, sin detenernos en otros aspectos de las novelas, los procedimientos intertextuales que ofrecen cada una de ellas, tanto en el marco narrativo (que iré transcribiendo casi en su totalidad) como en el relato en sí. En el caso particular de *Escarmentar en cabeza ajena*, por ser la novela que da inicio a la colección, revisaré otros aspectos e incluiré ciertas coordenadas metodológicas a ser tenidas en cuenta al analizar el resto de la colección.

3.2.3.1. Novela primera: *Escarmentar en cabeza ajena*

La novela que encabeza la colección es una novela de tipo amoroso cuya advertencia inicial, acerca de su moralidad, es la siguiente:

Enseña cómo los sabios saben tolerar los casos de la fortuna; esto se entiende, aquellas cosas que dependen de la disposición de los sucesos, oculto el gobierno de ellos al conocimiento humano; porque no hay caso ni fortuna; que todo está debajo de la divina Providencia, y así se han de entender estas voces, “caso y fortuna” cuando se usaren. Enseña asimismo cómo por dejarse llevar de la demasiada curiosidad se da en el riesgo y pierden las ocasiones, y cuánto vale a los cuerdos el escarmiento de las ajenas desdichas. (ff. 7 v^o-8)

En una primera lectura, se nos aparece como un texto evidentemente dedicado al *docere* a partir de la reiteración del verbo enseñar que introduce varios útiles consejos. Sin embargo, con la lectura de la novela el universo de interpretaciones se amplía ya que es el personaje de don Félix el que tolera con mucha sabiduría los casos de la fortuna, es él el que llevado por la curiosidad pierde la ocasión de estar con su amada y, finalmente, es él quien escarmienta en cabeza ajena. Esta situación me hace pensar en la segunda acepción que da el *Diccionario de Autoridades* al verbo ‘enseñar’: ‘Vale también dar señas, mostrar, señalar, indicar’. Elijo “mostrar”, tan cercano a representar y tan relacionado con la propuesta teórica de Lugo.

Además, cabe señalar que con esta advertencia se instala un tópico que va a ser reiterado a lo largo de casi toda la colección: la fortuna, aquí presentada bajo la divina Providencia, pero que reaparece ante cualquiera de las vicisitudes que deben superar los protagonistas de las novelas.

Luego de esta suerte de epígrafe,²⁹ comienza el marco narrativo de la novela que pretende explicar el proverbio “escarmentar en cabeza ajena”:³⁰

Los varios accidentes en los sucesos del vivir humano dieron motivo a los tres amigos, Fabio, Montano y Celio para considerar la verdadera sentencia que en sí encierra este proverbio, tantas veces experimentado en el mundo, casi desde el principio que, a no temer fastidiar el ánimo del lector con ejemplos, a manos llenas me los ofrecen las historias.

Ponderaba Fabio el uso de los proverbios en todas las naciones y lenguas, casi tan antiguos como ellas; veíalos usados con tanta frecuencia en las divinas letras, que pudo el docto P. Martín del Río hacer dos volúmenes no pequeños de aquellos solos que se hallan en la *Biblia*; discurría en la enseñanza que de ellos puede sacarse, así en la filosofía moral como en la natural. Acordábase del Comendador Griego y otros, ocupados en recogerlos y escribirlos; últimamente, reconocía su certeza, dando por razón que los adagios o refranes no son otra cosa que una sentencia nacida de la verdad y con la experiencia comprobada, y así concluyó diciendo: -Más despierta lengua, mayor elocuencia y más delgada pluma que la mía, pide la explicación del proverbio que hoy ha dado motivo para nuestra conversación; pues cuando no tuviera más antigüedad y autoridad que haberle referido Plutarco en la vida de Timoleonte, bastaba.

PLUT.

*Dichoso a quien le hacen
los ajenos peligros advertido.*

[...] y, supuesto que a mí me toca referir la novela de hoy, a propósito de lo que se tratare, ya parece que me está llamando un caso de nuestros tiempos, que en mi opinión, tiene de novedad y gusto y, sobre todo, nos muestra cuán provechoso es en cualquier género de sucesos.

No levantaré la voz a la cumbre; no colocaré mi novela en las superiores, que eso remitimos a Celio, a quien tenemos por maestro; y cuando le toque el referir la suya, no le perdonamos la explicación de las dificultades, ni lo secreto de la curiosidad, puntos y cuestiones de la Filosofía y lo que abrazan las ciencias circulares y de la retórica, oratoria, poética, económica y las demás que le vinieren a las manos.

- Basta, basta (dijo Celio); [...] creo que de la lisonja pasáis a la murmuración. [...] sólo advierto, ya que gustáis que os dé preceptos en todo, que si algunas sentencias o lugares se trajeren, vayan traducidas en vuestro vulgar, de tal suerte, que pueda correr la contextura de modo que no estorbe la inteligencia y el lenguaje.

- Observando estos preceptos (dijo Fabio), prosigo. (ff. 8-9 vº)

²⁹ Recordemos que está escrito en otra grafía (la misma que es utilizada para destacar las citas eruditas), sin ningún comentario que lo introduzca, como puede observarse en las ilustraciones nº 3 y nº 4.

³⁰ La transcripción de Correas es “Escarmentar en cabeza ajena, doctrina buena. Gran prudencia, o ciencia”, 2000: 344). Caballero-Glasberg (1990) rastrea distintas versiones del proverbio.

NOVELA

De oposicion (dixo montano) parece que nos auéis leído los preceptos que pidió Fabio: ya os confieso por notorio el arte que se requiere saber para escriuir nouelas: y así desde mañana demos principio a lo tratado, que será a mi juyzio vtil y apazible entretenimiento, y que le podrá immortalizarla estampa. Lo que de mi parte os pido, es, que se varien los assumptos, y el language, junto con el adorno de las letras humanas, de suerte q̄ no todo sea para los doctos, ni todo para los vulgares, ni todo entre estos dos extremos, así lo concedieron Celio, y Fabio, executando lo prometido.

Nouela primera

Escarmentar en cabeça agena.

Enseña como los sabios saben tolerar los casos de la fortuna, esto se entiende, aquellas cosas que dependen de la disposicion de los sucessos, oculto el gouerno dellos al cono-

ci-

Dentro del encuadre de *Escarmentar en cabeza ajena*, que es el más extenso de la colección, vamos a encontrar distintos elementos que caracterizan la construcción de la novela corta post-cervantina.

En primer lugar, aparece la voz del narrador ejerciendo la *captatio benevolentiae* sobre el lector: “a no temer fastidiar el ánimo del lector con ejemplos”, aunque es evidente que no teme fastidiarlo con autoridades porque cita al Padre Martín del Río, que en su *Adagialia Sacra Veteris et Novi Testamenti*, reúne los proverbios que se hallan en la *Biblia*. Lo cierto es que aparece una primera alabanza al uso de refranes: “que los adagios o refranes no son otra cosa que una sentencia nacida de la verdad y con la experiencia comprobada”, cuya utilización es coherente con la teoría desplegada en el “Proemio al lector” y la “Introducción a las novelas”.

A través de estos elementos, el narrador presenta el proverbio que establece una relación metonímica con la novela en cuestión. El sentido del refrán se refuerza con la sentencia de Plutarco. Es muy significativo que la novela que inicia la colección esté precedida por el elogio del uso de refranes y sentencias, dado el espacio privilegiado que la *auctoritas* ocupa en la obra.

Aparece también una primera reflexión metaliteraria: “Más despierta lengua, mayor elocuencia y más delgada pluma que la mía”, en clara referencia al acto de escritura junto con la preocupación por el buen narrar.

La propuesta de Fabio se va a centrar en “un caso de nuestros tiempos” que tiene “novedad y gusto” y que “muestra cuan provechoso” es el proverbio en cualquier tipo de sucesos. Este fragmento reúne varios elementos comunes a la novela corta: la referencia a un hecho cercano para subrayar la verosimilitud, la intención de deleitar y, en torno al aprovechamiento, la representación del proverbio.

Por último, se instala en el texto una nueva discusión sobre el modo de narrar. Aparece aquí un primer indicio de preceptiva sobre el empleo de autoridades: “que si algunas sentencias o lugares se trajeren, vayan traducidas en nuestro vulgar”. El precepto se cumple a lo largo del texto y dentro del diálogo renacentista del marco. La novela tercera está generada por un epigrama de Ausonio, la cuarta, por una sentencia de Claudiano. En la séptima, otra vez un epigrama de Ausonio instala un debate que se resuelve con el relato. La octava explica un fragmento de Ovidio. La conversación

comienza con los textos en latín, sin embargo, la traducción de cada uno de ellos es incorporada al cuerpo de la narración.

Sin embargo, ya llevamos leídos casi quince folios de la colección sin que comience el relato (o la lectura) de la primera de las novelas y, en realidad, tampoco aparece un vector claro que nos permita afirmar la hegemonía del *delectare* sobre el *prodesse*. La intertextualidad, en todos estos casos, funciona como un elemento legitimador –como tantas veces mencionáramos–, pero nada más. Para comprender de qué manera la interacción textual contribuye a establecer una poética del *delectare* necesitamos analizar ese “cruce de superficies textuales” del que hablaba Kristeva.

A modo de ejemplo, tomemos el párrafo inicial de *Escarmentar en cabeza ajena*, la novela que encabeza la colección:

En Sevilla, ciudad acomodada por la variedad de gentes que en sí encierra, para que la fortuna halle en qué tropezar, ejecutando con los hombres su poderío o jugando con ellos, pues, como dice el filósofo, el hombre es el juego de la fortuna, hubo dos caballeros mozos, galanes entrambos y pretendientes al casamiento de una señora hermosa y discreta, y, sobre todo, con gruesa cantidad de hacienda, que es el mayor afeite, el que más perfecciona las partes en que anduvo corta la naturaleza, aunque en doña Beatriz, que así era el nombre de esta dama, antes se mostró liberal, concediendo belleza al cuerpo y órganos excelentes para que mejor obrase el alma; que de la disposición de él, aunque accidental, le viene más o menos perfección a ella. Acrecentaba la riqueza a la hermosura y la hermosura a la riqueza, y a lo uno y a lo otro servía de esmalte agradable, el no tener ya madre doña Beatriz; que suegra, ni de barro, &., dijo el castellano. Padre solo tenía y viejo, que no era lo menos apacible; pues ya la expectativa está introducida por parte de dote; díganlo más de cuatro que yo conozco arrepentidos de haberse casado con mujer gallarda dotada de futuros contingentes. (ff. 9 vº-10)

Los elementos que contribuyen a la narración son mínimos: dos caballeros jóvenes que, en Sevilla, pretenden a una dama, huérfana de madre, rica y bella. El resto es una larga digresión sobre distintos temas que funcionan como lo que Bajtin (1991: 123) denomina, refiriéndose a la novela humorística inglesa, “palabras desenmascaradoras del autor”, que están presentadas como opinión general y que se reafirman a través de dos citas incorporadas a la verborragia del narrador: la palabra del “filósofo” y la del “castellano”. En este caso, la utilización de la palabra ajena desplaza su intención validadora en aras de la creación de un estilo que, a pesar de las digresiones, hace fluido el relato.

Para analizar la interacción textual de la novela necesitamos, en primer lugar, tener en cuenta la instancia de enunciación: el personaje de Fabio la narra en el jardín de Celio. Este relato manifiesta la oralidad como una práctica literaria. Sin embargo, el texto presenta fisuras. Por un lado, vuelve a haber una alusión a la escritura. Así, uno de los encuentros de doña Beatriz y don Félix es descrito del siguiente modo: “Las razones que pasaron en esta segunda vista, las trazas de la vieja, para que el concierto hecho quedase ratificado, fueron tales que se niegan a la pluma” (f. 18). Sin embargo, el referirse a la pluma como una metonimia del acto de escribir es frecuente y, probablemente, exceda las prácticas orales ya que se supone que hubo una escritura previa. Distinto es un comentario que aparece en medio de la descripción del episodio confuso que permite a don Félix “escarmentar en cabeza ajena”: “¡Oh, lector! ya me culparás de inadvertido, pues no te he dicho quién era el galán de Celia” (f. 35). Esta apelación al lector, que ciertamente nos recuerda la interacción que Cervantes mantiene con el receptor de las *Ejemplares*, es un quiebre dentro del marco narrativo. Supuestamente, la novela está siendo narrada oralmente por Fabio y los narratarios son sus amigos. El hecho en sí, en realidad, no es relevante; sin embargo, me interesaba destacarlo como un ejemplo más de la fluctuación entre oralidad y escritura que sigue conservando la literatura del siglo XVII y que estudiamos en el capítulo anterior.

La novela presenta dos unidades narrativas paralelas. Por un lado, el mencionado triángulo amoroso entre doña Beatriz, don Félix y don Fernando. Por el otro, el engaño amoroso de Celia, la mujer del doctor Rangelo -vecino de doña Beatriz y amigo de don Félix-, con el mismo don Fernando que corteja a la damita. Los personajes se entrecruzan en medio de un proceso de teatralización muy común en la composición de estas novelas. En este sentido, es muy sugerente el aporte de Edward Nagy (1983) que observa en el desarrollo de ese proceso una parodia de las comedias de capa y espada (en el caso del triángulo amoroso en el que la doncella desobediente se ve perjudicada porque la casan con quien ella no quería) y de las comedias de honor en el marco de lo que él llama “tema de los matrimonios desavenidos”. Aquí Celia, a pesar de la infidelidad cometida, queda libre de culpas y el doctor, tras agraviado, satisfecho.

Esta parodia es uno de los tantos elementos polifónicos que presentan las novelas de Lugo y subrayan la intención lúdica de la obra. Por otra parte, no nos debemos olvidar que el género estaba bastante relacionado con la comedia. De hecho,

en el capítulo anterior mencionamos el clásico estudio de Marcos Morínigo en el que se destaca la importancia del éxito de la comedia en el florecimiento de la novela corta del siglo XVII.

Hasta aquí, algunos elementos que ejemplifican la interacción textual inherente a la novela post-cervantina. Sin embargo, en pos de un desarrollo ordenado del análisis de las novelas y ante la imposibilidad de desgranar todos los ejemplos de intertextualidad que presentan, quiero centrarme en tres aspectos que considero fundamentales. En primer lugar, las formaciones discursivas que utiliza la voz narradora para referirse a algunos temas en particular y que se manifiestan como digresiones de la trama narrativa. Su utilización es bastante frecuente en la composición de los personajes, sin embargo puede aparecer también tanto en la descripción de los espacios en los que se desarrolla la acción como en la valoración que hace el narrador del suceso relatado en la novela.

En segundo lugar, me interesa trabajar los microtextos (poemas, epístolas, billetes amorosos, canciones) que posibilitan un avance de la materia narrativa a la vez que consideran el “horizonte de expectativas” del receptor.

Estos dos ítems pueden rastrearse en la mayoría de las colecciones de novela. En el caso de Lugo en particular, existe un aspecto fundamental en la construcción de sus novelas que es el manejo indiscriminado de la *auctoritas*, tantas veces mencionado en las páginas precedentes.

Comencemos, entonces, por las distintas formaciones discursivas que subyacen en el texto de la novela. En primer lugar, tenemos la caracterización del espacio en el que transcurre la acción.

Es muy común en la novela post-cervantina que el relato comience con la descripción de la ciudad en la que se va a recrear el suceso en cuestión y en, algunas oportunidades, el comentario excede a la mera presentación del marco espacio-temporal de la novela.³¹ En este caso, la descripción de Sevilla, como vimos, es mínima pero está hecha en función del argumento de la novela y, además, le permite la incorporación de otras voces para completarla. Sevilla aparece como el espacio propicio para que la fortuna juegue con los hombres, anticipando los distintos sucesos que llevarán a uno de los protagonistas a “escarmentar en cabeza ajena”.

³¹ El caso extremo son las *Historias peregrinas y ejemplares* de Gonzalo de Céspedes y Meneses, en las que cada novela está precedida por un capítulo (dos para Zaragoza) sobre el *Origen, fundamento y*

Por su parte, la composición de los personajes suele dar lugar a la incorporación de una mayor pluralidad de voces, entre las que se destacan algunas formaciones discursivas. No voy a hacer un análisis exhaustivo de la caracterización discursiva de todos los tipos que conforman *Teatro popular* sino que me detendré en aquellos que ejemplifican en grado sumo ese “cruce de superficies textuales” que define la palabra en la novela.

En *Escarmentar en cabeza ajena*, los más logrados son los personajes secundarios.

En primer lugar, el padre de doña Beatriz:

Llamábase, si bien me acuerdo, su padre de la dama, el capitán Alvarado; persona que había adquirido su riqueza en un gobierno de la India, atravesando mercaderías y empleando situados; cosa que ya, por introducida y acostumbrada, la hacen poco escrupulosa; que si bien lo confiesan por pecado, piensan que es como las colaciones que dicen incurrieron en él los inventores y a los demás quita el riesgo y asegura la conciencia la costumbre. En este modo de acarrear acrecentamiento se enriqueció, como digo, nuestro capitán. Y aunque las inclinaciones de viejo (como enseña el filósofo) le hacían codicioso y avariento, no era la menor causa de estos efectos el ser indiano, que los tales tienen hecha naturaleza la miseria; pero con toda la que tenía permitía galas y joyas a su hija, y para éstas no limitaba el gasto, diciendo que por tener plata y oro labrado en vajillas, cadenas, sortijas y otras joyas, no era costoso en los hombres que tienen antes extremado camino de atesorar, haciendo que en un saco entren honra y provecho.

Traía coche de dos caballos que, hecha la cuenta y supuesta la prevención del gasto en tiempo y con dinero adelantado, ahorra una gran suma de salarios y raciones de criados, que excusaba con «pon el coche», palabra breve y compendiosa. Sólo en la mesa descubría su limitación, dando por disculpa el proverbio «Come poco», etc.

Andaba siempre al lado de su hija; en su compañía gozaba las fiestas y entretenimientos; con ella salía a la Alameda, al Arenal y al Campo de Tablada, y tal vez en un barco enramado bajaba por el río hasta las huertas de San Juan de Alfaraque, agradable principio al motivo de Mateo Alemán. (ff. 10-11)

Aparecen aquí, como en el comienzo de la novela, las palabras desenmascaradoras del autor. Es evidente que a Lugo y Dávila, como a Cervantes, no le gustan los indianos. Posiblemente, todavía no tenía noticia de su próximo viaje a América para cuestionar de tal modo el enriquecimiento de su personaje. La descripción es coherente con el gusto de Fabio por los proverbios, que la voz narradora del marco ya había señalado. Vuelven a aparecer aquí esbozos de *auctoritas*, porque el recurso se

antigüedad de la ciudad que le sirve de marco: Zaragoza, Sevilla, Córdoba, Toledo, Lisboa y Madrid. (Cfr. Fonquerne, 1970: 39).

reduce con la enseñanza del filósofo y el proverbio «Come poco», que ni siquiera cita en su totalidad.

Como en otros momentos de la novela, se presentan los hechos como cercanos, en pos de acentuar la veracidad del relato. De allí el “si bien me acuerdo” con que Fabio se refiere al nombre del personaje.

Completan la descripción la referencia a distintos lugares de esparcimiento, que permite, en cierto sentido, el conocimiento de las costumbres de la época. Por su parte, la mención al *Guzmán de Alfarache*, incluye en el texto el recuerdo de una obra que había sido muy leída en los años previos a la composición de *Teatro popular*.

Un segundo personaje a tener en cuenta es la dueña Hernández, en la que se adivinan algunas pinceladas de la Marialonso de *El celoso extremeño*:

[...] Hernández, una dueña que la había criado desde sus primeros días, persona de antojos pendientes en la cabeza, y en el alma cuentas largas, y que no eran cortas las que tenían con don Félix. Amortajado traía el cuerpo en cumplidísimas tocas; mas sólo en lo exterior usaba mortificaciones. Era carilarga la buena dueña, y de las que entre Ave María y Ave María, cogen vuelo y cuentan una patraña, con más palabras que ciego que vende coplas: era, sobre todo, gran retórica natural y que en mover afectos pudiera ganársela a un pobre portugués criado en Italia y trasplantado a la Corte de Castilla. Entendía su poquito de lucro cesante y daño emergente, y tenía su correspondencia con cierto corredor de lonja, diestro en el arte de hacer que no se consuma una mercadería en ciento cincuenta ventas; causa que la buena Hernández fuese algo aficionada al dinero y granillo de la ganancia, si bien la disculpaba una hija que tenía para remendar, digo, para remediar, que así llaman al casarse. Ultimamente, Hernández era dueña (extraña gente); y, aunque haga alguna digresión a nuestro cuento, no puedo dejar de referiros uno que me viene a la memoria que califica lo que son éstas.

Casábase un señor de estos reinos y encargó a un amigo que le pusiese la casa de todos los criados que le pareciesen a propósito. Disponíalo el comisario con el cuidado que era menester; y cuando llegó a recibir dueñas, no se atrevió por sí solo a cosa tan peligrosa sin consultarlo con su amigo, a quien escribió un papel en que le decía que, entre otras, había hallado una muy honrada mujer; pero que era tuerta y algo sorda y que cojeaba y, sobre todo, de pesadísima condición; a que respondió el señor amigo: «Recibidla luego, que por fe de caballero que en mi vida vi dueña con menos tachas».

Muchas cosas pudiera deciros de las diabólicas figuras dueñescas; pero no me atrevo a engolosinarme de suerte que no olvidemos a don Félix que conquistó a Hernández en su favor, valiéndose del adagio «Dádivas quebrantan peñas»; [...] (ff. 10 vº-12 vº)

En este caso, la descripción se sustenta sobre las formaciones discursivas que suelen aplicarse a este personaje en la literatura del Siglo de Oro español. El manejo de la ironía es constante: “la buena dueña”, “la buena Hernández”. El narrador incluso se

permite un guiño con el lector-oidor de la novela al equivocar los vocablos “remendar” y “remediar”, en clara alusión al estado en que la hija de Hernández llegaba al matrimonio.

Cotarelo y Mori (1906: 326) destaca el encarecimiento y la exageración que encierra la mención al portugués para describir el personaje: “No era bastante que el pobre fuese portugués, sino que debía de haberse educado o formado pedigüeño quejumbón en Italia y ejercer en la corte castellana su ministerio”.

La palabra ajena vuelve a ser fundamental para expresar la opinión del narrador sobre tamaño personaje. La actitud rentable de la tercera está sobreentendida con el adagio «Dádivas quebrantan peñas». Me resulta mucho más interesante la inclusión del cuento de la dueña con menos tachas y del comentario con que se lo incluye en la narración: “aunque haga alguna digresión a nuestro cuento, no puedo dejar de referiros uno que me viene a la memoria”. El hecho de que la voz narradora de la novela tenga en cuenta la digresión es una clara señal de la interacción que se propone entre el narrador y el lector-oidor del relato. El texto intercalado parece funcionar como un *exemplum*, ya que por medio de él pretende calificar a las dueñas.

La inclusión propone, además, una terminología genérica, ya que se refiere a “nuestro cuento” para referir “uno” (otro cuento). Aquí se desmoronan todos los elementos que acercaban el suceso referido al momento de la narración en aras de la veracidad de la historia, ya que está definida como cuento.

El último personaje que revisaremos es el de Celia, la esposa del doctor Rangelo, que es presentada por el narrador del marco del siguiente modo:

Era Celia de bizarro talle y de las que tienen aquello que llama el vulgo *garabato*, conque asíó a muchos y, entre ellos, a don Fernando, que con los ordinarios paseos y viéndose menos favorecido que su competidor, procuró divertir los amores de doña Beatriz con los de Celia. Usó de billetes y tercerías; sacó poco fruto; que había pasado Celia en la Corte el año del noviciado y, como madrigada, rehusó toda ostentación y ruido, reduciendo a sí sola todas las negociaciones. Así se lo dio a entender a don Fernando, que habiendo conocido el camino, cumpliendo el gusto de Celia, alcanzó el suyo con tal grande recato, que a las criadas y a las sospechas estaba secreto. Las señas conque se entendían, el modo conque se avisaban, las trazas conque se veían fuera alargar demasiado el referirlo: corra la imaginación por las mayores agudezas, que aún andará corta. (ff. 11 vº-12)

La descripción de Celia también corresponde a ciertas formaciones discursivas que recrean los personajes de la corte, en este caso, una mujer astuta e infiel. Quiero destacar, por un lado, esa definición atribuida al vulgo, que se convierte aquí en la autoridad a seguir. ‘Garabato’, según *Autoridades*, es ‘un cierto aire, garbo, brío, gentileza, que suelen tener las mujeres, que aunque no sean hermosas les sirve de atractivo’. Y un segundo punto a tener en cuenta en esta composición es el vocabulario elegido por Lugo: Celia pasó en la corte el “año de noviciado”. Otra vez, una reminiscencia al *Celoso*, aunque el año de noviciado para Leonora haya sido en el claustro de la casa. A Celia, en cambio, luego de ese año se la califica como “madrigada”. La extensión del término en el siglo XVII posiblemente era más amplia que en nuestros días ya que la definición de ‘madrigado’ en *Autoridades* es ‘astuto, experimentado y recatado en sus operaciones, y que sabe entrar y salir en los negocios sin enredarse en sus dificultades’. Parece la descripción del personaje de Celia, de su infidelidad y de su capacidad para mostrarse sin tachas ante su marido.

En los tres personajes se manifiesta un discurso irónico por parte del narrador fundamentado, en parte, por la incorporación de la palabra ajena, sea esta un refrán, un adagio, un cuento intercalado o, simplemente, la opinión del vulgo acerca de un tipo de persona en particular. Y esa ironía, si bien puede considerarse en cierto sentido ejemplificadora porque equipara las digresiones del narrador con la sátira de vicios y costumbres, al estar inserta en los enredos típicos de este tipo de novelas, se convierte en un elemento más que sostiene el deleite por sobre la utilidad.

El segundo tipo de interacción textual que vamos a analizar lo componen los microtextos incluidos en la novela, que forman parte de la materia narrativa. Epístolas, billetes amorosos, poemas que se intercambian entre los amantes o que son recitados en una serenata y que permiten que la narración avance.

Juan de la Cerda se refiere a la modalidad de intercambiar billetes amorosos diciendo que:

Mas el escribir ni es necessario ni lo querría ver en las mujeres; no porque ello de suyo sea malo, sino porque tienen la ocasión de escribir villetes, y responder a los que los hombres livianos les envían...” (*Apud* Evangelina Rodríguez, 1979: 148)

El documento, aunque curioso, deja constancia sobre esta particularidad del coqueteo amoroso en el Siglo de Oro. Lo cierto es que ese intercambio de billetes y poemas consiste en un elemento fundamental en muchas de las novelas cortas del periodo. No lo digo en relación con su importancia en el desarrollo de la trama narrativa sino por la cantidad excesiva que presentan algunas obras. Como ya mencioné, es posible que en esta inclusión esté contemplado el “horizonte de expectativas” del lector-oidor de las novelas.

En *Escarmentar en cabeza ajena*, el recurso aparece en dos ocasiones. La primera de ellas tiene lugar en las huertas de Alfarache, donde el capitán ofrecía una fiesta para su hija. Allí, por el accionar de la dueña, doña Beatriz se encuentra con don Félix –disfrazado de jardinero- y conciertan un ardid para llevar el matrimonio a cabo, a pesar de la opinión de su padre. La noche siguiente, Hernández dejaría abierta la puerta falsa del jardín para que el galán pueda entrar a la casa y al aposento de doña Beatriz. Entonces, llamaría al capitán Alvarado para que, ante el hecho consumado, no pudiera negarse a la boda de su hija. Mientras estaban en estas conversaciones, llega don Fernando y don Félix huye.

El segundo galán no es tan bien recibido como el primero, pero trae consigo para agasajar a su dama:

[...] una regalada voz que a la armonía de una lira, excelente instrumento, pronunció estos versos, que pienso son los primeros madrigales que con la imitación de los italianos, se escribieron en nuestra lengua:

Fugitivas corrientes
del padre Betis, caudaloso río,
si a los pies de mi Laura
os viéredes presentes,
no seáis en besarlos perezosas,
ni el mezclarse en vosotras llanto mío
os haga temerosas.
Séaos ejemplo Laura
(¡oh noble atrevimiento!)
con mis suspiros, presta a Laura aliento.

Suspendió la dulzura del canto y el sonido blando de las cuerdas con el arco heridas, así a los ancianos como a doña Beatriz y los demás, aunque Hernández conoció en la voz ser Heredia, el primero que en España deleitó los oídos con el superior instrumento de la lira, no conocido hasta entonces en estos reinos. [...] (ff. 21 vº-22)

Se incorpora, por medio de esta lira, el motivo de Dafne que figura la relación entre doña Beatriz y don Fernando, y que continúa en un segundo poema cantado por el músico:

Anhelante deseo,
tanto caído, cuanto levantado,
aspira a las estrellas,
cuéntale al mismo Apolo mis querella;
pues como yo me veo,
él se vio de su Dafne desdeñado.
[...]

(f. 22 vº)

No es necesaria la transcripción completa del poema que continúa recreando el mito de Dafne en relación con el desdén que sufre el galán. Lo interesante es cómo las liras intercaladas tienen la doble función de ser un mensaje para la dama dentro del relato, a la vez que brinda al receptor el placer de su lectura.

Este interludio musical se completa cuando, a la hora del crepúsculo, se embarcan para volver a la ciudad:

Poco trecho habían navegado cuando descubrieron una falúa, y en ella, en la proa de ella, un caballero en pie, dando al aire plumas y acrecentando al cielo arreboles o hurtándoles el color en un vestido de tela de plata encarnada. Llevó a todos la vista deleitándola; y porque no les faltase su parte a los oídos, de tres acordadas voces, enviados fueron estos versos, que hacen a mi ver imitación a otros de Torcuato Tasso:

Infinita hermosura,
infinita hecho mi ventura.
Y aunque ha sido finita mi esperanza,
gloria infinita alcanza.
Infinito es el bien que ya poseo,
si deseo infinito es mi deseo.

Los versos y la persona de don Félix conoció doña Beatriz a un tiempo, admirándose de la presteza con que había llegado y con tanta prevención. [...] (ff. 23-23 vº)

Las liras, imitadas del Tasso, expresan el sentimiento de don Félix luego del concierto del próximo encuentro amoroso. Cabe destacar, en este interludio, la referencia precisa a algunos músicos que probablemente fueran conocidos por todos en la época. Al mencionado Heredia, contratado en teoría por don Fernando, se le unen el

Racionero Cortés, López Maldonado y don Francisco Muñoz, acompañando a don Félix.³² El narrador lo relata así:

A esto, mostrándose a bordo, se hablaron los cuatro amigos, émulos de Anfión y Orfeo: fue común la alegría, y excusando ruegos y ceremonias, que los músicos alquilonos han introducido por preámbulo de su canto, a gusto de don Félix, cantaron este soneto:

¡Oh tiempo! tú que a no volver volando
con movimiento regular te mueves,
trueca las horas en minutos breves,
soñando vuelo tu correr formando.

Ligero al pensamiento va emulando,
muestra veloz, que a competir te atreves,
porque mis penas con su curso llevas,
mis glorias con tu curso acelerando.

¡Ay! si les fuera dado a los mortales
como dentro de sí, que obrar pudiera
vehemente imaginar hasta en el cielo:

moviera yo los orbes celestiales;
alas prestara al sol en su carrera;
prestara así reposo a mi desvelo.

Los acentos de las voces que, deseoso de gozarlos, llevaba el aire; la armonía de la lira, cuyas cuerdas, poderosas a mover afectos en las almas, dieron vida a los versos, de suerte que, por largo rato, casi impresos estuvieron en las memorias de los oyentes y más en doña Beatriz, que penetraba el artificio con que se dijeron en tal ocasión, ponderando que a veces los poetas son pronósticos de los sucesos. (ff. 24-24 vº)

Aquí concluye este interludio musical. El último soneto refleja, una vez más, el sentimiento de don Félix, aquí pendiente del tiempo que lo separa del momento en que podrá unirse a doña Beatriz.

Todo este bloque de composiciones líricas está rodeado por los comentarios que realiza la voz narradora acerca del placer que les brinda a doña Beatriz, su padre y los demás participantes de la tertulia, la interpretación de los poemas por parte de los “músicos alquilonos, émulos de Anfión y de Orfeo”.

Dentro de los textos de la colección de Lugo, este es el único caso en donde la inclusión de poemas implica también una suerte de fiesta que, siguiendo la propuesta de

³² Cotarelo y Mori (1906: 326) no puede aportar ningún dato sobre los cantores mencionados por Lugo. De Heredia dice que “Ni en los tratados históricos de música española, ni en los diccionarios biográficos y técnicos de ella, hemos hallado registrada esta curiosa noticia ni el nombre del autor de la novedad indicada”. Con respecto al Racionero Cortés, López Maldonado y Francisco Muñoz agrega que “ni en los diccionarios de Saldoni, Pedrell, etc., se citan estos tres célebres cantores, cuya maestría y voz encarece Lugo”.

Castillo Solórzano en su prólogo a *Sala de recreación*, voy a denominar “saraos entretenidos”. *Autoridades* define ‘sarao’ como ‘junta de personas de estimación y jerarquía, para festejarse con instrumentos y bailes cortesanos’. Y si bien en *Teatro popular* sólo hallamos este ejemplo, la modalidad es muy frecuente en Castillo Solórzano. Me interesa resaltar, además, la descripción que se hace del traje de don Félix, ya que en varias oportunidades nos enfrentaremos a descripciones minuciosas de los participantes de los distintos saraos incluidos en la producción narrativa del escritor de Tordesillas.

Un elemento más para agregar respecto de este pasaje. La descripción de la huerta recrea el tópico del *locus amoenus*:

Estaba la huerta que podía acrecentar la vida y el deleite; los naranjos, cubiertos de azahar, ofrecían a un tiempo regalo a los dos sentidos, vista y olfato; las flores, mezclando su fragancia, transformaban el rocío en agua de ángeles; los pajarillos que habitaban en aquellas frescuras, no daban de su parte menos agrado, dando al viento las alas y las voces. (ff. 14 vº-15)

Ya nos hemos referido a la resignificación de una literatura concebida para deleitar en clara relación con la incorporación en los textos de la metáfora del jardín, que multiplica la posibilidad de recrear un “entretenimiento concertado”. Además, el espacio descrito contribuye para que el deleite sea mayor (en este caso, la fiesta) y la inclusión del tópico, por la frecuencia con que aparece en los textos, probablemente señale el gusto de los lectores de novela corta del siglo XVII.

El segundo momento en el que se incorporan elementos líricos en función de la trama es al final de la novela. Don Félix siente curiosidad por lo que ocurre en la casa vecina y pierde la oportunidad de ingresar a la casa, ya que al llamado de la dueña acude don Fernando. Esta confusión, que provoca el casamiento de doña Beatriz con don Fernando, es narrada a don Félix por la dueña Hernández, quien luego le entrega un papel que le envía su antigua amada. Don Félix, indignado, lo lee ante Hernández y sus criados. Es un soneto en el que pretende explicar que, ante el hecho consumado de encontrarse con don Fernando ante la mirada de su padre, optó por hacer lo que creyó más conveniente, con lo que finaliza diciendo:

Confirmárase en mí el nombre de necia,
a no trocar mi pena por mi gloria
que la ocasión a letra vista paga. (f. 38)

La lectura del soneto provoca la reacción de don Félix:

- Basta (dijo Don Félix); que entre satisfacciones, mi señora doña Beatriz me envía desengaños: forzoso es responderla. Dadme recaudo, que si a su merced le faltó amor, a mí no la cortesía. Y tomando la pluma, escribió así:

Parió la ociosidad un rapaz ciego
que llamaron amor, deseo o ventura;
tuvo, en la fantasía, a la locura
o por su hija o por llama de su fuego.
Su hermano de ésta fue el desasosiego;
entre los dos rompieron la cordura;
prendaron la razón en una oscura
cárcel, y del rigor huyó el sosiego.
Acudió a la razón el desengaño;
entró el engaño, en formas de Proteo,
fue en la batalla el premio mi cuidado.
Perdió la vida el cauteloso engaño;
sujetó la razón a mi deseo,
y vivo, con razón, desengañado.

(ff. 38-38 vº)

Como vemos, es un poema esencialmente alegórico que explica el desengaño que siente después de todo lo sucedido, desengaño que le permite “escarmentar en cabeza ajena”. Y si para don Fernando, doña Beatriz era Dafne, la alusión mitológica de don Félix la convierte en un Proteo, por lo engañosa. A decir verdad, ambos sonetos funcionan como billetes que se intercambian la dama y el galán. De hecho, cuando Hernández le entrega el papel a don Félix le dice “Léale v. m. [...] que viene en copla” (f. 37 vº).

Queda por ver como se incorpora la *auctoritas* en *Escarmentar en cabeza ajena*. Ya comprobamos el uso de proverbios en la voz de Fabio, narrador del marco, tanto en el comienzo de la novela como en la caracterización de algunos de los personajes. Sin embargo, ya he señalado como una de las características más interesantes de *Teatro popular* la multiplicación de distintos niveles discursivos. En este caso, será don Félix, el personaje de la novela marco, el que empleará la *auctoritas* en su discurso. En principio, por no haber podido ingresar a la casa de doña Beatriz:

-¡Ay, amigos; cómo se ha trocado contra mí la fortuna, mostrándome el rostro feo, si ayer el hermoso: que no en vano la pintaron los antiguos mujer por la inconstancia; [...] Nadie, como Valerio Máximo, debe creer la felicidad grande de la fortuna; que bien la llamó versable Quinto Curcio; pues como veleta frágil, la mueve un soplo de próspera en adversa. [...] Salí fiado en una palabra

dada por una mujer, en que me prometió el fin de mis deseos, y hálleme burlado entre mayores confusiones: que sin duda, a fuerza de experiencia, dijo Menandro:

De la mujer palabras favorables
son las que, con razón, deben temerse.

(ff. 31 vº-32)

Y luego, cuando la dueña Hernández le relata la confusión que terminó en la boda de doña Beatriz con don Fernando, hace una extensa reflexión que concluye así:

[...] Así me valgo de la doctrina de Boecio, que dice:

Aquella no es potencia,
que huir no sabe las querellas miserables.

Y dice Séneca: «Como el rapaz vive sujeto a los preceptos de su maestro, así debe hacer consonancia, con la razón el apetito». Y no por esto dejo de confesar, por difícil, el vencerse uno a sí mismo; pero a mí esme hoy más fácil que otro día, que hace de su parte mucho el proverbio que enseña: «escarmentar en cabeza ajena» y, aunque yo solo entiendo ahora la fuerza de esta razón, porque sé la causa, estimo el provecho que del adagio me viene.³³ Goce, goce don Fernando a doña Beatriz, que podría ser ayudase a confirmar en mí cuánta discreción es escarmentar en cabeza ajena. Variable es su esposa; no contradigo honrada; por rica se conoce; yo por rigurosa la sentencia de Juvenal:

Nada tan intolerable
como la mujer que es rica.

¿Qué la parece, señora Hernández? ¿no estoy muy filósofo? ¿Qué dice oyéndome autoridades, que más parece que leo en una academia que no que hablo con una mujer a quien se juzgara por más a propósito dar quejas, aunque fueran fingidas y mostrar sentimientos? Mas sepa que le he hablado tan en juicio, por conseguir con un razonamiento solo dos fines: el uno, moverme a mí mismo para desechar el sentimiento, no haciendo mayor el gusto a mis enemigos; y el otro, que sirva de respuesta a las razones que me persuaden; que con ellas y refrescar en la memoria el proverbio antes citado, puedo juzgarme dichoso. (ff. 36-37)

Después de esta argumentación, se suceden los dos sonetos y concluye la novela. Considero que hay varios elementos de interés en el fragmento transcrito. En principio, el personaje incorpora las citas de autoridad del mismo modo que Fabio en el relato de la novela, que el narrador en el marco y que la voz de Lugo, narradora del proemio. La palabra ajena surge indiscriminadamente y se suceden las citas una tras otra. Pero

tenemos, además, una reflexión de la utilización de la *auctoritas* junto con la referencia a la lectura en una academia.³⁴ En ese sentido y dada la multiplicidad de niveles discursivos que la obra ofrece, no es extraño que sea otro de los juegos intertextuales presentados por Lugo.

Lo cierto es que la novela narrada por Celio debía explicar el proverbio “escarmentar en cabeza ajena” y lo logra por medio de una novela que, en su desarrollo, contempla las tres vías del conocimiento: la autoridad, la experiencia y la razón. El personaje de don Félix utiliza la autoridad para fundamentar el aprendizaje que le dio la experiencia por medio del ejemplo de Celia y el doctor Rangel. Pero en su discurso confluye no sólo la *auctoritas* sino un razonamiento claro a partir de todos los elementos diseminados.

En *Escarmentar en cabeza ajena* se aprecia la técnica de Lugo como novelista. El plurilingüismo se filtra por todos los niveles de la narración permitiendo un juego intertextual que, en una primera lectura, parecería estar correspondiendo a los postulados del proemio. Sin embargo, desde el eje argumental con sus enredos y confusiones, es factible ubicar a la novela en una posición más cercana al *delectare* que al *prodesse*. Esto sin tener en cuenta las valoraciones irónicas de la voz narradora que encuentran en la cita de autoridad una fundamentación para su crítica satírico-burlesca. Los intermedios líricos buscan ofrecer al lector-oidor de la novela un deleite marcadamente estético a la vez que modifican el ritmo de la prosa.

No obstante, esta es la primera novela de la colección. Más allá de los quiebres mencionados con respecto a la confusión en torno de la voz narradora, comunes a la fluctuación entre oralidad y escritura característica de este periodo literario, considero que el programa inicial de Lugo para su *Teatro popular* se cumple en su totalidad. Pero para eso debemos llegar al final de la obra.

³³ Don Félix compara a doña Beatriz, que se entregó a don Fernando ofreciendo muy poca resistencia, con la infiel Celia cuyo marido confía en su honestidad a pesar de sus andanzas. La damita aparece así como una Celia en potencia y don Félix escarmienta gracias al suceso del doctor Rangel.

³⁴ Willard King (1963: 206), en su capítulo dedicado a la “Prosa novelística con ligeras referencias a las academias”, menciona este comentario de don Félix, estableciendo la relación con la tertulia en la que se relata la novela y destaca que “el conjunto de la obra presenta un clima mucho más académico que el habitual en las colecciones de cuentos”.

3.2.3.2. Novela segunda: *Premiado el amor constante*

Dentro de la colección, *Premiado el amor constante*, es la única novela que puede considerarse bizantina con algunos elementos de las historias de cautivos. Entiendo que su inclusión dentro de *Teatro popular* responde al mismo afán legitimador que motivó la larga disquisición teórica tanto del “Proemio al lector” como de la “Introducción a las novelas”. Establecida una primera conexión entre la novela y la preceptiva aristotélica, aparece la necesidad imperiosa de adscribir la producción de novelas a un género que las legitime. Evidentemente, la elección cae sobre la novela bizantina. Recordemos que Celio menciona la novela griega como origen de la prosa narrativa, coincidiendo con la propuesta del mismo Lugo en el prólogo de *La ingeniosa Elena*.

La Historia etiópica de Teágenes y Cariclea de Heliodoro es una obra que llega a España por medio de una edición de 1554, impresa en Amberes. Sobre esa edición, Fernando de Mena imprime una nueva traducción en Alcalá de Henares en 1587, que se reeditó tres veces en el siglo XVII y una en el XVIII, lo que nos habla del éxito de la novela en la España del Siglo de Oro. Junto con esto, debemos tener en cuenta que el Pinciano (1953, III: 167) la consagra como poema épico: “[...] de Heliodoro no hay duda de que sea poeta, y de los más finos épicos que han hasta ahora escrito; a lo menos ninguno en el mundo añuda y suelta mejor que él; tiene muy buen lenguaje y muy altas sentencias”.

Sin tener el mismo tipo de repercusión, la obra de Aquiles Tacio también era bastante conocida en la época. Existe, probablemente, una traducción perdida hecha por Francisco de Quevedo, pero lo cierto es que el público conocía la obra por medio de las traducciones italianas, de un epigono español escrito por Núñez de Reinoso y, ya muy cercana a la escritura de *Teatro popular*, de una traducción hecha por un autor de colecciones de novelas, Diego Agreda y Vargas, en el Madrid de 1617.

Todos estos elementos explican la inclusión del género en esa suerte de bosquejo de la historia de la novela hecho por Lugo y Dávila. Sin embargo, argumentalmente, *Premiado el amor constante* está más cercano a la novela bizantina del Siglo de Oro español que a la novela griega. Las diferencias las explica Emilia Deffis (1999: 11) del siguiente modo:

Los protagonistas de la novela bizantina, en general enamorados, están

sujetos a los vaivenes inesperados del azar que los coloca, en un lugar y en un momento determinados, ante un obstáculo que debe ser superado. Esta trama básica es común a los relatos de aventuras de todos los tiempos, pero en el siglo XVII español sufre una serie de modificaciones importantes que generan un tipo de literatura particular. La primera de ellas es la transformación de los viajeros en peregrinos, es decir, personajes que buscan la salvación eterna del alma mediante la realización del viaje a la ciudad de Roma. A partir de allí se produce la incorporación de otros elementos genéricos: lírica religiosa, autos sacramentales, especies narrativas menores (tales como relatos caballerescos, *novella italiana*, fábulas, apólogos), toda clase de sentencias moralizantes y un enorme corpus de refranes y dichos populares. De modo que el enriquecimiento del *canevas* elemental de la novela de amor y aventuras produjo entre otras cosas un paulatino acrecentamiento de lo didáctico-moralizante en detrimento de la diversión.

Esta característica de la novela bizantina, aunque sea en el aspecto formal, también puede funcionar dentro de los parámetros de validación que presenta el encuadre de las novelas. En el caso particular de *Premiado el amor constante*, la inclusión es interesante porque en el marco se vuelve a discutir el empleo de autoridades en el texto.

La advertencia inicial de la novela es la siguiente:

Enseña por los varios caminos que consigue Dios la salvación de las almas, y cómo se conoce que la Divina Providencia favorece a los que tienen sangre de cristianos y cuánto se luce en las mayores adversidades su misericordia; y en toda es un retrato de cuán inconstante es la vida humana. (f. 38 v^o)

Aparece aquí el vocablo “retrato”, que acentúa aún más el concepto de representación Zara y Celimo (Leonora y Carlos), a pesar de las muchas vicisitudes que deben atravesar, retoman la fe cristiana de sus ancestros y superan todos los obstáculos gracias a la misericordia divina. La inconstancia de la vida humana aparece ejemplificada no sólo en las mudanzas de fortuna que los amantes deben soportar, sino también en los avatares que, según el relato, sufre Barbarroja, el famoso corsario turco.

A continuación, comienza el marco narrativo con la inclusión del primer cuarteto correspondiente a la *Obra de amores* de Jorge de Montemayor:

Nunca se vio en amor ningún contento
que no le siga en posta otro cuidado;
ni en él habrá placer tan acabado
que no traiga consigo algún descuento.

Estos versos de Jorge de Montemayor refirió Fabio por haberse ocurrido a la memoria. Cuánto sean escasos los gustos de los hombres y cuán llenos estén de pansiones, de pesares; que en esta frágil corriente (dijo) de la humana vida siempre navegamos sujetos al riesgo y a la inconstancia. Epícteto, filósofo moral excelentísimo, prueba con razón, que lo mismo es vivir que navegar; porque de la suerte que al navegante le es tan cierto el peligro, como el puerto deseado, así el hombre, por quien dijo Eurípides, en el *Hipólito*:

Toda la vida de los hombres llena
está de la desdicha:
que no tienen descanso sus trabajos.

- Moral venís, Fabio (dijo Celio), pues con el corto motivo del cuarteto de Montemayor, os engolfáis en el mar proceloso del vivir humano. Mas, ya que os toca referir vuestra novela, básteos para ella el primer asunto del autor de la *Diana*, donde, a mi ver, hay copiosa materia, sin que mostréis vuestra mucha erudición; antes dejando correr solamente la lengua y los afectos; que así (por no excusarme de la dificultad) os prometo referir la que me tocare; que ni al curioso docto y de valiente ingenio le deleitan la galantería de sentencias y lugares: otros hay que dicen les rompe el gusto que llevan en el suceso. Probemos así, veremos lo que agrada; y conociendo en lo que se acierta, huiremos lo que diere fastidio.

- Obedezco (respondió Fabio) y, en cumplimiento de mi obligación y vuestro precepto, probaré en mi discurso cuan verdadera es la sentencia de Jorge de Montemayor: estad atentos. (ff. 39-39 vº)

Se formulan aquí, en relación con esta segunda novela, nuevos consejos para la utilización de autoridades en el cuerpo de la narración. En realidad, el comentario de Celio resulta paradójico, e incluso irónico, en el marco de una obra que hace de la cita de autoridad uno de sus componentes fundamentales: “Sin que mostréis vuestra mucha erudición”; “ni al curioso docto y de valiente ingenio le deleitan la galantería de sentencias y lugares”; “dicen que les rompe el gusto que llevan en el suceso”; “Probemos así, veremos lo que agrada”. La justificación parece estar contemplando el “horizonte de expectativas” del receptor. Sin embargo, es posible que nos encontremos ante otro juego polifónico. De hecho, luego de este comentario, la inclusión de lugares o sentencias se reduce notablemente con excepción de las dos novelas finales. Pero, de todos modos, no debemos olvidar que el “entretenimiento concertado” toma un texto (erudito, curioso, etc.) como punto de partida.

Aceptado el comentario de Celio, Fabio relata la novela que, como señaláramos, presenta todos los rasgos que caracterizan a las novelas bizantinas³⁵: 1) acción argumental en forma de viaje, 2) principalmente localizada en medios marítimos, 3)

³⁵ Seguimos las características señaladas por Antonio Rey Hazas (1982), p. 100.

plagada de aventuras y azarosos avatares constantemente, 4) separando a los enamorados cuando se encuentran, 5) los cuales permanecen siempre castos y fieles, hasta que 6) el suceso concluye felizmente. Como en el *Persiles* cervantino, el destino final de los enamorados será la ciudad de Roma, para que el papa los dispense para poder casarse porque Zara, creyendo que Celimo había muerto, había hecho votos de castidad y religión, coincidiendo con una de las modificaciones que señalara Deffis (1999) en el fragmento anteriormente citado.

Sin embargo, es evidente que Lugo también tuvo en cuenta al componer *Premiado el amor constante* a las novelas bizantinas breves de las *Ejemplares*. Tanto *El trato de Argel* como *La española inglesa*, junto con la historia del *Capitán Cautivo* del *Quijote I*, tienen un anclaje histórico que explica los diversos avatares a los que son sometidos los protagonistas. En este caso, Zara es presentada como hija de Barbarroja y regresada a la fe cristiana por la intervención de Carlos V.

Junto con este trasfondo genérico, como bien señala Edward Nagy (1983: 14), Lugo “cita y elogia a *La Diana* de Jorge de Montemayor” y cuando la acción de la novela bizantina “se remansa adquiere matices de pastoriles”. Como vemos, la intertextualidad no sólo se manifiesta a partir de la inclusión de textos, sino que se extiende a la recreación de géneros consolidados en el Renacimiento español, lo que nos ofrece una perspectiva más amplia de las convenciones literarias de la época.

Fuera de esto, la novela refleja en gran parte la preceptiva aristotélica con un relato cargado de peripecias y anagnórisis. Sin embargo, y en relación con nuestro tema de estudio, no presenta la marcada interacción textual que observáramos en *Escarmentar en cabeza ajena*. Por ejemplo, el único espacio que se describe minuciosamente es un lugar de Libia y se lo hace recreando el tópico del *beatus ille*, cosa que analizaremos oportunamente. Los personajes están caracterizados con muy pocos rasgos y, además, la voz narradora apenas se manifiesta ya que gran parte del relato está narrada por los personajes. Esto motiva la inclusión de esa clase de analepsis que ya he presentado bajo el nombre de “relato curricular”. Zara le cuenta su historia a Carlos V y Fernando, un ermitaño que había sido tutor de Celimo y con el que se cruza en más de una oportunidad dado el vaivén de la trama, le narra –anagnórisis mediante– la historia de su vida.

Se incorporan también algunas pinceladas de relato histórico, de marcado tinte ideológico, en alabanza de Carlos V. Así, en una conversación entre Zara y Celimo, luego de la huida de Barbarroja, exclama el joven:

[...] Triunfe hoy Carlos, Emperador de Occidente; restituya reinos, menospreciándolos para su corona; deleite la imaginación en tantas victorias cuantas no abrazan las lenguas ni las plumas; y, con todo, advierta que es hombre y vive sujeto a la infelicidad, sirviéndole de ejemplo los Césares, los Pompeyos, los Antonios y tantos otros príncipes cuantos claman las historias. (f. 42 vº)

Si consideramos que el elogio está puesto en boca de un personaje que se consideraba africano y que, además, había servido a Barbarroja, el texto es por demás significativo. Cabe señalar también que, en cierto sentido, recrea las palabras finales del paratexto referidas a cuán inconstante es la vida humana.

Por su parte, cuando el personaje de Zara relata su vida pasada, también incorpora el discurso de la historia en su narración, manteniendo el panegírico a Carlos V:

- Barbarroja, Majestad inclita, antes que se apoderase del señorío de Túnez, surcaba los mares de Levante y costa de Valencia con algunas fustas dando terror con su fama y hazañosas presas y, entre las mayores (según me afirmaba), fue una galera genovesa donde, a vuelta de riquezas y esclavos, venía una señora que pasaba con su marido a Italia en servicio de V. M. Católica, [...] En Argel desembarcó los esclavos el valiente corsario, y despendiendo algunos, guardó para sí a mi madre, de quien sólo heredé desdichas; y, como fuese persona de cuenta en España, movido de interés grande, Barbarroja la rescató a pocos días que yo había nacido, haciéndola entender que era muerta y dándola otro cuerpo en lugar del mío: [...] Diéronme a criar por hija de Barbarroja, [...] Llegó a regir el cetro de Túnez y llegó a prometerme la sucesión del reino (tal era el verdadero amor que me tenía), y tal que para representarme mayores obligaciones me refirió muchas veces mi nacimiento, [...]. Ultimamente, señor, las cruzadas banderas de tu Imperio, tremolaron en las murallas de Túnez; y, desesperado Barbarroja, huyó, no a tu rigor, mas la servidumbre que es el fin de las desdichas, para los ánimos de su naturaleza, inclinados a mandar, [...]. (ff. 47 vº-48 vº)

La novela nos ofrece, entonces, al rey como personaje, invocado a través de los vocativos “majestad inclita”, “señor”, que funciona, en este caso, como el narratorio del relato curricular contaminado aquí con el discurso histórico.

Hay una segunda analepsis, en boca de don Fernando, para que Celimo conozca su pasado. Lo que me interesa rescatar del relato es el espacio en el que está ambientado:

[...] Fernando le iba reconociendo poco a poco, haciendo verdades infalibles sus conjeturas una argolla de oro con ciertos caracteres arábigos que Celimo traía siempre en el brazo derecho, gala muy usada entre los africanos.

Pues como ya de todo punto Fernando se certificase, así por las señales del cuerpo, como por las preguntas que cuidadoso le hizo muchas veces; hallándose los dos solos un día, a la sombra de unos abrazados árboles, gozando del nacimiento de una fuente que, rompiendo las duras entrañas de una peña, se comunicaba al prado suministrando radical virtud a las plantas y a las flores, Fernando dijo así a Celimo: [...] (ff. 49 vº-50)

Leémos aquí la narración de la anagnórisis por parte de Fernando y la descripción del *locus amoenus*. Una vez más, aparece el espacio del jardín en el texto aunque, en este caso, no convida a los personajes a la recreación sino al reconocimiento de su propia historia.

Éste no es el único tópico clásico recreado en la novela. En un punto anterior del relato, Zara y Celimo son recibidos por un grupo de hombres rústicos en clara recreación del mencionado tópico del *beatus ille*:

[...] entre unos árboles a quienes prestaba lozanía un arroyo discurriendo entre ellos, hallaron hasta cuatro cabañas o albergues de vaqueros, cosa tan usada siempre en la Libia, que la antigüedad pudo llamarla tierra de pastos. Apeáronse Celimo y Zara; y, apeados, buscaron gente: salió a recibirlos un hombre anciano, dando fuerzas a su vejez un báculo de acebo; habláronle en arábigo y respondiéndole afable. Contóle Celimo en breve sus desdichas; la causa de su venida y el modo en que buscaban su libertad. Atendió el viejo a los sucesos [...] y regalólos con escasa fuerza y ánimo liberal, prometiéndose Zara y Celimo en aquella vida más descanso y deleite que en la grandeza cortesana.

Juntáronse a aquella fiesta los zagales, y cada uno hizo ante los forasteros muestra de sus agilidades y gracias; cuál saltaba, cuál corría, cuál trepaba los árboles, cuál tocaba el rústico instrumento, cuál cantaba con delicada voz, concedida de los tiernos años y la naturaleza más que del arte y del estudio. (ff. 43 vº-44)

Premiado el amor constante no incluye ningún interludio lírico. Sin embargo, considero que la recreación de estos tópicos literarios ofrece al lector del siglo XVII un deleite similar al de los poemas amorosos.

Del mismo modo, casi no alberga ninguna cita de autoridad, a excepción de los versos de Montemayor que dieron origen a la novela y dos ejemplos brevísimos. El primero es una mención a la *Odisea* en relación, precisamente, con esta recreación del tópico del *beatus ille*. El narrador manifiesta que era tal el gusto de los amantes de estar allí “que casi se podía juzgar por verdadero lo fabuloso que Homero escribe en su

Ulisea del árbol de Lothos, [...] el cual tenía la propiedad tan misteriosa, que el forastero que gustaba su fruto olvidaba su patria” (f. 46 vº).

El segundo ocurre en ocasión de presentar a Zara ante el monarca: “[...] tan hermosa, entre llantos y aflicciones, que pudo verse ejemplo y acto segundo de Scipión y la doncella cartaginesa; y en Carlos Quinto mayor valor, mayor virtud y mayor largueza que en el romano” (ff. 47-47 vº).

La anécdota era bastante conocida. Recordemos que en la *Silva de varia lección* se deja a determinación del discreto lector si fue mayor la continencia de Scipión o la de Alejandro Magno. En este caso, la cita se utiliza para instalar una vez más en el texto la idea de representación, ya que el encuentro de Zara y Carlos V se ve como “ejemplo y acto segundo” de aquél.

Los versos del soneto de Jorge de Montemayor aparecen en dos oportunidades en boca del narrador. En la primera, cuando Zara y Celimo disfrutaban de la compañía de los cabreros, son introducidos por un:

[...] Mas ¡ay!

Nunca se vio en amor ningún contento
que no siga en posta otro cuidado, *etc.*

Cuando mayor seguridad imaginaban, cuando mayor descanso se prometían,
[...] (f. 44 vº)

En esta instancia, el narrador los utiliza para marcar el suspenso de la acción. El lector sólo puede esperar una sucesión de hechos desafortunados luego de la interjección y la cita de los versos.

La segunda referencia es muy cercana al final. Leonora y Carlos se reencuentran finalmente a bordo de una galera y dice del hecho la voz narradora:

Divulgose luego el suceso por la galera; acudieron todos a dar los parabienes.
Mas aun allí se manifestó lo último de la sentencia de Jorge de Montemayor,
que si hasta entonces

Nunca se vio en amor ningún contento
que no siga en posta otro cuidado,

también, aun cuando pareció que era imposible tener pensión el gusto que a los
dos concedió el amor, verificó también que

Ni en él habrá placer tan acabado,
que no traiga consigo algún descuento.

(f. 60)

El problema es que Leonora, creyendo que Carlos había muerto, había prometido entregar su vida a la religión, por lo cual deben ir a Roma para que el papa los dispense, cosa que hacen en la misma galera en la que se encontraron, brindándole un final feliz a la novela.

Esta novela es la única de corte idealista de todas las que componen la colección de Lugo y Dávila. En ese sentido, es la más alejada a la propuesta del título *Teatro popular para mostrar los géneros de vidas del pueblo, y afectos, costumbres, y pasiones del ánimo, con aprovechamiento para todas las personas*. Pero, por otro lado, también es la única cuyo argumento puede considerarse moralizante en relación con la propuesta del proemio.

Dos últimas observaciones sobre el texto. En primer lugar, su argumento no refleja exactamente los versos de Montemayor ya que, así citados, no contemplan el final feliz de la novela.³⁶

La segunda observación está relacionada con las características ya citadas de la novela bizantina española. Deffis (1999) se refiere a la incorporación de una multiplicidad de elementos genéricos a las novelas. Resulta paradójico que en una colección en donde la voz ajena es fundamental, una novela que se adscribe a un género que suele incorporar distintos tipos de textos en su materia narrativa, apenas utilice el recurso.

En el inicio de esta investigación planteé la hipótesis de que la interacción textual es un principio constructivo de la novela corta, además de resaltar su importancia en la constitución de una poética del *delectare*. Desde esa perspectiva, se

³⁶ Esto se modifica si tenemos en cuenta la totalidad del soneto de Jorge de Montemayor. Transcribo el segundo cuarteto y los tercetos:

Mas hame dado amor un pensamiento,
el cual es solo en sí tan estremado,
que no viene descanso que doblado
después no cause en mí el contentamiento.
Si peno, aquella pena es mayor gloria,
y a lo que puede dalle algún desvío
deshaze, y luego buelve a sustentarme.
Mi vencimiento buelve en más victoria,
y assí de puro fuerte el amor mío
se haze fuerça a sí por esforçarme. (*Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*)

resignifica la casi total ausencia de citas eruditas en el único relato cuyo argumento no ofrece ningún momento de comicidad.

3.2.3.3 Novela tercera: *De las dos hermanas*

Se trata de una novela de trama amorosa que incluye elementos costumbristas, como puede observarse ya desde la advertencia inicial:

Enseña cuánto dañan a las mujeres los trajes y acciones libres, aunque las costumbres sean virtuosas, y cuán poco aprovecha la ceremonia ni el hábito honesto para encubrir las falacias en las obras; y cómo aquellos fines que se pretenden por malos medios, deseando defraudar al próximo, resultan (sin valor la astucia) en mayor daño, en lugar del pretendido aprovechamiento. (f. 61 vº)

El paratexto funciona, en este caso, casi como un resumen del argumento. Como veremos más adelante, la caracterización de las dos hermanas está incluido en él junto con el fin, podría decirse moralizador, de una de ellas.

El texto que da inicio al “entretenimiento concertado” es el epigrama de Ausonio *In duas sorores diversorum morum*, que se transcribe en latín, aunque en el cuerpo del texto aparece su traducción –que es la que incorporaremos al marco– siguiendo los lineamientos propuestos por Celio en la discusión previa al relato de la novela primera:

Admirámonos, Delia; es admirable
Ser tan desemejantes tu y tu hermana;
Aquesta, hábito casto, y nada casta;
Tú, en el vestido igual a las ramerás;
Tú, casta en las costumbres; de aspecto ella;
A ti el hábito daña y a ella el acto.³⁷

Que no es todo oro lo que reluce, añadió Montano a la epigrama que refirió.
- Mucho quisiera (respondió Celio) que diera otro motivo precepto a mi novela; mas ya que Ausonio, como por suerte, me ofrece el caso de mi cuento, dejando aparte los sentimientos de sus expositores, diré los míos, reprendiendo, no atrevido mordaz, sino moral filósofo, el engaño que hay en los virtuosos exteriores, y cuánto dañan (ya que no a las costumbres propias) a las ajenas los vestidos rameriles (digámoslo así, por excusar otro más desgarrado término); y pues Fabio nos mostró la inconstancia de los sueños de esta vida y habrá dejado

³⁷ “Delia, nos miramur, et est mirabile, / quod tam dissimiles estis, tuque sororque tua. / Haec habitu casto, cum non sit casta videtur. / Tu praeter cultum nihil meretricis habes. / Cum casti mores tibi sint, huic cultus honestus. / Te tamen, et cultus damnat, et actus ean”. En todos los casos, cito por el texto de la edición de 1622.

el ánimo de quien leyere su discurso, con los afectos que dice Aristóteles pretende por fin la tragedia, que es limpiar las pasiones por medio de la conmiseración y el miedo: que no estriba en los fines infelices la puridad trágica, sino en la imitación. Yo, dejando el coturno, calzaré el zueco introduciendo personas y usos cómicos; aunque ya que excuso, por lo propuesto, el adorno de la erudición, que lo siento, porque temo ocasiones hartas: estad atentos, que también me precio de saber explicar sin valedores, aunque nada se dice que no esté dicho, si ya no en la misma forma, en la misma sentencia. Y pues al curioso y al docto se le dedican novelas que llevan mi nombre, para diferenciar usaré en ésta el estilo lacónico, esto es, conciso; mas no querría afectado. Juzgadle, que agrada a algunos o por moderno en nuestro vulgar, o por parecer ellos sabios; y, en el caso que me toca, será más dificultoso, por ser la acción y las personas que se introducen humildes. (ff. 62-62 vº)

En esta ocasión es Celio el narrador de la novela. Recordemos que se lo menciona como “el más versado en cuestiones de poética”, aunque, en esta oportunidad, define su relato como “mi cuento”. Casi repite la advertencia del paratexto y alude a la narración anterior, del mismo modo que lo hacía la tertulia del *Decamerón*. Se incorpora aquí una nueva reflexión teórica en torno a la finalidad de la tragedia.

Me interesa rescatar varias cosas. En primer lugar, la alusión a *Premiado el amor constante* incluye a los posibles lectores de la colección: “habrá dejado el ánimo de quien leyere su discurso”, cuando se supone que fue leído o narrado ante sus amigos en el jardín de Celio.

En segundo lugar, entiende la novela bizantina como tragedia, a pesar del final feliz –cosa que aclara– pero, sobre todo, a pesar de que es una obra narrativa y no una comedia. No está muy lejano del Lope que afirma, en sus *Novelas a Marcia Leonarda*, que “yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo” (1968: 74).

Por último, retoma el concepto, ya analizado, de perturbación del Pinciano. Ésta podía ser una acción tanto triste como alegre y servía para alborotar el ánimo. Celio subraya la imitación como el medio para lograr la puridad trágica, más allá de los finales felices o infelices.

Pero aquí, “deja el coturno y calza el zueco”. Pretende introducir personas y usos cómicos y tanto la acción como los personajes serán humildes. El adorno de la erudición, entonces, queda marginado por el mismo decoro del texto. Si los personajes pertenecen a un entorno social bajo, el discurso debe adaptarse a ellos. Se refiere a un

estilo lacónico, que él mismo define como conciso y, en relación con esto, vuelve a contemplar el “horizonte de expectativas” de los lectores.

En *Las dos hermanas*, vuelve a aparecer el juego intertextual ya observado en la primera novela:

Madrid, corte de España, mapa de los sucesos humanos, patria y habitación fue de Lamia y Delia, nombres antiguos que confirman otros dos modernos, tan conocidos hoy como ellos entonces. Hermanas eran, huérfanas quedaron, desemejantes en las inclinaciones, aunque algo semejantes en los pocos años y en las buenas caras. Lamia era menor de edad, mayor de astucias. Delia, contraria en todo; la mocedad libre; los tropezones de la gente ocasionaban a estas dos hermanas distintos pareceres. Via Lamia válida la ceremonia y que los exteriores granjean el crédito, aunque lo contradigan los actos; dejábase llevar de su discurso; púsose hábito de beata, honesto y aliñado, que ayudaba más a la perfección de las facciones que a desfigurarlas. Blancas manos, modestos ojos, a veces atrevidos, con ser mesurados, tupido manto y, debajo de lana, corazón astuto; limpio el vestido, no menos oloroso, fiada en la sentencia común que el aseo no desdice la santidad; en público hablaba contemplativo; en secreto lasciva, y entre amigas agradable.

Delia, con opinión al contrario, cintas, flores, lazos y pendientes, trasladando a los tocados la primavera por Enero; puños al uso, muñeca libre, acicalado el rostro; matices de rojo y blanco bien partidos; jubones con oro, basquiñas y ropas alegres; pisar airoso y ademanes atractivos. Aficionaba Lamia eclesiásticos graves, ministros pretendientes y personas de madura edad y gobierno de la república. Llevaba tras sí Delia señores mozos, caballeros libres y otros géneros de gentes llamados zánganos (perdonen los contadores el nombre, yo no pongo nada de mi casa). De éstos y de aquéllos, ésta y aquélla, tenían número de pretendientes: desdeñaba en las veras Delia, admitía en las veras Lamia. Lamia menospreciando burlas, Delia menospreciando veras. Sin otro patrimonio las dos hermanas, por diferentes medios conseguían un fin. (ff. 63-64)

En esta novela se repite el esquema de *Escarmentar en cabeza ajena* aunque con menos sentencias eruditas que atraviesen el discurso. Se define a Madrid como “mapa de los sucesos humanos”. En función de las coordenadas propuestas en el proemio, la palabra ‘mapa’ puede ser considerada dentro del campo semántico de representación. En este caso, un espacio en el que es posible obtener, en pos de la verosimilitud, material para el relato que se ofrece y que, valga la redundancia, “representa” el epigrama de Ausonio.

Como vemos, la caracterización de las dos hermanas está condicionada por las oposiciones que señala el texto del poeta latino y se multiplican los semas que propone el epigrama. A partir de la descripción del hábito y de las costumbres, el narrador construye ambos personajes en un juego de contrarios marcado por la adjetivación.

Aparece también el cambio de nombres, común en los relatos cuando se pretenden narrar como reales. Lamia y Delia cubren dos nombres comunes en la corte. El origen mitológico se integra a la caracterización de los personajes. Lamia, en la mitología griega, es un monstruo femenino que devoraba a los niños. Delia es uno de los nombres atribuidos a Diana.

Las palabras desenmascaradoras del discurso del autor aparecen recién al final con ese comentario intercalado dirigido a los contadores, que cobra otra significación cuando, unos párrafos más adelante, nos enteramos que Delia “inclinábase a Fernando, contador, entretenido en nombre particular (ya queda apuntado el común)” (f. 64).³⁸ Evidentemente, debía existir una opinión generalizada sobre los contadores ya que, cuando Lamia trama un ardid con su amante para conseguir un esposo que la mantenga, dice la voz narradora que: “Propuso la persona de Fernando, trayendo en su abono la seguidilla: Cáseme mi madre con un contador, etc.” (f. 72).

La novela, además, ofrece un interludio lírico que consiste en una suerte de serenata brindada por tres personajes distintos. El narrador la introduce del siguiente modo:

[...] Llegó la noche; la cama ocupó Lamia en compañía de Ronsardo, Delia a solas en la ventana. Sepultábase Madrid en las mayores sombras, cuando rompiendo el silencio en la calle una voz dulce pronunció estos versos, que a mi ver hacen alusión al primer dístico de Ausonio en la epigrama a Venus:

Hanc amo quae me odit, contra hanc: quonia, me amat odi.

Compone inter nos si potes, Alma Venus.

Niño mal contento amor,
da a la voluntad desdén;

.....

Hasta el aire pareció suspenderse, agradecido en apacible calma a los sonoros compases y acentos. Conoció Delia a Florino que los formaba, y conoció los versos por de Fernando; [...] (ff. 67 vº-68 vº)

El poema está formado por cuatro décimas en las que se desarrolla el tópico del desdén, del amor no correspondido, de la enfermedad del amor, etc. Por un lado, me interesa resaltar el discurso que generalmente rodea la interpretación de estos poemas,

³⁸ No me fue posible encontrar el origen de esa frase. La palabra ‘contador’ en el siglo XVII tiene casi todas las acepciones que hoy conocemos. De todos modos, es evidente que se trata de un comentario que encierra una valoración irónica.

en el que todos los elementos contribuyen a subrayar el deleite y la suspensión que produce la música.

Además, es evidente que Lugo pretende recrear estos momentos lírico-musicales con el mayor realismo. Ya habíamos señalado al analizar *Escarmentar en cabeza ajena* la referencia a músicos profesionales como personajes secundarios de la novela. Aquí ocurre algo parecido. Se lo menciona a Florino sin más datos. El segundo poema va a ser cantado por un grupo de músicos de los que no se especifica demasiado, pero cuya presencia hace sentir celos a Fernando y disgusto a Florino (probablemente, por no poder seguir cantando él). El poema en cuestión es un soneto epigramático en el que se vuelve a desarrollar el tema de los opuestos. El terceto final subraya la diferencia existente entre ambas hermanas:

y en Lamia y Delia hermanas gustos varios
puso el supremo actor; que diferencia
en una sangre el hombre reconoce.
(f. 68)

El último poema es un romance, también cantado por un músico por encargo:

[...] Por gozarle en Delia, don Alonso, cierto caballerito pretendiente, ostentó su ingenio por la voz de Vasco, portugués, que pronunció estas coplas:

Atrevido es mi deseo,
y cuanto atrevido, noble;
que califica el objeto
la disculpa en los errores.

Marte a Venus aficiona;
por él a riesgos se expone;
que honoran la valentía
hasta los supremos dioses.

Mostró ser hijo del Sol
el bien llorado Faetonte,
en regir (si en daño suyo)
la luz mayor de los orbes.

.....
Volad mis pensamientos más veloces,
si desdichados, a lo menos, nobles.

(ff. 68 vº-69)

Luego de completar la referencia a personajes mitológicos atrevidos con los gigantes e Ícaro, el romance reflexiona acerca de la valentía por arrojar al peligro que, en este caso, significa el anhelar el amor de Delia.

Ninguno de los poemas contribuye al avance de la narración, pero ocupan un espacio central dentro de la novela, brindando un momento placentero al lector, a la vez que completan la caracterización de los personajes. La inserción de microtextos se completa con una carta que Delia le envía a Fernando, cuestionando su supuesta ingratitud y que motiva que el galán vaya a verla para tratar de solucionar el problema personalmente, sin papeles mediante: “Muchas veces pasó la vista Fernando por estos renglones; quiso satisfacer por escrito; revolvió en la imaginación fantasías y deseólas todas. Pareciple mejor resolución la de cara a cara.” (f. 70). Y con esto se acaban los géneros intercalares porque el Celio narrador cumplió con su promesa y el relato apenas presenta meras alusiones eruditas.

Una de ellas aparece cuando Lamia aprovecha la ocasión para seducir a Fernando. Esto da pie para que el narrador mencione el emblema de Alciato correspondiente: “[...] buscole la ocasión, que suele hallarla quien la busca, mas pocos la logran. Bien pinta Alciato en su *Emblema* sus dificultades” (ff. 64-64 vº).³⁹

La segunda, se presenta poco después. Cuando llega Delia, Fernando se retira porque, según el narrador, estar entre las dos hermanas representa mayor peligro que estar entre Scila y Caribdis.

En este caso en particular, el texto que funciona como disparador del relato condiciona la construcción de toda la novela. Ya vimos como Celio, como narrador, repite el paratexto. Además, todo el relato gira en torno a la oposición entre las dos hermanas marcada por el epigrama de Ausonio. Después de algunas confusiones provocadas por el ardid tramado por Lamia para quedarse con Fernando, el Celio narrador señala que: “Corrió la voz; declarose por la corte y escribiéronse hartos versos, que excuso referir, contentándome con la epigrama de Ausonio, *fundamento* de esta novela: [...]”⁴⁰ (f. 75 vº), e incluye el texto en español, transcrito en el comienzo de este apartado. Luego de eso, en unos pocos renglones, se relata la unión entre Fernando y Delia (que enmienda su traje) y el ingreso de Lamia a un convento.

³⁹ Se trata del emblema 121: *In Ocassionem*, que, según la iconografía atribuida a Lisipo, corre por los mares con sus pies alados sobre una veloz rueda (Alciato (1985: 160).

⁴⁰ La cursiva es mía.

3.2.3.4 Novela cuarta: *De la hermanía*

Cuando presenté las novelas que componen la colección, clasifiqué a *De la hermanía*, siguiendo la nomenclatura propuesta por Evangelina Rodríguez Cuadros (1979), como cuasi-picaresca, muy del estilo del *Rinconete y Cortadillo* cervantino.⁴¹ Lo cierto es que se trata de un relato costumbrista, ambientado en España, con personajes que pueden ser considerados pícaros, pero que carece de los elementos fundamentales del género, en especial, de un narrador autobiográfico. De ese modo, el punto de vista desde donde está relatada *De la hermanía* es el mismo que el de todas las novelas alejándose, por lo tanto, del género picaresco.

En el siglo XVII, los vocablos 'hermanía' y 'germanía' eran sinónimos. Es por eso que, en algunas ocasiones, la crítica se refiere a la novela como *De la germanía*. Pero lo que nos interesa es la extensión que tenía el término en el periodo que nos ocupa. "*Germanía* significa tanto «el hampa» como «el lenguaje utilizado por el hampa»" (Alonso Hernández, 1979: 10). Ambas acepciones caracterizan la novela de Lugo y Dávila, cuya advertencia del paratexto, vuelve a reflejar el tema que desarrollará la narración:

Enseña cómo los hombres y mujeres de mal vivir son siempre gente baja, y que su vida es más de brutos irracionales que de hombres, y cuán infames son las satisfacciones a sus agravios y cuán a riesgo está el pundonor de los que se valen y tratan con gente perdida. (ff. 76-76 vº)

El relato no ofrece mucho más que lo que allí se describe. Es una sucesión de cuadros protagonizados por gente de baja extracción con una mínima, casi inexistente, hilación narrativa. El texto que le da origen es una cita de Claudiano, enunciada por Celio, que comienza la tertulia de la siguiente manera:

CLAUDIANUS: *Paneg.* 2
Lujuries praedulce malum, quae dedita semper.
Corporis arbitriis ebotat caligine sensum.

Sentencia es de Claudiano (dijo Celio) que todas las veces que ocurre en mi memoria, trae consigo la causa de que esta gente perdida, así hombres como mujeres, sean tan bárbaros, tan torpes en el discurso y lenguaje y todas sus acciones; y he mirado con particular acuerdo que la Venus desordenada, la impúdica concupiscencia, es la causa de que estos tales, teniendo naturaleza

⁴¹ Precisamente, la crítica la define casi como una reescritura del *Rinconete*. De ese tema en particular, se tratará en el apartado correspondiente a la intertextualidad cervantina.

noble de hombres, se transforman en bestias; y tan contentos con su miserable estado, que lo juzgan por felicidad; que bien lo dio a entender Homero en aquella transformación que hizo Circe de los compañeros de Ulises en puercos, a quien levantó de punto Plutarco en aquel diálogo tan excelente entre Circe, Ulises y Grillo; y el Ariosto, penetrador de afectos morales que juzgó en los alegóricos, excedió a todos los de su tiempo en la Alcina y prisión amorosa de Rugero, también nos hizo el mismo retrato. Y a esta misma causa, sin duda, frecuentaba Sócrates, cual Jenofonte refiere en sus dichos, que los hombres incontinentes y perdidos no difieren de los brutos; la razón natural nos dieron Aristóteles en el libro primero de *Gen. anim.* y otros muchos autores; y aun las historias nos ponen hartos ejemplos delante de los ojos, de la torpeza de la gente, que sin atender a vivir como hombres de razón, caminan por la perdición y que es menester referirlos, [...].

- Basta (añadió Montano), que me necesitáis⁴² a imitar en mi novela este género de gente: pues estadme atento.

Cantaré de un jaque ilustre...

(ff. 76 vº 77 vº)

Otra vez tenemos la voz de Celio en la introducción a una novela y, si bien en su comentario sólo incluye la paráfrasis de una frase de Jenofonte, pasa revista a un sin fin de autoridades para fundamentar el tema del relato: la vida que llevan un grupo de marginales. Montano acepta la propuesta y comienza el relato con ese "Cantaré de un jaque ilustre" que, en realidad, pertenece a una de las interpolaciones de Salas Barbadillo a la edición de 1614 de *La ingeniosa Elena*.⁴³ Allí, un mozo de mulas canta:

[...] el nacimiento y vida de un jaque, a quien por mal nombre llamaron Malas Manos porque fue ladrón liberalísimo en ellas:

Musas del cuartel de Baco,
que desgredadas, cantáis

.....
Cantaré de un jaque ilustre,
crianza y natividad,
Medoro entre las marquizas
y entre corchetes Roldán.

(*Apud* Rey Hazas, 1986: 457)

El jaque ilustre, en esta suerte de homenaje a su amigo Salas Barbadillo, será Morón. Sin embargo, como ya mencioné, no estamos ante una novela cuyas secuencias

⁴² La primera acepción que da el *Diccionario de Autoridades* para el vocablo 'necessitar' es "obligar y precisar a ejecutar alguna cosa".

⁴³ Recordemos que esa es una de las ediciones de Salas Barbadillo prologadas por Lugo.

narrativas se estructuren en torno a un eje argumental, sino ante una sucesión de cuadros de raigambre picaresca.⁴⁴

El relato comienza, como muchas de las novelas de *Teatro popular*, con la caracterización del espacio y, a continuación, la presentación de un personaje. Lo interesante de esta novela es que toda esta descripción vale como una descripción del ambiente rufanesco de Sevilla, precisamente, una representación de la germanía:

A Sevilla, centro común donde se terminan las líneas de la rufianería (a quien ellos llaman hermanía), donde asiste su Macareno⁴⁵ o Prioste,⁴⁶ donde se derrama la huncia,⁴⁷ donde se vierte el poleo,⁴⁸ donde se califican los jayanes,⁴⁹ donde se gradúan las marquizas,⁵⁰ donde se examinan las flores⁵¹ y donde toda cicatería⁵² se avizora, llegó un hombre calzado de frente, espeso de barba, crecido de bigote, relampagueante de ojos, de una ceja (porque las dos se comunican tanto, que más parecía una), ancho de espaldas, recio de brazos, rollizo de pantorrillas y nervioso y velludo todo el cuerpo. Era torpe de lengua, precipitado en las acciones, arrogante en las palabras y en todo la soberbia misma. Apenas pisó el Arenal, la Heria, el Compás y, últimamente, el Corral de los Naranjos, cuando llegándosele camaradas,

Se fueron de consuno a la taberna,
do se dan seis cuartillos por azumbre.
Bebióse con mojama,⁵³ que es legumbre,
que hace que se arda la lanterna.

[...] Sólo Morón (que así era el nombre de nuestro bravo) no garló⁵⁴ mínima; hasta que preguntándole todos la causa de su venida a aquella ciudad, respondió así:

- Sabrán vs. ms. que soy natural de un lugar que se llama como yo; mis padres me criaban para clérigo; y porque con esto del latín no me entendía, me enviaron a Osuna donde nunca pasé del *musa musae*. [...]

[...] En aquí vorcedes mi cuento; la Pintada ya la conocen; con que está conocido todo lo que me toca. (ff. 77 vº-80)

⁴⁴ El término jaque, 'rufián', dio origen a las jácaras, romances que narran la vida y aventuras de los rufianes y sus marcas, y que tuvo en Francisco de Quevedo su mejor exponente.

⁴⁵ 'Guapo, baladrón, o que afecta valentía. Pudo tomarse de los que viven hacia el barrio de la puerta Macarena en Sevilla.' (*Autoridades*)

⁴⁶ 'Mayordomo de alguna hermandad o cofradía.' (*Autoridades*)

⁴⁷ 'En la germanía, fanfarronear. Echar bravatas y fanfarronadas de valentón.' (Alonso Hernández, 1976: 467).

⁴⁸ 'El que encubre los ladrones o les abona o fia.' (Alonso Hernández, 1979: 95).

⁴⁹ 'En germanía significa el rufián a quien todos respetan'. (*Autoridades*).

⁵⁰ 'Voz de la germanía que vale por mujer pública'. (*Autoridades*)

⁵¹ Alonso Hernández (1979: 63) señala que el término (que significa 'trampa o artimaña'), "en el caso de la prostituta indica que es una de las importantes en el trato dentro de la mancebía".

⁵² 'El acto de cortar la bolsa el ladrón. Es voz de la Germanía'. (*Autoridades*)

⁵³ 'La cecina de atún.' (*Autoridades*)

⁵⁴ 'Garlar: 'Hablar mucho y sin intermisión'. (*Autoridades*)

Como ejemplo de polifonía, el inicio de *De la hermanía* brinda un interesante cuadro del lenguaje de la rufianería. Los vocablos se suceden tanto en la voz del narrador como en la de los personajes y hasta la misma ciudad es descrita por medio de este sociolecto.

La ciudad, como en *Escarmentar en cabeza ajena*, es Sevilla.⁵⁵ Pero aquí no va a ser “una ciudad acomodada” sino que en ella terminan todas las líneas de la hermanía. Es evidente, entonces, que la descripción del espacio corresponde a las características del relato allí ambientado, y llama la atención, en este caso, tanto la composición de las jerarquías de la gente de baja estofa como la mención a los distintos lugares que debían frecuentar. Y, dentro de los muchos juegos polifónicos que presenta la colección, toda esta introducción se completa con la inserción de una copla popular.

El retrato de Morón es ágil, coincidiendo con los retratos que aparecen en otras novelas. La mirada que lo describe comienza por la cabeza, sigue por el cuerpo hasta completar una visión general que incluso presenta ciertas características psicológicas.

Morón es el único personaje al que se retrata minuciosamente y también es el único que va a narrar su vida, dentro del esquema del relato curricular ya mencionado. La analepsis cobra aquí especial significación porque retoma el punto de vista del personaje, como los textos picarescos canónicos. Su narración, como se observa en el fragmento transcrito, comienza *ab initio* como el de Lázaro, Guzmán o Pablos, y concluye en el presente narrativo.

Por sus características genéricas, en *De la hermanía* no se repiten los mismos elementos polifónicos de las novelas de trama amorosa de la colección. Sin embargo, además de los ya referidos, cabe señalar dos ítems que permiten corroborar el cruce de superficies textuales que sustenta el relato.

En primer lugar, y dentro de los ejemplos de inclusión de microtextos que ofrece la colección, se destaca un momento de interludio musical a cargo de las mujeres que conforman la hermanía:

⁵⁵ María Inés Chamorro Fernández (1988: 11), en su edición de las *Poesías de germanía* de Rodrigo de Reinosa, afirma que “el habla de la jacarandina sevillana contribuyó enormemente a enriquecer la lengua de germanía. La jacarandina era una sociedad inmersa dentro del universo social sevillano y en su entramado pervivían diferentes grupos sociales cuyos lugares de acción eran la mancebía, la cárcel, el matadero, los burdeles, las tabernas, etc., puesto que sus oficios eran el robo, el juego, la prostitución y el mundo de la valentónica.”

Y tocando el pandero una, y rascando otra la escoba, y la otra dando con una cañuela en los ladrillos, tras brindarse sendas, cantaron así:

La Pintada.

De todas las que viven
la vida airada,
la que no es cicatera
no vale nada.

La Zaragozana.

Mala Pascua le venga,
que no tenga otra,
la que a hijo de vecino
se le aficiona.

La Marfuza.

Son los hombres del trato
como los huevos,
que en guardándolos mucho
saben a güeros.

- Todo está en su punto (dijo la Maldegollada),⁵⁶ pues con lo que cantáis burlando que llegaba a saber una hembra, no había quien con ella se apoderase. ¡A lindo tiempo el pasado!, cuando paraba todo aquello de “¡vive Dios y reina, que es gentil hombre!” Y

Con lo que ganare
en esta manflota,⁵⁷
mercaré yo a mi rufo⁵⁸
su espada y cota.

Ya todos los secretos andan comunes; perdóneselos Dios al primero que dijo:

Con los hijos de vecino
poquita conversación;
que entran por la bocamanca,
salen por el cabezón.⁵⁹

⁵⁶ Quevedo también hace referencia a una tal Maldegollada en la jácara número 857: “Sentimiento de un jaque por ver cerrada la mancebía”: “¿Quién vio la Maldegollada, / rodeada de lampiños, / cobrar el maravedí / después de los dos cuartillos?” (1981: 1235). Ignacio Arellano (1984) ejemplifica la intensidad paródica del tópico del *ubi sunt* que presenta esta jácara, lo que nos ofrece un atisbo de que se trata de un personaje real y conocido por todos.

⁵⁷ ‘En la germanía vale mancebía o burdel’. (*Autoridades*)

⁵⁸ ‘En la germanía significa el rufián.’ (*Autoridades*)

⁵⁹ ‘Refrán derivado de la solemnidad o ceremonia con que antiguamente se celebraban las adopciones en Castilla: que consistía en que la persona que adoptaba entraba la cabeza del adoptado por la manga de una camisa muy ancha y sacándola por el cabezón le daba paz en el rostro, quedando por este medio incorporado en la familia del adoptador y recibido por su hijo. De esta costumbre nació el refrán vulgar *entra por la manga y sale por el cabezón*. Por extensión se aplica a las personas que admitidas a la familiaridad del trato, se ensanchan con él propasándose a más de lo que se les permite’. (Covarrubias)

Y los demás avisos de este cantar; que después que estos poetas han dado en decirlo todo en copla, no hay treta que no se alcance con moderada socarronería. (ff. 83 vº-84 vº)

Así como en las otras novelas los interludios líricos funcionan como un espacio para el deleite del lector, aquí también contribuyen al entretenimiento. Además, entiendo que las seguidillas pronunciadas por las mujeres completan su caracterización como personajes, en cuanto utilizan vocabulario de germanía y, en cierto sentido, se autodefinen.

El segundo ejemplo se relaciona con lo genérico, ya que la novela presenta momentos en los que se advierte un marcado proceso de teatralización. Tal es así que las intervenciones de la voz narradora se asemejan más a acotaciones escénicas que a la narración lineal de los sucesos, y los diálogos de los personajes incluyen una suerte de didascalias implícitas, como puede observarse en el siguiente fragmento:

- [...] (dijo la Marfuza), [...]. Mas ¡ay!, a la puerta llaman, y serán nuestros hombres.
- Quedito (dijo la vieja), que yo saldré. Por mi santiguada que son ellos.
Abrió la puerta, entraron todos y cada hembra se colgó del cuello del suyo.
- Bueno está, bueno está (dijeron a un tiempo); sentémonos y saque vuarcedes lo que tienen de prevención y diez trancas a la puerta, porque nos ha seguido un corchete.
- ¿Qué corchete?, preguntó la Pintada.
- ¿Saberlo quería la cabrona? (respondió Morón), y alzando la mano le dio una bofetada; y ella, levantando la persona y el grito, empezó a decir:
- ¡Justicia contra este perro, que sin causa me trata de esta manera! (ff. 84 vº-85)

El proceso de teatralización es común en la narrativa (no solamente en la narrativa breve) de la España del siglo XVII. Ya se hizo referencia a esta particularidad de los textos y su relación con el éxito que tuvo la comedia hacia fines del siglo XVI. Lo cierto es que este tipo de diálogo, tan cercano a los parlamentos dramáticos, le otorga al relato un ritmo del que carece la mera narración de los hechos y, como otros elementos polifónicos aquí reseñados, entiendo que su inclusión puede estar estrechamente relacionada con el “horizonte de expectativas” del público lector.

Por último, y también relacionado con el gusto de los lectores, a partir del “Cantaré de un jaque ilustre...”, parece haber una serie de correspondencias con las jácaras, ya que es posible encontrar en la novela una serie de elementos que, como señala Ignacio Arellano (2007: 30)) en su estudio preliminar a la poesía burlesca de

Quevedo, son comunes a las “jácara «de jaque»”. Reseño los más cercanos al desarrollo de *De la hermanía*:

- 1) Episodios de detención por la justicia y enfrentamientos con los alguaciles y corchetes.
- 2) Episodios de la vida cotidiana de los jaques: fundamentalmente, riñas de valentones y borracheras.
- 3) Descripción caricaturesca de jaques: afectaciones de valentía, exageración de los rasgos, que denuncia en última instancia su cobardía esencial y la ridiculez de su bravura.
- 4) Descripción de la vida de las ramerías, personajes del burdel (alcahuetas, padres de mancebía).

Como vemos, es posible encontrar cada una de estas características en la novela. Montano promete cantar la historia de un jaque ilustre y el relato bien puede ser considerado un entremés que recuerda, más allá de lo formal, una “jácara de jaque”.

3.2.3.5 Novela quinta: *Cada uno hace como quién es*

En la quinta novela se repite uno de los temas planteados en el primer relato de la colección: la infidelidad en el matrimonio, tratada aquí sin ninguna unidad narrativa paralela.

La advertencia preliminar sugiere que el relato:

Enseña a cuánto riesgo está de perderse la virtud que consiente solicitarse; lo que dañan criadas conocidas por malas y no despedidas; el daño que se sigue de amistades con gente desigual, y cómo los hombres de buena sangre, aun ofendidos, no desamparan en la necesidad, y cómo los vicios no escandalosos están más prontos al remedio y padecen menos daño en el pundonor.

Porcia, la dama protagonista, pierde su virtud por consejo de Andrea, su criada. Luego de la infidelidad y por medio de una extorsión, Porcia es requerida de amores por Octavio, un mozo amigo de su amante -don Pedro Manrique de Lara-, lo que ejemplificaría el daño que se sigue de amistades con gente desigual. Don Pedro, a pesar de que la dama había decidido corresponder a Octavio, no la desampara. Y, por último,

todo ocurre con tanta reserva que Porcia queda libre de toda sospecha. Una vez más, el relato intercalado en el marco narrativo representa la propuesta del paratexto.

La cita de autoridad que le dio origen es un verso de la traducción latina del poema de *Hero y Leandro* de Museo:

Quis enim securus amabit?

Escribió Hero a Leandro; y mejor lo escribiera a poderlo hacer desde el infierno, pues no confirmaron solamente la verdad de esta sentencia con el fin de la vida, mas con la pena eterna del alma. “Bien vengas mal si vienes solo”, dicen las vejezuelas, a quien enseña la experiencia de vida larga. Lo mismo dijo Filipo, rey de Macedonia; pues llegándole muchas nuevas juntas de buenos sucesos, exclamó: “¡Oh fortuna, compensa con algún moderado mal tantos bienes!” Lo propio digo yo, bajando más el asunto, cuando el amor me ofrece favores, porque se parece a la fortuna en ellos.

Bien como sabio y experimentado habló el Petrarca en su *Triunfo de amor*, diciendo:

Allí el señor Gentil triunfando estaba
de nosotros y todos en sus lazos
del mar Indo al Thile nombre daba.
Los pensamientos lleva en sus regazos;
deleites fugitivos, firmes penas;
las vanidades las llevaba en brazos,
flores de invierno heladas, cuando amenas,
de amantes las dudosas esperanzas,
breves contentos que lo son apenas.

Así discurría Celio, cuando Montano atajó sus palabras diciendo:

- ¿Qué disfavor habéis recibido que así moralizáis los daños que encierra el amor?

- No disfavores (dijo Celio), mas desengaños publicaron los sentimientos del alma; y cierto que gustara para satisfaceros que hoy me tocara referir novela, pues con tantos casos puedo ejemplificaros que nadie amó seguro.

- Parece que de justicia (dijo Fabio) pedís suceso a propósito de quien nadie amó seguro, porque en amor no hay fidelidad, y pues yo soy a quien obligan las leyes de nuestro concierto, os contaré un caso que me ocurre a la memoria cortado a la medida de vuestro pensamiento, y que tanto más hará prueba cuanto no tiene nada de fingido; y, para verificarlo, dejaré con su nombre propio el principal dueño de esta acción, y de mi parte permitiréis el adorno aunque limitado. (ff. 92 vº-93 vº)

Hasta aquí, las discusiones que habían surgido en la tertulia que encuadra *Teatro popular*, tenían que ver con cuestiones inherentes al relato de las novelas. En este caso, el personaje de Celio plantea, a partir del verso de Museo, que nadie amó seguro y fundamenta todo su discurso por medio de citas y saberes populares que subrayan la

idea del desengaño que, para él, llega junto con el amor. Para ello recurre a Filipo de Macedonia, Petrarca y la sabiduría de las ancianas.

Fabio acepta el desafío y se dispone a contar un caso verídico para ejemplificarlo, además de prometer “el adorno aunque limitado”, con lo que nuevamente podemos esperar en el relato la inclusión de autoridades.

La novela se ambienta en Madrid. Recordemos que en *De las dos hermanas* se presentaba a la corte como “mapa de los sucesos humanos”, caracterización que, en cierta medida, coincide con la que da inicio al relato de Fabio:

Esta corte, teatro donde se han representado de pocos años a esta parte tanta variedad de sucesos, lo fue del caso prometido, en prueba de nuestra proposición de que nadie amó seguro; que en amor ninguno es fiel. Llegó, pues, el Duque de Medina Sidonia, don Alonso Pérez de Guzmán el Bueno, a esta corte [...] (f. 93 v^o)

Definir a la corte como el teatro donde se representan tanta variedad de sucesos, vuelve a relacionar el texto de las novelas con el título de la colección y con la propuesta del prólogo. Y como un modo de validar este tópico de “corte como teatro”, se menciona al Duque de Medina Sidonia y a su paje de cámara, Pedro Manrique de Lara, que será el protagonista de esta historia cuya veracidad subraya el narrador en más de una ocasión. Ya se había mencionado que el “principal dueño de la acción” quedaría con su nombre; en cambio, del amigo que se convierte en el villano de la historia se dice que era “un mozo de cámara del Duque, hombre agudo y entretenido, a quien llamaré Octavio, que a los traidores el mayor beneficio que puede hacérseles es borrar de la memoria sus nombres” (f. 94).⁶⁰

En el relato de esta novela, tanto las formaciones discursivas como las autoridades citadas contribuyen a fundamentar las admoniciones con que la voz narradora pretende demostrar que “nadie amó seguro”.

En el primer caso, tenemos el retrato de Andrea, la criada de Porcia que va a ser la mediadora entre don Pedro y la dama:

⁶⁰ En las notas a su edición de *Teatro popular*, Emilio Cotarelo y Mori (1906) plantea la posibilidad de que el caso sea realmente verídico. Entiendo que la veracidad o no del suceso en cuestión no es relevante para esta investigación en particular como sí lo es la mera afirmación acerca de la veracidad de los relatos, porque es un mecanismo que ya se utilizaba en el *Decamerón*. Sin embargo, no debemos olvidar que la colección está dirigida al duque de Maqueda, don Jorge de Cárdenas Manrique de Lara, con lo cual es posible que el haberle dado su mismo apellido a uno de sus personajes, se trate de un simple homenaje a su benefactor.

Tenía Porcia una criada muy de su gusto y de su satisfacción. Tuvo traza don Pedro para que una grande amiga de Andrea, que este era el nombre de la tal criada, la solicitase a que le favoreciese en la pretensión de sus amores; y como tras la petición abogase el docto dinero, con facilidad se dispuso Andrea a acudir a don Pedro. Era moza de razonable parecer; trigueña de color, brufida de tez, aguileña, ojos negros y vivos y, sobre todo, gran ceremoniática y diestrisima en flores, tocados y afeites, con que aumentaba a Porcia su natural hermosura, granjeando trato más familiar que de criada, causa de donde nacen las más veces los atrevimientos. (f. 95 v^o)

Recorren el discurso la mención a las posibilidades que otorga el dinero para lograr favores y la amonestación al trato familiar con los criados. Eso, junto con la elección, con criterio desvalorizador, del sintagma “gran ceremoniática” para redondear la descripción de Andrea, conforman un personaje tópico de la literatura española.

Formaciones discursivas y autoridades, tanto citadas como aludidas, se unen en el relato de la situación inicial del conflicto:

Con la asistencia de la corte, el aplauso que todos hacían a este caballero y con la ociosidad madre del amor, puso los ojos en una mujer casada, cuyo nombre era Porcia, según los versos en que los poetas celebraban su hermosura y el honroso atributo que pedía el rigor del nombre y estimación de aquella noble Porcia, a quien celebró la antigüedad, inmortalizándola, las brasas que la dieron muerte. Y no gozaba nuestra Porcia menos renombre de leal y casta y aunque dificultoso, adquiriendo siempre una misma veneración en el concepto de las gentes: que bien prueba Francisco Patricio, en su diálogo particular del Honor, que no es más de un concepto; pues la opinión que se engendra en el ánimo de que uno es bueno le da honor de tal (aunque no lo sea) que los hombres juzgan por los efectos sujetos al error, porque el juzgar por las causas, con evidente conocimiento de los interiores, para solo Dios está reservado. (ff. 94-94 v^o)

Del fragmento citado se destaca, principalmente, la definición del honor como un concepto ligado a la opinión, tan caro a la literatura barroca. Pero aparece también la mención a la ociosidad cortesana, la comparación del personaje con la Porcia de la antigüedad –sustentado por la *auctoritas*, y hasta un anclaje espacio-temporal por medio de la referencia a los poetas que celebraban la hermosura de la Porcia madrileña.

Un ejemplo más de este manejo discursivo es el relato de la resistencia de Porcia y la insistencia de don Pedro que, como ya vimos, encuentra en Andrea –dádivas mediante- su mensajera:

Resistíase Porcia como Porcia, siendo las balas encendidas de los suspiros del galán batería débil; perseveraba don Pedro, que al paso de la resistencia crece la gloria del triunfo, valiéndole una vez que, consultando a Séneca, le respondió escribiendo a Lucillo: «Nada hay que no lo expugne el pertinaz obrar y el diligente cuidado». Y a esta causa hizo más firme su perseverancia, siendo sus trazas de mayor agudeza cada día; mas todas las deshacía la resistencia y pocas ocasiones que Porcia le daba, hasta que el interés rompió la parte más flaca; que dijo bien Filipo, rey de Macedonia, que no hay fortaleza inexpugnable como pueda subir a ella un jumentillo cargado de oro. (ff. 95-95 vº)

Porcia como Porcia. Aquí, a diferencia de *De las dos hermanas*, la comparación que surge a partir del nombre no se puede mantener durante demasiado tiempo. Y para fundamentar los agentes del cambio (perseverancia, interés), recurre a la cita erudita - donde reaparece Filipo de Macedonia ya mencionado en el encuadre de esta novela-, y a la utilización del campo semántico de la guerra como metáfora de las intenciones amorosas de don Pedro: balas, batería, resistencia, gloria del triunfo, fortaleza.

Todo el discurso narrativo está construido de este modo, destacándose apenas la presencia de unos versos de Boecio, que fundamentan la necesidad que tiene el hombre de ser prudente para poder controlar sus pasiones. Debemos tener en cuenta, además, que el narrador en cuestión promete ofrecer su relato con el adorno de la erudición, cosa que hace a lo largo de toda la narración.

Quiero destacar, además, algunos aspectos interesantes que ofrece la novela. En primer lugar, dentro del marco de veracidad que se le pretende dar a la narración, hay una referencia concisa del lugar donde don Pedro lleva a Porcia después del acoso de Octavio: “llegó con su dama, atravesando el río, a Santa Catalina, que así se llamaba al tiempo de este suceso, donde hoy es San Norberto” (f. 105 vº), en una suerte de guiño al lector de la época, ambientando la escena en un lugar conocido por todos.

Por otra parte, aparece la voz narradora dirigiéndose a un personaje y cuestionando su actitud. Esta no es la única vez que se utiliza este recurso en *Teatro popular* y, recuerda, sobre todo, a la voz narradora de *El celoso extremeño*, increpando a Carrizales. El personaje en cuestión es Octavio que, ante la inminente llegada del marido, abandona a Porcia:

[...] Octavio abrió la ventana, que es baja y sin reja; a paso llano, sin aguardar a Porcia, salió huyendo a llegar a la cerca, y dejando el traidor sola y a riesgo la afligida dama, saltó al campo, aun sin volver el rostro. ¡Oh infame hazaña! ¡Así huyes, vil? ¡Así huyes? ¡Mas qué mucho que el ingrato al amigo lo sea a la dama? (f. 104)

Este comentario valorizador de la voz narradora, que excede las advertencias que suele incluir por medio de formaciones discursivas, le ofrece al relato un alto grado de actualización en función de la *performance* de la narración o la lectura.

Por último, quiero señalar cómo se manifiesta en esta novela en particular las polémicas literarias que se mantenían en la época y el lugar de la mujer dentro del universo literario español. En primer lugar, una crítica a los cultos en boca de Porcia quien, al leer el primer papel que le envía don Pedro, afirma que:

[...] a ser este caballero hablando tan discreto como escribiendo, de mi parte concedo la buena opinión que tiene. En verdad que dice bien sus sentimientos sin levantarse de los límites de la almohadilla; que hay otros, como ya me entiendes (pretendientes de mi amiga), que han menester sus papeles que los envíen comentados para poder entenderse; tan llenos de vocablos exquisitos, que para la más bachillera de nosotras y aun de ellos, se están por hacer⁶¹ en nuestra lengua, y así dice Cornelio, mi marido, que también sabe de estas cosas, que algunos ingenios de ahora no paren, sino abortan. (ff. 98-99 vº)

Vocablos exquisitos (en el sentido de raros, peregrinos), ingenios que abortan, son algunos de los lugares comunes en lo que a sátira anticultista se refiere, por lo que es bastante evidente la pertenencia de Lugo y Dávila a los detractores de la nueva poesía.

El segundo ejemplo es un poco más complejo y, si en este análisis de la polifonía buscamos, en principio, las palabras desenmascaradoras del autor, el fragmento podría ubicar a Lugo en una posición un tanto misógina respecto de la educación de la mujer, sino fuese que ya Lope de Vega había desarrollado el tema de los peligros de la mujer bachillera en *La dama Boba* y que Quevedo la satirizaría en *La culta latiniparla*:

Porcia, que se preciaba de entendida y de las que frecuentaban a Garcilaso tanto como a Fray Luis de Granada, llevada de la curiosidad, aceptó la disposición y principio de su ruina; que el amor poco ha menester, y así le llamaron fuego, que una vez encendido, por pequeña que sea la centella, suele abrasar ciudades. Flacos principios ha menester el pecado para derribar a sus pies la virtud: todo está en desmoronarse una pequeña piedra para caer estatua que tiene de barro el fundamento, aunque sea la cabeza de oro. Un animal tan vil como la serpiente ganó la voluntad, la vida y la gracia a una mujer; y tan pequeño interés como un bocado de manzana pobló el infierno, introdujo la muerte, hizo rey al pecado. (ff. 99-99 vº)

La argumentación se estructura en torno al paralelismo que se traza con Eva. Del mismo modo que, por la curiosidad de la mujer, entró el pecado al mundo, la curiosidad

⁶¹ El texto dice nacer, pero probablemente sea un error tipográfico.

de Porcia –fundamentada por ser bachillera- permite que el pecado desmorone su virtud. Las formaciones discursivas utilizadas para describir el consentimiento de la dama hacia don Pedro, se ven modalizadas por esa proposición inicial que alude a la intelectualidad de la dama como disparador de la curiosidad que la lleva a la infidelidad.

Por último, es necesario revisar cómo funciona en esta novela la cita de autoridad que le dio origen. En principio, se vuelve a mencionar en ocasión de un alejamiento temporal de don Pedro:

Partió don Pedro y llegó a su patria acompañado de imaginaciones y desvelos; procuró abreviar sus negocios, porque la lealtad de su corazón hacía pronóstico de su desdicha, trayendo siempre delante de los ojos (*que no amó seguro nadie*) *sentencia bien testificada en este suceso*; [...] ⁶² (f. 100)

Pero lo interesante de este relato es el final. Como en *Escarmentar en cabeza ajena*, la imagen de la adúltera queda libre de sospecha y la voz narradora apela al lector para subrayar una vez más que toda la narración no hace más que fundamentar el *Quis enim securus amabit?*, que da inicio a la discusión del marco:

[...] Dudan algunos si la amistad de don Pedro pasó adelante; lo cierto es que Porcia vivió siempre con buena opinión de honrada, y si alguna reiteración hubo en los amantes fue tan secreta, que jamás se entendió; crea el lector lo que quisiere, y todos se desengañen que nadie amó seguro; que en amor ninguno es fiel. (f. 107 vº)

La apelación al lector vuelve a señalar un quiebre entre el proceso de ficcionalización del marco y la construcción de un lector ideal por parte de la voz narradora de la introducción a las novelas. Pero es uno de los relatos dentro de la colección que mejor retoma el lugar curioso que originó el entretenimiento y, además, por medio del “todos se desengañen” retorna al clima de discusión previo a la narración.

3.2.3.6 Novela sexta: *Del médico de Cádiz*

La sexta novela posee varias características destacables: es la más breve de toda la colección, su trama recrea un enredo propio de los cuentos del *Decamerón* y, además, presenta una construcción narrativa carente de diálogo pero con varias intervenciones de

⁶² La cursiva es mía.

la voz narradora, que opina todo el tiempo sobre el suceso relatado e interpela en varias oportunidades al lector y a uno de sus personajes.

A diferencia de casi todos los relatos que componen *Teatro popular*, no tenemos aquí interludios líricos. La polifonía se manifiesta en algunas alusiones históricas y mitológicas, un par de citas eruditas, la reiteración de los versos que la novela pretende explicar y, por sobre todo, un número interesante de formaciones discursivas que atraviesan el texto en detrimento o defensa de la actitud de los personajes.

La advertencia preliminar es bastante concisa:

Enseña cómo por un frágil deleite se ven los hombres en grandes riesgos, y apenas se ven libres, cuando ciegos vuelven a sus errores. (f. 107 v°)

El paratexto, una vez más, resume el contenido del relato: el hombre que se ve en grandes riesgos es un soldado que por gozar del amor de Casilda –la esposa del doctor Lamberto– termina encerrado en un baúl. Se salva gracias a una dosis inverosímil de suerte, y regresa a los brazos de su amada.

El encuadre, como la novela, también es breve:

*Tanto é misero l'huom, quanto ei si riputa,
Che al mondo mal non é senza remedio.*

Estos dos versos, de la égloga octava de la *Arcadia*, de Sanazaro; obra, cierto, ingeniosa y en vano emulada, dieron apacible causa a Montano, uno de los tres amigos, para que refiriese su novela, discurriendo por los sucesos de muchos que la fortuna ha sacado de riesgos tales, que el discurso humano hallara cercado el camino del remedio; cuyos admirables casos adornan las historias que dejo de referir por no fastidiar. Estuvieron atentos a Montano, Fabio y Celio, y dijo así: (ff. 107 v°-108)

Una vez más, la voz narradora, además de alabar a Sannazaro y recordarnos la tertulia del jardín, parece contemplar el “horizonte de expectativas” del lector y trata de no atiborrar su discurso con ejemplos.

Por su parte, en el comienzo de la novela confluyen voces de los más variados discursos:

En Cádiz, isla y ciudad tan famosa entre los antiguos por el templo de Hércules, de quien las historias nos cuentan cosas tan admirables, y entre ellas, la oliva de oro, con aceitunas de esmeraldas tan grandes como las que produce la fértil Andalucía; y por el sepulcro de los Geriones, donde dicen nacieron unos árboles en forma de cipreses, aunque las ramas primeras tenían su

principio desde la superficie de la tierra, las hojas de un codo de largo y cuatro dedos de ancho; la corteza como de pino y que, cortadas, producían un humor como sangre, tanto más roja cuanto más cerca del tronco, y por otra multitud de prodigios fabulosos que nos refieren los poetas, hubo un hombre, por los pecados de aquella ciudad, médico, y por conocidas experiencias en la cirugía, famoso en toda aquella tierra. Con éstos curaba el doctor Lamberto, que así se llamaba el tal; porque es muy esencial en los de esta facultad el nombre campanudo y extranjero; y esto es de modo, que hay muchos que les parece que basta para calidad, así en esta como en otras profesiones, ser extranjeros sus profesores. Era de persona lanuda, desvaído y de los que a paso lento sobre mula de canónigo, tardan en pasar una calle hora y media, aunque no tenga treinta pasos. (ff. 108-109)

En principio, tenemos la descripción de Cádiz que, por cierto, excede a todas las descripciones de ciudades con las que Lugo suele comenzar sus novelas. En este caso, toda la presentación está basada en distintos hechos y personajes admirables pertenecientes a la ciudad. Y dentro de tanto elemento admirable, aparece el personaje del doctor Lamberto, casi como un castigo para Cádiz (“por los pecados de aquella ciudad”).⁶³

Con esto, se introduce un tipo de sátira muy común en el Barroco español: la sátira a los médicos, que aquí se manifiesta a través de los detalles que resaltan la presunción del doctor en cuestión, desde el nombre hasta la parsimonia con que recorre la ciudad.

El tema de la novela vuelve a ser el adulterio pero lo interesante son las formaciones discursivas que, en torno a él, utiliza la voz narradora, ya que difieren de sus comentarios anteriores.

El doctor Lamberto estaba casado con Casilda, una “moza de tan buen parecer, que pudiera celebrarse su hermosura entre las que más justamente se tenían por tales” (f. 109). Sin embargo, el médico pasaba las noches jugando al ajedrez con el boticario, dejando a su esposa aburrida en la casa. Una vez descripta esta situación, aparece la valoración de la voz narradora de la novela, seguida de ejemplos que fundamentan esa valoración:

[...] ¿qué había de hacer la pobrecita? Lo que hizo; estarse casi en la mano. Halló remedio para la soledad, para el disgusto y para el miedo, en un soldado, bizarro de talle, valiente por las armas y afable por las caricias, que por eso nos cuentan los poetas aquellos amores de Marte y Venus. Hallolos juntos Vulcano;

⁶³ Baste recordar, a modo de ejemplo, el soneto 544 de Quevedo que comienza “La losa en sortijón pronosticada”.

enlazolos y convocó a los dioses; viéronlos y riéronse; y ellos, desde entonces, perdieron con la vergüenza el temor de andar juntos; ¿qué mucho que los soldados se enamoren? (ff. 109-109 vº)

Resulta curioso que después de tantas amonestaciones a la conducta de algunas mujeres en las novelas anteriores, aparezca aquí ese “¿qué había de hacer la pobrecita”? La fundamentación continúa con distintos ejemplos de personajes históricos y mitológicos que le permiten concluir: “[...] mas basta; disculpado está nuestro soldado (si para la torpeza hay disculpas)” (f. 109 vº)

La deixis que se advierte en “nuestro soldado” no es casual. Probablemente, la sátira contra los médicos le permite tomar partido por el amante de Casilda. De ahí en más, se instala una suerte de interacción entre el narrador y el personaje del que, ni siquiera, conocemos su nombre.

La novela continúa con una escena venatoria protagonizada por el duque de Medina-Sidonia. Recordemos que en *Cada uno hace como quien es*, don Pedro de Lara había llegado a Madrid como paje de cámara del duque. Aquí, el noble vuelve a ser mencionado como agente para que sean requeridos los servicios de Lamberto y éste interrumpe a destiempo su partida de ajedrez, lo que ocasiona que el soldado deba esconderse dentro de un baúl para no ser descubierto. El enredo se completa cuando el médico se lleva su baúl en el barco que lo iba a trasladar hasta San Lucar, donde residía el duque.

Esta es la trama que origina los mencionados comentarios de la voz narradora. Ante la posibilidad de que el médico se niegue al viaje, asegura que con la comitiva venía:

[...] un criado de cuenta del Duque de Medina Sidonia, para que atropellase con los inconvenientes que los de la facultad medicinal suelen poner en los casos de más aprieto (no digo que por mala intención, otro lo dirá, que yo a la comodidad propia lo atribuyo); y no es mucho que quien sabe lo que vale la salud, la estime en tanto y más siendo tan difícil restituirla. (ff. 111-111 vº)

Con esta expresión, no hace más que reafirmar su crítica a los médicos, pero lo hace a través de digresiones que ejemplifican la polifonía que atraviesa esta novela. Luego, en el momento en que se llevan el baúl, se refiere concretamente a la mimesis: “Si allí la fatigaron temores a Casilda, dígalos a quien sabrá sentirlos, que yo no me atrevo a imitarlos” (f. 112).

A partir de allí, el primer receptor de su discurso es, fundamentalmente, el soldado. En medio de una tormenta que azota al barco, la tripulación quiere arrojar el baúl y la voz narradora alienta al pobre mozo encerrado: “¡Ea, buen soldado, animaos vos en tanto que los demás padecen!” (f. 112 vº), y más adelante:

[...] “¡Ea!, buen soldado: ánimo ahora y brío para despedir con fuerza la cerradura que os estorba la libertad. Bien sentís que estáis solo, y pues lo sentís, ¿qué aguardáis? Libre del cofre no puede ser el riesgo tanto”. Parece que escuchaba esto el buen soldado y hacía discursos de procurar libertad, esperando a mayor sosiego de la gente; y bien se iba disponiendo, que ya todos estaban sepultados en profundo sueño, y ya se experimentaban los versos:

Tanto es mísero el hombre, cuando él piensa;
que no hay mal en el mundo sin remedio.

Mas ¡ay!, ofreciste, ¡oh suerte!, imaginación de libertad a nuestro soldado, cuando habiéndote traído de un peligro a otro le pones en el último. (115 vº-116)

En este caso, la advertencia viene seguida de la cita de autoridad que dio origen a la novela y que aquí aparece traducida. Antes del final, se vuelve a citar cuando el cofre es robado y el mozo:

[...] se levantó, de donde ellos pensaron sacar plata y oro, dando voces y diciendo: “¡Tened, tened!”, con el asombro de caso tan imprevisto dieron a huir a todos, dejando libre al que se juzgaba por muerto; que, en fin, *tanto es mísero el hombre*, etc. Y así la misma necesidad le enseñó lo que había de hacer a nuestro soldado; [...] (ff. 116-116 vº)

La novela concluye con una suerte de reflexión de la voz narradora que completa la propuesta del paratexto:

[...] como al paso de los males se estiman los bienes, y al paso de los disgustos los gustos, los dos amantes los gozaron diferentes, que yo acertaré a decir; olvidándose de los pasados riesgos, propia condición de los humanos, que apenas les mostró el desengaño la pena, cuando inconsiderados vuelven a precipitarse de nuevo en los peligros, engaño que sólo puede hacerle el pecado que, con pinturas y sombras aparentes del deleite, vuelve a tender nuevos lazos, a quien no ha un instante que el dolor de su miseria borraba las cataratas que el amor mundano puso a los ojos del entendimiento.

Huid, mortales; que no es hombre
de discurso el que, conociendo
el daño, vuelve a buscarle.

(f. 117 vº)

El médico de Cádiz es una novela atípica dentro de las novelas de trama amorosa que presenta la colección. Esa reflexión final parece destruir toda la simpatía que la voz narradora había manifestado por los adúlteros, porque no supieron aprender de las pasadas desdichas.

De todos modos, y en función de la presente investigación, resultan muy interesantes las fluctuaciones discursivas del narrador en relación con el contenido del relato. Un ejemplo más de la complejidad que puede ofrecer el estudio de la novela corta post-cervantina.

3.2.3.7 Novela séptima: *Del andrógino*

De todas las novelas que componen *Teatro popular*, ésta es la que presenta un mayor número de elementos significativos para el análisis de la interacción textual como principio constructivo del género.

En principio, porque la novela es, en gran medida, una parodia de *El celoso extremeño* cervantino, relación que estudiaremos en el apartado correspondiente. Pero, además, incluye los distintos tipos de polifonía frecuentes en la novela corta, ya señalados al analizar la primera novela de la colección, con un tratamiento muy particular de la *auctoritas*.

El paratexto, como en los casos anteriores, puede verificarse en el suceso representado:

Enseña cuánto son dañosos los casamientos entre personas desiguales en la edad; los riesgos que traen consigo, sin librar de los daños, las prevenciones. Cómo los sabios, aunque se hallen en las dificultades, salen bien de ellas; descúbrense los afectos propios a las edades. (f. 118)

El casamiento es el que se produce entre Laura y Solier, quien, a pesar de las prevenciones en torno a la dama, no puede impedir el ingreso de Ricardo a la casa, porque él mismo lo invitó. La sabiduría la demuestra el joven, que elude inteligentemente el rigor de Solier cuando descubre que no es una mujer. Por último, la frase que se refiere al amor entre Laura y Ricardo presenta una variante con el ya tantas veces repetido “enseña”. Al analizar la primera novela, observé que dado el contenido de los relatos intercalados en la colección, ese “enseña” podría ser considerado como

“muestra”. Entiendo que este “descúbrese” no hace más que confirmar la elección de esta segunda acepción del verbo enseñar.

El entretenimiento concertado de los jóvenes comienza con el texto en latín del epigrama LXXVI (*Quae sexum mutarint*) de Ausonio, que transcribo en español, siguiendo la traducción de Lugo incluida en el interior de la novela:

En el valle de Bana (cosa clara,
digna de creer apenas el poeta,
mas de la historia la verdad se aclara),
convierte un ave macho en imperfecta
especie femenina su semblante,
y de un pavo, una pava ven perfecta.
El monstruo admira a todos, mas triunfante
una ovejuela blanda convertida
se ve en cordero tierno en un instante.
¿Qué? ¿A novedad la especie conocida
necios tenéis? ¿Por dicha no habéis leído
los versos de Nason con que os convida?
Consus Saturnio a Cenea ha convertido,
y Tiresias (también a Ovidio cito)
que de cuerpo biforme, ambiguo ha sido.
Sálmacis fuente vio a Hermafrodito
semivarón. Que Plinio vio presente
casar cual hembra al Andrógino, ha escrito.
Ni de antiguos aun basta; en Benevento
un lugar en Campania se ha mostrado
un mancebo doncella de repente.
No quiero de la fama autorizado,
testificar con viejos documentos:
yo en hembra, de varón me he transformado.⁶⁴

Dificultaban, con otros versos, el postrero de Ausonio, Fabio y Montano, a quien refirió este epigrama Celio; y habiendo discurrido por varias cuestiones, trayendo por una y otra parte lo que pudo ofrecer la filosofía y curiosidad, Celio, que aguardaba el fin de la disputa, y viendo que se dilataba y de los argumentos pasaban a la porfía, para divertirla y responderles, dijo:
- Si, como enseña Aristóteles, el ejemplo es lo que más mueve el ánimo, con uno sucedido en los reinos de Aragón, en nuestros tiempos, os pretendo mostrar de qué suerte se entienden los versos que dificultáis, y en particular aquel:

Ecce ego sum, etc.

⁶⁴ “Valle Banae, res nova, et vix credenda poetis: / Sed quae de vera promittitur historia / Femineam in speciem convertit masculus ales: / Pavaque de pavo constitit ante oculos. / Cuncti admirantur monstrum, sed mollior agna / Adstitit in tenerum de grege versa marem. / Quid stolidi ad speciem notae novitatis habetis? / An vos Nasonis carmina non legitis? / Caenea convertit proles Saturnia Consus / Ambiguoque fecit corpore Tiresias. / Vidit semivirum fons Salmacis Hermafroditum. / Vidit nubentem Plinius androgynum. / Nec satis antiquum, quod Campana in Benevento. / Unus epheborum virgo repente fuit. / Nolo tamen veteris documenta arcessere famae / Ecce ego sum factus femina de puero.”

S E P T I M A . 118

N O V E L A S E P T I M A .
Del Androgino.

Enseña quanto son dañosos los casamien-
tos entre personas desiguales en la edad:
los riesgos que traen consigo, sin librar
de los daños las prevenciones. Como los
sabios, aunq se hallen en las dificultades
salen bien dellas, descubrense los afectos
propios a las edades.

Valle Bana, res nota, at vix credenda Poetis:
Sed que de vera promittitur historia.
Fœmineum in speciem cœverti masculus ales
Pauaque de pauo constitit ante oculos:
Cũcti admirantur monstrũ, sed mollior agna
Asthit in tenerum do grege versa marem.
Quid stolidi ad specie nota nouitatis habe-
tis?
An vos Nasonis carmina non legitis?
Cœnea conuertit proles Saturnia Confus,
Ambiguoque fecit corpore Tiresis,
Vidit semiuirum fors Salinacis Hermaphro:
Vidit

Dejando aparte la común, que todos entienden, atribuyendo al ánimo rendido y afeminado aquella transformación que de sí dice este poeta, pues recibe por objeción que las comparaciones de que se vale no son alegóricas, sino naturales, y así lo más a propósito es ponerle en suceso semejante al que he de referiros; pues como podréis ver en la vida de Ausonio, escrita por Pedro Crinito y Elías Veneto, naturalmente no tratan de que le hubiese sucedido transformación alguna. Mas yo me atrevo a imaginarla, valiéndome del ejemplo que os ofrezco, donde cumpliré (aunque me alargue) con lo pedido por Fabio, no perdonando curiosidad ni huyendo dificultades; y si no fuere para todos ingenios, otros habrá en este volumen que agraden. (ff. 118-119)

Los últimos versos del epigrama de Ausonio, que proponen el tema del andrógino, son los que va a utilizar Celio para fundamentar el relato de un suceso ocurrido en el reino de Aragón por aquellos tiempos. Desde ya plantea que, por lo que se conoce, el poeta latino no sufrió transformación alguna, lo que sustenta, en cierta medida, el desarrollo de la trama narrativa. Además, esta vez afirma no perdonar curiosidad, y vamos a ver que la novela está plagada de citas eruditas. Lo interesante es que le deja la opción al lector: “si no fuere para todos ingenios, otros habrá en este volumen que agraden”. El mismo narrador, que aparece también como el más versado en materia de poética, ya había relatado en su estilo “lacónico” *De las dos hermanas*, en donde, como vimos, la *auctoritas* casi no aparece en el texto.

En esta novela, como dijimos, la polifonía se manifiesta de diversos modos. Siguiendo el esquema desarrollado hasta ahora, se revisarán, en primer término, algunas de las formaciones discursivas que presenta la voz narradora.

El comienzo del relato no difiere de los anteriores. Se menciona la ciudad, descripta aquí muy escuetamente, para presentar a Laura, la protagonista:

En Zaragoza, ciudad noble de nuestra España, cabeza y corte antigua del reino de Aragón, nació de padres nobles una doncella, a quien por el decoro que se la debe en este discurso, callando el nombre propio, llamaré Laura, que con éste la celebraron los poetas; tan hermosa que, habiéndoles quitado la fortuna a sus padres el posible de las riquezas, pues los había puesto casi en el postrer trance de la necesidad, juzgaban muchos, que no podían agraviarse; porque en hija tan bella les había entregado la suerte, oro, perlas y rubíes, en sus cabellos, dientes y labios, acrecentando la beldad exterior, la perfección del alma, que en años tiernos (aunque ocasionados, pues no había cumplido quince), daba muestras de una virtud excelente, menospreciando, con mayor acuerdo que su edad pedía, los más largos ofrecimientos que pudo hacerla la juventud aragonesa; no sólo resistiendo con valor y prudencia promesas y dádivas, mas largas solicitudes, mañas y persuasiones, con lo cual crecía su estimación cuanto menguaban los atrevidos pensamientos de los amantes a quien la esperanza (verdadero alimento del amor) aun llegó a faltarles; porque les

parecía (y bien) que sólo estimaba la hermosa Laura el honroso matrimonio; no haciendo los casamientos hoy la hermosura, virtud y nobleza, sino el oro, afeitador de tantas faltas cuantas encubren por puntos entre los ceros de «tantos mil ducados tiene doña Fulana», sin reparar el medio con que se adquirieron, ni si los califica la virtud propia a la heredada en sangre. (ff. 119-120)

Una vez más, una serie de lugares comunes para alabar a la dama en cuestión. Se repite aquí, como en *Cada uno hace como quien es*, la mención a los poemas que circulan en torno a su belleza. Como dato curioso aparece el tema de la riqueza en torno a la descripción de la belleza femenina que recuerda la sátira que *El licenciado vidriera* hace de los malos poetas.⁶⁵

Las formaciones discursivas mencionadas en este caso tienen que ver con la honra y el matrimonio. No serán las únicas de este tenor en la novela, pero vale el ejemplo.

Dentro de las intervenciones de la voz narradora, es preciso señalar aquellas que se refieren a los modos de narrar. Así, cuando los padres de Ricardo lo envían a estudiar a Valencia, para separarlo de Laura, dice el narrador que los jóvenes: “Buscaron modo para hablarse y despedirse; y yo dejaré este caso, por parecerme imposible imitarlos propiamente, el referir las lágrimas, los suspiros y las promesas que uno a otro se hicieron” (f. 121 v°), en clara alusión a la mimesis y, por ende, al concepto de representación presente en el eje de toda la colección.

Un poco más adelante, y ya concretada la boda de Laura y Solier, el viejo comienza a sentir celos y decide volver con urgencia a su hogar. Así nos describe el narrador esta situación:

Deseoso estaba Solier, más de lo que sabrá explicar mi pluma, de volverse a Valencia con su Laura [...]

[...] Querer referir menudamente todos los accidentes de esta partida, sería alargarme demasiado; y así [hablaré] no con la tardanza que caminaron, mas con la prisa que pide mi deseo, para mostrar el fin de este suceso. (ff. 132-132 v°)

⁶⁵ Me refiero al momento en el que le preguntaron porqué la mayor parte de los poetas eran pobres, y que él respondió diciendo que “[...] porque ellos querían, pues estaba en su mano ser ricos, si se sabían aprovechar de la ocasión que por momentos traían en sus manos, que eran las de sus damas, que todas ellas eran riquísimas en extremo, pues tenían los cabellos de oro, la frente de plata bruñida, los ojos de verdes esmeraldas, los dientes de marfil, los labios de coral y la garganta de cristal transparente, y que lo que lloraban eran líquidas perlas. Y más, que lo que sus plantas pisaban, por dura y estéril tierra que fuese, al momento producía jazmines y rosas, y que su aliento era de puro ámbar, almizcle y agalia, y que

Estos comentarios de la voz narradora pueden considerarse ejemplos de esa “auto-conciencia” literaria que, como se planteó en el capítulo anterior, instala una visión crítica dentro del texto. Más allá de que nos encontramos frente a la ficcionalización de una tertulia que, de por sí, problematiza a su modo la práctica literaria, resultan sugerentes estas reflexiones hechas por la voz narradora (en teoría, la de Celio, pero sabemos que la novela presenta varios quiebres en este aspecto), tan cercanas a las observaciones del narrador de las *Ejemplares cervantinas*.

A mitad de camino entre la intervención de la voz narradora y el interludio lírico, se encuentra la descripción de la boda:

[...] Hubo grandes fiestas en casa de los novios, escribiéronse muchas glosas de *la Malmaridada*, que resucitaron entonces, y no menos cantidad de versos de todas suertes en que hubo harto que escoger.

Yo, entretanto, elegí este soneto, más para prueba del suceso que por referirle.

A la madre de amor, al alma diosa,
a quien ofreció Paris justamente,
con sabio acuerdo, con ardid prudente,
el premio de oro por la más hermosa.

La ciega suerte, injusta y poderosa,
que hasta en las diosas su rigor se siente,
la entrega al forjador del rayo ardiente,
de cara horrible, ahumada y espantosa.

Y no contenta, a Laura, que bien puede
ganar el premio a Venus, por más bella,
a un anciano la entrega y su malicia.

¡Oh cuán injustamente el bien concede
la fortuna cruel; cómo atropella
las leyes de igualdad y de justicia!

(ff. 131 vº-132)

Se debe tener en cuenta que, en el encuadre de las novelas, Celio prometía narrar un hecho ocurrido por esos tiempos. Toda esta intervención de la voz narradora no hace más que otorgarle verosimilitud al relato. Además, la presencia del “yo” hace creíble la tertulia del jardín y, por ende, el distanciamiento propio de esta práctica literaria.

El elemento lírico primero se alude a través de las glosas de *la malmaridada*. Cotarelo (1906: 334) aclara que se trata de un antiguo y célebre romance cuyo “asunto es que la joven esposa, olvidada y despreciada de su marido, se aviene a huir con un galán que ofrece acompañarla, cuando el marido, sobreviniendo de repente, le da la

todas estas cosas eran señales y muestras de su mucha riqueza. estas y otras cosas decía de los malos poetas; que de los buenos siempre dijo bien y los levantó sobre el cuerno de la luna.” (1976, II: 24).

muerte”.⁶⁶ Asunto que, muy a grandes rasgos, puede presentar cierta semejanza con el argumento de *Del andrógino*.

El tema del soneto no se aleja de los tópicos comunes utilizados por Lugo que no es la primera vez, como ya vimos, que utiliza la unión de Venus y Vulcano, ya sea para ejemplificar el adulterio, haciendo alusión de la trampa en que cae junto a Marte, ya, como aquí, para equiparar la fealdad de Vulcano con la vejez de Solier. Lo interesante del fragmento es que la voz narradora utiliza el texto (que dice elegir entre muchos) como prueba de la veracidad del suceso.

Fuera de este soneto, cuya inclusión, como vimos, está fundamentada desde el mismo texto, hay dos interludios líricos, ambos en la voz de Ricardo, ya devenido en Bernardina. Para entender la metamorfosis, es necesario agregar algunos datos al argumento sintetizado en el cuadro con el que presenté las novelas de la colección.

Apenas Solier toma por esposa a Laura, comienzan a torturarlo los celos. Es por eso que, llegados a Valencia, modifica su casa con tornos y rejas para que ningún hombre pudiese ingresar a ella. Le ofrece al licenciado Burgos, un capellán montañés que había criado Solier desde pequeño, unos aposentos que estaban en el zaguán con todo lo necesario para su vivienda. Este licenciado sería el que pasaría ropa y alimentos por la ventana a unos niños que, a su vez, los pasarían por un torno a las criadas de la casa. Además, para evitar cualquier salida, Solier hace instalar un oratorio con una reja para que las mujeres pudieran oír misa allí, dada por el capellán, “sin que sea menester ir a las iglesias, ni que aguarde el mozalbito a la pila del agua bendita, haciendo meneos y continencias” (f. 136 v°).

Ricardo, que estudiaba en Valencia, decide desafiar esa fortaleza inexpugnable, y con la ayuda del maestro Zabatelo -su ayo-, se disfraza de mujer y ambos se dirigen a una quinta que Solier tenía en las afueras de la ciudad. Allí, Zabatelo se presenta como tío de la supuesta damita y le pide a la hortelana que la deje quedarse unos días. El mozo representa su papel de “la Sin ventura” y le cuenta, a través de una falsa analepsis, una historia bastante desventurada a la buena mujer que quedó suspendida “de las palabras que pronunciaba don Ricardo tan artificiosamente, que engañaran por

⁶⁶ En las notas a su edición, Cotarelo (1906: 336) comenta la fortuna de este romance, que ocasionó multitud de variantes y glosas durante todo el siglo XVI y parte del XVII. Tanto es así que menciona una glosa burlesca de Gregorio Silvestre en la que se compadece a la malmaridada no sólo por el trato que le dio su marido sino por el que le dieron los poetas: “mal casada y mal trovada / de los poetas tratada / peor que de tu marido!”.

verdaderas y naturales a otra que fuera de más levantados talentos que la hortelana” (f. 150 vº).

En este lugar, aparece el primer interludio lírico que integra también otro de los *topoi* frecuentes tanto en la novela corta en general como en las novelas de Lugo en particular: el *locus amoenus*. Ricardo encuentra en la casa un arpa y con ella:

[...] se bajó al jardín cerca de una fuente, donde enlazándose cantidad de árboles se oponían a los rayos del sol, tan entretejidos, que no le dejaban tocar en las aguas y las flores que eran adorno de tan agradable sitio.

Allí unas veces acompañaba las voces de los pajarillos con varias fantasías; otras les enseñaba quiebros de garganta, [...] (f. 151 vº)

Ese es el cuadro que encuentra Solier a su llegada a la quinta. El viejo se sorprende porque llegan a:

[...] sus oídos los acentos de las cuerdas y los ecos de la voz de Ricardo. [...] Acercose más, viendo que la voz y las cuerdas se oían distintamente; procuró con silencio ponerse en parte que no se le encubriese la persona causa de la harmonia que gozaba. [...], pudo ver a don Ricardo, sin ser visto, quedando atónito de tanta belleza, suspendido de tan regalada voz, y confuso y admirado de lo uno y lo otro, faltar de todo movimiento, que más parecía estatua que hombre viviente. Escuchó a don Ricardo, que si los originales no mintieron, era esto que cantaba:

Cuando en la roca dura

.....
de la esperanza solo el ser recibo.

Como el que despierta de un sueño en que representa la fantasía cosas tan agradables, tornó Solier en sí cuando paró la voz de don Ricardo, y volviéndose a Inés, la dijo:

-¿Qué es esto? ¿Qué encantamento hay en esta puerta? ¿Quién ha traído este ángel en humana forma? (ff. 152-153)

En este caso, el momento placentero que supone el interludio musical en la novela es apreciado por el lector junto con el personaje de Solier, que aparece como un *voayeur*, lo que anticipa la actitud deshonestista que va a tener con el mozo, a quien cree una joven de la edad de su esposa. Toda la descripción gira en torno del campo semántico del deleite y la admiración: belleza y regalada voz, suspendido y admirado.

Además, cabe señalar la referencia a “los originales” como fuente para incluir las liras cantadas por el personaje que, no sólo le otorgan verosimilitud al relato sino que también reflejan un acto previo de escritura.

El segundo interludio lírico tiene lugar dentro de la casa, luego de que Solier “convence” a Ricardo-Bernardina de que estaría mucho mejor con su señora doña Laura. Allí:

[...] pidió Solier a Ricardo, que, pues lo convidaba el silencio de la noche y la disposición del puesto, cantase algo; ponderando a Laura que era la mejor cosa que había oído jamás, como si tuviera él tanta noticia y experiencia de lo que sabía don Ricardo; y habiéndose dejado rogar, templando las cuerdas de un arpa que mandó traer el anciano, a ella cantó Ricardo estos versos:

De la pálida hoja,
que tan verde solía
ser el árbol adorno y compostura,
el invierno despoja
y a la tierra la envía
ya falta de matices y verdura.
Mas no continuo dura;
porque la primavera
la tierra esmalta y borda de colores;
a los árboles da hojas y flores,
de quien el fruto espera,
y frescas y olorosas
viertan mosquetas, azucenas, rosas.

.....

Tan acordadamente cantó Ricardo esta canción, tanto agradó con ella a Solier y a Laura, que a entreambos acabó de enamorar de sí. Laura entendiendo con verdad los versos y Solier acomodándolos a lo fabuloso, que tenía por verdadero; [...] (ff. 157-159 vº)

La canción de Bernardina está compuesta de seis estrofas y una coda en las que se suceden distintos ejemplos de cambios de suerte o de fortuna, como el de los amores de Laura y Ricardo con el ingreso del joven a la casa, que Solier interpreta como un momento de alivio para la afligida “damita”.

En cuanto al avance de la trama narrativa, ambos poemas son fundamentales en el enamoramiento de Solier, quien ve en Ricardo a “un ángel en humana forma” y que, además, queda suspendido por la belleza de su voz.

Ahora bien, más allá de todos estos tipos de polifonía, *Del andrógino* se caracteriza por una marcada utilización de la *auctoritas*, que se manifiesta no sólo a través de citas textuales sino también por medio de alusiones y recreaciones de *topoi* literarios, de los cuales voy a reseñar los más relevantes.

En principio, tenemos por parte de la voz narradora una primera alusión mitológica al comparar a Laura y Ricardo en su niñez con Píramo y Tisbe:

Era la casa de este caballero pared en medio de la de Laura, causa que desde la primera niñez gozasen de la comunicación, dando más perfectos nudos a la amistad que los padres de entrambos tenían trabada con la igualdad de la sangre, aunque desiguales en los bienes de fortuna. Y así don Ricardo y Laura, tan desemejantes en la hermosura y en los entendimientos como otro Píramo y Tisbe, juntos pasaron las niñeces acompañándose en las travesuras que los primeros años piden, como deuda que se les debe, que así lo dijo Séneca a los que le buscaban para maestro de Nerón. (ff. 120 vº-121)

La pared de por medio hace casi obvia, en este contexto, la referencia a Píramo y Tisbe. No obstante, quise completar el párrafo como un ejemplo más de la abundancia de autoridades que presenta el texto.

Presentados los amantes, se nos comunica su separación. Este hecho motiva una larga disquisición filosófica de Ricardo, que la voz narradora relata por medio del discurso indirecto. Allí, el mozo se lamenta de los vaivenes de la fortuna, en una de las tantas manifestaciones de este tema en *Teatro popular*:

[...] ¡Oh, cuántas veces Ricardo quisiera hallarse libre de sus impedimentos, aunque gozara de más humilde estado, pues no le fueran estorbo! Consideraba los muchos que de grandes prosperidades de fortuna, la fortuna los había puesto en grandes calamidades. Corría con la imaginación mil veces los casos que a éste propósito le ofrecían las historias.

Ya contemplaba a Dionisio el menor, tirano de Sicilia, depuesto de su tiranía y buscando la comida entre los figones y hosterías de Constantinopla. [...] (ff. 121 vº-122)

La lista continúa con un hijo de Perseo, un prefecto romano, el cónsul Mario, Jerjes, Artabano, Mitrídates, Pompeyo, Cesar... hasta retomar el discurso directo para recrear el tópico de la Edad de Oro:

De todo, como discreto, sacaba Ricardo la poca firmeza de la suerte. Decía con Boecio: «¡Oh, mil veces dichosa aquella edad primera que se contentaba con los fieles campos, no perdida con el superfluo uso, pues solía desterrar el hambre con viles bellotas, las corrientes puras ofrecían la bebida, la hierba daba a los hombres saludable sueño, y la sombra y habitaciones los árboles! No se cortaban entonces los altos mares ni el mercader conoía nuevo huésped en nuevas riberas; las trompetas crueles de la guerra callaban, que la sangre derramada por el odio y la codicia no había teñido las armas» [...] (f. 122 vº-123)

En este primer momento, la *auctoritas* se utiliza para describir la desazón de Ricardo frente a los códigos sociales que, a pesar de ser ambos de sangre noble, le impiden unirse a Laura por su pobreza. Pero la historia continúa y la cita erudita sigue siendo el eje que sostiene cualquier avance en la trama narrativa.

Esta situación inicial se resuelve, en parte, con la partida de Ricardo a Valencia para perfeccionar sus estudios. Pero recién concluye con el casamiento de Laura con Solier, quien, para fundamentar su decisión de pedir la mano de la joven, recurre también a la cita erudita:

[...] Contemplo la desemejanza en edades; Laura de menos de quince años; yo, de más de cuatro quince; ella, hermosa; yo, no galán; ella, gallarda con la niñez; yo, cargado y oprimido de tantos años; [...] ¿Por ventura no lo alcanza todo el oro, y yo no tengo lo que basta para conseguir lo que deseare? [...] Laura es pobre, y a mí me sobra lo que a ella le falta, si a mí me falta lo que a ella le sobra. ¿Para qué es la riqueza sino para darla por la salud, la vida y el gusto? ¿Quién duda que en tan hermosa niña como Laura tenga yo sucesión en quien pueda emplear tantos millares de renta, sin desvelarme qué obra pía dejaré; en qué deudo estará mejor el patronazgo y memoria de mi casa? Yo no soy tan viejo que desespere de buena fortuna. ya he leído en historias de otros que con más edad que yo tuvieron hijos.[...] Adán, que engendró a Set, de ciento treinta años; [...] vamos a Plinio, que él me pondrá delante el ejemplo de Masinissa, que después de ochenta y seis años, engendró un hijo varón llamado Methimatho. Volusio Saturno tuvo hijos de más de sesenta y dos años, y Catón Sensorino de más de ochenta. Mas ¿qué me desvanesco? En Medina del Campo pocos años ha conocí a Pedro de León, que de noventa y seis años se casó con una señora moza deuda suya, cuyo nombre era doña Francisca, y tuvo en ella un hijo varón, que hoy vive y posee su mayorazgo; [...] (ff. 124 vº-125 vº)

Dejo sin transcribir toda la genealogía bíblica utilizada en su discurso. Lo cierto es que, después de esta argumentación, cobra valor para comunicar sus pretensiones a los padres de Laura.

Una vez efectuado el casamiento, la complicación en la novela vuelve a instalarse en torno a la casa con la que el viejo pretende guardar a su joven esposa que, como ya se ha mencionado, se resuelve con el ingreso del joven disfrazado de damita. Esta pseudo-metamorfosis no es simple dentro de la trama narrativa, ya que motiva una larga discusión entre el mozo y su maestro que, en principio, no acepta la descabellada idea de su protegido. A modo de ejemplo de cómo la *auctoritas* se utiliza para resolver esta situación, transcribo los fragmentos más relevantes:

[...] el que mayor sentimiento tenía era don Ricardo, a quien no acertaba a consolar su maestro y grande amigo Zabatelo por más diligencias que hacía. [...] y lamentaba su fortuna que no sólo la dio por dueño hombre tan desemejante en los años y en la condición, mas tan celoso, que de las aves que volaban se temía; consideraba no poderse fiar de nadie y estar al paso tan imposibilitado con tornos, llaves, niños y prevenciones. Este discurso ¡oh! cuántas veces hizo don Ricardo y cuántas no hallando camino su esperanza, decía con Séneca:

Ningún camino muestra la esperanza
en la dificultad al afligido.

Mas, como a un ingenio superior todo se le rinde, y un perfecto enamorado todos los inconvenientes y riesgos atropella, don Ricardo halló modo en su imaginación para probar su ventura, [...] (ff. 137 vº-138)

En principio tenemos el sentimiento de Ricardo ante la fortaleza en la que estaba encerrada Laura. Se vuelve a mencionar el tema de la fortuna, aquí en relación con la desventura de la joven, y se justifica la imposibilidad de encontrar una salida con una nueva cita erudita. Pero, “a un ingenio superior todo se le rinde”. Recordemos que la advertencia preliminar de la novela pretendía enseñar “cómo los sabios, aunque se hallen en las dificultades, salen bien de ellas”. El modo que halló Ricardo para salir bien de esta primera dificultad es la máscara, el disfraz de Bernardina: “vistiéndome de mujer, pues en mi edad, mi rostro y mi modo será fácil buscar camino para introducirme a los ojos de mi Laura” (f. 138 vº)

El discurso de Zabatelo se orienta a tratar de reprimir el proyecto del joven. Para ello, comienza diciendo que “bien sintió Eurípides, en la tragedia de *Medea*, que los amores de los mortales son un mal grande, [...]” (f. 139), y continúa fundamentando sus palabras con múltiples ejemplos, que van desde Sansón y Dalila hasta Cleopatra y Alejandro, finalizando con una cita textual de Ovidio que recuerda el rapto de Helena.

La argumentación prosigue cuestionando el cambio de hábito. Para ello, se basa en la reprensión sufrida por Aristóteles, Demóstenes y Sócrates por afeminarse el hábito, y cita a Valerio Flaco, que censura a Miracles, uno de los Argonautas. Finalmente, concluye:

Pues ¿por qué ha de querer quien goza en tan tiernos años el renombre de varón, así por las letras como por los ejercicios de armas que su edad le permite, entregarlo todo a una pasión amorosa y que allí se anegue el pundonor, la fama y la persona? No sé con qué palabras o diligencias pudiera persuadir a v. m. a que dejase intento y riesgo tan fuera de camino; digo con Séneca:

Que huyas las impías llamas de amor ciego.
(f. 140 vº)

Zabatelo, citas eruditas mediante, fracasa en su intento de convencer a Ricardo. Es interesante cómo el joven le responde, retomando los argumentos del maestro y refiriéndose, precisamente, a la utilización de la *auctoritas* como método de persuasión:

- Si para mostrar lo mucho que sabe el maestro ha tratado de disuadirme de mi propósito con razones y autoridades tan bien dichas, no era menester, pues conozco su erudición y buen ingenio, [...]. Bien sé que el amor es grande mal, y tan grande, que ni hay cura para él, ni aman los enamorados el médico; que bien lo sintió Propercio, pues dice:

A todos los humanos los dolores
sana la medicina, y solamente
el médico huye enfermedad de amores.
(ff. 140 vº-141)

Se inicia así la refutación de Ricardo a los argumentos de Zabatelo, seguida de la contraargumentación que le permite persuadir a su maestro para que lo ayude en tan peligrosa empresa.

En principio, continúa fundamentando el porqué los amantes sólo procuran el fin de sus deseos y lo hace por medio del *Arte de amar* de Ovidio, de Erasmo, de otra mención a Propercio, hasta que retoma su causa en particular:

[...] ¿Qué le importó a mi padre apartar el cuerpo de Zaragoza, si allá quedaba el alma, y de cuánto menos le sirvió trazar el desigual casamiento de mi prenda, pues el amor, poderoso a tales disposiciones, me sigue y alcanza, siendo de mí en Valencia tan señor como cuando habitaba pared de por medio de la casa de Laura? Y a los de mis años disculpa Séneca, como el maestro me ha ponderado algunas veces; pues dice que el amor es el fruto del mancebo, y si algunos en los principios huye, quizá por falta de conocimiento, luego se ve sujeto, como sintió Propercio:

Como al principio el toro, no domado,
sacude la cerviz y después viene
blando y humilde al yugo y al arado,
así al amor primero se detiene
la juventud que trépida rehusa;
pero después, domada, lleva y tiene
cualquiera carga de amor y no se excusa.

No podemos, los que verdaderamente somos del amor, buscar nuestras comodidades huyendo los riesgos, aunque sean mayores, porque el que vuelve las espaldas a la ocasión, aunque le amenacen cuantas dificultades puedan

ofrecerse, es cierto que no ama, pues si amara no le hiciera falta el valor. Mire el ejemplo en Ovidio, cuando sale Tisbe al puesto de su muerte; niña y sola, entre el silencio y el horror de la noche, que la naturaleza, la edad y la poca experiencia debiera entregarla al miedo. ¡Qué animosa mueve las plantas y se anticipa! ¡Qué valiente atropella los inconvenientes, los riesgos y aun la vida! Mas, ¿qué mucho? El amor la hacía animosa, que no gusta de cobardes Venus; antes ayuda los valerosos, como sintió Tibulo «Venus los fuertes ayuda». [...] (ff. 142-142 vº)

En esta primera refutación, además de apelar a las autoridades, generaliza la actitud de los enamorados. Reaparece, también, la referencia a Píramo y Tisbe –ya señalada al principio de la novela por el narrador– que aquí Ricardo la insinúa al recordar que “habitaba pared de por medio de la casa de Laura”, para luego utilizarla como ejemplo del valor que poseen los enamorados, ejemplo que legitima con la mención a Venus y la posterior cita de Tibulo. El discurso sigue desarrollándose dentro de estos parámetros en los que la cita erudita sostiene cada argumento y, a su vez, le permite integrar generalizaciones, ejemplos y su propia experiencia.

Luego, refuta el hecho de vestirse como mujer, fundamentándolo con una paráfrasis cercana de “el fin justifica los medios”, seguida de un sin fin de autoridades entre las que no falta “el postrero verso de Ausonio” que promovió la discusión entre los tres amigos.⁶⁷

[...] Y menos me hace volver atrás el pensamiento, el gozar mi ventura en hábito de mujer (pues como sabe mejor), cualquier mediano filósofo alcanza y tiene por máxima sentada que las cosas no se califican por el medio con que se obran, sino por el fin determinado que tienen. [...]

Y lo propio contemplo en mí, que cuando use de medio humilde no por él se ha de regular la obra que emprendo; pues así como a algunos hombres famosos no les ha desdorado el haberse vestido de mujeres para casos semejantes al mío o por otros, tampoco a mí me puede traer ninguna deshonra; sea el primero Aquiles, entre las hijas de Licomedes, a quien Ulises, en nombre del ejército griego, busca en forma de mercader, y de allí le saca para la expugnación de Troya. [...] Lea a Suetonio Tranquilo y hallará a Clodio, que en hábito de mujer goza de Pompeya, valiéndose de la ocasión de las fiestas que celebraban los romanos a la diosa Fatna o Fauna, a quien comúnmente llamaban Buena Diosa, y sus sacrificios eran de noche, hallándose en ellos solas mujeres. ¿Qué mucho, pues, que yo me anime con este ejemplo cuando no hubiera otro? Y no me avergonzara, como no se avergonzó Ausonio, siendo persona de tanta gravedad, maestro de S. Paulino y del emperador Graciano y su familiar amigo y senador, que dice:

⁶⁷ Considero a *Del andrógino* una novela fundamental para comprender la utilización que Lugo y Dávila hace de la interacción textual en la escritura de sus novelas. Es por eso que, a pesar de su extensión, transcribo varios de los fragmentos en los que ese juego polifónico se manifiesta, en especial, esta argumentación de Ricardo y la argumentación final del licenciado Salt.

Yo en hembra, de varón me he transformado.

Y para que no me replique el maestro; que bien sé de su mucha erudición y letras hallará razones; digo que aunque conociese con evidencia ser lo peor lo que pretendo seguir, ya no me hallo en estado para volver atrás mi resolución; de más que basta emprender las cosas arduas, aunque no se consigan, pues en atropellar el peligro está la bizarría del ánimo. Tenga paciencia para oír este soneto del Tansilo que traduje, y hace a mi propósito:

Amor, pluma a mis alas da, y tan alto
las bate mi animoso pensamiento,
que de hora en hora remontado siento
dar del cielo a las puertas nuevo asalto.

Temo cuando cairé, y vuelo más alto,
donde amor grita y del prometer siento,
que si en el noble curso pierdo aliento,
será eterno el honor, si es mortal salto.

Que si otro, con deseo semejante,
dio nombre eterno al mar con su caída,
donde el sol desafió las plumas bellas,

De mí el mundo dirá, y es justo cante:
«Si no llegó, aspiró éste a las estrellas;
no el brío le faltó; faltó la vida.»

Y si con todo no acierto a persuadirle y me niega su favor, necesitaré otro de quien fiarme, con que no estorbándome la ejecución me acrecentará el riesgo, y yo quedaré desengañado que no hay de quién hacer seguridad en el mundo, pues me falta mi maestro y amigo; y para que no nos cansemos más, yo no pido consejo, sino ayuda.

Supo decir don Ricardo su discurso de una manera, que el maestro Zabatelo quedó admirado, viendo que en tan tiernos años estaba tan acelerada la razón y tan perfeccionado el ingenio. Y como el que conocía bien la condición de don Ricardo, se determinó a no replicarle; pues todo vendría a parar en multiplicación de palabras, sin sacar de ellas ningún fruto, y así entonces se mostró movido y lleno de confianza de que tan buen ingenio sabría valerse en las dificultades que se le ofreciesen, de modo que no hubiese que temer ningún mal suceso. (ff. 143-145)

Este fragmento, que da fin a la discusión entre Ricardo y Zabatelo, presenta varios elementos a ser tenidos en cuenta. En primer lugar, a partir de la idea de que el fin justifica los medios, emplea un número considerable de ejemplos en los que, distintos personajes honorables, frente a una situación extrema, no dudaron en vestirse de mujer.⁶⁸ Y, como ya hemos visto en otras oportunidades a lo largo de este análisis de *Teatro popular*, los personajes mitológicos comparten el ejemplo con los históricos, sin

⁶⁸ La lista se completa con la mención a situaciones en las que tanto Hércules como Euclides deben vestirse de mujer.

hacer ninguna observación al respecto, dado el poder de autoridad que tenía la palabra escrita.

El discurso presenta, además, una mención constante a la erudición de Zabatelo, “que bien sé que de erudición y letras hallará razones”, por lo que el maestro decide “no replicarle; pues todo vendría a parar en multiplicación de palabras”, en clara alusión al duelo verbal que mantienen mediante la *auctoritas*. Al respecto, cabe destacar la admiración del ayo por el desempeño del muchacho, que además lo tranquiliza ya que “tan buen ingenio sabría valerse en las dificultades”, retomando así las palabras de la advertencia inicial.

Es evidente que la argumentación concluye porque Ricardo apela a los sentimientos de Zabatelo. En ese sentido, es necesario mencionar el soneto que funciona como metáfora de la difícil empresa que Ricardo va a emprender, aludiendo al mito de Ícaro, mito por demás clásico para situaciones como ésta. Ahora bien, más allá de toda esta proliferación de citas eruditas diseminadas tanto en el discurso del maestro Zabatelo como en el de Ricardo, no se pueden comparar con el entramado erudito de la argumentación final del licenciado Salt.

Como ya se dijo, Solier se enamora de Bernardina, quien debe cuidarse de los asedios del anciano, totalmente perdido por sus encantos. Una noche “determinándose a ejecutar la brutalidad de su intento, llegó a la cama de Ricardo, levantó la ropa alborozado, y cuando imaginó hallar a doña Bernardina, halló diferente persona, viendo que lo que tenía por mujer no lo era, sino varón perfecto” (f. 161 vº). El joven, demostrando una vez más “cómo los sabios, aunque se hallen en dificultades, salen bien de ellas”, se defiende engañosamente:

[...] mujer llegué a la quinta y mujer me trajo v. m. a su casa, y en ella hará sólo tres días que se me fueron acrecentando las fuerzas y engrosando la voz (cual se puede haber advertido), y al fin me hallé transformada en hombre, ya sea por milagro, ya sea porque así pueda suceder naturalmente. Esta es la verdad. (ff. 162 vº-163)

Solier “admirado y confuso [...] escogió la resolución de encerrar con llave a don Ricardo (quitándole la que tenía) e informarse de hombres doctos, filósofos y médicos si naturalmente puede volverse una mujer perfecta hombre perfecto, [...]” (f. 163).

El elegido es el licenciado Salt, un catedrático de medicina. Solier, para poder realizar su consulta sin temor a la deshonra, inventa que un amigo le escribe desde Castilla, comentándole que una moza que estaba a su servicio se transformó en varón perfecto, y quiere saber si esto es posible o no. Ya en su primera respuesta, el licenciado apela a la *auctoritas*:

- En Hipócrates me parece he visto algo en ese propósito, y en Galeno, Rasis y otros muchos autores graves se ha de tocar lo mismo y de lo que naturalmente puede suceder. Mas, pues v.m. gusta que mañana en público yo diga lo que esto alcanzare, hoy prevendré los oyentes y estudiaré el caso, que tiene mucho de curioso; y en lengua castellana, para que lo mismo que yo leyere en voz pueda v.m. remitirlo por escrito, haré una lección en forma, [...] (ff. 164-164 vº)

El preceptor de Ricardo, atento a la situación, se reunió con el catedrático facilitándole “muchas curiosidades que, como tan docto, tenía vistas en la materia” (f. 165 vº). La lección del licenciado Salt abarca, cuantitativamente hablando, once folios de la novela. Si tenemos en cuenta que la totalidad de *El médico de Cádiz* ocupa diez, es evidente la importancia que Lugo le da a esta disertación, que es el elemento fundamental en la resolución del conflicto que presenta el relato. A modo de ejemplo, voy a transcribir y comentar algunos fragmentos que considero fundamentales para el estudio de una utilización lúdica de la polifonía en la construcción narrativa:

[...] Llegó el día señalado, vino Solier a la lección, y a la fama, casi todas las escuelas; subió a la cátedra el licenciado Salt, prestándole ánimo y elocuencia tan lucido auditorio, a quien dijo así:

- Señores: Hoy (como previene a vs. ms.), interrumpiendo la materia preferente que voy tratando, tengo que leer en lengua castellana (porque así conviene) cómo puede suceder, naturalmente, que una mujer se convierta en varón, pasando de un sexo al otro y gozándolos con perfección entrambos. La opinión que sobre esto tienen Galeno, en los libros del uso de las partes y de anatomía, Hipócrates, Avicena, Rasis y otros muchos, así de los antiguos como los modernos, es que, naturalmente, puede suceder y ha sucedido, en diferentes partes y tiempos, que de mujeres se han vuelto varones. Y así Martín del Río en sus *Disquisiciones de las mágicas*, en el libro 2, en la cuestión 22, dice: “Que hechos varones de mujer, leemos muchos”. La razón natural disputa Hipócrates en el libro 6 de sus *Epidemias*; y con su opinión parece que se conforman los más antiguos y algunos de los modernos, diciendo que el hombre no difiere de la mujer sino en cuanto tiene señales fuera; y que así, no está oscura la razón de tales transformaciones, porque la mujer es casi un monstruo y lo mismo que varón imperfecto. Y como la naturaleza siempre desea lo que es mejor (como enseña Aristóteles, libro 2 de *Generaciones y corrupción*), perfeccionando con las partes necesarias de calor los cuerpos (así antes de nacer como después de nacidos), y apareciendo las señales fuera, sucede mudarse de hembra en varón; y aún hay quien afirma (como trae Fragoso) que muchas veces ha hecho

naturaleza una hembra y lo ha sido algunos meses en el vientre de su madre, y sobreviniendo copia de calor, quedar hecho hombre; y que los tales se conocen después en ciertos movimientos que les quedan, para varones, indecentes, porque tienen la voz blanda y melosa y son inclinados a obras femeniles; y, por el contrario, tiene hecho la naturaleza un varón, y sobreviniendo frialdad, queda hecha hembra, que después se conocen porque las inclinaciones y acciones de éstas son varoniles. Y la causa de tales efectos es porque el calor dilata y ensancha todas las cosas, y el frío las detiene, revuelve y encoge, y así es conclusión de médicos y filósofos que si la materia es fría y húmeda, sale hembra, y siendo caliente y seca, engendra varón. (ff. 165 v^o-166 v^o)

Esta es la introducción de la clase magistral del licenciado Salt, que bien podría haber convencido a Solier de que la conversión de Bernardina en Ricardo era verdad. Las autoridades citadas, en principio, son suficientes para validar la afirmación, ya que pertenecen al ámbito de la medicina. Lo mismo ocurre con Aristóteles que es fundamental para opinar sobre cualquier materia. La explicación parece ser física: “si la materia es fría y húmeda, sale hembra, y siendo caliente y seca, engendra varón”.

Sin embargo, el fragmento del discurso incorpora diversas formaciones discursivas legitimadas aquí por medio de la *auctoritas*. En primer lugar, la idea de que la mujer es un varón imperfecto, “casi un monstruo”. Y luego, la pretendida explicación de una tendencia hacia las características femeninas en los varones y viceversa.

Cabe destacar también, entre las autoridades mencionadas, el volumen del padre Martín del Río, *Disquisiciones de las mágicas*, cuyo título implica lo maravilloso, mezclado con los principales referentes de la medicina en la antigüedad.

La clase continúa con la refutación de la mencionada consideración de la mujer como “casi un monstruo”, a través de obras tales como la *Historia anatómica* de Andreas Laurencio y nuevamente del padre Martín del Río, que consideran tanto el hombre como la mujer como animales perfectos. A ellos siguen el libro *De los animales* de Aristóteles y la *Natural historia* de Plinio, entre otras autoridades.

Esta consideración, bastante polémica por cierto, acerca de la perfección del hombre o de la mujer, le brindan la oportunidad para explicar el método que está siguiendo en su exposición:

Mas, ora sea la una o la otra opinión la cierta, porque entrambas tienen razones de su parte y no vengo a disputarlas ni resolverlas, sino a mostrarse que el mudarse de hembra en varón no es fabuloso, como dice y muestra Plinio en el libro 7 de su *Natural Historia*, capítulo 4; y pues según la doctrina de Aristóteles en el libro 1 de la *Metafisica*: «La experiencia es el conocimiento de los singulares y el arte verdadero de los universales». Por ella, como maestra de

las cosas (cual prueban los jurisconsultos), me tengo de regir, probando mi proposición con ejemplos, aunque me alargue; porque, como dice el filósofo, en el libro 10 de los *Éticos*: «Más prueban los ejemplos que las razones.» (ff. 167 vº-168)

A partir de allí, entonces, se suceden los ejemplos que, verdaderamente, alargan y mucho la exposición. En primer lugar, una sucesión de casos de la antigüedad, varios de ellos fundamentados, una vez más, por la *Natural Historia*:

[...] y concluye Plinio, con que él propio vio mudado de hembra en varón, el día de sus bodas, a Lelio Conficio, ciudadano Trisditano, que vivía al tiempo que escribía su historia; que este ejemplo, cuando no hubiera otro, bastaba, como dice A. Gellio (en el libro 9 de sus *Noches Áticas*, capítulo 4), para desterrar cualquier duda, pues Plinio dice que lo vio, siendo autor de ingenio, de autoridad y dignidad tan grande. (ff. 168 vº-169)

Y como si Plinio sólo no bastara para legitimar su discurso, hace suyas las palabras de Aulo Gellio. Cabe señalar que, a esta altura de la exposición, el formato es muy similar al de las misceláneas renacentistas en las que, como vimos en el capítulo anterior, se relatan hechos curiosos. Recordemos, además, que uno de los modelos seguido por Pedro Mexía era, precisamente, las *Noches Áticas* de Aulo Gellio.

La sucesión de ejemplos contempla, también, algunos casos más cercanos:

Y acercándonos a nuestros tiempos, porque no todo sea antigüedad, Fulgoso, en el libro primero de sus *Ejemplos*, cap. 6, dice que [...]

Y el mismo Fulgoso refiere que en tiempo del propio rey Fernando, una doncella de Ebuli, [...]

Y Joviano Pontano cuenta, en su *Historia Napolitana*, que [...]

A esto añade Coccio Sabélico, en el libro 9 de sus *Ejemplos*, otro aun más admirable, diciendo de otra mujer que habiendo parido un hijo de su marido, se transformó en varón, y se volvió a casar con otra mujer, y en ella engendró y tuvo hijos.

Antonio de Torquemada afirma que un grande amigo suyo, de mucha autoridad y crédito, le refirió que [...]

Y Juan Fragoso, médico y cirujano del rey Felipe II, en la segunda parte de su *Cirugía*, cuestión 2, afirma que [...]

Y últimamente, hace indubitable esta verdad el suceso de doña Magdalena Muñoz, monja en el monasterio de la Coronada, de Ubeda, que siendo mujer perfecta, al cabo de muchos años de religión, haciendo fuerza y ejercicio traspalando cantidad de trigo, arrojó la naturaleza, con la adquisición del calor, miembros viriles, de modo que hoy vive varón perfecto, y apto para casarse, y se llama Gaspar Muñoz; caso tan reciente, que no tiene más antigüedad que desde cinco de octubre de mil seiscientos diez y siete.

De manera que la experiencia nos muestra que no sólo es posible que naturalmente se transforme una mujer en varón, mas que sucede el acto muchas veces, y ha sucedido en todos los tiempos; [...] (ff. 169 vº-172)

Quería rescatar, por un lado, el formato que presenta esta casi miscelánea con tantos ejemplos curiosos. Transcribí íntegramente dos para señalar, en el primer caso, la valorización que se hace de él como “otro aun más admirable”, siendo que todos tratan de lo mismo y son bastante inverosímiles. El último, en cambio, se presenta como un caso concreto y cercano. Recordemos que el libro fue escrito en 1620, con lo que, si la curiosidad del lector así lo pedía, era posible ir a Úbeda y buscar a la monja-muchacho en cuestión.

Luego de los ejemplos, va a explicar el origen del descreimiento de que hechos tales pudieran suceder, culpando por ello a los poetas:

[...] y si en alguno se tuvo algo por fabuloso, fue porque los poetas lo trataban a su modo, como se ve en la fábula de Scithon, referida por Ovidio, en el cuarto de sus *Metamorfos*. [...] y el Ariosto, en la fábula de Ricardeto y Flor de Spina, da a entender casi lo mismo. (f. 172)

A partir de aquí, el discurso se centra en el epigrama de Ausonio que dio origen, dentro del marco narrativo de *Teatro popular* a la novela y a esta extensa disquisición inserta en ella:

Y porque los demás casos, así fabulosos como filosóficos e históricos, resume en su epigrama Ausonio, excelente médico y poeta, dejando la versión latina, pues los medianamente leídos no la ignoran, la refiero en castellano, con toda la precisión que a mi ver permite la lengua, correspondiendo un terceto español a un dístico latino; dice así:

En el valle de Bana (cosa clara,
.....
yo en hembra, de varón me he transformado.

Ahora, pues, mirando todo el epigrama (como dice Martín del Río), hallamos que de todos los ejemplos que refiere, sólo en el segundo y en el penúltimo dístico trae que de varón en hembra haya habido transformaciones históricas, [...] (ff. 172 vº-173)

En principio, quisiera subrayar la referencia que hace a la traducción, la transformación del epigrama en tercetos y esa valorización del auditorio: “los medianamente leídos no la ignoran”. ¿Hasta qué punto el personaje de Salt refleja los

criterios de Lugo para la traducción de textos latinos y, lo que es más importante, la definición de su lector modelo?

Ya en el colmo de la erudición, vuelve a aparecer el padre Martín del Río, con esta observación sobre el epigrama. La disertación continúa con la explicación de cada uno de los casos mencionados en el epigrama, finalizando con la fábula de Salmacis y Hermafrodito.

Transcribo, finalmente, la conclusión del licenciado Salt:

Y porque la transformación del Andrógino de Plinio ya queda apuntada, resta sólo la dificultad si podrían ser verdaderos los otros ejemplos de Ausonio; que de pavo pava y de mancebo doncella se hayan visto, lo cual, como resuelve Martín del Río doctamente (fundado en la opinión de Andreas Laurencio), no es creíble; y si algo de este caso lo puede ser, se entenderá forzoso como he dicho, excediendo un sexo a otro y ocultándose el uno, en tanto que el otro prevalece, como se ve en la liebre o en la hiena, de quien dice Ovidio que unas veces usa de macho, y otras de hembra, alternándose a veces de tal modo, que ya es hembra, ya es varón la hiena.

De todo lo cual concluyo que mudarse de hembra en varón, es natural y verdadero; mudarse, por el contrario, de varón en hembra, como de sí dice Ausonio:

Yo en hembra, de varón me he transformado.

es bernardina y fábula, y por tal la tenga todo hombre cuerdo.

Con esto se bajó de la cátedra el licenciado Salt, quedando Solier (que atentísimo había estado) satisfecho de que naturalmente se había vuelto su Bernardina varón, sin reparar en la malicia de las postreras palabras del catedrático, donde agudamente le dijo la verdad. (ff. 175-175 vº).

Hasta aquí, la clase magistral del catedrático, cuya estructura se asemeja, a grandes rasgos, a la que propone la retórica clásica. En principio, en el *exordium* anticipa que no continuará con la clase programada y que leerá en castellano el caso a tratar, "porque así conviene". Luego, tanto *narratio* como *divisio* se unen en la presentación del tema: "cómo puede suceder, naturalmente, que una mujer se convierta en varón, pasando de un sexo al otro y gozándolos con perfección entrambos". A partir de allí, comienza la *confirmatio* que se desarrolla a través de lo que Ducrot (1984) define, dentro de la llamada argumentación de autoridad, como autoridad polifónica que, con los procedimientos de la *amplificatio* retórica, se va a manifestar a través de numerosos ejemplos en el momento correspondiente a la *digressio*. Sobre este uso de la *auctoritas*, Ducrot también señala que hay que tener en cuenta la distinción que

establece Wittgenstein en su *Tractatus* en relación con los dos sentidos posibles del verbo decir: aseverar y mostrar. El licenciado Salt muestra los distintos ejemplos pero no hace de ellos objeto de ninguna aseveración: “no vengo a disputarlas ni resolverlas, sino a mostrarse que el mudarse de hembra en varón no es fabuloso, como dice y muestra Plinio”. Más allá de que afirme que no es fabuloso, la aseveración se resignifica con el comentario final cuando, en lo que podría considerarse *peroratio*, hace esa lectura engañosa de su exposición con la que Solier queda satisfecho.

Más allá de esto, es evidente el acercamiento de la exposición al género de las misceláneas. Al estudiar su estructura en el CAPÍTULO II, señalábamos la existencia de capítulos informativos y capítulos dialécticos. En estos últimos, en torno a una idea controvertible, se establecía una argumentación a favor y en contra, con el apoyo de autoridades probatorias en ambos sentidos, para acabar extrayendo la solución final al problema debatido, que es lo que hace el catedrático ante la consulta del anciano.

A partir de allí, la novela llega rápidamente a su desenlace. Cuando todo acabó, la imaginación de Solier interpreta que:

Dios lo había querido castigar, mudando en varón una doncella a quien él pretendió quitar la honra, cometiendo no sólo tan grave pecado, mas el de adulterio y sospechas después contra Laura, le creció de estos pensamientos tan profunda melancolía, que le dio en breves días la muerte (ff. 176-176 vº)

dejando a Laura con la suficiente riqueza para que, así, pueda casarse con Ricardo.

En viéndose libre don Ricardo del estorbo que le hacía Solier, dando cuenta a sus padres de su deseo, y de la mucha riqueza de que ya era señora Laura, alcanzó de ellos, con mucho gusto, licencia para casarse con ella, como lo hizo con el mayor aplauso que puede pintar la imaginación dando principio los dos amantes al gozarse en su buena fortuna, y yo fin en esta acción a explicar la epigrama de Ausonio. (f. 176 vº)

Esta novela no presenta quiebres. La voz narradora retoma, al final, la propuesta que originó el relato: la explicación del epigrama de Ausonio que excedió a todas las explicaciones de los textos iniciales de cada una de las tertulias que componen *Teatro popular*. En este caso, el epigrama no sólo fue retomado por el protagonista para fundamentar su metamorfosis, sino que se lo eligió como autoridad final para el cierre de la extensa disertación del licenciado Salt.

Considero que, por lo menos, resulta curioso dentro de los parámetros del género novela corta la inclusión en el interior del entramado narrativo, de un texto retórico, plagado de citas eruditas, que ocupa casi el veinte por ciento del relato. Si a eso le sumamos la *auctoritas* desplegada en las argumentaciones de Solier, el maestro Zabatelo y Ricardo, es evidente la relevancia que adquiere la cita en la construcción de una novela que, incluso, podría considerarse por sí misma un juego intertextual, como veremos en el apartado correspondiente a la intertextualidad cervantina.

Hasta aquí hemos ido revisando las distintas manifestaciones de la *auctoritas* en la obra de Lugo y Dávila. En principio, hemos visto que tanto en el proemio como en la introducción la *auctoritas* funciona como un elemento legitimador para este nuevo género carente de preceptiva. Ya en el marco de las novelas, adquiere un matiz pragmático a partir de la discusión que lleva a cabo la tertulia sobre la inclusión o no de lugares curiosos, además de que, generalmente, es una cita erudita la que funciona como disparador de cada uno de los relatos. Pero, en *Del andrógino* se utiliza, sobre todo, para convencer a un personaje de una situación falsa. ¿Qué lugar ocupa, entonces, la *auctoritas* en la práctica literaria de Francisco Lugo y Dávila? Ya anticipamos que no es la intención de este trabajo revisar las tan mentadas moralidades que se les atribuye a estas novelas, pero, en este caso, la valoración extremadamente negativa del personaje de Solier (capaz de comprar a una muchacha para contraer matrimonio, celoso, adúltero y hasta violador) hace que el adulterio de Laura sea recompensado con la muerte de su esposo, la herencia de su fortuna y su posterior casamiento con Ricardo, todo logrado a través de una utilización fraudulenta del recurso de la *auctoritas*. De todos modos, la solución para Solier ya estaba encerrada en el mismo nombre de Bernardina. *Autoridades* define el vocablo como ‘Mentira’ y agrega que ‘Regularmente se llama así la que se dice fingiendo valentías o cosas extraordinarias’. Por su parte, Covarrubias se refiere a ella en plural, señalando que ‘Bernardinas son unas razones que ni atan ni desatan, y no significando nada, pretende el que las dice, con su disimulación, engañar a los que le están oyendo’. Lo cierto es que el anciano, por consumir su deseo, no reparó en sutilezas cuando conoció a Ricardo, a diferencia de su casera que lo calificó como “nombre un poco revesado” (f. 147 vº). La negación de Solier da pie para que se efectúe el engaño posterior.

La novela siguiente completa el panorama de la colección en relación con la principal característica de la obra de Lugo. Es por eso que, recién después de su análisis, se podrá comprobar si realmente, más allá de la validación que supone el proemio y la introducción, la cita erudita en *Teatro popular* responde a un planteo esencialmente lúdico.

3.2.3.8. Novela octava: *De la juventud*

En la última novela de la colección, la utilización de la *auctoritas*, como en *Del andrógino*, vuelve a ser fundamental en la construcción del entramado narrativo. La advertencia inicial promete un relato que:

Enseña cómo han de ser los amigos y de cuánto provecho son sabios en todas las dificultades; cómo es acto generoso hacer beneficios, sin mirar otros fines más que hacerlos y el bien que de esto resulta, y cuán digno de alabanza es el agradecimiento y cómo los casamientos que llevan la mira a solo interés, aunque haya sobra de bienes, tiene pensión su felicidad por otros caminos, y en todo se muestran los afectos conforme a las personas y a las edades. (f. 177)

La primera parte de la advertencia va a ser representada a través del personaje de Viteli, que se incorpora al relato por medio de una historia paralela y es un excelente amigo de Plácido, además de estar muy agradecido porque éste se portó valientemente con él salvándole la vida. La segunda parte se refiere, una vez más, a los matrimonios desiguales y podría, tranquilamente, aplicarse a *Del andrógino*.

El encuadre de la novela vuelve a comenzar con una cita en latín que será traducida más adelante, en el interior del relato. Esa traducción es la que transcribo aquí:

La barba y el cabello,
a quien robó el color la vejez fría,
negro se pone; de los pulsos huye
la flaqueza, y se van también tras ella
la palidez y el humor decrepito;
en el cuerpo las rugas se suplieron,
añadida la carne por sus cóncavos;
alégranse los miembros vigorosos:
Esón se admira, y como en otro tiempo,
antes que los cuarenta años tuviese,

se acuerda reducido al mismo estado.⁶⁹

Estos versos de Ovidio, referidos en la fábula de Medea, tratando de la recuperación de la juventud que hizo en Eson, dieron por largo rato motivo a largas disputas entre los tres amigos, dificultando que por medios naturales se pudiese recuperar la fuerza y lozanía de la edad floreciente a la flaqueza, descaecimiento y carga que trae la decrepitud consigo, hasta que Celio, a quien tocó aquel día la resolución de lo que se tratase, dijo:

- A no haberse comenzado por Fabio la disputa, es cierto que pudierais atribuir a negociación mía el caer la suerte en los versos que dificultamos; pues me hallo prevenido del más nuevo caso que a mi juicio puede hallarse para mostraros al cierto (a vuelta de otras cosas) cuanto puede enseñar la experiencia, la curiosidad y el desengaño que puede sacarse de materia tan poco trillada y dificultosa, como si es posible que naturalmente se le pueda restaurar al hombre el húmedo radical para que, hallándose con los muchos años corvado, titubeante y sin fuerzas, enflaquecidos los miembros, perdidos los dientes, blanqueando cabello y barba y arrugado todo, trueque estos efectos propios a la vejez en volverse lozano y brioso, ágil y fuerte, trocándose las canas en el color que antes tenía el cabello, adquiriendo la dentadura perdida y las demás partes que son propias de la juventud. Estad atentos, que si la novedad puede traer deleite, parece que le ha de tener este caso. (ff. 177-178)

Otra vez es Celio el que va a narrar la novela y que, además, aparece como la palabra autorizada en el diálogo marco. El tema a tratar vuelve a estar relacionado con lo físico, aquí no es un cambio de sexo sino la recuperación “por medios naturales” de la juventud, restaurando el “húmedo radical” que, según el *Diccionario de Autoridades* es ‘Cierta humor que se cree ser el primero en los vivientes, y es el principio de la vida y la causa de su duración’. De este discurso preliminar de Celio, quiero rescatar dos fragmentos. En el primero se alude a la novedad y veracidad del caso: “pues me hallo prevenido del más nuevo caso que a mi juicio puede hallarse para mostraros al cierto (a vuelta de otras cosas) cuánto puede enseñar la experiencia, la curiosidad y el desengaño que puede sacarse de materia tan poco trillada y dificultosa”. Al final de la narración, veremos cuánto puede enseñar la experiencia, la curiosidad y el desengaño. No es esta la única referencia de la novela a los modos de adquisición del conocimiento.

El otro fragmento tiene que ver con el deleite: “si la novedad puede traer deleite, parece que le ha de tener este caso”. Esta es la única frase que alude al deleite dentro de las discusiones de la tertulia que preceden al relato de las novelas. Sin embargo, considero bastante significativo que sea, precisamente, la frase final.

⁶⁹ “Barba, comaeque, / Canitie posita nigrum rapuere colorem / Pulsa fugit macies, abeunt pallorque; situsque, / Adiectoque cavae supplentur corpore rugae, / Membraque; luxuriant Aeson miratur, et olim / Ante quater denos hunc se reminiscitur annos”

De la juventud presenta solamente dos modos de interacción textual. Las ya tantas veces mencionadas formaciones discursivas, tanto en la voz narradora como en la de los personajes que, en esta oportunidad, también se alimentan de citas de autoridad y lugares comunes; y, por supuesto, una proliferación de citas eruditas con una exposición, mucho más breve, pero de características similares a la que observamos en *Del andrógino*.⁷⁰ En cambio, no hay a lo largo de todo el relato ningún interludio lírico.

Ya en el inicio de la novela, en el que vuelve a repetirse el esquema de presentación de la ciudad y a partir de allí los personajes, se deja evidencia del papel preponderante que tendrá la cita erudita:

En Sevilla, ciudad tan conocida y noble de España, que no tiene menos antigüedad que la de sus primeros pobladores, después del universal diluvio, hubo dos mercaderes, el uno llamado Fadrique y el otro Plácido, nombres a mi ver atribuidos para con libertad hablar en el suceso, porque los verdaderos yo he inquirido que fueron otros. Eran tan parecidos y semejantes, que, según el hablar común, la naturaleza parece que los había hecho en un molde; porque la estatura, la disposición, el modo de hablar, los ademanes, el rostro y lo demás era tan uno, que a no distinguirlos las edades, por Fadrique era hombre de más de cincuenta años y Plácido de dieciocho a veinte, nadie por la vista pudiera afirmar quién fuese el uno o el otro; cuya experiencia hicieron muchas veces con retratos de la juventud de Fadrique y el rostro de Plácido; y cotejando los retratos y él, hombres peritísimos en la pintura, afirmaban que de aquel original se sacaron aquellos traslados y no de otro; y todos tenían por imposible que hubiesen nacido dos hombres tan semejantes en todo, si no los desengañara verlo por los ojos; y con razón se puede dificultar semejante obra de naturaleza a no haber prevenido el desengaño tantos ejemplos así referidos por historiadores fidedignos como tocados con las manos y vistos con los ojos. (ff. 178-178 vº)

La narración de Celio, presentando los personajes, podría haber terminado aquí y el relato hubiese seguido su curso sin problemas. Se dijo la ciudad, el nombre cambiado de ambos amigos para resaltar la veracidad de los hechos, y su característica principal: el ser los dos iguales, excepto por la diferencia de años. Aparece allí la referencia a un lugar común como es el “hechos en un molde” y a saberes circulantes como los “peritísimos en la pintura”. Pero el tema de la igualdad le da motivo para incorporar un sin fin de citas por medio de las que demuestra su conocimientos de los “ejemplos así referidos por historiadores fidedignos”:

⁷⁰ Cuantitativamente, la exposición en la octava novela ocupa seis folios mientras que en la séptima se extendía a lo largo de once.

Valerio Máximo, entre otros, nos trae a Pompeyo Magno y Urecio y Publicio Libertino, que mudados las vestiduras de los unos y de los otros, a Pompeyo le podían hablar por ellos y a ellos por Pompeyo, porque en nada se diferenciaban.

Plinio también nos refiere aquel ejemplo admirable de dos muchachos [...]; y para no cansar al que dificultare esta obra de la naturaleza, tan común en todos tiempos y partes, lea a Valerio Máximo, lib. 2, cap. 15; a Plinio, lib. 7, cap. 12; Al Cardano, *de Varietate rerum*, lib. 8, cap. 45; Cicerón, lib. 4, *q. Acade.*; Luis Vives, lib. 21, cap. 8; Suidas, *in Amori.*; Plutarco, en las vidas de Antonio, de Pirro y Antioco; Justino, lib. 1; Solino, cap. 4, y otros muchos. (ff. 178 v^o-179 v)

“Para no cansar” dice la voz narradora y agrega las distintas referencias donde el lector curioso podrá hallar todo lo deseare sobre el tema en cuestión.⁷¹

Cerrado de este modo el asunto de las igualdades, traslada el término a la amistad, lo que implica una nueva exposición:

Y supuesto que estos dos mercaderes fuesen tan semejantes como propuse, pues a declarar sus nombres y apellidos no fueran menester para muchos los ejemplos que he dicho; y ya porque, como dice el filósofo, el semejante es amigo de su semejante, ya porque la comunicación, el oficio y la calidad de las personas, siendo tan iguales en todo, conociesen sabiamente que lo que conserva la amistad es la igualdad, como enseña Dion Casio, diciendo en su *Historia Romana*: «Así vale la amistad a cualquier hombre; mas donde el uno al otro sobrepuja, allí en el inferior se promueve la envidia y en él se ve perseguir el odio; y de tal manera sucede, que después, como el uno se indigne del inferior a sí y el otro se ensalce a mayor grandeza de la amistad tenida, se viene a las enemistades y las discordias.»

Palabras, cierto, dignas de estar en la memoria siempre y avisos muy para estimados en estos tiempos y más en la corte, donde el oficial quiere tratarse familiar con el caballero y el caballero con el príncipe, causa que lo que debiera ser verdadera recíproca voluntad se trueca en artificio, experimentando aquella moral sentencia: «No son amigos todos los que blandamente hablan o simuladamente se quieren hacer benignos, que debajo de aquella miel está escondido veneno, y debajo de lo que parece que es honraros, está vuestro menosprecio». Bien lo sintió cierto hidalgo prudente, a quien un señor preguntó qué amigos tenía en la corte, respondiendo que ni pícaros ni príncipes; éstos por no estar siempre al riesgo de que le desestimasen, y aquéllos por no pagar con tal vil moneda a quien, aunque fuese mintiendo, les había dar el precioso nombre de amigos.

Todo esto parece tenían delante de los ojos Fadrique y Plácido, conservando su amistad, [...] (ff. 179 v^o-180)

⁷¹ El modo en que presenta las autoridades recuerda, en gran medida, al de los comentaristas gongorinos para explicar cualquier lugar curioso. A modo de ejemplo, tomemos la nota 12 a la *Soledad primera* de Pedro Díaz de Rivas, comentando el sintagma “a tu deidad debido”: “Deidad le llama o porque a los hombres excelentes los llaman dioses o hijos de dioses la antigüedad. Virgilio, lib. 11 *Aeneid: bellum importunum cives cum gente Deorum*. Así lo afirman: Cicerón, lib. 3 *De divinatione*; Macrobio, lib. 1 in *Somnium Scipionis*; Pausanias in *Arcadicis*, lib. 8; Clemente alejandrino in *Ad hortatoria ad gentes* i 1^o *Stromatum*; Lactancio, lib. 1, c. 18; Eusebio cesariense, *De praeparatione evangelica*, lib. 1, c. 8.” (Romanos, 1998).

Sevilla, dos amigos semejantes físicamente, que sabían conservar su amistad. Para relatar una situación tan simple, la voz narradora presenta una digresión polifónica que no contribuye en nada al avance narrativo pero que coloca al recurso de la *auctoritas* en un lugar privilegiado dentro de la novela. En este último fragmento citado vemos, por ejemplo, la referencia a Dion Casio, la cita textual, el comentario posterior de la cita que le permite la inclusión de un relato intercalado. A continuación, el narrador menciona que ambos amigos están enamorados de la misma mujer. Resulta paradójico, en este contexto, el hecho de que, en lugar de retratarla, la voz narradora se remita al silencio: “una mujer tan hermosa que, por no agraviarla, remito al silencio la pintura que pretendiera hacer de su mucha belleza” (f. 180 vº).

Toda la novela se desarrolla de este modo. Las secuencias narrativas están plagadas de comentarios de la voz narradora y de citas eruditas. Del mismo modo, lo están las intervenciones de los personajes. Para no cansar, como diría Celio, no voy a citar todas esas intervenciones, pero quiero rescatar dos discursos de sendos personajes. Para contextualizarlos, ampliaré la síntesis de la trama narrativa.

Como ya mencionamos, Plácido y Fadrique están enamorados de la misma mujer, una jovencita de nombre Inés que, a instancias de su madre, rechaza contra su voluntad la juventud de Plácido y acepta a Fadrique, lo que le permitirá una vida sin sobresaltos. Por un arreglo previo, el joven se marcha a Italia dejando sola a la pareja. Desde allí, hace enviar noticias de su muerte. En Bolonia, socorre a un hombre que estaba siendo acosado por otros tres y lo salva de una muerte segura. Allí se produce una analepsis en boca de este personaje, Jácome Viteli, un filósofo, estudioso de distintas lenguas y médico. En su historia, además del enredo amoroso que lo llevó a la pendencia en la que participó Plácido, no falta un episodio de cautivos, ya que el personaje había sido capturado por los turcos, por lo que, además, se convirtió en esclavo de un médico.

Mientras tanto, Inés y Fadrique no pueden tener descendencia, por lo que llevan a vivir con ellos a Iñigo y Bernardo, dos sobrinos del caballero con muy malas intenciones.

Plácido también le cuenta su historia a Viteli y éste decide ayudarlo porque “no hay mal en el mundo para que no haya remedio” (f. 203). Ambos viajan a España donde

se enteran que Fadrique se halla en los últimos términos de su vida. Viteli visita a Inés y descubre que, en el recuerdo, todavía siente amor por Plácido. Es por eso que planea “la más ingeniosa y extraordinaria imaginación que a mi ver se ha ejecutado jamás” (f. 206 v^o). A esta altura, el italiano es un médico reconocido en Sevilla. Es por eso que propone que, a la muerte de Fadrique, Plácido tome su lugar y él convenza a médicos y herederos frustrados, que logró restaurar el húmedo radical. Tanto Fadrique como los dos jóvenes aceptan la propuesta. Plácido e Inés se casan en secreto y viven felices.

En función del presente estudio, quiero rescatar dos momentos en los que la polifonía que atraviesa toda la novela, resulta más significativa.

En primer lugar, los argumentos de la madre de Inés para que la hija elija a Fadrique en lugar de Plácido. La mujer utiliza, entre otros elementos, un cúmulo de formaciones discursivas sobre las ventajas de un matrimonio con una persona mayor:

- Hija mía, llegó ya el tiempo que hemos de elegir por tu esposo a Fadrique o Plácido, porque la perseverancia de entrambos, la publicidad con que han tratado sus deseos y la noticia que de esto tiene toda la ciudad, obliga a que sea uno de los dos tu marido; y aunque te veo inclinada a Plácido, granjeando los pocos años por su parte, lo que desagrada el mayor número de ellos en Fadrique, yo, al fin, madre, y madre que te quiere tanto, no sólo miro el cumplimiento de tu apetito, sino a la buena o mala fortuna en que te has de ver, pues lo que califica no es la edad ni el talle, sino la hacienda y la cordura; y hallándose ésta como se halla en tus dos amantes en igual grado, quien tuviere más de aquélla debe ser el preferido.

Mira tú lo que vale hoy el dinero; mira cuán diferente estimación se hace del que tiene menos y del que tiene más; cuántas personas conoces tú en esta ciudad, sobradas de nobleza que la han malmezclado por faltarles con que sustentarla. La hermosura, hija de mis ojos, es como flor sujeta a marchitarla el tiempo; no dan por la gentileza y pocos años de un hombre la comida en la plaza, ni la gala en la tienda, y con tener dinero se tiene todo. ¡Qué bien nos lo enseña la historia de Indias, que leímos estas noches pasadas; a fe que te he de referir lo que dice, que lo tomé de memoria para esto!

Halló la comunicación de los hombres el uso del dinero, el cual es medida de todas las cosas; y siendo una sola cosa en naturaleza, es todas en virtud, porque dinero es comida, casa, gala y cabalgadura y cuanto los hombres han menester; y así obedece todo al dinero. En otro capítulo que está cerquita de éste, mira tú, hija de mi alma, lo que dice del oro, que para que se lo estime y busque, poca necesidad hay de contar sus excelencias, pues la mayor que tiene es estar entre los hombres, conocido por el supremo poder y grandeza del mundo. Oro comemos, oro vestimos y oro es el verdadero sustento; pues vulgarmente «oro es lo que oro vale», y no hay cosa necesaria para pasar la vida que no tenga valor y cueste cuál más, cuál menos.

No digo yo que Plácido no merece mucho y que es muy buen mozo y tiene expectativa de heredar un buen pedazo de hacienda; mas sus padres no son viejos, tiene muchos hermanos y podrá tener más, quién lo duda; y aunque el caudal es grueso, si la mar se parte, arroyos se hace, y aun dejo a un lado lo que

es hacienda, porque no digas que totalmente soy más amiga de interés que de gusto, que éste quiero para ti, hija de mis entrañas, deseando no te cases con Plácido, para librarte de una suegra que te aflija, de una cuñada que se te atreva y de un cuñado que te cele. ¡Triste de mí, que hablo de experimentada; y como por esta causa, me salieron cabellos blancos antes de tiempo! Si os tocáis y ponéis el pelo con algo de cuidado, ya dicen que no es por agradar a vuestro marido solo; si no os tocáis, mostráis descontento y no le queréis bien; si váis a menudo a la iglesia, no por la devoción, mas porque hay en ella quien os mire, dicen que lo hacéis; si no vais sino las fiestas, también os murmuran de poco cristiana, y dicen que cómo le ha de suceder bien a hombre que está casado con mujer que no se acuerda de Dios sino cuando el precepto la obliga; en fin, hija, no hay acción en que no yerre quien tiene suegra que la revuelva, cuñadas que la envidien y cuñados que la miren cómo pisa, cómo habla y cómo mira; y como de todos estos inconvenientes veo libre a Fadrique, eso es lo que me mueve a que sea tu dueño y no otro; con él medito que tendrás gusto, que no tendrá a quien agradar más que a ti, ni tú más que a él; no conocerás las necesidades, las más veces madres de las rencillas. ¡Ay, hija; ay, hija, que no lo entiendes si no tomas mi consejo! Con esta persuasión, dio el voto Inés a favor de Fadrique [...]. (ff. 181 vº-183 vº)

La argumentación de la madre presenta varios aspectos interesantes para el análisis de la inserción de voces en la novela.

En primer lugar, aparece la opinión de los demás como una formación ideológica que condiciona una rápida elección. A partir de allí, opina la madre, “y madre que te quiere tanto”, y el primer tema a destacar en su argumentación va a ser el de la fortuna, ya tantas veces mencionado a lo largo de las novelas que componen la colección. La referencia a la fortuna incorpora la del dinero, que se desarrolla por medio de algunos lugares comunes, como aquel de “la hermosura es como flor sujeta a marchitarla el tiempo”. Y aquí aparece un elemento curioso para el género. Esta referencia puntual a “la historia de Indias que leímos estas noches pasadas. Si nos atenemos al texto, la mujer repite de memoria lo que leyó en él. Pero, lo que también me interesa rescatar, es el hecho de la lectura nocturna en familia, porque es evidente que tanto la madre como la hija lo habían leído, lo que puede entenderse como un ejemplo de lo que eran las prácticas literarias en la época, de las que hablamos al citar el trabajo de Margit Frenk (1997) sobre oralidad y escritura.

La argumentación continúa con la mención a la propia experiencia, fundamentada por numerosas formaciones discursivas como lo son las empleadas para referirse a suegras y cuñados, para terminar con otro lugar común como el referido a que las necesidades son madres de las rencillas.

Es evidente la importancia de la polifonía en la construcción de este texto en el que, simplemente, se repite el tema del casamiento ventajoso y de esta especie de “venta matrimonial” que ya habíamos visto en *Del andrógino* sin necesidad de desplegar tantos recursos argumentativos.

El segundo momento a considerar en función de un análisis de la polifonía en la novela, es el discurso con el que Viteli pretende convencer a los médicos y a los dos sobrinos de Fadrique de que es posible restaurar el húmedo radical. Es por eso que revisaremos algunos fragmentos del texto expositivo que, como en la novela anterior, funciona como fundamento de una situación falsa.

[...] hizo juntar en su presencia de Inés, Iñigo y Bernardo, todos los médicos que curaban a Fadrique, y les hizo esta plática:

- Aunque ante varones tan doctos debiera acobardarse, no sólo mi ingenio, mas el de los mismos Galeno e Hipócrates y aun si Esculapio se resucitara así, como fabuloso dicen lo hizo, tuvieran a mi juicio temor de persuadir opinión tan nueva, al parecer de algunos; como que sea posible restaurarse el húmedo radical de suerte, que preste al hombre una casi juventud. [...] y, aunque yo acertara a darme a entender mejor en la lengua latina, porque los términos facilitan la explicación de los conceptos, hallándose a este acto esta señora, y los señores Iñigo y Bernardo, que son las partes interesadas, tengo por lícito hacer esta plática en lengua castellana, que si bien vulgar, entre todas la mejor en el estado presente. Digo, pues, que tres caminos hay que prueban con la evidencia posible los casos ocultos de la naturaleza y deseados en la filosofía; éstos son: la autoridad, la experiencia y la razón, y por todos tres caminos tengo por probable mi presupuesto, que autorizan las opiniones de tantos hombres doctos, cual fue Arnaldo de Villanove, Raimundo Lulio, Teofrasto, Paracelso, el Cardano, Martín Delrío, Uvequeiro, Torreblanca y otros muchos, a quien se junta el corriente de los alquimistas en la fábrica de su *Árbol vitae*, que para solo citar nombres y lugares, era menester hacer memoria de muchos pliegos.

Blasco de Taranto nos afirma que, viviendo él en el reino de Valencia, en Mombredre, hoy así llamada y de los antiguos Sagunto, una monja, siendo abadesa, con más de sesenta años de edad, la volvió el menstuo, se la renovaron los dientes, ennegrecieron los cabellos, quitaron las arrugas, [...]; y Antonio de Torquemada, en los diálogos de su *Jardín de flores*, nos refiere que en el año de mil quinientos treinta y uno, en Tarento, un viejo, [...].

¿Y quién, entre los medianamente leídos, ignora lo que Fernando de Castañeda, en el libro octavo, y Pedro Mafeo, en su *Historia de la India*, en el libro once, nos cuentan de aquel indio noble que vivió trescientos cuarenta años, y en este tiempo se rejuveneció tres veces, casos que quitan la dificultad aunque los traten los poetas, [...] pues el resucitar está sólo en el poder de Dios, por lo menos las demás partes de esta transformación, como las pone Ovidio, no hallo que contradigan en nada a la naturaleza. Dice:

La barba y el cabello,

.....
se acuerda reducido al mismo estado. (ff. 208-210)

La primera parte de la exposición, como vemos, retoma algunos tópicos ya utilizados en la clase magistral del licenciado Salt. En primer lugar, la elección del español ante el latín, en función de los receptores directos de su discurso. El texto presenta también elementos que contribuyen a la *captatio benevolentia* de los médicos en particular, como la mención a “varones tan doctos”, los cuales hubiesen cohibido hasta a Galeno, Hipócrates y Esculapio.

Una vez presentado el tema, quiero rescatar la referencia a las tres vías del conocimiento porque las considero fundamentales en relación con la caracterización de los personajes, aunque con una clara hegemonía de la autoridad. Recordemos, a modo de ejemplo, el discurso final de don Félix en *Escarmentar en cabeza ajena* cuando intenta llegar a la verdad por medio de estas tres vías.

A partir de allí, se repite la mención a autoridades, seguidas por una sucesión de ejemplos en los que se mezclan los hipotéticamente verdaderos con los literarios, por lo que tenemos, una vez más, la incorporación al texto argumentativo, del texto literario que dio origen a la novela.

A continuación, se va a referir a la explicación física de cómo es posible restaurar el húmedo radical:

Y en este modo de recuperación no contradice la razón, antes la prueba bastante; porque no es otra cosa la juventud que un temperamento *ad pondus*, dicho así de los médicos, esto es, una igualdad del calor natural húmedo dispuesto de suerte, que el húmedo ha perdido lo viscoso y el color no sobrepuja con demasía al húmedo; con lo cual, llegan las fuerzas a cobrar todo lo que pueden de vigor; y como se colige de doctrina de Galeno y de toda la corriente de médicos y filósofos, la diferencia en las edades, lo que las causa, es el calor natural que, como agente físico, va consumiendo el húmedo; y así en la puericia se ve mayor craseza extinguida poco a poco por el calor agente, viene en la juventud a no ser tan superflua y, por consecuencia, estar con mayor igualdad el temperamento, hasta que, menoscabándose el húmedo radical por la continua agencia en el del calor natural, va perdiendo el vigor y acarreado la vejez, y así dijo Aristóteles, disputando de la longitud y brevedad de la vida, es necesario, cuando se envejecen, desearle.

Y definida por el mismo filósofo la naturaleza propia de la vejez, dice ser fría y seca; porque el calor, como agente físico, haciendo padece, y como no tiene el húmedo (calidad más propinqua a sí), luce menos y prevalece lo térreo; de donde se saca, que como el trabajo deseca, atrae la senectud; y por esto los muy trabajados envejecen pronto, según Aristóteles. [...] (ff. 210-210 vº)

Más allá de su función dentro de la trama narrativa de *Teatro popular*, resulta curiosísimo el tratamiento en el interior de una novela de este tipo de asunto, validado,

además, por las mismas autoridades que, probablemente, fundamentaban los trabajos médicos en el siglo XVII español.

Sin embargo, es evidente que no todo es científico en las novelas de Lugo. En este caso, la exposición continúa mezclando a Plinio y a Aristóteles con Ovidio y Homero y, lentamente, va introduciendo el elemento maravilloso:

[...] Y no es de admirar que haya fuentes con virtudes maravillosas cuyos ejemplos refieren Aristóteles, *Hist. anim.*, lib. 3, cap. 12, y otros muchos autores, que sería alargar citarlos todos; y de hierbas hallamos en los autores ejemplos de algunas que por sí solas hacen maravillosos efectos, como la ambrosía que refieren Cardano, Ubequeiro, y la hierba mole, según Homero en el décimo de la *Ulises*, atribuyendo su invención a Mercurio, entre otras alabanzas, [...].

Si bien de todos los hombres no son conocidos los simples y compuestos con que se consiguen efectos tan maravillosos, no por eso se les niega a todos, y a los espíritus no hay hombre docto que no les conceda el conocimiento verdadero de virtudes de hierbas, aguas y plantas; [...]. Y como yo he recorrido tantas tierras y tenido comunicación en Constantinopla con el médico del Turco, hombre sabio y poco escrupuloso, por faltarle el conocimiento de la religión verdadera que le obligue a abstenerse de las supersticiones, [...] tengo noticias de cosas admirables; y según la disposición y templanza de nuestro enfermo, no solamente le sanaré, con el favor de Dios, mas le convaleceré de tal modo, que los cabellos blancos se vean rubios, los dientes caídos le crezcan, cobre las fuerzas perdidas y las arrugas y color pálido se truequen en fresca lozanía de mozo; y si me dificultan vs. ms., como tan doctos, si será verdadera juventud ésta, digo que no, sino superior convalecencia y actitud de vivir más según naturaleza; [...]. (ff. 211-212)

Luego de este híbrido entre ciencia y literatura y la referencia a su propia experiencia junto con el médico del Turco, cuando era esclavo en Argel, continúa dando ejemplos que legitimen lo que pretende hacer con la salud de Viteli. Para finalizar, se cita por última vez en la colección, al padre Martín del Río:

Y a las demás dudas que mueve la curiosidad, por no alargarme demasiado, remito al escrupuloso a Martín Delrío, en sus *Disquisiciones mágicas*, libro segundo, cuestión veintitrés, donde satisface bastante, y no lo haré más largo al que dudare; con todo lo cual, tengo por cierto que estos señores, desengañados por el fin de la cura, que yo haré en nuestro enfermo, lo que no hubiese acertado a persuadirles con autoridades, ejemplos y razones, lo quedarán con la vista; y entonces, el que me lo pagare como yo lo pagué y adquirí si quisiere saber, tras la teoría la práctica, podrá ser que la sepa y experimente en otros enfermos con mayor admiración de ver los medios y simples con que se consigue que con ver a un viejo con apariencia de mozo. (f. 213)

Con esto concluye la exposición de Viteli, de la que quiero marcar dos elementos. En principio, el componente maravilloso que subyace a lo largo del discurso. Hay una suerte de balanceo entre lo científico, lo literario y lo maravilloso, para, finalmente, subrayar la idea de la admiración que provoca tanto los medios como el resultado. Si a esto le sumamos que el título del volumen tantas veces citado del padre Martín del Río, también implica lo maravilloso, la hegemonía de este concepto sobre los otros dos es por demás clara.⁷²

En segundo término, quiero resaltar una de las frases de Viteli: “lo que no hubiere acertado a persuadirles con autoridades, ejemplos y razones, lo quedarán con la vista”. Aquí se vuelven a nombrar las tres vías del conocimiento, desestimándolas, en cierta medida, frente a la vista como medio para conocer la verdad. Pero el lector sabe que esa verdad, que se alcanza por medio de la visión, es fraudulenta, es un engaño; no es la verdad.

Resulta significativo que en la novela final de una colección que hace del principio de autoridad su esencia, y en la que esa autoridad aparece fundamentada por medio de ejemplos y razonamientos, se la desvalore ante un conocimiento meramente sensorial y, además, engañoso.

Pero lo curioso no termina aquí. Muerto Fadrique, Plácido lo reemplaza. Como tantas otras veces, la voz narradora se niega a describir el encuentro amoroso: “los coloquios que Plácido e Inés pasaron, el gozar el fin de sus deseos, refiéralo pluma de mayor elegancia que la mía que no se atreve a pintar afectos tan vivos” (f. 217). Finalmente,

[...] Viteli, con sentimiento de su amigo, siguió su peregrinación, bien pagado de los amantes, y ellos, para seguridad de su conciencia, dando cuenta en confesión de lo que pasaba al ordinario, los casó *in facie Ecclesiae*, debajo de cuya corrección y de los sabios doy fin a este suceso, en que, si no me engaño, están explicados los versos de Ovidio que se propusieron, y declarados cuán agudos son los engaños que hay en el mundo, y cómo todos estos milagros de naturaleza que nos refieren los autores y la curiosidad tienen mucho de probable y poco de exequible.⁷³ (ff. 217-217 vº)

⁷² En la *Historia de los heterodoxos españoles*, Menéndez y Pelayo (1947: 366) se refiere a las *Disquisiciones mágicas*, como “una de las principales fuentes en toda esta historia de las artes mágicas”, aunque señala que “en cuanto a los efectos mágicos propiamente dichos, Martín del Río es muy crédulo”, lo que nos da la pauta del material con el cual trabajaba Lugo y Dávila.

⁷³ La cursiva es mía.

NOVELA

me engaño, estan explicados los versos
de Ouidio, que se propusieron, y decla-
rado, quan agudos son los engaños que
ay en el mundo, y como todos estos mi-
lagros de naturaleza, que nos refieren
los autores, y la curiosidad tienen
mucho de probables, y poco
de exequibles.

F I N.



Estas son las palabras finales de *De la juventud* y, por ende, de *Teatro popular*. ¿Cómo debemos considerar la propuesta de la colección si, en el último párrafo, más allá de que se esté hablando de milagros de la naturaleza, se nos dice que lo que refieren los autores tiene mucho de probable y poco de exequible?

Si consideramos la cantidad de autores citados a lo largo de la colección, la función legitimadora que tiene la *auctoritas* desde el proemio, legitimación que parece revalidarse en cada una de las discusiones previas a cada narración, resulta paradójico, por lo menos, este comentario final.

De todos modos, entiendo que *Teatro popular* es producto del tantas veces mencionado cruce de superficies textuales, pero orientado al deleite. El final no es una paradoja sino un nuevo juego intertextual de los muchos que nos fue planteando Lugo y Dávila a lo largo de la lectura de las novelas. Si no, no es posible que la voz narradora opine que no quiere cansar con citas y lugares curiosos y, seguidamente, inserte una suerte de “erudición poliantea” para justificar tal o cual secuencia narrativa.

Otro tanto ocurre con las formaciones discursivas que recorren los comentarios de la voz narradora y las intervenciones de los personajes. Frente a una reflexión seria tenemos varias que, sin ser jocosas, presentan ciertos rasgos de comicidad, aunque más no sea por la ironía que deslizan en sus observaciones.

Pero, por sobre todo, el espacio que ocupan en las dos últimas novelas las exposiciones que sirven para convencer a los distintos personajes de una situación falsa. Exposiciones que, como vimos, están estructuradas sobre la voz ajena, fundamentalmente, sobre la cita erudita.

De todos modos, este estudio de la intertextualidad como principio constructivo de, en este caso, *Teatro popular*, solo puede completarse con el análisis de la intertextualidad cervantina, que puede ofrecernos nuevos elementos para comprender el planteo lúdico de la narrativa de Francisco Lugo y Dávila.

3.2.4. La intertextualidad cervantina

Como mencionáramos en el CAPÍTULO II, Cervantes no aparece como el “gran modelo” de la novela corta del siglo XVII. En *Teatro popular*, sólo se lo nombra como uno de los cultivadores del género novela, junto con *El patrañuelo* y las *Historias*

trágicas.

Sin embargo, la huella de la obra cervantina en la colección es profunda. En el estado de la cuestión mencionamos la intertextualidad que presentan *De la hermanía* con *Rinconete y Cortadillo* y *Del andrógino* con *El celoso extremeño*. Cotarelo y Mori (1906) señala también cierta semejanza entre *La juventud* y *La señora Cornelia*, y entre *Cada uno hace como quien es* y el *Curioso impertinente*, aunque esas semejanzas son mínimas.

En el caso de *De la hermanía*, hay algunos trabajos críticos que se ocupan de la comparación con el *Rinconete* cervantino. Cotarelo (1906: 327-328) afirma que “la novela es imitación del *Rinconete y Cortadillo* de Cervantes, no sólo en el asunto y disposición de él, sino que en varios lugares parece una copia de ella” y, para demostrarlo, transcribe fragmentos de la escena de la comida y de la del canto de ambas novelas. Por su parte, Amezúa (1956, II: 118) es un poco más duro con nuestro novelista, ya que se refiere a la imposibilidad de alcanzar la maestría de Cervantes, y agrega que “únicamente un novelista de segunda fila, don Francisco Lugo y Dávila, tiene en su *Teatro popular* una novela corta, la IV, con que tuvo el atrevimiento de pisar el mismo terreno que Cervantes en el *Rinconete*”. Este lugar común de menosprecio de la obra de Lugo frente a la del autor del *Quijote* va a ser contante en un artículo de Alberto Sánchez (1982), otro de los trabajos comparativos.

Allí, el investigador estructura la confrontación en cuatro aspectos: reflexiones morales, rasgos lingüísticos y estilísticos, argumentos y lances de la fábula y, por último, religiosidad. Todo esto para concluir afirmando que la genialidad de Cervantes se impone frente a cualquier imitación. Junto con esto, trata de explicar las variantes de Lugo en función de dictámenes contrarreformistas.⁷⁴

Por último tenemos la lectura, mucho más enriquecedora, que hace Edward Nagy (1983), quien analiza las constantes y variables sin detenerse en las diferencias estéticas.

Lo cierto es que, como se mencionó al analizar la novela, *De la hermanía* es una sucesión de cuadros costumbristas que recrean el mundo del hampa. Como la de Monipodio, se trata de una cofradía que comete diversos delitos; como en la de Monipodio, hay varias prostitutas y una vieja que las aconseja; como en la de

Monipodio, se burla a la justicia representada por personajes que dan una imagen negativa. Sin embargo, hay otros elementos que desprenden el texto de Lugo del de Cervantes. En principio, la enigmática figura de Monipodio no se corresponde con la de Morón que, cual antihéroe picaresco, nos relata la historia de su vida. Además, gran parte de la ambientación de *De la hermania* se consigue por medio del léxico rufianesco que, en comparación, apenas aparece en Rinconete.

Nagy (1983) señala, entre las coincidencias, el diálogo y los nombres y apodos del texto de Lugo que son de parecido cuño cervantino: una vieja hechicera en Triana, la Bustamante, la Maldegollada, la Zaragozana, la Marfuza; los bravos o rufianes Morón, Truchado, el Zurdillo, el corchete Centella.

Entre las diferencias, encuentra que “hay en Lugo predominio de las mujeres que desplazan la autoridad del Monipodio cervantino” (1983: 34) y, sobre todo, afirma que:

[...] Lugo nos presenta en *La germania* la crueldad de la vida hampesca con el hombre abandonado en el lodo de sus instintos, como leemos en *El buscón* de Quevedo. [...]

Mientras que Cervantes no se entrega al inframundo que él describe, sino que lo controla y redime con el uso de la comicidad y de los elementos positivos, Lugo parece resignarse ante el mal como lo hace el autor de la picaresca, género con que los críticos comparan *La germania*. (1983: 37)

Ahora bien, en función del eje de nuestra investigación, la novela que, dentro de la intertextualidad cervantina, presenta elementos fundamentales para el análisis de la hegemonía del deleite sobre la utilidad durante este periodo de la literatura española, es *Del andrógino*.

Luego de nuestro análisis de la novela de Lugo, es evidente que existen coincidencias entre ambos relatos. Sin embargo, la diferencia más significativa es el distinto tratamiento del desenlace. Si bien ambos maridos mueren sin conocer la verdad y, paradójicamente, ese desconocimiento es el que les provoca la muerte, la suerte de las mujeres es diferente: Leonora, que ni siquiera había cometido adulterio, ingresa en un monasterio; Laura se casa con su amante y disfruta de la fortuna de su primer marido.

La diferencia podría estar dada en el hecho de que, si el propósito de la novela de Lugo es explicar el epigrama de Ausonio sobre la posibilidad de cambiarse de sexo, hay un elemento lúdico planteado desde el comienzo. Además, si tenemos en cuenta que

⁷⁴ Es evidente el lugar que ocupa Lugo y el lugar que ocupa Cervantes en la historia de la literatura, por lo

en la advertencia al inicio del relato se propone “cómo los sabios salen de las dificultades”, el presentar a Ricardo como sabio preanuncia su buen término. Si, por el contrario, queremos buscar justicia poética en el desenlace, podría estar dado por el hecho de que el ingreso de Bernardina a la casa se produce a causa de las malas intenciones de Solier.

Sobre la similitud entre ambas novelas, también existen algunos estudios críticos. Además de un comentario al respecto de Cotarelo en su edición, Edwar Nagy (1983), como en el caso de *De la hermanía*, estudia las constantes y variables entre ambos textos, destacando, sobre todo, la construcción entremesil de *Del andrógino*.

El investigador, además, señala coincidencias no sólo con *El celoso extremeño*, sino con una comedia de Cervantes. En relación con el tema de la metamorfosis de sexo, apunta la manera parecida a la desarrollada por Cervantes en su novela *La gran sultana*. Lamberto, enamorado de Clara, se disfraza de mujer (Zelinda) y así logra hacerle el amor en el harén. Al descubrirse la identidad, el Sultán lo amenaza con una daga. Para salvarse, Lamberto le explica que antes había sido mujer y que por un milagro se volvió de hembra en “fuerte varón”.

Más allá de estas intertextualidades, pretendo revisar algunas similitudes puntuales y bastante interesantes ente *El celoso extremeño* y *Del andrógino*.

En principio, y en función del análisis de la polifonía en la construcción de la novela, más allá de lo argumental, la comparación se instala en el texto por la inclusión de la famosa seguidilla que canta Marialonso en la novela de Cervantes. En el caso del texto Lugo, se introduce a través de una reflexión de la voz narradora cuyo narratario es Solier:

¿Adónde vas? (le pudiéramos decir). Mira lo que dejas en tu aposento. ¿De qué te sirvieron las guardas? ¿Dónde está el licenciado Burgos, dragón del vellocino dorado? ¿Cómo no parlan los niños? ¿Qué Medea los enmudece? ¿Qué importan las diligencias humanas donde la suerte ayuda, y menos para guardar y reprimir los actos voluntarios? ¿Qué bien pudiera decir Laura a Solier:

Guardas me ponéis;
si yo no me guardo
mal me guardaréis.

(f. 156)

Recordemos que, en el *Celoso*, corresponde al discurso ajeno puesto en boca de uno de los personajes, esto es la recreación de “unas coplillas que entonces andaban muy validas en Sevilla” (II, 208).

Más allá de estas coincidencias, la trama de las dos novelas responde a una construcción semejante caracterizada por lo que he dado en llamar “isotopía de la percepción”. Ambos relatos están organizados por medio de la recurrencia constante de elementos sensoriales que posibilitan el progreso narrativo: la vista y el oído ordenan las distintas secuencias. El esquema es casi similar en las dos novelas:

Percepción	<i>El celoso extremeño</i>	<i>Del andrógino</i>	Secuencia
Vista	...alzase los ojos y viese una doncella...	...en la primera vista de Laura...	Enamoramiento
	CONSTRUCCIÓN DE LA CASA	guardar su prenda no solo de las ocasiones, mas de la vista	Encierro
Vista	...acertó a mirar a la casa y viéndola siempre cerrada...	...fijando la vista en su Laura, que le pagaba como podía...	Visión del amante
	-----	CONSTRUCCIÓN DE LA CASA	Encierro
	DISFRAZ DE POBRE TULLIDO	DISFRAZ DE DAMA	Engaño
Oído	...tañía sonos alegres, mudando la voz para no ser reconocido...	... habían tocado en sus oídos ... los ecos de la voz de Ricardo...	Fase de ingreso
Oído	...todas las criadas le oyeron...	-----	F.de ingreso
Oído	...bailar...todo a la sorda y con silencio extraño...	-----	Fase de ingreso
Vista	...ver al músico ... poníase una al agujero para verle...	...pudo ver a don Ricardo sin ser visto...	Fase de ingreso
Vista	...comenzó a mirar de arriba abajo... Leonora ... le miraba...	Pareciole a don Ricardo sueño lo que veía...	Ingreso
Oído	...rogándole que la tocase y cantase unas coplillas...	...pidió que... cantase algo... era la mejor cosa que había oído...	Ingreso
Vista	Vio a Leonora en brazos de Loaysa...	...viendo que lo que tenía por mujer ... era ... varón perfecto...	Desengaño
Oído	Disculpa de Leonora (Carrizales no le cree)	Disculpa de Ricardo (duda de Solier)	Ilusión
Oído		Clase magistral (convencimiento de Solier)	Ilusión
	Muerte de Carrizales Leonora al convento	Muerte de Solier Laura se casa con Ricardo	Desenlace

Por razones metodológicas, este esquema no releva la totalidad de los campos semánticos que giran en torno a vista y oído, pero resulta suficiente para confirmar la isotopía. Además ilustra el paralelismo que, más allá de las diferencias en el desarrollo argumental, presentan las dos novelas.

En principio, es necesario plantear que es a través de la percepción que se introduce la dualidad verdad / apariencia que presentan ambas obras. Los personajes

creen lo que perciben a través de los sentidos pero, en muchas ocasiones, esa percepción es falsa y construye un engaño.

De todos modos, el principal engaño en cada novela surge a partir del ingreso de un personaje invasor al mundo controlado por los celosos. Ambos son fraudulentos. Loaysa ingresa con un disfraz de tullido, al que acompaña con una impostación de voz para no ser conocido. En el caso de Ricardo y su disfraz de Bernardina, la percepción juega un lugar importante para mantener la apariencia: parece una mujer, se ve como mujer y se oye como mujer.

Ahora bien, el primer punto de contacto que encuentra el lector entre ambos textos, es el soliloquio de los viejos al enamorarse. Ambos llegan al amor por medio de la percepción sensorial: Carrizales ve a Leonora a través de una ventana, Solier ve a Laura cuando llega a la casa de Zaragoza. Los dos monólogos presentan la misma isotopía del matrimonio desigual lograda a través de opuestos junto con un par de temas recurrentes. Sin embargo, ya en los soliloquios se encuentran los elementos que explican las actitudes que los dos protagonistas sostienen en el desenlace.

Los opuestos son simples:

/niña/ ⇔ /viejo/
/pobre/ ⇔ /rico/
/hermosa/ ⇔ /no galán/

La pobreza de las muchachas es la que permite que el pedido de casamiento sea exitoso, y aquí encontramos el primer tema recurrente: “los ricos no han de buscar en sus matrimonios hacienda, sino gusto” (II, 66) dirá Carrizales, mientras que Solier se pregunta “¿Para qué es la riqueza sino para darla por la salud, la vida y el gusto?” (200).

El segundo tema recurrente está relacionado con la vejez y los hijos. Ambos creen “no ser tan viejos” como para no poder tener hijos.

Hasta aquí, las coincidencias. Frente a esto queremos señalar algunas características propias de cada soliloquio.

Carrizales basa el éxito de su propuesta de casamiento en el par de opuestos pobre/rico. Considera la pobreza de Leonora a partir de las apariencias: “a lo que muestra la presencia desta casa, no debe ser rica”. Este «mostrar la presencia» puede muy bien ser leído como «aparentar». La casa aparenta ser pobre. Esto es importante

porque resalta que Carrizales como personaje cree en lo que ve, cree en lo que percibe a través del sentido de la vista y es capaz de sacar conclusiones de las apariencias.

Solier conoce la pobreza de Laura, no necesita sacar conclusiones. Pero sí emplea un largo razonamiento al reflexionar sobre el tema de los hijos. Toda su postura está fundamentada por medio de autoridades: la Biblia, Plinio, hechos de la vida de personajes antiguos y, por último, la experiencia cercana. El hecho por él conocido y comprobado. La percepción sensorial en Solier está legitimada a través de la argumentación por la *auctoritas*.

Como Carrizales cree en lo que ve, cuando encuentra a Leonora en brazos de Loaysa, no necesita otra prueba. La voz narradora contribuye a afirmar la importancia de la percepción visual en el personaje:

- **vio** el aposento abierto
- **viendo** a la dueña durmiendo sin Leonora
- **vio** lo que nunca quisiera haber visto
- **vio** lo que diera por bien empleado no tener **ojos** para verlo
- **vio** a Leonora en brazos de Loaysa

Ocho elementos que continúan la isotopía que, desde aquella primera mirada a la ventana, se instala en el texto y que reafirman la prioridad de lo visual en la percepción de Carrizales.

Leonora no cometió adulterio y trata de disculparse: “sabad que no os he ofendido sino con el pensamiento” (II, 105); sin embargo, las apariencias la condenan. Carrizales no cree lo que ella le dice, no cree lo que oye. La voz de Leonora disculpándose es demasiado débil para contrarrestar su imagen durmiendo en brazos de Loaysa. Carrizales muere por el dolor que le produce una ofensa que nunca ocurrió. En cierto modo, lo había augurado en su soliloquio inicial: “los disgustos entre los casados la acortan [a la vida]” (II, 66).

Si bien Solier, como Carrizales, se enamora de su esposa a través de la vista, es el oído el que, en primer término, lo acerca a Bernardina. Sin embargo, lo que él conoce a través de la percepción cobra carácter de verdad a partir de la palabra legitimada, la palabra de la *auctoritas*.

Él se enamora y sabe que es viejo, “pero no tan viejo para no poder tener hijos como se puede ver en tales y cuales casos”. El texto escrito legitima la postura y complementa la posición adquirida a través de la percepción.

Solier, a través de la vista, conoce la verdad: “halló diferente persona, viendo que lo que tenía por mujer no lo era, sino varón perfecto” (251). Pero el conocimiento sólo dura un instante. Escucha la disculpa de Ricardo, duda a pesar de lo que acaba de ver. A diferencia de Carrizales, no se deja llevar por las apariencias. Necesita la legitimación escritural de la veracidad o falsedad de la supuesta transformación de Bernardina.

La clase del catedrático dejará a Solier convencido de que la transformación es posible. La suma de autoridades que sostienen la argumentación se complementa con un caso cercano: la monja Magdalena Muñoz cuya transformación había sucedido en 1617. Con la misma estructura argumentativa que Solier empleara para autoconvencerse de la posibilidad de casarse con Laura, el licenciado Salt confirma lo que Ricardo le había dicho.

Sin embargo, la verdad encubierta que encierra el nombre de Bernardina, es aquí utilizado por el catedrático para revertir la argumentación anterior. Dice del verso del epigrama de Ausonio que es bernardina y fábula, por lo que Bernardina, en el mismo plano que fábula, es falsa.

La verdad es subrayada irónicamente por el narrador, pero Solier confía en la argumentación por medio de la *auctoritas* y no toma en cuenta la observación final de Salt, quedando así satisfecho por la explicación legitimada de un catedrático.

Lo cierto es que, analizadas ambas novelas, es evidente el desplazamiento lúdico que ofrece el texto de Lugo y Dávila frente al de Cervantes. Considero que este desplazamiento puede ser explicado desde distintos planos.

En primer lugar, los títulos. El juego entre sustantivo-adjetivado y adjetivo-sustantivado que permiten celoso y extremeño connota un personaje trágico. Andrógino, en cambio, desplaza la atención hacia el personaje fraudulento: el falso transformado de mujer en hombre (y que va a ser calificado como sabio en los preliminares de la novela).

En el plano textual, el pretender fundamentar la existencia de hermafroditas por medio de textos literarios o cuyos títulos implican lo maravilloso (como las ya tantas

veces mencionadas en este análisis *Disquisiciones de las mágicas* del padre Martín del Río) sitúa a la argumentación en un plano burlesco y a Solier en una posición ridícula, que produce el contraste con la novela de Cervantes.

Ya en un plano extratextual, no podemos dejar de señalar que el tema del andrógino, como cualquier otra disidencia sexual, era considerado tabú en el Siglo de Oro español. Si se incorpora como tema de una novela, su tratamiento debe ser cuidado de modo tal que escape a la censura inquisitorial. El planteamiento de Lugo y Dávila que se mofa de la hipotética posibilidad de que existan hermafroditas, es un indicio de la exclusión de la que son víctimas los que no pueden insertarse en el modelo ideológico monárquico de los Austrias.⁷⁵

Por último, y volviendo a nuestra comparación, si bien en ambos textos hay una puesta en escena por parte de los personajes fraudulentos, en el caso de *Del andrógino* la actitud del personaje puede calificarse como entremesil. Al respecto, y luego del análisis de todos los relatos de la colección, es posible destacar la importancia de este tipo de teatralización como un ejemplo más de la intertextualidad que presentan las novelas.

El doctor Rangelo, a pesar de lo que ve, le cree a Celia en *Escarmentar en cabeza ajena*; los maleantes de *De la hermania* por medio de un ardid ingenioso, logran efectuar un robo; Delia cree las mentiras de Lamia en *De las dos hermanas*; el marido de Porcia no duda de su castidad luego de la escena que la dama hace para ocultar su adulterio en *Cada uno hace como quien es*; Viteli representa excelentemente su papel para convencer a médicos y herederos en *De la juventud*. Entremesil también es la escena protagonizada por el soldado de *Del médico de Cádiz*, al quedar atrapado dentro del baúl. Vemos como *Teatro popular* ofrece una cantidad importante de personajes engañados, cuyos engañadores, con excepción de Lamia, quedan libres de toda sospecha en cada uno de los desenlaces. Entiendo que la diferencia notoria entre *El celoso extremeño* y *Del andrógino* tiene que ver con esta construcción entremesil de la novela que no sólo se manifiesta aquí sino en la mayoría de los relatos, y que deja a las claras la intencionalidad lúdica de *Teatro popular*.

⁷⁵ Sobre la exclusión en la España del Siglo de Oro, cfr. Agustín Redondo (ed.), (1983). Sobre el tema que nos ocupa en particular, cfr. Juan Diego Vila, (1998).

Un último punto a tener en cuenta al analizar la intertextualidad cervantina, podría explicar, en cierto modo, la desmesurada utilización de la *auctoritas* en la composición de la colección de Lugo.

En ocasiones, tanto el discurso del Celio narrador como de los personajes que abusan de la cita erudita, presentan no pocas semejanzas con el prólogo de Lope de Vega a *El peregrino en su patria*, aquel que probablemente motivara las ironías desplegadas por Cervantes en el prólogo al *Quijote* de 1605, cuando el hipotético amigo del narrador le aconseja:

En lo de citar en las márgenes de los libros y autores de dónde sacáredes las sentencias y dichos que pusiéredes en vuestra historia, no hay más sino hacer de manera que venga a pelo algunas sentencias o latines que vos sepáis de memoria, o, a lo menos, que os cuesten poco trabajo el buscallo, como será poner, tratando de libertad y cautiverio:

Non bene pro toto libertas venditur auro.

Y luego, en el margen, citar a Horacio, o a quien lo dijo. (...)
Y con estos latinicos u otros tales os tendrán siquiera por gramático, que el serlo no es de poca honra y provecho el día de hoy. (I, 12)

No es necesario citar la totalidad de los consejos expuestos en el prólogo cervantino. Lo cierto es que podría establecerse una relación entre este uso de la *auctoritas* y el que permite que los personajes de *Teatro popular* se convenzan de situaciones falsas. Dentro de las muchas posibilidades de intertextualidad que nos ofrece la novela corta post-cervantina, es posible que Lugo haya considerado también este juego polifónico. De todos modos, más allá de que se establezca o no la relación con Cervantes, es evidente que la cita erudita cumple en *Teatro popular* una doble función: por un lado, contribuye a la legitimación del género pero, por otro, lo acerca a una concepción lúdica del hecho literario.

3.3 Últimas consideraciones

Luego del análisis de la interacción textual en *Teatro popular*, entiendo que hay varios puntos a destacar en función de un estudio de la construcción de la novela corta post-cervantina.

En principio, la necesidad de legitimar la colección por medio de un desarrollo original de la teoría poética,⁷⁶ habla a las claras de un escritor consciente de la problemática del género elegido. La elección de Santo Tomás para explicar a Aristóteles implica una lectura del momento coyuntural en el que la colección aparece. Sabemos que no era necesario para eludir la censura contrarreformista, pero en un texto en el que la palabra ajena cubre casi todos los intersticios de la escritura, la presencia de un elemento tan legitimador como lo es un padre de la Iglesia no deja lugar a dudas sobre la intención de la obra. Además, los epígrafes redactados como serias advertencias morales contribuyen a esta validación.

Otro elemento validador es el diálogo de características pincianescas elegido como marco de las novelas. Sin embargo, el hecho de que se desarrolle en un espacio que presenta características de *locus amoenus* funciona como un elemento que ubica a la colección dentro de las coordenadas de una poética del *delectare*.

La cita erudita como tal merece una mención aparte. De la lectura de *Teatro popular* surge el amplio manejo de la *auctoritas* que tenía Lugo y Dávila. Lo que no podemos saber es si las citas son directas o las hace por medio de polianteas. Sagrario López Poza (1990: 63) señala que el gusto por la cita erudita motiva la edición de “compilaciones que recogen el legado de la antigüedad profana y sagrada: florilegios, polyantheas, silvas, oficinas, cornucopias, estobeos, calepinos... y demás sumas de doctrina o ayuda-memoria proliferan rápidamente”. Más adelante, agrega que era habitual “ostentar una erudición que no procedía de la lectura directa, sino del rastreo de índices, catenas, florilogios, y otros repertorios” (1990: 65). Más allá de cuál haya sido la fuente utilizada por Lugo, lo importante es la función que la cita cumple dentro del texto. De todos modos, consideré necesario hacer esta salvedad respecto de la vasta erudición de nuestro autor.

Del análisis de las novelas y, sobre todo, del desplazamiento lúdico que presenta la utilización de la cita erudita en su composición, se desprende que, más allá del proemio y la introducción, hay una marcada hegemonía del deleite sobre la utilidad. Es verdad que, desde Cervantes, habíamos señalado el sincretismo entre ambos términos:

⁷⁶ Creo que la originalidad radica tanto en el espacio que la teorización ocupa dentro de la novela como por ser el único de este tipo en la literatura del periodo, más allá de las voces que lo desvalorizan.

en el deleite, está la utilidad. Pero eso se hace más claro si comparamos la intención⁷⁷ de las novelas con la que se propone en el ya mencionado prólogo del *Quijote*: “Procurad también que leyendo vuestra historia el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla” (I, 14).

Cuando hablamos de interacción textual, junto con los textos intercalares aparecen otros elementos. En principio, las formaciones discursivas que atraviesan los discursos tanto de la voz narradora como de los personajes y que dan cuenta del marcado plurilingüismo que presentan estas novelas. Pero la interacción, además, puede ser genérica y, en este caso, es fundamental el manejo de la teatralización en el avance de las distintas secuencias narrativas que componen las novelas y que parece estar preanunciado en el sintagma “teatro popular” que promete representar los géneros de vida del pueblo.

El último punto a tener en cuenta tiene que ver con el manejo en la colección del concepto de *admiratio*. Recordemos las palabras de Riley, citadas en el capítulo anterior, al referirse a las *Ejemplares* y el *Persiles* (1972: 285): “la fuente más fecunda de admiración no reside en lo prodigioso ni en lo sobrenatural, sino en los acontecimientos sorprendentes que se producen en la vida ordinaria”. En el caso de Lugo, los acontecimientos sorprendentes muchos veces son falsos, como el relato curricular de Bernardina en *Del andrógino* y, además, en varias oportunidades lo admirable surge a partir de los relatos bizarros insertos en las extensas argumentaciones de los personajes. En ese sentido, probablemente Lugo haya querido captar a los lectores de las misceláneas renacentistas.

En relación con esto, se destaca la figura del padre Martín del Río y sus *Disquisiciones mágicas*. Dado que el texto es utilizado en las dos argumentaciones fraudulentas que presenta la colección, es posible que el componente mágico sea otro de los tantos juegos planteados por el autor. Sin embargo, debemos tener en cuenta que es muy probable que la inclusión de este tipo de textos sea del gusto del público lector.⁷⁸

Por todo esto, la marcada interacción textual que subyace en la composición de

⁷⁷ No estoy hablando de género ni de estilo, sólo de la intención lúdica que se manifiesta en la lectura de la colección de Lugo.

⁷⁸ No debemos olvidar que, algunos años después, será María de Zayas la que incorporará el elemento mágico a algunas de sus novelas (a modo de ejemplo, vale citar *El desengaño andando y premio de la virtud* de *Novelas amorosas y ejemplares* y *La inocencia castigada* de *Desengaños amorosos*).

Teatro popular es un excelente documento de los saberes circulantes de la época, plasmados por Lugo en un texto escrito con el “fin de ocupar muchas horas de la soledad de una aldea” (Preliminares sin foliar)

CAPÍTULO IV

La interacción textual en la obra de Alonso de Castillo Solórzano

4.1. Alonso de Castillo Solórzano en el universo literario del siglo XVII español

Alonso de Castillo Solórzano, uno de los escritores más prolíficos del Siglo de Oro español, nació en Tordesillas (Valladolid), en 1584. Si bien no hay demasiados datos puntuales sobre su vida, sabemos que estuvo casado, que no tuvo hijos y que se dedicó como medio de vida al servicio como gentilhombre de varios nobles. Su padre fue camarero del duque de Alba, y él lo fue del conde de Benavente, del marqués de Villar y de dos marqueses de los Vélez.¹

Sin embargo, para nuestro estudio me interesa rescatar, sobre todo, los datos que lo relacionan con el mundo literario, como aquellos que lo ubican en la corte alrededor de 1619.

Participó en la academia de Medrano, a la que “ingresó como novicio en el arte de la nueva poesía”(King, 1963: 53). Esto le permitió el conocimiento de los talentos literarios más importantes de la época. Probablemente, de allí haya surgido la invitación de Tirso de Molina para que escribiera una décima que celebre sus Cigarrales de Toledo. En los preliminares de la obra, se pueden ver los versos de Castillo junto a los de Lope de Vega.

Además, concursó en las famosas Justas poéticas por la canonización de San Isidro, en las que Lope ofició de mantenedor, enviando unas décimas y un soneto con su nombre y otras décimas y un romance bajo el seudónimo de El Bachiller Lesmes Díaz de Calahorra. En esa ocasión, si bien el romance ganó el tercer premio, no pudo cobrar

¹ La principal fuente para elaborar una biografía de Alonso de Castillo Solórzano es la introducción de Emilio Cotarelo y Mori (1906b) a la edición de *La niña de los embustes Teresa de Manzanares* para la Colección Selecta de Antiguas Novelas Españolas. Un año más tarde, añade algunos datos biográficos del autor en la introducción de la edición de *Las harpías de Madrid y Tiempo de regocijo* para la misma colección. También aporta datos significativos Federico Ruiz Morcuende (1922) en su edición de *La guardaña de Sevilla*.

el importe, en palabras del poeta, “por mudarse el nombre, en un certamen delante de Sus Majestades” (apud Cotarelo y Mori, 1906b: XIX).²

Debemos tener en cuenta, también, que tanto Lope de Vega como Pérez de Montalbán lo tuvieron en cuenta al escribir algunas de sus obras. Éste lo menciona, en 1624, en su *Orfeo*:

¡Oh tú, que tienes al Parnaso en peso,
Atlante de sus círculos dorados!
En Don Alonso de Castillo admira
gracia, donaire, ingenio y dulce lira.
(1948: 102)

Aquél, en 1630, lo elogia en la *Silva VIII* de su *Laurel de Apolo*:

Las gracias en la cuna
de su dichosa infancia
tan risueñas vinieron,
que a DON ALONSO DE CASTILLO dieron
más gracia que fortuna,
y que premio, elegancia;
que tiene repugnancia
tal vez con la virtud. Pero si miras
sus libros, sus papeles, superiores
a cuantos hoy de aquel estilo admiras;
llenos de tantas elegantes flores,
como la copia de su fértil genio
con prodigioso ingenio
por el mundo derrama,
no le quieras más premio que su fama
ni laureles mayores,
no más ricos favores
que de su pluma la dorada copia,
pues la virtud es premio de sí propia.
(apud Cotarelo y Mori, 1906a: XVII-XVIII)

Juan Pérez de Montalbán, además, escribe un prólogo “Al bien intencionado”, para los preliminares de *Tiempo de regocijo*, del que quiero rescatar algunos fragmentos. Por un lado, porque dan cuenta de la intención de las novelas y a la vez añaden un atisbo de la posible recepción de la narrativa breve de Castillo. Por otro, el escritor pasa revista a las próximas publicaciones que aparecerán en la corte, con lo que nos brinda un panorama general de la actividad literaria de la época:

² Resulta significativo el seudónimo elegido por Castillo Solórzano, ya que es muy similar a “Don Lesmes de Calamorra”, el figurón que acude a la barbería en el romance 689 de Francisco de Quevedo,

[...] te ofrezco, en nombre suyo y desempeño mío, este libro que se llama *Tiempo de regocijo*, para que en este piélago de la vida que navegas con sus avisos te guardes, con sus discursos te diviertas, con su invención te deleites y con su doctrina huyas de los escollos que amenazan la tranquilidad de tu juventud.

No te digo que es bueno, porque lo que es tan cierto más debe suponerse que decirse; solo te digo que es suyo; que con esto supongo lo que no digo. Su calidad es grande, aunque en cantidad no lo parece; discreción sin duda de su dueño, que, como tan buen cortesano, sabe que más está la vida para divertimientos breves que para historias largas.

Y porque me debas también la lisonja de unas alegres nuevas (que como te he menester te lisonjeo), quiero prevenirte de cinco libros que has de gozar este año: porque están ya para dar a la imprenta, donde, a mi juicio, hallarás cuanto te puede pedir tu deseo [...].³

Las obras que presenta a continuación son la *Vida del señor don Juan de Austria* de Lorenzo Van Der Hammen, un *Poema* de Francisco López de Zárate, *Hipólito y Aminta* de Francisco de Quintana, un tratado sobre el *Purgatorio de San Patricio* del propio Pérez de Montalbán y de Gabriel del Corral y Gabriel Bocángel nos dice que: “tratan de ofrecerte en la estampa alguna parte de lo mucho que has aceptado en la ingeniosa Academia desta Corte, donde se dan las manos la nobleza, el ingenio, la ciencia y la autoridad” (*Tiempo*, 189).

El hecho de que se mencione la publicación de los trabajos surgidos de la Academia es una muestra más de la importancia que tenía entre los círculos intelectuales de Madrid este cenáculo literario.

Y así como Pérez de Montalbán prologó esta colección de Castillo, otros miembros también están presentes en los preliminares de las obras de nuestro autor. Sin apartarnos de las colecciones de novela corta tenemos varios poemas prologales entre los se destacan una décima de Gabriel del Corral para *Tardes entretenidas* (1625), un madrigal de Salas Barbadillo para *Jornadas alegres* (1626), una décima de Salas Barbadillo para *Huertas de Valencia* (1629) y otra de Jacinto Alonso Maluenda para *Fiestas del jardín* (1634).

Por su parte, en el “Vejamen que el poeta Anastasio Pantaleón de Ribera dio en la insigne Academia de Madrid que se hacía en casa de don Francisco de Mendoza secretario del excelentísimo señor conde de Monterrey” aparece una caracterización

que comienza “Con mondadientes en ristre...”.

³ Alonso de Castillo Solórzano, *Las harpías en Madrid y Tiempo de regocijo* (1907), E. Cotarelo y Mori (ed.), p. 188. En adelante, todas las citas del texto corresponderán a esta edición.

bastante cómica de Castillo que puede completar la visión que del autor tenían sus contemporáneos y, además, compañeros de academia:

Llevome de allí don Lucido a otra mansión, donde se divisaba un hombre de buen talle y rostro. Relampagueaba sobre todo él una calvaza, o mejor decir, una calabaza, con tantos visos y tornasoles, que quitaba la vista de los ojos. En estos relámpagos y ventiscas de aquel cerebro, conocí que debía tener la calvatrueno. Pregunté quién era, y díjome mi guiador: “este es un hombre lunático y lunar, quiero decir, que vive en el orbe de la luna y llámase DON ANSOLO”.

“Entonces –volví a decir- lunático bien pueda ser, más no lunar, pues no tiene cabello. Pero ¿qué don Ansole es éste? ¿Es por ventura el Casto?” “No, sino por desgracia el Castillo –me respondió- que, como otros suelen traer cabelleras postizas, trae él postiza la calva, porque tales páramos de cabello no se pudieron hacer sino a sabiendas.[...] Su ejercicio es ser poeta jocosos, de aquella data verbi gratia, pero no tiene verbi gratia, aunque se precia de más salado que un arenque. Vamos a otra cosa. Digo que su tema es escribir cada día librillos, y si Dios no lo remedia, escribirá cada hora artesas y barreños. [...] (Apud Sánchez, 1961: 64-65)

El fragmento da cuenta de un par de elementos importantes. En primer lugar, es evidente que, incluso para sus compañeros de academia, Castillo Solórzano era un escritor prolífico. Pero añade, además, la que parece ser su característica física más notoria: la calvicie. De hecho, entre los versos de *Donaires del Parnaso* es posible hallar un autorretrato que subraya este rasgo del escritor:

Soy lampiño de cerebro,
no porque seso me falte,
sino que el resto del pelo
se quedó en los adalares.
Soy calvo, al fin, con perdón;
y esta fue causa bastante
(por si pongo cabellera)
de no querer retratarme.

(Apud Cotarelo y Mori, 1906a: XXI)

Ya que hemos mencionado a *Donaires del Parnaso*, se debe destacar que, es muy probable que la mayoría de los textos poéticos que los componen hayan surgido del paso de Castillo por la academia de Medrano. Lope de Vega, en la aprobación de la primera parte de la obra declara que las poesías fueron presentadas “en las academias desta corte donde lucieron con general aplauso y aprobación”, y en la segunda afirma que los *Donaires* son del mismo estilo “que su primera parte, con el mismo ingenio y

gracia; y no menos aprobación de la academia donde se dieron estos sujetos” (*apud* Sánchez, 1961: 51).

Además de estos poemas académicos y de las colecciones de novela que conforman el corpus de nuestro estudio, Alonso de Castillo Solórzano escribió varias obras históricas y hagiográficas como, por ejemplo, la vida de *Marco Antonio y Cleopatra* (1639) o el *Sagrario de Valencia* (1635); dos novelas extensas, *Lisardo enamorado*⁴ (1629) y *Los amantes andaluces* (1633); y tres novelas picarescas: *La niña de los embustes* (1632), *Las aventuras del Bachiller Trapaza* (1637) y *La garduña de Sevilla* (1642). Precisamente, fue *La garduña...* la que alcanzó mayor fama con seis reimpressiones, dos traducciones al francés y cuatro al inglés (Ruiz Morcuende, 1922: 17).

Sin embargo, se destacó, sobre todo, en el género que nos ocupa. El hecho de que se publicaran diez colecciones de novela habla a las claras de cierta preferencia o, incluso, facilidad del autor frente a la narrativa breve. En este sentido, son significativas las palabras que le dedica Pérez de Montalbán, cuando afirma que Castillo “sabe que más está la vida para divertimientos breves que para historias largas”.

Las colecciones que tendremos en cuenta para el análisis de la interacción textual en Castillo Solórzano son las siguientes:⁵

Tardes entretenidas (1625), Madrid, por la viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez.

Jornadas alegres (1626), Madrid, por Juan González, a costa de Alonso Pérez.

Tiempo de regocijo (1627), Madrid, por Luis Sánchez, a costa de Alonso Pérez.

Huerta de Valencia (1629), Valencia, por Miguel Sorolla y a su costa.

Noches de placer (1631), en Barcelona, por Sebastián de Cormellas, al Call y a su costa

Las harpias en Madrid y coche de las estafas (1631), en Barcelona, por Sebastián de Cormellas, al Call, y a su costa.

⁴ Refundición de *Escarmientos de amor* (1628).

⁵ En adelante, cuando cite textualmente estas obras, sólo mencionaré el primer sustantivo del título: *Tardes, Jornadas, Tiempo, Huerta, Noches, Harpias, Fiestas, Alivios, Sala y Quinta*.

Fiestas del jardín (1634), en Valencia, por Silvestre Esparsa, a costa de Felipe Pincinali.

Los alivios de Casandra (1640), en Barcelona, en la imprenta de Jaime Romeu.

Sala de recreación (1649), en Zaragoza, por los herederos de Pedro Lanaja y Lamarca, a costa de Iusepe Alfay.

La quinta de Laura (1649), en Zaragoza, en el Hospital Real de Nuestra Señora de Gracia, a costa de Matías de Lizán.

Matías de Lizán, al editar *La quinta de Laura*, señala en el prólogo que “el dueño de estas novelas es bien conocido en España por sus escritos”,⁶ lo que no hace más que confirmar el éxito que, evidentemente, tuvo Castillo Solórzano con sus colecciones, lo que llevó a un estudioso como Peter Dunn (1952) a compararlas, desde una consideración plenamente sociológica, con los *best-sellers* contemporáneos.

Los primeros críticos modernos, sin ampliar con demasiados detalles, confirman la fama de buen escritor que tenía nuestro autor. Fernández de Navarrete (1854, Tº XXXIII: 93), por ejemplo, afirma que “gozó entre sus contemporáneos de la reputación de buen escritor, y Lope de Vega le celebró en algunas de sus comedias, y exageradamente en su *Laurel de Apolo*”. Por su parte, Emilio Cotarelo y Mori (1906b: XXXIII-XXXVI) se refiere a la recepción de estas colecciones afirmando que:

El buen éxito que obtuvo la primera tentativa romancesca de D. Alonso del Castillo [*Tardes entretenidas*] movióle a dar a luz inmediatamente otra serie de novelas, como lo hizo, en 1626, bajo el título de *Jornadas alegres*.

[...]

Era amigo Castillo del librero Alonso Pérez, más célebre por haber sido padre del Dr. Juan Pérez de Montalbán, famoso poeta. Háiale el librero comprado el privilegio y costeadó la impresión de las dos primeras series de novelas, e hizo lo mismo con la tercera. Así no es de extrañar que el prólogo *Al bien intencionado*, en lugar de ir suscrito por el autor, lleve la firma de Montalbán. Pudo en este prólogo hacer ya sin escándalo el elogio de Castillo; elogio en que ponderando lo bien recibidos que habían sido sus anteriores escritos, habían insistido también, cual si se pusieran de acuerdo, los aprobadores [...], D. Juan de Jáuregui y el P. Maestro Fray Francisco Boil, en términos del mayor encomio.

El hecho de que un librero de renombre como Alonso Pérez, haya tenido a su cargo las únicas tres colecciones que aparecieron en Madrid, es otro dato a tener en cuenta para comprender el lugar que Alonso de Castillo Solórzano ocupaba en la vida literaria madrileña y su relevancia como escritor.

Estas observaciones se corresponden con la importancia de las imprentas que publicaron sus novelas. María Marsá (2001) establece una jerarquía dentro de las imprentas que funcionaban en la España del Siglo de Oro y destaca, en particular, la de Alonso Martín, la de Juan González y la de Luis Sánchez, impresores, respectivamente, de estas tres primeras colecciones mencionadas por Cotarelo. Otras imprentas de renombre fueron la de Pedro Lanaja, donde se imprimió *Sala de recreación* y el Hospital Real de Nuestra Señora de Gracia, que dio a la luz *La quinta de Laura*. El dato es importante porque nos encontramos ante editores que eligen las obras de Castillo y las publican en las mejores imprentas del reino, lo que habla del éxito editorial que ello suponía.

Ahora bien, dentro de los paratextos de las novelas y en relación con todos los elementos que, hemos visto, conforman la novela corta post-cervantina, quiero destacar las palabras con que el doctor Juan Francisco Ginovés aprueba *La quinta de Laura*, publicada postumamente:

V.m. me mandó reconociese estos días geniales o novelas de D. Alonso de Castillo Solórzano, que se intitulan *La quinta de Laura*. Helos atendido con la obediencia que debo a su mandamiento; y, aunque no pueden ser de utilidad alguna, por ser tan sutil el asunto; pero cuando no sean sino para divertir el ocio de los desocupados, pueden cohonestar el fin del autor: en ellos no hallo algo que contradiga a la Fe ni se roce con los ejemplares que deben dar lectura a las costumbres cristianas, por los cual puede v.m. permitirle la estampa. (*Quinta*, Preliminares sin foliar)

Es toda una novedad, dentro de los paratextos de las novelas cortas post-cervantinas, encontrar tamaña sinceridad en una aprobación y, en cierto sentido, la confirmación de que la utilidad de estas novelas radica precisamente en la diversión que brindan.

Es evidente que Castillo Solórzano conocía el oficio. La prueba de ello es la cantidad de colecciones de novela que logró publicar en menos de un cuarto de siglo.

⁶ *La quinta de Laura* (1649), en Zaragoza, en el Hospital Real de Nuestra Señora de Gracia, a costa de Matías de Lizán, Preliminares sin foliar. En adelante, todas las citas del texto corresponderán a esta

Por eso, el estudio de la conformación de estas colecciones resulta esencial para comprender el fenómeno que significó el auge del género.

4.2. La interacción textual en las colecciones de novela de Alonso de Castillo Solórzano

A partir de la elección de un corpus tan extenso para trabajar el género novela corta en Castillo Solórzano, es evidente que mi intención no es analizar minuciosamente cada una de ellas, como en el caso de *Teatro popular*. Lo interesante en estas colecciones es la diversidad de géneros que se interpolan en cada marco narrativo. Esto no impide hacer ciertas observaciones acerca de la construcción de algunas de las novelas, pero sin analizar por separado la totalidad de ellas.

En el estado de la cuestión, se mencionaron tres trabajos monográficos sobre el autor. El de Peter Dunn (1952), sobre la obra narrativa de Castillo; el de Alan Soons (1978), que contempla la totalidad de la producción del escritor y, por último, el de Magdalena Velasco Kindelan (1983) que trabaja los textos picarescos y cortesanos.⁷ Por las características de cada uno de estos trabajos, el que mayor relevancia tiene para la presente investigación es el de Velasco Kindelan, con el que es posible establecer una suerte de diálogo en función del estudio de la interacción textual en la narrativa breve.

Precisamente, con respecto a las novelas cortas intercaladas en las colecciones, quiero rescatar la clasificación de la investigadora española que divide la producción narrativa de Castillo en novelas picarescas, jocosas y cortesanas. En el marco de las colecciones, dentro de las picarescas, estarían *Las harpías en Madrid* y *El Proteo de Madrid* (incluida en *Tardes entretenidas*); las jocosas las componen *El culto graduado de Tardes entretenidas* y *El celoso hasta la muerte de Noches de placer*. Las cuarenta y siete novelas restantes que completan las colecciones son las que denomina cortesanas y que, a su vez, subdivide en dos grandes grupos:

edición.

⁷ Al revisar el estado de la cuestión, en el CAPÍTULO I, me referí a la problemática que supone la denominación del género como novela corta o novela cortesana. Velasco Kindelan (1983: 10) también hace referencia a esta problemática y justifica su elección por el vocablo 'cortesana' señalando que "con algunas matizaciones, sirve para caracterizar gran parte de la obra literaria de Castillo Solórzano, si no toda ella, ya que también su novela picaresca está fuertemente influida por el espíritu de cortesanía".

Tipo A: Novelas de corte o de ciudad, netamente costumbristas. Realistas en sus cuadros. Sus únicos temas son el amor y el honor. Sus protagonistas, caballeros y damas «particulares». Afán de realismo y verosimilitud, con personajes cercanos en sus coordenadas espacio-temporales al autor.

Tipo B: Novelas idealizadas, con un margen mayor de aventura. Sus protagonistas son reyes, príncipes o grandes nobles. Incluyen viajes, guerras, traiciones y deslealtades, que contrastan con el amor finísimo de los protagonistas y lo ponen a prueba, al modo de la novela bizantina. Suele haber fingimiento de la personalidad, y aparece como constante la figura del Rey que restablece la justicia. (1983: 44)

Esto nos da una idea de los argumentos que componen las novelas que llenaron las colecciones y que son el primer elemento a tener en cuenta en el estudio de la interacción textual en el género.

Pero las colecciones de Castillo nos ofrecen otros géneros en el interior de los marcos. En principio, composiciones poéticas de todo tipo, muchas de las cuales parecen haber surgido como poesías de academia. En *Tardes entretenidas* (1625), su primera colección, también se incluyen enigmas, acompañados de una representación pictórica (que además se describe en el texto) y que la tertulia deberá develar. Estas adivinanzas eran comunes en las academias y su inclusión nos brinda otro aspecto de la interacción textual que subyace en la conformación de estas obras.

La segunda, *Jornadas alegres* (1626), incorpora la *Fábula de las bodas de Manzanares*, un texto curioso, probablemente también surgido del paso de Castillo por las academias, que relata las bodas del río con la puente Segoviana.

En varias de las colecciones se describen, dentro del marco narrativo, los “saraos entretenidos” aludidos en el prólogo a *Sala de recreación*, como parte del entretenimiento concertado que da origen a la tertulia.

Pero más allá de estos epígonos académicos y cortesanos, el género alternativo en las colecciones de novela de Castillo Solórzano es, sin duda alguna, la comedia. Ya en *Tiempo de regocijo* (1627) se integra la representación al marco narrativo, a través de la inserción del texto de un entremés, hecho que se repite en *Las harpías en Madrid* (1631). Pero, sobre todo, debemos tener en cuenta la inclusión en *Huertas de Valencia* (1629) de *El agravio satisfecho*, la primera de las seis comedias que aparecen enmarcadas en su narrativa breve.

Sobre la opinión que, en la época, merecían las comedias de nuestro autor, tenemos una vez más el testimonio de Juan Pérez de Montalbán que, en su *Para todos*,

se refiere a ellas diciendo que “Don Alonso del Castillo, ingenio conocido por los muchos y sazonados libros que tiene impresos, las escribe con notable facilidad y donaire” (*apud* Cotarelo, 1906b: LXXXIII)

Por último, quiero destacar un elemento que –ya en el interior de los relatos– excede a los microtextos frecuentes en el género. Dentro de las novelas correspondientes al Tipo B de la clasificación de Velasco Kindelan, abundan las descripciones de torneos. El ambiente idealizante, los personajes nobles le dan naturalidad a la inclusión. En particular, creo que la necesidad de incorporar estas descripciones tiene su correlato con el gusto –todavía vigente en el siglo XVII– por las novelas de caballerías.

Ahora bien, a diferencia de Lugo y Dávila, los elementos de preceptiva en Castillo Solórzano son mínimos. No obstante, es interesante la inserción en las distintas colecciones de diversos géneros y los comentarios que esta inclusión produce entre los distintos actantes. Así es como muchas de las novelas están precedidas por comentarios sobre el arte de novelar y la omnipresente reflexión sobre la utilidad y el deleite. Del mismo modo, las obras de teatro intercaladas generan distintos comentarios sobre la calidad de la representación e incluso sobre la utilización de tramoyas. Todo este entramado da cuenta de la complejidad de la construcción de la novela corta.

Estas reflexiones metaliterarias se completan con todas aquellas que tienen que ver con la sátira anticultista. Como poeta de academias, Castillo Solórzano no pudo mantenerse fuera de las polémicas literarias del siglo XVII y las incorporó a las novelas.

En las páginas siguientes, iremos analizando la interacción textual que presenta la obra de Castillo Solórzano. En principio, describiremos el corpus, centrándonos en los elementos que subrayan los modos de narrar. Para ello, nos detendremos en los paratextos y en los encuadres de las novelas que presentan el “entretenimiento concertado”. Luego, revisaremos otras manifestaciones intertextuales como los comentarios de la voz narradora, los interludios líricos, la relación de torneos y el caso especial de *Sala de recreación*, que funciona como cifra de la propuesta narrativa del autor. Seguidamente, estudiaremos la relación de las colecciones de novelas con dos elementos fundamentales de la vida cultural española del siglo XVII: las academias literarias y las representaciones teatrales. Por último, analizaremos la intertextualidad cervantina que presenta la obra de nuestro autor.

4.2.1 Las colecciones de novelas y los modos de narrar

Con tan alegres jornadas
a todos entretenéis,
y con su dulzura hacéis
las horas menos pesadas;
jornadas bien empleadas
son las vuestras, pues que veo
lleno de gusto el deseo,
los ojos entretenidos,
los sentidos divertidos
y hecho un Argos a Morfeo.
Don Juan de la Zurbano
(*Jornadas alegres*)

4.2.1.1 Paratextos

En el CAPÍTULO I, analizamos el prólogo de *Sala de recreación* que es, sin duda, el más significativo entre los paratextos de las colecciones de novela de Alonso de Castillo Solórzano. Sin embargo, considero necesario revisar los otros paratextos para completar el estudio del juego discursivo que el autor establece con sus receptores.

Hay, tanto en las aprobaciones como en los prólogos de la obra de Castillo, algunos tópicos que se repiten. En primer lugar, una referencia, por demás negativa, a los críticos, como puede observarse en el prólogo de la primera de sus colecciones:

Ya, gremio censorador, me consta tu modo de vivir, y por las diversas herramientas que en tus oficinas he visto (cuidadosamente afiladas del ocio) conozco de cuantos oficios se forma tu pernicioso congregación. Sé que no hay en nuestra república paño que no tundas, seda que no acuchilles, cordobán que no piques, Holanda que no cortes, cabello que no rasures y, finalmente, uña, aunque sea del mismo Pegaso, que no cercenes. No me admiro que tengas tantos aceros si tienes por consorte a la murmuración, que a los más cubiertos de orín acicala y a los más botos afila. Seis novelas te presento, adornadas con diferentes versos, a cuyo volumen doy el título de *Tardes entretenidas*; si te lo parecieren, poco te habrán hecho de costa, y en parte te hallas donde podrás lograr el título con los muchos divertimientos que te ofrece la corte; lo que te puedo asegurar es que ninguna cosa de las que en este libro te presento es traducción italiana, sino hijas de mi entendimiento; que me corriera mucho de oír de mí lo que de los que traducen o trasladan, por hablar con más propiedad. Los muchos defectos que hallares esperan en tu prudencia su corrección; pero si falto de piedad y llevado de tu mordaz impulso no quisieredes desdecir de tu satírica costumbre, poco me importará congratularme contigo, y así me consolaré con ver que más agudos escritos no has perdonado, entre los cuales puede pasar éste con la misma pensión, si bien envidioso de los que no la tienen en las opiniones de los cuerdos y desapasionados.⁸

⁸ Alonso de Castillo Solórzano, *Tardes entretenidas* (1625), Madrid, por la viuda de Alonso Marrtín, a costa de Alonso Pérez, Preliminares sin foliar. En adelante, todas las citas del texto corresponderán a esta edición.

Velasco Kindelan (1983: 18) sugiere que “el tema de la «censura de los críticos» debió de quitar más de una vez el sueño a don Alonso”. De hecho, vuelve a utilizar el vocativo “gremio censorador” en *Huerta de Valencia*. No tenemos datos que documenten algún episodio en particular y, de todos modos, esta calificación de los críticos como Zoilos era un tópico común en los prólogos de la época.⁹ Sin embargo, Castillo no sólo hace referencia a su mordacidad en los prólogos, sino que también utiliza las dedicatorias para el mismo objetivo. Veamos algunos ejemplos:

La elección que hice (Excelentísimo Señor) cuando acabé de escribir este pequeño volumen, de consagrarle a V.E., me facilitó las dudas y aseguró los temores que tenía de sacarle a luz, en teatro donde tantos Zoilos asisten, más a censurar las faltas ajenas, que a enmendar las propias. [...] (*Tardes*, Preliminares sin foliar);

[...] la elección que he hecho de V.S., con cuya protección, estoy cierto, saldrá este pequeño volumen seguro al teatro, donde tantos mordaces le esperan, que hacen posesión de censurar yerros ajenos sin enmendar los propios”¹⁰

Es notable también la referencia a la corte como teatro, aquí en el sentido de un espacio en el que parece reinar la murmuración, bastante ligado al tópico del menosprecio de corte y alabanza de aldea.

Sin embargo, el prólogo “A los críticos” de *Tardes entretenidas*, presenta otros elementos de interés, como la dilogia que se propone con el título de la novela, considerando, en cierto sentido, el horizonte de expectativas del lector. El hecho de que las “tardes entretenidas” puedan lograrse, ya por la lectura, ya por los entretenimientos que ofrecía la corte, es una observación que, entiendo, subraya la hegemonía del *delectare* sobre el *prodesse* en la presentación de la primera de sus colecciones de novelas.¹¹ Cabe señalar también que, ya en esta colección, hace referencia a adornar las novelas con diferentes versos, concepto que amplía en el prólogo de *Sala de recreación*.

⁹ Porqueras Mayo (1957: 153) señala, entre los prólogos estudiados, la construcción de un lector caracterizado por su “aspereza y crueldad”, entre cuyos ejemplos encontramos algunos de Castillo Solórzano.

¹⁰ Alonso de Castillo Solórzano, *Jornadas alegres* (1909), E. Cotarelo y Mori (ed.), p. 9. En adelante, todas las citas del texto corresponderán a esta edición.

¹¹ Además, tanto en los prólogos como al finalizar el marco narrativo de las novelas, Castillo establece una suerte de diálogo con los lectores, en relación con las obras que va presentando. Por ejemplo, el marco narrativo de su primera colección concluye del siguiente modo: “Y por no hacer mayor volumen da fin su autor a esta primera parte, deseando satisfacer con ella el gusto de sus lectores, para que eso le anime a sacar a luz la segunda con mucha brevedad”. (*Tardes*, f. 254)

Además, es necesario resaltar la evidente intertextualidad con el prólogo de las *Ejemplares*: “ninguna cosa de las que en este libro te presento es traducción italiana, sino todas hijas de mi entendimiento”, diálogo que, como veremos, no concluye en esta primera aproximación a los lectores.

Un repaso por los fragmentos más significativos de los prólogos de otras colecciones, nos permitirá completar esta semblanza que se ofrece de Castillo y su obra, a través de los paratextos:

[...] ofreciéndote otras seis, si no *Tardes, Jornadas y Alegres*. Si te cansares en alguna, apéate en el primero entretenimiento que hallare tu comodidad y descansa; quien te ofrece el consejo, te asegura que quisiera con divertimento mayor darte gusto. [...] sólo quiero que adviertas que mi intento se enderezó más a amonestar con la moralidad, que a entretener con los discursos amorosos. [...] (*Jornadas*, 10, “Prólogo”)

Hallo que fue gran cordura la del primero escritor que trató con respeto a los lectores en sus prólogos, pues a quien se le pretende captar la benevolencia, más se le obliga con esto que con la llaneza del tú, y si esta usaron los antiguos fue porque los que escribían entonces eran personas provecas y de anciana edad, y como padres y maestros de enseñanza trataban así a los mozos y menos experimentados que ellos. Esta edad apetece y admite divertimientos honestos para sobrellevar y divertir sus penalidades y trabajos; éstos los escriben sujetos mozos, propio efeto de su edad, que como nacidos en este tiempo le han tomado el pulso y saben lo que ha menester. [...]

Mi intento (señor lector) fue que este libro hiciese esta operación: sale a luz y pónese en sus manos de v.m., sino con nueva introducción de otras que he escrito en este género, como variedad de novelas; esto pide este tiempo; quiera Dios sea manjar a su gusto [...] Ampare v.m. estas *Noches de placer*, y si no se lo parecieren, cierre el libro y acomódese a dormirlas hasta que salga el sol y le den los buenos días.¹²

En dos libros tengo prometido al señor lector (que así tengo que llamar siempre), este de *Las harpías en Madrid y coches de las estafas* y cumplo mi palabra; sólo quisiera que, habiéndole comprado en casa del librero, no le parezca el mismo libro *estafa* del dinero que ha dado por él; porque juzgando que no lo vale, la tendrá por tal.

No hay lectura, por mala que sea, que no tenga alguna cosa buena con que reformar costumbres; si de las que abomina hubiese enmienda, daré por bien empleado el trabajo que me ha costado; pido atención en su lectura y disimulación en sus yerros, que no tendrá pocos. [...] (*Harpías*, 6, “Al lector”)

Sin gastar largos períodos, ni enfadosos episodios, señor lector, digo, que le presento estas *Fiestas del jardín*, si acaso no le enoja decir que se las presento, costándole su dinero, porque a sentir esto de antemano, las que juzgo fiestas, le

¹² Alonso de Castillo Solórzano, *Noches de placer* (1906a), E. Cotarelo y Mori (ed.), pp. 5-6, “Prólogo”. En adelante, todas las citas del texto corresponderán a esta edición.

escribiendo la respuesta, llega su esposo y lee el fragmento escrito, lo que le da motivo para seguir maltratándola. Dorotea enferma de tristeza y pasa horas desmayada, hasta que, luego de un desmayo que duró más que los anteriores, la sepultan viva.

La trama permite que, justo esa noche, regrese Feliciano de Flandes y, conocido el suceso, decida entrar a la tumba, junto con un religioso, para verla otra vez y, sobre todo, para comprobar que realmente esté muerta. Transcribo la descripción del ingreso a la bóveda porque recrea una atmósfera que podría calificarse como prerromántica:

[...] salieron los dos de la celda con sólo la luz de una pequeña lanterna, bajando a la iglesia, y entrando en la capilla, donde había sido el entierro, levantaron la losa que daba entrada a la bóveda., por donde entraron a ella con mucha quietud y silencio. Iba el enamorado Feliciano previniendo sentimientos y anticipando lágrimas con el lastimoso espectáculo que esperaba tener presto delante de los ojos. Reconocieron entre los demás que allí estaban el ataúd de la malograda señora, y levantando el religioso la cubierta del, tentó el cuerpo antes que llegase a verle Feliciano, [...] (*Tardes*, IV, f. 173)²⁹

Demás está decir que Dorotea seguía viva y desmayada, y que Feliciano le salva la vida nuevamente. A partir de allí, se van a vivir juntos pero muy honestamente a Gelves, hasta que un domingo, en que ambos asistieron a misa, los sorprende un criado de don Fernando. El indiano, entonces, viaja a Gelves junto con unos malhechores para matar a Dorotea, pero en el momento del ataque, Feliciano vuelve a salvar a la dama y, en su legítima defensa, mata a don Fernando. Finalmente, los amantes pueden casarse.

Esta enrevesada novela es aquélla calificada como “un poco larga” en los comentarios posteriores a su narración. Como dato curioso, junto con los mencionados microtextos, aparece un poema que funciona como cita de autoridad, validando una formación discursiva dentro del discurso de la voz narradora:

[...] el tiempo que estuvo en Sevilla lo gastó en saber cuán ciegamente el esposo de su pérdida Dorotea galanteaba a doña Leonor, que ignorando el nuevo estado que tenía, le favorecía aún algo más de lo que debía, a quien era, con muestras muy públicas, de que daba alguna nota, cosa que en las doncellas, y más de la calidad que era esta dama, parece muy mal, pues siempre el recato y secreto fue alabado en los amorosos empleos, y así dijo un poeta, en una décima que hizo, a una dama que se recataba poco de que la viesen hacer señas a sus galanes, desta suerte:

Lice, de tu travesura,

²⁹ El ambiente descrito nos remite a algunas de las novelas de María de Zayas, en las que el inframundo es un componente importante de la trama (*El desengaño andando y premio de la virtud* de *Novelas amorosas y ejemplares* o *El traidor contra su sangre* de *Desengaños amorosos*).

tu doncellez se querella,
pues quilates de doncella
pierde tu desenvoltura;
opinión que no es segura
porque acreditada esté
evita lo que se ve:
no tomes tantas licencias,
porque en habiendo evidencias
muere la más firme fe.

(*Tardes*, 4, ff. 163 vº-164)

Resulta bastante interesante en un texto con muy pocos elementos admonitorios, que la enseñanza llegue a través de una décima. El poema es un claro ejemplo de otra de las funciones que pueden tener los textos intercalados en la prosa de Castillo Solórzano.

El culto graduado, la quinta novela de *Tardes entretenidas*, es una novela jocosa que presenta una marcada sátira anticultista, por medio de un vejamen hecho a un poeta culto. Por esta temática, se analizará en el apartado correspondiente a la relación entre la novela corta y las academias.

La colección se completa con *Engañar con la verdad*, una novela de tipo B, que relata los sucesos que llevan a la boda de Casandra, reina de Sicilia, con don Remón Borell, hijo del conde de Barcelona. Se trata de un relato en el que, por diversos motivos, podrían haberse intercalado papeles y poemas. Incluso, durante un largo tiempo, don Remón vive oculto, en hábito de pastor y con el nombre de Florelo, con lo cual se podría haber completado su disfraz con una serie de canciones. Ninguno de estos elementos aparece en la novela.

Esta última novela de la colección demuestra que, si bien el modelo de construcción narrativa secundado por los intertextos es lo habitual en la obra de Castillo Solórzano, hay varias excepciones. Esta es una de ellas y aparece en su primer trabajo.

No encuentro una explicación lógica para que no se incluyan dentro del relato los versos prometidos en el prólogo a los críticos de esta primera colección: “seis novelas te presento, adornadas con diferentes versos”. Una posible causa podría ser la necesidad de sumar un número determinado de novelas para completar la colección, por lo que, en este caso, la última llega sin ninguna clase de microtextos en su interior.

El análisis de la inclusión de microtextos en las novelas que componen *Tardes entretenidas* nos ofrece un panorama de la utilización de este recurso en Castillo

Solórzano, que hago extensivo al resto de las colecciones que conforman nuestro corpus de estudio. De todos modos, al analizar otras manifestaciones intertextuales,

4.3.3 La relación de torneos

Al presentar los distintos tipos de polifonía en la obra de Alonso de Castillo Solórzano, mencioné la relación de torneos en las novelas cuyo argumento pertenece al tipo B. Este tipo de discurso, si bien es frecuente en su narrativa, aparece elidido en *Tardes entretenidas*. Sin embargo, tanto en la primera como en la última novela, se menciona al torneo como un elemento dentro de la trama, aunque sin entrar en detalles acerca de su realización. En *El amor en la venganza*, la narradora se excusa de la descripción del torneo diciendo que:

Llegando, pues, el día de la real justa, que dejaré de referir por no causar prolijidad, fue hecha con la mayor ostentación de galas e invenciones que hasta entonces se habían visto, señalándose entre todos el Almirante con grandes ventajas, mostrando en sus colores, letra e invención, ser Isabela el único dueño de sus pensamientos; [...] (*Tardes*, I, 22 vº)

Por su parte, en *Engañar con la verdad*, se hace un torneo en ocasión de los quince años de la princesa Casandra. Aquí se presentan fiesta y mantenedor para detenerse en un momento de la celebración en el que muere el rey de Sicilia, padre de la princesa:

Era el mantenedor un príncipe de aquel reino, así de noble sangre, como rico en estado y rentas, el cual, con el aparato y ostentación que he referido, dio vuelta a la plaza con extraño gusto de la gente que asistía; [...]

Entró a este tiempo el Rey en la plaza con el acompañamiento que podéis considerar, los que, en las fiestas reales que en esta corte se han hecho, habéis visto regocijarlas y honrarlas nuestros católicos generosos reyes.

Ocupó su puesto; y hecha por las trompetas la señal partió el Rey contra el mantenedor con su lanza en la cuja, que derribada al ristre rompió en su contrario con mucha gallardía: el mantenedor la mostró en alzar la suya, al tiempo que se encontraron, gentileza que aplaudieron cuantos la notaron; si bien el Rey le envió mandar que no le hiciese a la segunda carrera; húbole de obedecer el mantenedor, que no debiera, porque, fuese destreza suya, o infeliz suerte del Rey que le estaba prevenida para ella ocasión, el mantenedor le rompió la lanza por la vista de la celada, metiéndole una astilla della por el ojo

derecho, con tal pujanza que le atravesó hasta los sesos; con que sin hablar más palabras cayó el Rey del caballo abajo muerto. (*Tardes*, VI, ff. 220 vº-221)³⁰

En ambos textos, el torneo nos es escatimado. Lo que hace avanzar la narración es un hecho relacionado con el torneo: el enamoramiento de Isabela, la muerte del rey que convierte en reina a Casandra, pero no hace falta una descripción en la que deban confrontarse distintos caballeros para que uno pueda quedarse con el amor de una dama en particular.

Esta situación, en cambio, la encontramos en *El duque de Milán*, la primera novela de *Tiempo de regocijo*. A grandes rasgos, el argumento es el siguiente: Ludovico gobierna Milán, pero su hermano Carlos quiere el trono. El duque, entonces, se hace pasar por muerto. Disfrazado de rústico, sirve a Victoria, la duquesa de Saboya. Finalmente, recupera el trono y se casa con ella. Carlos muere al querer huir.

El torneo es ofrecido por el duque de Ferrara, uno de los pretendientes de la duquesa, para celebrar el cumpleaños de la dama. Ludovico participa encubierto porque, en ese momento, cuidaba el jardín de la bella Victoria.³¹

La secuencia comienza con una descripción minuciosa del espacio donde tendría lugar el torneo:

Estaba en la plaza principal de palacio un tablado grande de un estado de alto, cuadrado, en medio del cual estaba puesta la tela enfrente de los balcones donde estaban la Duquesa y sus damas. Cerca del mismo tablado había una grande y rica tienda de campaña para el duque de Ferrara, que era el que comenzaba las entradas, porque era condición del torneo, que fuese mantenedor aquél que ganare precio hasta perder, y luego en su lugar entraba el que le ganaba, hasta que otro le sucediese por aventajarle. Eran jueces tres grandes señores de la corte, los cuales estaban sentados en un suntuoso tablado, ricamente aderezado de costosas colgaduras, y en él el aparador de los precios que daba el de Ferrara, que era el que publicó la fiesta.

Las dos de la tarde serían cuando en toda la plaza se oyó grande ruido de instrumentos, como son tambores, pífanos, trompetas y chirimías, que en varios puestos estaban repartidos, a cuyo bélico son entró el capitán de la guarda de la duquesa, con cien soldados vestidos de su librea, los cuales despejaron la plaza de la mucha gente que en ella había, dejándola de suerte que hubiese bastante lugar para las entradas. Luego entraron treinta cajas de guerra y otros tantos pífanos vestidos de encarnado y plata, colores de la Duquesa. Estos ocuparon dos hileras, haciendo calle para la entrada de un fuerte y bien torreado castillo, con su baluarte, foso y puente levadizo; el cual, artificiosamente, se movía por

³⁰ Velasco Kindelan (1983) señala la similitud de esta descripción con el relato de la muerte del rey Enrique II de Francia.

³¹ Es evidente la intertextualidad con la *Historia de Ozmín y Daraja*, interpolada en *El Guzmán de Alfarache*.

unas ruedas. Dio vuelta a la plaza al son de la confusa música de todos los instrumentos dichos, que a un tiempo tocaban, y pasándose frontero del balcón de la Duquesa, se hizo dentro una sonora salva de morteretes, a la cual respondieron luego muchas piezas de las torres y baluarte de la ciudad, con tan notable ruido que por un rato no se oían los unos a los otros. Arbolóse luego en la torre del homenaje deste castillo una bandera con las armas de la Duquesa, y otra después con la del duque de Ferrara.

Tendieron el puente y, abriéndose a este tiempo las puertas, se pusieron a ellas cuatro ferocísimos salvajes, con sus gruesas mazas a los hombros. Estando así un pequeño espacio guardando la puerta, salieron por ella doce cajas, y seis pífanos, vestidos de la misma suerte que los que primero habían entrado.

Seguíanlos veinticuatro caballeros, que eran padrinos, riquísimamente vestidos de raso encarnado, bordado de canutillo de plata. Grandes y hermosos plumajes blancos, y los cabos todos de este color. Detrás dellos entró el Duque, bizarramente armado con lucientes y costosas armas. Calzas y toneletes de los colores dichos y un hermoso manto que le arrastraba dos varas bordadas en él muchas cifras coronadas que decían *Victoria*. La celada adornaba un curioso y grande penacho de plumas blancas y encarnadas. Entró con pica de guerra, y habiendo subido al tablado en seguimiento de sus cajas y padrinos, hizo su entrada airosamente; y uno de los padrinos presentó la tarjeta, en la cual traía pintada el mismo castillo y guardas y al amor en lo alto entre unas nubes, apuntando a él un dorado arpón, y la letra decía así:

*Cuidado, guardas y muros
no han defendido el rigor
de los asaltos de amor.*

Retírose con esto a su tienda el Duque sentándose a la puerta della en una silla, habiéndole dado mucho gusto a los presentes con su lucida y grandiosa entrada. (*Tiempo*, I, 238-240)

A continuación, se describen las entradas, con sus respectivas carrozas y acompañamiento, de cada uno de los torneantes, seis en total, además del mantenedor. Ludovico es el tercero, vence al duque de Ferrara y sigue venciendo a los tres caballeros restantes, uno de los cuales, es su hermano. En todos los casos, la descripción es tan detallada como en el comienzo del torneo, como puede observarse en la llegada del embozado duque de Milán:

Del tercero aventurero esperaban todos la lucida entrada, cuando asomó por la plaza una tropa de doce cajas, acompañada de ocho pífanos, vestidos de encarnado morado y plata. Seguía a éstos un lucido y bien fabricado carro, en que venía el dios de amor, como le pintaron los antiguos, con sus alas y vendados los ojos, adornado de su arco y aljaba llena de arpones dorados. En la mano llevaba el arco, y puesto en él uno destos arpones. Venía sobre un dorado trono que remataba lo posterior del carro. A sus pies traía por trofeos a algunos fuertes héroes de las pasadas edades, como Sansón, David, Hércules y Farón y otros. En lo bajo del carro iba el aventurero, calada la vista, lucidamente armado; calzas, toneletes y plumas, eran de los tres colores; a su lado izquierdo

llevaba a su padrino vestido de raso encarnado, bordado de plata escarchada con matices de seda morada.

El aventurero llevaba calada la vista de la celada, y el padrino con una banda embozado el rostro, poniendo con esto grande deseo en todos de conocer quién sería. En lo anterior del carro iba en un sitio eminente un hermoso corazón, que con fuego artificial parecía irse abrasando. Todo el carro era dorado, desde lo superior del hasta las ocho ruedas en que fundaba. Era conducido por doce caballos blancos en forma de unicornios; dieron la vuelta a la plaza admirando a todos la lucida entrada del no conocido aventurero, y mucho más la Duquesa y sus damas que deseaban con sumo efecto saber quién fuere.

Llegó, pues, el hermoso carro a ponerse frontero de balcón de la Duquesa y del tablado de los jueces, donde el niño amor disparó el dorado arpon que tenía puesto en el arco, y dando con él en medio del corazón que se iba abrasando, se abrió por medio de la herida que le hizo, mostrando dentro de sí una hermosa ninfa, cuyo rostro era muy parecido al de la Duquesa, cesando con esto el fuego artificial. A todos dio mucho gusto la novedad de la invención, la cual acabada se apeó el caballero de su carro, y acompañado de su embozado padrino, hizo su entrada con pica de romper, lucida y bizarramente.

Presentó su tarjeta pintada en ella la misma invención de su carro, y al pie del corazón esta letra:

*La pena del fuego es gloria,
que es transformación que ordena
quien hace gloria mi pena.*

(Tiempo, I, 242-244)

Si bien este primer torneo incluido en la narrativa breve de Castillo Solórzano es el más extenso y el más minuciosamente descrito, volvemos a encontrar escenas similares en *Noches de placer*, en *Los alivios de Casandra* e, incluso, fuera del género narrativo, en la comedia *La torre de Florisbella de Sala de recreación*.³²

La importancia del torneo intercalado en el avance de la narración no justifica ni su extensión ni la multitud de detalles descriptos. Ludovico gana todos los duelos y otorga todos los precios a la duquesa y a algunas damas que la acompañan. La duquesa, curiosa, lo hace seguir y descubre que es Montano, su jardinero. Por último, dispuesta a averiguar su identidad, lo hace a través de un retrato del supuestamente muerto duque de Milán.

¿Era necesaria tanta minuciosidad para que la duquesa corrobore que las dudas que tenía acerca de su jardinero eran ciertas? Bien se podría haber elidido la descripción, con una breve explicación de la voz narradora. Sin embargo, es evidente

³² En *Noches de placer*, se describen torneos en *La ingratitud y el castigo*, *Atravimiento y ventura* y *El bien hacer no se pierde*; en *Los alivios de Casandra*, hay un torneo en *Los efectos que hace amor* y en el marco narrativo de *Fiestas del jardín*, se celebra una sortija al comenzar la "Segunda fiesta", con una descripción similar de su desarrollo, aunque mucho más breve.

que los lectores disfrutaban con este tipo de descripciones. De todos modos, el ambiente idealizante y los personajes nobles le dan naturalidad a la inclusión, de la que quise transcribir ambos párrafos porque resultan sorprendentes los artificios utilizados en el ingreso y en la vestimenta de los participantes. De hecho, Díez Borque (1986: 24) señala que:

[...] Las relaciones de fiestas suelen detenerse en la minuciosa descripción del lujo en el vestido de cada uno de los nobles que participan en ella, en una suerte de competición ostentosa. El vestido es, pues, un elemento central en la fiesta con efectos de ostentación decorativa y de distanciamiento de lo cotidiano.

Por su parte, el arreglo de las carrozas y las tramoyas necesarias para ofrecer semejante espectáculo debían ser muy atractivos para el público, ya que eran un elemento esencial de las comitivas festivas (Bonet Correa, 1986: 46). Es por eso que, a falta de un torneo real, es muy probable que leyeran con gusto uno ficticio. Además, la recreación del torneo, a través de elementos sonoros (tambores, pífanos, trompetas y chirimías; confusa música; salva de morteretes); de color (raso encarnado; canutillo de plata; plumas blancas y encarnadas; encarnado, morado y plata; arpones dorados; bordado de plata escarchada con matices de seda morada); junto con la descripción del movimiento de las carrozas, caballeros y acompañamiento, subrayando, en todo momento, su suntuosidad, completa la imagen de la fiesta que suponía un torneo en la sociedad barroca.

Francisco López Estrada (1982), en un interesante artículo sobre la relación entre fiestas y literatura, se refiere a los escritos denominados *Relaciones*, que recogen las primeras noticias que se conocen de un suceso militar, político o religioso. En el caso de las Fiestas, en las que se incorporan los torneos, señala la necesidad de su perpetuación a través de la escritura, por lo que “la Relación de una fiesta tiene que procurar describirla de la manera más viva y pormenorizada posible” (1982: 301). En este sentido, las descripciones de Castillo no difieren demasiado de las *Relaciones* de las fiestas áureas. Al respecto, eran comunes los juegos aristocráticos en el marco de las fiestas barrocas (Díez Borque: 1986). Sobre los torneos en particular, Teresa Ferrer Valls (1991: 19) señala que:

Con raíces en la Edad Media, los torneos pervivieron a lo largo del siglo XVI y en el XVII como uno de los entretenimientos aristocráticos de mayor éxito.

En líneas generales, su espectacularidad residía tanto en la habilidad de los caballeros como en la indumentaria de jinetes y cuadrillas, en el paramento de los caballos y en un complejo entramado de divisas y motes.

Por su parte, Deleito y Piñuela (1954: 89-90) hace una detallada descripción de esta diversión en particular, basada en duelos fingidos entre jinetes pertenecientes a lo más distinguido de la sociedad monárquica:

Los torneos eran obra de la nobleza, en cuyas filas se reclutaban sus actores y espectadores. Generalmente los inspiraba una dama, y eran un homenaje rendido a su hermosura por el caballero que *la servía* (esta frase de *servir* era ritual en la galantería caballeresca), el cual actuaba de *mantenedor*, retando a sus iguales.

[...]El caballero había de mostrar, por ciertas particularidades del atavío que ostentaba en la lid, la secreta pasión que le consumía. Tales eran los emblemas llamados *divisa*, *empresa* y *mote*. La *divisa* consistía en un color simbólico, que expresaba convencionalmente los sentimientos o la situación amorosa del caballero. [...]

Las *empresas* constaban de dos partes, llamadas *alma* y *cuerpo*, que aisladamente carecían de significado; pero sí le tenían juntas. Consistía el *cuerpo* en una figura pintada: águila, palmera, laurel, etc. El *alma* era la inscripción o letrero que acompañaba y explicaba la figura. [...]

Los *motes* eran máximas o proverbios comprensibles por sí mismos, [...]

Los justadores regalaban el galardón recibido a las damas presentes, como testimonio de amor o cortesanía.

El texto de Deleito explica, en gran parte, la participación de los caballeros en el torneo de *El duque de Milán*. Sobre el mote –o letra, como se llamaba–, López Estrada (1982: 294) señala que “las letras y motes con que aparecían los caballeros para manifestar, sobre todo, su estado amoroso eran piezas que se habían escrito de acuerdo con las normas de la lírica cancioneril”, y agrega que esas letras y motes recogen la tradición cortés medieval, tomando como modelo, sobre todo, las formas menores de la lírica conceptual. En el caso de la novela que nos ocupa, el mote de Ludovico,³³ que tornea encubiertamente, se vuelve enigmático por esta situación, a diferencia del claro “guardas y muros no han defendido el rigor de los asaltos de amor” del duque de Ferrara. La significación del corazón del duque de Milán, transformado por el amor, se completa con la transformación que significa su disfraz y la gloria que aspira.

Todos estos elementos denotan el placer, el deleite y la admiración que este tipo de fiestas provocaba en el público, sentimientos que compartían los lectores tanto de las mencionadas relaciones como, y sobre todo, de las obras literarias que los

representaban. Además, entiendo que la necesidad de incorporar estas descripciones tienen su correlato con el gusto –todavía vigente en el siglo XVII- por las novelas de caballerías.

Por otro lado, si bien analizaremos la relación entre Castillo y las academias en el apartado correspondiente, no podemos dejar de lado su condición de poeta de academias y, en ese sentido, se debe tener en cuenta que la mayoría de las justas poéticas concluían con toros, juegos de cañas u otras demostraciones de destreza muy cercanas a los torneos (Blanco, 1988); con lo cual, no sería descabellado pensar que para el autor son elementos tan importantes para contribuir al entretenimiento como la poesía jocosa o el espectáculo teatral.

4.3.4 El caso *Sala de recreación*

Dejando de lado los interludios líricos y la fiesta barroca, no quiero terminar este análisis del juego polifónico que presentan las colecciones de novela de Castillo Solórzano sin mencionar una novela clave incluida en una colección clave. Me refiero a *Escarmiento de atrevidos*, la cuarta novela de *Sala de recreación*. Recordemos que el prólogo a esta colección fue, en cierto modo, el disparador de este estudio sobre los intertextos incluidos en la narrativa breve. *Escarmiento de atrevidos* funciona, casi, como cifra de la propuesta narrativa del tantas veces citado prólogo de la colección.

De su argumento, destacaré, solamente, el conflicto final. Una dama -doña Violante- toma los hábitos por un desengaño amoroso. Luego de un año de vida religiosa, ve en una ceremonia a don Enrique, el culpable de su ingreso al convento. Entre ellos se inicia una pasión tal que provoca que el caballero intente en tres oportunidades entrar al claustro y visitar a la dama en su celda. Fracasa en las dos primeras y esto tendría que haber sido suficiente aviso para no intentarlo nuevamente. Pero, finalmente lo hace escondido entre dos colchones que doña Violante había solicitado. Cuando ella los recibe, encuentra a su amado muerto por asfixia.

Tanto en el comienzo como en el final del relato, las voces narradoras se detienen un poco más de lo común en las consideraciones sobre la utilidad y el deleite. Así, Eufemia, la dama de la tertulia encargada de novelar en esta recreación, prepara a

³³ “La pena del fuego es gloria / que es transformación que ordena / quien hace gloria mi pena”.

VII. Reproducción de la portada de *Sala de recreación*
de Alonso de Castillo Solórzano (Zaragoza, 1649)

S A L A
D E
RECREACION.

A
DON FRANCISCO
ANTONIO GONZALEZ,
XIMENEZ DE VRREA.
SEÑOR DE BERBEDEL,
ANTES TIZENIQUE.

POR DON ALONSO DE CAS-
tillo Solórzano.



CON LICENCIA.

En Zaragoza, Por los herederos de Pedro Lanaja,
y Lamarca, Impresor del Reino de Aragon,
y de la Universidad, Año 1649.

A costa de Iusepe Alfay, mercader de Libros.

su auditorio diciendo:

Mi discurso (discretos caballeros, hermosas y entendidas damas), ha de ser ejemplar, dando advertimientos y avisos a todos los que siguieren las pisadas del asunto de él, para que con el castigo que tuvo (digno de su obstinación), escarmienten; y no será poca suerte, que deleitando mi narración, saquen este fruto de ella los que dejados de la mano de Dios, solicitan a sus esposas que le han ofrecido con voto su pureza en la reclusión de un monasterio. Con este anticipado advertimiento, contaré un suceso, que aunque se me oiga como novela, a mí se me refirió por caso verdadero. (*Sala*, IV, 147)

Luego del relato, concluye afirmando que “Este fin tienen o pueden esperar, los que solicitan o solicitaren las esposas de Cristo para divertir las de su devota y religiosa vida”, seguida de la voz narradora del marco asegurando que:

A todos dejó edificados el discurso ejemplar de doña Eufemia, y algunos comprendidos en aquel galanteo hizo abstenerse de él; que toma Dios por instrumento un entretenimiento alegre para que de él saque algún fruto en su servicio. (*Sala*, IV, 176)

Este comentario, más cercano al encuadre narrativo de las novelas de María de Zayas que al de las de Castillo Solórzano parece retomar la propuesta del prólogo: “Lo moral que hallares en estas Novelas, basta para muchos advertimientos”.³⁴ Pero lo interesante es que aquel “para que no canse la prosa, lo mezclo con diferentes versos” aparece también en el interior de la novela. En una de las secuencias del infaltable romance paralelo entre los criados de los protagonistas, Celio -criado de don Enrique- le canta a Laurencia -criada de doña Violante- y la voz narradora nos dice que:

No pudo la quieta atención de los que escuchan a la dama abstenerse de no celebrar con aplausible risa el romance de Celio, el cual refirió la hermosa doña Eufemia con mucha gracia y donaire; quietáronse todos, y ella volvió a su discurso, diciendo así.

Oyó Laurencia el bien cantado, cuanto pícaro romance de Celio (referido aquí por permitirlo el tiempo), y enternecióse [...] (*Sala*, IV, 160)

De todas las colecciones de Castillo, esta es la única intervención de la voz

³⁴ No pretendo con este comentario señalar algún tipo de influencia de las *Novelas amorosas y ejemplares* sobre el trabajo de Castillo, a pesar de la admiración que el escritor manifestaba por María de Zayas, como se desprende del Libro II de *La garduña de Sevilla*: “[...] en estos tiempos luce y campea con felices lauros el ingenio de doña María de Zayas y Sotomayor, que con justo título ha merecido el nombre de Sibila de Madrid, adquirido por sus admirables versos, por su felice ingenio y gran prudencia, habiendo sacado a la estampa un libro de diez novelas, que son diez asombros para los que escriben deste

narradora en el interior de una novela para comentar el modo de narrar un personaje y referirse a su recepción. Sus opiniones sobre los modos de narrar se manifiestan, generalmente, al finalizar cada uno de los relatos. En este caso, su voz interviene describiendo la reacción de la tertulia, lo que subraya aún más la importancia del elemento lúdico, incluso dentro de una narración que, por medio de un final trágico, pretende ser aleccionadora. Pero además, debemos tener en cuenta los comentarios de doña Eufemia a su narración: refiere el romance por “permitirlo el tiempo”, lo que habla de ciertos códigos dentro de la intercalación de textos. Poco antes, la narradora había presentado la relación entre los criados diciendo que “pasaban entre esta criada y Celio graciosos coloquios en sus amores, que será bueno dar parte de ello al auditorio; porque no todo el discurso ha de andar en chapines, bocado ha de haber para la risa” (*Sala*, IV, 156). Una vez más, encontramos en la novela una clara alusión a la necesidad de incorporar elementos que permitan la diversión.

Considero que la interacción textual que presenta *Escarmiento de atrevidos* puede funcionar como modelo de construcción narrativa, respondiendo a las consignas del prólogo y añadiendo, además, un pequeño tratadillo sobre el arte de narrar en el siglo XVII español: necesidad de unir lo útil con lo deleitoso; un claro gusto por lo risueño, provocado por un estilo un poco más bajo y, sobre todo, la importancia del “buen modo de narrar”, inherente al espíritu de cortesanía que dio origen a muchas de estas inclusiones.

4.3.5 Presencia de la Academia en las colecciones de Castillo

Hasta 1625, fecha de la publicación de *Tardes entretenidas*, Castillo Solórzano fue, esencialmente, un poeta de academias. Ya mencionamos su participación, en Madrid, en la academia de Sebastián Francisco Medrano, y en las Justas poéticas por la canonización de San Isidro. Es posible, además, que haya integrado algunas de las academias que funcionaban en otras ciudades españolas (Sánchez, 1961).³⁵

género, pues la meditada prosa, el artificio dellas y los versos que interpola, es todo tan admirable, que acobarda las más valientes plumas de nuestra España”. Castillo Solórzano (1922: 94-95).

³⁵ Para un estudio pormenorizado de las academias, cfr. Sánchez (1961), King (1963) y el sugerente artículo de Aurora Egido (1990a).

Las academias llegaron a España en medio del espíritu de cortesanía que ingresó con *El cortesano* de Castiglione (Egido, 1990a). En ese sentido, la recreación de estos encuentros poéticos en el interior de las colecciones señala otra línea de continuidad con toda la gama de entretenimientos cortesanos que frecuentaba la sociedad de la época. De allí que el marco de *Huertas de Valencias* y el relato de una reunión académica en *Las harpías en Madrid*, fueron vistos como documentos, aunque idealizados, de esta práctica literaria (Sánchez, 1961; Egido, 1990a).

Recordemos la propuesta del marco narrativo de *Huertas de Valencia*, por la cual, cinco caballeros concertaban realizar “una Academia formada, no como las celebradas de Italia, sino un remedo suyo en cuanto a traer cada uno de los cinco (pues hacemos versos) los que se les repartieren al asunto que se le diere” (*Huertas, Preliminares sin paginar*). El espacio en el que tiene lugar es el jardín, coincidiendo con los diálogos renacentistas, aunque aquí la discusión filosófica queda de lado, dando lugar a otros entretenimientos cortesanos como, en este caso, poemas, novelas y una comedia. Al respecto, Willard King (1963: 36) afirma que:

[...] a comienzos del siglo XVII las academias se habían convertido en verdaderas fábricas de producción de versos; quizá dedicasen algún tiempo a debates sobre teoría literaria, y en la mayor parte de los casos, prestaron un cierto homenaje a tradiciones académicas más antiguas al preparar sus más o menos doctos discursos, pero la poesía, de forma intrincada y contenido superficial, era su dedicación principal.

Precisamente, los poemas que rodean las novelas y la comedia enmarcadas en la colección corresponden a este tipo de poesía de academias, como así también muchos de los poemas que completan el entretenimiento concertado en las distintas colecciones.

Ahora bien, siguiendo en la línea de este bosquejo idealizado que representan las academias incluidas en los textos de Castillo, repasemos la descripción de la sala y las actividades que aparecen en *Las harpías en Madrid*, porque entiendo que contribuye a la comprensión del desarrollo de este tipo de reuniones:³⁶

[...] allí vieron esta sala, curiosamente aderezada de cuadros de paisajes, de valiente pincel, y, asimismo, muchos ramos llenos de curiosas flores y

³⁶ Esta descripción minuciosa y pormenorizada del espacio lleva a José Sánchez (1961: 186) a decir que: “La descripción de la sala nos aporta curiosos datos sobre el lugar y funcionamiento de las academias españolas. Como Castillo Solórzano también asistía regularmente a las academias de su tiempo, no cabe duda de que se inspira en ellas para la de las harpías.”

serán pesadumbres. No fue mi intento ser molesto con ellas, divertirle honestamente, sí. Esta invención conozca, sino es conforme con la ejecución de lo escrito, aunque las comedias ya han granjeado aplausos en los teatros de España, representadas de Morales, el Valenciano, y Avendaño, autores¹³ conocidos.¹⁴

Lector carísimo, poco me importa captarte la benevolencia, llamándote pio, discreto, prudente y otros atributos que los escritores dan a los lectores en sus prólogos, si todo esto ha de servir de poco. Pues si la obra tiene que censurar no has de dejar de hacerlo, [...] está escrito con el estilo que otros deste género que he sacado a luz en que he sido favorecido, no menos lo espero ser de tu piedad presente, que con esto me anime a darte otras obras en que te entretengas.¹⁵

En principio, en casi todos los prólogos tenemos el correspondiente juego de palabras con el título que, como en *Tardes entretenidas*, contribuye a captar la benevolencia del lector, tópico mencionado explícitamente en *Noches de placer* y *Los alivios de Casandra*.

Hay elementos que parecen documentar la recepción tanto de las novelas como de las comedias del autor. En el caso de *Fiestas del jardín*, la referencia a los autores que representaron las comedias incluidas está legitimando, sin duda, la capacidad de Castillo como autor dramático. En *Los alivios de Casandra*, se refiere al haber sido favorecido en el género.

En relación con las coordenadas horacianas, vemos que oscilan entre el *delectare* y el *prodesse*, según el prólogo, aunque en todos se resalta la intención de entretener. De hecho, el sugerir un cambio de entretenimiento si la lectura no le resulta placentera al lector, es un signo claro de que la utilidad queda de lado.

Más allá de estas observaciones, resulta interesante el comentario que incluye en *Noches de placer*, cuando establece la diferencia entre los autores de antaño y sus

¹³ Se trata de “autores” (directores de compañías de teatro) muy conocidos en el siglo XVII. Morley y Bruerton (1963) mencionan a Juan de Morales Medrano y Cristóbal de Avendaño como directores de compañías que representaron comedias de Lope de Vega. “El Valenciano” debió ser, probablemente, Juan Jerónimo Valenciano, quien, junto con su hermano Juan Bautista, desarrolló su labor teatral en Valencia y que representó obras tanto de Lope como de Tirso de Molina (Ferrer Valls, 2002). Con respecto al Valenciano, cabe destacar, además, que *Fiestas del jardín* está ambientada en Valencia, publicada en Valencia y que, si tenemos en cuenta las observaciones de Cotarelo (1906b) es muy posible que las comedias hubiesen sido representadas por la compañía muy poco tiempo antes de la publicación de la colección.

¹⁴ Alonso de Castillo Solórzano, *Fiestas del jardín* (1634), Valencia, Silvestre Esparsa. En adelante, todas las citas del texto corresponderán a esta edición. Preliminares sin foliar, “Al lector”.

¹⁵ Alonso de Castillo Solórzano, *Los alivios de Casandra* (1640), Preliminares sin foliar, “Prólogo”. Barcelona, Imprenta de Jaime Romeu. En adelante, todas las citas del texto corresponderán a esta edición.

contemporáneos, y afirma que los autores jóvenes saben lo que es menester para divertir honestamente. Aquí, aunque muy sutilmente, reaparece la intertextualidad ya señalada con el prólogo de las *Ejemplares*: “divertimientos honestos para sobrellevar y divertir sus penalidades y trabajos”; pero, además, entiendo que es una clara alusión a la intención de entretener que tenía el nuevo género.

4.2.1.2 El marco narrativo

En el Capítulo II, me referí a las características que, desde Boccaccio, presenta el marco narrativo en el que se incluyen las novelas que componen muchas de las colecciones aparecidas en el siglo XVII español. También mencioné una doble función del marco: soporte integrador de los relatos y espacio en el que se inscribe la práctica social “literatura” dentro del discurso narrativo (Talens, 1977). Todos estos elementos lo relacionan con el buen modo de narrar, típico del ideal de cortesanía que se genera en las postrimerías de la Europa medieval, proyectándose en algunos textos de la España barroca.

En el caso particular de las colecciones de novelas de Alonso de Castillo Solórzano, el marco narrativo que funciona como soporte integrador se convierte, casi, en un elemento estereotipado en el que sólo se modifica el motivo de la reunión. Sin embargo, y a pesar del estereotipo, es posible encontrar algunas variables significativas en las distintas colecciones. Además, también funciona como un modelo de cortesanía que privilegia el buen modo de narrar. Un recorrido por las introducciones de las distintas colecciones que componen nuestro corpus y el análisis puntual de algunos de los marcos narrativos, nos permitirá deslindar mejor estas cuestiones. Veremos también cómo, en la propuesta narrativa del entretenimiento concertado, aparecen algunos elementos a tener en cuenta para una posible conformación de una poética del *delectare*.

TARDES ENTRETENIDAS: El marco nos ubica en una finca en la ribera del Manzanares. Allí acuden dos viudas con sus cuatro hijas junto a Octavio, un personaje donairoso, con atributos de músico. El motivo del viaje es la necesidad de una de las damas mayores de recuperar su salud, lo que posibilita que en las

tres últimas reuniones se incorpore un médico al grupo. El entretenimiento concertado surge a instancias de Octavio:

[...] dispongo entreteneros las tardes hasta la noche y ha de ser de esta manera.

Que a la persona que le tocare, o por suerte o mandato, cuente a todos una novela con la mejor prosa que de su cosecha tuviere, y luego que se acabe, lleve dos remates con dos ingeniosos enigmas, que digan así mismo otras dos personas que para esto sean señaladas por sus turnos, mientras durase este gustoso ejercicio, sazonando yo todo esto antes y después, cantando alguna letra o romance hecho a algún gracioso suceso, o repentinamente al asunto que se me señalare, que con eso y con cantar a tres y cuatro voces algunos tonos que yo he enseñado a estas señoras, pienso que podremos dar a esta conversación el título de las *Tardes entretenidas*, y espero de los agudos ingenios de todas estas damas que han de novelar muy a imitación de lo de Italia donde tanto se hanpreciado desto. (*Tardes*, f. 4 vº)

JORNADAS ALEGRES: Luego de pasar una temporada en una finca en Talavera, una dama embarazada de cinco meses, sus dos hermanas, sus dos cuñados y, una vez más, un personaje donairoso, esta vez de nombre Feliciano, viajan hasta Madrid, repartiendo el recorrido en cinco días, para que no resulte cansador. Para entretenerse, Feliciano propone lo siguiente:

[...] cada día le toque a uno de los seis el entretener a los demás una hora, con un discurso que haga, en que refiera un suceso con su moralidad, porque se mezcle lo provechoso con lo deleitable, que yo me obligo a sazonar los que se dijeren con cantar versos míos antes y después. Y asimismo, estas señoras doncellas me ayudarán con sus dulces versos, cantando algunos tonos que yo les he enseñado; sin esto dirá cada uno los versos que supiere de memoria, con que podremos divertir las jornadas hasta Madrid. (*Jornadas*, 17)

TIEMPO DE REGOCIJO: Tres caballeros de Madrid con sus familias deciden reunirse para festejar las Carnestolendas, organizando una fiesta en cada casa:

[...] que desde el domingo que viene nos juntemos, en siendo de noche, en esta sala (donde quiero que sea la primera holgura), y ésta conste de todos estos divertimientos.

Mientras se hace hora de cenar, quiero que don Claudio, mi hijo, os refiera una novela maquinada de su ingenio, guardando en lo razonado della el decoro que debe a tan discreto y principal auditorio; después della, dirá cada uno los mejores versos que supiere de memoria, graves o jocosos, que si lo fueren, no desdiciendo de la compostura que debe guardarse, serán más a propósito del tiempo; y después de la cena se rematará la fiesta con algunos graciosos bailes o máscaras o alguna representación. (*Tiempo*, 193)

En la primera noche, los criados representan un entremés. En la última, se nos dice que se representará una comedia, sin incluirla en el texto.

HUERTA DE VALENCIA: Cinco caballeros se dirigen de Valencia a unas huertas ubicadas a orillas del mar, para pasar las Pascuas de Reyes. Están caracterizados a partir de sus estudios: Don Leonardo, que había estudiado Latín, Retórica e Historia y, además, hacía versos; el Doctor Eusebio, el mayor médico y filósofo que se conocía en España; Micer Hortensio, que era jurista; Don Guillén, que estudiaba Artes y Filosofía; y el Maestro Laurencio, recién graduado en Teología. Entre todos conciertan realizar una Academia durante el tiempo festivo:

[...] en ellas sea nuestro divertimento en esta forma. Cada día le toque por suerte a uno de nosotros el tener en su heredad la fiesta: y ella ha de ser una Academia formada, no como las celebradas de Italia, sino un remedo suyo en cuanto a traer cada uno de los cinco (pues hacemos versos) los que se les repartieren al asunto que se le diere. Y porque se le dilate más el tiempo el que tuviere la fiesta en su Alquería esté obligado a dar los asuntos, quedándose con el trabajo de más a más, de escribir una Novela o referirla de memoria, procurando que tenga su moralidad, porque se saque provecho de su artificio. Tras desto por remate de la fiesta, traeremos quien antes, y después la alegre con la música, para que se diviertan más los convidados que a esto concurrieren, [...]¹⁶

En la última fiesta, en lugar de narrarse una novela, se representa la comedia *El agravio satisfecho*.

NOCHES DE PLACER: En Barcelona, don Gastón Centellas, un caballero viudo con dos hijas, reúne a familiares y amigos para pasar las fiestas de Navidad:

[...] me parece proponer el modo de vuestro divertimento, sujeto a la censura y enmienda si no fuere tal la proposición. Mi parecer es que estas cuatro noches de las fiestas desta Pascua, con las de los días del año y Reyes, se pasen desta manera. Que juntos todos los que aquí nos hallamos, se señalen cada noche caballero y dama para que en oposición refiera cada uno una novela, maquinada de su ingenio, que deleite a todo el auditorio, y que antes y después dellas se sazonen con músicas y bailes: con que será bastante entretenimiento para cada noche, que yo espero que serán de modo que merezcan el título de *Noches de placer*. (*Noches*, 8-9)

¹⁶ Alonso de Castillo Solórzano, *Huerta de Valencia* (1629), Valencia, por Miguel Sorolla, Preliminares sin paginar. En adelante, todas las citas del texto corresponderán a esta edición.

En esta descripción del encuadre de la novela, se debe tener en cuenta que cada relato está precedido por una dedicatoria del autor a distintas personalidades, lo que quiebra la continuidad narrativa del marco.

LAS HARPIÁS EN MADRID Y COCHE DE LAS ESTAFAS: Esta es una de las dos colecciones cuya construcción difiere con el armado convencional del marco, además de que sus personajes pueden considerarse como ejemplos de picaresca femenina. En la introducción, se nos cuenta la historia de doña Teodora, una viuda de Sevilla, y sus dos hijas, Feliciana y Luisa, que, por algunas deudas pendientes, deciden desaparecer de la ciudad y van a la corte a probar fortuna. Allí, alquilan un cuarto en casa de doña Estefanía, otra viuda con dos hijas, Constanza y Dorotea. A partir de un amorío de una de las muchachas con un caballero que muere en una pendencia, las seis mujeres logran apoderarse de un carruaje. En lugar de “entretenimiento concertado”, al finalizar la introducción se nos dice que:

[...] este coche (disfrazado con dos cubiertas y conducido por dos tiros de caballos, diferentes de los que ha tenido) podrá servir de cubierta de nuestras cosas y dar autoridad a nuestros embelecos; a cada una aviso que se ha de prevenir pronta en la estacada de este coche, ha de hacer con su cara y luego con su astucia un rendimiento tal, que de él redunde una provechosa estafa, [...]. Pues para que tenga principio lo propuesto, yo quiero que Feliciana sea la primera que muestre a lo que se alarga su ingenio, [...] (*Harpías*, 29-30)

En lugar de novelas, tenemos aquí una sucesión de estafas protagonizadas por cada una de las damitas, con su cuota de fabulación, disfraces y puesta en escena. Y en medio del clima entremesil que puede esperarse de semejante esquema, al finalizar cada una de las estafas, en una suerte de paratexto, se lee una moraleja presentada como “Aprovechamiento deste discurso”. Además, en cuanto a textos y géneros intercalados en la obra, tenemos un entremés, la recreación de una academia y la lectura de una novela.

FIESTAS DEL JARDÍN: Esta es la otra colección cuyo marco narrativo difiere de los convencionales encuadres de Castillo. La introducción es, en sí misma, una

novela en la que, luego, va a estar incluida la fiesta, de un modo similar a los *Cigarrales de Toledo* tirsianos. Don Carlos, un caballero cordobés, llega a Valencia procedente de Génova. En el momento en que desciende del barco, doña Ángela, una dama valenciana, se enamora de él. Mientras lo contempla, ve cómo se le acercan dos damas embozadas y una de ellas lo hiere de un disparo en el brazo. El caballero se defiende de sus atacantes, que resultan ser hombres disfrazados, los deja heridos y huye. Llegando a las afueras de la ciudad, es protegido por don Jaime, casualmente, el padre de doña Ángela.

Con el correr de la historia, sabemos que don Carlos había sido herido por encargo de una dama enemiga, que luego de este hecho, ingresa a un convento. Los agresores son ajusticiados y don Carlos planea su boda con doña Ángela. Cuando llega su familia de Córdoba, se amplían las bodas, porque el hermano de don Carlos se casa con la hermana de doña Ángela, y la hermana del caballero, con un primo.

Casáronse, y aquella tarde hubo carrera en la calle de don Jaime [...]. Esa noche hubo sarao, donde asistió el virrey. Acabose temprano, por dar lugar a que los novios fuesen premiados con el logro de sus deseos. El siguiente día hubo otro sarao; y por regocijar las bodas con más espacios, los novios y parientes se salieron al Jardín del Patriarca don Juan de Ribera Arzobispo de Valencia. [...]

En este jardín, pues, trataron de alegrarse los novios, ofreciéronse a entretenerles caballeros ricos, deudos suyos, con fiestas, tocándoles cada uno la suya. (*Fiestas*, 33-34)

Las fiestas se extienden por seis días, en los cuales se alternan, entre otros entretenimientos, la representación de comedias (tres en total) y la lectura de novelas.

LOS ALIVIOS DE CASANDRA: El encuadre se ambienta en Milán, donde la hermosísima Casandra, pretendida por muchos de los jóvenes de la ciudad, se enferma y los médicos sugieren llevarla a una quinta de las afuera. Allí, es acompañada por un grupo de damas entre las que se destacan Gerarda y Estefanía, pertenecientes a la nobleza española. Será Gerarda la que proponga el “entretenimiento concertado” diciendo que:

[...] será bien que las seis procuremos aliviarla su melancolía con algún ejercicio gustoso que la divierta y alegre, dando orden como cada día tome una de nosotras por su cuenta el divertirla y alegrarla ayudada de las demás, y el género de alivio, me parece (con vuestro consentimiento) que sea el ejercicio de novelar, tan usado en Italia y aun en España, pues me certifican los de allá [...] que los ingenios españoles usan ahora desto mucho, descubriendo en el novelar su buena inventiva, su galante prosa, y el artificio que para esto se requiere, a cada una le tocará referir una novela señalado para este efecto alguna amena estancia de las muchas que tiene este hermoso jardín que favorecerá Casandra; antes y después de este ejercicio habrá música, pues tan excelentes voces tiene el marqués con qué divertirse, y si la emulación en alguna quiere exceder de los límites propuestos en cuanto a divertimento se la podemos permitir, pues todo redundará en ejercicio de la hermosa Casandra, y en beneficio de su salud. (*Alivios*, ff. 4 v^o-5)

Las novelas se suceden a lo largo de cinco días y en la última se representa la comedia *El mayorazgo figura*.

SALA DE RECREACIÓN: El “entretenimiento concertado” tendrá, una vez más, las carnestolendas como justificación temporal. En Pamplona, don Teobaldo de Navarra, ofrece su casa para tolerar la rigurosidad del invierno durante las fiestas:

[...] y así les dijo, que pues en su casa había una sala aventajada en grandeza a cuantas había en Pamplona, en quien se habían festejado festivos saraos, como bien sabían, la determinaba ofrecer a sus amigos para festiva palestra de cuantos entretenimientos honestos se pudiesen maquinar para la celebración de las futuras carnestolendas, disponiendo su adorno de modo [que] no fuese desabrigada por su grandeza, sino muy apetecida por su abrigo, adonde permitía saraos de danzas y bailes, máscaras, academias, justas poéticas y representaciones, y sobre todo el novelar todas las noches en que hubiese juntas de damas, por saber cuánto se gustaba de este ingenioso ejercicio, el cual quería que ejerciesen damas y caballeros alternativamente, porque sobre este fundamento habían de ser los demás divertimientos recreación para los dos sentidos, de la vista y oídos. (*Sala*, 44)

El eje central de la recreación durante los primeros seis días es una novela. Las fiestas culminan en la “recreación sexta” con la representación de *La torre de Florisbella*.

LA QUINTA DE LAURA: También ambientada en Milán, Laura, una bella joven de 15 años, se retira a una quinta con sus damas, todas españolas, mientras aguarda que su padre regrese de la guerra. Es la misma Laura la que, “para divertir el tiempo” propone:

[...] de que en conformidad todas sus damas la entretuviesen, ya con música, ya con danzas, y ya con novelar, ejercicio muy usado en Italia; díganlo los Bandelos, Sansovinos y Boccaccios, que tantos tomos han impreso de ellas y ahora en España los han excedido con grandes ventajas, pues esto se hace con más primor y propiedad para entretenimiento de los lectores y suspensión suya. (*Quinta: 3*)¹⁷

Con excepción de *Las harpías en Madrid*, estructurada como una colección de novelas pero cuyo argumento dista del convencional, el ambiente de cortesanía invade todos los encuadres. Además, algunos marcos narrativos presentan cierta similitud: *Tiempo de regocijo* con *Sala de recreación*; *Los alivios de Casandra* con *La quinta de Laura*.

Respecto de la ambientación, y en clara correspondencia con el *Decamerón*, el jardín es el espacio ideal para estos “saraos entretenidos”, coincidiendo con el tiempo de primavera o verano: *Tardes entretenidas*, *Huerta de Valencia*, *Fiestas del jardín*, *Los alivios de Casandra* y *La quinta de Laura* se desarrollan en sitios cuya descripción responde al tópico del *locus amoenus*. Por su parte, en las colecciones cuyo encuadre temporal transcurre durante el invierno (*Tiempo de regocijo*, *Noches de placer* y *Sala de recreación*), se hace hincapié en la suntuosidad de los ambientes en los que se celebran las fiestas, en especial, en *Sala de recreación*, cuya descripción es una de las más minuciosas de toda la obra de Castillo:

Era la sala de más de trescientos pasos en largo, y casi la mitad de ancho; en ésta se pusieron cuatro estufas [de modo] que sin verse fuego, le hubiese para abrigo de los que habían de asistir allí, al modo de las de Flandes. En el tope de la sala levantó un estrado de hasta seis pies en alto, cubierto de ricas alfombras turcas, iguales en colores a muchísima cantidad de almohadas bordadas, que ocupaban este dilatado espacio. El estrado cercaba una barandilla de palastros de plata de dos palmos de alto, y a trechos había de este precioso metal muchos braseros para abrigo de las damas.

Las paredes de la sala estaban adornadas con ricos paños flamencos de excelente estofa, todos muy conformes, así en la continuación de la historia que en ellos estaba tejida con grande primor, como en los vivos colores de que estaban matizadas sus figuras. Por el friso de la sala había muchas cornucopias doradas, capaces de tener cada uno una hacheta de dos pabilos blanca, con que no se echaba menos la luz del día; éstos circuían aquella dilatada estancia con mucho concierto.

En cuatro puestos de la sala había cuatro tabladillos con sus barandillas doradas, dedicados para menestres y músicos de cuerda, que a tiempos

¹⁷ Cotarelo y Mori (1906) pone en duda la autenticidad de esta novela, pero la crítica posterior la ha aceptado como tal. No cuestiono este punto en el presente trabajo.

tocasen. En los largos de la sala había una grada ancha, capaz para dos hileras de sillas, puestas de modo que las de delante no embarazasen la vista a los que estuviesen en las de atrás. El suelo solo carecía de abrigo, porque para los que habían de danzar no les estaban bien ni esteras ni alfombras. Con esta prevención tuvo otra don Teobaldo, y fue tener muchas hachas para alumbrar a los que entraban y salían en su casa, y pajes con ricas libreas que las llevasen; gran cantidad de colaciones; preciosos y olorosos vinos; finalmente, no faltó nada de lo que era necesario para pasar el frío con recreo, divertimento y comodidad. (*Sala*, 44-45)

Si bien en las descripciones de Castillo abundan los detalles, además de que suele detenerse en ambientes, estrados, cortinados y demás elementos suntuosos, ésta en particular presenta una rigurosidad tal que permitiría reconstruir la sala por completo. Podría funcionar, además, como un documento de lo que eran los salones de fiesta de la nobleza cortesana, pero lo cierto es que cada uno de sus componentes está ubicado en función de disponer el entretenimiento y la diversión a los concurrentes. En cuanto a los jardines, la descripción del *locus amoenus* responde a una tópica determinada que, por supuesto, el autor sigue sin variaciones.

Es evidente que ambos espacios, jardines y salones, están concebidos para el deleite y el placer de los participantes de cada una de las tertulias. En el caso particular de *Jornadas alegres*, el espacio es, por el contrario, el que exige el entretenimiento. Las novelas y los poemas son necesarios para poder sobrellevar la carga del viaje.

Definidos los espacios, vemos que la caracterización del “entretenimiento concertado” también responde a una cierta tópica que se manifiesta por medio de una serie de vocablos que pertenecen al campo semántico del deleite: se habla de entretener y se menciona el entretenimiento; se sugiere sazonar con versos, músicas o bailes; cuando se refieren a las novelas, se suele agregar que serán “maquinadas del ingenio” del narrador en cuestión. La adjetivación es abundante: dulces versos, versos graves o jocosos, graciosos bailes, festivos saraos, festivas palestras, etc. En este aspecto, otra vez es *Sala de recreación* la que aporta los elementos más significativos, ya que allí aparece esta suerte de compendio de los “honestos entretenimientos” (saraos de danzas y bailes, máscaras, academias, justas poéticas y representaciones), probablemente habituales en la sociedad de la época -y que retoma la literatura-, entre los cuales se destaca el novelar como “ingenioso ejercicio”.

Los postulados horacianos sólo aparecen en las introducciones de *Jornadas alegres* y de *Huerta de Valencia*. Esto no significa que sean ajenos a los textos. Un poco

más adelante veremos que los narradores aluden a ellos al presentar su relato, pero resulta bastante significativa su casi ausencia en la propuesta que da origen a la tertulia.

Otro aspecto interesante que surge de la lectura de las introducciones es la valoración de la novela como género y, en relación con esto, el lugar que ocupan italianos y españoles. En *Tardes entretenidas* se novela a “imitación de lo de Italia” y en *La quinta de Laura* se destaca la superioridad del género en España. Cabe señalar también que, en los dos marcos ambientados en Milán, varias de las damas que participan del entretenimiento son, precisamente, españolas.

Además de estas referencias a las novelas italianas, en la cuarta estafa de *Las harpías de Madrid* el personaje de Tadeo comenta que ha encontrado “un libro de novelas de un italiano llamado Francisco Sansovino, que escribe en su idioma, en el cual leí la altivez y crueldad de una dama francesa con su amante” (*Harpías*, 151) y se ofrece a relatarla.¹⁸

Ahora bien, esta esquematización del marco es uno de los elementos que, según Peter Dunn (1952), reflejan la declinación de la novela española a lo largo del siglo XVII, y se refiere a él como una convención literaria. Sin embargo, destaca el encuadre de *Fiestas del jardín* por considerar que “the ‘framework’ has developed considerably since the *Decameron* was first imitated in Spanish” (1952: 17-18).

Por su parte, María del Pilar Palomo (1976: 65) se refiere a los marcos de las colecciones de novela en general, y a los de nuestro autor en particular, señalando que “lo forzado de un nexo narrativo se evidencia en la mayoría de los ejemplos del género y es característico de Castillo Solórzano”. La investigadora se centra, principalmente, en la falta de relación entre el marco y las unidades narrativas y se detiene en el encuadre de *Noches de placer*, destacando el espacio mínimo que ocupa en la obra la introducción y las pocas líneas que presentan cada uno de los doce relatos. Sin embargo, lo que verdaderamente cuestiona son las *Dedicatorias*¹⁹ que preceden cada una de las novelas:

[...] Pero cuando el lector se dispone a situarse dentro de ese auditorio expectante, el *clima* novelesco se trunca, porque Castillo introduce entre su voz de narrador = autor y la de su personaje (colocado o colocada «en un lugar

¹⁸ Peter Dunn (1952: 22) señala que pertenece a la *Giorn. 6, nov. X*, y que Sansovino tomó esta historia del *Hecatommithi* de Giral di Cinthio.

¹⁹ Esta modalidad de introducir una dedicatoria previa a la novela ya se encuentra en Bandello y lo utiliza Pérez de Montalbán en sus *Sucesos y prodigios de amor en ocho novelas ejemplares* (1624).

donde podía de todos ser oída») una *Dedicatoria* al frente de cada novela, dirigida a distintas personalidades. Una *Dedicatoria*, firmada por *Don Alonso de Castillo Solórzano, servidor de V. S.*, que no está desde luego en la voz del narrador, y que automáticamente relega el marco narrativo (escueto y topiquista, pero encuadre narrativo intencional) a su papel de simple recurso editorial. En este sistema de engarce es obvio que puede sustituirse el relato por la representación escénica. (1976: 66)

El cuestionamiento se extiende a *Huerta de Valencia*:

No vale la pena insistir. Un análisis de la *Huerta de Valencia*, por ejemplo, nos llevaría a las mismas conclusiones. Tal vez con un dato más, de análoga conclusión peyorativa: en la más elaborada motivación de la tertulia se nos detallan la edad, estado, estudios y físico de los cinco futuros narradores. Pero nada de ello será significativo más tarde. En realidad, para su simple papel funcional de convencionales intermediarios de novelas, da lo mismo que sean médicos que juristas, jóvenes que viejos. Las unidades narrativas independientes son siempre relatos *ajenos*: [...] (1976: 66-67)

En ambos casos, es cierto que no puede establecerse una relación entre los narradores de las novelas y el relato enmarcado. En el caso particular de *Huerta de Valencia*, Dunn (1952: 13) señala que “the verses which the gentlemen recite between the novels reflect their different characters, serious, witty or gay according to the propensities already suggested in announcing their interests and occupations”. Sin embargo, y más allá de estos ejemplos, ya hemos visto como, en *Fiestas del jardín*, experimenta otras posibilidades narrativas aunque, luego de ello, retoma el mismo esquema estereotipado. Además, considero que el programa inicial de Castillo Solórzano contemplaba, aunque mínima, una suerte de relación narrador-relato incluido. Esto se puede apreciar claramente en *Tardes entretenidas* y *Jornadas alegres*.

De las descripción de las colecciones surge que ambas tertulias son bastante similares. Los narradores de la primera son las cuatro damitas, Octavio (que, recordemos, es quien propone el entretenimiento) y, en la tarde quinta, la novela está a cargo del médico que viaja de Madrid a visitar a las damas. El esquema sería el siguiente:

TARDE	NOVELA	NARRADA POR	TIPO DE NOVELA ²⁰
Primera	<i>El amor en la venganza</i>	Doña Ángela	Tipo B
Segunda	<i>La fantasma de Valencia</i>	Doña Laura	Tipo A
Tercera	<i>El Proteo de Madrid</i>	Octavio	Picaresca
Cuarta	<i>El socorro en el peligro</i>	Doña Lucrecia	Tipo A
Quinta	<i>El culto graduado</i>	El médico	Jocosa
Sexta	<i>Engañar con la verdad</i>	Doña Constanza	Tipo B

Como vemos, las damas narran novelas de tipo cortesano (tema amoroso, ya con características costumbristas, ya idealizantes). En cambio, los dos personajes masculinos narran otro tipo de novela. El personaje donairoso, una novela picaresca, en clara correspondencia con el rol de bufón que toma en este entretenimiento. *El culto graduado*, por su parte, es una sátira al cultismo. El hecho de que sea narrada por un médico puede ser un indicio del deseo del autor de ofrecer un encuadre narrativo verosímil a su colección.

Algo similar sucede con *Jornadas alegres*. Recordemos que la tertulia está compuesta por dos caballeros, tres damas y Feliciano, que cumple aquí el mismo papel que Octavio en la colección anterior:

JORNADA	NOVELA	NARRADA POR	TIPO DE NOVELA
Primera	<i>No hay mal que no venga por bien</i>	Don Gómez	Tipo A
Segunda	<i>La obligación cumplida</i>	Doña Laurencia	Tipo B
Tercera	<i>La cruel aragonesa</i>	Don Carlos	Tipo A
Cuarta	<i>La libertad merecida</i>	Doña Clara	Tipo A
Quinta	<i>El obstinado arrepentido</i>	Doña Luisa	Tipo A
Sexta	<i>Fábula de las bodas del Manzanares</i>	Feliciano	Poema jocoso

²⁰ Sigo la ya citada clasificación de Magdalena Velasco Kindelan (1983).

Damas y caballeros novelan sobre los tradicionales temas de amor. El único que difiere dentro de este esquema es Feliciano, cuyo relato es una fábula que, aparentemente (Sánchez, 1962; King, 1963), pertenece a un texto leído por Castillo en la Academia. Este esquema, aunque mínimo, parecería ser el resultado de un intento de imbricar el marco narrativo con las novelas incluidas. Además, tanto el personaje de Octavio como el de Feliciano podrían compararse, en cierto modo, con el Dioneo del *Decamerón*. Paralelismo interesante, si se quiere, ya que Dioneo es el único participante de la tertulia florentina con el que puede establecerse una clara relación entre su caracterización como personaje y la materia de su relato.

Pero estas dos primeras colecciones presentan dentro del marco otros elementos que no siempre aparecen en el resto de la narrativa breve de Castillo, y que, entiendo, refuerzan esa idea de responder a un programa inicial que no se continuó en trabajos posteriores.

Revisemos, en principio, el esquema de *Tardes entretenidas*. Como otras colecciones de Castillo Solórzano se inicia con un encuadre mitológico en función de un anclaje temporal. El relato comienza con “Iluminaba con sus lucientes rayos el hermoso desprecio de la ingrata Dafne, [...]” (*Tardes*, f. 1) para luego ubicar la acción en las riberas del Manzanares y durante el mes de mayo. Primavera y *locus amoemus* son las coordenadas espacio-temporales del marco.

El esquema que se va a suceder en cada jornada consiste en algún poema o cancioncilla entonado por Octavio o por alguna de las jóvenes, el relato de la novela y el desciframiento de dos enigmas. Este esquema se repite hasta el final, en que la voz narradora, luego de señalar a quien le tocaría novelar al día siguiente, anuncia que “por no hacer mayor volumen da fin su autor a esta primera parte, deseando satisfacer con ella el gusto de los lectores, para que eso le anime a sacar a la luz la segunda con mucha brevedad” (*Tardes*, f. 254). La referencia a sus obras en prensa o futuras es una constante de los párrafos finales de cada obra de Castillo Solórzano. Además, la apelación al lector cobra significación si consideramos que una producción tan extensa como la de nuestro autor implica necesariamente la existencia de un público adepto.

En este primer caso, el relato de la novela imita, en gran parte, las circunstancias de enunciación y recepción de la obra boccacciana. En general, se apela a la *captatio benevolentiae* y se explicita el sentido moral antes de cada narración. Un denominador

común de los encuadres de la mayoría de las colecciones de Castillo es “el buen modo de narrar”. Cada narrador acentúa la *captatio* retórica en el momento de presentar la novela, haciendo alusión a su inexperiencia e incluso, en algunos casos, ineptitud para la tarea que le fue encomendada. Luego del relato, la voz narradora del marco comenta su recepción y la impresión que dejó en el auditorio el narrador en cuestión:

Mucho siento, dijo doña Ángela, que por mí se comience tan gustoso entretenimiento, pues si bien los medios y los fines pueden hacerle tal, mi principio os le ha de dar con poca gracia desazonado; pero habiendo de ser fuerza obedecer, ya que me ha tocado la suerte (como les tocará a las que fueren señaladas para suplir mis faltas), comenzaré así mi novela: (*Tardes*, f. 9)

Gustosísimas quedaron aquellas damas y Octavio, así de la artificiosa novela con que doña Ángela les había entretenido aquella tarde, como de la gracia con que se la refirió; [...] (*Tardes*; f. 46)

Puede haber pequeñas variaciones en torno a este esquema que giran, generalmente, en torno a la problemática del “buen modo de narrar”. Así, al finalizar el relato de la segunda novela de esta primera colección, se nos dice que:

A todos dio mucho gusto la novela de doña Laura, si bien la contó con alguna frialdad más que su antecesora. (*Tardes*, f. 81).

Por su parte, la narración de la cuarta novela motiva un comentario sobre la extensión del relato y su recepción por el auditorio:

Notable gusto dio la ingeniosa novela de la hermosa Lucrecia, habiéndola dicho con mucha gracia y despejo, si bien fue un poco larga, pero no cansó al apacible auditorio, que cuando oye con gusto presta aliento a los oradores. (*Tardes*, f. 181 vº)

El marco de *Tardes entretenidas* nos ofrece también un ejemplo de la fluctuación ya señalada entre oralidad y escritura que existía en el periodo que nos ocupa. La modalidad de recrear la oralidad de las tertulias se ve aquí enriquecida cuando es el médico el encargado de narrar: “y porque esta novela consta así de prosa como de versos, me he reducido a traerosla escrita, temiendo no me falte la memoria a la mejor sazón, como muchas veces suele suceder” (*Tardes*, f. 189) La figura del personaje leyendo ante un auditorio refleja la realidad de la transmisión de la literatura en el Barroco frente al recurso idílico de la tertulia con el solo propósito de contar cuentos para entretenerse lo que, en cierto modo, remite a la venta de Juan Palomeque

en el *Quijote*, y a la lectura de *El curioso impertinente*.

La estructura del encuadre de *Tardes entretenidas* se mantiene, a grandes rasgos, en *Jornadas alegres*, su segunda colección, aunque aquí la *captatio benevolentiae* parece intensificarse:

Temer pudiera, discreto auditorio, ver que me oyen tan agudos entendimientos, estando tan poco satisfecho del mío, que os pueda entretener, como su dueño desea; mas vuestra discreción debe suplir los muchos defectos que en este discurso oyere. (*Jornadas*, Suceso primero, 23)

Temerosa estoy, prudente auditorio, por ser nueva en este ejercicio, que pueda salir bien del respecto de haber de cumplir con tantas cosas como para hacerle perfectamente se requieren. Obediente acepté este cargo, del cual se me eximiera si hallara fiador que me sacara de vergüenza; supla vuestra cordura los defectos que en mí se conocieren, que no serán pocos. (*Jornadas*, Suceso segundo, 79)

Dudoso llevo, discreto auditorio, a obedecer el inviolable mandato vuestro, conociendo de mi corto caudal, que no he de cumplir con las partes que se requieren, para el cargo que me habéis dado, faltando en mí la inventiva para trazar y la gracia para decir, con pensiones de ser la una floja y la otra desazonada. (*Jornadas*, Suceso tercero, 129)

Tres ejemplos son suficientes para ver cómo el tópico de la *captatio* retórica es llevado al extremo, situación que se revierte con el comentario final que la voz narradora hace de cada uno de los relatos. De todos modos, al finalizar la novela segunda, se retoma el tema de la inexperiencia del personaje que tuvo a cargo el relato:

A todos dio mucho gusto el alegre discurso de doña Lorenza, dándole las gracias por lo bien que les había entretenido con él; y ella, disculpándose con ser la primera vez que lo había hecho, prometió enmendarse en la segunda más alentadamente con el favor que le hacían, alabándole lo que había hecho con tanta desconfianza. (*Jornadas*, 120)

Hasta aquí, algunos ejemplos de los comentarios sobre el “buen modo de narrar” que reflejan, en parte, el ideal de cortesanía propio de los saraos del siglo XVII. Pero, en estos dos primeros trabajos, estos comentarios sobre el buen modo de narrar van unidos, como ya mencioné, al tópico horaciano. Así, en el comienzo de las *Tardes entretenidas* y luego de la ya citada *captatio benevolentiae*, doña Ángela, la narradora, continúa diciendo que:

No solo deben mirar los que novelan, que sus discursos entretengan y deleiten a los oyentes, sino que sirvan de ejemplo general a todos los estados para

reformación de las costumbres, y aviso de las inadvertencias. Esta novela que pretendo contaros, quiero que su moralidad sea avisar a los reyes cuánto les importa conocer [...], para guardarse de sus públicos y secretos enemigos. A los amantes cuán neciamente se cansan en seguir imposibles, [...] y, finalmente, reprende el descuido de los que [...] y con estas advertencias (perdonando las faltas que en mi narración hubiere), le daré principio. (*Tardes*, ff. 9 vº-10)

Esta estructura se desarrolla en todas las novelas de la colección, exceptuando la narrada por Octavio, quien aclara:

[...] que conociendo mi alegre sujeto, os habréis prometido dél más donaires que moralidades, pues por lo poco devoto que en mí habéis visto os tiene con seguridad de que me empeñaré más en lo deleitoso que en lo moral, por tener tanto de almendro. (*Tardes*, f. 87)

Del mismo modo están estructuradas las *Jornadas alegres*, con la excepción, por supuesto, de la participación de Feliciano en la tertulia. Así, don Gómez, al iniciar el “entretenimiento concertado” y luego de tratar de captar la benevolencia del auditorio, señala que:

Al suceso que os pienso referir dará principio la moralidad, que es lo más importante, de que pueda seguirse aprovechamiento. Cuanto a lo primero, abomina de la ingratitude y codicia, [...]; alaba la piedad de los que se ponen en conocidos riesgos, [...]; reprehende a los pocos reportados, [...]. Finalmente, da un ejemplo a todos para saber socorrer en los peligros y agasajar con prudencia y cordura. De todo esto consta mi discurso, al que daré principio prestándome vuestra atención. (*Jornadas*, 23-24)

Esta sucesión de advertencias previas al relato de la novela se parece demasiado a los epígrafes que encabezaban las novelas de *Teatro popular*. No tengo pruebas tangibles de que Castillo Solórzano haya leído la colección publicada en 1622. Sin embargo, aunque no existen documentos de la participación de Lugo y Dávila en la Academia de Madrid, es evidente que ambos frecuentaban a Salas Barbadillo, por lo que es muy posible que Castillo haya tenido en cuenta esa estructura al bosquejar sus dos primeras colecciones, las más cercanas a la aparición en la corte del libro de Lugo.²¹

El otro punto a tener en cuenta es el que tiene que ver con los dos personajes donairosos que proponen el “entretenimiento concertado”. Ya señalé su similitud con el

²¹ Peter Dunn (1952: 76) hace referencia a que la crítica encuentra como antecedente de esta modalidad a *La pícaro Justina*, sin tener en cuenta el texto de Lugo y Dávila. Cita uno de los paratextos de *Teatro popular*, para señalar que “Similar introductions are given to each of the stories of Castillo’s *Tardes entretenidas* and *Jornadas alegres*; a simple list of the supposed edifying qualities to be found therein.”

personaje de Dioneo del *Decamerón*. Como vimos, del relato de Octavio se esperan más donaires que moralidades; Feliciano, por su parte, lee ante la tertulia la *Fábula de las bodas del Manzanares*, afirmando su intención de entretener frente a las novelas de las damas y caballeros “hechos con tanta agudeza y tanta moralidad, dándonos provechosos documentos y verdaderos ejemplos” (*Jornadas*, 313). Ambos discursos se alejan de la intención de adoctrinar a través del relato que, al menos en la presentación de sus discursos, pregonan sus compañeros. Su actitud es muy semejante a la del narrador donairoso de la colección de Boccaccio, quien solicita: “[...] que yo no esté obligado por esta ley a tener que relatar un cuento según el tema propuesto, si no quiero, sino el que más me guste decir” (1994: 209), en clara referencia a su defensa de la diversión.

Además, tenemos dentro de este encuadre, los comentarios que motivan los versos y canciones con que la tertulia completa el “entretenimiento concertado”, en los que siempre se hace alusión al deleite, al placer y, en algunos casos, a la diversión:

Aplaudieron mucho todas el donaire con que Octavio cantó el romance, alabándole el modo de cantarle; [...] (*Tardes*, f. 50 vº)

Cantaron este romance y letra con tanta destreza, que sólo tuvo de desgraciada el no la oír muchos más, que la aplaudieran y celebraran; los que allí se hallaron lo hicieron, dándoles gracias por el buen remate que habían dado a la tarde, [...] (*Tardes*, f. 84 vº)

Mucho rieron con las satíricas décimas de Feliciano, [...] (*Jornadas*, 122)

Diose gustoso remate a la entretenida jornada, dejando admirados a todos la destreza y buenas voces de las dos hermosas hermanas. (*Jornadas*, 123)

La destreza de los tres y las dulces voces suspendió al auditorio, que no quisiera que se acabara el romance tan presto. (*Jornadas*, 241)

En estas dos primeras obras del género, entonces, es posible encontrar de un modo más claro el esquema boccacciano que en el resto de las colecciones. La incorporación, además, de un personaje clave que aporta un sentido lúdico al “entretenimiento concertado” completa la adhesión al modelo, que se reafirma, además, en cada uno de los comentarios que subrayan el deleite que les produce ese entretenimiento.

Es interesante, también, esta suerte de proximidad a la obra de Lugo y Dávila en relación con los advertimientos que pretende sugerir cada una de las novelas. Si además tenemos en cuenta que las dedicatorias de *Noches de placer* son similares a las de los

Sucesos y prodigios de amor de Pérez de Montalbán y que la estructura de *Fiestas del jardín* se asemeja bastante a la de los *Cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina, no sería desacertado pensar que Castillo Solórzano experimenta también con la incorporación de algunos elementos de las obras escritas dentro de su círculo literario.

Antes de cerrar el análisis del marco de estas dos primeras colecciones, quiero revisar algunos fragmentos, ya por curiosos, ya porque pueden ser un aporte significativo en función del eje de nuestro estudio.

En primer lugar, un pequeño comentario dentro del encuadre de *Tardes entretenidas*. En la tarde tercera, luego del relato de la novela, se produce este pequeño diálogo en torno al enigma con el que continúa la diversión de la tarde:

-Démosle mejor remate que ha tenido, dijo Octavio, con que mi señora doña Laura nos diga su enigma, que de su buen ingenio podemos esperar una gran cosa, si no ha pedido los versos de limosna, como muchos, que socorridos desta caridad se hacen poetas.

La inventiva, dijo doña Laura, es mía, mas los versos no, porque me he valido de lo que estas señoras, buscando quien me los hiciese.

-¿Y cuánto se le pagó al tal poeta por su trabajo? Dijo Octavio.

-Téngole concertado por año, respondió doña Laura, y por sus tercios le acudo con el salario. (*Tardes*, f. 122)

Vale como curiosidad esta referencia al poeta concertado por año.²²

El segundo fragmento que quiero destacar pertenece a *Jornadas alegres*. Ya nos detuvimos en algunos de los comentarios que cierran los relatos de las novelas dirigidos, fundamentalmente, a remarcar la importancia del “buen modo de narrar”. Un caso singular lo constituyen las palabras del narrador del marco cuando el personaje de don Carlos concluye *La cruel aragonesa*:

Dio fin don Carlos a su ejemplar discurso, y mucho gusto al auditorio de habersele oído, si bien a algunas de aquellas damas dejó quejosas de que, siendo fábrica de su ingenio, hubiese hecho aquella dama tan cruel cosa ajena de su sexo, y así se lo dijeron, de lo cual se disculpó, diciéndoles no ser muy ajena la crueldad de las mujeres agraviadas, dando este ejemplo las historias con Medea, Progne y Sicilia [sic]²³, que mostraron crueldad contra su misma sangre. (*Jornadas*, 183)

²² Aurora Egido (1990a) menciona una denuncia de Lope de Vega acerca de la compra de versos por parte de los adinerados, que tenían un poeta a sueldo.

²³ Es probable que se trate de Escila, pero no del monstruo marino emboscado en el estrecho de Mesina, sino de una hija de Niso, rey de Mégara, que cortó el cabello de su padre ocasionándole la muerte, para favorecer a Minos, un extranjero del cual se había enamorado. (*Diccionario de Mitología Griega y Romana Pierre Grimal*). De este modo, se corresponde con la descripción del narrador que alude a mujeres que mostraron crueldad contra su misma sangre.

No abundan este tipo de reflexiones en los marcos de Castillo. El caso más significativo se presenta en *Sala de recreación*, aunque por su complejidad lo analizaremos por separado, ya que excede la mera estructura del marco.

En cambio, dentro de un esquema bastante más estereotipado, tenemos dos novelitas escritas sin una de las vocales: *En el delito el remedio* (*Los alivios de Casandra*) y *El desdén vuelto a favor* (*La quinta de Laura*), en el marco de dos colecciones que, como mencionáramos, presentan una gran similitud.²⁴

Transcribo la presentación y el comentario sobre la recepción de ambas novelas:

Habiendo discreto auditorio, tocádome la suerte del novelar, me pareció que competir con las antecesores que he tenido era atrevimiento grande, y así he tomado otro estilo, y es referiros una novela maquinada con un poco de cuidado, que es que en todo lo que razonare della no hallaréis una A, que tomado en cuenta esto perdonaréis lo corto de los periodos y lo poco rodados que serán [...] (*Alivios*, f. 121)

A todos dio sumo gusto la novela artificiosa de la discreta Emilia, que con su prevención se la escucharon atentamente, por si contravenía a lo que había propuesto; no poca envidia causó a las damas su extraordinario capricho, que cada una quisiera haberle ejecutado. (*Alivios*, f. 130 vº)

[...] y hallando Artemidora silencio en el auditorio comenzó su novela así, previniendo a todos que se había escrito sin i en toda ella, que es nuevo modo de escribir. (*Quinta*, 148)

Todos celebraron mucho la artificiosa novela de Artemidora por haberla escrito con el cuidado de no poner en toda ella una i y después tomándola de memoria; [...] (*Quinta*, 173)

En cierto modo, tanto la presentación como los comentarios son un documento de este ejercicio retórico que cultivó, sobre todo, Alonso Alcalá de Herrera, un portugués autor de *Varios effetos de amor en cinco novelas ejemplares, y nuevo artificio de escrevir prosas, y versos, sin una de las cinco letras vocales, excluyendo vocal diferente en cada Novela* (Lisboa, 1641). Aparece también el reflejo de la competencia entre los narradores y, una vez más, la dualidad oralidad-escritura, con la referencia explícita a la memorización del relato.

²⁴ Peter Dunn (1952: 30) cuestiona la novela de *La quinta de Laura* y no advierte que *En el delito el remedio* sigue la misma modalidad: "At the time of Castillo there was an enthusiasm for writing stories without using one of the letters of the alphabet. Fortunately Castillo has only one attempt at this freak writing -*El desdén vuelto a favor*, written without the letter i."

Ahora bien, es evidente que fuera de estos comentarios sobre cómo narrar, las reflexiones sobre el hecho literario son casi inexistentes. En *Jornadas alegres*, sin embargo, aparece una pequeña reflexión sobre un tema de poesía y un intento de teorizar sobre la fábula. La primera surge a partir de un romance con que Feliciano abre la Jornada segunda y que trata de las quejas que emite la puente segoviana acerca de su esposo, el Manzanares. Dice la voz narradora, luego de que la tertulia escuchara el poema:

Celebraron todos la letra y tono de Feliciano, admirándolos que, después de haberse dicho tanto del pobre Manzanares, hallase qué decir diferente de lo oído. (*Jornadas*, 77)

El comentario cobra aún más significación cuando, en la última jornada, será el mismo Feliciano quien lea al auditorio la *Fabula de las bodas del Manzanares*, un texto que ya señalé como probablemente académico y que analizaremos en el apartado correspondiente. Es precisamente en los prolegómenos de ese texto, donde se incluye una breve caracterización de la fábula:

Las fábulas se dividen en cuatro géneros, mitológicas, apológicas, milesias y genealógicas. La que os tengo de decir (que traigo en este cuaderno escrita) es apológica, como aquellas que con tanta agudeza maquinó Isopo, fingiendo que hablaban las plantas y los árboles: en lo cual se aventajó tanto como otros autores, que no digo, por no cansaros. Y destas hay muchas que con ejemplos amonestan y con alegorías persuaden. (*Jornadas*, 313)

El contenido teórico es mínimo, pero es el único elemento verdaderamente teórico que puede rastrearse en las colecciones que conforman nuestro corpus de estudio. Además, volvemos a tener la referencia a la escritura en un cuaderno del texto que se va a narrar ante el auditorio, como en *El culto graduado*, dejando en claro, una vez más, el vaivén entre oralidad, escritura y lectura que existía en la España del siglo XVII.

Las otras reflexiones que aparecen en los marcos son de carácter pragmático, como las que encuadran las representaciones teatrales en *Fiestas del jardín* y *Sala de recreación*.

De las tres representaciones que se incorporan a *Fiesta del jardín*, se destaca, en especial, el comentario que motiva la puesta de *Los encantos de Bretaña*. Se trata de

una comedia de magia, con un gran número de didascalias referidas a la utilización de la tramoya para lograr los efectos especiales necesarios para su representación, y las palabras del narrador se dirigen, precisamente, a evaluar su uso: “A todo el auditorio agradó la bien representada comedia, y cuan bien salieron las tramoyas della, cosa que en otras suele desazonar el auditorio, por no salir las más dellas a tiempo” (*Fiestas*, 145).

Por su parte, en *Sala de recreación* se pone en escena *La torre de Florisbella*, otra comedia de magia en la que se incluye un torneo entre los protagonistas. Al finalizar la representación, la voz narradora nos declara que “Acabóse esta comedia con grandes aplausos de todo el auditorio, porque se representó muy bien, se adornó con muchas galas y los torneantes lo hicieron bizárramente” (*Sala*, 265).

Así es como, también dentro del encuadre de las novelas, se subrayan los elementos que tienen que ver con la recreación y el gusto de, en este caso, los espectadores; o, como en el caso anterior, se plantea una problemática frecuente en la puesta teatral de la época.

Estos son los elementos esenciales de los marcos narrativos de las colecciones de Castillo Solórzano, analizados, fundamentalmente, en sus trabajos tempranos. A partir de la incorporación de textos teatrales, se incluyen otros elementos, pero que no distan demasiado de aquellos que valoran el modo de narrar las novelas. Un caso aparte lo constituye *Las harpías en Madrid* porque su propuesta difiere del resto de las obras que conforman el corpus. Sin embargo, tanto la representación del entremés como el relato de la novela motivan los mismos comentarios que las comedias y relatos incluidos en las otras colecciones.

Por otro lado, no pretendí agotar el análisis de los distintos elementos que ofrece el marco narrativo de las novelas en este apartado, ya que algunos puntos en particular serán necesarios para explicitar otras manifestaciones intertextuales, como podrá verse a continuación.

4.3 Otras manifestaciones intertextuales en la conformación del género

No sólo no tengo por culpables los concursos de las academias de poesía,
sino por muy loables. Ellos obligan a ejercitar con fatiga el ingenio, y
como al hierro le hace relumbrar el uso, al ingenio le hace lucir la fatiga.
[...] En ellas se aprende a chancear sin hiel y a punzar sin dolor,
y en ellas, en fin, se estudia la lengua de la poesía,
de donde sale sin poesía y con elegancia la prosa.
Juan de Zabaleta (*El día de fiesta por la tarde*)

Luego del estudio de los marcos narrativos, es posible afirmar que el tan mentado encuadre estereotipado de Castillo Solórzano presenta, afortunadamente, algunos quiebres que ofrecen interesantes perspectivas de análisis, además de ser el espacio en el que se insertan los diferentes géneros y tipos de textos que conforman sus colecciones.

Evidentemente, el género incluido con mayor presencia en estas obras es la novela corta. Sin embargo, dada su excesiva cantidad (cincuenta y cinco novelas en total), un análisis de la interacción que presenta cada uno de los relatos escaparía a los límites de esta investigación. Es por eso que intentaré dar un enfoque generalizador que permita brindar una visión de conjunto, si bien algunas de las novelas serán estudiadas como modelos para la comprensión de la totalidad de su obra narrativa breve.

Pero el estudio de la polifonía del género, en la visión de Castillo, no termina allí. Será necesario entonces recorrer los otros géneros encuadrados en el marco junto con la revisión de algunos aspectos relacionados con la formación literaria del autor: su carácter de poeta de academias y su marcada adhesión a la crítica anticultista.

Volviendo a las novelas, quisiera retomar la clasificación que Magdalena Velasco Kindelan (1983) hace entre novelas tipo A, netamente costumbristas, y novelas tipo B, idealizadas y cuyos protagonistas son reyes, príncipes y grandes nobles. Con excepción de unos muy pocos relatos, todas las novelas que componen las colecciones del corpus responden a uno de estos dos tipos en los que “el amor es el tema fundamental, y el honor a continuación” (1983: 44). A estos dos grupos no corresponden *El Proteo de Madrid*, que ella califica como picaresca, y *El culto graduado*, presentada como novela jocosa, ambas de *Tardes entretenidas*. Junto con ellas, el poema jocoso *Fabula de las bodas del Manzanares* de *Jornadas alegres*; las cuatro estafas de *Las harpías en Madrid*, también clasificadas como picarescas y, por último, *El celoso hasta la muerte*, una novela jocosa incluida en *Noches de placer*.

Cada tipo de novela va a presentar elementos constantes y variables en función de cómo se utiliza la interacción textual en su construcción, de los que relevaremos algunas instancias significativas que pueden aplicarse a la totalidad de la obra.²⁵

4.3.1 El narrador de la tertulia

Al trabajar la interacción textual en *Teatro popular*, pudimos ver el lugar de privilegio que ocupaba la *auctoritas* en la colección de Lugo y Dávila. Este elemento casi no aparece en la obra de Castillo Solórzano y tampoco son muy frecuentes las formaciones discursivas que, hemos visto, utiliza la voz narradora para referirse a algunos temas en particular. La prosa de Castillo es mucho más ágil que la de Lugo. Esto no impide que, en algunas ocasiones, se filtre algún comentario, pero no es lo usual. Lo que sí encontramos en sus novelas, y en exceso, son los microtextos (poemas, canciones y, sobre todo, epístolas y billetes amorosos) que posibilitan un avance de la materia narrativa a la vez que consideran el “horizonte de expectativas” del receptor.

Otro elemento que aparece en la prosa narrativa de las novelas, y que nos recuerda constantemente que estamos ante un texto relatado por un narrador ante una tertulia, son las marcas de una hipotética deixis que subraya la fluctuación entre oralidad y escritura propia de las colecciones.

Veamos algunos ejemplos de todas estas manifestaciones intertextuales. En primer lugar, una reflexión de la voz narradora sobre las hechiceras, a partir de un pedido que hace doña Clara, la protagonista de *La cruel aragonesa*:

[...] y así, acudiendo a los ilícitos remedios de la hechicera, la pidió hiciese de modo que don García la quisiese con grande extremo, sin divertirse con otra mujer,. Obedeciola la fraudulenta mujer, que de todas las desta mala y perniciosa profesión debían tener gran cuidado las justicias limpiar las repúblicas, que son la total ruina dellas, pues no hay con sus embustes diabólicos vida segura, voluntad sin violencia, ni venganza sin efecto, y así ganan grande mérito para con Dios, los que averiguan sus vidas y castigan sus enormes delitos. (*Jornadas*, III, 175)

²⁵ Dada la multiplicidad de textos y géneros que se incluyen en la narrativa breve de Castillo Solórzano, resulta compleja su sistematización. Tal es así que algunos elementos se analizan en relación con más de una manifestación intertextual. Un poema, por ejemplo, puede analizarse como un subtexto lírico o enmarcado en una comedia.

En este caso, el comentario aparece casi como moraleja (la protagonista realmente es muy cruel y muere asesinada por su esposo), a la vez que implica una alabanza a la labor de la Inquisición.

En el siguiente ejemplo se incorpora, con mayor fuerza aún, la voz narradora de la novela para opinar sobre la actitud de un personaje y luego introducir un poema. Se trata de un comentario sobre la ambición, perteneciente a *El duque de Milán*, cuando Carlos se encuentra frente al cadáver (supuesto) de su hermano, el duque Ludovico, por cuya muerte hereda el gobierno:

¡Oh, poderosa ambición; cuantos daños se han causado por tí en el mundo!
¿Qué no intentas? ¿Qué no emprendes? ¿A quién no te atreves? ¿Qué padre se halla seguro de su hijo? ¿Qué marido de su mujer? ¿Qué hermano de su hermano? No me espanto que sean rigurosos tus impulsos, si las más veces te acompañas de la envidia. Examinando de nuevo el cuerpo del difunto, si era el que pensaban, las sortijas que le hallaron y papeles certificaron su duda, con que manifestó Carlos de presente sentimiento de ver muerto a su hermano, tanto que lo quiso acreditar en los dudosos con lágrimas. Duro se hace de creer, que fuesen de dolor, más persuaden a sospechar fuesen de alegría de ver hecho trofeo suyo al que tenía por mortal enemigo sin causa alguna, más de haber nacido un año antes que él. A este propósito me acuerdo de un soneto jocosos que se hizo a Julio César, llorando sobre la cabeza de su enemigo Pompeyo, cuyas lágrimas eran de la data de las de Carlos; y con vuestra licencia le tengo de decir:

SONETO

¿Con lágrimas los ojos de un barbado?
César, ¿qué más hiciera una marica?
Más es trocado rótulo en botica,
que informa mal de lo que está guardado.
Sentimientos publica lo llorado,
cuando el alma mil júbilos publica
y a fiestas mil el corazón replica,
si el semblante clamores ha tocado.
Todos han penetrado el sentimiento,
que es la malicia gran censuradora,
pues lo que causa aumentos siempre alegra.
César, decid que el llanto es de contento:
que quien la muerte de su yerno llora
también sabrá llorar la de una suegra.

(*Tiempo*, I, 208-209)

Es evidente que el discurso admonitorio sobre la ambición y la reflexión sobre la actitud del personaje, pierden su efecto con el soneto jocosos sobre la historia de César y Pompeyo que, entre otros tópicos burlescos, añade la valoración satírica de la suegra.

Por su parte, en *El ayo de su hijo* tenemos, incluso, una apelación mínima a la *auctoritas* para describir la codicia del personaje de Santillana, al que ya había retratado como el peor de los miserables:

Estas y otras muchas miserias (que no se cuentan por hacer escrúpulo de dar documentos a miserables) tenía el buen Santillana, [...]. Esto es en cuanto a lo que toca a Santillana de su vida y condición, ahora diremos lo que falta de nuestro discurso.

Pintaron los antiguos a la codicia desnuda por la facilidad con que sus defectos se descubren; ciega, porque no ve ningún respeto y obligación que la excuse de su insaciable deseo; con alas, por la velocidad con que sigue a aquel objeto que en forma de provecho se le presenta.

Es la codicia un apetito insaciable, fuera de medida, que la razón da a entender, que no tiene ni modo ni fin. Es pasión ajena de discurso y remota de entendimiento. Es una bajeza que envilece los ánimos. Es una infamia del mundo pues nadie se apodera de este vicio, que con él no ejecute mil infamias. Empléase en las más humildes y viles cosas de la tierra, como dellas sepa que se ha de sacar algún interés. Por ella se surcan los mares, se conquistan las remotas provincias, se buscan los ajenos climas, se mina la tierra, se penetra el mar, buscando en aquélla al hijo del sol, y en éste la hija del rocío de la aurora, de quienes es custodia el nácar.

¡Qué de daños se han seguido por este monstruoso apetito de la codicia! ¡Qué de reinos conquistados! ¡Qué de muertes hecho! ¡Qué de tiranías, estupro y injusticias ejecutado! Aristóteles la llama deseo prenatal. Y así se cuenta de un codicioso llamado Hermones, que soñando que gastaba una noche cantidad de dinero, fue tanta su pasión, que pensando ser verdad se ahogó en ella. Muchos ejemplos pudiera traer de los daños que la codicia ha hecho, pero por no alargar el discurso, sólo diré, que se cuenta de aquel romano emperador Calígula, que por ser tan en extremo codicioso, obligaba a muchos que le instituyesen en sus testamentos por su heredero, y después de testar, temiendo que viviesen les hacía quitar la vida con ponzoñas.

Instituyó este tal en su casa, pública mancebía de todos vicios, de que se llevaba grande tributo.

Esta pasión (arraigada en tantos pechos), hecha dueño del de Santillana, le obligó a usar un rigor con el recién nacido niño que había llevado a criar. (*Tiempo*, III, 379-380)

El conflicto de la novela es el siguiente: Santillana había sido escudero en su juventud, y ya cercano a su vejez, se casó en segundas nupcias con una labradora, de la que tuvo un hijo. Casi al mismo tiempo, fue testigo del parto de una dama, cuyo amante estaba lejos de la patria. La socorre y la mujer, que había quedado muy enferma, le pide que críe su hijo hasta que el padre regrese. La codicia de Santillana lo impulsa a cambiar los niños y cría a su propio hijo como si fuera el heredero de esa noble casa.

Quise transcribir la totalidad de la reflexión porque, si duda, se trata de un texto curioso. No hay a lo largo de toda la narrativa breve de Castillo Solórzano un discurso

que se le asemeje, tanto en extensión como en su desarrollo argumentativo. Aparece Aristóteles como autoridad, cita ejemplos y despliega un juego retórico digno de una pieza de oratoria. Es muy posible que esta reflexión acerca de la codicia sea un ejemplo de aquellas “palabras desenmarcadoras del autor”, tan relacionadas con el análisis del discurso en la novela.

Lejos del tono admonitorio de este tipo de reflexiones, hay otras intervenciones de la voz narradora, bastante más frecuentes y muy cercanas a la “autoconsciencia literaria” que señaláramos al analizar las *Ejemplares* cervantinas. En este caso, las reflexiones tienen por objeto el relato. Así es como, es muy común, que ordene la narración por medio de las andanzas de los personajes:

Partió Camilo para Milán, donde le dejaremos, por decir lo que sucedió a Ludovico caminando por el Piamonte. (*Tiempo*, I, 211)

Dejémosle así afligido, y volvamos a Manfredo, puesto en camino de Saboya. (*Huertas*, II, 120)

Volvamos a la hermosa Diana, hermana suya, a quien dejó el retrato del príncipe Filiberto en su poder [...] (*Noches*, V, 216)

Volvamos a Carlos, que en Nápoles era el todopoderoso y por quien el rey se gobernaba, muy pagado de sus aciertos [...] (*Sala*, I, 81)

Puede crear, también, cierto suspenso en la narración:

[...] dándole cuenta a su tía de la causa que le obligó a venirse a Sevilla, que diremos a su tiempo, [...] (*Tardes*, IV, f. 142 vº)

[...] sintió que Fabio presumiese de su amante; y así determinó esotro día atajarle sus altivos pensamientos, con una traza que se dirá a su tiempo. (*Huertas*, IV, 227)

[...]; lo que agradeció Carlos, y pagó después, como se verá adelante. (*Sala*, I, 52)

Agregar algún detalle que había olvidado:

[...] Olvidábaseme decir que este famoso príncipe que se iba a casar a Sicilia tenía en su servicio tres caballeros [...] (*Tardes*, VI, ff. 223 vº-224)

[...] Olvidábaseme que cuando entró la segunda vez, [...] (*Sala*, III, 120)

O cortar la narración para no extender demasiado el relato, generalmente en relación con los primeros encuentros amorosos o con las despedidas:

Referiros lo que los dos amantes pasaron con el gusto después de verse tantos días de ausencia, fuera dilatar mucho este discurso, y así le dejo a gusto de tan discreto auditorio, que lo sabrá bien considerar, aunque más bien quien hubiese experimentado los lances de amor. (*Jornadas*, I, 50)

En este tiempo se vio con doña Hipólita: donde contar las ternuras que entre los dos amantes pasaron, fuera alargar más este discurso, sólo diré que la dama prometió con grandes veras a su galán, [...] (*Fiestas*, I, 168)

Lo que pasamos los dos a la despedida [...] y cuántas lágrimas le costó a doña Luisa, sería alargar más mi discurso queréroslo contar por extenso [...] (*Tardes*, II, f. 74)

En ocasiones, hay alguna alusión personal, lo que deja en claro que el sujeto de enunciación es, precisamente, aquél miembro de la tertulia al que le correspondía novelar en esa ocasión:

La gente que acudió a este acto fue mucha, en particular mujeres de embozo, que siempre (aunque a mí me toque) sobramos en todas las fiestas. (*Tardes*, IV, f. 143 vº)

Este recorrido por la participación de la voz narradora en el relato de las novelas no es exhaustivo, pero entiendo que da cuenta de la construcción de la prosa narrativa de Castillo Solórzano. Un poco más adelante, volveremos a este tema al analizar otros aspectos de la intertextualidad en la novela.

4.3.2 Subtextos e interludios líricos

El ejemplo más extendido de interacción textual en la novela corta son los subtextos o microtextos compuestos por billetes amorosos, epístolas o intermedios líricos, incluidos en el interior de los relatos. Al respecto, resultan sugerentes las palabras de Evangelina Rodríguez (1979: 148 y 150), cuando señala que:

[...] no se ha prestado atención estructural a su dinámica generante de conflictos, resolución o creación de relaciones tensionales. Los billetes, papeles o cartas se cruzan con inusitada frecuencia por unos amantes que –bajo la coacción de la rigidez moral y social del entorno– necesitan de una enorme riqueza gestual en su comunicación, hiperbolizada, naturalmente, por la ficción

y los escenarios. Ahora bien, lo interesante es que estos textos están explicitados y transcriptos fielmente. Es decir, no están simplemente aludidos de forma indirecta o reconvertidos en el discurso del propio narrador; [...].

Luego del análisis de *Teatro popular* pudimos comprobar que la función de los intermedios líricos era más estética que necesaria para el desarrollo de la trama. Por su parte, las misivas, en la obra de Lugo, son mínimas. En la narrativa breve de Castillo Solórzano, en cambio, son muchas las oportunidades en las que ocurre lo que describe Rodríguez: poemas y epístolas se transforman en un elemento importante para el avance de la narración. Sin embargo, no todos los relatos de Castillo presentan microtextos intercalados. De hecho, en varias ocasiones, se aluden de forma indirecta. No hay una explicación lógica para esta situación. Algunas novelas presentan una infinidad de billetes amorosos y poemas entonados por los protagonistas y en otras no hay ningún texto extraño a la prosa.

A modo de ejemplo, tomemos *Tardes entretenidas*, la primera de sus colecciones. Como se puede observar en el cuadro de la página 239, está compuesta por seis novelas, dos de tipo A, dos de tipo B, una picaresca y una jocosa.

La primera novela, *El amor en la venganza*, está ambientada en Inglaterra y, entre sus personajes, se destaca la presencia del rey Ricardo. Narra la historia de Eduardo, conde de Leste y privado del rey, que es encarcelado por herir en un duelo al embajador escocés y luego castigado con el destierro por seis años. Durante su prisión, se enamora, por medio de un retrato, de Isabela, hija de un conde muy cercano al rey. La dama se casa con el almirante de Inglaterra.

Eduardo, camino a su destierro, pasa muy cerca del lugar donde viven Isabela y su esposo, y no puede evitar la tentación de introducirse en su jardín para contemplarla. El almirante lo descubre y Eduardo lo debe matar para poder salvar su vida. Huye a España donde priva con el rey Alfonso VIII.

Regresa a Inglaterra en una embajada y salva al rey Ricardo de una muerte segura, haciéndose pasar por un caballero francés. Como el caballero no quiere revelar su identidad, el rey le da una sortija como señal. Eduardo vuelve a la vecindad de Isabela y ésta, al enterarse, quiere matarlo. Para ello ingresa en la posada en la que dormía Eduardo, pero cuando lo ve dormido no sólo no lo mata sino que se enamora perdidamente de él y, para disimular, lo encierra. Con la llegada del rey, de paso a

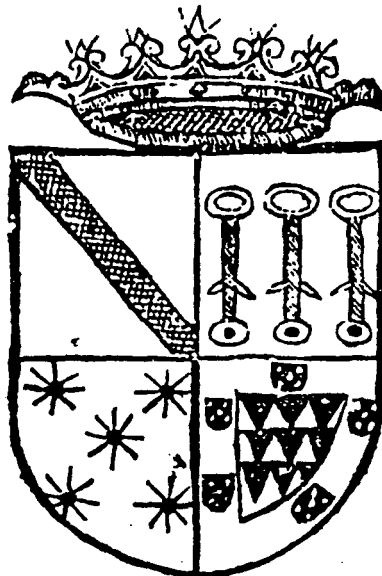
VI. Reproducción de la portada de *Tardes entretenidas*
de Alonso de Castillo Solórzano (Madrid, 1625)

TARDES
ENTRETENIDAS.

AL EXCELENTÍSSIMO SE-
ñor don Fráncisco Gomez de Sádoual, Padillay Aeu-
sa, Duque de Vzeda y Cea, Adelantado mayor de Cas-
tilla, Conde de Santa-Gadea y Buendia, Marques de
Belmóte, señor de las villas de Dueñas, Ezcarai, Cal-
sáñzor, Corraquin, Balgañon y sus partidos, Comē.
dador de la Claueria de Calatrava, y Gentilbombre
de la Camara del Rey nuestro
señor.

Por don Alonso de Castillo Solórzano.

Año



1625.



CON PRIVILEGIO

En Madrid, Por la viudade Alonso Martin.
A costa de Alonso Perez, mercader de libros.

N.º 53.

España para unirse a Alfonso VIII e ir a las cruzadas, todo se soluciona. Ricardo reconoce a su salvador y decide la unión de Eduardo e Isabela en matrimonio.

Hasta aquí, el argumento. Los primeros microtextos que se incluyen en la novela son dos epístolas, la primera del embajador de Escocia retando a duelo a Eduardo y la respuesta del joven caballero, tratando de evitar ese duelo. No lo logra y decide demostrar su valentía, a pesar de que el rey deseaba tener una relación pacífica con Escocia. Esa primera carta (o “papel” como se le dice en el texto) motiva todo el conflicto de la novela.

Por otro lado, en el reino se estaba preparando la fiesta de San Juan Bautista. En ella se realizaría un torneo en el que Eduardo iba a oficiar de mantenedor. El rey, enojado por el duelo, lo encarcela y luego lo condena a muerte. La condena se cambia por el destierro ante el pedido de los nobles de la corte y del embajador escocés que lo había retado. Mientras estaba preso, llega a la corte la bella Isabela y es el almirante de Inglaterra, quien termina liderando el torneo. De este modo, la dama y el almirante se conocen y enamoran mientras Ricardo sigue en prisión.

El enamoramiento de Ricardo se da a través de un medio que va a reaparecer en otras novelas de Castillo como es la contemplación de un retrato.²⁶ La belleza de Isabela era tal que:

[...] procuraron que los mas diestros y valientes pinceles de aquel reino copiasen su belleza, hallándose por muy desgraciado el que primero no alcanzaba a tener un trasunto de tan perfecto original. Entre los muchos que se dilataron por la corte, llegó uno a las manos de Eduardo en la prisión donde estaba, cuyo divino objeto, suprema beldad y rara perfección, a la primera vista le enajenó los sentidos, le cautivó la libertad y limitó el albedrío de suerte, que no era otro su gusto, su entretenimiento y alegría, sino contemplar en la hermosa copia de Isabela, con quien a solas tenía mil enamorados coloquios, [...] (*Tardes*, I, f. 18 vº)

Junto con el enamoramiento, llega la necesidad de expresarlo por medio de poemas. Y aquí tenemos otro elemento que será frecuente en las novelas de las colecciones ambientadas fuera de España: se nos dice que los poemas están escritos en

²⁶ Encontramos ejemplos de esta característica en *La ingratitud y el castigo* y *Atrevimiento y ventura* (tercera y quinta novela de *Noches de placer*). En la primera, una dama genovesa hace pintar el retrato de un caballero, perteneciente a un familia enemiga. En la segunda, el marqués de Monferrato, por medio de un cambio de retratos, logra enamorar a la hija del duque de Milán, que estaba prometida al príncipe de Piamonte. En *El duque de Milán, de Tiempo de regocijo*, el retrato sirve para que el duque, que se ocultaba tras un disfraz, sea reconocido por la duquesa de Saboya, de la que está enamorado.

español y, además, suele haber un criado español que legitima toda esa situación. En este caso, es Lucindo, “hombre bien nacido, de buenos respetos, y con muchas habilidades; porque en la poesía era sumamente erudito y en la música consumado” (*Tardes*, I, f. 18 vº). Será Lucindo quien, por encargo de Eduardo, escriba versos sobre Isabela:

[...] se halló solo, metido en estos pensamientos, y ocupando la vista para divertirlos en el retrato de Isabela, notó con más cuidado la perfección de sus hermosos ojos, que la realzaban más el ser dormidos cuanto a él le daban mayor desvelo; y llamando a Lucindo le mandó que escribiese unos versos en alabanza suya, el cual, viendo el gusto de su dueño puesto en sola la contemplación del trasunto de la que adoraba, procuró dársele; y retirado a su aposento, dentro de media hora le trujo hechas estas liras que leyó, diciendo así:

Divinas luces bellas,
de la esfera de amor ardientes rayos,
.....

Mucho agradeció Eduardo a Lucindo el cuidado con que le había servido, estimando sus versos y leyéndolos muchas veces, como cosa con que recibía mucho gusto y porque éste se le estragaba el agrio de los celos que ya del almirante tenía; le mandó que le hiciese un soneto a este asunto, y él se le ofreció hacer, el cual diré en su lugar que ahora no nos le da el alborozo que mostraban los cortesanos y forasteros, esperando ver las fiestas que se habían publicado para de allí dos días. (*Tardes*, I, ff. 19 vº-20 vº)

Lucindo, en cierto modo, nos recuerda al poeta asalariado que tenía una de las participantes de la tertulia de *Tardes entretenidas*. Por lo demás, los temas se asemejan bastante a los asuntos de las academias: “A los ojos de una dama”; “A los celos del amante”, aunque contribuyen a recrear la topística del amor no correspondido por medio de un interludio lírico.

Tenemos aquí también otro ejemplo del manejo discursivo de la voz narradora. Aplaza la inclusión del soneto por la fiesta (que no describe), y una vez que el rey le comunica a Eduardo su decisión de desterrarlo, Lucindo:

[...] por divertirle su pena, habiendo allá adentro templado un laúd; porque en su presencia no le cansase el hacerlo, cantó el soneto que le había mandado hacer, diciendo, con grave y sonora voz, así:

Celos traviosos, duendes invisibles,
si bien con quien os siente sois palpables,
contra uniones de amor inexorables,
contra la fe severos y terribles.
.....

Después de este soneto le cantó Lucindo otras letras al propósito de su pasión; con que Eduardo, así esta noche como otras que estuvo melancólico, divertía algún tanto su pasión, haciendo él asimismo versos en lengua española, que se preciaba mucho de hablarla, y era muy amigo desta nación. (*Tardes*, I, ff. 22-22 v^o)

La primera observación que surge de este fragmento es que Castillo maneja mucho mejor la prosa que el verso, por lo menos, en lo que a poesía amorosa se refiere. Su poesía jocosa es mucho más lograda. Pero lo interesante es el tan marcado elogio a la poesía española que hasta se debe resaltar que aquellos personajes cuyo origen no es español, sí o sí deben componer versos en esta lengua.

A diferencia de las cartas, en este caso en particular, los poemas no contribuyen demasiado al avance de la materia narrativa, con la excepción de subrayar el enamoramiento y los celos de Ricardo. Sin embargo, contribuyen a distender el ritmo de la prosa por medio de la resonancia del verso, resaltando el predominio del deleite.

El último poema que se incluye en la novela ofrece el motivo para que Isabela hable de Eduardo con su criada Rosaura, “la cual era española y muy diestra en la música” (*Tardes*, I, f. 26). La escena es oída por el joven que ya había ingresado en la quinta para contemplarla, lo que luego derivaría en el asesinato del almirante:

[...] Canta, por tu vida, alguna cosa de gusto, y sea en lengua española, pues sabes cuán aficionada les soy a las cosas de esa tierra.

-Una letra, dijo Rosaura, te podré cantar, que me dieron cuando partí de Londres, que en tu alabanza hizo un criado del Conde Eduardo estando en la prisión con su dueño.

-¿A mí me hizo la letra?, dijo Isabela.

-Sí, dijo Rosaura, y cierto que me dicen que es la cosa que anda más valida en la corte.

[...]

Acabó de templar Rosaura, en tanto que pasaron estas razones, o lo más cierto era que traería templada la arpa, y mejorándose en el asiento, con grave y sonora voz, cantó este romance: (*Tardes*, I, 26 v^o-27 v^o)

Otra vez el encomio a la lengua y la poesías españolas, junto con esta preocupación por la preparación de los instrumentos por parte de los criados. Todos los comentarios que rodean la inclusión en el texto de estos intermedios líricos, además de su referencia a la trama narrativa, contribuyen a resaltar el deleite y el placer del acontecimiento musical. De hecho, Isabela le pide a Rosaura que cante “alguna cosa de gusto”.

Antes de continuar analizando los intertextos, cabe señalar que también aparece en esta novela otra situación que se reitera en la narrativa de Castillo. El protagonista suele escuchar una conversación en la que se trama el asesinato de algún personaje de la novela, como en este caso, el rey Ricardo. Aún sin saber de quién se trata, el valor y la caballerosidad de los protagonistas motivan que participen defendiendo a la víctima de la emboscada, lo que va a funcionar como disparador de otros conflictos.²⁷ En este caso, el rey le da un anillo que permite la anagnórisis en el momento correspondiente. De hecho, a ese momento hace alusión Eduardo en un último papel, enviado por el joven al rey, mediante el cual se soluciona el conflicto narrativo:

«Aquel caballero francés que libró a Vuestra Majestad de la muerte que le quería dar el Barón de Belflor, media jornada de Londres (como lo testifica esa sortija que recibí de sus reales manos) está preso por mandado de la hermosa Isabela, la causa de su prisión podrá Vuestra Majestad saber de su boca, y castigarme conforme a la culpa que tuviere, sin que me valga el servicio que a Vuestra Majestad hice, pues es gusto de quien me tiene preso, que pierda la vida por satisfacción de su enojo. [...]» (*Tardes*, I, f. 43)

Otra vez el texto intercalado cumple un papel fundamental en la novela porque destraba el conflicto y permite el final feliz que supone el casamiento de Isabela, enamoradísima de quien fue el asesino de su esposo. Al respecto, es interesante la intervención de la voz narradora, frente al relato de la doble actitud de Isabela que pedía justicia por fuera, pero por dentro moría de amor por Eduardo: “De nuevo volvió a verter lágrimas Isabela; digo yo que serían de contento en ver cuán bien se disponía lo que tanto deseaba” (*Tardes*, I, f. 45 vº). El comentario irónico, ya casi al final de la narración, echa por tierra aquella advertencia de moralidad inicial a cambio de una novela entretenida, con un final bastante inverosímil.

La segunda novela, *La fantasma de Valencia*, es un caso bastante especial porque está constituida, principalmente, por un extenso relato intercalado. Comienza narrando la historia de don Diego, un caballero viudo que, por medio del juego, dilapida su fortuna y muere, dejando varias deudas a su hijo, que se retira a una aldea, cerrando su propiedad de Valencia. A partir de allí, comienza a pasearse por la casa un fantasma

²⁷ Entre otros, es esencial en el avance narrativo de *El duque de Milán de Tiempo de regocijo*, porque permite que el encubierto duque ingrese al servicio de la duquesa de Saboya. En *El pronóstico cumplido de Noches de placer*, Silvio, el protagonista, impide la muerte del rey de Sicilia. Puede aparecer con variantes, como en *El soberbio castigado de Huerta de Valencia*, donde Manfredo, el personaje principal,

que todos dicen que es el alma de don Diego. Su hermano, don Rodrigo, se queda en la casa y descubre el misterio: el fantasma es don Gonzalo, un caballero enamorado de doña Luisa, la dama vecina. Casi toda la narración es, entonces, la historia de los amores de Luisa y Gonzalo, que éste le cuenta a don Rodrigo hasta el final, en éste interviene para un feliz desenlace.

La historia que cuenta don Gonzalo relata cómo conoció a su amada en Sevilla y cómo, habitación de por medio, se pasaban papeles a través de una escalera. Luego hubo un encuentro en un jardín y él debió marchar a Flandes. Doña Luisa esperaba heredar a una tía pero ésta, antes de morir, la deja prometida en matrimonio a un deudo suyo. Don Gonzalo regresa de Flandes por un problema familiar y, convertido en fantasma, puede gozar de los favores de Luisa que luego de la muerte de su tía regresó a Valencia. El conflicto lo soluciona don Rodrigo, hablando con el virrey quien apadrina la boda.

Es muy interesante en este texto el encuadre espacial del relato incluido que coincide con el de la novela marco, además de ser muy similar a muchos de los comienzos de la narrativa breve de Castillo, en los que, a la presentación de la ciudad, acompañan todos sus títulos. Comparemos el comienzo de *La fantasma de Valencia* con el del relato de don Gonzalo:

Valencia, noble ciudad, metrópoli de aquel antiguo reino, de quien toma su denominación ilustrada del invicto y magnánimo rey Don Jaime, su conquistador; con tan suntuosos templos, insignes edificios, nobles y generosas familias de caballeros, cuyos ascendientes mostraron en su conquista su animoso esfuerzo y el valor en su generosa sangre. (*Tardes*, II, f. 54)

En Sevilla, antiquísima y noble ciudad de España, cabeza de la Andalucía y erario de los riquísimos tributos que nos ofrecen las Indias Occidentales, nací [...] (*Tardes*, II, f. 59 vº)

La novela presenta siete textos intercalados, todos dentro del relato de don Gonzalo. Los cuatro primeros son los papeles que se envían los amantes, a través de la escalera, y que son el único elemento de cortejo amoroso para iniciar la relación. Después del encuentro en el jardín, don Gonzalo escribe un soneto que también envía a

se entera de la traición que iba a sufrir el duque de Milán, al socorrer a un correo herido que llevaba una carta de uno de los traidores.

doña Luisa por la puertecilla de la escalera. Más allá del poema, me interesa restacar el comentario que hace el joven al incluirlo en la historia que le cuenta a don Rodrigo:

[...] Esa noche no quise salir de casa, antes retirado tomé recaudo de escribir, y siendo favorecido de las musas, quise celebrar la salida de mi dama al campo esotro día, que había de madrugar a hacer ejercicio, con un soneto que os tengo que decir, suplicándoos perdonéis estas cansadas y prolijas digresiones. (*Tardes*, II, ff. 72 vº-73)

Tenemos, una vez más, un tema de los usuales en las academias para un soneto que, como en los intermedios líricos de *El amor en la venganza*, distiende el ritmo de la narración. Además, el hecho de que, dentro del complejo juego de enunciación que presenta la novela corta, el personaje se haya referido al poema como una “prolija digresión”, parece darle cierto estatuto de necesidad dentro del entramado de la novela.

Los últimos textos intercalados los constituyen dos cartas que recibe don Gonzalo en Flandes. La primera es de doña Luisa, comunicándole el compromiso matrimonial que había arreglado su tía antes de morir; la segunda le anuncia la muerte de su hermano, por lo que debe regresar de Flandes. La primera carta complica la situación que comienza a solucionarse apenas lee la segunda. Lo interesante es que el mismo personaje se refiere a esta segunda carta como un objeto que le permitirá regresar a Madrid para ocuparse del caso de doña Luisa. Dice don Gonzalo en su narración: “[...] no tuve en estas aflicciones otro consuelo sino el ver que me darían luego licencia para partirme en mostrando aquella carta a don Luis de Velasco, Conde de Salazar, General de la Caballería. Hícelo así, y al punto me la dio [...]” (*Tardes*, II, f. 76 vº).

Hasta aquí la lectura de las dos novelas que inician la primera de las colecciones de Castillo. La primera de tipo B y la segunda de tipo A, pero con una construcción similar en lo que a textos intercalados se refiere. En ambos relatos, los papeles cumplen una función por demás importante para el avance de la materia narrativa mientras que los interludios líricos, en estos casos en particular, contribuyen, sin duda, al “entretenimiento concertado” que propone la tertulia.

El Proteo de Madrid, la tercera novela, es una de las pocas que presenta elementos de picaresca. No está narrada en primera persona pero relata la historia de Domingo, su protagonista, desde antes de su concepción (camino a la corte) hasta su final en galeras, donde, a diferencia del Guzmán de Alfarache, sigue estafando a sus

compañeros. Recordemos que es la novela narrada por Octavio que prometía “más donaires que moralidades” .

Fuera de los primeros años de Domingo, el relato consiste en una sucesión de burlas hechas por el protagonista, ya sea sólo, ya con su compañero o compañera de turno, en las que, a veces, el burlador sale burlado. Con respecto a la interacción textual que presenta *El Proteo de Madrid*, el núcleo central está en la burla hecha al Maestresala don Cosme, uno de los personajes de Castillo en los que se perfila el figurón de las comedias (Arellano, 1985). Su retrato es el siguiente:

Era el Maestresala un hombre de los que llaman lindos la Corte, personas cuya compostura cansa, y cuyo afecto ofende, muy presumido de andar puntual en el uso, de traer gran cuidado con sus manos, de hacer todos los actos positivos que le pudiesen poner en el astillero de la caballería; y sobre todo, confiadísimo (como muchos necios), de que no había dama que mirando su talle y gala no le quedase sumamente aficionada; [...] (*Tardes*, III, f. 97 vº)

La apariencia de don Cosme remite, en parte, a algunas de las ‘figuras’ que Francisco de Quevedo retrata en su *Vida de la Corte y oficios entretenidos*. Su aspecto coincide con la descripción que Melchora Romanos (1980: 905) realiza del tipo de figura satirizado por Quevedo:

[...] el intento de Quevedo no va dirigido contra las figuras naturales, sino contra las artificiales, y así, traza el retrato de los galanes sin hacienda en cuya modalidad exterior destaca el atuendo, el peinado, el habla, acompañados por rasgos de su comportamiento social frente a las mujeres, los poderosos y la justicia.²⁸

Si bien don Cosme posee una pequeñísima hacienda, es tan presumido que se considera mucho más de lo que es. Tanto es así que resulta muy fácil convencerlo de que una dama, de una calidad infinitamente superior, se le había aficionado. Precisamente, sobre esta debilidad funda Domingo la burla. El muchacho, al servicio de un Conde, estaba ofendido con el Maestresala, porque lo había azotado por una chanza que el pícaro había hecho a un compañero vizcaíno. Para vengarse inventa, entonces, el enamoramiento de una dama, heredera de un rico mayorazgo. El ardid es posible porque Domingo era amigo de Teodora, la moza que servía a la dama, y es así como se intercambian papeles (aunque el de la dama es fingido, por haberlo escrito la

muchacha). La burla se extiende hasta que don Cosme recibe una letra de mil escudos como herencia de un tío suyo, y Domingo resuelve robársela e irse de Madrid con Teodora. El desengaño para don Cosme llega a través de un poema satírico-burlesco:

No quiso Domingo partirse de Madrid sin hacer sabidor del autor del robo a don Cosme y a los demás criados del Conde; y así le envió este romance que le había hecho, cansado de su afectada compostura:

Quién ha dicho que Narciso
se convirtió en flor de lis,
engañase que hoy le vemos
ser cortesano en Madrid.

.....
Con este cuidado eterno
le aficionó el dios Machín
al interés de un gran dote
y a un rostro de gracias mil.
Dos socarrones terceros
le engañaron, con ardid
de estafar al pobre hidalgo
en muchos maravedís.
Uno de ellos agraviado
de una azotina infeliz
porque anduvo algo burlón
con un ingenio cerril,
la injuria de su castigo
la quiso en bronce esculpir,
porque el tiempo no borrarse
lo que grabó con buril.
Las finezas de su amor
quiso el galán descubrir,
entretenido en la burla
con el agudo fingir.
Dio copete la ocasión
a quien le fue luego a asir,
y dando araño en la bolsa
le dejó sin un florín.
Adiós, señor estafado,
engañado malandrín,
no me verán más en Francia
ojos que me vieron ir.

(*Tardes*, III, ff. 105-107 vº)

Con este extensísimo romance (ciento dieciseis versos) finaliza la burla hecha por Domingo a don Cosme. Quise transcribir los versos finales porque, si según *El arte nuevo de hacer comedias*, las relaciones piden los romances, el relato de la burla hecha

²⁸ Romanos (1982) parte de "Figura", el tradicional estudio de Auerbach, para continuar la propuesta de

por el burlador, en verso, le ofrece a la anécdota una perspectiva lúdica que completa y potencia la comicidad de la novela.

Si bien la interacción textual en esta tercera novela es mínima, su inclusión contribuye a la estructuración de esta broma en particular, que ocupa un lugar central dentro del relato, tanto espacialmente como en función de la trama ya que, al final, don Cosme se reencontrará con Domingo, lo denunciará y, potro de tormentos mediante, el pícaro confesará los delitos necesarios para que lo condenen a galeras.

El socorro en el peligro, la cuarta novela de la colección, también presenta varios textos intercalados en su composición. Se trata de una novela de tipo A, cuya trama gira en torno a una serie de casualidades que le permiten a Feliciano, el protagonista, salvarle la vida en varias ocasiones a Dorotea, la dama del relato.

Feliciano huye de la corte por una pendencia de amores y en el camino encuentra a Dorotea que había sido atacada por unos salteadores quienes, además, mataron a su padre, su primo y gente a su servicio. La rescata y siguen camino juntos, pero la primera noche ella, a instancias del único criado que se salvó del ataque, huye a Sevilla por temor. En esta ciudad, Feliciano recibe una primera carta, mediante la cual se le comunica que el Consejo de las Órdenes le otorgaría allí el hábito. Luego de la ceremonia, recibe un papel de una dama desconocida, concertando una cita junto a las huertas de San Juan de Alfarache; invitación que el caballero acepta. Al llegar al lugar indicado, escucha el revuelo producido por un barco que se había volcado, cayéndose sus ocupantes al agua. Algunos ya estaban ahogados, pero Feliciano se zambulle y llega a salvar a una de las damas que, obviamente, era Dorotea. Allí, además de agradecerle, le confiesa haber sido la dama que le envió el papel después de haberlo reconocido en la ceremonia de ordenación.

Comienzan a verse asiduamente, se cuentan sus historias a través de dos relatos intercalados. La de Feliciano incluye algunos poemas que su rival amoroso le hizo a una prima suya, de la que estaba enamorado. La de Dorotea es mucho más simple: no puede casarse con él por estar comprometida con un perulero que llegaría a Sevilla uno de esos días. Efectuada la boda, don Fernando (el indiano) maltrata a Dorotea por estar enamorado de otra mujer. Feliciano no soporta la situación y se va a Flandes, despidiéndose de Dorotea por medio de un papel. En el momento en que la dama está

Eugenio Asensio (1965) que muestra la fortuna de este vocablo en la península ibérica.

HVERTA DE
V A L E N C I A,
PROSAS, Y VERSOS
en las Academias della.

A L E X C E L E N T I S S I M O
Señor don Pedro Faxardo, mi señor, Marques de Mo-
lina, primogénito del Excelentísimo Señor don Luys
Faxardo Requesens y Zuñiga, mi señor, Marques de los
Velez y Martorel, Adelantado mayor del Reyno
de Murcia, Virrey, y Capitan General
del Reyno de Valencia.

Por don Alonso de Castillo Solórzano,

Maestresala de su casa. *ex. de su casa*



CON LICENCIA;

En Valencia, por Miguel Sorolla, menor, y
quinto deste nombre, Año 1629;

Y a sus costa:

mascaroncillos de pasta, puesto todo con tal orden y concierto que lisonjeaba los ojos. En el tope de la sala estaban tres sillas detrás de un bufete en que había un aderezo de escribir, había ya cerrado la noche y comenzaron a encender luces alrededor de la sala (pues estaba cercada de candeleros plateados), y en medio de ella un candelero en que se incluían veinte; todos se ocuparon de bujías de cera blanca [...] En breve tiempo se llenó la sala de poetas, de músicos y de los mayores señores de la corte, no faltando algunas damas que de embozo quisieron gozar de aquel buen rato por acreditarse de buenos gustos. Todos ocuparon sus asientos porque ya sabían los que les tocaban de otras puntas. Comenzó la música a prevenir el silencio, y así, a cuatro coros, cantaron primorosos tonos en bien escritas letras por los mismos académicos; acabada la música, que duró un buen rato, el presidente de la academia, que era Belardo Visorrey del Parnaso, viceprotector de las nueve hermanas y el Fénix de la poesía, asistiendo en el asiento principal de las tres sillas, y a su lado derecho el fiscal, y al izquierdo el secretario de aquella junta, mandó comenzar a leer versos de los asuntos que se habían repartido la academia pasada, que había sido ocho días antes. Tenía todos los papeles de los poetas el secretario, y el primero que dio a que se leyese, fue uno del poeta Moncayo, insigne sujeto en la Corte y venerado por sus doctos escritos; tomole su dueño, y en alta voz dijo así: [...] (*Harpias*, 114-115)

Cotarelo y Mori (1907: 115), en nota al pie, afirma que “indudablemente describe aquí Castillo una de las Academias literarias de la corte, a que asistió varios años y alude a Lope de Vega, que algunas veces fue presidente de ellas”. El fragmento resulta interesante como documento del ceremonial que implicaba cada reunión académica, así como de la jerarquía de cada uno de sus participantes. La mención a Lope no hace más que corroborar la pertenencia de Castillo a este círculo literario madrileño.

El relato sigue con la lectura de los distintos poemas preparados por los “agudos ingenios”, como se los suele llamar a los académicos. El último de ellos es leído por Castalio, nombre que alude a Castillo Solórzano.

Hasta aquí, la descripción de la academia. Pero la relación de las academias literarias con la narrativa breve de nuestro autor, no acaba en estas recreaciones. En *La duquesa de Mantua*, novela incluida en *Huerta de Valencia*, se describe brevemente una justa poética a la que concurre el protagonista y en la que gana una sortija de diamantes y una cadena de oro por sus poemas. Pero además, y como ya se mencionó, muchos de los poemas incluidos en las tertulias pertenecen a su producción académica. Al estudiar la Academia de Medrano, King (1963: 53) señala que “Castillo Solórzano nos informa que él colaboró en esta academia, en la que ingresó como novicio en el arte de la poesía, con muchas composiciones acerca del Manzanares, y con un largo poema sobre los

padecimientos de Acteón”. La investigadora sugiere que los versos del Manzanares pueden ser las composiciones burlescas incluidas en las *Fabulas de las bodas del Manzanares*, que constituye la sexta parte de *Jornadas alegres*, y que el poema sobre Acteón es, probablemente, la *Fábula de Acteón*, presentada, precisamente, en la academia ficticia de *Las harpías en Madrid*. Sin embargo, en *Huertas de Valencia* ya había aparecido una *Fábula jocosa de Acteón*, diferente de la de las *Harpías*. Probablemente, ambas sean de procedencia académica.

Con respecto a los textos incluidos en la *Fábula de las bodas del Manzanares*, si bien hay algunos versos jocosos hechos al río, el asunto de la mayoría es la fugacidad del tiempo, ya que Manzanares llegó a la edad de contraer matrimonio. De todos modos, ya había sido señalado cuando analizamos el marco narrativo de *Jornadas alegres* el comentario que hace la voz narradora acerca de un poema sobre las quejas de la puente Segoviana acerca de su esposo, subrayando que dejó a todos admirados el que Feliciano hallase algo diferente que decir, “después de haberse dicho tanto del pobre Manzanares” (*Jornadas*, 77).

Más allá de estas cuestiones inherentes a si los poemas incluidos en las colecciones pertenecían o no a su paso por las academias, considero que lo importante es que mantienen el estilo académico. Generalmente, se trata de poesía de circunstancia, escrita a diversos “asuntos”. Leímos en la recreación de la academia de las *Harpías*, esta mención a “leer versos de los asuntos que se habían repartido la academia pasada”. Junto con la mencionada fábula de Acteón, se leen: un soneto “A un candil que, juntamente, era reloj de muestra”; unas décimas “A una dama que ofreciéndola su galán imposibles en su servicio, ella le pidió que la olvidase”; unas liras “A una dama que, llamándose Constanza, era mudable”; dos sonetos “A la velocidad del tiempo”; unas octavas “Pintando un toro muy feroz en la plaza”, unas glosas y, por último, un “Romance contra los que toman tabaco”. Por su parte, algunos de los poemas incluidos en *Huertas de Valencia* son “A una dama, que al favorecer a su galán con un membrillo mordido, le dejó dos dientes en él”; “A una pulga”; “A un médico que era juntamente engarzador de voluntades”; “Al melindre de una dama vieja y fea”; etc. Como vemos, el carácter de los asuntos suele ser bastante superficial, y da cuenta de un probable ambiente jocosos dentro de las reuniones académicas. De todos modos, no debemos olvidar que también era el espacio de discusión teórica. De hecho, Lope presenta el *Arte*

nuevo ante la necesidad de explicar “la comedia nueva ante los nobles ingenios de una academia madrileña” (Egido, 1990a: 123).

En las academias ficticias de Castillo Solórzano, en cambio, no hay discusiones teóricas. Hay numerosos poemas a distintos asuntos, novelas e, incluso, una obra de teatro. En las otras tertulias, que no pretenden recrear academia alguna, los textos que se incluyen en los que se vislumbra cierta procedencia académica son poemas de asuntos similares y enigmas.

Estos últimos tienen una larga trayectoria en las reuniones académicas, a través de la emblemática. Aurora Egido (1990: 124) señala que “la recepción y lectura de la obra de Alciato ya había logrado abundantes frutos en el siglo XVI, pero en el XVII se hace tópica la utilización, estudio y comentario de todo tipo de jeroglíficos, enigmas, empresas y emblemas”.

Baltasar Gracián (1969: 105), en el “Discurso XL: De la agudeza enigmática” de su *Agudeza y arte de ingenio*, compara los enigmas a los problemas, y define su composición diciendo que “fórmase el enigma de las contrariedades del sujeto, que ocasionan la dificultad y artificiosamente lo escurecen”; y agrega que “hay libros enteros destos conceptos enigmáticos, algunos muy fríos, otros muy ingeniosos” (1969: 108).

Castillo Solórzano, ya en *Donaires del Parnaso*, había incluido veinte enigmas que, en palabras de Ignacio Arellano (1986: 123) “forman una especie de unidad genérica en la miscelánea donairosa, y que nos ilustra excelentemente sobre la afición a la agudeza enigmática de la que habla Gracián”. Esos veinte enigmas se suman a los doce que aparecen en *Tardes entretenidas*, como colofón a la narración de cada novela.³⁷

Transcribo el primero (Tarde primera) y el décimo (Tarde quinta), en parte como modelo de este entretenimiento académico que, evidentemente, frecuentaba cierto sector de la sociedad, pero también por los asuntos que recrean.³⁸ En ambos casos, se comienza con la descripción del papel en el que está representado el enigma. A

³⁷ Dunn (1952) sugiere que Castillo tomó la idea de Straparola. Sin embargo, la escritura y lectura de enigmas era un ejercicio literario común a la práctica académica.

³⁸ Al respecto, pueden aplicarse el comentario con el que Arellano (1983: 123-124) concluye la presentación de los veinte enigmas: “Téngase en cuenta, además, que los *Donaires* se componen de típicas poesías de Academia, y que representan, por tanto, el gusto literario de moda, la literatura de consumo cultivada por la masa de poetas de mediano talento, y aun por algunos nombres geniales en amplios sectores de su obra.”

continuación, y bajo el título de “Enigma” aparece la figura correspondiente, seguida del romance que completa el juego conceptual.³⁹

El primer enigma es el siguiente:

Era pues un monstruo, la cara de un hojoso árbol; los pechos de ave, y en lugar de brazos, alas extendidas, y los muslos y pies de cabra:

ENIGMA

Universal hacedor
de los cielos y la tierra
soy, y se hallan en mí
tres sujetos y una esencia.
Forma perfecta les di
a las deidades excelsas,
a los cielos cristalinos,
a la luna, sol y estrellas.
Forjé los cuatro elementos,
dándole al fuego su esfera,
su región al aire vago,
su centro al agua y la tierra.
Di a la tierra alegre ornato
con ríos que la atraviesan,
con flores que la matizan,
con plantas que la hermocean.
En su dilatado espacio
hacer puede aves diversas,
que girando por los aires
sus varios colores muestran.
Formé en los montes y valles,
animalejos y fieras,
desde la pequeña hormiga
hasta la sierpe soberbia.
Yo hice cuantos pescados
encubren las ondas crespas
del Imperio que Neptuno
con su tridente gobierna.
Y para gozar de todo
al resto de mi potencia,
eché, dando forma al hombre,
criatura más perfecta.
Dile amada compañía;
dilaté su descendencia,
formando con variedad
sin ser la Naturaleza.
Al mismo Dios hice humano,
manifestando mi ciencia
de su excelsiva pasión

³⁹ Cotarelo y Mori no incorpora los dibujos en su edición de la colección. Reproduzco la imagen de ambos enigmas en las ilustraciones nº 9 y nº 10.

Tardes entretenidas.

ENIGMA.



VNi uersal hazedor
de los cielos y la tierra
soy. y se hallan en mi
tres sujetos y una esencia.
Forma perfecta les di
a las deidades excelsas,
a los cielos cristalinos,
a la Luna, Sol y Estrellas.
Forjé los quatro elementos,
dándole al fuego su esfera.

los tormentos y las penas.
Artífice general
soy, docto en todas las materias;
no soy Dios, más hago santos,
que pongo en gloriosa excelsa.
(*Tardes*, ff. 46 v^o-47 v^o)

La tertulia no es capaz de descifrar el enigma en esta primera oportunidad, por lo que la dama que lo había presentado lo explica de esta manera:

- Mi enigma, hermosas señoras, no es otra cosa que el pincel, y así conviene con lo que contiene la pintura que habéis visto, pues consta del palillo, que es la cabeza; de un cañón de ave que se forma el cuerpo que veis, y últimamente los pies, que es con lo que se pinta de pelos de cabra, y así los tiene en la forma deste animal: es el que universalmente forma todo lo referido, y al mismo Dios humanado, [...] (*Tardes*, f. 48)

El décimo es presentado de esta manera:

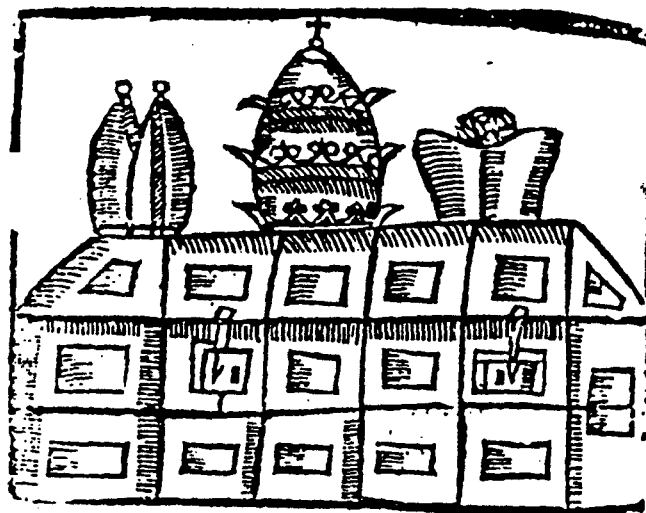
[...] prevenida doña Laura sacó otro papel en que traía juntado un cofre con dos cerraduras encima del cual estaban pintados un bonete, una tiara y una mitra, y los versos eran estos:

ENIGMA

Soy un preciado tesoro
que debajo de dos llaves
vengo a presentarme al mundo
para que me goce y trate.
Tan perenne que jamás
aunque entero me llevasen,
dejo de quedarme entero
colmado de bienes grandes.
Yo tengo principio y fin
y es cosa rara y notable,
que a los hombres hago ricos
sin que puedan acabarme.
Por mí se animan los hombres
a pretender dignidades,
y dándoles mis riquezas
(sin dejarlas) ricos se hacen.
Todas las ciencias del mundo
hago que por mí se alcancen
porque un tesoro infinito
para todos es bastante.
La inclinación al provecho
es un remedio admirable,
para que de mí conozcan
los estimados quilates.

Tardes entretenidas.

ENIGMA.



Soy un preciado tesoro
que debaxo de dos llaves
vengo a presentarme al mundo
para que me goze y trate.
Tan perene que jamas
aunque entero me lleuassen,
dexo de quedarme entero
colmado de bienes grandes.

Hablo a todos siendo mudo,
ando el mundo sin mudarme,
todos vicios reprehendo
para que todos me alaben.
Aquestas dos cerraduras
que en este mi cuerpo yacen,
todos las pueden abrir
porque a todos quiero darme.
Mas hay un impedimento,
a mi defensa importante,
para que no gocen todos
de mí, si a verme llegaren.
Que defiando mis riquezas
al rudo y al ignorante,
y el docto, cuerdo y discreto
halla la entrada muy fácil.
(*Tardes*, ff. 213 vº-214 vº)

La respuesta provoca una discusión entre dos hermanas que componen la tertulia:

No tuvo tanta dificultad en acertarse este enigma como el pasado, si bien era más dificultoso, porque por no cansarlos con tenerlos a todos dudosos, descubrió la revelación que le había hecho de ella su hermana doña Constanza, diciéndole ser el libro; porque los hombres estudiando eran señores de las ciencias y de las riquezas, que por ellas alcanzan. Enfadose doña Lucrecia de que hubiese ganado las gracias con lo que la había comunicado, y dijérala alguna pesadumbre sino previniera Octavio para poner paz a su disgusto, que doña Laura cantase [...] (*Tardes*, f. 214 vº)

En principio, un pequeño comentario sobre la pelea entre las dos hermanas que se calma por medio de una canción. Todos y cada uno de los elementos de la tertulia contribuyen a recrear el ya mencionado ambiente de cortesanía en el que predomina el deleite frente a todo.

Los enigmas que completan el entretenimiento versan sobre el cuchillo, la camisa, la aguja de coser, la pluma, el arado, el cuello abierto con molde, la salvadera, la puerta, el zapato y los arcaduces de la noria. Algunos son descubiertos por la tertulia y otros, deben ser explicados por el personaje que los enunció. En todos ellos, la voz narradora del marco subraya el gusto con el que los participantes de la reunión reciben cada una de estas adivinanzas. En este sentido, resultan concluyentes las palabras de Maravall (1990: 113) al señalar que “más que un género literario, ha de considerarse un juego social de adivinanzas, practicado entre grupos de gentes que estiman los extremos del ingenio”.

Por último, quiero aclarar la elección, a modo de ejemplo, de los enigmas primero y décimo. Considero que, en el marco de la colección –y de la obra completa de Castillo– resultan mucho más significativos el pincel y el libro que los otros asuntos. En el primero, se describe el poder de la representación. Pictórica, sí, pero bien sabemos la importancia de las artes figurativa en el Barroco. El segundo, si bien describe largamente su esencia, se presenta como **un tesoro para que el mundo lo goce**, en un momento en el que la cultura del libro trata de imponerse sobre los manuscritos y la oralidad.⁴⁰

Queda por ver el tratamiento de la poesía académica. Para ello, me detendré solamente en algunos textos de *Jornadas alegres*. Me refiero, en especial, a la ya mencionada poesía sobre el Manzanares y a los poemas que están incluidos dentro de la *Fábula de las bodas del Manzanares*, leída por Feliciano en lugar de la novela correspondiente.

El primer poema es un romance de cuarenta y cuatro versos sobre las quejas que la puente segoviana tiene de su esposo el Manzanares. Recordemos que el asunto es el que motivó el comentario de admiración acerca de hallar algo diferente para decir del río madrileño.

Castillo Solórzano incluye este romance al iniciarse la segunda jornada. El poema con que se cerró la jornada anterior, también tuvo como motivo el río madrileño, aunque indirectamente. La tertulia le pide a don Carlos, uno de los caballeros que comparte el viaje, que diga algunos versos y él:

[...] sacando un papel del pecho, en alta e inteligible voz leyó esta silva que había hecho aquella noche en alabanza de las damas:

Aquel anciano celebrado río
que con labios de líquidos cristales
besa el alcázar del mayor monarca,
si pobre en el estío,
en invierno opulento en sus raudales,
.....

(*Jornadas*, 69)

Aquí el Manzanares será el espacio en el que la “congregación de Ninfas y Napeas”, que suponen las tres damas que viajan hacia Madrid, son alabadas por el poeta de turno.

⁴⁰ Sobre la circulación de manuscritos en el Siglo de Oro, cfr. Fernando Bouza (2001).

Es por eso que las palabras de la voz narradora del marco sobre el asunto del romance de Feliciano que abre la jornada siguiente resultan, en este contexto, algo burlescas.

El poema del personaje donairoso anticipa el tema de la *Fábula* que leerá ante la tertulia en el espacio correspondiente a la sexta narración:

La gran puente segoviana
de su desigual esposo,
decía quejas una tarde
a los campos y a los sotos.
Perdone Dios el capricho
del que juntó en matrimonio,
una señora de estado
con quien no tiene uno solo.
Sabiendo mis calidades
fue injusto darme en consorcio,
a quien nace de una fuente
como el humor de buboso.

¿Cómo hará vida conmigo
quien tiene extremos de loco,
siendo en verano un menguado
y en el invierno un furioso?

Viendo mi garboso talle
les parece mal a todos
que tenga una puente sana
por marido un charquirroto.

.....
O me compren un marido
o me vendan para otro,
que con el que agora tengo
soy mucho para tan poco.

(*Jornadas*, 76-77)

El tono burlesco de las quejas de la puente segoviana anticipa, en el comienzo de esta segunda jornada, lo que serán las *Fábulas de las bodas del Manzanares*. Ya mencionamos, al analizar el marco narrativo de *Jornadas alegres* que la introducción a este texto era una de las pocas ocasiones en que Castillo Solórzano incluye un comentario teórico en alguna de sus colecciones, como lo hace aquí con la división de la fábula. Antes de comenzar a narrarla, como sus antecesores, Feliciano promete una advertencia:

La que os tengo de leer reprehende a aquellos que de humildes principios suben a superiores dignidades; los cuales, ayudados en sus primerías de amigos suyos, después de colocados en la dignidad, se olvidan ingratamente de los beneficios recibidos; por lo cual merecen ser olvidados de las memorias de los hombres, [...] (*Jornadas*, VI, 313-314)

La advertencia, que apenas se cumple, se dirige al Manzanares. La fábula comienza con un relato ameno acerca del nacimiento del río en el Puerto de Guadarrama, paso de montaña que, en la narración, cumple la función de abuelo del recién nacido. Su madre es una fuente, a la que se acercan, buscando alivio, dos gitanos. Este hecho motiva una de las pocas digresiones que presentan las novelas de Castillo, en las que el discurso es atravesado por una serie de formaciones discursivas:

[...] Conoció la nieta del encumbrado puerto⁴¹ en la habla de los recién venidos huéspedes, en la forma de sus vestidos y herramientas, que les vio sacar a vueltas de la comida, ser gitanos; juzgando que les debía de obligar a hacer su camino con tanta priesa, o alguna precisa fuga de la justicia, o algún provechoso soplo de otros compañeros, a que acudían para aliviar alguna casa de sus adornos, a costa de sus dueños. Y aunque como fuente pudiera bien murmurar, cuán perniciosa gente es esta en nuestra república, cuántos daños se siguen de sus vecindades, cuán rota y gentilica vida es la suya; y, finalmente, cuánto cargan sus conciencias, los que pudiendo no remedian este daño, haciendo expulsión desta canalla, como se hizo de la de los moriscos; [...]
(*Jornadas*, VI, 315-316)

Si bien el comentario no hace a la relación entre Castillo Solórzano y las academias, es muy interesante el contenido ideológico que presenta al referirse a los gitanos de ese modo. Como ya anticipé en el Capítulo I, esta investigación no toma estas aristas ideológicas de los textos pero, ante estos ejemplos, es evidente que los autores participan de un proyecto político determinado.⁴²

Dejando la digresión de lado, la función narrativa de los gitanos es la de predecir el futuro del Manzanares. Transcribo la ventura del nigromante en su totalidad, porque entiendo que resume la infinidad de composiciones, ya serias, ya burlescas, que ocasionó el río madrileño, pero, por sobre todo, porque toda la fábula parece ser un texto escrito para ser leído ante una academia, y este es uno de sus fragmentos más interesantes y que denota la prosa ágil y fluida de nuestro autor:

- Este nieto que el cielo os ha dado, hijo de las lágrimas desta hermosa fuente, nació con la más felice estrella que ninguno de su claro linaje ha tenido. Todo lo que le dilatáis su estada, eso le quitáis que goce de dicha. Poco caudal le

⁴¹ El Guadarrama aparece como abuelo del Manzanares y esta fuente como la madre, aunque en varias oportunidades se la mencione como nieta de aquél. Puede ser un error de la narración, aunque no es relevante al desarrollo de la historia.

⁴² Sobre el tema de los gitanos en la península, cfr. el libro de Bernard Leblon (1993), cuya primera parte está dedicada a la figura del gitano en España y su relación con la Inquisición durante el Siglo de Oro.

promete su estrella, y corto distrito su peregrinación; mas con lo uno y lo otro gozará de las mayores honras y aplausos que ninguno de su calidad ha tenido.

Con nombre de humilde arroyuelo saldrá de los brazos de su querida madre, bullicioso y juguetón, saltando de peña en peña por este áspero distrito vuestro. Mientras por él caminase, poca medra le prometen los hados; porque bandoleras hierbas de estas montañas le esperarán a saltarle su pobre caudal; flaco y débil se ostentará después en espaciosos llanos, donde le acudirán fieles amigos con líquidos donativos, que no sólo reparen su pérdida, mas le darán mayores aumentos de estados. Socorros ha de tener de lagunas, fuentes y claros arroyos, deseando perder en él sus antiguos nombres, porque acredite el suyo. Verase joven en la presencia de la antigua Mantua carpetánea, fecundando desiertas orillas, hasta bañar sus fuertes muros: gozará de varias edades en diferentes siglos, y en sus primerías una sencilla gente, de quien será poco celebrado, hasta que llegue Mantua a verse hecha corte de poderosos monarcas. Entonces le vendrán las honras, los favores y los aplausos justos, si bien entre los que le alabaren habrá algunos que sus defectos vituperen; quizá envidiosos de los honores que gozare: dirigiránle varios versos hechos en su alabanza. Verá sus márgenes adornadas de diferentes plantas, fieles compañeras de sus frescuras; finalmente se hallará apto para tomar estado con lo cual pretenderá el título de río, y se le concederá el marítimo Dios: sólo no le promete su estrella muy gustosa vida, en compañía de su esposa, mas pasará al fin con ella, hasta que tenga fin en los brazos de uno de sus linajes, con cuya herencia aumentará su caudal; esto es lo que por mi ciencia hallo deste pequeño infante. (*Jornadas*, VI, 319-320)

Esta es la profecía de Ambrosio Henares, el gitano consultado por el puerto de Guadarrama, que partió acompañado por su mujer, Brígida Mancía. El puerto, satisfecho por la profecía sobre su nieto, decide llamarlo Mancía Henares, “para honrarse con ellos, mientras viviese”, aunque el narrador agrega que “este nombre se conservó algún tiempo, aunque después corrupto se llamó Manzanares, como se llama en los presentes siglos” (*Jornadas*, VI, 821).

A partir de allí, la narración recorre cada uno de los momentos pronosticados por el gitano, hasta llegar a la corte, donde trató de medrar “para pretender con más servicios el título de río que deseaba” (*Jornadas*, VI, 333). La narración continúa diciendo que:

El poderoso arroyo se hallaba en edad de tomar estado; admirándose de haberse pasado tan velozmente el largo tiempo que había salido de los brazos de su madre. Parecióle ser este buen asunto, para que los ingenios de sus riberas le escribiesen, y así en su nombre mandó que una ninfa lo pidiese en la docta academia Mantuana, a los agudos académicos que a ella asistían, escribiesen algunos; de los cuales diremos los ingeniosos sonetos que a este asunto hicieron, [...] (*Jornadas*, VI, 334)

Con esta introducción se suceden siete sonetos hechos sobre la celeridad del tiempo por el grupo de académicos que aparece bajo los nombres de Pradelio, Salicio, Persiano, Gerardo, Anfriso, Mendino y Castalio. Al presentar a Mendino, la voz narradora lo hace diciendo que se trata de un “singular ingenio de las riberas de Manzanares, estudioso sobre todos los de su tiempo, y dueño de la mansión célebre donde se hacía la academia en aquel tiempo” (*Jornadas*, VI, 338).⁴³ La serie, como en la academia de las *Harpías*, vuelve a cerrarse con Castillo-Castalio, del que se nos dice que: “académico jocosos, conociendo su pobre ingenio, escogió el último lugar entre sus compañeros” (*Jornadas*, VI, 338), con una falsa modestia propia del que está escribiendo la obra. El soneto que cierra esta contribución de los “agudos ingenios de la academia Mantuana” es un soneto burlesco en el que el tópico tantas veces poetizado de la fugacidad del tiempo y la belleza femenina, se resuelve por medio de una rima en la que todas las sílabas finales terminan en z, y que transcribo como un ejemplo de la «musa jocosos» de Castillo:

La más, perfecta niña que en agraz
 tuvo fama lo hermoso de su tez,
 en cuba ya madura, ve otra vez,
 ponderada la gracia de su faz.

A un espejo con vista perspicaz
 mira en forma de pasa su vejez,
 la que sobre la mano de almirez
 colora el uno y otro portapaz.

El ver dentro en su boca la nariz,
 con madeja de plata su testuz,
 tener sin dientes papanduja voz:

el ver lleno de rugas su telliz,
 la persuadió a decir con tanta luz,
 ¡oh, tiempo! ¿Cómo pasas tan veloz?

(*Jornadas*, VI, 338-339)

En este caso, la desvalorización y parodia del tópico se logra por medio de la rima ridícula, aguda y en -z. Arellano (1984: 144), al analizar este tipo de rima en

⁴³ Sobre la identidad de los miembros de esta academia, leemos en Sánchez (1961: 54-55) que podrían ser: “Pradelio, tal vez Lorenzo Ramírez de Prado o Nicolás Prada; Salicio, Salas Barbadillo; Persiano, no identificado, pero “no prohijado en estas riberas, sí natural de las del Lusitano Tajo”, portugués, seguramente; Gerardo, “mostrar quiso su florido ingenio Gerardo, famoso académico mantuano, dando a la fama este bien escrito soneto”; tal vez Pedro Méndez de Loyola. Anfriso, “sutil”, ha de ser Francisco de Mendoza; [...]”. Con respecto a Mendino, King (1963) señala que Cotarelo considera que es Francisco de Mendoza, ya que era el dueño de la casa en la que funcionaba la academia, aunque por la descripción, la investigadora sugiere la posibilidad de que sea Sebastián Francisco de Medrano.

Quevedo, afirma que “la cacofonía provoca una nueva expresividad, que a la vez denuncia la rigidez de la convención: se pone de relieve el efecto mecánico, que es una de las fuentes primordiales de lo cómico, por medio de una «excentricidad»”; y agrega que “cabe entender las rimas burlescas como parodia de la rima del soneto petrarquista”. En el caso de este soneto, es bastante significativo que el poema que dentro de la academia ficticia se atribuye al autor sea el único que presente rasgos de comicidad.

Estos sonetos no son los únicos poemas de carácter académico que se incorporan a la narración. La fábula continúa con el tratamiento de las bodas del Manzanares con la puente Segoviana, para lo cual hubo que otorgarle el título de río por medio de un Memorial, que motiva la inclusión de otro soneto. A partir de allí, pueden concretarse las bodas “con lo cual, un ingenio de sus riberas, invocando a su jocososa musa, le dictó estos versos, que escribió a la esperada esposa de Manzanares” (*Jornadas*, VI, 344). Se trata de una silva de carácter burlesco acerca del río y los preparativos de su boda.

Una vez efectuado el casamiento, los distintos ríos y arroyos amigos del Manzanares (Brañigal, Torote, Huécar, Alberche, Esgueva y Zapardiel), envían embajadas con obsequios y un papel cada uno en el que se halla una décima burlesca sobre la ocasión. Sin embargo, la puente Segoviana quiere tratar el divorcio viendo las flacas fuerzas de su esposo, pero llegado el invierno, “Brioso y alentado vio Madama Puente al mal acreditado esposo, con que dejó el intento, gozándose con él.” (*Jornadas*, VI, 357). La fábula concluye con un extenso romance (ciento treinta y dos versos) sobre este tema, que la voz narradora introduce diciendo que:

A este suceso impensado escribió un académico de la antigua Mantua este romance, invocando sus jocosas musas:

Sin correr está corrido
el pobre de Manzanares,
que le atribulan poetas
con sátiras que le hacen.
No hay en todo el poetiamo
ingenio metrificante
que si le alaba una vez,
cuatrocientas no le ultraje.
Siendo el bribón de los ríos
en sus bajas humildades,
de la pluma de un Zoilo
jamás le faltó vejamen.

.....
(*Jornadas*, IV, 357-358)

La *Fábula de las bodas del Manzanares* nos ofrece distintos elementos para el estudio de la relación de Castillo Solórzano con las academias en general, y con la academia de Madrid en particular. La presencia, dentro del texto, de composiciones atribuidas a los académicos madrileños denotan un interés en incorporar a la colección ciertos aspectos de su vida en la corte. King (1963) se plantea si los sonetos sobre la celeridad del tiempo no pertenecen a los académicos a quienes se los asigna en el libro. De todos modos, no duda de que los poemas burlescos pertenecen en su totalidad a Castillo Solórzano, y sobre el resto de los participantes opina que:

En 1626, cuando apareció *Jornadas alegres*, la vida académica de Madrid había alcanzado su apogeo de popularidad e intensidad; mediante estas ocultas alusiones e insinuaciones, el autor podía ufanarse de sus propias vinculaciones literarias, halagar a sus amigos y lograr que su libro fuese especialmente atractivo para otros académicos. (1963: 154)

Más allá de la paternidad de los sonetos, considero que lo interesante es esta suerte de justa poética celebrada en torno a las bodas del Manzanares, tanto por los académicos con sus poemas acerca de un tópico tan frecuente en la lírica barroca, como por los distintos ríos y arroyos que entregan sus décimas al flamante esposo. Las circunstancias y el tratamiento del asunto se asemeja, en gran medida, a una justa poética. Al respecto, creo que la descripción hecha por Mercedes Blanco (1988: 36) deja a las claras esta aproximación:

La relación del certamen incluye el cartel de convocatoria, con los diversos "asuntos" sobre los que se debía escribir. Cada asunto impone a los textos que se presentarán ciertas obligaciones, una extensión fija, una forma estrófica y métrica, un esquema narrativo, y a veces una figura retórica dominante como la prosopopeya.

En ambos casos, nos encontramos ante un asunto y una forma métrica fija, aunque sin figuras retóricas dominantes. Como poeta de academias, es evidente que Castillo Solórzano participó de muchas más justas poéticas que las tantas veces mentadas Justas por la canonización de San Isidro. En ese sentido, la inclusión de los sonetos escritos por la ficticia academia mantuana junto con las décimas de los supuestos amigos del Manzanares, podrían estar llevando al texto el atisbo de otra celebración, como es, en este caso, una fiesta literaria.

Las relaciones de nuestro autor con las academias literarias no terminan acá. King (1963: 154) considera que varias de las composiciones incluidas en *Tiempo de regocijo* fueron escritas para las academias literarias de Madrid y sugiere que la colección tiene un aire más académico que el resto de las colecciones, basándose, especialmente, “en los breves discursos sobre los males de la codicia y la mezquindad, con ejemplos tomados de los padres de la Iglesia”, que mencionáramos al estudiar algunos aspectos de *El ayo de su hijo*. De todos modos, entiendo que no es necesario extendernos en el análisis de esta relación en particular, ya que es visible y notoria la presencia del universo académico en la obra de Castillo Solórzano.

4.3.5.1 *El culto graduado*: parodia culterana en un vejamen académico

La quinta novela de *Tardes entretenidas* es una sátira al cultismo que merece un análisis especial dentro de la producción narrativa de Castillo Solórzano, considerado un escritor anticultista. De hecho, Emilio Cotarelo y Mori se refiere a la relación de nuestro autor con la “nueva poesía” diciendo que:

Si algún enemigo acérrimo y constante tuvo aquella moda literaria, introducida por Góngora, fue nuestro D. Alonso. Centenares de pasajes de sus obras pudiéramos aducir en comprobación de ello, pues viniese o no a cuento, con el menor motivo sacaba a plaza, siempre con donaire y burla, el estilo *culto*. (1906b: VII)⁴⁴

Ahora, ¿cuánto de esa fama se debe a *El culto graduado*? En muchas de sus obras aparecen críticas anticultistas. Tanto en sus primeros trabajos, en el marco de la academia de Medrano, como en sus más logradas novelas, podemos encontrar poemas parodiando el lenguaje culto acompañados de algunos dardos lanzados contra la “nueva poesía”.

A modo de ejemplo, podemos tomar un romance de *Donaires del Parnaso*, en el que una joven, Anarda, busca para casarse:

un novio que sea poeta
que escriba en la lengua culta.
.....
que sus versos, por lo oscuros

⁴⁴ En la misma línea, podemos citar a Edwin Place (1926: 68), quien afirma que el autor “se muestra muy enemigo del estilo culto; en efecto, lo satiriza siempre que se le ofrece ocasión”.

a muchos dejen a oscuras.
Que no se estima el poeta
si, cuando toma la pluma,
mil veces no esplendorea
y millones no pulula.

La damita logra hallar a su poeta, que le escribe:

Bella, de los cielos niña;
candor brillante a quien cede
ampos,⁴⁵ a nieve animada,
la de Guadarrama nieve.
Bellas de tu rostro luces,
si homicidas esplendentes,
son las de amor aleluyas
contra la envidia de requiem.
(*Apud* Cotarelo, 1906: VIII)

A este poema, publicado en 1625 pero que, probablemente, fuera escrito alrededor de 1620 para la academia, le falta la agresividad del que, en la novela publicada en 1632, lee Teresa de Manzanares y que estaba dedicado:

A un poeta culterano
secuaz de la seta hereje,
antipático de Apolo
y de las hermanas nueve,
.....
a un genio crepusculante
si anochece o no anochece,
a un transpositor de frasis
de oscuridad tan rebelde
que no hay lince del Parnaso
que su sentido penetre,
.....
(1986: 308-309)

La sátira anticultista también está presente en el marco de las colecciones. En *Huerta de Valencia*, al presentar a don Leonardo, uno de los personajes que integran la academia, introduce una digresión al respecto diciendo que:

[...] Hacía versos con cuidado, no con afectación que llegase a ser tenido por estos, que llaman cultos, pienso que por ironía. Porque lo culto es lo que debemos tener por lo primoroso; lo opuesto a ello (tan malentendido de tantos, como cursado de muchos) mas merece el nombre de inculto, que otro: pues con

⁴⁵ 'Voz con que se expresa la blancura, albura y candor de la nieve: y así para ponderar el exceso de alguna cosa blanca' (*Autoridades*)

tan demasiado cuidado ponen el afecto en su oscuridad, y en ella misma se pierden. (*Huerta*, prólogo sin paginar)

En este fragmento son bien notorias las palabras desenmascaradoras del autor, escondidas tras la voz narradora del encuadre. La crítica al cultismo atraviesa el texto por medio de distintas formaciones discursivas propias de la polémica surgida por la nueva poesía. En el apartado correspondiente al género dramático incluido en las colecciones de novelas de Castillo, veremos cómo estas formaciones discursivas subyacen en los parlamentos de sus entremeses y comedias.

Ahora bien, en todos ellos se critican poetas y poemas y se parodia el estilo. Pero en *El culto graduado*, además de estos elementos comunes a la sátira anticultista, subyace en el texto un importante entramado crítico que está relacionado con los aspectos teóricos de la polémica surgida en torno a la aparición de las *Soledades* de don Luis de Góngora. En este sentido, la obra cobra una relevancia significativa en función del estudio de los distintos intertextos que conforman la producción literaria de nuestro autor.

Desde su contenido, la novela bien puede considerarse una sátira al cultismo ya que adhiero a la postura teórica que considera satírica a toda obra literaria que presente una actitud crítica.⁴⁶ Según el diccionario de *Autoridades*, la sátira es “la obra en que se motejan y censuran las costumbres, u operaciones, u del público, u de algún particular”; Covarrubias la define como “género de verso picante, el qual reprehende los vicios y desórdenes de los hombres” y el Pinciano la presenta como “un razonamiento malédico y mordaz, hecho para reprehender los vicios de los hombres” (1953, III, 234). Voy a tomar como punto de partida el verbo “reprehender”.

Recordemos que la novela que nos ocupa, no es contada sino leída por un médico, cuya intención es “referiros una graciosa burla, con que reprendo a los hombres que se divierten del provechoso empleo de las letras que profesan” (*Tardes*, V, f. 189). Si bien su preámbulo se adscribe a los parámetros esperables dentro del marco de la novela corta, el uso del verbo reprender en primera persona singular “reprendo”; marca una diferencia con la introducción al resto de los relatos en donde la necesidad de

⁴⁶ El primer problema teórico que supone todo acercamiento a un texto satírico está relacionado con la definición del concepto de sátira. La crítica se ha polarizado entre considerarla un género literario o una modalidad literaria de carácter parcial. Para el período literario que nos ocupa cfr. George Peale (1973) y Lía Schwartz (1987a).

criticar costumbres se ve más atenuada y, si se usa el verbo reprender, se lo hace en tercera persona y aplicado a las novelas, como ya vimos en la primera novela de *Tardes entretenidas*, al describir el marco narrativo.

El culto graduado se destaca del resto de la colección por su carácter satírico. Se podría sintetizar la novela de este modo: “narra una burla con que se castiga a un poeta culto”. El texto parece desarrollarse dentro los parámetros de la novela corta: una sucesión de acontecimientos que convergen en un clímax y la solución final. Sin embargo, ese “reprendo” inicial nos acerca a la complejidad del sujeto de enunciación. En los textos satíricos, hay un punto de vista dominante que se encarna generalmente en la voz del yo-narrador. Lía Schwartz afirma que en la sátira domina un “narrador-espectador que el receptor tiende a asimilar al autor de las sátiras. El sujeto de la enunciación está siempre presente en formas verbales de la primera persona y en la recurrencia del pronombre” (1985: 223). Como en otras novelas enmarcadas, se puede observar en *El culto graduado* cierta deixis relacionada con el proceso de ficcionalización y el marco de oralidad que se pretende dar al relato (por ejemplo, “nuestro bachiller”), que en este caso podría ser considerado como una marca más del discurso satírico, si bien entiendo que puede ser arriesgado hablar de un yo-satírico en el marco de una novela encuadrada en una colección.

Lo cierto es que nos encontramos ante un texto complejo. La sátira al cultismo está planteada desde la parodia y la contextualización burlesca de los poetas. Robert Jammes (1987: 33), al referirse a la relación entre lo satírico y lo burlesco, apunta que “si la poesía satírica se caracteriza por la burla y el escarnio, ambas características no están ausentes de la poesía burlesca (en especial de la parodia), que tiende también, en cierta medida, a «corregir» algunos defectos”. En este caso, los elementos burlescos están insertos en una narración lineal que converge hacia el pretendido final moralizador de la novela corta, interrumpida por comentarios críticos sobre la nueva poesía, los cuales, por tratarse de probables intertextos de los documentos de la polémica de las *Soledades*, contribuyen a identificar al sujeto de la enunciación con la figura de Castillo Solórzano.

La historia narrada es por lo demás sencilla y, estructuralmente, pueden señalarse dos partes: en un primer momento la presentación del personaje y, en

segundo término, el relato de los preliminares y de la ejecución de la burla que da título a la novela.

En Casarrubios del Monte, una villa cercana a Madrid, reside el bachiller Alcázar, después de cursar cinco años en Salamanca:

Era hombre de edad de treinta años, agradable en la presencia, tardo en el ingenio, muy jovial y, sobre todo, de candidísimas entrañas, pero con esto en lo vano y presumido podía hacer competencia con un maestro en artes o con un caballero de ciudad.

Los ratos que daba vacaciones a sus estudios [...] se ocupaba en leer ya libros poéticos, ya obras sueltas manuscritas de ingeniosos y conocidos poetas, siendo tocado deste contagio. (*Tardes*, V, f. 189 vº)

Desde el comienzo, encontramos dos rasgos que relacionan este personaje con el tópico del mal poeta: la necedad y la vanidad (Sobejano, 1973). Junto con ellos, la idea de la poesía como enfermedad va delineando la construcción del personaje que se completa a partir de la llegada a sus manos de unos versos “de algún autor pesado, de aquellos a quienes la rudeza del vulgo llama cultos” (*Tardes*, V, f. 189 vº). De allí en más, va perdiendo el juicio tratando de interpretar versos y traba amistad con dos estudiantes que lo alientan a escribir poemas en el nuevo estilo, hasta que “vino a distraerse de sus estudios de tal modo, que sólo su ocupación era hacer versos cultos a diferentes propósitos [...] con que vino a padecer ruinas el cerebro” (*Tardes*, V, f. 193). La huella de Cervantes es clara. Nuestro bachiller, como don Alonso Quijano por el mucho leer, perdió el seso por dedicarse por completo a la poesía culta.

Hasta aquí la conformación del personaje. Sus “candidísimas entrañas” lo hacen vulnerable a cualquier burla y, será precisamente “un caballero de ciudad” el que trame el ataque a su vanidad.

Éste será don Diego, un cortesano que, camino de Madrid, se detiene en Casarrubios a pasar la tarde. Buscando entretenimiento, el mesonero menciona al “bachiller pasante, el mayor poeta en su opinión, que había en aquella tierra” (*Tardes*, V, 193 vº).

El poeta, a lo largo de la tarde pasa revista a sus obras, comenta su pasado como autor de comedias y lee algunos de sus cultos versos. Don Diego, mientras tanto, va tramando una burla “por castigo de su locura y vanidad” (*Tardes*, V, f. 199). Lisonjeándolo, lo convence de viajar a la corte para obtener “el honroso lauro en lo

culto” (*Tardes*, V, f. 199). Ya en Madrid, el bachiller se gradúa en una ridícula ceremonia pero descubre la burla. Huye y enferma gravemente. Al recuperarse, retoma sus estudios abandonando definitivamente la poesía.

Toda esta segunda parte se adscribe a los rasgos que Gonzalo Sobejano (1973: 314) señalara como propios del tópico del mal poeta cuando afirma que “es una *figura* o *figurón*: viste descuidado, pasa hambre, escribe versos abominables, aspira a un estreno o un premio, urde fábulas dislocadas”. El bachiller Alcázar, cuando se presenta ante don Diego, lo hace “en calzas y jubón, y con una ropa de gorgorán negro, que sacó de un cofre, y una montera de lo mismo, a quien quitó el polvo” (*Tardes*, V, 193 vº-194). Si bien la vestimenta no es descuidada, tiene la connotación de disfraz de poeta que complementa su caracterización como “figura”. El diálogo entre el cortesano y el pasante guarda ciertas reminiscencias con aquel sostenido entre Pablos y el poeta en *El Buscón* de Quevedo. El bachiller afirma haber escrito treinta comedias:

– [...] Una dellas me acuerdo que les leí a esa gente, en cuya primera escena salen los Nueve de la Fama, y las Diez Sibilas, haciendo la más lúcida entrada que se ha hecho en comedia, y asombrados con tanta gente, me dijeron que no tenía que pasar adelante, si aquel paso ante todas cosas no trataba de quitar, porque dónde iban a hallar tantas mujeres para hacerlas. (*Tardes*, V, 196 vº)⁴⁷

y, en cuanto a los versos abominables, afirma que sus comedias poseen:

[...] los más elegantes versos, que se han representado en tablado, porque nadie ha usado las quincenas, diciochenas, veintenenas, y octavas de a veinticuatro consonantes de verbos continuados, como yo. (*Tardes*, V, 197 vº)

Es interesante encontrar en la conformación del personaje cierto juego intertextual tanto con el *Quijote* como con *El buscón*, que contribuye a fundamentar narrativamente la burla de la que va a ser víctima el protagonista

Ahora bien, como mencioné anteriormente, el análisis de *El culto graduado* ofrece distintos aspectos interesantes para el estudio de la intertextualidad. El primero de ellos es su relación con la polémica surgida en torno a la aparición del *Polifemo* y las *Soledades* de Góngora.

⁴⁷ En *El Buscón*, el poeta ante la imposibilidad de representar *El arca de Noé* si los animales no hablan, afirma que “yo tengo pensado de hacerla toda de papagayos y tordos, que hablan, y meter para el entremés monas” (1973: 109).

En ese sentido, es necesario retomar el tema de las academias. Como bien apuntara King (1963: 51) en su ya tantas veces citado trabajo, “si bien Medrano se cuida de elogiar tanto a Lope como a Góngora, cualquier academia a la que ambos asistiesen pronto habría de dividirse en dos bandos en lucha, compuestos, respectivamente, por los defensores de la “nueva” o de la “vieja” poesía” y añade, además, que:

Tal vez el “Papel de la nueva poesía” de Lope, publicado en la edición de 1621 de *La Filomena* representa el intento de Lope de definir –y de defender– en esta academia su propia posición con respecto a la tradición e innovación poética. Las frases iniciales del “Papel” parecen insinuar que le había herido vivamente alguna impertinente observación de un académico criticando sus opiniones “pasadas de moda”. (1963: 51-52)

De todo este juego de interrelaciones, es precisamente la *Respuesta al papel que escribió un señor destes reinos en razón de la nueva poesía* (a la que King menciona como *Papel...*) el texto que mayor influencia parece haber tenido en la base teórica que sostiene a *El culto graduado*. Si bien la crítica coincide en que la fecha de la *Respuesta...* es 1617, su publicación en *La Filomena* (1621) hace verosímil la adhesión de nuestro autor a sus líneas críticas, ya que es posible hallar cierta relación entre la epístola y la novela. Lo mismo sucede con la Epístola séptima: *A un señor destes reinos*, publicada en *La Circe* (1624). Si es cierto que, a través de estos textos, Lope defendió su posición anticultista en la academia, *El culto graduado* refleja, en cierta medida, la adhesión de cierto grupo de poetas a estos postulados.⁴⁸

Tres temas van a estar presentes en la voz del narrador sobre estas cuestiones: la crítica a los cultos acompañada de la alabanza a Góngora (aunque no lo nombra), la crítica al estilo y, por último, el cuestionamiento de comentarios y comentaristas de la nueva poesía. En el desarrollo de los dos primeros encontramos una marcada intertextualidad con la *Respuesta al papel que escribió un señor destes reinos en razón de la nueva poesía*.

Detengámonos en el elogio a la superioridad de Góngora frente a los que tratan de imitarlo:

[...] aquellos a quienes la rudeza del vulgo llama cultos, siendo este nombre tan opuesto al que merecen; no hablo de particulares sujetos, que en la oscuridad de sus escritos han descubierto elegancias y rayos de ingenio, dando con ellos

⁴⁸ Juan Millé y Giménez (1928) le otorga una importancia fundamental al *Papel...* en la contienda Lope-Góngora. Para un estudio pormenorizado del enfrentamiento entre ambos poetas, cfr. el completo estudio de Emilio Orozco (1973).

admiración a nuestra nación y las extranjeras. (*Tardes*, V, 189 vº-190)

Dos fragmentos de la *Respuesta*... alaban el trabajo gongorino destacándolo del de sus imitadores:

Mas, sea lo que fuere, yo le he de estimar y amar, tomando dél lo que entendiere con humildad, y admirando lo que no entendiere con veneración; pero a los demás que le imitan con alas de cera en plumas tan desiguales, jamás les seré afecto, porque comienzan ellos por donde él acaba. [...]

Y para que mejor vuestra excelencia entienda que hablo de la mala imitación, y que a su primero dueño reverencio, doy fin a este discurso con este soneto que hice en alabanza deste caballero, cuando a sus dos insignes poemas no respondió igual la fama de su misma patria:

Canta, cisne andaluz, que el verde coro [...] (1969: 884 y 887)

En esta carta, Lope no carga su dardo contra Góngora sino contra sus imitadores.

De todos modos, estas alabanzas se pierden en el interior del texto en donde la crítica a la nueva poesía es tal que la misma figura del poeta andaluz se ve cuestionada.

Es este planteo crítico el que hace suyo la voz narradora de *El culto graduado*:

[...] dijo cada uno versos suyos a imitación destes cultos, que ellos aplicaban al asunto que les parecía, dejando al bachiller absorto y admirado de oírseles, y tan ayuno de entenderlos como los mismos que los habían hecho; ejercicio en que han perdido pie muchos que han tomado la pluma para escribir en este nuevo y oscuro estilo, pues les parece consiste su elegancia en la oscuridad de los versos, en las nuevas y exquisitas voces, aunque sean latinas, en anteponer y posponer vocablos, donde la construcción no tiene lugar porque todo es un barbarismo. (*Tardes*, V, f. 190 vº)

Una vez más hallamos en la novela ecos de la mencionada *Respuesta*...:

[...] Pero, volviendo al propósito, a muchos ha llevado la novedad a este género de poesía, y no se han engañado, pues en el estilo antiguo en su vida llegaron a ser poetas, y en el moderno lo son el mismo día; porque con aquellas trasposiciones, cuatro preceptos y seis voces latinas o frasis enfáticas se hallan levantados adonde ellos mismos no se conocen, ni aun sé si se entienden. [...] Y así, los que imitan a este caballero producen partos monstruosos, que salen de generación, pues piensan que han de llegar a su ingenio por imitar su estilo. (1969: 879)

Si comparamos la descripción de la receta para ser un poeta culto de Castillo: “oscuridad de los versos, nuevas y exquisitas voces, aunque sean latinas, anteponer y posponer vocablos”, frente a las “trasposiciones, cuatro preceptos y seis voces latinas o frasis enfáticas”, podemos comprobar que la diferencia es mínima. La reducción del

estilo a tres o cuatro componentes supone una degradación que queda clara en ambos textos.

La última crítica de la voz narradora que habíamos señalado, está relacionada con el afán de interpretar la nueva poesía:

Perdía el juicio nuestro bachiller investigando interpretación a cualquier verso destes; y para darles la verdadera a su satisfacción decía millones de disparates, como suelen hacer otros mayores ingenios por averiguar sentido donde no le hay. (*Tardes*, V, f. 190)

En este juego textual que nos hemos propuesto, no es desatinado traer un fragmento de otro texto de Lope de Vega muy cercano a la composición de la novela. Nos referimos a la Epístola séptima: *A un señor destes reinos*, publicada en *La Circe*:

[...] pues dice que va a preguntar al autor de aquellos poemas que llaman cultos lo que no se entiende, que debe de ser todo, de donde infiere que defiende sin entender y que alaba (como muchos) aquello sólo en que halla dificultad. Y, finalmente, es conclusión que muerto el dueño (que viva y le guarde Dios muchos años para honra de nuestra nación...), queda esta poesía perdida [...] (1969: 1262)

La observación complementa el tema de los comentaristas que tratan de encontrar sentido donde no lo hay.

El substrato crítico de la polémica no sólo es posible hallarlo en la voz del narrador. En el diálogo que sostienen don Diego y el bachiller Alcázar se retoman estos mismos juicios críticos en la voz del cortesano. Por su parte, la defensa que de su actividad hace nuestro culto poeta incorpora a la novela otros aspectos del debate:

– Cierito, señor Licenciado, que doy mil gracias al cielo, pues cumpliéndome mis intentos, me ha guiado a la parte que más deseaba, que era conocer un varón consumado en esto que llaman culto, que aunque lo profesan millones de hombres que yo conozco, son tan indigestos en sus escritos, que uno entre mil es el que tal vez se deja entender en ellos, y es grande rigor, que lo que se escribe con fin de deleitar y entretener, cause duda, ponga confusión, y de trabajo de andar a caza de interpretar lo que quiso decir.

Yo confieso que me he desvelado mucho por entender algunas oscuras obras; pero al cabo de mi trabajo y desvelo las dejo con su flor, más lejos de entenderlas que antes que las leyese.

– Confieso, dijo el bachiller, que este divino modo de cultivar no es para la plebe, sino para agudos y perspicaces ingenios, salvando el que v. m. no incurre en esto, porque le tengo por docto; pero no es bien que el tosco y zafio en su rústico albergue sea partícipe de lo que las divinas musas, y su laureado protector dictaron al poeta, pues lo manoseado y común ¿qué valor ha de tener? Lo inconstructo, lo brujuleado y, finalmente, lo impalpable sí que es digno de

estimación, que cuando el científico lo penetre, el plebeyo por no entendido lo admire. (*Tardes*, V, 195 vº-196)

Un capítulo aparte merecen las palabras del bachiller, para el que “este divino modo de cultizar no es para la plebe...”. No hace falta buscar demasiado para encontrar la fuente de este texto. A pesar de los casi diez años que los separan, es notable la intertextualidad con la *Carta de don Luis de Góngora en respuesta de la que le escribieron*:

Demás que honra me ha causado hacerme oscuro a los ignorantes, que esa es la distinción de los hombres doctos, hablar de manera que a ellos le parezca griego; pues no se han de dar las piedras preciosas a animales de cerda. (*Apud* Martínez Arancón, 1978: 43)

Si bien estos postulados ya estaban planteados en las *Anotaciones* de Herrera⁴⁹, se resignifican en el marco de la polémica.

La última afirmación del bachiller, además de la carga de comicidad que trae su calificación de “inconstructo”, “brujuleado” e “impalpable” aplicada a la nueva poesía, retoma el ya citado texto de Lope: su “admirando lo que no entendiere con veneración”, aplicado a la poesía de don Luis de Góngora, frente a que “el plebeyo por no entendido lo admire” que pregona el bachiller para defender la oscuridad de su poesía.

El segundo aspecto polifónico que presenta *El culto graduado* está relacionado con los mecanismos satírico-paródicos desplegados en la novela, en especial, a través de la inclusión de cinco poemas que parodian el lenguaje culto, producto del Bachiller Alférez.

El primer poema que aparece es un romance escrito a la crueldad de una moza llamada Inés. El motivo del segundo poema recuerda las consignas académicas: “Hizo luego [...] un soneto a la misma Inés, siendo el asunto dél, que estándose tocando a un espejo al tiempo de mirarse la primera vez en él, entró un rayo de Sol, que penetrando el resquicio de la ventana, dio en la luna y la dislumbró” (*Tardes*, V, f. 192 vº). Continúa con el ejemplo de “octava de a veinticuatro consonantes de verbos continuados”, que da

⁴⁹ Al definir el soneto en sus *Anotaciones a las obras de Garcilaso*, el poeta sevillano propone que “su verdadero sujeto y materia debe ser [...] descrita de suerte que parezca propia y nacida en aquella parte, huyendo la oscuridad y dureza, más de suerte que no descienda a tanta facilidad, que pierda [...] la dignidad conveniente, y en este pecado caen muchos, que piensan acabar una grande hazaña cuando escriben de la manera que hablan”. En *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, (1966: 282).

cuenta de “los más elegantes versos que se han representado en tablado” (*Tardes*, V, f. 197 vº). La cuarta composición que aparece en el texto está representada por dos octavas del poema mayor *El circo mantuano, alabanzas de la Plaza de Madrid*. El último de los poemas paródicos es el Memorial escrito para el tribunal del grado culto. Existe una notable gradación de la oscuridad y la confusión en la construcción del poema entre el primer texto paródico y el último en el que, el sin sentido de los versos es mucho más exagerado. Sin embargo, en todos abundan los cultismo, los hipérbatos y las fórmulas A sino B. A modo de ejemplo, transcribo los primeros cuatro versos del romance y el texto completo del desopilante memorial:

Caracteres de crueldad,
rígida escribes, Inés,
con esos de oro cabellos
en verónico papel.

(*Tardes*, V, f. 191 vº)

Submiso a vuestro (elegantes
Regentes) conclave aspira
genio culto, ignota vena,
alegra progenie esquivia.

Titubeante a esplendor
cultísono, mal explica
lengua intonsa, que hijadea,
y ampollas medrosas riza.

Vagarosa a culto solio
(si antípoda a la estulticia)
frágil el torrente escampa,
que se ostenta inexpedita.

¡Oh, tú, nono circumspecto,
Picrio número, inspira
numerosa consonancia
metrificante armonía.

Que esta del Parnaso culto
junta célebre, erudita,
no afecta aplausos, si tosca
habilidad examina.

Humilima a vuestros (oh Padres
Conscriptos)! respeto indica,
ciencia corta y torpe, siendo
tanguam asinus ad lyram.

Al celeberrimo anhelo
grado culto, y este sirva
memorial de daros cuenta,
Alcarcio, de que cultiza.

(*Tardes*, V, ff. 204 vº-205)

En el romance, a través de una sucesión de hipérbatos (cada cuarteta es una oración completamente traspuesta), se describe la actitud cruel de la muchacha. En el final, una voz narradora, también culta, aclara que los versos precedentes fueron cantados por un tal Alcarcio a la puerta de Inés.

En el memorial, se vuelve a hacer uso del hipérbaton, de la fórmula A si B (“Vagarosa a culto solio / (si antípoda a la estulticia)”) y de la utilización de cultismos (“culto”, “ignoto”, “esplendor”, “cultísono”, “vagarosa”, etc.). Aparece un latinismo (“humilima”) y una frase entera en latín. En el final, reaparece Alcarcio que, evidentemente, es el heterónimo de nuestro bachiller.

Como este último poema está compuesto para solicitar el título, encontramos en él referencias a la lengua y modos de la nueva poesía y a su posición como poeta culto solicitante: “aspira genio culto”, “esplendor cultísono”, “a culto solio”, “numerosa consonancia, metrificante armonía”, “celebérrimo anhelo / grado culto”, “cultiza”.

Precisamente, el tercer elemento intertextual de relevancia en la novela es la ceremonia en la que se gradúa el bachiller Alcázar, que bien puede considerarse una parodia del vejamen de academia.

El vejamen tiene antecedentes clásicos (Madroñal, 1994) relacionados con la ceremonia de graduación universitaria. Se trata de un discurso “en prosa o verso, y a veces en ambas modalidades a la vez, encaminado a ponderar los defectos del graduando con la finalidad de contrarrestar la soberbia que un día como ese se apoderaba de él” (Madroñal, 1994: 207).

Por su parte, Francisco Layna Ranz (1991: 143) señala que:

El vejamen era uno de los componentes fijos de las ceremonias de doctoramiento desde el siglo XVI hasta mediados del siglo XIX. Vejar al doctorando fue una constante en la mayoría de escuelas y universidades españolas que concedían grados de doctor. Por ello, podemos sospechar que la actividad satírica del vejamen, tan característica, por otro lado, de las academias del siglo XVII, tenga su origen en estos actos estudiantiles [...]

En *El culto graduado*, la ceremonia de graduación constituye narratológicamente, el punto álgido de la novela. Se trata de la puesta escena de una academia culta en la que se gradúa nuestro bachiller, cuyo ceremonial presenta notables semejanzas con la descrita en *Las harpías en Madrid*. El recurso del montaje escénico, tan habitual en

la novela corta del siglo XVII,⁵⁰ está desarrollado aquí por medio de un discurso predominantemente descriptivo. La burla se hace efectiva a través de una ceremonia que consiste en la lectura del memorial, la deliberación del tribunal, la lectura del *Titulo del grado culto* y un rito final en el que se consagra al bachiller. La acción parece verse detenida por la descripción extremadamente detallada tanto de las actitudes y vestimentas de los protagonistas como del espacio en el que se efectiviza la broma.

Detengámonos en el comienzo de la descripción:

[...] Llegaron a la primera puerta y sobre ella vieron que en un ancho cartón estaba pintada una lucida tarjeta, en cuyo campo, que era azul, estaban escritas estas letras:

GYMNASIVN CVLTORVN

La aula de los cultos. Llamaron y abrioles el portero Mícer Tenebroso, traía una ropa larga de terciopelo carmesí, un capirote azul y negro y una gorra negra de Milán, tenía en la mano un bastón dorado; recibioles con mucha cortesía, y para dar aviso de su llegada en la sala del Tribunal, tocó una campanilla de plata, a cuyo sonido se abrió otra puerta, [...] (*Tardes*, V, ff. 203-203 vº)

Como vemos, la descripción es tan minuciosa que la acción avanza muy lentamente. Del mismo modo, se describen al bedel Mosén Crepúsculo, un Ministro, un Secretario y los tres regentes que componen el tribunal: don Candor, don Esplendente y don Brillante.⁵¹ Una vez que el bachiller hubo leído el culto memorial comienzan las deliberaciones. Durante ese lapso, don Diego y su ahijado recorren la sala en cuyas paredes hay varios jeroglíficos pintados que aluden al estilo culto. El primero, por ejemplo, hace referencia a las trasposiciones:

En la pared frontera de la puerta por donde se entraba, estaba pintado en el espacioso campo de una bien formada tarjeta, un volteador vestido de arlequín, que andaba con las manos por el suelo, y los pies derechos hacia arriba; debajo dél estaba escrito este mote latino con unas letras góticas doradas:

Quid interest?

Y más abajo esta letra escrita en castellano:

⁵⁰ A modo de ejemplo, vale recordar la puesta en escena preparada por Camila y Leonela en *El curioso impertinente*, la novela intercalada en el *Quijote* de 1605, además de las ya señaladas en algunas de las novelas que componen *Teatro popular* de Lugo y Dávila.

⁵¹ Como dato curioso, resulta interesante que mientras toda la crítica que se le hace a la nueva poesía a lo largo del texto se centra básicamente en la oscuridad, los nombres de los regentes del tribunal culto son sinónimos de claridad. De todos modos, tanto Candor como Esplendente son cultismos y, junto con Brillante, pertenecen a los vocablos del léxico colorista culterano parodiados en las sátiras anticultistas.

*Poco importa andar así;
que quando culto me ves
mis manos sirven de pies.
(Tardes, V, 205 vº)*

Del mismo modo, y con el mismo detenimiento en la localización espacial de las tarjetas y sus detalles, se describen jeroglíficos con clara referencia a la oscuridad, la dificultad y el lenguaje culto. El emblema central está dedicado al “*PARNASSO DE LOS CULTOS VISOÑOS*” (Tardes, 206 vº). Es significativo que Castillo Solórzano se haya valido de estos elementos para ambientar el espacio en el que se desarrolla la burla, en un texto en cuyo marco, como vimos, se utilizan los enigmas como un método más de entretenimiento. Como ya señalamos, el hombre del barroco era afecto a este tipo de juegos, y en la novela se afirma que “mucho gusto dieron al Bachiller los jeroglíficos” (Tardes, V, f. 207 vº). V. Mínguez afirma que “la capacidad de atracción que supone la conjunción de la imagen y la palabra y su carácter de divertimento convierte a los jeroglíficos en el elemento favorito en la decoración de una estructura efímera” (Apud Azanza López, 2000: 34). Acá imagen y palabra contribuyen a completar el contexto ridiculizador de la puesta en escena de la ceremonia.

Luego de la deliberación, se le pide al bachiller que refiera los versos más cultos que recordara haber hecho para luego ponerle en la cabeza una celada de encajes cuya significación radicaba en que, del mismo modo que la celada protege de las armas penetrantes, “así el verdadero culto en el oscuro poema que escribiere está libre de que del idiota pueda ser penetrado su sentido” (Tardes, V, f. 208). Como vemos, cada instancia de la puesta en escena hace aún más ridícula la oscuridad criticada de la nueva poesía.

El paso siguiente en el itinerario de la burla es la lectura del *Título del grado culto*. Se trata de una suerte de premática en la que se describen las facultades que, a partir de la graduación, poseerá el poeta culto. De este texto, quiero resaltar algunos aspectos:

Primeramente, le damos facultad y licencia *in scriptis*, para que en sus oscuras composiciones (sean en el género de versos que quisiere), no repudie ninguna extranjera voz, inusitada frase, exquisito verbo y extraordinaria novedad, aunque venga todo tinto en latino, griego o italiano.

Ítem, que las oraciones que escribiere en sus obras, las pueda volver de abajo arriba, y de arriba abajo y detrás adelante, sin que se pueda entender si es oración activa o pasiva, libres del dominio de la construcción, [...]

Ítem, le damos facultad para escribir fábulas en los versos que más gustare, procurando en todo guardar las constituciones de la república de Ginebra, en que asisten varias naciones hablando diferentes lenguas. [...] (*Tardes*, V, ff. 209-209 vº)

Tres consideraciones a tener en cuenta entre las prerrogativas de todo poeta culto: la utilización de voces extranjeras, el uso del hipérbaton y, en este caso, se agrega esta facultad de escribir fábulas en cualquier verso.

La burla termina con una ceremonia en la que se viste al bachiller con un capirote de varios colores que significan la variedad de la poesía culta y un collar de higas que representan las que “había de dar desde luego (como profesor que era de otra seta) a la poesía clara” (*Tardes*, V, 210-210 vº). Concluye cuando el presidente del culto tribunal con “una esponja que estaba en una vacía de plata empapada en tinta, le tiñó el rostro y manos con ella, diciéndole, que con aquello quedaba perfecto culto en la obscuridad.” (*Tardes*, V, 210 vº). Allí se cae una celosía que cubre a los fisgones y el bachiller comprende la burla de la que ha sido víctima. Esta última ceremonia vuelve a ridiculizar el concepto de oscuridad. La imagen del bachiller, teñido de oscuro y huyendo de la sala, completa la imagen de repudio que toda la novela pretende hacia la nueva poesía.

Hasta aquí la ceremonia de graduación en la que la parodia parece cubrir todos los intersticios del discurso. El vejamen en sí, como ya dijimos, es un texto en el que confluyen las distintas burlas que se pretenden hacer al vejado. Es por eso que, junto con la práctica discursiva, no puede dejarse de lado la puesta en escena. Aurora Egido (1990b: 312) destaca la importancia de “la oralidad y la *actio*, los adornos y demás circunstancias”. En este sentido, la ambientación de la academia y la *performance* a cargo del tribunal y sus ayudantes contribuyen a la conformación de la parodia en función de la crítica anticultista que sostiene toda la novela. Carrasco Urgoiti (1988) sostiene que los vejámenes académicos constituyen una bisagra entre la escritura y la oralidad, aglutinando el quehacer literario y la intención lúdica. *El culto graduado* es una ficción y no la relación de una de estas ceremonias. Sin embargo, entiendo que posee todos los elementos necesarios para que consideremos este vejamen ficticio en una misma línea que las academias ficticias de la obra de Castillo Solórzano. Dentro de la marcada intertextualidad que sostiene la totalidad de su obra narrativa, tenemos en

esta novela un nuevo documento de las prácticas literarias y, sobre todo, lúdicas de la España barroca.⁵²

Antes de terminar el análisis de *El culto graduado*, ya fuera del ámbito académico pero dentro de la búsqueda de elementos intertextuales, es posible señalar una clara intertextualidad con un juego conceptual de *El Buscón*. Del mismo modo que Pablos caracterizado como el “rey de gallos” debió soportar una “batalla nabal” al pasar por el mercado (1973: 27-30), el bachiller Alcázar, vestido con las insignias de su grado, se encontró con unos muchachos que volvían de comprar pepinos de unas huertas cercanas por lo que “huyó nuestro bachiller de la puerila chusma, ofendido de la pepinal tempestad” (*Tardes*, V, 210 vº-211). La imagen del personaje huyendo, disfrazado ridículamente y la construcción “pepinal tempestad”, aunque sin la plurisignificación que Quevedo logra con “nabal” en clara referencia a nabos y batalla, es concluyente en la novela y remite, inmediatamente, a la escena de *El Buscón*.

4.3.6 El género dramático en las colecciones de novelas

Las obras dramáticas incluidas en las colecciones de novelas de Castillo Solórzano son un elemento de marcada importancia en el marco de este estudio de la interacción textual. Como ya anticipáramos al describir las distintas colecciones, el autor incorpora dos entremeses y seis comedias en el encuadre de su producción narrativa, detallados a continuación:

COLECCIÓN	TÍTULO DE LA OBRA	GÉNERO
<i>Tiempo de regocijo</i> (1627)	<i>El casamentero</i>	Entremés
<i>Huerta de Valencia</i> (1629)	<i>El agravio satisfecho</i>	Comedia
<i>Las harpías en Madrid</i> (1631)	<i>El comisario de figuras</i>	Entremés
<i>Fiestas del Jardín</i> (1634)	<i>Los encantos de Bretaña</i> <i>La fantasma de Valencia</i> <i>El marqués del cigarral</i>	Comedia Comedia Comedia
<i>Los alivios de Casandra</i> (1640)	<i>El mayorazgo figura</i>	Comedia

⁵² Al respecto, Madroñal (2006: 145) considera que los vejámenes de grado y gallos universitarios constituyen “un buen muestrario de la burla y la risa en la literatura de los Siglos de Oro y de los procedimientos, lingüísticos o no, para conseguirlos.”

COLECCIÓN	TÍTULO DE LA OBRA	GÉNERO
<i>Sala de recreación</i> (1649)	<i>La torre de Florisbella</i>	Comedia

Además de estas obras, la producción teatral de Castillo Solórzano se completa con los entremeses *El barbador* y *La prueba de los doctores*, incluidos en *La niña de los embustes*, *Teresa de Manzanares*; el entremés *Las castañeras*, incluido en *Las aventuras del bachiller Trapaza*; y *La victoria de Nordlingen*, que es la única que no aparece enmarcada en ninguna de sus novelas y que fue publicada, en 1667, en la *Parte veintiocho de comedias nuevas de los mejores ingenios*. Como vemos, casi toda su obra teatral completa el entramado de sus obras narrativas.

Ignacio Arellano (1985: 424) se refiere a la obra dramática de Castillo Solórzano como ejemplo de los requisitos que exige el teatro y del fracaso de ciertas formas de escritura ligadas a la narración para estructurar las comedias. De ahí que considere que sus obras son muestras de “ineficacia dramática”, con excepción de dos comedias de figurón.

Dadas las características de esta investigación, no voy a realizar un análisis exhaustivo de las comedias, sino destacar algunos aspectos de su inclusión en la materia narrativa que contribuyen a la adhesión de las colecciones a una poética del *delectare*. Además, pretendo revisar algunos de los elementos que contribuyeron a la formación del género “comedia de figurón”. Por último, y en función del estudio de la polifonía en la obra de Castillo Solórzano, considero necesario revisar las distintas manifestaciones anticultistas logradas por medio de la parodia culterana que, con palabras de Arellano (1985: 428), “resulta elemento omnipresente en Solórzano”; sin embargo, algunas comedias presentan una clara intertextualidad gongorina, aunque fuera del ámbito de la parodia.⁵³

En primer lugar, entonces, me interesa rescatar el hecho de la inclusión de entremeses y comedias en la obra narrativa como uno de los elementos hegemónicos en la conformación de la fiesta barroca, sin dejar de tener en cuenta que, junto con ellos, se incorporan otros entretenimientos para completar la celebración. En especial, en aquellas colecciones en que las Carnestolendas constituyen el marco del encuentro.

⁵³ Además, en *El agravio satisfecho*, aparece una pequeña intertextualidad con Garcilaso, que señalaré al analizar la comedia, en el apartado correspondiente a la intertextualidad cervantina.

La primera incorporación de una representación teatral en las colecciones transcurre, precisamente, durante los días del carnaval. Me refiero al entremés *El casamentero*, incluido en *Tiempo de regocijo*. La presentación es muy escueta: “Apenas se hubieron entrado, habiendo cantado esta letra, cuando se les representó este entremés” (*Tiempo*, 267). Pero al concluir, además de la mención al entretenimiento que ocasionó el entremés, se incorpora al relato la descripción de una máscara:

Entretenidos tuvo a todos el entremés y baile, y mientras que le celebraban dando las gracias a don Enrique de lo que les había festejado, se vistieron los mismos de la representación para hacerles una máscara danzada. Salieron doce con lucidos vestidos de diferentes tabies, guarnecidos con mucha plata, y hachas blancas en las manos, y al son de un arpa, una tiorba y una vihuela de arco hicieron su máscara, danzada muy diestramente, dejando a todos muy gustosos de lo bien que lo habían hecho. (*Tiempo*, 284)

Deleito y Piñuela (1954), al reseñar los festejos típicos del carnaval, destaca la importancia de los disfraces en las máscaras, ejemplificando su uso y costumbre con un fragmento de *Dicha y desdicha del hombre* de Calderón de la Barca:

Mira: un capote, un sombrero,
un hacha, una mascarilla,
mezclándote a la cuadrilla
de cualquier disfraz, primero
lo hace todo ...

(*Apud* Deleito y Piñuela, 1954: 19)

Por su parte, Díez Borque (1986: 25) se refiere a la mascarada como “uno de los elementos imprescindibles de la fiesta barroca”.

Luego de *Tiempo de regocijo*, Castillo vuelve a incorporar un texto teatral en un marco narrativo en *Huerta de Valencia*. Se trata de la comedia *El agravio satisfecho*, cuyo argumento recuerda notablemente *La fuerza de la sangre* de Cervantes. La obra teatral es el centro del último divertimento de la colección, y al presentarla, el personaje de don Guillén⁵⁴ alude a una compañía de actores de Valencia, aunque sin especificar su nombre. De todos modos, ya nuestro autor había hecho alusión a la representación de sus comedias por la compañía del Valenciano. Transcribo la presentación de don Guillén y el comentario de la voz narradora, posterior a dicha representación.

⁵⁴ Sánchez (1961) asegura que don Guillén, el personaje que presenta esta comedia, es don Guillén de Castro para quien Castillo dedicaría esta suerte de homenaje.

Como por ser varia se llama hermosa la naturaleza, he querido que esta fiesta lo sea, de las que ha visto tan discreto auditorio, pues en lugar de la Novela que me tocaba decir, les quiero divertir con una Comedia que he escrito. Esta representará la compañía que asiste aquí, tan aplaudida desta ciudad. (*Huerta*, 276)

Adornóse la Comedia con excelentes bailes y entremeses, y ella fue con grande cuidado representada, gracias a la diligencia de quien la escribió, que quiso ser el apuntador de ella, porque se hiciese mejor. Muchos aplausos oyó don Guillén de aquellos caballeros y damas estimando de todos los favores que le hacían y disculpándose, en que había sido la primera que había escrito, porque le debían perdonar muchos descuidos que tendría, y pocos conceptos, prometiendo la enmienda en otra. (*Huerta*, comedia incluida sin paginar)

En primer lugar, cabe destacar la intertextualidad con el verso de Serafino Aquilano, ya citado como un tópico de los siglos XVI y XVII: *per tal variar natura è bella*. Además, vuelve a aparecer en el texto la falta de modestia de los personajes de la tertulia, en clara alusión a la recepción de la obra que, en este caso, se representa. Por último, es interesante reconocer que la puesta en escena de la comedia no es un hecho aislado, sino que la rodean “excelentes bailes y entremeses”, en un afán de consolidar el deleite del “entretenimiento concertado”.

Por su parte, las *Las harpías en Madrid*, como en el caso de la academia ficticia, nos vuelve a ofrecer una suerte de documento de ciertas prácticas cortesanas en relación con la asistencia de las damas a la comedia embozadas y con la representación en los hogares. En la Estafa segunda, Luisa, una de las damas, trata de engañar a un genovés, haciéndose pasar por viuda. Más allá del desarrollo del ardid, resulta muy interesante un fragmento del texto que gira en torno del teatro como entretenimiento. El genovés le expresa a la dama su deseo de ir a la comedia porque se representaba en ella “un entremés que había escrito su criado Leonardo, el cual venía muy contento por haberle parecido agudo y gracioso” (*Harpías*, II, 83). A partir de allí, el diálogo continúa de la siguiente manera:

-¡Oh, quién le viera, dijo a este tiempo la dama con mucho afecto, que de su buen ingenio me prometo que sería muy sazonado.

- Fácil es a v. m. cumplir su antojo, dijo él; porque la comedia que con él se hace, es del fénix del orbe Lope de Vega Carpio, intitulada *La ilustre fregona*,⁵⁵

⁵⁵ Sobre la autenticidad de esta comedia atribuida a Lope, cfr. Presotto (2003), quien utiliza el testimonio de Castillo Solórzano en las *Harpías*, como un elemento fundamental para desentrañar la polémica. Además, aclara que la Amarilis en cuestión es la actriz María de Córdoba. Recordemos que es, precisamente, en las *Harpías*, donde Lope aparece también, bajo el nombre de Belardo, presidiendo la academia ficticia.

y es tal, que durará algunos días con lo bien que representa aquel papel la mayor cómica que ahora se conoce que es Amarilis; y así prevendré aposento donde v. m. la pueda ver mañana.

- ¡Jesús, señor mío!, dijo la dama (no queriendo que pasase en cuenta de servicio aquél tan pequeño que la ofrecía), mi hábito no es para ver comedias.

- El embozo, replicó él, lo puede disimular, pues la edad no pide tanta reclusión.

- Aunque eso lo cubra, dijo ella, no me pondré en esos lances, si bien otras de menos años de viudez no miran en eso; pero yo debo reparar, porque aguardo a un tío que es muy escrupuloso en estas cosas y no quiero que halle fama de mí que ando en divertimientos.

- Vuesa merced lo mire, dijo el genovés con la cordura que es razón, pero si de un vecino se permite traerle por fiesta, la misma representación de amigos de Leonardo, yo quiero servir a v. m. con ello una noche sin que entre aquí otra persona más que yo, y las amigas que vuesa merced quisiera. (*Harpías*, II, 83-84)

El fragmento, además de mencionar a Lope como comediante, nos permite contemplar ciertas costumbres de la época, subrayando el entretenimiento que significaba “ir a la comedia”.

La representación del entremés concluye con una especie de máscara: “Salieron a este tiempo tres músicos, dos mujeres airosamente vestidas, con sombreros adornados de plumas blancas, y con ellas dos bailarines bien aderezados, y con plumas (...)” (*Harpías*, II, 96-97). Al finalizar, retoma el discurso la voz narradora diciendo que: “Hicieron el breve baile con muy buen concierto, airosos lazos y excelentes vueltas, con que se acabó la fiesta, quedando el auditorio muy gustoso, (...)” (*Harpías*, II, 97)”. Me interesa destacar, en particular, este fin de fiesta con que concluye la representación del entremés.

Poco después, serán doña Luisa, su hermana y sus amigas, las que representen una comedia en su casa. No está incluida en el texto, pero vale el relato como otro elemento que nos aproxima a la comprensión del papel del teatro en los hogares españoles:

Habían las dos hermanas y las vecinas, juntamente con sus criadas, estudiado una comedia cuando vivían en la calle del Príncipe, [...] y con la ocasión de haber visto este entremés, quisieron hacerla; concertose, pues, la noche de la fiesta, que para de allí a ocho días, con dos ensayos se hiciese en aquella misma sala. Volvieron a ver los papeles, ya todo prevenido, así de gala como de lo demás necesario, dieron aviso de ello al genovés, permitiéndole que él solo, con Leonardo y otros dos músicos, pudiesen hallarse en la fiesta. Estimolo muchísimo, y más sabiendo que su dama representaba vestida de hombre, que

era la comedia *La tercera de sí misma*, y ella hacía el principal papel della. (*Harpías*, II, 98-99)

Hay dos referencias claras al teatro del Siglo de Oro. Por un lado, tenemos la mención de una comedia de Mira de Amescua, lo que le otorga verosimilitud a la representación; por el otro, se alude a la mujer vestida de hombre en el teatro, que es uno de los personajes característicos de la comedia áurea. Además, tenemos aquí la definición de la representación como fiesta, lo que excede al mero entretenimiento circunstancial.

Fiestas del jardín incluye tres comedias en el marco de una fiesta de casamiento, muy al estilo de los *Cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina. La primera, *Los encantos de Bretaña*, recrea el mismo asunto que *La cautela sin efecto*, una de las novelas de *Noches de placer*. Es evidente que Castillo Solórzano no puede dejar de lado su vocación de novelista al componer sus piezas dramáticas. Lo interesante que tiene esta primera obra, es que el autor nos presenta una comedia de magia para cuya representación es necesaria la utilización de la tramoya, lo que motiva el comentario que hemos citado al describir los encuadres de las colecciones. A ella le siguen *La fantasma de Valencia*, considerada por Arellano “una de las peores comedias, si no la peor de su corpus” (1985 : 427), y *El marqués del cigarral*, que es una de sus comedias de figurón. *El mayorazgo figura*, su otra contribución al género, está incluida en *Los alivios de Casandra*. Fuera del comentario sobre el uso de la tramoya, la inclusión de estas obras no presenta otro rasgo significativo para esta investigación, ya que la alabanza final es similar en todos los casos. La única excepción la constituye otra máscara, minuciosamente descrita, al finalizar la representación de *Los encantos de Bretaña*:

[...] estaba prevenida una máscara de los caballeros, para hacerla en el mismo teatro; y así, siendo ya de noche, se cubrió todo de hachas, puestas por su orden, que hacían hermosa vista.

Salieron diez y seis caballeros vestidos de tela de plata y nácar, vaqueros, y mantos, monterones con muchas plumas de los dos colores: todos ellos llevaban hachetas en las manos; y al son que les hizo un sonoro juego de violones, danzaron, sin dejar las hachetas, airosamente, por el espacio de media hora, con que tuvo fin la primera fiesta. (*Fiestas*, 145)

La última comedia incluida en las colecciones de novela de Castillo Solórzano es *La torre de Florisbella*, colofón de *Sala de recreación*. Se trata, como en *Los*

En la ciudad de Mexico
a los diez y siete dias del mes de Mayo
de mil novecientos y tres

CON FIDELIDAD



710

1934

SEÑOR DON VICENTE DE
BOY DON VIGIL DE

DE CALIFORNIA

que por el presente ha sido
designado para el cargo de
Comisario de la Zona de
Y DON VICENTE DE CALIFORNIA
de las comarcas de la Zona de

DE CALIFORNIA

DE CALIFORNIA

DE CALIFORNIA

encantos de Bretaña, de una comedia de magia en la que el uso de la tramoya cobra cierta importancia: “*Vienen en un barco por tramoya Felisardo y Trapaza*”; “*Sale por lo alto un grifo con Lusidoro y Perinola en el pico, y baje*” (Sala, 202 y 203). Tanto es así que hasta el personaje del gracioso Trapaza opina sobre el uso de la tramoya, a partir del comentario de Perinola, otro gracioso:

LUS.: Huyó el sol a su retiro,
y en tinieblas nos dejó.
PER.: Para perder el juicio
con aquestos embelecocos.
TRAP. A ser poeta novicio
destos que cursan tramoyas,
vuelos y otros requisitos
intrusos en la comedia,
era aqueste asunto lindo
para hacer una de fama
con seguridad de silvos.
(Sala, 223-224)

Más allá de este uso de la tramoya que convierte a la pieza en teatro de espectáculo, aún en la boca de los graciosos, quiero detenerme en la descripción del tablado en el que se llevará a cabo la representación:

[...] que la agradable junta de caballeros y damas que se congregaba en casa de don Teobaldo acabase feliz y alegremente el último día de Carnestolendas sus regocijos con una alegre y vistosa comedia de grande aparato. Para ella se trabajó todo el día en el adorno del teatro donde se había de representar, asistiendo don Teobaldo a los artífices, para que no faltase tiempo para lo que había que hacer.

Habíase formado un tablado capaz para un torneo, que era el remate de la comedia, todo el tan correspondiente en el adorno que era lisonja de la vista; a trechos había muchos blandones de plata en que ardían cincuenta hachas blancas, haciendo lo que el sol en un día de verano, pues con su luz no echaban menos su clara presencia. Los caballeros y damas de la comedia (que ellos eran de lo más calificado de la ciudad, y ellas criadas de aquellas señoras que allí acudían), se adornaron de lucidas y costosas galas, que es requisito necesario para parecer bien cualquiera fiesta. (Sala, 200)

En el CAPÍTULO II señalé un posible origen de la inclusión de obras dramáticas en la prosa narrativa al mencionar la *Selva de aventuras* de Jerónimo Contreras (Rubiera Fernández, 2002). La minuciosidad con que Castillo Solórzano describe el tablado nos recuerda, en cierto modo, la descripción del teatro de la plaza San Marcos. Las máscaras con que suelen concluir estas representaciones escénicas pueden remitir también a la

máscara con que culmina la representación que, con motivo de las bodas del duque Galeazo, se inserta en la novela. No estoy, con esto, señalando a Contreras como fuente, sino trazando un recorrido que comienza en la *Selva de aventuras*, continúa con *El peregrino en su patria*, se afianza en los *Cigarrales de Toledo* y parece culminar con la ya señalada pluralidad intencional de estilos y voces que conforma la novela corta post-cervantina en general (incluyendo la obra de Tirso de Molina) y la narrativa de Castillo en particular.

Junto con estos antecedentes literarios, debemos considerar la estrecha relación existente entre teatro y fiesta en el Barroco. Díez Borque (1986: 26 y 33-34) afirma que:

[...] la representación teatral del XVII es un conjunto de espectáculos dentro del cual la música, el canto, la danza y el baile ocupan un papel central como factores de captación del público, al que se pretende dar un espectáculo total. [...] en su forma plena, suele constituir una parte importante de la fiesta. [...] La fiesta sería el marco que une la representación a los otros componentes de la misma

Estos conceptos explican la elección de Castillo para sus novelas. Pero en las colecciones sólo tenemos fiestas privadas con representaciones privadas. Esta característica probablemente no sea privativa de nuestro autor, aunque sus obras valen como documento de esta práctica en la sociedad española del siglo XVII. Al respecto, María José del Río (1991: 247-248) señala que:

Sabemos que el teatro español del Siglo de Oro no era un teatro de élite, sino que estuvo al alcance de todos los sectores sociales. Los artesanos de las ciudades formaban parte del público de los teatros comerciales y era costumbre que en las fiestas solemnes de representaran comedias en las calles de las ciudades y pueblos. Donde está menos claro que el teatro alcanzara a los sectores medios y bajos de la población es en la modalidad de las «particulares», es decir, las representaciones dramáticas realizadas en los domicilios privados.

[...] Ya en algunos textos literarios del siglo XVII se recogen, sin embargo, escenas de representaciones de aficionados, ambientadas fuera de los domicilios de la aristocracia. En una novela de Castillo Solórzano, cuyo marco son las diversiones de Carnaval de tres familias acomodadas de la calle de Atocha, sus criados les entretienen con la representación de piezas dramáticas cortas.

Hasta aquí, los elementos que aportan la inclusión de entremeses y comedias en la materia narrativa, fundamentales en la consolidación de una poética del *delectare*. Pero, como señaláramos, hay en las obras de Castillo Solórzano un interesante aporte al género de la comedia de figurón, que alcanzará su cima con *El lindo don Diego* de

Moreto, *Entre bobos anda el juego* de Rojas Zorrilla y *El agua mansa* de Calderón de la Barca.

En los dos entremeses, ya se perfilan las figuras que, con un poco de profundización en aras de la comedia, podrían convertirse en figurones. En *El casamentero* se suceden los tipos que concurren a casa de “Melchor Piruétano de Cárcaba, / casamentero célebre en la Europa, / que procura casar a cuanto topa” (*Tiempo*, 269). Por allí desfilan un arbitrista, un mal poeta de comedias y una mujer que, casualmente, busca un poeta para casarse. La caracterización del poeta en cuestión se asemeja en mucho a la del bachiller Alcázar de *El culto graduado*. A modo de ejemplo, transcribo parte de sus parlamentos:

POETA: [...]

Poeta soy con honra del Parnaso,
no con ingenio de fecundia escaso;
que soy de consonantes tan fecundo,
que no le habrá mayor en todo el mundo.

.....
Soy inclinado
a lo cómico, que es más bien pagado.
Es para mí tan fácil en dos días
hacer una comedia, asombro
de toda aquesta corte y aun de España,
como comerme ahora una castaña.

.....
La primera que hice fue *La pápara*,
pastoral a lo antiguo, pero buena,
La infanta nariguda, *El catecúmeno*,
El jabali de Adonis, excelente;
Vida y costumbres de la Zarabanda,

.....
Hay versos exquisitos, milagrosos,
ni nunca vistos, ni oídos en tablados,
que hasta ahora jamás han sido usados,
décimas, sextas hay, también veintenas.

.....
(*Tiempo*, 273-275)

El parlamento del mal poeta incluye, además, una crítica a Lope, lo que, en su boca, constituye una alabanza, reforzada por la respuesta del casamentero Piruétano, que considera el insulto una herejía poética:

POETA: Eso es el *non plus ultra* de los versos,
porque de los de Lope yo abrenuncio.

PIR.: Vos seréis archiloco de mi Nuncio,

¿A Lope despreciáis?
POETA: ¿Qué vale Lope
si a mi paso no llega su galope?
PIR.: Herejías poéticas, blasfemias
no se pueden sufrir.
(Tiempo, 276)

En *El comisario de figuras* aparece, directamente, el vocablo *figura* para referirse a ciertos tipos característicos de la sociedad de comienzos del siglo XVII. Eugenio Asensio (1965: 80) rastrea el desarrollo semántico del término, señalando que “*figura*, hacia 1600 pasa a significar sujeto ridículo o estrafalario, cargándose la palabra de un énfasis peyorativo que sugiere afectación ridícula”. Las figuras que desfilan ante el comisario del entremés son un caballero, un poeta culto y una dama desamorada. Asensio (1965: 84) también se refiere al autor y al entremés:

Alonso de Castillo Solórzano, novelista con veleidades de entremesista, en *El comisario de figuras*, por la voz del Comisario increpa así al Caballero: “No sólo sois figura, sois retablo”, y al Culto: “Figura, figurón y figurísimo, / figura de figuras sin cimienta”; y a la Dama desamorada: “Archifigura es la presumida”. Al final renuncia a glosar la nueva lista de entes grotescos que le trae el Alguacil alegando: “Que me canso de tal figurería”.

Estas figuras, ampliadas, profundizadas, van a ser el germen de los figurones que protagonizarán don Cosme de Armania, en *El marqués del Cigarral*, y don Payo de Cacabelos, en *El mayorazgo figura*.

En *El marqués del cigarral*, Don Antonio se enamora de Leonor –una villana- y para poder estar cerca de ella, se disfraza de estudiante e ingresa al servicio de don Cosme, un caballero que se volvió loco por su viudez y que encarna a un figurón que se cree descendiente directo de Noé y pariente de Carlos V, y al que, mediante burlas, le hacen creer que es marqués de un cigarral. Con el correr de la trama, se descubre que Leonor es una dama criada por un labrador y don Antonio puede casarse con ella.

Tanto las didascalias como su parlamento perfilan al figurón:

[...] salen dos Cosme de Armenia, ridiculamente vestido de luto, con antojo, el Alcalde y Fuencarral.

COSME: Yo soy don Cosme de Armenia
alcalde y fratelo mío,
desde el Arca del diluvio
derivado y procedido,

264

COMEDIA DE
EL MARQUES
DEL ZIGARRAL.

Personas della.

<i>Don Antonio cauallero.</i>	<i>Leonor dama.</i>
<i>Fabio su criado.</i>	<i>Marina villana.</i>
<i>Don Cosme.</i>	<i>El Prior de San Iuan.</i>
<i>Fuencarral lacayo.</i>	<i>Don Yñigo cauallero.</i>
<i>Toribio villano.</i>	<i>Criado del Gran Prior.</i>
<i>Llorenç e villano.</i>	<i>Lupercio criado.</i>
<i>Alcalde villano.</i>	<i>Laurencio villano.</i>

ACTO PRIMERO.

*Salen don Antonio vestido de estudiante,
y Fabio su criado.*

Fab. **E** Straña resolucion.
Ant. **E** Aqueste es mi gusto, Fabio.
Fab. Hazes a tu sangre agrauio,
fundado en ciega palsion.
Quando presume tu madre
que a Seuilla hemos llegado,

v que

que como afectó mansión
aquel nadante edificio
en los escollos de Armenia,
de allí tomé el apellido.
(*Fiestas*, 369)

La incorporación del figurón a la comedia permite, también, la parodia cultista que, en este caso, se extiende al personaje de don Antonio, quién, para poder entrar al servicio de don Cosme, afirma que:

Hago mis pocos de versos,
por gracia de Medusino
caballo de la Elicona;
y en culto también escribo. (*Fiestas*, 379)

En *El mayorazgo figura*, la otra comedia de figurón, doña Leonor se enamora de don Diego cuando éste la rescata de un incendio. Pero el caballero está enamorado de doña Elena, dama que, para aceptarlo, espera que herede a un tío que vive en el Perú. Leonor hace saber a don Diego la codicia de su dama y, para probarla, un lacayo de éste se hace pasar por don Payo, un primo que hereda el mayorazgo. Doña Elena, entonces, se inclina por don Payo a pesar de lo grotesco de su figura. Don Diego, desengañado, se casa con doña Leonor.

Aquí el figurón es fingido, ya que es interpretado por Marino, el lacayo de don Diego, que se hace pasar por don Payo de Cacabelos. La didascalia lo presenta como “*vestido a la antigua, con follados*”, pero la principal característica de don Payo es que se expresa por medio del lenguaje culterano. De hecho, así se presenta por primera vez ante doña Elena:

Conducido de un sirviente,
que mis gustos amplifica
y mis penas modifica,
a vuestra mansión algente,
serafínica señora,
vengo a adorar el fulgor
que supera en esplendor
a la en que habita la aurora. (1858: 295)⁵⁶

y para pedirle un abrazo a Inés, la criada de doña Elena, de quien Marino se enamora:

⁵⁶ En el caso particular de *El mayorazgo figura*, no cito por la colección sino por el texto de la Biblioteca de Autores Españoles (1858).

No impetra la persuasiva,
aunque hable a lo gongorio,
que circuya el bello emporio;
ea, sed ejecutiva.

(1858: 301)

Esto provoca la ira de Urbina, otro criado enamorado de Inés. La conversación que mantienen los dos hombres es la siguiente:

URBINA: Unos versos la hice ayer,
que dedico a su rigor.

MARINO: Oigámoslos, por mi amor,
¿Son cultos?

URBINA: No los sé hacer.

MARINO: Vaya de versos.

(1858: 302)

Éste sería, a grandes rasgos, el aporte de Castillo Solórzano a la comedia de figurón, y es posible aplicar a ellos el intento de definición hecho por García Ruiz (1989: 42): “Sin aspirar a una definición absoluta, el figurón podría caracterizarse como personaje fundamentalmente ridículo marcado por ciertas peculiaridades que le separan de los demás y lo convierten inconscientemente en objeto de risa”. Por su parte, Olga Fernández Fernández (2000: 133) señala que el personaje “es el soporte fundamental de la comicidad de la obra y supera la importancia del gracioso en la comedia áurea”, características que ya poseían los dos figurones de nuestro autor.

Queda por revisar la intertextualidad gongorina y la sátira cultista en las otras comedias incluidas en las colecciones.

Veamos en primer lugar, la dos comedias que completan las *Fiestas del jardín*. En *Los encantos de Bretaña* que, como ya mencioné es una comedia de magia, la acción transcurre en Inglaterra. El almirante de Bretaña pretende casar a su hijo Enrico con la reina Arminda (sobrina de aquel), pero la reina aborrece al joven. Por medio de la ayuda del mágico Ardano, convencen a Arminda de que su vida corre peligro si no permanece un año encerrada sin ver a nadie. Mientras tanto, quien gobierna es el almirante. El mágico sigue sus órdenes, pero le enseña a Arminda –por medio de la magia- los distintos príncipes de Europa aptos para el matrimonio. Arminda elige al duque de Aquitania, que es llevado por el aire (y gracias a la tramoya) ante la reina. Ella le expresa su amor sin mostrarle su rostro. Mientras tanto, Laura –una dama enamorada

del duque- le pide ayuda al mago Brunelo, que le ofrece un grifo para que llegue a rescatar al duque antes de que éste vea el rostro de Arminda y se enamore. A pesar del viaje, Laura no logra su cometido. Después de varios enredos, Arminda se casa con el duque y Laura con Enrico.

En dos momentos, la comedia manifiesta cierto grado de intertextualidad con poemas de Luis de Góngora. En principio, mientras vuela sobre el grifo hacia Inglaterra, Laura recita una serie de octavas en las que aparece un verso que presenta una relación intertextual con el verso final de “Mientras por competir con tu cabello”:

Esa deidad, esa beldad mentida
de máscara y cautelas embozada
de amores y de imperios prevenida
que pararán en humo, en viento, en nada.
(*Fiestas*, 95)

Más adelante, Laura, desesperada, le cuenta lo que le sucede a su tío, el rey de Francia. A través de una serie de octavas, relata el momento en que conoce y se enamora del duque, presentando una marcada intertextualidad con la *Soledad I*.

Ostentaba la copia de Amaltea
lucido adorno de diversas flores,
siendo fragante como que recrea
al tercero sentido en sus olores:
Las fértiles campañas hermosa
Flora, con variedad de sus colores,
provida, generosa y advertida
que era del año la estación florida.⁵⁷
(*Fiestas*, 116-117)

Ambos ejemplos manifiestan el juego polifónico que la pieza mantiene con la obra de Góngora.

La otra comedia es *La fantasma de Valencia*, que posee una estructura de lo más confusa. Doña Teodora sufre un accidente y es rescatada por don Leandro. Ambos se enamoran, pero don Juan ya estaba enamorado de Teodora y convence a su criada mora –Zelima– para que logre sus favores. Teodora se molesta por su actitud y despide a Zelima. Ésta jura venganza. Además, tenemos a Laura, prima de Teodora, que está

enamorada de don Juan. La venganza de Zelima consiste en invocar un espíritu que toma la figura de Teodora y que le otorgar favores a don Juan, lo que provoca el enojo de don Leandro, de doña Laura, del padre de Teodora, etc., etc. Finalmente, todo se resuelve y Zelima, arrepentida, decide bautizarse.

En este caso, la mayoría de los elementos intertextuales contribuyen a la parodia del lenguaje culterano. En el primer acto, luego de que don Leandro salva a Teodora, se produce el clásico comentario entre amo y criado acerca de la belleza de la dama y que se extiende a su criada. Dice de ella Guillén, el criado de don Leandro:

[...]
qué diré yo de mi Juana,
que es de tu dama sirviente?
ayúdame Apolo algente,
y tu musa culterana.
Saldrá pues, mi fegatriz,
con rostro afable, y no esquivo,
espetada en un estribo,
con dos dedos de barniz.

.....
(*Fiestas*, 208)

Alguien con menos caudal
entre cultos critiquiza.

.....
Así en culto has de decir:
aurorifica el candor
que ya el futuro fulgor
ha indicado en el zafir.

(*Fiestas*, 209)

Y más adelante, Ruzafa –lacayo de don Juan- para referirse a la fiesta de San Juan:

Quisiera en esta ocasión
ser poeta de los cultos
para pintar lo brillante,
lo candórico, lo pulcro.
Lo algente, lo fulgoroso,
pululante, garipundio,
y otras cultisonas frasis,
que aplauden a los oscuros.

D. JUAN: Acumula disparates
a los dichos.

RUZ.: No acumulo,

⁵⁷ En principio, hay una alusión lejana a los versos 203 y 204 de la *Soledad primera* (“quiere la Copia que su cuerno sea, / si al animal armaron de Amaltea”), que se subraya con “Era del año la estación florida”, verso con que Góngora da comienzo a sus *Soledades*.

sino repaso vocablos
destos lobregos Catulos
(*Fiestas*, 211)

Por último, cabe señalar una clara alusión a *Píramo y Tisbe* cuando don Guillén le relata al duque de Calabria el accidente de Teodora y se refiere, de este modo, a los caballeros que seguían su paso:

Tal de caballeros mozos,
lo jarifo, lo robusto,
seguían de aquella dama
las luces de sus carbunclos.⁵⁸
(*Fiestas*, 214)

La última comedia interpolada en la obra narrativa de Castillo Solórzano es *La torre de Florisbella*, enmarcada en *Sala de recreación* que, como anticipáramos, es una comedia de magia. Felisardo y Lusidoro llegan a una isla por medio de la magia. Hasta allí habían sido llevados por el rey Calidorante para casar a sus hijas Florisbella y Rosimunda. Ambos se enamoran de Florisbella pero después de un torneo y correspondiendo a la elección de ambas damas, Felisardo se casa con Florisbella y Lusidoro con Rosimunda.

Los elementos intertextuales se remiten, esencialmente, a la parodia del lenguaje culterano que hace Trapaza, el criado de Felisardo. En el primer acto, cuando Clarinda - criada de Florisbella- pretende encerrarlo en el calabozo, exclama:

¿Qué pecados hemos hecho,
qué insultos o qué delitos,
para que nos lleven presos?
.....
¿Soy fullero en los garitos?
¿Escribo en culto idioma?
..... (*Sala*, 226)

En el tercer acto, ya enamorado de Clarinda, aparece la mención al lenguaje culto como un modo de manifestar su amor.

TRAPAZA: Mejor es mi dulce prosa.
CLARINDA: La tuya sí que me gusta.

⁵⁸ Se trata de la estrofa 26 de la *Fábula de Píramo y Tisbe* que comienza: “¡Oh Píramo, lo que hace / joveneto ya robusto,”

En el tercer acto, ya enamorado de Clarinda, aparece la mención al lenguaje culto como un modo de manifestar su amor.

TRAPAZA: Mejor es mi dulce prosa.
CLARINDA: La tuya sí que me gusta.
TRAPAZA: Pues ahora aprendo otra.
CLARINDA: ¿Cuál es?
TRAPAZA: Requebrar en culto.
CLARINDA: ¿Qué es culto?
TRAPAZA: Una jerigonza,
que los mismos que la hablan
son aquellos que la ignoran.
CLARINDA: Deseo oír algo della.
TRAPAZA: Pues con atención me oiga.
Mansión apolínea indica
luz no, visibles antorchas
sí, que dominando algentes
con nada se parangonan.
CLARINDA: Eso ¿qué quiere decir?
TRAPAZA: Hablando en culto idioma,
que son tus ojos divinos,
luces de esa clara zona.
CLARINDA: No me hables más en culto,
que el galán que no negocia
hablándome en lengua clara,
menos medrará con otra. (*Sala*, 252-253)

Pero las comedias de Castillo nos ofrecen otras curiosidades. Ya mencioné que tanto *El agravio satisfecho* como *Los encantos de Bretaña* recrean el argumento de una novela: *La fuerza de la sangre* cervantina, en el caso de aquélla;⁵⁹ *La cautela sin efecto*, de *Noches de placer*, en el caso de ésta.

Ya conocemos la trama de *Los engaños de Bretaña*. La única diferencia que podemos señalar con *La cautela sin efecto* es que el duque Arnaldo se llamaba en la Ludovico y era rey en lugar de duque.

Pero no es esta la curiosidad que quiero señalar en *Los encantos de Bretaña*. En el tercer acto, mientras Arminda espera que se resuelva su matrimonio con el duque, expresa su ansiedad en un soliloquio, a través del siguiente soneto:

Sufrir pasiones, padecer tormentos,
estar perpetuamente con cuidado,
temer mudanzas de un desdén helado,

⁵⁹ En el apartado correspondiente a Cervantes, señalaré las constantes y variables que presenta la comedia con su hipotexto.

confundirse con varios pensamientos.

Beber los mares, detener los vientos,
por no perder el venturoso estado,
tener el pecho en celos abrazado,
mostrarlo con inquietos movimientos.

Medir cada momento una distancia,
afligirle con pena y desconsuelo,
dudar de su remedio eternamente;

manifestar a todos su constancia,
pasar todas las noches con desvelo,
esto sufre quien tiene amante ausente. (*Fiestas*, 132)

El tema del soneto es la ausencia del ser amado y, en cierto modo, tanto en el tratamiento del tema como en la estructura, lograda a partir de algunas bimetraciones, presenta una lejana reminiscencia del nº 61 de las *Rimas* de Lope (“Ir y quedarse, y con quedar partirse”).

Pero lo interesante es que este soneto ya había aparecido en *La libertad merecida*, la cuarta novela de *Jornadas alegres*. Allí, don Vasco de Almeida, un caballero portugués que estaba a punto de casarse con doña Teresa de Gama, es tomado cautivo. El soneto, además de “adornar la prosa para que no canse”, expresa su tristeza por el alejamiento de su dama. La versión de la novela, evidentemente la original, presenta unas ligeras variaciones con la que aparece en *Los engaños de Bretaña*. Las dos primeras no son demasiado significativas: “Sentir pasiones...” por “Sufrir pasiones...” y “temer mudanzas del sujeto amado” en lugar del “... de un desdén helado”. El cambio lo da el último verso: “esto siente un amante que está ausente”, ya que es don Vasco quien se ausentó de la presencia de su amada, a diferencia de Arminda que espera por el duque.

Este es el único poema duplicado de la narrativa breve de Castillo y entiendo que resulta interesante el modo en que el poeta lo adapta a dos tramas diferentes, desarrolladas por medio de dos géneros diferentes. Junto con esto, el hecho de que el autor transforme las novelas en comedias, evidencia que para él “comedias y novelas son un mismo tipo de creación en moldes distintos” (Morínigo, 1957: 61).

Esta situación, además, contribuye a explicar desde otro lugar la inclusión de versos en la materia narrativa. En 4.3.2, señalamos distintas utilidades de los subtextos e intermedios líricos. Junto con eso, no debemos olvidar que la totalidad del teatro del Siglo de Oro estaba escrito en verso. Y que, en el momento en que Castillo Solórzano publicaba estas colecciones, también se publicaban las distintas partes de las

comedias de los principales dramaturgos, en especial, de Lope de Vega. El público, no sólo leía novelas; también leía comedias y estaba acostumbrado a la resonancia del verso. Juan de Zabaleta (1983: 384-385) recrea el encuentro de una dama con un libro de comedias:

Acaba de comer la doncella recogida el día sagrado. No ha de salir de casa aquella tarde, no ha de coger la calle ni aun por la ventana, y toma un libro para entretenerse. ¡Qué bueno, si fuese bueno el libro! Toma uno de comedias. Erró la tarde. Empieza a leer blandamente. Vase encendiendo la comedia, y ella, revestida de aquel afecto, va leyendo y representando. Engólfase en una relación en que hay dos mil boberías de sonido agradable. Enamórase de ella y determina tomarla de memoria para lucir en las holguras recias. Llega a un paso tierno, en que la dama se despide de su galán porque su padre la casa violentamente con otro, y le dice que a él le lleva en el alma, que nada le podrá echar de ella. La doncella lo lee con el mismo deshacimiento que pudiera si le estuviera sucediendo el caso, y le está pareciendo que si le sucediera fuera razón hacer lo mismo. Va andando por un paso de chanza que es puerto para llegar a uno de celos, y se enfría como en un puerto. En los celos toma palabras con que refírlos cuando los tenga, y desea tenerlos por usar de las palabras. Ve luego una fineza que hace la dama por el galán aventurando su reputación, y parecele cosa de grande alabanza hacer de aquellas finezas. Al cabo, aderezan un casamiento todos estos errores y acabase la comedia.

Más allá del tono de crítica de Zabaleta, el fragmento nos ofrece cierta perspectiva del beneplácito con el cual, cierto sector de la sociedad, se acercaba a los libros y, además, nos da la pauta de cómo se leía una comedia. La mención a las “dos mil boberías de sonido agradable” no hace más que confirmar la importancia del verso en el periodo que nos ocupa.

Hay otro detalle más, muy ligado a la propuesta de los marcos narrativos de Castillo Solórzano. La doncella “determina tomarla de memoria para lucir en las holguras recias”. ¿No es esto acaso lo que sucede en muchas de las fiestas que componen los encuadres narrativos? Las harpías también habían aprendido una comedia de memoria para representarla en su casa.

Siguiendo con esta oscilación entre representación y lectura, no quiero concluir este análisis de la relación del teatro con la narrativa de Castillo Solórzano,⁶⁰ sin citar los dos fragmentos con los que Teresa en *La niña de los embustes*, *Teresa de Manzanares* introduce los entremeses que se incluyen en el texto:

⁶⁰ Dejo para el próximo apartado el análisis de *El agravio satisfecho*, porque su argumento remite a *La fuerza de la sangre* de Miguel de Cervantes y no presenta ninguno de los elementos que he señalado en las otras comedias.

Llegose el día en que representaba, y éste me llevó don Jerónimo embozada a la comedia. Púseme un mantón de tres suelas y mi sombrerillo, y así, sin que nadie me conociese, pude estar en el teatro y ver representar el entremés, que por dármelo después don Jerónimo y saberle de memoria, *quiero que el lector se entretenga un rato*. Era éste: (1986: 319)

De la burla que hice a los médicos (que después supo el autor, para que se enmendase en no tomar temas conmigo) tuvo motivo Sarabia para escribir un entremés. Era pública la burla por Sevilla, y así cayó más en gracia cuando se representó, si bien al poeta y a mí nos estuvo mal. *He querido ponerla aquí por divertir un rato al lector*⁶¹ y mostrar la habilidad de mi esposo. El entremés es éste: (1986: 354)

Teresa se refiere claramente al entretenimiento del lector, por lo que, la inclusión de los entremeses nos remite a las consignas del prólogo de *Sala de recreación*.

Todos estos aspectos desarrollados nos permiten comprobar que la incorporación de los distintos textos teatrales a los encuadres narrativos, contribuye a la conformación de una poética del *delectare*. En especial, en función de su inserción en el marco de una fiesta mayor, en la que la representación teatral adquiere un cariz protagónico. Los otros elementos estudiados (su contribución a la comedia de figurón, la parodia anticultista) no hacen más que fomentar el humor dentro de las colecciones, así como los interludios líricos fomentan el deleite.

4.2.4. La intertextualidad cervantina

A diferencia de Lugo y Dávila que, por lo menos, menciona a Cervantes una sola vez en la introducción a las novelas, Castillo Solórzano ni siquiera lo nombra. En sus marcos, cuando se proponen modelos a seguir para llevar a cabo el “entretenimiento concertado”, siempre se consideran los novelistas italianos. Sólo en una oportunidad se alaban las novelas españolas, pero sin dar ningún nombre, como vimos en el encuadre narrativo de *La quinta de Laura*,⁶² en donde, a pesar de señalar una marcada superioridad de las novelas españolas sobre las italianas, no menciona ningún escritor. De todos modos, recordemos que en el prólogo “A los críticos” de *Tardes entretenidas*, su primera colección, asegura que “ninguna cosa de las que en este libro te presento es

⁶¹ En ambos casos, la cursiva es mía.

traducción italiana, sino todas hijas de mi entendimiento” (*Tardes*, Preliminares sin foliar), lo que señala una clara intertextualidad con el Prólogo de las *Ejemplares*.

Pero el juego intertextual no se agota aquí. *El agravio satisfecho*, la comedia incluida en *Huertas de Valencia*, presenta un argumento muy similar a *La fuerza de la sangre*; *Las pruebas de la mujer*, interpolada en *Sala de recreación*, tiene varios elementos que recuerdan a *El curioso impertinente* y, *El celoso hasta la muerte*, narrada durante una de las *Noches de placer*, retoma el tema de *El celoso extremeño* e, incluso, parece tener cierta intertextualidad con el *Quijote* de 1615.

Centrémonos, en primer lugar, en *El agravio satisfecho*. El argumento es el siguiente: Don Juan, un joven caballero de comportamiento reprobable, es enviado por don Sebastián, su padre, a Italia. Antes de partir, rapta a doña María, la lleva a su casa y la somete en una habitación a oscuras. La dama recoge unas joyas de la cabecera de la cama. De la violación, nace un niño que es criado en una aldea. Luego de tres años, María y don Bernardo, su padre, necesitan dinero para mantener al pequeño, y deciden, ofrecerle las joyas a don Sebastián, sin saber que es el abuelo del niño. El anciano las reconoce, por lo que don Bernardo relata de qué modo doña María obtuvo esas joyas. Don Sebastián decide, entonces, llamar a don Juan para que repare el hecho. Al llegar de Nápoles, don Juan se enamora de María y ella de él, y todo se soluciona. Arellano (1985: 426) afirma que, con esta primera comedia, Castillo Solórzano “revela ya sus limitaciones” ya que “falta consistencia dramática, falta conflicto, falta funcionalidad de los elementos” (1985: 427). Más allá de esta ineficacia dramática, lo que me interesa mostrar es el paralelismo con la novela cervantina, que se destaca, especialmente, en la escena en que la muchacha forzada queda sola en el cuarto. La Leocadia, de *La fuerza de la sangre*, logra vislumbrar, por medio de la luz de una ventana:

Todo lo que vio y notó de la capacidad y ricos adornos de aquella estancia, le dio a entender que el dueño della debía ser hombre principal y rico, y no como quiera, sino aventajadamente. En un escritorio, que estaba junto a la ventana, vio un crucifijo pequeño, todo de plata, el cual tomó y se lo puso en la manga de la ropa, no por devoción ni por hurto, sino llevada de un discreto designio suyo. (1976, II: 47).

Por su parte, María no puede abrir las ventanas y recorre, como puede, la

⁶² Reitero la cita: “[...] díganlo los Bandelos, Sansovinos y Boccaccios, que tantos tomos han impreso de ellas y ahora en España los han excedido con grandes ventajas, pues esto se hace con más primor y

COMEDIA
DEL AGRAVIO
SATISFECHO.

Personas que hablan en ella.

<i>Don Iuan.</i>	<i>Don Carlos.</i>
<i>Don Vicente.</i>	<i>Carrança.</i>
<i>Don Bernardo viejo.</i>	<i>Celio criado.</i>
<i>Don Sebastian viejo.</i>	<i>Vn Escriuano.</i>
<i>Gaston Lacayo.</i>	<i>Vn Alguazil.</i>
<i>Vn Villano.</i>	<i>Des corchetes.</i>
<i>Calatayud Escudero.</i>	<i>Doña Maria.</i>
<i>Vn criado de vn Mercader.</i>	<i>Doña Luysa.</i>
<i>Don Luys.</i>	<i>Cōstãça criada.</i>
	<i>Hipolyto criado.</i>

ACTO PRIMERO.

Salen don Luys, don Carlos, y Carrança, en habito de noche.

Don Luys. Noche templada y serena,
don Carlos. Que como madre piadosa,
Carrança. Poétizays tras la cena?
don Luys. Por Dios que salíè por prosa.
Carrança. La Luna sale. *D. Carl.* Oy es llena.

a

Carr. Y aun



habitación, como se aprecia en el relato que le hace a su padre:

A la cama me volví
de camino, tropezando
con bufetes y escritorios
ricos, sino mintió el tacto-
De las manzanas que adornan
la cabecera, tentando
en una dellas hallé
aquesta cadena y agnus. (*Saca las joyas*)
Apenas guardarla pude,
cuando el autor de mi agravio
de la sala abrió la puerta,
hacia la cama guiando.
(*Huertas*, comedia sin paginar)

Las joyas son el punto en común de ambas historias. En la comedia, la anagnórisis no comienza a producirse por “la fuerza de la sangre”, como en la novela cervantina, sino por medio de la explicación en torno del agnus y la cadena, lo que demuestra el desarrollo simplificado que se le da a la novela en la obra de Castillo.

Estas joyas, por su parte, posibilitan la introducción del primer verso del soneto X de Garcilaso de la Vega. Luego del encuentro de doña María y don Juan, el caballero enuncia un monólogo resuelto en tres octavas cuyos versos finales en las dos primeras son “Oh dulces prendan por mi mal halladas”, para concluir con un “prendas perdidas, por mi bien halladas”, con lo que a la aceptación de María como su esposa y posibilita el desenlace feliz de la comedia.

El segundo texto de Castillo que señalamos dentro del juego polifónico que el autor establece con Cervantes, es *Las pruebas de la mujer*, novela interpolada en *Sala de recreación*. Allí se deja ver, aunque muy sutilmente, cierta intertextualidad con *El curioso impertinente*. El conflicto se centra en un caballero felizmente casado que escucha, de boca de un viejo, que no hay mujer por más virtuosa que sea que soporte el desamor, el olvido y el desmedro de su hacienda a causa de un marido jugador. Molesto por la generalización, decide hacer la prueba para demostrar que su mujer es diferente:

[...] y así trató de poner esto en ejecución; necio capricho, y desatinada experiencia, quien estaba quieto buscar inquietud, y quien vivía contento apetecer disgustos. Pruebas en la mujer, cuando de su parte no da ocasión de sospechas contra sí, no se deben hacer, que es vidrio el honor y con cualquier golpe se rompe. (*Sala*, V, 184)

Si bien la voz narradora se expresa a través de formaciones discursivas centradas en la mujer y el honor, la intertextualidad es evidente. Su discurso recuerda al de Lotario a Anselmo en *El curioso impertinente* que subraya lo absurdo y peligroso de querer probar a una mujer virtuosa y que sintetizan, además, las redondillas que comienzan diciendo *Es de vidrio la mujer / pero no se ha de probar* (I: 418). A diferencia de la novela incluida en el *Quijote*, la virtud de la dama triunfa sobre las pruebas y el conflicto se resuelve felizmente, lo que recuerda, dentro de este juego polifónico, a la historia de la paciente Griselda, narrada por Dioneo en la última jornada del *Decamerón*.

Por último, quiero detenerme en *El celoso hasta la muerte*. La novela, intercalada en *Noches de placer*, no es, como en el caso de *Del andrógino*, una parodia de *El celoso extremeño* aunque también mantiene una relación polifónica con el texto cervantino.

Marcela, hija de un hidalgo de Burgos al servicio del duque de Gandía, fue dada en matrimonio a un primo montañés, Lorenzo de Santillana, que había heredado una fortuna considerable. El retrato de Santillana compite con varios de los retratos jocosos que hemos señalado en la obra de Castillo:

Era el novio poco galán y mucho montañés. La disposición del cuerpo no realizaba sus partes, porque le tenía muy pequeño, y con esto un bulto en las espaldas, que él decía haber sido caída, y los que le vieron nacer que era corcova. De cualquier suerte, él era corcovado, y tan metido de hombros, que apenas se señoreaba la cabeza sobre ellos dos dedos. Las piernas no suplían este defecto, porque era zambo en sumo grado; sólo el entendimiento enmendaba estas faltas, que era tan corto como su cuerpo, y tan limitado que apenas sabía lo ordinario de la cortesía, que llaman la cartilla de los ignorantes. ¡Miren qué monstruo esperaba la beldad de Marcela! ¡Qué demonio elegían por compañero de tal angel! [...] (*Noches*, IX, 343-344)

Como en *El celoso extremeño* de Cervantes, como en *Del andrógino* de Lugo y Dávila, la voz narradora se expresa en contra de los casamientos desiguales. En este caso, el celoso en cuestión, no es viejo sino feo y miserable.

Luego de su casamiento, Marcela sufre el encierro, del mismo modo que lo sufrieron Eleonora y Laura:

[...] Aunque no discurría mucho, pudo en este particular alargarse a discurrir

que él era defectuoso de talle, corto de ingenio y esposo de una perfecta hermosura, celebrada con razón en su lugar; consideraba que vista, aumentaría deseos y causaría envidias en los que le consideraban dueño della. Con esta imaginación continuada comenzó a desvelarse, y a quitar a su mujer las salidas, y a cortar las visitas que la hacían. Echó sus parientes; aumentósele el sentimiento a la pobre señora, de tal suerte, que cada día iba perdiendo de su hermosura. No salía de casa sino era a misa, y eso (que era forzoso) cubierta el rostro, y acompañada del mismo Santillana, que la llevaba de la mano hasta volverla a casa, no se apartando un punto en la iglesia de su lado. (*Noches*, IX, 346-347)

Aquí no hay una fortaleza construida en torno a la muchacha, pero su vida, de todos modos, está llena de privaciones. Marcela le escribe a sus padres contándoles sus penurias, lo que ocasiona que ambos mueran de tristeza.

La muerte de los padres motiva el viaje de los esposos a Gandía, donde Marcela relata a los duques sus desdichas. Éstos tratan de que Santillana entre en razones sin ningún resultado. Es por eso que, uno de los hijos de los duques, “mozo y amigo de entretenerse, quiso que se le hiciese una burla, esperando que por aquel camino tendría más presto remedio Marcela” (*Noches*, IX, 351).

Para realizar la burla, organizan un paseo en un barco por el mar, donde los sorprende y ataca un bergantín turco. Los fingidos moros que componen la tripulación los capturan y llevan a tierra firme para negociar el rescate ante el rey Mahomad Yafer, cuya caracterización está minuciosamente descripta en el relato:

[...] hallándose todos en la presencia del fingido rey, el cual papel hacía el camarero del maestre, hombre de bonísimo humor, criado toda su vida en la corte de los reyes de España, y uno de los mayores socarrones disimulados de Europa.

Éste estaba vestido con una marlota carmesí, y sobre ella un albornoz azul, tenía un turbante muy grande en la cabeza, muy poblado de bengalas listadas de varios colores. Era un hombre grande de cuerpo, moreno, de poblados mostachos. Al fin, escogido para hacer la figura, que representaba muy al natural. Éste, pues, estaba sentado sobre dos almohadones de terciopelo verde, y encima de una gran alfombra; cerca del, estaban acompañándole algunos moros. (*Noches*, IX, 354)

El rey interrogó a Santillana y, por algunas de sus respuestas, mandó torturarlo hasta que, finalmente, le comunica que Marcela permanecerá en su serrallo. El montañés sufrió esta suerte de cautiverio durante ocho días, al fin de los cuales, los encargados de la burla le informan que los duques pagaron el rescate pero que Marcela no quería volver con él por causa de sus celos y de la mala vida que le daba. Santillana

promete enmendarse y el fingido rey ordena que llegue un escribano, ante el cual el celoso firma el siguiente texto:

«Digo yo, Lorenzo de Santillana, hijodalgo montañés de solar conocido, casado con Marcela de Salazar, mi deuda, y cautivo que soy al presente del señor (aquí preguntó al rey cómo se llamaba, que no causó poca risa, dijosele y prosiguió) del señor Mahomad Yafer, rey de Argel, que me obligo a no pedir como hasta aquí a la dicha mi mujer, celos, ni dárselos, sino que viviré quieto y seguro, y sin susto de la tal maligna y endiablada pasión; pena de que si contraviniese a esto, sabiéndolo su alteza del señor rey, pueda enviar por mí a sus moros adonde quiera que estuviere, para que vuelva a ser su prisionero, y tener ración de bizcocho y agua, y los malos tratamientos que al presente he recibido, como más largamente lo dirán los cardenales de mis asentaderas; y porque así lo cumpliré, lo firmo de mi nombre». (*Noches*, IX, 363)

Este es el único texto intercalado dentro de la novela que, como vemos, realza la comicidad. El conflicto se resuelve rápidamente. Como en la parodia de Lugo y Dávila, la historia termina con final feliz. El celoso muere dejando su hacienda a la muchacha, quien así puede casarse a su gusto:

[...] Atreviose Marcela a no guardar la clausura que hasta allí, saliendo a verse con sus amigas, con que volvió Santillana interiormente a sus celos con más afecto; y como éstos no los pudiese manifestar, consumiose de modo que esto le causó una enfermedad peligrosa con que dio fin a sus días. Era su forzosa heredera Marcela, tomó posesión de toda su hacienda, y con ella, dentro de un año halló marido a su gusto, con quién vivió alegre y contenta. (*Noches*, IX, 364)

Como pudimos ver, además de cierto diálogo con el *Celoso*, tenemos aquí una puesta en escena a cargo de unos duques, lo que nos remite, intertextualmente, al *Quijote*. Además, la figura de Santillana queda tan degradada, que su muerte por celos parece el único final posible. En ese sentido, resulta interesante el comentario de la tertulia, que en *Noches de placer* nunca es demasiado significativo, al terminar la narración de la novela:

Sobre manera fue lo que el discreto auditorio de caballeros y damas se alegró con la graciosa novela de la hermosa doña Camila; porque la contó con tanto donaire y sazón, y tan puesto en su lugar todo, que juntamente con la risa del celoso burlado, causaba admiración el artificio, con referir la graciosa burla. (*Noches*, 364)

El celoso burlado causa risa y admiración, contribuyendo al placer de los lectores, lo que subraya la hegemonía del *delectare*. Sobre todo, si tenemos en cuenta

que el burlado se fue consumiendo hasta morir, dejando libre a Marcela.

Es notorio que Castillo Solórzano omite deliberadamente el nombre de Cervantes; sin embargo, esta suerte de diálogo que establece con algunas de sus obras deja en claro su presencia en la continuidad de un género que se consolidó en España a partir de la publicación de las *Ejemplares*.

4.2.5. Últimas consideraciones

Luego del análisis de las diez colecciones que conforman la narrativa breve de Castillo Solórzano, es fundamental destacar algunos aspectos que contribuyen al estudio de la novela corta post-cervantina.

En principio, la multiplicidad de géneros y tipos de textos intercalados en sus obras, que bien puede sintetizarse en los ya citados versos de Aquilano: *per tal variar natura è bella*.

En el caso particular de la poesía, Castillo no hace más que seguir una práctica consolidada por los distintos géneros que lo precedieron. Tanto la literatura pastoril como la bizantina presentan en sus textos poemas intercalados que cambian el ritmo de la narración y ofrecen al lector-oidor un momento de deleite, además de la función lírico-amorosa que cumplen en los textos.

Por otro lado, la inserción de textos y géneros tan diversos puede haber sido motivada, en parte, por el éxito que, en los siglos XVI y XVII, tenían las misceláneas. En este sentido, la marcada interacción genérica legitima las colecciones de novelas, del mismo modo que lo hace la preceptiva incluida por Lugo.

Sin embargo, el mayor peso lo ofrece el resurgimiento del teatro a fines del XVI y principios del XVII. Hay una necesidad de incorporar comedias en las colecciones en función del horizonte de expectativas del lector. Ya señalamos las observaciones de Marcos Morínigo (1957) quien, al analizar los factores que contribuyeron al éxito de la comedia española hacia fines del siglo XVI destaca la importancia de este fenómeno en el florecimiento de la novela en el siglo XVII.

Junto con esto, en el caso particular de Castillo, el teatro brinda un elemento fundamental en la construcción de estas colecciones: la fiesta. Cada representación está vista como una celebración e integra, además, bailes, máscaras y una serie ilimitada de

entretenimientos cortesanos.

Es por eso que las colecciones de nuestro autor pueden identificarse con aquellos “saraos entretenidos” prometidos en el prólogo de *Sala de recreación*. *Autoridades* define “sarao” como “junta de personas de estimación y jerarquía, para festejarse con instrumentos y bailes cortesanos”. El ambiente de cortesanía que irradian, estereotipadamente o no, los marcos que encuadran sus novelas, representan, en cierto modo, la fiesta privada. Aquélla de la que no se sabe demasiado pero que los investigadores tratan de documentar, precisamente, con las obras de nuestro autor.

Además, la fiesta también nos remite a las justas poéticas. La sucesión de poemas compuestos sobre la base de asuntos de academia deja en claro otro aspecto del entretenimiento cortesano.

Más allá de todo esto, lo que se destaca en la producción de Castillo son sus novelas cortas, elogiadas por Pérez de Montalbán con su “más está la vida para divertimientos breves que para historias largas”. Ágiles, entretenidas y, en su gran mayoría, adornadas con los versos prometidos en los paratextos.

Es evidente que Castillo Solórzano conocía el oficio. La prueba de ello es la cantidad de colecciones de novelas que logró publicar en menos de un cuarto de siglo, colecciones todas construidas a partir de este complejo entramado inter e intratextual que hemos analizado y que parece ser el resultado de la clara hegemonía del *delectare* sobre el *prodesse*.

CAPÍTULO V

Conclusiones

[...] il fine della poetica riguarda
il diletto semplice, & la ricreationi
degli ascoltanti.
Ludovico Castelvetro, *Poetica*

Desde la tertulia cortesana del *Decamerón*, se incorpora a la historia literaria la cristalización de la literatura como entretenimiento. El narrar para entretener, que probablemente haya existido desde siempre, se utiliza como elemento validador en el momento en que cuentos y consejas se transforman en libro.

Por otro carril, la preceptiva también reflexiona sobre este tema. El hecho de que, ya en el siglo III a.C., aparezcan distintas apreciaciones sobre la poesía como entretenimiento, demuestra que la problemática existe desde que existe la ficción.

En el origen de este trabajo, me planteé la posibilidad de que ambos carriles, que confluyen en el Siglo de Oro español, sean la base para la construcción de una poética del *delectare*. El recorrido por los distintos tratadistas italianos, que sentaron la base para las preceptivas españolas de fines del siglo XVI y principios del XVII, me permitió rescatar algunos postulados que parecían plantear cierta hegemonía del deleite sobre la utilidad.

En principio, Robortello, quien se pregunta qué otro objetivo tiene el arte de la poesía si no es el de proporcionar placer por medio de la representación.

Minturno, por su parte, y con su especial valoración del oficio del poeta frente al orador, subraya que, si bien ambos deben enseñar, aquél está obligado a deleitar y provocar el asombro en el oyente. Principios que llevaron a Weinberg (2003) a afirmar que lo útil y lo placentero están en un mismo nivel. Además, no debemos olvidar, que la poética de Minturno es la principal fuente de las *Tablas poéticas* de Cascales, con lo que ya estamos en el plano de la preceptiva en la España áurea.

Sin embargo, el tratadista que mejor contribuye a la conformación de una poética del *delectare* es Castelvetro y su particular concepción de la poesía, inventada exclusivamente para deleitar y ofrecer un pasatiempo. Esta posición, si bien no es

retomada por los tratadistas españoles, sienta un precedente fundamental en la hegemonía del deleite por sobre la utilidad.

En el plano narrativo, la propuesta del *Decamerón* da inicio a un itinerario en el que la ficción juega con distintos niveles narrativos, en relación con la aceptación del relato incluido como entretenimiento. Al respecto, Georges Güntert (1999: 683) afirma que “uno de los méritos de Boccaccio consiste en haber contrapuesto al caos de la vida dominada por la enfermedad y la muerte, el orden de la literatura”. Este concepto es fundamental porque establece la causa de la hegemonía del *delectare* a partir de una situación crítica.

Más allá del tema de la peste, que funciona como disparador de la consolidación de la tertulia florentina, el proceso de ficcionalización que se consolida por medio de la inclusión de textos parece continuar, ya en el Renacimiento, en la novela pastoril, la picaresca y en los epígonos españoles de la novela bizantina.

En este sentido, cabe aclarar que me refiero exclusivamente a textos y géneros que recrean en la materia narrativa la práctica literaria con el fin de brindar un momento de esparcimiento. Es evidente que éste no es el único modo de lograr entretener a los lectores, pero la recuperación, por medio del marco, de las instancias en las cuales se practicaba la literatura en ese momento, me parecen fundamentales. Al respecto, resultan muy sugerentes las observaciones de Pablo Jauralde (1982) cuando destaca la circulación oral de muchos géneros –y entre ellos, las narraciones cortas- todavía durante el siglo XVII. Los marcos, entonces, dentro de su estereotipación, recuperan una práctica cotidiana.

Pero, la sociedad áurea incorpora otra problemática en relación con su realidad histórica post-tridentina. La necesidad de que obras que seguían un modelo censurado sean aprobadas para su publicación, le va a dar a los postulados horacianos, o simplemente a la necesidad de adoctrinar, un protagonismo más intenso que en otro tipo de literatura. Centrándonos en algunos ejemplos de nuestro corpus, Fray Alonso Remón, al autorizar *Teatro popular*, afirma que “no hallo en él cosa que contradiga a nuestra fe y a las buenas costumbres, antes me parece a propósito y a provecho su lección, para aprender de sus ejemplos a seguir el camino de los hombres cuerdos y acertados” (1622: Preliminares sin foliar). De un modo similar, Fray Plácido de Rojas, al autorizar *Tardes entretenidas*, señala que “el cual libro corresponde muy bien con el título, porque

gustosamente entretiene y deleita y aun enseña, pues de sus novelas se puede sacar moralidad y avisos documentos para proceder cuerdamente en muchas ocasiones; (*Tardes*, Preliminares sin foliar); y así podríamos seguir hasta el ya señalado comentario del doctor Juan Francisco Ginoves, en *La quinta de Laura*, quien subraya que las novelas pueden imprimirse “aunque no pueden ser de utilidad alguna, por ser tan sutil el asunto, pero cuando no sean sino para divertir el ocio de los desocupados” (*Quinta*, Preliminares sin foliar), ya que no halla en ellas nada que contradiga la fe ni las costumbres cristianas.

De todos modos, como ya mencionamos, esto tiene que ver con el momento histórico-social en que estas colecciones fueron publicadas. Además, en ellas podemos encontrar personajes con actitudes poco decorosas pero jamás hallaremos una crítica a las instituciones de la Monarquía. Por el contrario, en las pocas ocasiones en que aparece la figura del rey, es exaltada del mismo modo que, en ocasiones, se subraya la importancia del Santo Oficio.

Ahora bien, que las instituciones estén cuidadas en las novelas, no significa que éstas tengan moraleja. En su gran mayoría, los relatos son, simplemente, entretenidos y, en este sentido, son fundamentales las palabras de Cervantes en el prólogo a sus *Ejemplares*:

[...] 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; para ese efecto se plantan las alamedas, se buscan las fuentes, se allanan las cuestas y se cultivan con curiosidad los jardines. (I, 87)

En relación con el ya tantas veces citado párrafo del prólogo de las *Ejemplares*, retomo y amplío las palabras de Aurora Egido (1990a: 19-20), ya referidas en el
CAPÍTULO II:

[...] La poesía tiende en el XVII a decantarse cada vez más por el sincretismo de las dos vertientes del postulado horaciano y por ampliar y ensanchar los límites del *delectare* como campo abierto que implica en sí mismo utilidad y provecho. Por ahí vendrá la futura emancipación poética que tratará de buscar utilidad desde nuevas perspectivas y sin salir de sí misma. Esto es, el hallazgo de la *utilidad literaria*, tan alejada de los servicios que prestan otras disciplinas.

Y más allá de la maestría de Cervantes, entiendo que esta tendencia está clara en los novelistas posteriores al autor de las *Ejemplares*. La utilidad radica en el deleite que la lectura proporciona pero, lo sugerente, es la elección del modelo que siguen la mayoría de los escritores del siglo XVII. Boccaccio actúa como elemento validador pero, además, el marco narrativo les permite un juego intertextual que garantiza el entretenimiento de los lectores. La multiplicidad de textos y géneros aseguran la buena recepción de la propuesta.

5.1. La novelística científica de Francisco Lugo y Dávila

[...] en España 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 de Cervantes. Confieso que son libros de grande entretenimiento y que podrían ser ejemplares, como algunas de las *Historias trágicas* del Bandello., pero habían de escribirlos hombres científicos o por lo menos grandes cortesanos, gente que halla en los desengaños notables sentencias y aforismos.
(Lope de Vega, *Las fortunas de Diana*)

En cierto sentido, el fragmento de Lope de Vega remite a la prosa de *Teatro popular*. Si lo que Lope despliega en las *Novelas a Marcia Leonarda* es un “Arte nuevo de hacer novelas”, la colección de Lugo podría ejemplificarlo. De hecho, la denominación “novelística científica” es el modo como Walter Pabst (1972: 278) presenta la narrativa breve de Lope, describiéndola del siguiente modo:

El trabajo está construido de acuerdo con la receta previa, se viste de erudición, se recarga de aforismos y desengaños cortesanos, se fundamenta en cuentos y en caballerías. Es un conjunto artificial, no una obra de arte; un experimento, no una novela.

Dejo de lado la valoración negativa que Pabst hace del trabajo de Lope, pero me interesa rescatar el término “experimento” para poder aplicarlo a Lugo.

En principio, entiendo que *Teatro popular* no es un catecismo ni una aplicación mecánica de la teoría aristotélica, como lo calificó la crítica. Sin embargo, el término experimento podría resultar un poco más adecuado para referirnos a él. Recordemos que la justificación que su hermano hace de su escritura es la de “fin de ocupar muchas

horas de una aldea”. Lugo estaba buscando algún entretenimiento y, casualmente, parece lograrlo por medio de la escritura de una colección de novelas.

La instancia de producción debe haber influido en la composición de *Teatro popular*. El hecho de escribirlo lejos de la corte, probablemente con una biblioteca que poseía algunas de las muchas obras citadas junto con un número variado de florilegios y polianteas, le permitió construir un relato a partir de la palabra ajena y, además, reflexionar sobre el género. La novela corta carecía de preceptiva y, en su situación, puede haberse sentido tentado a suplir esa ausencia por su propia síntesis poética.

Si bien son sólo conjeturas, entiendo que desde esta perspectiva, es posible que tanto el prólogo como la introducción de las novelas intenten legitimar una obra escrita para ocupar las horas en una aldea. De allí la importancia de la lectura que Santo Tomás hace de Aristóteles. ¿Por qué no leer Aristóteles directamente o, lo que es común en la España áurea, a través de los teóricos italianos? La elección de un Padre de la Iglesia para hablar de poética deja en claro que se trata, sin ninguna duda, de un mecanismo de validación del género.

Pero el “experimento” de Lugo no termina allí. Hay un doble manejo de la cita erudita. La reunión de los tres amigos en el jardín gira en torno de la *auctoritas*. Se menciona a Horacio para organizar el “entretenimiento concertado” que consistirá en explicar un lugar curioso por medio de una novela. La propuesta motiva la extensa exposición de Celio sobre el género. Hasta aquí, el manejo de la *auctoritas* no difiere del utilizado por la voz narradora del proemio. Sin embargo, la mayoría de los textos que funcionan como disparadores de cada uno de los relatos, desdibujan la atmósfera idílica que se había creado en el jardín, desplazándola hacia un entorno lúdico, con excepción de los versos de Montemayor que dan origen a *Premiado el amor constante*, ya que, por sus características de novela bizantina, cumple fielmente con los preceptos horacianos.

Dejando de lado el texto que da origen a las narraciones, las otras voces intercaladas fluctúan entre burlas y veras, aunque aquéllas suelen ser las predominantes. Pienso, sobre todo, en el cuento acerca de las dueñas incluido en *Escarmentar en cabeza ajena* y en las formaciones discursivas utilizadas para construir los distintos personajes. Pero, por sobre todo, en las dos últimas novelas, plagadas de autoridades que

fundamentan casos imposibles de fundamentar, corroboradas, además, por la frase con la que concluye la colección:

[...] si no me engaño, están explicados los versos de Ovidio que se propusieron, y declarados cuán agudos son los engaños que hay en el mundo, y cómo todos estos milagros de naturaleza que nos refieren los autores y la curiosidad tienen mucho de probable y poco de exequible. (ff. 217-217 vº)

Si la propuesta de la introducción era “explicar el lugar curioso que ocasionare la conversación”, la propuesta se resignifica con esa aseveración final que subraya la intención lúdica de Lugo.

Volviendo al jardín y a nuestra tertulia, quiero rescatar la preocupación constante que estos tres personajes literarios parecen tener por aquellos potenciales receptores de sus relatos, ya que son varios los momentos en los se establecen pautas de narración en función del horizonte de expectativas del lector. Este hecho coloca en una posición interesante la importancia del buen modo de narrar que venimos marcando a lo largo de este itinerario de la ficción.

5.2. Los “saraos entretenidos” de Alonso de Castillo Solórzano

Demás que yo he pensado que tienen
 las novelas los mismos preceptos
 que las comedias, cuyo fin es haber
 dado su autor contento y gusto al pueblo,
 aunque se ahorque el arte.
 (Lope de Vega, *El desdichado por la honra*)

En el caso de Castillo Solórzano, la cita de las *Novelas a Marcia Leonarda* puede funcionar como síntesis de su concepción literaria. Si bien es indiscutible su supremacía como novelista frente a la calidad de sus piezas dramáticas, hemos visto cómo es capaz de utilizar argumentos de novelas para la creación de comedias. No obstante, el hecho más destacable es la reunión que hace de ambos géneros en esta propuesta de fiesta barroca que son sus colecciones.

El componente intertextual en Castillo está dado por la proliferación de textos y géneros incorporados a sus marcos narrativos. Desde los poemas cantados por los participantes de las tertulias al iniciar y concluir cada jornada, hasta fastuosas

representaciones teatrales, los encuadres del autor son un compendio de los entretenimientos de la sociedad española del siglo XVII. Es por eso que resulta tan sugerente el prólogo de *Sala de recreación*:

Carísimo lector, aunque no sea nueva la introducción deste libro (pues en este género has visto otras) lo escrito de todo él te ofrezco, y aseguro por nuevo, y Novelas, y sucesos no tocados; quisiera yo con este libro darte mucho gusto, con cosas muy gustosas y exquisitas. Lo moral que hallares en estas Novelas, basta para muchos advertimientos; este ha sido mi fin, y para que no canse la prosa, lo mezclo con diferentes versos y Saraos entretenidos, todo a fin de entretenerte: recibe mi voluntad que en pago admitiré con gusto tu censura, con proposición de la enmienda, muchos yerros que hallarás en lo escrito, y pensado. (1977: 42)

El autor justifica desde el deleite el rasgo característico de su modelo literario: “para que no canse la prosa, lo mezclo con diferentes versos y Saraos entretenidos, todo a fin de entretenerte”. La intercalación de distintos textos en la materia narrativa aparece como método para lograr el gusto del lector en un género que postula el entretenimiento desde el título. Los nombres de las diferentes colecciones de Castillo no dejan duda de su intención lúdica: *Tardes entretenidas*, *Jornadas alegres*, *Tiempo de regocijo*, *Noches de placer*, *Fiestas del jardín*, *Los alivios de Casandra*, *Sala de recreación* o, en su defecto, espacios que proponen el esparcimiento como *Huerta de Valencia* o *La quinta de Laura*.

No voy a recorrer ahora la multiplicidad de formas textuales intercaladas de las distintas tertulias. Elijo como colofón de este análisis de la narrativa breve de Alonso de Castillo Solórzano, algunos momentos de *Fiestas del jardín*.

En principio, tenemos esa novela introductoria que nos proporciona las tres bodas, las cuales serán la perfecta excusa para la celebración. El eje central de la primera fiesta está dado por la representación de *Los encantos de Bretaña*, aquella comedia que, entre otras cosas, generó el comentario acerca del uso de la tramoya. A la representación, le sigue una máscara, con la que se acaba la celebración.

La segunda fiesta comienza con un juego de sortijas, muy cercano a los torneos descritos en algunas de las narraciones. El centro del festejo será, esta vez, la lectura de la novela *La vuelta del ruiseñor*, seguida, como en la tarde anterior, por una máscara con la que se cierra la reunión.

El entretenimiento principal de la tercera fiesta está dado por la representación

de *La fantasma de Valencia*; el de la cuarta, por la lectura de *La injusta ley derogada*; la quinta fiesta se centra en la puesta en escena de *El marqués del cigarral* y, por último, la sexta fiesta culmina con la lectura de dos novelas: *Los hermanos parecidos* y *La crianza bien lograda*. Comedias y novelas se alternan en esta celebración.

Dado el encuadre narrativo de *Fiestas del jardín*, y extendiéndolo a las otras colecciones de Castillo, considero que el autor nos ofrece dos grandes entretenimientos de la sociedad barroca. Sus saraos entretenidos rescatan la fiesta teatral privada, realzada por las máscaras e, incluso por juegos aristocráticos como, en este caso, el de sortijas; y la lectura compartida en el centro de una reunión.

5.3. Las bases de una poética del *delectare*

[...] todo el esfuerzo consiste en materializar el placer del texto,
en hacer del texto *un objeto de placer como cualquier otro*
Roland Barthes

A lo largo de estas páginas, fui recorriendo las distintas manifestaciones intertextuales que funcionan como principio constructivo de la novela corta post-cervantina, en relación con el estudio de la conformación de una poética del *delectare*.

Si bien los entramados narrativos son diferentes en cada uno de los autores, en ambos se vislumbra una clara hegemonía del deleite sobre la utilidad. La elección de un encuadre narrativo para presentar las novelas posibilita la creación de un espacio de reflexión sobre el buen modo de narrar, con toda la relación que puede establecerse a partir de la fluctuación entre oralidad y escritura del periodo que nos ocupa. Recordemos los elementos de *deixis* a través de los cuales los ocasionales narradores justificaban sus limitaciones para contar o describir algún acontecimiento por medio de su pluma.

Entiendo que la propuesta de una literatura que tiende al entretenimiento está clara. Pero, en diversos momentos del trabajo, sugerí la importancia del concepto de *admiratio* en la constitución de una poética del *delectare*.

El recorrido por los tratadistas nos permitió dilucidar estas cuestiones. Desde Robortello, que halla en la admiración la fuente más habitual de placer, hasta Cascales que, retomando la teoría de Minturno, afirma que “si el poeta no es maravilloso, poca

delectación puede engendrar en los corazones”, sin dejar de lado al Pinciano, que considera que “los poemas que no traen admiración no mueven cosa alguna”.

La propuesta teórica de Lugo también rescata el concepto de *admiratio*. Recordemos que lo hace a través de la lectura de Santo Tomás, subrayando que “en lo admirable, bien representado, se ve la delectación”. Ya en la “Introducción de las novelas”, el personaje de Celio afirmará que “la mayor valentía y primor en la fábula que compone la novela, es mover a la admiración”. Conceptos todos que nos remiten a las palabras del canónigo de Toledo, cuando propone esa unión entre fábula y entendimiento que “suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan”.

Ahora bien, ¿cómo funciona la admiración en estas novelas?

Al ocuparnos, en el CAPÍTULO II, del tratamiento de la admiración en Cervantes, señalamos la fluctuación que se daba en el binomio *Casamiento-Coloquio*, a partir del proceso de ficcionalización que implica que *El casamiento engañoso* aparezca como no ficción. Para Peralta, lo admirable no es el diálogo de los perros sino el relato del fraudulento casamiento de Campuzano. Del mismo modo, las historias de Isabela, de Leocadia o de Constanza suspendían y admiraban el ánimo de sus oyentes.

En la novela corta post-cervantina la *admiratio* se manifiesta de distintas maneras. En principio, frente a cuestiones cotidianas que, como el casamiento de Campuzano, quiebran un orden establecido. Un ejemplo de Lugo: Solier quedó “admirado y confuso” al contemplar la anatomía de su “Bernardina”. Uno de Castillo: el bachiller Alcázar estaba “absorto y admirado” al oír los versos cultos que componían sus vecinos.

No obstante, y en relación con el eje de esta investigación, entiendo que hay una estrecha relación entre el concepto de *admiratio* y la interacción textual, en función de la tan mentada poética del *delectare*.

En el caso particular de Lugo, la proliferación de citas y lugares curiosos propone una recepción similar a la de las misceláneas renacentistas, cuya acumulación compulsiva de materias curiosas y la superficialidad con la que se exponían tendían a conseguir la admiración en el lector (Alcalá Galán, 1996). Esto, más allá de la intencionalidad lúdica de la cita utilizada para las argumentaciones fraudulentas con las que concluye la colección.

Pero la relación entre el deleite y la admiración es más clara en los interludios líricos. Recordemos que, en *Escarmentar en cabeza ajena*:

Suspendió la dulzura del canto y el sonido blando de las cuerdas con el arco heridas, así a los ancianos como a doña Beatriz y los demás [...] (ff. 21 v^o-22)

Los acentos de las voces que, deseoso de gozarlos, llevaba el aire; la armonía de la lira, cuyas cuerdas, poderosas a mover afectos en las almas, dieron vida a los versos, de suerte que, por largo rato, casi impresos estuvieron en las memorias de los oyentes [...] (ff. 24-24 v^o)

En el caso de Castillo, la relación entre la admiración y el deleite se da ante los distintos tipos de textos intercalados. En principio, en los interludios líricos previos o posteriores a las narraciones de las novelas:

Dióse gustoso remate a la entretenida jornada, dejando admirados a todos la destreza y buenas voces de las dos hermosas hermanas. (*Jornadas*, 123)

La destreza de los tres y las dulces voces suspendió al auditorio, que no quisiera que se acabara el romance tan presto. (*Jornadas*, 241)

La lectura de las novelas también provoca admiración, como en el caso de *El celoso hasta la muerte*, en el que la tertulia festeja la broma:

[...] causaba admiración el artificio, con referir la graciosa burla. (*Noches*, 364)

La contemplación de una máscara también despierta la admiración:

Siguieron las ocho damiselas el compás de lo cantado tan fielmente y con tan airosas mudanzas que admiraron a los circunstantes, rematando su máscara con el juego de cañas referido en la letra. (*Sala*, 144-145)

E incluso, la capacidad de Feliciano para decir algo nuevo acerca del Manzanares:

Celebraron todos la letra y tono de Feliciano, admirándoles que, después de haberse dicho tanto del pobre Manzanares, hallase qué decir diferente de lo oído. (*Jornadas*, 77)

Junto con estos ejemplos textuales, la inclusión de fiestas, representaciones y demás juegos cortesanos evidencian la intención de lograr la admiración junto con el deleite del lector.

Recordemos que Riley (1963: 173) afirmaba que “la admiración es uno de los principios fundamentales del arte barroco”. En la novela corta post-cervantina, el concepto de *admiratio* se une a todo el espíritu de cortesanía que sustentaba el buen modo de narrar y permite el desplazamiento hacia una literatura de evasión. En ese sentido, la elección del marco al estilo del *Decamerón* fue fundamental, porque permitió la inclusión de distintos tipos de textos y géneros que propician, desde el entramado narrativo del encuadre, el entretenimiento y, en gran medida, la comicidad.

Aquí concluye este itinerario de la ficción que, entiendo, subraya la hegemonía del deleite sobre la utilidad. De este modo, la poética del *delectare* inicia un nuevo itinerario: el camino de su consolidación en la literatura.

Quedan abiertas innumerables posibilidades de lectura, tantas como lo permite el arte barroco. Por el momento, hago más las palabras con que Umberto Eco (1987: 22) presenta su *Lector in fabula*:

[...] había que optar entre hablar del placer que proporciona el texto o de las razones en virtud de las cuales el texto puede proporcionar placer. Hemos optado por esta última alternativa.

Buenos Aires, noviembre de 2008

Patricia Festini

BIBLIOGRAFÍA

Textos

- AAVV (1966), *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Antonio Gallego Morell (ed.), Granada, Universidad de Granada.
- ALCIATO, Andrea (1985), *Emblemas*, Santiago Sebastián (ed.). Madrid, Akal.
- ALEMÁN, Mateo (1983), *Guzmán de Alfarache*, Francisco Rico (ed.), Barcelona, Planeta.
- ARISTÓTELES (1948) *El arte poética*, trad. de José Goya y Muniain, Buenos Aires, Espasa-Calpe, Colección Aguilar.
- (1977), *Poética*, en Aristóteles - Horacio - Boileau, *Poéticas*, Anibal González Pérez (ed.), Madrid, Editora Nacional.
- BANDELLO, Matteo (1996-2007), *Novelle*, IntraText Digital Library, Èulogos, 2 feb. 2008 <
<http://www.intratext.com/y/ITA1552.HTM>>
- BOCCACCIO, Giovanni (1994), *Decamerón*, María Hernández Esteban (ed.), Madrid, Cátedra.
- CARVAJAL, Mariana de (1993), *Navidades de Madrid*, Madrid, Comunidad de Madrid.
- CASCALES, Francisco (1975), *Tablas poéticas*, Benito Brancaforte (ed.), Madrid, Espasa-Calpe.
- CASTIGLIONE, Baltasar de (1972), *El cortesano*, Teresa Suero Roca (ed.), Barcelona, Bruguera.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de (1625), en Madrid, por la viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez.
- (1629), *Huertas de Valencia*, Valencia, por Miguel Sorolla.
- (1634), *Fiestas del jardín*, Valencia, Silvestre Esparsa.
- (1640), *Los alivios de Casandra*, Barcelona, Imprenta de Jaime Romeu.
- (1649), *La quinta de Laura*, Zaragoza, a costa de Matías de Lizau.
- (1858), *El mayorazgo figura*, en *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega*, Mesonero Romanos (ed.), BAE, Tº XLV, Madrid, Rivadeneira, 289-307.
- (1906a), *Noches de placer*, E. Cotarelo y Mori (ed.), Madrid, Colección Selecta de Antiguas Novelas Españolas, Tº V.
- (1906b), *La niña de los embustes Teresa de Manzanares*, E. Cotarelo y Mori (ed.), Madrid, Colección Selecta de Antiguas Novelas Españolas, Tº III.

- (1907, *Las harpías en Madrid y Tiempo de regocijo*, E. Cotarelo y Mori (ed.), Madrid, Colección Selecta de Antiguas Novelas Españolas, Tº VII.
- (1908), *Tardes entretenidas*, E. Cotarelo y Mori (ed.), Madrid, Colección Selecta de Antiguas Novelas Españolas, Tº IX.
- (1909), *Jornadas alegres*, E. Cotarelo y Mori (ed.), Madrid, Colección Selecta de Antiguas Novelas Españolas, Tº XI.
- (1922) *La garduña de Sevilla*. Federico Ruiz Morcuende (ed.), Madrid, Clásicos Castellanos.
- (1977), *Sala de recreación*, R. Glenn y F. Very (eds.), Chapel Hill, Estudios de Hispanófila.
- (1985), *Las harpías en Madrid*. Pablo Jauralde (ed.), Madrid, Castalia.
- (1986), *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares*, en *Picaresca femenina*, Antonio Rey Hazas (ed.), Barcelona, Plaza & Janés.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1976), *Novelas Ejemplares*, Mariano Baquero Goyanes (ed.), Madrid, Editora Nacional, 2 tomos.
- (1983), *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de Celina Sabor de Cortazar e Isaías Lerner, Buenos Aires, Huemul.
- CÉSPEDES Y MENESES, Gonzalo (1970), *Historias peregrinas y ejemplares*, Yves-René Fonquerne (ed.), Madrid, Castalia.
- CONTRERAS, Jerónimo de (1876), *Selva de aventuras en Novelistas anteriores a Cervantes*, Biblioteca de Autores Españoles, Tº III, Madrid, Rivadeneyra, 471-505.
- CORPUS THOMISTICUM. *Sancti Thomae de Aquino. Super I Epistolam B. Pauli ad Thimotheum lectura. Textum Taurini 1953* [...] Proemiun. Fundación Tomás de Aquino, 2005, 3 feb. 2008 <<http://www.diafrica.org/kenny/CDtexts/Latin/NT1Tim.htm>>
- CORREAS, Gonzalo (2000), *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Madrid, Castalia.
- DON JUAN MANUEL (1972), *Libro del Conde Lucanor et de Patronio*, Germán Orduna (ed.), Buenos Aires, Huemul.
- GELIUS, Aulus (2007), *Noctes Atticae*, I Intra Text Edition, Èulogos, 3 feb. 2008 <<http://www.intratext.com/IXT/LAT0360>>
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de (1991), *Poesía selecta*, Antonio Pérez Lasheras y José María Micó (eds.), Madrid, Taurus.
- (1994), *Soledades*, Robert Jammes (ed.), Madrid, Castalia.

- GRACIÁN, Baltasar (1969), *Agudeza y arte de ingenio*, E. Correa Calderón (ed.), Madrid, Castalia, 2 tomos.
- GRACIÁN DANTISCO, Lucas (1968), *Galateo Español*, Margherita Morreale (ed.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- HORACIO (1846), *Ars poetica*, en *Preceptistas latinos*, Madrid, Rivadeneyra, 296-328.
- (1977), *Poética*, en Aristóteles - Horacio - Boileau, *Poéticas*, Anibal González Pérez (ed.), Madrid, Editora Nacional.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso (1953), *Philosophía Antigua Poética*, A. Carballo Picazo (ed.), Madrid, C.S.I.C., 3 vols.
- LONGINO (1980), *De lo sublime*, Francisco de Saramanch (ed.), Buenos Aires, Aguilar.
- LUGO Y DÁVILA, Francisco (1622), *Teatro popular: novelas morales para mostrar los géneros de vidas del pueblo, y afectos, costumbres, y pasiones del ánimo, con aprovechamiento para todas las personas*. En Madrid, por la Viuda de Fernando Correa Montenegro.
- (1906), *Teatro popular*, E. Cotarelo y Mori (ed.), Madrid, Colección Selecta de Antiguas Novelas Españolas, Tº I.
- LEÓN, Fray Luis de (1885), *Obras completas*, Madrid, Compañía de Impresores y Libreros del Reino.
- MEXÍA, Pedro (1989), *Silva de varia lección*, Antonio Castro (ed.), Madrid, Cátedra.
- MOLINA, Tirso de (1996), *Cigarrales de Toledo*, Luis Vázquez Fernández (ed.), Madrid, Castalia.
- MONTEMAYOR, Jorge de (1574), *La Diana*, Venecia, por Io Comenzini.
- , *Obra de amores*, Biblioteca Virtual Cervantes, 7, julio 2008 <<http://www.lluisvives.com/servlet/SirveObras/jlv/01476280877914339754480/p0000033.htm#60>>
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan (1948), *Orfeo en lengua castellana*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- (1949), *Sucesos y prodigios de amor en ocho novelas ejemplares*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles.
- PLUTARCO (1985), *Obras morales y de costumbres (Moralia)*, Madrid, Gredos.
- QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de (1973), *El Buscón*, Américo Castro (ed.), Madrid, Clasicos Castellanos.
- (1981), *Poesía original completa*, José M. Blecua (ed.), Madrid, Planeta.

- - - - - (2007), *Poesía burlesca*, Ignacio Arellano (ed.), Biblioteca Virtual Cervantes, <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/03697241079281817427857/026248.pdf>>
- REINOSA, Rodrigo de (1988), *Poesías de germanía*, María Inés Chamorro Fernández (ed.), Madrid, Visor, Biblioteca de obras raras y curiosas.
- SALAS BARBADILLO, Alonso Jerónimo de (1614), *La ingeniosa Elena, agora de nuevo ilustrada y corregida por su mismo autor*. En Madrid, por Juan de Herrera.
- (1615), *Corrección de vicios: en que Boca de todas verdades toma las armas contra la malicia de los vicios y descubre los caminos que guian a la virtud*. En Madrid, por Juan de la Cuesta, a costa de Miguel Martínez.
- TASSO, Torquatto (1999), *Discorsi dell'arte poetica ed in particolare sopra il poema eroico*, Edizioni telematica a cura di Giuseppe Bonghi, 23, abril 2008 <<http://www.classicitaliani.it>>
- TIMONEDA, Juan de (1971), *El patrañuelo*, Rafael Ferreres (ed.), Madrid, Castalia.
- VEGA Y CARPIO, Lope de (1968), *Novelas a Marcia Leonarda*, Francisco Rico (ed.), Madrid, Alianza.
- (1969), *Obras poéticas I*, J. M. Blecua (ed.), Madrid, Planeta.
- (1973), *El peregrino en su patria*, J.B. Avalle-Arce (ed.), Madrid, Castalia.
- ZABALETA, Juan de (1983), *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, Cristóbal Cuevas García (ed.), Madrid, Castalia.
- ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de (1948), *Novelas amorosas y ejemplares*, Agustín de Amezúa (ed.), Madrid, Aldus.
- (1983), *Desengaños amorosos*, Alicia Yllera (ed.), Madrid, Cátedra.

Estudios teóricos y críticos

- AA.VV. (1985), *Las relaciones entre los géneros en el Siglo de Oro* (número monográfico), *Criticón* 30.
- AA.VV. (1988), *La literatura oral, Edad de Oro VII*.
- AA.VV. (1990), *Erotismo y literatura, Edad de Oro IX*.
- AA.VV. (1993), *Edición, transmisión y público en el Siglo de Oro, Edad de Oro XII*.

- ALCALÁ GALÁN, Mercedes (1996), "Las misceláneas españolas del siglo XVI y su entorno cultural", *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica* nº 14, 11-19.
- ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis (1976), *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad.
- (1979), *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII: la germanía (Introducción al léxico del marginalismo)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- AMEZÚA Y MAYO, Agustín (1951), "Formación y elementos de la novela cortesana", en *Opúsculos histórico-literarios*, I, CSIC, Madrid, 194-279.
- (1956), *Cervantes, creador de la novela corta española*, Madrid.
- ARANCON, ANA MARTÍNEZ. *La batalla en torno a Góngora*, Barcelona, Bosch, 1978.
- ARELLANO, Ignacio (1984), *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Pamplona, Universidad de Navarra.
- (1986), "Las "enigmas" de Castillo Solórzano en los Donaires del Parnaso", *Notas y estudios filológicos*, Nº 3, 123-148.
- ARELLANO Ignacio y Víctor GARCÍA RUIZ (1989), "Calderón y la comedia de figurón", apéndice a la "Introducción" de su edición común de *El agua mansa / Guárdate del agua mansa*, de Calderón, Kassel, Ed. Reichenberger/Universidad de Murcia, 1989, 42-51.
- (1995), *Historia del Teatro Español del Siglo XVII*, Madrid, Cátedra.
- ARREDONDO, María Soledad (1989), "Novela corta, ejemplar y moral: las *Novelas morales* de Agreda y Vargas", *Criticón*, 46, 77-94.
- ASENSIO, Eugenio (1965), *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos.
- ASHCOM, B. B. (1962), "Notas on the *Comedia*: a new edition of a Vélez de Guevara play", *Hispanic Review*, XXX 231-239.
- ATKINSON, William (1948), "Cervantes, el Pinciano, and the *Novelas ejemplares*", *Hispanic Review*, XVI, 3, 189-208.
- AZANZA LÓPEZ, José (2000), "Los jeroglíficos de Felipe IV en la encarnación de Madrid como fuente de inspiración en las exequias pamplonesas de Felipe V", en Rafael Zafra y José Azanza (eds.), *Emblemata Áurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones Akal, 2000.
- BAJTIN, Mijail (1982), *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI.

- (1988), *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Alianza.
- (1991), *Estética y teoría de la novela*, Madrid, Taurus.
- BAL, Mieke (1987), *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1983), "Comedia y novela en el siglo XVII", *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, I, 13-29.
- BARRELLA VIGAL, Julia (1985), "Las novelle y la tradición prosística española", en *Estudios humanísticos. Filología*, 7.
- BARTHES, Roland (1970), *La antigua retórica. Investigaciones retóricas*, I. Buenos Aires, Comunicación.
- (1996), *El placer del texto y lección inaugural*, México, Siglo XXI.
- BLANCO, Mercedes (1988), "La oralidad en las Justas Poéticas", *Edad de Oro* VII, 33-47.
- BONET CORREA, Antonio (1986), "Arquitecturas efímeras, Ornatos y Máscaras. El lugar y la teatralidad de la fiesta barroca", en José M. Díez Borque (coord.), *Teatro y fiesta en el Barroco*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 41-70.
- BOURLAND, Caroline (1905), *Boccaccio and the Decameron in Castilian and Catalan Literature, Revue Hispanique*, tº XII.
- BOUZA, Fernando (2001), *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid, Marcial Pons.
- CABALLERO-GLASSBERG, María del Carmen (1990), *Teoría y praxis de la novela del siglo XVII: la obra de Francisco Lugo y Dávila*, New York, The City University of New York, tesis microfilmada por University Microfilms International.
- CACHO PALOMAR, María Teresa (1986), "Cuentecillo tradicional y diálogo renacentista", en Y. Fonquerne y A. Egido (coords.), *Formas breves del relato*, Zaragoza, Universidad, 115-136.
- CAMPANA, Patrizia (1997), "Et per tal variar natura è bella": Apuntes sobre la *variatio* en el *Quijote*", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, XVII, 1:109-21.
- CANAVAGGIO, Jean (1958), "Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el *Quijote*", en *Anales cervantinos* VII, 13-107.
- CARRASCO URGOITI, María Soledad (1988), "La oralidad del vejamen de Academia", *Edad de Oro* VII, 49-57.
- CASALDUERO, Joaquín (1951), *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid, Aguilar.

- CASTRO, Américo (1960), *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus.
- CLOSE, Anthony (2006), "La dicotomía burlas/veras como principio estructurante de las novelas cómicas del Siglo de Oro", en I. Arellano y V. Romano (eds.), *Demócrito Áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, Sevilla, Ed. Renacimiento, 113-142.
- COLÓN CALDERÓN, Isabel (2001), *La novela corta en el siglo XVII*. Madrid, Ediciones del Laberinto.
- COPELLO, Fernando (1990), *Recherches sur la nouvelle post-cervantine de 1613 a 1624*. Tesis de doctorado inédita.
- COTARELO Y MORI, Emilio (1906), Prólogo a la edición de A. de Castillo Solórzano, *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares*, Madrid, Colección Selecta de Antiguas Novelas Españolas, Tº III.
- CURTJUS, Ernst (1955), *Literatura Europea y Edad Media Latina*, México, FCE.
- CHARTIER, Roger (1994), *El orden de los libros: lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*, Barcelona, Gedisa.
- CHEVALIER, Maxime (1976), *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Turner.
- (1978), *Folklore y literatura: el cuento oral en el Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.
- CHICOTE, Gloria (2006), "La construcción ficcional en las colecciones de cuentos medievales: *Libro del Conde Lucanor, Decamerón y Cuentos de Canterbury*", en Chicote Gloria (compiladora), L. Amor y F. Calvo (eds.), *Nuevas miradas sobre la tierra media. El cuento en el occidente europeo, siglos XIV a XVII*. Buenos Aires, EUDEBA, 15-38.
- DEFFIS, Emilia (1998), "Los autosacramentales de *El peregrino en su patria* de Lope de Vega", en Campbell, Ysla (ed.), *El escritor y la escena VI. Estructuras teatrales de la comedia*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 85-97.
- (1999), *Viajeros, peregrinos y enamorados. La novela española de peregrinación del siglo XVII*, Pamplona, EUNSA.
- DELEITO Y PIÑUELA, José (1954), ... *También se divierte el pueblo*, Madrid, Espasa-Calpe.
- DEL RÍO, María José (1991), "Representaciones dramáticas en casa de un artesano del Madrid de principios del siglo XVII", en *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, L. García Lorenzo y J. E. Varey (eds.), Londres, Tamesis Books, 245-258.

- DEL VAL, Joaquín (1953), "La novela española del siglo VII", en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, Tº III, pp. XLV-LXXX.
- DÍEZ BORQUE, José María (1986), "Relaciones de teatro y fiesta en el Barroco español", en José M. Díez Borque (coord.), *Teatro y fiesta en el Barroco*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 11-40.
- (2007), "Bibliotecas y novela en el Siglo de Oro", *Hispanic Review* (spring 2007), 181-203.
- DUCROT, Oswald (1984), *El decir y lo dicho*, Buenos Aires, Hachette.
- DUNN, Peter N. (1952), *Castillo Solorzano and the decline of the Spanish novel*, Oxford, B. Blackwell.
- ECO, Umberto (1987), *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen.
- (1992) *Obra abierta*, Barcelona, Planeta.
- EGIDO, Aurora (1986), "Contar en *La Diana*", en Y. Fonquerne y A. Egido (coords.), *Formas breves del relato*, Zaragoza, Universidad, 137-156.
- (1990a), *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica.
- (1990b), "Floresta de vejámenes universitarios granadinos (siglos XVII-XVIII)", *Hommage a Maxime Chevalier, Bulletin Hispanique*, Tº 92, Nº 1, 309-332.
- (2004), *De la mano de Artemia. Estudios sobre Literatura, Emblemática, Mnemotecnia y Arte en el Siglo de Oro*. Barcelona, Medio Maravedí.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Olga (2000), "Las estructuras funcionales de la comedia de figurón: la función del figurón en *Entre bobos anda el juego*", en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático (Actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico)*, F. B. Pedraza Jiménez et alii (eds.), Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 143-149.
- FERNÁNDEZ NIETO, Manuel (1985), "Función de los géneros dramáticos en novelas y misceláneas", *Criticón*, 30, 151-168.
- FERRER VALLS, Teresa (1991), *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III*, Londres, Tamesis Books.
- (2002), Ferrer Valls, Teresa, "Actores del siglo XVII: los hermanos Valenciano y Juan Jerónimo Almella", *Scriptura*, Nº 17, 133-160.
- FESTINI, Patricia (1994), "*El Curioso Impertinente* y el *Quijote*: líneas de coincidencia", en *Actas del Simposio Nacional Letras del Siglo de Oro Español - Tema: Cervantes*, Mendoza, Universidad de Cuyo, 161-168.

- (1999), "De variantes y voluntades: las dos versiones de *El celoso extremeño*", en M. Romanos (coord.), A. Parodi y J.D. Vila (eds.), *Para leer a Cervantes. Estudios de literatura española Siglo de Oro*, Vº 1, Buenos Aires, EUDEBA, 143-147.
- (2001), "Secretos y mentiras: la percepción engañosa en Cervantes y Lugo y Dávila", *Actas del I Congreso Internacional Celehis*, Mar del Plata (CD Rom).
- (2006), "*Collige virgo rosas*: El *Decamerón* y la poética del *delectare* en la novela corta del siglo XVII español", en Chicote Gloria (compiladora), L. Amor y F. Calvo (eds.), *Nuevas miradas sobre la tierra media. El cuento en el occidente europeo, siglos XIV a XVII*. Buenos Aires, EUDEBA, pp. 157-181.
- (2006), "Contar en las *Ejemplares*: la teoría poética en la práctica literaria", en A. Parodi, J. D'Onofrio y J. D. Vila (eds.), *El Quijote en Buenos Aires. Lecturas cervantina en el cuarto centenario*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 751-758.
- FORMICHI, Giovanna (1973), "Saggio sulla Bibliografia Critica della Novella Spagnuola Seicentesca", *Lavori Ispanistici* (Serie III), Università di Firenze, pp. 1-105.
- FRENK, Margit (1997), *Entre la voz y el silencio*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1977), *Formación de la teoría literaria moderna. Tópica horaciana. Renacimiento europeo*. Madrid, CUPSA.
- (1980), *Formación de la teoría literaria moderna II. Poética manierista. Siglo de Oro*. Murcia, Universidad.
- GARCÍA BERRIO, Antonio; HUERTA CALVO, Javier (1995). *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Angel (1988), (ed.). *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco/Libros.
- GAYLORD, Mary. "Los espacios de la poética cervantina" en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1990, 357-368.
- GENETTE, Gerard (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- , 2001. *Umbrales*, México, Siglo XXI editores.
- GOMBRICH, E. H. (1983), *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Madrid, Alianza.
- GÓMEZ, Jesus (1988), *El diálogo en el Renacimiento español*. Madrid, Cátedra.

- GÜNTERT, Georges (2001), "Cervantes, lector de Boccaccio: huellas y reflejos de la X giornata del *Decamerón* en las *Novelas ejemplares*", *Actas del quinto congreso de la AISO*, Münster, 1999, C. Strosetzki (ed.), Madrid, Iberoamericana Vervuert, 680-690.
- IFFLAND, James (1989), "Don Quijote dentro de la «galaxia Gutenberg» (reflexiones sobre Cervantes y la cultura tipográfica)", *Journal of Hispanic Philology*, 14, 23-41.
- JAMMES, Robert (1987), *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia.
- JAURALDE POU, Pablo (1982), "El público y la realidad histórica de la literatura española de los siglos XVI y XVII", 55-64.
- JAUSS, Hans R. (1970), "Littérature médiévale et théorie des genres", *Poétique*, 1, 79-101.
- KENNEDY, Ruth (1968), "Pantaleón de Ribera, «Sirene», Castillo y Solórzano, and the Academia de Madrid in early 1625", en *Homage to John Hill*, Indiana University, 189-200.
- KING, Willard (1963), *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, Anejo X de la *RFE*.
- KRAUSS, Werner (1940), "Novela, Nouvelle, Roman", *Zeitschrift für Romanische Philologie*, LX, 16-28.
- KRISTEVA, Julia (1981), *Semiótica I*, Madrid, Fundamentos.
- KRÖMER, Wolfram (1979), *Formas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1700*, Madrid, Gredos.
- LASPERAS, Jean-Michel (1987), *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, Montpellier, Editions du Castillet.
- LAUGSBERG, Heinrich (1967), *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos.
- LAYNA RANZ, Francisco (1991), "Ceremonias burlescas estudiantiles (siglos XVI y XVII: 1. Gallos)", *Criticón* 52, 141-162.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1966), *Estilo barroco, personalidad creadora*, Salamanca, Anaya.
- LEBLON, Bernard (1993), *Los gitanos de España. El precio y el valor de la diferencia*, Barcelona, Gedisa.
- LERNER, Isaías (1980), "Acerca del texto de la primera edición de la *Silva* de Pedro Mexía", *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Venecia, Roma, Bulzoni Editore, 1982, II, 677-684.

- (1987), "Aspectos de la representación en *El amante liberal*", *Filología. Homenaje a Celina Sabor de Cortazar*, XXII, 1, 1987, 37-48.
- (1989a), "Poética de la cita en la *Silva* de Pero Mexía: las fuentes clásicas", *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Antonio Vilanova (ed.), Barcelona, PPU, 1992, II, 491-499.
- (1989b), "Textos canónicos, textos apócrifos y textos patrísticos en la *Silva* de Pedro Mexía", *Edad de Oro* VIII, 143-156.
- (2000), "Teoría y práctica de la novela: *Las dos doncellas* de Cervantes", en *Edad de Oro*, XIX, 155-69.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1982), "Fiestas y literatura en los Siglos de Oro: la Edad Media como asunto «festivo» (el caso del *Quijote*)", *Bulletin Hispanique*, Tº LXXXIV, Nº 3-4.
- (1987), *El Abencerraje (novela y romancero)*, Madrid, Cátedra.
- LÓPEZ GRIGERA, Luisa (1983), "En torno a la descripción en la prosa de los siglos de oro", en *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid, Gredos, pp. 347-57.
- LÓPEZ POZA, Sagrario (1990), "Florilegios, polyantheas, repertorios de sentencias y lugares comunes. Aproximación bibliográfica", *Criticón*, 49, 61-76.
- MADROÑAL DURÁN, Abraham (1994), "Sobre el vejamen de grado en el Siglo de Oro. La Universidad de Toledo", *EPOS. Revista de Filología*, X, 203-231.
- (2006), "Razones de la risa en el claustro (los procedimientos humorísticos en los vejámenes de grado)", en I. Arellano y V. Romano (eds.), *Demócrito Áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, Sevilla, Ed. Renacimiento, 143-178.
- MARAVALL, José Antonio (1975), *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel.
- (1990), *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, Crítica.
- MARSÁ, María (2001), *La imprenta en los Siglos de Oro (1520-1700)*, Madrid, Ediciones del Laberintó, Colección Arcadia de las Letras.
- MARTÍN ABAD, Julián (2003), *Los primeros tiempos de la imprenta en España (c. 1471-1520)*, Madrid, Ediciones del Laberinto, Colección Arcadia de las Letras.
- MARTÍNEZ ARANCON, Ana (1978), *La batalla en torno a Góngora*, Barcelona, Bosch.
- MAYORAL, José Antonio (1987), (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1945), *Orígenes de la novela*, Buenos Aires, Emecé, Tº III.

- - - - - (1947), *Historia de los heterodoxos españoles*, Enrique Sánchez Reyes (ed.), Santander, Aldus, T° IV.
- MILLÉ Y GIMÉNEZ, Juan (1928), *Estudios de literatura española*, La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de La Plata.
- MOLL, Jaime (1974), "Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634", *BRAE*, T° LIV, Cuaderno CCI, enero-abril, 97-103.
- (1982), "El libro en el Siglo de Oro", *Edad de Oro*, I, 43-54.
- MONER, Michel (1986), "El «relato curricular»: algunos aspectos de la narrativa cervantina", en Y. Fonquerne y A. Egido (coords.), *Formas breves del relato*, Zaragoza, Universidad, 167-176.
- - - - - (1988), "Técnicas del arte verbal y oralidad residual en los textos cervantinos", en *Edad de Oro VII*, 119-127.
- MORÍNIGO, Marcos A. (1957), "El teatro como sustituto de la novela en el Siglo de Oro", *RUBA*, Vª época, II, 41-61.
- MORLEY, Silvanus y Courtney BRUERTON (1968), *La cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos.
- MORREALE, Margherita (1958-1959), "El mundo del cortesano", *Revista de Filología Española*, XLII, 229-260.
- (1959), *Castiglione y Boscán: el ideal cortesano en el Renacimiento español*, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia, Anejo I.
- NAGY, Edward (1983), *Teatro popular de Francisco de Lugo y Dávila y la ejemplaridad novelística de Cervantes*, Valladolid, Server-Cuesta, 1983.
- OLTRA, José Miguel (1985), "La miscelánea en *Deleytar aprovechando*. Reflejo de una coyuntura tirsiana", *Criticón* 30, 127-150.
- (1986), "Zelima o el arte narrativo de María de Zayas", en Y. Fonquerne y A. Egido (coords.), *Formas breves del relato*, Zaragoza, Universidad, 177-190.
- ONG, Walter (1999), *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Bogotá, Fondo de Cultura Económica.
- OROZCO DÍAZ, Emilio (1973), *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid, Gredos, 1973.
- PABST, Walter (1972), *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, Madrid, Gredos.
- PALOMO, María del Pilar (1976), *La novela cortesana (Forma y estructura)*, Barcelona, Planeta.

- PANOFSKI, Erwin (1984), *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid, Cátedra.
- PARODI, Alicia (2002), *Las Ejemplares: una sola novela*, Buenos Aires, Eudeba.
- PEALE, George (1973), "La sátira y sus principios organizadores", *Prohemio*, IV, 189-210.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe (2006), "Humor y comicidad en Rojas Zorrilla: de la caricatura al esperpento", en I. Arellano y V. Romano (eds.), *Demócrito Áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, Sevilla, Ed. Renacimiento, 179-211.
- PFANDL, Ludwig (1952) [1928], *Historia de la Literatura Nacional del Siglo de Oro*, Barcelona, Castalia,
- PLACE, Edwin (1926), *Manual elemental de novelística española. Bosquejo histórico de la novela corta y el cuento durante el Siglo de Oro*, Madrid, Victoriano Suárez.
- PORQUERAS MAYO, Alberto (1957), *El prólogo como género literario*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- - - - - (1965), *El prólogo en el Renacimiento español*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- - - - - (1968), *El prólogo en el Manierismo y Barroco españoles*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- POZUELO YVANCOS, José María (1981), "Enunciación y recepción en el *Casamiento-Coloquio*", en *Cervantes, su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, Madrid, Edi-6, 423-433.
- - - - - (1993), *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis.
- PRESOTTO, Marco (2003), "La tradición textual de *La ilustre fregona* atribuida a Lope de Vega", *Criticón*, 87-88-89, 697-708.
- PRIETO, Antonio (1986), *La prosa española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra.
- RALLO GRUSS, Asunción (1984), "Las misceláneas: conformación y desarrollo de un género renacentista", *Edad de Oro*, III, 159-180.
- REDONDO, Agustín (1983), (dir.), *Les problèmes de l'exclusion en Espagne (XVI-XVII siècles). Idéologie et discours*, Paris, Publications de la Sorbonne.
- - - - - (1985), (dir.) *Amours légitimes, amours illégitimes en Espagne aux XVI^e y XVII^e*, Paris, Université de la Sorbonne.
- - - - - (1988), (dir.), *Les parentés fictives en Espagne (XVI^e y XVII^e siècles)*, Paris, Université de la Sorbonne.

- (1994), (dir.), *Images de la femme en Espagne aux XVI^e y XVII^e siècles*, Paris, Université de la Sorbonne.
- REY HAZAS, A., "Introducción a la novela del Siglo de Oro, I. (Formas de narrativa idealista)", *Edad de Oro I* (1982), pp. 65-105.
- , 1986, *Picaresca femenina*. Barcelona, Plaza & Janés.
- RICO VERDÚ, José. "Sobre algunos problemas planteados por la teoría de los géneros literarios del Renacimiento", *Edad de Oro, II*, Universidad Autónoma de Madrid, 1983, pp. 157-178.
- RILEY, Edward (1963), "Aspectos del concepto de *admiratio* en la teoría literaria del Siglo de Oro", en *Studia Philologica. Homenaje a Dámaso Alonso III*, Madrid, 173-183
- (1972), *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus.
- (1990), "La profecía de la bruja (*El coloquio de los perros*), en *Actas del I Coloquio internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 83-94
- RODRÍGUEZ, Evangelina (1979), *Novela corta marginada del siglo XVII español. Formulación y sociología en José Camerino y Andrés del Prado*, Valencia, Universidad.
- (1987), *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*, Madrid, Castalia.
- ROMÁN, María Isabel (1981), "Más sobre el concepto de «novela cortesana»", *Revista de Literatura*, 85, Enero-junio, 141-146.
- ROMANOS, Melchora (1982), "Sobre la semántica de **figura** y su tratamiento en las obras satíricas de Quevedo", *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Venecia, Roma, Bulzoni Editore, 1982, II, 903-911.
- (1998), *Los comentarios de Pedro Díaz de Rivas a las obras de don Luis de Góngora*, Tesis de doctorado inédita, Tº II: *Transcripción de las Anotaciones de Pedro Díaz de Rivas al Polifemo y a las Soledades de don Luis de Góngora*.
- RUBIERA FERNÁNDEZ, Javier (2002), "El teatro dentro de la novela. De la *Selva de aventuras* a *El peregrino en su patria*", *Castilla* 27, 109-122.
- RUSSELL, Peter E. (1978), *Temas de "La Celestina"*, Barcelona, Ariel.
- SABOR DE CORTAZAR, Celina (1987), "Para una relectura del *Quijote*" en *Para una relectura de los clásicos españoles*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras.
- SÁNCHEZ, Alberto (1982), "De las *Novelas ejemplares* de Cervantes a las *Novelas morales* de Lugo y Dávila", *Anales cervantinos*, Nº XX, 135-151.
- SÁNCHEZ, José (1961), *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos.

- SCHWARTZ, Lía (1985), "En torno a la enunciación en la sátira: los casos de *El Crotalón* y los *Sueños de Quevedo*", *Lexis*, IX, 2, 209-227.
- - - - - (1987a), "Formas de la poesía satírica en el siglo XVII: sobre las convenciones del género", *Edad de Oro*, VI, 215-234.
- - - - - (1987b), "Texto anónimo y texto satírico: sobre las *Invectivas contra los necios* de Quevedo", *Filología*, XXII, 1, 71-88.
- SERRALTA, Frédéric (2003), "Sobre el «pre-figurón» en tres comedias de Lope (*Los melindres de Belisa*, *Los hidalgos del aldea* y *El ausente en el lugar*)", *Criticón*, 87-88-89, 827-836.
- SHEPARD, Sanford (1962), *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos.
- SOONS, Alan (1978), *Alonso de Castillo Solórzano*, Boston, Twayne.
- SOBEJANO, Gonzalo (1973), "El mal poeta de comedias en la narrativa del siglo XVII", *Hispanic Review*, 41, 313-330.
- TALENS, Jenaro (1977), "Contexto literario y real socializado. El problema del marco narrativo en la novela corta castellana del seiscientos.", en *La escritura como teatralidad*, Valencia, Universidad, 121-181.
- TERRACINI, Lore (1984), "*Cristal, no marfil*, en «Mientras por competir con tu cabello»", en *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Lía Schwartz-Lerner e Isaías Lerner (eds.), Madrid, Castalia, 341-353.
- THOMPSON, Colin (2001), "Horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descanse": reconsideración de la ejemplaridad en las *Novelas ejemplares* de Cervantes", *Actas del quinto congreso de la AISO*, Münster, 1999, C. Strosetzki (ed.), Madrid, Iberoamericana Vervuert, 83-99.
- VAL, Joaquín de (1953), "La novela española del siglo XVII" en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, III, pp. XLV-LXXX.
- VELASCO KINDELAN, Magdalena (1983), *La novela cortesana y picaresca de Castillo Solórzano*, Valladolid, Institución Cultural Simancas.
- VIGIER, Françoise (1986), "Difusión y proyección literaria de la novela IV, 1 del *Decamerón* de Bocacio en la España bajomedieval y renacentista", en Y. Fonquerne y A. Egido (coords.), *Formas breves del relato*, Zaragoza, Universidad, 87-104.

- VILA, Juan Diego (1998a) "Don Quijote y el *Arte poética* de Cardenio: asedios en torno a la imagen de vacío femenino", *Actas del XII Congreso de Asociación Internacional de Hispanistas*, Jules Whicker (ed.), Birmingham, The University of Birmingham, 1998, vol. III, *Estudios áureos II*, 268-281.
- - - - (1998b), "Hermafroditas, pecado y delito: tipos textuales del control social en la España áurea", en *Filología*, XXXI, 1-2, 105-117.
- VILANOVA, Antonio (1968), "Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII", en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, III, 567-692.
- WEINBERG, Bernard (1961), *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, University Press, 2 tomos.
- - - - (2003), *Estudios de poética clasicista*, Madrid, Arco/Libros.
- WHINNOM, Keith (1980), "The problem of the 'best-seller' in Spanish Golden-Age literature", *Bulletin of Hispanic Studies*, LVII, 189-198.
- WILIAMSON, Edwin (1990), "El juego de la verdad en El casamiento engañoso y El coloquio de los perros", en *Actas del II Coloquio internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 183-200.
- ZAFRA, Rafael y José AZANZA (eds.) (2000), *Emblemata Áurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones Akal.

ÍNDICE DE LAS ILUSTRACIONES

Entre páginas

I. Reproducción del prólogo “Al lector” de <i>Sala de recreación</i> de Alonso de Castillo Solórzano (Zaragoza, 1649)	2 y 3
II. Reproducción de la portada de <i>Teatro popular</i> de Francisco de Lugo y Dávila (Madrid, 1622)	86 y 87
III. Reproducción del f. 7 vº de <i>Teatro popular</i>	123 y 124
IV. Reproducción del f. 118 de <i>Teatro popular</i>	171 y 172
V. Reproducción del f. 217 vº de <i>Teatro popular</i>	202 y 203
VI. Reproducción de la portada de <i>Tardes entretenidas</i> de Alonso de Castillo Solórzano (Madrid, 1625)	256 y 257
VII. Reproducción de la portada de <i>Sala de recreación</i> de Alonso de Castillo Solórzano (Zaragoza, 1649)	274 y 275
VIII. Reproducción de la portada de <i>Huerta de Valencia</i> de Alonso de Castillo Solórzano (Valencia, 1629)	277 y 278
IX. Reproducción del f. 46 vº de <i>Tardes entretenidas</i>	281 y 282
X. Reproducción del f. 213 vº de <i>Tardes entretenidas</i>	282 y 283
XI. Reproducción de la portada de <i>Fiestas del jardín</i> de Alonso de Castillo Solórzano (Valencia, 1634)	311 y 312
XII. Reproducción del comienzo de la comedia <i>El marqués del cigarral</i> , p. 264 de <i>Fiestas del jardín</i>	315 y 316
XIII. Reproducción del comienzo de la comedia <i>El agravio satisfecho</i> , p. 287 de <i>Huerta de Valencia</i>	325 y 326

ÍNDICE DE OBRAS Y AUTORES CITADOS¹

- Alcalá Galán, Mercedes, 59, 60, 63, 340
 Alciato, 152, 280
 Alemán, 128
 Guzmán de Alfarache, 66, 262, 269
 Alonso Hernández, José Luis, 153, 155
 Amezúa y Mayo, Agustín, 6, 9, 41, 90, 204
 Arellano, Ignacio, 117, 158, 263, 280, 307, 311, 325
 Aristóteles, 20-24, 26, 28, 29, 31, 97, 90-92, 94, 95, 97, 105, 107, 110-112, 115, 148, 154, 171, 180, 185, 186, 200, 201, 213, 253-254, 336
 Poética, 13, 19, 20, 22, 23-26, 28, 29, 31, 87, 90, 91, 95, 97, 105,
 Asensio, Eugenio, 265, 315
 Ashcom, B. B., 58
 Atkinson, William, 31
 Azanza López, José, 304
 Bajtin, Mijail, 8, 125
 Bandello, 4, 41, 43, 238
 Novelle, 4, 41, 43
 Barthes, Roland, 112, 339
 Blanco, Mercedes, 274, 290
 Boccaccio, 1, 5, 6, 13, 16, 19, 25, 40, 41, 44-48, 51, 52, 54, 55, 59, 71, 82, 87, 91, 112, 230, 236, 245, 333, 342
 Decamerón 1, 16, 17, 19, 40, 41-43, 45, 47, 48, 49, 51, 52, 54, 59, 71, 72, 78, 82, 87, 112, 113, 148, 161, 165, 236, 241, 245, 332, 333, 342
 Bonet Correa, Antonio, 272
 Bourland, Caroline, 6
 Bouza, Fernando, 284
 Brancaforte Benito, 34, 35
 Caballero-Glassberg, María del Carmen, 11, 101
 Cacho Palomar, María Teresa, 118
 Campana, Patrizia, 65
 Canavaggio, Jean, 35
 Castro, Antonio, 62, 63, 93
 Carrasco Urgoiti, María Soledad, 305
 Carvajal, Mariana de, 4, 5
 Navidades de Madrid 4, 5
 Cascales, Francisco, 31, 34-39, 91, 110, 114, 115, 332, 339
 Tablas poéticas, 31, 34, 36-39, 114
 Castiglione, Baltasar de, 51, 52, 54-56, 117, 277
 El cortesano, 55, 277
 Castillo Solórzano, Alonso de, 2-5, 10, 12, 13, 14, 18, 39, 40, 51, 57, 59, 67, 68, 70, 83, 135, 337-341
 Tardes entretenidas, 5, 220, 221, 223, 224, 226-231, 236, 238, 239, 241-246, 250, 254-264, 266-269, 276, 280, 282, 283, 291, 293, 294, 295, 296, 296, 299, 300, 301, 303, 304, 305, 306, 324, 325, 338
 Jornadas alegres, 218, 220, 221, 224, 227, 228, 231, 237, 239, 240, 243-246, 248, 250, 251, 255, 279, 284-290, 322, 338

¹ Este índice está compaginado a partir de la bibliografía, pero no contempla el nombre de Lugo y Dávila y su *Teatro popular* dentro del CAPÍTULO III, ni el nombre de Castillo Solórzano dentro del capítulo IV, porque aparecen a cada página.

- Tiempo de regocijo*, 216, 217, 218, 220, 224, 231, 236, 252-254, 257, 269, 270, 271, 291, 306, 308, 314, 315, 338
- Huerta de Valencia*, 5, 218, 220, 224, 227, 232, 236, 237, 239, 254, 260, 277, 278, 279, 292, 293, 306, 308, 309, 325, 326, 338
- Noches de placer*, 5, 220, 223, 228, 229, 232, 236, 238, 245, 250, 254, 257, 260, 271, 311, 321
- Las Harpías en Madrid*, 216, 217, 220, 223, 224, 228, 233, 236, 238, 249, 250, 277, 278-279, 288, 302, 306, 309, 310, 311
- Fiestas del jardín*, 218, 220, 221, 228, 229, 233, 234, 236, 238, 239, 246, 248, 249, 255, 271, 306, 311, 316-320, 322, 338, 339
- Los alivios de Casandra*, 5, 220, 221, 229, 234-236, 247, 271, 306, 311, 338
- Sala de recreación*, 2, 135, 221, 222, 224, 227, 235, 237, 247, 249, 254, 271, 274-276, 307, 312, 320, 321, 324-326, 331, 338
- La quinta de Laura*, 5, 221, 235, 236, 238, 247, 324, 338
- Cervantes Saavedra, Miguel de, 1, 5, 7, 8, 10, 11, 13, 18, 19, 40, 41, 43, 45-47, 65, 70-73, 75-82, 90, 99, 104, 112, 126, 128, 203-206, 210-213, 295, 308, 321, 323, 324, 326, 327, 330, 334, 335, 340
- Novelas Ejemplares*, 8, 11, 13, 18, 41, 44, 45, 62, 68, 70-72, 74, 76-78, 80-83, 121, 126, 127, 142, 174, 214, 228, 230, 238, 254, 325, 330, 334, 335
- La gitanilla*, 74
- El amante liberal*, 73, 75
- Rinconete y Cortadillo*, 10, 11, 73, 74, 76, 153, 204, 205
- La española inglesa*, 74, 75, 81
- La fuerza de la sangre*, 74, 81,
- El celoso extremeño*, 73, 76, 129, 131, 163, 170, 204, 206, 207, 211, 325, 327, 329, 308, 321, 323, 325
- La ilustre fregona*, 73, 74, 81
- La señora Cornelia*, 74, 81
- El casamiento engañoso*, 72, 76, 79, 80, 95, 340
- El coloquio de los perros*, 46, 72, 76, 78, 80, 95, 340
- Quijote*, 1, 71, 76, 77, 79, 80, 82, 99, 142, 204, 212, 214, 243, 296, 303, 325, 327, 329
- Céspedes y Meneses, Gonzalo, 127
- Historias peregrinas y ejemplares*, 127
- Contreras, Jerónimo de, 67, 312, 313
- Selva de aventuras*, 67, 68, 312, 313
- Copello, Fernando, 9
- Cotarelo y Mori, Emilio, 10, 84, 85, 86, 91, 130, 134, 161, 174, 175, 204, 206, 216-219, 221, 222, 225, 227-229, 236, 278, 281, 288, 291, 292
- Curtius, Ernst, 20, 99
- Chicote, Gloria, 42, 47
- Deffis, Emilia, 68
- Deleito y Piñuela, José, 273, 308
- del Río, María José, 313
- del Val, Joaquín, 7
- Díez Borque, José María, 272, 308, 313
- Don Juan Manuel, 5, 33, 40, 41, 42, 45, 46
- Libro del Conde Lucanor et de Patronio*, 33, 41, 45, 58
- Ducrot, Oswald, 189
- Dunn, Peter N., 12, 221, 223, 238, 239, 244, 247, 280
- Eco, Umberto, 342
- Egido, Aurora, 45, 57, 71, 82, 106, 246, 276, 277, 280, 305, 334
- Fernández Fernández, Olga, 317
- Ferrer Valls, Teresa, 229, 272
- Festini, Patricia, 1, 77
- Fonquerne, Y., 128

- Formichi, Giovanna, 8, 9, 17
 Frenk, Margit, 56, 57, 198
 García Berrio, Antonio, 30, 166
 García Ruiz, Víctor, 317
 Gelius, Aulus, 61, 62, 93, 118
 Noctes Atticae, 62, 93
 Genette, Gerard, 39, 41
 Gómez, Jesus, 103
 Góngora y Argote, Luis de, 84, 291, 293, 296-298, 300, 318
 Polifemo, 296
 Soledades, 293, 294, 296, 318
 Gracián, Baltasar, 6, 280
 Agudeza y arte de ingenio, 280
 Gracián Dantisco, Lucas, 55, 56, 66
 Galateo Español, 55, 66
 Güntert, Georges, 333
 Herrera, 300
 Horacio, 2, 19-22, 26, 29, 35, 46, 88, 92, 103-105, 110, 111, 114, 115, 212, 336
 Ars poetica 20, 22, 26, 46
 Jammes, Robert, 294
 Jauralde Pou, Pablo, 333
 Jauss, Hans R., 16, 17
 King, Willard, 84, 138, 216, 241, 276, 277, 278, 288, 290, 291, 297
 Krauss, Werner, 91
 Krömer, Wolfram, 41, 58
 Laspéras, Jean-Michel, 8, 41, 56, 91
 Laugsberg, Heinrich, 30
 Layna Ranz, Francisco, 302
 Leblon, Bernard, 286
 Lerner, Isaías, 19, 61, 65, 106
 López Estrada, Francisco 66, 272, 273
 López Pinciano, Alonso 31-34, 38, 58, 65, 91, 92, 102, 103, 105, 107, 108, 109, 139, 148, 293, 340
 Philosophía Antigua Poética, 31, 32, 33, 35-38, 92, 102, 103, 107, 108, 117
 López Poza, Sagrario, 213
 Longino, 109
 De lo sublime 109
 Lugo y Dávila, Francisco, 3, 5, 10, 11, 13, 14, 18, 23, 31, 33, 39, 40, 41, 51, 61, 64, 65, 83, 225, 244, 245, 251, 256, 324, 327, 329, 330, 335, 336, 337, 340
 Teatro popular, 3, 6, 10, 11, 31, 33, 40, 41, 61, 65, 223, 244, 251, 256, 333, 335, 336
 Escarmentar en cabeza ajena, 119, 122-138, 142, 149, 151, 156, 165, 200, 211
 Premiado el amor constante, 119, 139-147, 336
 De las dos hermanas, 119, 147-152, 161, 163, 172, 211
 De la hermanía, 10, 11, 119, 153-159, 204, 205, 211
 Cada uno hace como quién es, 119, 159-165, 168, 173, 204, 211
 Del médico de Cádiz, 119, 165-170, 185, 211
 Del Andrógino, 10, 11, 120, 170-192, 194, 199, 204-207, 210, 211, 214, 327
 De la juventud, 120, 192-203, 204, 211
 León, Fray Luis de, 111
 Madroñal Durán, Abraham, 302, 306
 Maravall, José Antonio, 9, 283
 Marsá, María, 222
 Martínez Arancon, Ana, 300
 Menéndez Pelayo, Marcelino, 5, 6, 35, 40, 56, 58, 61, 113, 202

- Mexía, Pedro, 6, 61-64, 93, 106, 116, 187
Silva de varia lección, 61-65, 93, 106, 116, 145,
- Millé y Giménez, Juan, 297
- Molina, Tirso de, 5, 60, 67-69, 82, 84, 216, 229, 246, 311, 313
Cigarrales de Toledo, 67-69, 82, 216, 234, 246, 311, 313
- Moner, Michel, 57, 65
- Montemayor, Jorge de, 65, 140-142, 144-146
La Diana 65, 66, 141-142, 150
- Morínigo, Marcos A., 69, 322, 330
- Morley, Silvanus y Courtney Bruerton, 229
- Morreale, Margherita, 33, 55
- Nagy, Edward, 11, 126, 142, 204-206
- Ong, Walter, 56
- Orozco Díaz, Emilio, 297
- Pabst, Walter, 7, 8, 56, 103
- Palomo, María del Pilar, 8, 45, 51, 52, 69, 238
- Parodi, Alicia, 72, 80
- Peale, George, 293
- Pérez de Montalbán, Juan, 4, 5, 60, 84, 86, 117, 217, 218, 220, 221, 224, 238, 246, 331
Orfeo en lengua castellana, 217
Sucesos y prodigios de amor, 238, 246
- Pfandl, Ludwig, 6, 10
- Place, Edwin, 5, 6, 84, 88
- Plutarco, 86, 87, 90, 111, 114, 123, 124, 154, 195
- Porqueras Mayo, Alberto, 39
- Pozuelo Yvancos, José María, 76
- Presotto, Marco, 309
- Quevedo y Villegas, Francisco de, 139, 155, 157, 159, 164, 167, 205, 217, 263, 289, 296, 306
El Buscón, 205, 296, 306
- Prieto, Antonio, 54
- Rallo Gruss, Asunción, 60
- Reinosa, Rodrigo de, 156
Poesías de germania, 156
- Rey Hazas, A., 141, 154
- Rico Verdú, José, 116
- Riley, Edward, 31, 38, 64, 71-73, 76, 78, 80, 81, 91, 96, 109, 214, 342
- Rodríguez, Evangelina, 7, 8, 10, 118, 119, 131, 153, 255
- Román, María Isabel, 9
- Romanos, Melchora, 195, 262, 263
- Rubiera Fernández, Javier, 67
- Russell, Peter E., 43, 44, 101
- Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de, 3, 5, 84-87, 90, 154, 218, 244, 288
La ingeniosa Elena 84, 86, 90, 105, 139, 154
Corrección de vicios 84, 86, 88,
- Sabor de Cortazar, Celina, 76
- Sánchez, Alberto, 11, 204
- Sánchez, José, 241, 276, 277
- Santo Tomás, 86, 92, 98, 100, 105, 114, 213, 336, 340
- Schwartz, Lía, 294
- Soons, Alan, 12, 223
- Sobejano, Gonzalo, 295, 296
- Talens, Jenaro, 8, 47, 51, 58, 82, 330
- Tasso, Torquatto, 108, 133

- Discorsi dell'arte poetica* 108
- Terracini, Lore, 104
- Timoneda, Juan de, 5, 6, 41, 56
El patrañuelo, 5, 40, 41, 44, 46, 104, 203
- Val, Joaquín de 7
- Vega y Carpio, Lope de, 3, 35, 41, 67, 69, 82, 148, 164, 212, 216, 217, 219, 221, 229, 246, 278, 279,
297-300, 309, 310, 314, 315, 322, 313
Novelas a Marcia Leonarda, 67, 148
Las fortunas de Diana, 82, 335
El desdichado por la honra, 337
El peregrino en su patria, 67, 68, 212, 313
- Velasco Kindelan, Magdalena, 12, 223, 225, 227, 250, 262
- Vila, Juan Diego, 77, 211
- Weinberg, Bernard, 21, 23, 29, 108, 110, 115, 332
- Zabaleta, Juan de, 250, 323
El día de fiesta por la mañana y por la tarde 250, 323
- Zayas y Sotomayor, María de, 4, 5, 214, 266, 275
Novelas amorosas y ejemplares.214, 266
Desengaños amorosos.214, 266