MONTEAGUDO 3ª Época - Nº 1. 1996 - Págs. 27-46

LA NOVELA CORTA DEL BARROCO ESPAÑOL: UNA TRADICIÓN COMPLEJA Y UNA INCIERTA PRECEPTIVA*

EVANGELINA RODRÍGUEZ CUADROS
Universitat de València

Resumen

El trabajo analiza, a partir de la experiencia de un primer estudio global publicado en 1979, la llamada *novela cortesana* del siglo XVII español así como la evolución que ha experimentado en su consideración historiográfica y crítica entre los siglos XVIII al XX y en las aportaciones más recientes. El conjunto revela la dificultad de sistematizar sus fuentes concretas y, sobre todo, una preceptiva que pueda asumirse como oficial o académica. Se trata, sin embargo, de un género que, aunque se considere secundario o intersticial, se manifiesta fundamental para entender la evolución de la técnica narrativa desde los prolegómenos medievales al experimento cervantino que sintetiza las costumbres expresivas españolas, proyectando así unas fórmulas novelescas fluidas, románticas y de clara tendencia populista que predicen muchos aspectos de la literatura popular de los siglos XVIII y XIX y que, en términos sociológicos, define una primera literatura de masas o que, al menos, se mostró en el seiscientos español como una lectura de ocio destinada a una clase noble pseudoburguesa que buscaba una alternativa escapista al teatro.

Résumé

À partir de l'experience d'une première étude d'ensemble publiée en 1979, le travail analyse ce qu'on apelle "le roman courtisan" du XVIIème siécle espagnol ainsi que son évolution historiographique et critique entre les XVIIIème et XXème siécles dans ses apports les plus récents. Cet ensemble revèle la difficulté de systématiser les sources concrètes et, surtout, des precéptes que l'on puisse assumer comme officiles ou académiques. Il s'agit, cependant, d'un genre qui, même s'il est consideré secondaire ou intestitiel, s'avère fondamental pour comprendre l'évolution de la technique narrative depuis les prolégomènes du Moyen Age jusqu'à l'expérience cervantesque, qui synthètise les habitudes expressives espagnoles, projettant ainsi des formules romanesques fluides, romantiques et de tendance clairement populiste qui prédisent de nombreux aspects de la littérature populaire des XVIIIème et XIXème siècles, et qui en termes sociologiques définit une première littérature de masse ou qui, au moins, s'est montré durant le XVIIème siècle comme une lecture oisive destinée à une classe noble pseudobourgeoise qui cherchait une altérnative d'évasion face au théâtre.

Palabras clave: Novela corta barroca. Preceptiva y fuentes narrativa corta. Sociología novela corta.
Mots-clés: Nouvelle baroque. Préceptive et sources narrative brève. Sociologie nouvelle.

Cuando en 1979 publiqué mi libro *Novela corta marginada del siglo XVII español* basado en mi Tesis Doctoral, con la precaución que me enseñaron mis maestros

* Fecha de recepción: 2-III-1996

(dando voces desde las estanterías) y, al mismo tiempo, el entusiasmo iniciático de la investigación, señalaba que no hacía sino abrir un camino en el que confiaba se apresuraran pronto las continuaciones pero, sobre todo, las disidencias. De reojo, observaba una serie de trabajos de algunos colegas que se preparaban entonces en la Universitat de València. Algunos (muy pocos) llegaron a convertirse asimismo en Tesis Doctorales. Y el proyecto inicial de un equipo que aspiraba a recorrer, por medio de un estudio sistemático del mayor número posible de novelistas menores (sobre todo seguidores de Cervantes), la evolución de la ficción narrativa en España más allá de los géneros emblemáticos (y que, sin embargo, en su momento, no se construyen teóricamente al amparo de una teoría de la novela en sí) verdaderamente naufragó. Con el tiempo mi trabajo quedó así paradójicamente aislado de la *contigüidad* y *continuidad* que le hubieran privado tanto de sus evidentes vacíos como de los injustos logros a los que llevó su carácter excepcional. Y digo excepcional, desde el punto de vista del objeto o materia de estudio que se abordó. Pues se partía (y me da la sensación de que, pese a todo, después de casi veinte años hemos avanzado poco) de observar el Barroco español como una cultura de excepciones, que ha visto palpablemente favorecidos algunos de sus géneros (sobre todo el teatro) en su tratamiento historiográfico frente a otros. Me viene pues a la memoria, de nuevo, la idea que abría y cerraba mi Tesis Doctoral: que la historia de la novela española en el Siglo de Oro, considerada en su conjunto está, aún, por hacerse. Porque había espléndidos y lúcidos acercamientos singulares a géneros y a autores, pero faltaba elaborar todavía el hilo conductor o vertebrador de la propia evolución del género, del fascinante mundo del contar.

De los trabajos aparecidos después de mi citado libro dos me resultan especialmente interesantes y por los dos me siento aludida. Uno es el de López Díaz (1992), que aporta al fin una edición completa de las *Novelas Amorosas* del autor hispanoitaliano José Camerino, fundamental para comprender la síntesis de tradiciones culturales que emergen en la narrativa poscervantina, y que publicada trece años después de mi trabajo, y tras la inclusión de dos de sus más significativas novelas en mi antología del año 1987. El trabajo, que ofertaba valientemente el corpus de un autor considerado muy secundario por la historia literaria oficial no establecía, sin embargo, criterios o aportaciones más amplias en el desarrollo teórico o evolutivo del género *novela corta*. El segundo es de Ripoll (1991b) un trabajo que aspira, por lo que hemos podido leer, a dar cuenta definitivamente de una visión de conjunto que podríamos definir de *vuelta a la elevación* , es decir, considerando de nuevo una acepción amplia de la narrativa barroca que elimine las particularidades del género breve narrativo para observar lo que ella llama *novela barroca*. Dado que hasta ahora conozco sólo su publicación de una cuidada selección bibliográfica de colecciones de novelas y de un breve prólogo donde expone su visión teórica del problema no me es posible refrendar o discrepar fehacientemente de algunas aseveraciones o de su postura, ciertamen-

te abierta y cómoda metodológicamente, de considerar "novela barroca" todas las obras "en prosa escritas desde 1613 (tomando las *Novelas Ejemplares* como inicio de la novelística española) hasta 1700" (Ripoll: 1991b: 22). Después se matiza, claro está, y se excluyen "los diálogos con finalidad didáctica, la prosa ensayística o las misceláneas de versos, sentencias, cuentos cortos, etc." ya que estas obras atienden a unos presupuestos literarios "renacentistas". En definitiva, se trata de "ensanchar el campo de mira de los estudios centrados sólo en las novelas cortas". De ahí mi opinión respecto a su postura de *volver por elevación* al origen del problema que, a mi modo de ver, no soluciona de manera definitiva el estudio de la posible especificidad narratológica y estructural de un modelo de novela. Pero sí que es evidente que sostiene lo mismo que yo sostenía hace muchos años: la necesidad de construir de verdad la historiografía de conjunto del género narrativo. Por ello sí que discrepo de que defina mi trabajo de 1979 de pretender elevar a rasgos genéricos unas conclusiones sólo atribuibles a dos novelistas estudiados (José Camerino y Andrés de Prado). En absoluto: claramente aludí en todo momento a una propuesta de observación concreta inevitablemente parcial mientras no se contara con una serie de monografías en aquel momento prácticamente inexistentes en todo lo que no fueran los autores ya consagrados tópicamente (de Cervantes a la Zayas). Propuesta de observación que amplié en mi edición de *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII* publicada en 1987, en donde careaba las producciones de Camerino y Prado con las de Carvajal, Castillo Solórzano, Montalbán o Guevara evidenciando así no sólo la distancia estructural e ideológica entre una colección publicada en 1624 y otra en 1663 (me refiero a las novelas de Camerino y Andrés de Prado, naturalmente) sino también el tejido existente en el camino que va desde los orígenes del siglo XVII hacia su última parte.[1] Y ese es el conjunto que queda por historiar. Lo de menos sería volver de nuevo a la cuestión terminológica y concluir en el comodín ampliado de *novela barroca*. Lo de más es preguntarnos cómo Begoña Ripoll puede definir tal novela partiendo de 1613, sin tener así en cuenta los muñones interesantísimos de estructura de relato que aportaban los *Diálogos de apacible entretenimiento* de Gaspar Lucas Hidalgo (1605) o la fascinante colección de Antonio de Eslava *Noches de invierno* (1609) accesibles ya en la excelente edición de Barella (1986). O sin comprobar como resulta curioso, no obstante el reduccionismo y rigor que ella observa en mis conclusiones sobre dos autores, que éstas coincidan plenamente con casi todos los acercamientos monográficos, como el que ya hiciera, con excelencia que me sirvió de apoyo,

1 Expuesta pues a mil defectos y carencias puedo afirmar, sin embargo, que jamás caí en la tentación meramente comparatista de dos autores, como afirma Ripoll (1991b: 18, n. 19): "Y nos resulta paradógico [sic] que E. Rodríguez pretenda comparar las *Novelas Amorosas* (1624) de Camerino y las *Meriendas del ingenio* (1663) de Andrés de Prado."

Johnson (1973) respecto a *El Curial del Parnaso* o *El Menandro* de Matías de los Reyes.

Lo que es bien cierto es que los estudios habidos en los últimos años no me apartan un ápice de mi convencimiento de que si, como es prudente, consideramos a la literatura sobre todo como signo pragmático, usado por un público, cabe preguntarse sobre el por qué, de los cientos de ediciones en el siglo XVII (e incluso en el, según muchos, desierto novelístico del siglo XVIII)[2] de colecciones de novelas, que, a renglón seguido del célebre intento de Miguel de Cervantes en sus "doce ensayos por contar con propiedad un desatino", testimonian que la demanda social estaba muy por encima de la flaca oferta (en cuanto a número) de los hitos de géneros privilegiados como la caballería, la picaresca y la reconversión italiana del autor de las *Novelas Ejemplares*.

Las historias antiguas de la literatura no se despegan, así, del parangón cervantino. Husmean aquí y allá alcaloides de un género diletante entre el costumbrismo y la picaresca pero advierten de que "sorprende que en la literatura castellana no haya un género de novela aristocrática, culta y cortesana, de carácter realista, que tenga una importancia igual o aproximada a la de la novela picaresca". Esta opinión es sostenida por Montoliu y Togores (1937: 344-45) quien, además, añade que "ello se explica porque el teatro español asumió desde el principio la función de pintar el ambiente de las clases aristocráticas y agotó los temas de este carácter, hasta el punto de que holgaba

2 Aspecto sobre el que llamamos la atención en nuestro trabajo, alertando sobre el equívoco de considerar secundaria o fuera de lo que actualmente Bloom llamaría el *canon* esta literatura narrativa que luego vemos aparecer una y otra vez en ediciones, sobre todo sueltas, en el XVIII. Sobre ello, y concretamente sobre el *Catálogo* de Alonso y Padilla que yo había citado a propósito de mis planteamiento, escribió después Ripoll (1991a). Cuestión al margen es observar si la aparición o lectura de estas novelas puede documentarse formalmente. Queremos decir que los escasos estudios sobre sociología de la lectura de la época que nos ocupa se han basado, como es natural, en índices o inventarios de bibliotecas que, naturalmente, suelen ser oficiales, nobiliares o eclesiásticas. El mismo Chevalier (1976) advierte de estas deficiencias, aunque él las atribuye exclusivamente a la consideración que él hace del género novelesco dentro de una tradición casi puramente oral. Pero Ariès y Duby (1991:129) ponen, tal como aseguré yo en su momento, el dedo en la llaga: "¿La privatización de la práctica de la lectura significa, al mismo tiempo, un incremento del número de quienes poseen libros en sus casas, y también un incremento del número de libros que poseen? Responder a estas preguntas supone manejar documentos imperfectos, con lagunas, y a menudo criticados: los inventarios, casi siempre redactados a raíz de una muerte, que estiman y describen (por lo menos parcialmente), entre los bienes de un individuo, los bienes que poseía. La fuente no carece de defectos, nada más lejos, no supone de ninguna manera que el difunto leyera o tan siquiera comprase los libros que poseía; ignora los impresos sin valor que podían constuir sus lecturas más frecuentes; no tiene en cuenta los libros, valiosos o peligrosos, que fueron sustraídos a la sucesión antes del inventario". Pero pensemos que para el caso de España ni siquiera se han empleado estas fuentes. Se han estudiados inventarios de bibliotecas sí, pero no protocolos notariales en los que se de cuenta, por ejemplo, de los bienes dejados por libreros e impresores. A este propósito no se ha de desdeñar una última reflexión: la costumbre editorial, que denota el propio *Catálogo* de Alonso y Padilla, del impresor de añadir como *addenda* a ediciones varias de novelas, teatro o de temática más noble, de una novelita, a modo de obsequio editorial de promoción. Novelitas que luego podían aparecer sueltas, como resto editorial. Es mucho pues lo que queda por investigar sobre el género y no se pueden hacer juicios a la ligera.

la creación de un género novelesco cortesano". Lo que me interesa de este juicio no es tanto su craso error como que la cuestión se ligue, desde el principio, no a un mero hecho estético sino a un hecho social o, por mejor decir, a una necesidad social, a la necesidad de una determinada clase o estamento. ¿Acaso hemos de asumir sin matizaciones el indudable carácter urbano de la sociedad barroca como si ello implicara el arrasamiento de las expresiones de cultura privada para propiciar los ritos colectivos de asentimiento ideológico como el teatro? ¿Existe un público alternativo al teatro?. Cuando Juan de Zabaleta, el delicioso (aunque cascarrabias) narrador de costumbres, describe a la mujer entregada, en la soledad de la casa del día de fiesta, a la lectura "de eso que llaman novelas", no denuncia sólo sus peligros morales, sino que al insistir en la "dependencia del cuento, porque en esta lectura el principio hace gana casi incorregible de llegar al fin" o en su "lección adornada, las sentencias que hablan con agrado y utilidad a la oreja del corazón" y, por fin, al señalar que su ventaja moral estriba en que "no mueve ni embravece tanto los afectos como la comedia, porque habla como que cuenta y no como que padece" (1983: 387), está advirtiendo claramente de la existencia de un público y de un género alternativos al teatro.[3] Porque quizá la llamada pomposamente aristocracia, o un muñón de la misma, o una suerte de nobleza que, aunque no esté definida históricamente, tiene comportamientos pre-burgueses, no se siente directamente reflejada en los conflictos maximalistas de la comedia o de la tragedia y esté buscando otro espejo o reflejo. El texto mencionado de Juan de Zabaleta, por otra parte, responde, más allá de la oblícua perspectiva moralizante que adopta, a un fiel testimonio de modernidad como sería comprobar hasta qué punto, y así lo han demostrado Ariès y Duby (1991: 126-131), la nueva práctica de la lectura en privado marca un hito en la evolución cultural de la sociedad europea entre el siglo XVI y XVII.[4] La novela corta se ofrece así como testimonio, en la España del seiscientos, de los primeros intentos absolutamente laicos y desde la perspectiva de lectura de entre-

3 Sobre el fecundo intercambio temático y sociológico de ambos géneros (novela y teatro) véase Baquero Goyanes (1983).

4 Sin perjuicio, claro está, de la pervivencia de otro hábito cultural, el de la lectura en voz alta, bien como condicionamiento de un déficit en el manejo de instrumentos culturales como la capacidad de leer y escribir bien como nuevo elemento de sociabilidad ejercido por la élite. En el primer caso tendríamos la tradición de la lectura en voz alta como medio de entretenimiento popular presente aún en el *Quijote* cuando se describe la lectura en la venta de la novela *El curioso impertinente* hallada en la maleta encontrada en Sierra Morena o la afición del ventero y su familia a escuchar la lectura en voz alta de novelas de caballerías. En el segundo, la tradición arranca ya de la lectura teatralizada de comedias humanísticas como *La Celestina* (en cuyo prólogo se dan instrucciones precisamente para hacer efectiva y persuasiva esta oralidad) y la volvemos a encontrar, precisamente, en la propia estructura del *marco narrativo* presente en algunas de las novelas cortas que estudiamos: un grupo de nobles o de aristócratas narrando, al modo boccacciano, ficciones en las que, a menudo, se ven implicados. A la tradición oral de la novelística del siglo XVI hace referencia el mismo Chevalier (1976: 46-47) para justificar su ausencia de los inventarios de las bibliotecas que investiga.

tenimiento, de la sustracción del lector a la comunidad que lo envuelve y, como consecuencia, de la interiorización inmediata de lo que es leído por quien lo lee.

Por tanto me parece determinante al hablar de la novela del siglo XVII, que ésta pueda entenderse como necesidad social de una determinada clase, aunque esté por demostrar si ésta se trata de una aristocracia que pretende una reconstrucción arqueológica de su pasado esplendor. Por eso nunca estará ausente de la novela corta barroca, entre otras cosas, una cierta vocación de resurrección de la *caballería* contando, además, con que el género como tal va disminuyendo progresivamente en ediciones desde la segunda mitad del siglo XVI (Chevalier: 1976: 65 y ss.). O si se trata, por el contrario, de una clase de incierta definición que busca su sitio en la sociedad que inaugura la modernidad. Sucede que son las decenas de novelistas imitadores de Cervantes los que ofrecen el más generoso panorama para el planteamiento y discusión de tal hipótesis. La historiografía se ha detenido excesivamente en el norte cervantino. Pero por una vez hay que poner por encima del *indicio,* el *síntoma.* Cervantes es un indicio complejo: su juicio y tamiz crítico hacen de sus novelas ejemplares un reflejo mucho menos directo de la realidad que el comportamiento sintomático de los novelistas menores: ellos, con menor capacidad de manipulación estética, y con menor capacidad de subversión ideológica, dejan penetrar más la mirada en el bosque de conjunto de un género que está inaugurando realmente la novela de consumo en España.

La llamada novela corta o *cortesana* es atendida por la historiografía, pues, en primera instancia, como un sucedáneo borroso y vergonzante de la cervantina, como un aglomerado literario o filtro que diversifica distintas estructuras de fortuna editorial: lo pastoril, lo caballeresco, lo sentimental, lo morisco. A partir de esta evidencia, hay autores que se inclinarán por el uso del término *novela corta* y que coincide con aquellos que prestan atención fundamental a sus orígenes medievales (ficción de herencia oriental al estilo de don Juan Manuel) y a sus préstamos italianos (Boccaccio). No faltan quienes, como Place (1926), cuestionan la absoluta vinculación con la tradición italiana al subrayar las interferencias didácticas y satíricas, y quienes se ocupan de recordar, como hace Bourland (1927), que se construye sobre una fuerte tendencia a un costumbrismo que podríamos llamar centrípeto, esa estética que Lope definiría como "el sacar con calzas atacadas un romano", esto es, asumir en el seno de una escenografía española ámbitos tan exóticos como el antiguo Cartago, Persia o el pseudoexotismo del ambiente morisco.[5] Por el contrario, otros historiadores, a partir del comodín teórico instaurado por Amezúa (1951: 124-279), prefieren hablar de *novela cortesana*, entendiendo el género como producción histórica directa del medio que la promueve: "Las

5 Sobre este ambiente, su proyección narratológica al tópico de la novela morisca y su indudable latente erotismo tenemos ahora el precioso trabajo, aplicado precisamente a José Camerino, de mi entrañable colega Carrasco Urgoiti (1995).

novela cortesana 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 decadencias y muere con el siglo que le vio nacer...". La corte, "el sol de la realidad y de la vida" para Amezúa, es el medio que aguarda para que el género cobre existencia, en el largo y muelle periodo de paz del reinado de Felipe III, cuando la cultura urbana explica no sólo el teatro sino ese singular despegue retórico que se va a convertir en emblema iniciático de la novela corta: la exaltación del marco urbano en el que se desarrolla. Escritoras tan afortunadas y exentas de tentaciones culteranas como María de Zayas no duda en escribir:

> Madrid, Madrid, Babilonia de España, nueva maravilla de Europa, madre de la nobleza, jardín de los divinos entendimientos, amparo de todas las naciones, progenitora de la belleza, retrato de la gloria, archivo de las gracias, escuela de las ciencias, cielo tan parecido al cielo, que es locura dejarle si no es para irse al cielo.[6]

Amezúa insistirá en el carácter de estas novelas "como un fragmento de historia posible", fragmentos de un discurso amoroso como me atreví, al modo *bartheano,* a proponer yo misma (1987) para evoca las cosas, casas y casos del puro teatro de capa y espada, pero soltando amarras de todo ingenuo realismo. La *corte* es fetiche pero no tanto como para ser considerada, en palabras de Amezúa (1929: 124-279) "ancho mar de tinta donde los inquisidores de almas, los novelistas ávidos de realismo y de verdad mojarán sus plumas". Tan escaso es el realismo de este género que no se basta para exigencias de fe costumbrista, aunque entendemos que uno de los méritos de la novela corta española del XVII es haber abierto los intersticios a un apasionante género: el verdadero costumbrismo de sombraje moralizante de agudos escritores como Liñán y Verdugo, Juan de Zabaleta o Francisco de Santos (en lo que ha incidido, entre otros, Fernández y González (1983)). Y otro gran error, en fin, de esta fase formalista y positivista de la historiografía es el considerar agotado el género prácticamente sobre 1635 (con la producción de Salas Barbadillo). No se acierta a percibir la enorme cantidad de novelas que se siguen publicando aunque quizá con distinta función. El más que interesante trabajo de conjunto sobre el tema de Laspéras (1987), vuelve a incidir en esta errónea limitación.

Al mismo tiempo que Amezúa, Pfandl (1933) iba a dar un paso en el intento de catalogación de la novelística poscervantina acuñando, desde mi punto de vista, un afortunado término: *novela corta romántica*, la más productiva en su efectividad estética. Pfandl considera la novela corta como un episodio de un discurso más largo, acotado de la realidad circundante por su carácter extraordinario (lo que propende a la acu-

6 Respecto al modelo retórico establecido para estas evocaciones urbanas, a modo de *exordio,* ha de tenerse en cuenta la tremenda invasión del llamado *mundo comentado* en la prosa del seiscientos y su inexorable inclinación culterana. Veáse López-Grigera (1983: 347-357).

mulación de acontecimientos) y, que, como consecuencia, ofrece una serie de características como serían la máxima concentración en su desarrollo; la incapacidad para ofrecer una construcción compacta del personaje; la atención del narrador y del narratario que se desplaza desde el suceder de los acontecimientos al desenlace del conflicto y, finalmente, la fundamentación del género en fuentes orales ("No es tanto una novela para ser leída como para ser contada y para ser escuchada en alegre tertulia"). Con ello puede establecerse que es la primera vez que se hace una consideración sociológica de esta literatura, como la forma de expansión sentimental y estética más abiertamente preferida por una cierta nobleza para contar la historia de su propia decadencia. Y no será ocioso recordar que en esta fundamentación oral (sobre la que volveremos luego) se basa el principal problema estructural de las colecciones de novela corta: el *marco* y su posibilidad de construirse como una trama general, protagonizada por personajes-narradores, que construyen una acción en parte modificada y secuencializada por las propias historias narradas.

A raíz de este problema la historiografía más moderna se decide a entrar en el estudio de la novela corta del barroco. Así, Palomo (1976), estudia, desde una aproximación semiológica o lingüística, las distintas metodologías para ordenar el material narrativo de los novelistas, o, por decirlo de otro modo, los sistemas de disposición de dichos materiales, que ella resume en tres procedimientos:

a) El sistema o marco *yuxtapositivo:* el que se aplicaría a la cuentística de tradición medieval, a los *exemplos*. Serían series de novelas de estructura abierta que pueden prolongarse, con el mismo marco, hasta el infinito, incluso usando de artificios formales, más o menos tópicos, como la *tertulia* (*Tardes apacibles* de Castillo Solórzano, *Meriendas del ingenio* de Andrés de Prado) o el *viaje*: *El Pasajero* de Suárez de Figueroa (1617)[7] o el diálogo didáctico: *Diálogos de apacible entretenimiento* de Gaspar Lucas Hidalgo. Incluso puede ser un artificio inexistente como los intentos pioneros de *El Patrañuelo* o el *Sobremesa y alivio de caminantes* de Juan Timoneda.

b) El sistema o marco *coodinativo* forjado por una narración extensa, en la que el usual sistema del marco+narraciones es sustituido por unas acciones insertas en una trama general. Sería el caso de *Los Cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina o incluso, lejanamente, las muchas historias de la Primera Parte del *Quijote*.

c) El sistema o marco sintagmático: la historias o relatos están subordinados a una trama general, es decir, que aquellos apoyan o determinan la acción que los desa-

7 Que une el diálogo, al modo erudito-renacentista, con el entretenimiento, la sátira social y el enciclopedismo barroco de las últimas *polyantheas*. Véase ahora la excelente edición de López Bascuñana (1988). Dada la fecha de su publicación esta interesante obra no es en absoluto contemplada ni en la bibliografía ni en sus planteameientos teóricos por Begoña Ripoll, quien comienza su *Catálogo* no ya en 1613 (fecha que ella situaba en primera instancia como límite, tras las *Novelas ejemplares* cervantinas) sino en 1620.

rrolla. Palomo cita el ejemplo de las historias de *El Bandolero* de Tirso. Pero sería también el caso de las colecciones de María de Zayas, *Novelas ejemplares y amorosas* y *Desengaños de amor* en las cuales los narradores usan de las historias para *decirse* e *interpretarse* en su evolución psicológico-moral.

Pero es lo cierto que a estos sistemas podríamos añadir nosotros una cuarta posibilidad: la de un, en apariencia, *marco ausente*: que es lo que acontece en las mismas *Novelas Ejemplares* de Cervantes, donde esta ausencia esta suplida por un evidente un *marco ideológico*; tal podría ser considerado la clausura de *El coloquio de los perros* que en cierta manera ironiza y pone en solfa el mundo italianizante y sofisticado de la narraciones anteriores (y de paso, satiriza, desde la cínica y privilegiada posición de un perro que habla en medio del delirio de las fiebres de un alférez, toda la sociedad).

Claro que esta posición endógena y formal para situarnos en la historiografía de la novela corta sólo debe preocuparnos de manera relativa. No interesa tanto, a mi parecer, la determinación del género literario *novela corta* como signo abstracto y aislado sino la función del sentido conferido por la sociedad que lo produce. La introducción en la historiografía de la novela corta de la dimensión histórico-social es fundamental: y es que, en estricta aplicación de la llamada semiótica pragmática de Charles Morris y Charles S. Peirce, algo significa algo para alguien: para el que produce el signo[8], en una función claramente proselitista, evasionista, defensora del sistema; para el que lo recibe, en una temprana y fascinante función consumista de la literatura. Así pues una posición exógena, funcional y sociológica, exigirá la visión de la *novela corta* como producto de una involución a partir del sentido crítico de Cervantes, tanto desde el punto de vista formal como desde el ideológico, haciendo que esta novela dependa estrechamente de la cultura autoritaria del seiscientos y, como afirma Talens (1977) esté sujeta a una progresiva falta de límites críticos entre la realidad exterior y lo narrado. De este modo la atención de la historiografía ha podido centrarse legítimamente en los aspectos puramente sociológicos del género, producido masivamente a partir del primer cuarto de siglo XVII. Y así, mientras que Kraus (1949) veía el origen de la novela en un género bajo, al margen del humanismo, pero como expresión de una posible ideología progresista, en España, razones de torcida preceptiva y tradición, llevarán su desarrollo hacia otras direcciones.

Pero evidentemente cometeríamos un error de base si tratáramos de definir la novela corta a partir exclusivamente de su contexto histórico o político-cultural. Una novela no enlaza solamente con el contexto vital (social-histórico) en que surge; res-

8 El estudio de la novela corta del seiscientos, desde este punto de vista, debiera entenderse como la posibilidad de abordar las condiciones necesarias para que cualquier hecho, objeto o situación funcione como signo a través de los conceptos de *interpretante* y de *contexto* produciéndose la significación como resultado de un proceso social.

ponde también, y ante todo, a las leyes del género al que pertenece, a las exigencias de su propio discurso y de su propia poética. Es evidente que los autores de novela corta aceptan tácitamente una tradición resumida en Cervantes y unos cánones previamente concebidos. Y desde este nudo gordiano habría que retroceder, a mi parecer hacia los tres vectores o lados de un triángulo de orígenes. A saber: a) la literatura oral y la evidente influencia italiana; 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 y que prefigura no pocos rasgos de este tipo de narrativa: representación convencional del mundo y de las clases sociales (a través de emblemáticos programas retóricos), conducta del personaje determinada por arquetipos, y suspense orientado más hacia lo esperado y necesario moralmente que hacia lo verosímil [Krömer (1979: 86 y ss.)].

El primer vector repercute en el inevitable rasgo conformador del marco narrativo de influencia boccacciana. El *Decamerón* (1354-55), heredero de la tradición cortesana y aristocrática del arte de contar del *Novellino* (1281-1300, impreso en 1525), asume el mundo de éste, pero acrecentando lo inaudito y la individualidad del personaje, e instalando el artilugio narrativo del marco en una dimensión del arte del contar por encima del simple mecanismo de defensa moral o la connivencia ética. Rasgos éstos que difícilmente asumirá la novela española, aunque sí otros como la protesta de veracidad, la ubicación de la historia en un ambiente y sociedad reconocibles por el lector y la aplicación de cierta vigilancia satírico-moral con las costumbres del entorno [Bourland (1905); Jones (1922); Clements y Gibaldi (1977)]. Junto a Boccaccio, Eneas Silvio Picolomini (1405-1464) acrecienta la temática puramente sentimental. Masuccio Salernitano (*Il Novellino*, ca. 1475) introduce el sistema del *esordio* introductorio (dedicatoria que hace las veces de marco y que será imitada por autores españoles como Juan Pérez de Montalbán en *Sucesos y prodigios de amor* de 1624). Matteo Bandello (ca. 1485-1565), con un sistema de novelas ya exentas de marco, introduce la ampulosidad retórica, el elevado sentido de la truculencia y de lo trágico, lo erótico descarnado, la exigencia erudita para el lector inteligente y, sobre todo (su mayor huella en España) la temática escabrosa y romántica. Finalmente Giraldi Cinthio en su *Hecatommithi* (1565), al tiempo que acentúa la tendencia a la peripecia romántica, consolida la inevitable lección moral: en él, ya ha comenzado la *novela barroca*. No es posible pues (volvemos a recordar la tesis de Ripoll (1991b: 22) trazar la cómoda frontera del origen en 1613 o en 1620.

Por lo que se refiere al segundo vector, asimismo fuertemente enraizado en la literatura oral, el *cuento* habrá de considerarse un núcleo episódico, mínimo y generador de un espacio narrativo más amplio susceptible de ser ocupado por el movimiento de unos personajes con entidad dramática multiplicadora. De aquí que parezca acertado que Pfandl (1933) vincule el nacimiento de la novela corta al de la anécdota, con-

sistente ésta en "la descripción de un acontecimiento notable que el narrador ha vivido o que ha oído relatar después de sucedido a un testigo de vista" añadiendo que "en España el cultivo de la anécdota caracteriza [...] la larga tradición desde el gran arte idealista de la novela hasta la pequeña labor realista de la novela corta [...] hasta el mundo amable, entretenido, burgués y corriente de la historia corta, para la cual no sólo faltaba todavía la forma sino hasta el nombre". Pues bien, esta *experiencia oral* del relato podrá adoptar una forma culta, casi aristocrática, como un elemento más de la educación del cortesano. Así deben entenderse los dichos ingeniosos, las bromas y burlas y la "urbana e piacevole narrazione continuata ... quasi che l'anno racconti una novella", que defiende Baltasar de Castiglione en *Il Cortiginano* (1528) o, entre nosotros, Lucas Gracián Dantisco en su *Galateo Español* (1968: 155):

> "Procure el gentilhombre que se pone a contar algún cuento o fábula, que [debe ser] la maraña de tal cuento clara, y con tal artificio que vaya cebando el gusto, hasta que con el remate y paradero de la novela, queden satisfechos y sin duda".

También subyacería aquí la forma mixta entre erudita y popular de Pero Mexia y su *Silva de varia lección*, la literatura apotegmática de Juan de Mal Lara, Juan Rufo o Ambrosio de Salazar. Y, en fin, los esbozos teóricos debidos a Timoneda en su *Patrañuelo* (1565) que va a constituir la oficial escisión (pero también el reconocimiento de la tradición de continuidad) de la mezcla de oralidad y narración discursiva escrita en un género lábil a la que Chevalier (s.a.: 102 y ss.) define no simplemente como una novela que se lee en una tertulia, sino como "una novela en la que el lector reconoce un cuento de tradición oral, folklórica: son cuentos novelados".(9) Así enunciaba la cuestión el valenciano Timoneda (1971: 41):

> Porque *Patrañuelo* deriva de patraña, y patraña no es otra cosa sino una fengida traza, tan lindamente amplificada y compuesta, que parece que trae alguna apariencia de verdad. Y así, semejantes marañas las intitula mi lengua natural valenciana, *Rondalles*, y la toscana: *Novelas*, que quiere decir: "Tú, trabajador, pues no velas, yo te desvelaré con algunos graciosos y asesados cuentos, con tal que los sepas contar como aquí van relatados...".

Posteriormente otros autores contraponen la *oralidad* del cuento a la transmisión escrita (culta) del género novela. Tal Rodríguez Lobo en su *Corte na aldeia* (1619):

> Esta diferencia me parece que se debe hacer de los cuentos y de las historias, que aquellos piden más palabras que éstos y dan mayor lugar al ornato y concierto de las razones, llevándolos de manera que vayan aficionando el deseo de los oyentes, y los cuentos no quieren tanta retórica, porque lo principal en que consisten está en la gracia del que habla y en la que tiene de suyo la cosa que se cuenta.

---

9 Chevalier acaba así reconociendo cierta aproximación entre el cuento oral y la novela corta que de alguna manera había desestimado en trabajos anteriores (1975 y 1978: 101 y ss.). Soons (1976) encontrará casos concretos de vinculación entre ambos géneros.

Lo que, a mi juicio, no es sino un recuerdo del célebre trasunto ciceroriano de las palabras cervantinas en boca del perro Cipión en *El coloquio de los perros*:

> 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 preámbulo 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 de flojos y desmayados se vuelven agudos y gustosos.

Y Suárez de Figueroa, en *El Pasajero*, invita ya a una poética, si no erudita, si al menos grave de la novela:

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

Ya sabemos, pues, en qué andaba pensando Lope de Vega cuando, en su *Novelas a Marcia Leonarda*, protestaba (para ridiculizar, de paso, a Cervantes) "que en tiempos menos cultos que los de ahora llamaban a las novelas cuentos", lo que dará pie a un interesante capítulo crítico sobe la polémica relación novelística del Cervantes y Lope (Scordilis: 1981).

Esta tradición de tejido oral-narrativo, hay que subrayarlo, ocupa una franja incluso anterior a Cervantes: con la estructura del *viaje* para el caso de narraciones como las de Pedro de Salazar, fechadas por Blecua (1983: 91-95) a finales del siglo XVI, en el que se aúnan diez relatos italianizantes bajo el tópico del "homo facundus in via pro viatio est", es decir, un rey visigodo que emprende viaje a Granada por motivos de salud y es acompañado por cortesanos a los que pide "oyr algunos [cuentos] gustosos y apazibles, porque para el camino no ay pasatiempo más aparejado ni más consumidor del trabajo". Observemos que van conformándose alternativas de estructuración: el *viaje*, pero también el *sarao de carnestolendas* en *los Diálogos de apacible entretenimiento* de Gaspar Lucas Hidalgo (1605) o la reunión nocturna en las *Noches de Invierno* de Antonio de Eslava (1609).

Ahora bien, sobre el contenido misceláneo de todas las obras referidas hasta ahora, late la connotación que conduce al tercer vector de fuentes: el tamiz moralizador. De las diversas formas precursoras de la narrativa corta de la Edad Media (el *milagro*, el *lai*, el *fabliau*), Pabst (1972) considera que el posible arranque de la novelística de la que poseemos testimonio serían los *exempla* y los *nova* a los que estudia como alcaloides literarios en forma no escrita, con una función didáctica vinculante. Pero mientras que los primeros tendrían un objetivo religioso, de ilustración de las homilías, aligerando el contenido estrictamente teológico y manteniendo la tensión

emotiva para explicar la importancia de los significados universales reduciéndolos a la comparación de las conductas individuales, los *nova* eran formas menos graves y sesudas, tenían un objetivo más cortesano o trovadoresco, basculando hacia lo erótico y profano: la dama del trovador era aleccionada asimismo por medio de sus historias. Los *exempla* (de los que en España podemos recabar testimonio avanzado y literario en la *Disciplina Clericalis* de Pedro Alfonso (1110) y del mismo don Juan Manuel) ofrecerán características recuperables luego por nuestra novela posterior, desde el apoyo didáctico en autoridades, hasta la protesta de veracidad, pasando por la lógica y simplicidad de la historia, los personajes sometidos a la ley de los prototipos sin una psiqué definida. Los *nova* añadirán la predilección por el tratamiento de lo extraordinario, el enriquecimiento psíquico del personaje o la habilidad del suspense. Según Pabst, sin embargo, el prestigio moralizante del *exemplum* acabará imponiéndose en la tradición teórica de la novela corta española. Y esto es lo que casa y aclara el verdadero papel de la novelística italiana. Porque se ha demostrado que, pese al papel de aculturación de la literatura italiana sobre la península, manifestada en la masiva importación de libros a lo largo del siglo XV y sobre todo XVI, no se encuentran registradas demasiadas ediciones originales, a las cuales, sólo tuvieron acceso probablemente seleccionados autores. Aunque expurgadas por el velo inquisitorial, comienzan a aparecer tempranamente traducciones. Y así, no sólo prendieron en la teoría narrativa española los temas más agudos y románticos que van a constituir el aspecto más apasionante de la novela corta española, sino un filtro interesado en el mismo mecanismo de la traducción. Quizá un ejemplo nos ayude a percibir más claramente lo que queremos decir. De la obra del *novellieri* Luigi Guicciardini *Hore di ricreatione* (1565), colección de cuentos y apotegmas, se hicieron en España dos traducciones. La primera, data de 1586 y está realizada por Juan de Millis Godínez (ya célebre por haber traducido las *Novelle* de Bandello a través de la versión de François de Belleforest y Pierre Bouystau). Es extraordinariamente fiel, pero inevitablemente en el mismo título se revela la preocupación ortodoxa de editores y traductores al añadir "con aplicación de diversas fábulas de que se puede sacar mucha doctrina". La segunda traducción, editada en 1588, pertenece a Jerónimo de Mondragón y observa el título de *Ratos de recreación*. El censor se encarga de señalar que "no hay cosa que repugna nuestra fe cristiana i doctrina de la Iglesia". Y a ello, claro está, contribuye el propio Mondragón, que, no contento con amputar el texto en diversas partes, lo puebla de terribles citas de clásicos griegos. En un gesto de honradez que debe agradecerse, señala cada pasaje enmendado o que es de su cosecha con un asterisco y podemos decir que la edición es casi ilegible por esta lluvia de signos tipográficos.[10]

10 Advertimos además, sibilinas traiciones del traductor. Donde la versión de Millis decía: "Bernardino de Arezzo tenia una muger aguda y graciosa la qual estando un dia de fiesta a su puerta, descuydadamente tenia las piernas abiertas, no con mucha honestidad, y viendo el marido la embio a dezir, que cerrase la tienda, porque era

Otras veces la traducción/traición opera con mucha mayor contundencia. Si el sistema ético de la novela italiana se basaba en dejar interpretar al lector, en España, por el contrario, se impone la conducción dogmática de la interpretación: por ejemplo la novela LXXXVIII de Boccaccio comienza así en el texto florentino (traduzco del italiano):

> Pietro di Vincolo sale a cenar; su mujer hace venir un joven en su ausencia; vuelve Pietro; ella esconde al mancebo en una cesta de pollos: Pietro dice haberse encontrado en casa de Ercolano, con quien cenaba, un mancebo que dice haber sido llevado allí por su mujer; la esposa de Pedro la critica; un asno inoportunamente pisa el dedo del que estaba escondido bajo la cesta; grita; Pedro acude y lo descubre; comprende el engaño de su mujer, con la cual, para su desgracia, ha de vivir de allí adelante en paz y armonía.

Se trata de una verdadera prolepsis del relato que deja obrar al lector para sus particulares suposiciones. Y se traduce así en la edición española de Medina del Campo en 1543: "De Pedro Viriciolo de Perusa, el qual siendo vicioso de sodomia se caso por disimular, e como su muger le puso los cuernos".

Así pues, habría que concluir, con Pabst (1972:30) que "en España no había objeto alguno, ni concepto o idea, ni tampoco tradición que comprendiese exactamente a una novela. 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 en la pantomima y en la narración [...] 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 históricos excepcionales".

Creemos 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 (versos, cartas, facecias, anécdotas, refranes, novelas dentro de una academia) cercana a lo que lla-

---

dia de fiesta, y no era bien que estuviese abierta, a lo qual respondió ella, que seria castigado el que tenía la llave y no la cerraba", Mondragón escribe: "Misser Bernardino Arezzo tenia una muger muy acudida y plazentera, la cual sentándose un dia de fiesta a la puerta de su casa descuidadamente, con las piernas algún tanto abiertas, el Marido que cerca estaba de otros, viendola de aquel modo envióle a decir, que le hiciese placer de cerrar la botica. Porque en dia de fiesta, y mas siendo el dia que era, no se permitía tenerla abierta. Ella riéndose toda de la gracia de su marido, de presto i acudidamente le respondió, Vos señor que tenéis la llave, por que no venís a cerrarla?". Advirtamos que el traductor no ha conservado el poder sugestivo de la expresión transfiriendo la función del adverbio descuidadamente a la palabra sentarse (y no al hecho de tener las piernas abiertas). Y añade la restricción *algún tanto*. Finalmente queda claro que la responsabilidad moral implica directamente al marido que parece ser el único con la llave dispuesta.

maría después Bakhtine (1970; 1973) carnavalización literaria. Un problema distinto será observar el funcionamiento de ese material ya compilado como género, su dinámica de desgaste, su manipulación contrarreformista (y en algún caso reaccionaria) de autores posteriores a Cervantes.

Respecto pues a la preceptiva, en lo que se refiere a la novela corta, sería pertinente recordar ese principio diferenciador entre lo que algún crítico ha llamado poéticas escritas y poéticas no escritas, es decir, preceptivas tradicionales aceptadas explícitamente por el narrador y por el consenso de un público conocedor también de estas reglas, y preceptivas no formuladas sino compuestas por un archipiélago de afirmaciones de los propios autores sin un principio teorizador específico o desarrollado. Distinción que, según Poggioli (1959: 192-204) podría aplicarse especialmente a los siglos XVI y XVII, período que hace posible, por un lado, el renacimiento de las clasificaciones aristotélicas y, por otro, una nueva conciencia del existir humano, menesteroso de moldes o géneros también nuevos. Además, según afirma Avalle Arce (1976: 36) "el género constriñe y restringe al artista, pero éste, al debatirse en busca de expresión sin trabas, cambia, de modo más o menos profundo, el contorno que lo oprime".

La novela corta se entendió como un fenómeno fluctuante y contradictorio, objeto de teorización en *marginalia* y prólogos e, incluso, en el interior de los textos, como sería el caso de Lope y sus célebres aseveraciones en su novela *La desdicha por la honra*: "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". Estas y otras aseveraciones[11] encerrarían el concepto de novela dentro de un modo de ejercicio intelectual o ensayo crítico (Ayllón: 1963). Y ésto, en medio de un espacio cultural que, proyectado hacia el prestigio de los géneros mayores, tenía una noción clara de la palabra *novela*, la breve y exenta de parafernalia erudita (aunque Lope y otros se empeñaran en lo contrario). Entonces no era necesaria añadir el adjetivo *corta* puesto que la palabra novela que se conocía en España como un término narrativo desde el Marqués de Santillana ("Fablava nouelas...") y Nebrija ("novela o conseja para contar") designaba precisamente la narración corta al estilo del *Decamerón*, cuyas primeras traducciones españolas (Zaragoza, 1494 y Sevilla, 1496) generalizan el término. Se aproximó enseguida al origen etimológico de *nova* (como novedad) y ambos pasaron pronto a equivaler a *razo* (una especie de relato corto poetizante provenzal). Pero el francés usó *nouvelle* y Boccaccio, indistintamente, *novella*, *favola*, *parabola* o *istoria* (por aquello seguramente del mayor prestigio o verosimilitud). En todo caso ya desde

11 Así leemos en la misma novela: "Que en este género de escritura ha de haber una oficina de cuanto se viniere a la pluma, sin disgusto de los oídos, aunque lo sea de los preceptos; porque, ya de cosas altas, ya de humildes, ya de episodios y paréntesis, ya de historias, ya de fábulas, ya de reprensiones y ejemplos, ya de versos y lugares de autores pienso valerme, para que ni sea tan desnudo de algún arte que le remitan al polvo los que lo entienden..."

el siglo XVIII existirá un gran rigor en separar *novella* o *nouvelle* del término francés *roman* (narración de mayor enjundia y extensión). De hecho, manuales ya sistemáticos como los de Francisco Javier Lampillas (*Saggio storico-apologetico della letteratura spagnuola* , 1780-81) y Juan Andrés (*Dell'origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura*, Parma, 1782-97) reservan el término *romance* tanto para el *Quijote* como para las novelas de caballería, pastoriles o picarescas, dejando el de *novela* para las de corte boccacciano. La imprecisión terminológica es, pues, derivación de esta carencia de preceptiva de un género intersticial, y permite devaneos terminológicos como llamar a los relatos *maravillas* (cosa que hace María de Zayas: "...después de haber danzado, contaron dos maravillas, que con este nombre quiso desempalagar al vulgo de las novelas, título tan enfadoso, que en todas partes se le aborrece), *sucesos* o *prodigios* (como hace Juan Pérez de Montalbán) e incluso *intercadencias* (Luis de Guevara). Este diletantismo se ha podido predicar, desde la perspectiva comparatista, para todo tipo de literatura, según Etiemble (1978): *novela*, *tale*, *short story*, *histoire*, o *monogatari*.

Estamos ante un género, en cualquier caso, constituido por unos niveles dominantes que lo definen: herencia tradicional ente lo medieval y lo italianizante, inspiración próxima en un entorno que le confiere un vago costumbrismo, niveles argumentales que propenden al enredo, inspiración en esquemas novelísticos filtrados por el gusto del público, etc. y, al mismo tiempo, por una suerte de instrumentalización ideológica moralizante y acrítica con el orden establecido (excepciones aparte). Es novela cortesana no sólo en cuanto a una escenografía sino en cuanto a un dirigismo cultural. Lo cierto es que la novela corta se constituye en un signo literario sometido a dos fuerza manipuladoras: la del usuario-autor, identificado (bien que a veces contradictoriamente) con una ideología de absolutos, y el del usuario-lector, siempre identificado como discreto y que convierte a la novela, de algún modo, en alternativa del teatro como expresión de la ideología dominante. Se trata, en efecto, de la primera tendencia vulgarizadora de una corriente literaria, máxime si se piensa que en el Siglo de Oro se llamaba, sin empacho alguno, vulgo a un público que representaba a algo semejante a lo que el burgués fue para la literatura del siglo XIX: la definitiva toma de conciencia del poder de persuasión y de representación de una literatura de un público que no se reducía ya a unos cuantos eruditos y cortesanos.

De este modo la novela asumirá las ensoñaciones colectivas o escapistas (nobles siempre triunfadores, indianos y nuevos ricos condenados moralmente). Pero, al mismo tiempo, acerca esta mixtificación y protagonismo a la mediana y baja nobleza (la cual puede sobrevivir y hacerse rica incluso pintando o bordando casullas como en la novela *La industria vence desdenes* de Mariana de Carvajal), un grupo social que posibilita la lectura de su decadencia y de su autorrescate cotidiano en el espacio de una novela que es la primera gran literatura de consumo que conocemos. Ello explicará, claro, la petrificación de sus módulos y estructuras que la aproximan a la llamada

literatura popular (pliegos de cordel, folletín, novela por entregas). No en vano, ya Walter Pabst diferenciaban trabajosamente a los *novelliere* de los buhoneros y mercanchifles de novedades.

La cuestión estriba en la difusa definición del grupo social que usa esta novela. Si en numerosas ocasiones se ha puesto de manifiesto la inconmovible homogeneidad ideológica de la sociedad del siglo XVII, no es menos cierto que existen hipótesis de burguesía, si tal puede denominarse el comportamiento de una mediana nobleza de carácter esencialmente católico-contrarreformista pero que actuó con una mentalidad burguesa frente a principios como el poder del dinero, la conciencia del progreso histórico, el espíritu de lucro por las actividades comerciales que procura hacer compatibles la hidalguía y la preocupación vital por la apariencia. En este sentido lleva razón Formichi (1973:43) al señalar que "la preminenza dell'interesse economico-sociale porta ad una soluzione edonistica della narrativa postcervantina". Y todo ello conformando un producto *kitsch* en el sentido de una repetición standarizada con tendencia al conservadurismo social y respondiendo a un consumo manipulado. La ambigüedad, posiblemente consciente, de unos autores que desde la ideología del *discreto* produce una literatura para el *novelero vulgo* es así eficaz para encontrar en su producción los patrones de formas literarias maleables y consumistas. Sin plegarnos al pesimismo de Menéndez Pelayo (1949:348) que, al evidenciar el mayor éxito editorial de un Alejando Dumas que de un Honoré de Balzac dictaminaba que "la novela como arte es para muy pocos; la novela para entretenimiento está al alcance de todo el mundo, y es un goce lícito y humano, aunque de orden muy inferior", recordemos al lúcido Cervantes, excepcional intérprete de la estética de la recepción de su época, quien, al evocar en la Venta de Juan Palomeque el Zurdo la lectura oral del los viejos libros de caballería, ejemplifica la fascinación que aquellos producían sobre tres tipos de lectores (o, en rigor, *oidores*): el ventero se ve arrastrado por los furibundos golpes de los luchas de los caballeros; Maritornes es seducida por las escenas en que la dama abraza a su amante debajo de los naranjos; la hija del ventero gusta de escuchar las lamentaciones y lacrimosas quejas de amor. Cervantes, dice Riley (1971:163), señala así las peores cualidades que en todo tiempo ha poseído la literatura escrita para las masas: violencia, erotismo y sentimentalismo. Claro que a estas alturas de nuestro siglo, habría que cuestionarse por qué son las peores cualidades y hasta qué punto la novela que estaba naciendo entonces no pudo ni acaso puede sobrevivir sin las mismas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Amezúa (1929). GONZÁLEZ DE AMEZÚA Y MAYO, ANTONIO DE. *Formación y elementos de la novela cortesana* (1929). Reeditado en *Opúsculos histórico-literarios*, Madrid, RAE, 1951, pp. 124-279.

Ariès y Duby (1991). ARIÈS, PHILIPPE Y DUBY, GEORGES, *Historia de la vida privada /5/ El proceso de cambio en la sociedad de los siglos XVI-XVIII*, Madrid, Taurus, 1995.

Avalle Arce (1974): AVALLE ARCE, JUAN BAUTISTA, *La novela pastoril española*, Madrid, Istmo, 1974.

Ayllón (1963), AYLLÓN, CÁNDIDO, "Sobre Cervantes y Lope: la *novella* ", *Romanische Forschungen*, 1963, pp. 272-288.

Bakhtine (1970), BAHKTINE, MIJÁIL, *La poétique de Dostoievski*, Paris, Du Seuil, 1970.

Bakhtine (1973), BAKHTINE, MIJÁIL, "Epopée et roman", en *L'étude du roman: questions de métodologie*, 1973.

Baquero Goyanes (1983), BAQUERO GOYANES, MARIANO. "Comedia y novela en el siglo XVII", *Sherta Philologica F. Lazaro Carreter*, Madrid, Cátedra, 1983, t. II.\

Barella (1986). BARELLA VIGAL, JULIA (de.) *Noches de invierno* de Antonio de Eslava, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1986.

Blecua (1983), BLECUA PERDICES, JOSÉ MANUEL, "Notas para la historia de la novela en España", *Sherta Philologica F. Lázaro Carreter* , Madrid, Cátedra, 1983, t. II, pp. 91-95.

Bourland (1905), BOURLAND, CAROLINE BROWN. "Boccaccio and the *Decameron* in Castilian and Catalan Literature", *Revue Hispanique*, XII (1905), pp. 1-232.

Bourland (1927). BOURLAND, CAROLINE B. *The Short Story in Spain in the Seventeenh Century*, Northhamton, Smith College, 1927.

Carrasco Urgoiti (1995). CARRASCO URGOITI, M. SOLEDAD, "*La voluntad dividida* de Camerino en la trayectoria de la novela morisca", en López Baralt, L. y Márquez Villanueva, F. (ed.), *Erotismo en las Letras Hispánicas. Aspectos, modos y fronteras* , Publicaciones de la Nueva Revista de Filología Hispánica, VII, Colegio de México, 1995, pp. 47-69.

Chevalier (1975), CHEVALIER, MAXIME, *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro* , Madrid, Gredos, 1975.

Chevalier (1976), CHEVALIER, MAXIME, *Lectura y lectores en la España de los Siglos XVI y XVII*, Barcelona, Turner, 1976.

Chevalier (1978), CHEVALIER, MAIXME, *Folklore y literatura: el cuento oral en el Siglo de Oro* , Barcelona, Crítica, 1978.

Chevalier (s.a.), CHEVALIER, MAXIME. "Sur les notions de conte et de nouvelle au Siècle d'Or", *Traditions populaires et diffusion de la culture en Espagne (XVIe.-XVIIe. siècles)*, Bourdeaux, Publications de l'Institut d'Etudes Ibériques, s.a., vol. I, pág. 102.

Clements y Gibaldi (1977). CLEMENTS, ROBERT I. & GIBALDI, JOSEPH, *Anatomy of the Novella. The European Tale Collection from Boccaccio and Chaucer to Cervantes*, Nueva York, 1977.

Etiemble (1978), ETIEMBLE, *Ensayos de literatura (verdaderamente) general*, Madrid, Taurus, 1978.

Fernández González (1983). FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, ANGEL R. "Novela corta marginada del siglo XVII. Notas sobre *Guía y Avisos de Forasteros* y *El filósofo de Aldea*", *Homenaje a José Manuel Blecua,* Madrid, Gredos, 1983, pp. 175-192.

Formichi (1973), FORMICHI, GIOVANNA, "Saggio sulla bibliografia della novella spagnuola seicentesca", *Lavori Ispanistici*, Mesina-Florencia, serie III, 1973, pp. 5-105.

Gracián Dantisco (1968), GRACIÁN DANTISCO, LUCAS, *El galateo español* (1593), edición de M. Morreale, Madrid, RAE, 1968.

Johnson (1973). JOHNSON , CARROL B. , *Matías de los Reyes and the Craft of Fiction* , University of California Press, 1973.

Jones (1922). JONES, F.N. *Boccaccio and his imitators en German, English, French, Spanish and Italian Literatures* , Chicago, 1922.

Krauss (1949). KRAUSS, WERNER, "Novela-Novella-Roman", *Gesammelte Aufsätze zur Literatur-und Sprachawissenschaft*, Frakfurt, 1949, pp. 50-67.

Krömer (1979). KRÖMER, W. *Formas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1700*, Madrid, Gredos, 1979.

Laspéras (1987). LASPÉRAS, JEAN MICHEL, *La nouvelle spagnole du Siècle d'Or*, Montpellier, 1987.

López Díaz (1992): LÓPEZ DÍAZ, Mª DOLORES, *Estudios y edición anotada de las* Novelas Amorosas *de José Camerino* , Madrid, Servicio Reprográfico de la Universidad Complutense, 1992.

López-Bascuñana (1988). LÓPEZ-BASCUÑANA, Mª ISABEL, (Ed.) *El Pasajero* de Cristóbal Suárez de Figueroa, Barcelona, PPU, 1988. 2 vols.

López-Grigera (1983). LÓPEZ-GRIGERA, LUISA , "En torno a la descripción en la prosa de los Siglos de Oro", *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid, Gredos, 1983, pp. 347-357.

Menéndez Pelayo (1949), MENÉNDEZ Y PELAYO, MARCELINO, *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria* , Madrid, CSIC, 1949.

Montolío y Togores (1937): MONTOLÍO Y TOGORES, MANUEL DE. *Literatura Castellana*, Barcelona, Cervantes, 1937.

Pabst (1972), PABST, WALTER, *La novela corta en la teoría y en la creación literaria. Notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas*, Madrid, Gredos, 1972.

Palomo (1976). PALOMO, M. PILAR, *La novela cortesana: forma y estructura* , Barcelona, Planeta, 1976.

Pfandl (1933). PFANDL, LUDWIG, *Historia de la Literatura Nacional Española en la Edad de Oro*, Barcelona, Gustavo Gili, 1933.

Place (1926). PLACE, EDWIN B., *Manual elemental del novelística española* , Madrid, Suárez, 1926.

Poggioli (1959): POGGIOLI, RENATO, "Poetics and Metrics", *Comparative Literatures*, Chapell Hill, 1959, I, pp. 192-204.

Riley (1971), RILEY, EDWARD C., *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1973.

Ripoll (1991a). RIPOLL, BEGOÑA. "Los *Cien Libros de novelas, cuentos, historias y casos trágicos* de Alonso y Padilla", *Criticón*, nº 51, 1991, pp. 75-97.

Ripoll (1991b). RIPOLL, BEGOÑA, *La novela barroca*, Salamanca, Ediciones de la Universidad, 1991.

Rodríguez (1979): RODRÍGUEZ CUADROS, E. *Novela corta marginada del siglo XVII español. Formulación y sociología en José Camerino y Andrés de Prado*, Valencia, Universidad, 1979.

Rodríguez (1987). *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII.* Edición crítica de EVANGELINA RODRÍGUEZ, Madrid, Castalia, 1987.

Scordilis (1981), SCORDILIS BROWNLEE, MARINA, *The Poetics of Literary Theory. Lope de Vega's Novelas a Marcia Leonarda and their Cervantine Context*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1981.

Soons (1976), SOONS, ALAN C., *Haz y envés del cuento risible en el Siglo de Oro. Estudio y Antología*, Londres, Támesis Books, 1976.

Talens (1977). TALENS CARMONA, JENARO, "Contexto literario y real socializado: el problema del marco narrativo en la novela castellana del seiscientos", *La escritura como teatralidad*, Valencia, Universidad, 1977, pp. 123-181.

Timoneda (1971), TIMONEDA, JUAN DE, *El Patrañuelo*, Ed. de R. Ferreres, Madrid, Castalia, 1971.

Zabaleta, Juan de (1983). ZABALETA, JUAN DE, *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, ed. de Cristóbal Cuevas García, Madrid, Castalia, 1983.