

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

TESIS DOCTORAL

MARÍA CÁNDIDA MUÑOZ MEDRANO

Las Novelas a Marcia Leonarda
de Lope de Vega.

Director:
Pr. D. Cristóbal Cuevas García.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	11
---------------------------	-----------

PARTE I

CAPÍTULO I

HACIA UNA TEORÍA DE LA NOVELA CORTA	23
1.1. Panorama general del género novela en sus orígenes.....	24
1.1.1. Ausencia de preceptiva literaria.....	27
1.1.2. Intentos de definición del género.	38
1.2. Presupuestos que deben cumplir las novelas.	47
1.2.1. Teoría de la finalidad.....	47
1.2.2. Teoría de la verosimilitud. El lenguaje que debe aplicarse al género.	62
1.2.3. Otros presupuestos: imitación, invención.	68

1.1. Panorama general del género novela en sus orígenes.

Aún en nuestros días resulta difícil encontrar un panorama literario tan vasto y rico como el que floreció en los últimos años del siglo XV y el siglo XVI. Es este período uno de los más productivos de nuestra literatura y, concretamente, de nuestra novelística, aunque irá perdiendo fuerza a finales del siglo XVI. En apenas una década (1550-1560) se produce un asombroso florecimiento de los géneros narrativos en España, un continuo movimiento que sienta las bases y fija los constituyentes claves, modelos a seguir en los relatos que se escriben durante este siglo y la primera mitad del siglo XVI.

En el siglo XVI la novela, género literario que suscitaba problemas terminológicos durante la Edad Media, desde su aparición hacia 1150, continúa concibiéndose como un grave problema para los preceptistas de la época, incapaces de otorgarle las raíces, extensión y caracteres necesarios para ser entendida y aceptada por el público .

Al parecer, la novela es un género que surgió sin vincularse a teoría concreta alguna.¹ Así en el período que se extiende desde el siglo XIII al siglo XVIII no queda demostrada la existencia de dicho género literario sujeto a leyes formales sino su capacidad y tendencia a conservar una libertad de expresión artística y a mantener abiertas las fronteras entre narración y diálogo, estilo de comedia y estilo épico, alejamiento y actualización.

¹ La historia de la novela corta en las literaturas románicas ha sido definida por W. Pabst como la historia de una antinomia, la que enfrentaría la necesidad de acatar los estrechos corsés de la retórica establecida con la voluntad explícita de romperlos por parte del escritor. Teoría y práctica serían elementos divergentes cuya fusión no cumplía más papel que el de enmascarar, mediante un velo teórico absolutamente ortodoxo, una práctica narrativa ajena, generalmente, a los dictados de la norma. J. Talens, *La escritura como teatralidad*, Valencia, Publicaciones del Dpt. De Lengua y Literatura, 1977, pp. 123-133.

Así mismo, tampoco parece claro que como género joven la novela corta poseyese desde el principio un programa, por lo menos si se piensa en el Renacimiento como punto de partida. Talens indica la posible existencia de unos antecedentes no escritos, o desaparecidos, de los que la novelística corta, tal y como se testimonia documentalmente, no sería sino lógica continuación. Para Tejeiro Fuentes la novela nace - como género- con una exigua visión de continuidad y supervivencia frente y ante la literatura de la época.² Según Pabst la novela se halla en estrecha relación con las costumbres retóricas de la Antigüedad, por ejemplo conserva el juego de preguntas, el poema litigioso y los casos judiciales ficticios; pero esto es solamente la tradición de un esquema general.³

La tradición estético-literaria ininterrumpida desde la Antigüedad, pesa sobre los autores que escriben novelas cortas desde la Edad Media hasta el Renacimiento en latín o en una lengua popular, como ejemplo moralizante, como farsas o facecias, como relatos juglarescos o cartas de humanistas eruditos. La relación sigue siendo la misma a lo largo de los siglos, aunque en la presente época los escritores procuren defenderse de las intromisiones de la doctrina, bien mediante una fingida sumisión, o bien a través de la rebelión abierta, burla, hipocresía o engañosa dialéctica.

1.1.1. Ausencia de preceptiva literaria.

Casi todos los géneros literarios: poesía, comedia, historia, sátira, elocuencia, tienen sus Retóricas y Preceptivas que sus cultivadores leen, consultan y aplican a sus obras; al contrario que el relato en prosa

² M. A. Tejeiro Fuentes, *La novela bizantina española*, Universidad de Extremadura, 1988, p. 21.

³ W. Pabst, *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, pp. 51, 33, 137, 210.

en el siglo XVII, el cual carecía de una preceptiva que lo ayudase a diferenciarse de los demás géneros literarios.⁴

Fueron varias las causas de la carencia de preceptivas y estudios doctrinales sobre la novela: en primer lugar su aparición reciente. Durante la Edad Media las novelas publicadas son muy jóvenes, demasiado pequeñas, frívolas, insignificantes, variadas en su estructura, poco delimitadas en la forma, y muy libres para propiciar una teoría literaria propia.

Por otro lado, la novela como género literario no era un concepto claro en la España anterior a 1613, según ha demostrado W. Pabst.⁵ Ello radica en la falta de distinción entre prosa y poesía desde la Antigüedad, no fueron consideradas esencial ni originariamente distintas. Esta falta de discriminación continuó, con mayor confusión, durante la Edad Media.

La Teoría de la novela fue modelada a partir de la teoría poética y empezó a asumir una forma propia al aplicarle ciertos principios poéticos y al adquirir éstos un relieve que antes no poseían. La ruptura definitiva de la novela respecto de la poesía tendrá lugar cuando la poesía se relacione con la historia. El hecho de que los autores pretendieran con frecuencia que la prosa narrativa era historia, y como tal más verdadera y exacta que la poesía actuaba de contrapeso, muy

⁴ La lírica se distinguía por el uso de una forma variada que venía reforzada por la utilización de la rima, el acento, el ritmo o la extensión del verso, elementos provocadores de un evidente ritmo poético. El teatro tenía como principal técnica dramática la utilización del diálogo y el poder representarse ante un auditorio diverso. La novela rompía en extensión y estructura los cánones establecidos por el relato en prosa: cuento, novela corta, facecia, *fabliaux*. Vid. W. Pabst, op. cit.

⁵ A lo más podría entenderse lo que W. Krauss precisa "lectura atractiva, pero carente de contenido". Krauss, *Novela-Novelle-Roman*, en *Zeitschrift für romanische Philologie*, LX, (1940), p. 19.

ligero, respecto a los dogmas. Mientras las creencias en que se basaban el decoro y la división de estilos se mantuviesen firmes en gran medida, los escritores que mezclaban estilos y quebantaban las reglas no pudieron sustraerse del todo a su influencia.

Contribuye a la carencia de preceptivas el hecho de que los autores que escriben en prosa no se ajusten a unas normas unitarias en sus obras. Esto los lleva a incluir en sus narraciones caracteres, personajes y situaciones que les agradan, provenientes de otros relatos.⁶

El término novela, por otra parte, contenía un matiz de menosprecio, ya que cuando se tomó el vocablo en el sentido de relato literario de expresión breve se hizo sinónimo de cuento, género que, a su vez, se suponía “en bocas bajas y viles, como truhanes, graciosos y chocarreros, gente mal mirada y ruin”, como declaraba Gracián Dantisco en su *Galateo español*. Comparando el relato breve con la *novella* italiana de esta índole se utilizaba la palabra novela.⁷

⁶ Como consecuencia, la ausencia de una preceptiva común para los relatos en prosa y la inexistencia de una distinción de esquemas narrativos diluye la conciencia creativa de su autor. Los preceptistas de la época necesitaban un modelo al que poder identificar con la terminología; un tipo de narración que se adecuase al estilo de vida reinante y reuniese los elementos necesarios para alcanzar éxito entre el público.

⁷ Suárez de Figueroa declara, como tantos otros de su tiempo, su juicio adverso a las novelas y el nulo valor literario: "Por novelas al uso entiendo ciertas patrañas, consejas, propias del brasero en tiempos de frío, que en suma viene a ser unas bien compuestas fábulas, unas artificiosas mentiras". Asimismo parecíale peregrina la voz novela. "¿Acaso gustáis de novelas al uso?" Pregunta uno de los interlocutores de *El Pasajero*. A lo que contesta don Luis: "No entiendo ese término, si bien a todas ellas tengo poca inclinación, por carecer de versos". Con estas palabras queda de manifiesto la poca estima literaria o el descrédito en que se tenía a la novela, que hija del cuento se había contagiado de la carga peyorativa de éste. A. González de Amezúa, *Cervantes, creador de la novela corta española*, Madrid, CSIC, "Instituto Miguel de Cervantes", 1982, p. 352 y ss.

Este matiz de menosprecio desaparece con la avalancha de traducciones y adaptaciones de novelas italianas, aunque permanece la poca claridad del término, que queda evidenciada por la transcripción a veces de *novella*, al modo italiano, como género importado, y otras veces por los esfuerzos de los traductores y adaptadores españoles, que tratan de encajar novela en los compartimentos genéricos que ofrecía la tradición literaria española: ejemplos, consejos, historias, patrañas o cuentos; o bien los esfuerzos que hacían por explicar lo que era la *novella* italiana en su país de origen, haciéndolo cada uno desde el punto de una visión parcial de tan complejo género literario.⁸

Los más doctos retóricos y preceptistas excluyen a la novela de sus tratados o hablan de ella con menosprecio. Así lo hace Alonso López, El Pinciano, en su *Philosophia antiqua poetica*. De esta desconceptuación de la novela comulgaban los mismos autores que las escribían. Así en términos de baja estima literaria hacia la novela se expresa Salas Barbadillo en *Coronas del Parnaso y platos de las Musas*.⁹

A toda esta situación de menosprecio de la novela contribuye el escaso número de ellas publicado durante el siglo XVI. Es por todas

⁸ J. M. Díez Taboada, *Anales Cervantinos*, XVIII, (1979-80), p. 89

⁹ Madrid, Imp. del Reino 1935, fol. 34.

Lope de Vega incluye en las *Novelas a Marcia Leonarda* una opinión llena de erudición: "En tiempos menos discretos que los de ahora llamaban a las novelas cuentos...", *Las fortunas de Diana en Novelas a Marcia Leonarda*, ed. de F. Rico, Madrid, Alianza, 1968, p. 27. Esto explica los intentos de encubrir con otros nombres este género desprestigiado por su origen, su carácter de literatura para ser contada y vacuidad preceptiva.

La desestimación estética en que se tiene a este género literario por parte de los doctos de la crítica oficial podría explicar el silencio e indiferencia hacia la publicación de las *Novelas ejemplares*. Vid. González de Amezúa, *Cervantes, creador...*, ed. cit. Y E. F. Riley, *Cervantes Theory of novel*, Oxford University Press, 1962, p. 166.

estas causas por las que los autores de novelas no llegaron a adquirir conciencia de la elaboración de un género nuevo, pues estuvieron mediatizados por una unión moralizante ajena a preocupaciones técnicas.¹⁰

Así también la palabra novela, además de ser intercambiable con palabras como patraña o ficción mentirosa, de manera poco aduladora, había de evocar ante el público los nombres de Bocaccio, Bandello y otros *novellieri*, prototipos de autores lascivos.

Por otra parte, las primeras novelas, representadas por los primeros libros de caballerías y el resto de la literatura idealista en general, no consiguen el favor de los humanistas, que encuentran en ellas un modelo de insanas costumbres que engañan a los jóvenes y los conducen por un camino equivocado, aunque sí conquistan el éxito entre el público. A esta reprobación ética, a la que va unida durante muchos años su desestimación literaria, atribuye González de Amezúa la falta de preceptivas del género novela.

Por otra parte, éste era un género desprestigiado por su origen oral, ya que de este modo aparecerá ligada a las clases sociales humildes, aldeanos y proletariado urbano, al poseer éstas en el siglo XVII una cultura fundamentalmente oral.¹¹

¹⁰ La novela estuvo envuelta en un absoluto descrédito. Tanta fue su desestimación que todavía a mediados del siglo XVII cuando Saavedra Fajardo, en su *República literaria* hace desfilar por ella a todos cuantos cultivadores de las letras la componen como poetas, filósofos, historiadores, juristas, matemáticos, médicos, astrólogos, etc., ni incluye a los novelistas ni cita una sola novela. Con ello se deja ver la indiferencia hacia ella por parte de la crítica oficial. A. González de Amezúa, *Cervantes, creador*, ed. cit., p. 353.

¹¹ Dice M. Chevalier: "En el estado actual de nuestros conocimientos, parece razonable afirmar que la casi totalidad de los aldeanos y del proletariado urbano por una parte, importante fracción de los artesanos por otra... no alcanza el nivel cultural de la lectura corriente... su cultura -pues no carecen de ella- es fundamentalmente

Fue Cervantes quien redimiría la novela de este menosprecio literario. Pues tras la publicación de las doce *Novelas ejemplares* fue tal la floración novelística del XVII que nos pone a la par de Italia en el cultivo de este género. Representan un hito esencial en la historia de la narrativa española, que conducirá por derroteros distintos y sentará las bases de la moderna novela realista. No hay duda de que las *Novelas* de Cervantes son la semilla que llevarán al florecimiento de la novela del siglo XVII.

Con la publicación en 1613 de las doce *Novelas ejemplares*, Cervantes inició una nueva directriz de la novela corta española. Mejor dicho, la novela corta española antes de tal fecha no era más que una imitación de la italiana, un cuento bastante débil de intrigas y episodios vulgares.

La no existencia de un concepto definido de novela con anterioridad a la aparición de las *Novelas ejemplares* cervantinas hace que se tome a Cervantes como paradigma y punto de partida de este género literario. Cervantes crea el prototipo o modelo de lo que ha de ser una novela corta. Del mismo modo que Boccaccio fue el padre de la novela italiana, Cervantes lo es de la española y, singularmente, de la novela corta. El mérito grande de Cervantes con sus *Novelas ejemplares* fue haber sido el descubridor genial de una región desconocida en

oral..." *Lectura y lectores en la España de los Siglos XVI y XVII*. Madrid, Turner, 1976, p. 14.

La tesis de un arte narrativo practicado transmitido no literario, sino oralmente, de origen exclusivamente hispano-postugués, la teoría del narrar "con gracia propia" lo escuchado por uno mismo, lo visto o vivido personalmente, que nos encontramos en la literatura ibérica desde Trancoso y Rodríguez Lobo hasta Cervantes y se prolonga hasta la más reciente ciencia de la literatura.

España y maravillosa, la novela corta, nunca o apenas hollada por nadie hasta entonces.¹²

Hasta que el docto Alonso lópez, El Pinciano, escribe y publica su *Philosophia antiqua poetica* (1596), no hubo en España un tratadista que, partiendo de la *Poética* de Aristóteles y en exposición y exégesis, tratase las normas de su preceptiva en general y abriese el camino para sentar las bases de la novelística.

La Antigüedad, incluso la llamada clásica, sólo conocía el concepto de composición, en sentido estricto, para la epopeya y la tragedia. No poseyó una teoría general de la prosa ni de sus géneros porque tenía ya a la Retórica como teoría general de la literatura. Entre todos los géneros clásicos la tragedia y la epopeya fueron los más atractivos para los preceptistas de la época, especialmente la epopeya.

Esta atención de los antiguos hacia los grandes géneros no impidió que sus programas se aplicasen a los entonces considerados géneros menores. De hecho era prácticamente imposible que los escritores de novelas cortas pudiesen no prestar atención a doctrinas tan tajantes y severas. Mientras las teorías sobre los grandes géneros pueden ser abordadas a partir de obras de exposición elaborada, existentes en abundancia, para la novela corta hay que acudir a los propios textos. Así, deben ser enfrentados en la mayoría de los casos los proemios, las introducciones o los relatos secundarios como formas de exposición programática de su doctrina.

¹² Cervantes no encontró preceptivas de la novela, de libros normativos que hubiera podido leer por natural curiosidad y para su adoctrinamiento. A la postre, sobrepujando la Naturaleza al Arte, su genio novelístico a las reglas y teorías acabará, como Lope de Vega, por no hacer caso alguno de ellas. A. González de Amezúa, *Cervantes, creador...*, ed. cit., p. 350.

Esas leyes que regían los géneros literarios y las normas consiguientes del arte poético se elevaron durante el Renacimiento a la categoría de autoridad incuestionable.¹³

A partir del Renacimiento, junto con el redescubrimiento de la cultura clásica, surge un afán literario preceptista basado fundamentalmente en las poéticas de Aristóteles y de Horacio. Ello planteó una serie de problemas teóricos en el campo de la literatura. Se creía haber descubierto en las doctrinas de Aristóteles y Horacio recetas de acuerdo con las cuales habían trabajado los poetas de la Antigüedad, y en los siglos de oro no se conocía meta más alta que la imitación de los antiguos, el afán de teorizar se convirtió en un verdadero fanatismo.¹⁴

El Siglo de Oro se caracterizó por el imperio del dogmatismo, de la regulación y de la preceptiva. Es acatada casi por todos los escritores la autoridad de los clásicos, sobre todo la de Aristóteles. El estudio de la poética aristotélica despertó por vez primera en el *Cinquecento* el deseo de llevar a la práctica la abstracción teórica de los géneros literarios.¹⁵

¹³ Basta remitirse a los trabajos de don M. Menéndez y Pelayo en su *Historia de las ideas estéticas en España* y Curtius en *Literatura Europea y Edad Media Latina* para comprobar hasta qué punto Aristóteles y Horacio están presentes en el aparato teórico de los siglos XVI y XVII.

¹⁴ Las Retóricas tradicionales son programas, no teorías. Su fuerza les venía dada por el prestigio incuestionable de quienes las redactaban. Eran una forma de manifestación como cualquier otra de un sistema de dominio ideológico.

¹⁵ Los escritores no acataban tan fácilmente estos preceptos. Croce en su *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* cita el caso del italiano Giambattista Marino quien en una carta a Girolano Petri afirmaba con enorme lucidez: "Io pretendo di sapere le regole più che non fanno tutti i pedanti insieme; ma la vera regola é sapere rompere le regole a tempo e luogo, accomodandosi al costume corrente e al gusto del secolo".

Uno de los tratados en el que queda mejor expuesta la doctrina de los antiguos maestros griegos y romanos, envuelta en el espíritu del método aristotélico es *La Retórica* de Bartolomeo Cavalcanti, en la que su autor recogió y comentó extensamente toda la doctrina sobre la verosimilitud.

1.1.2. Intentos de definición del género.

En el siglo XVI se hallarán teorías novelísticas propias tomando en consideración las doctrinas de Cicerón y el Pontano, y a través del análisis del *Decamerón*. A continuación se fija la novelística en el terreno de la *piacevolezza*, de la agudeza ingeniosa, de la frivolidad y de la sátira. Mediante la coacción a la imitación, las reglas de la unidad, la clasificación de las facecias, las burlas y los *motti*, así como merced a la hegemonía del *fiorentin volgare*, se ve introducida en un marco jocoso o desenfadado, una ordenada sucesión de temas y un corsé estilístico. Por ello, según los teóricos del siglo XVI la novela corta es un entretenimiento expuesto con fin de amenización, en toscano cuidado y con la imitación de los autores florentinos más famosos.

En el *Cinquecento* quedó fijada la novela corta a aquella jocosidad, amenidad, ligereza y carácter placentero que se cree haber observado en la mayor parte de las narraciones que integraban el *Decameron*, tanto más cuanto que el mismo Boccaccio las había prometido en las frases irónicas de su proemio. Parecían, además, corresponder al abolengo semasiológico del término *novella*¹⁶. La novelística fue fijada y sujeta al tono burlesco y liviano; con ello, la teoría que bebía en las fuentes de viejas tradiciones cayó en un rigorismo erudito y pedante del que había

¹⁶ Hay novelas cortas renacentistas que corresponden a dicha definición en el sentido de las exigencias teóricas de los doctrinarios; historias amenas de los *novellieri minori*, las llamadas *beffe*, *burle*, *baie*, *astuzie*. Juegos literarios de humor dotados de importancia histórico-cultural, cronística o relativa a la historia de las costumbres, pero no siempre de valor estético. Vid. W. Pabst, op. cit.

sabido mantenerse alejada en la Edad Media. En ésta lo cómico era considerado como un elemento de la epopeya heroica. En el Renacimiento, un relato serio se consideraba inconveniente para marco de una narración novelística.

Timoneda, insatisfecho con el intento de traducción de sus contemporáneos que equiparaban *novella* a ejemplo, desplaza con su patraña el acento desde lo didáctico moralizante a su justo contrario, a lo burlesco. Con ello se acercó a la teoría de la *piacevolezza* defendida por el *Cinquecento*, que ligaba la novela corta a lo burlesco o jocoso. Aun así Timoneda permaneció muy alejado de la vastedad de ideas, de asociaciones que abarcaba el término italiano *novella*. Al mismo tiempo, no todos los ejemplos ofrecían verdadero adoctrinamiento y provecho moral.¹⁷

Tras la publicación de las *Prose* de Bembo alcanzará eficacia en Italia, y desde aquí en la Europa Occidental una teoría estricta de la novela corta. En 1528 aparece en Venecia el *Libro de Cortegiano* de Baltasar de Castiglione con el cual se tornó eficaz una auténtica teoría de la novela corta que, en el *Cinquecento* sería utilizada por los novelistas y aparece vinculada al siglo XVI. El fundamento de esta doctrina es la utilidad por adoctrinamiento y enseñanza. Gran cantidad de novelistas del siglo XVI afirman el carácter moral, corrector y pedagógico de la novela. Tampoco dejaron los italianos Bandello, Cinthio, Guicciardini y otros de encarecer este propósito.¹⁸

¹⁷ El mundo de la narrativa no se mantiene indiferente a este proceso de asimilación cultural. La novela evoluciona siguiendo cauces muy parecidos de manera que las alusiones a los clásicos y sus obras adquieren con el paso del tiempo una frecuencia inusitada.

¹⁸ La mayoría de los refundidores y adaptadores españoles no se dejó seducir por el sinnúmero de reglas, leyes y tradiciones retóricas que reactivó el siglo de Bembo, sino que se atuvo a la tendencia moralizadora, al menos en los títulos y en los prólogos, como línea básica. Vid. W. Pabst, op. cit.

El escritor español no lucha tanto contra las imposiciones de una doctrina estética, dogmática y, en una gran medida, esterilizadora, cuanto contra la censura de la autoridad eclesiástica cuyo favor pretende ganar.

Francisco Lugo y Dávila fue uno de los primeros escritores que sintió una preocupación estética por la novela, sacándola del humilde lugar retórico en que se encontraba. Tal interés lo demostró en repetidas ocasiones en diversos pasajes de sus obras, en contraposición al silencio de sus contemporáneos. La obra de Lugo y Dávila *Teatro popular. Novelas morales*, es una de las pocas de aquel tiempo en que un autor deja ver una preocupación estética por la novela y aspira a sentar su preceptiva. Pone como modelo de ellas entre los griegos a *Theagenes y Cariclea*, a *Leucipo y Clithophonte* y, en nuestro vulgar, el *Patrañuelo*, Cervantes y otras muchas. Para Lugo y Dávila la prioridad en la escritura de las novelas correspondía a los griegos Aquiles Tacio y Heliodoro.¹⁹

Lugo y Dávila acota unos términos que encierran toda la preceptiva de la Novela ya que se pregunta qué es fábula, quiénes son sus inventores, qué género de fábula es la novela, qué partes requiere tener, qué preceptos se deben guardar, y de qué utilidad son dichos preceptos. Lugo y Dávila afirma que la fábula de la *novella* debe mover a la admiración con suceso dependiente del caso y la fortuna, mas esto tan

En la novela corta del siglo XVII el correlato ejemplarizante más inmediato será la necesidad de cautela y prudencia; o, lo que es lo mismo, la necesidad de mantenimiento de un *status quo* moral con la sociedad.

¹⁹ En este sentido, Torquato Tasso en sus *Discorsi del Poema Eroico* fue el primero en advertir el destacado papel que la novela bizantina desempeña en el marco narrativo del Renacimiento y el primero en acercar el género bizantino a la preceptiva española en la búsqueda de una tradición clásica. Vid. M. A. Tejeiro Fuentes, op. cit.

próximo a lo verosímil, que no haya nada que repugne al crédito.²⁰ A juicio de Lugo y Dávila la novela es un poema regular fundado en la imitación, al ser toda la poética -según la definió Aristóteles- una imitación de la Naturaleza.

Halla los modelos literarios para la práctica y aplicación de toda su doctrina en Italia: son la *Fiammeta* y el *Decameron* los dechados a seguir por los escritores en la composición de una novela.

No toca el Brocense la preceptiva de la novela, ni en sus obras latinas ni en las castellanas, en sus *Comentarios a Garcilaso*.

El licenciado Francisco de Cascales, en las *Tablas poéticas* nos dice que la novela debe ser imitación definiendo ésta así: "es el arte de imitar con palabras... Imitar es representar al vivo las acciones de los hombres, la naturaleza de las cosas y diversos géneros de personas, de la manera que suelen ser y tratarse".²¹ Doctrina que corrobora más adelante como si, inconscientemente y sin proponérselo, quisiera asentar la verdadera y nueva preceptiva de la Novela.²²

²⁰ Establece el concepto aristotélico de la fábula como imitación de una sola acción (agnición, peripecia y perturbación), defiende el decoro en la creación de los personajes pero expone un principio de verosimilitud totalmente ajeno a la poética. El autor describe el propósito de las novelas como el de 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 así, mirándose en los casos que avanzan y representan las novelas, compongan sus acciones, imitando lo bueno y huyendo de lo malo. Lugo y Dávila, *Teatro popular*, ed. de E. Cotarelo, Madrid, Vda. de Rico, 1906.

²¹ F. de Cascales, *Tablas poéticas*; Murcia, Madrid, Sancha, 1617, p. 8.

²² En el Prólogo de las doce *Novelas ejemplares* el autor afirma la originalidad de su creación:

"... yo soy el primero que he novelado en lengua castellana; que las muchas novelas que en ella andan impresas todas son traducidas de lenguas extranjeras; éstas son mías propias, no imitadas ni

Cervantes dejó una huella bastante profunda en el arte narrativo, pero no dio lugar a un género literario, trabajaba en una zona más amplia que, abriéndose paso a través del siglo XVIII, no florecería verdaderamente hasta entrado el siglo XIX.

La base principal que utilizó Cervantes para hacer una teoría de la novela fue el conocimiento de que la épica podía escribirse en prosa. Poetas de la talla de Tasso, trataron de reconciliar las formas poéticas de la épica y poesía narrativa. Pero el intento de Cervantes de hacer lo mismo con la novela tuvo una significación mucho mayor en la historia de la literatura europea. Si bien a comienzos del siglo XVII la épica difícilmente podía considerarse en decadencia, la poesía narrativa estaba destinada, en realidad, a ceder el paso a la novela. Cervantes vio la relación existente entre la épica antigua, la novela de caballerías por ella engendrada y lo que sería la descendencia de esta última: un tipo de novela que combinara el atractivo de los libros de caballerías y las nobles virtudes de los poemas épicos. Casualmente, hubo también otro elemento influyente, de carácter culto, que participó en la formación de la nueva criatura: la novela bizantina. Con el conocimiento de que la épica podía escribirse en prosa, Cervantes tuvo ya una base sobre la que construir una teoría de la novela.

En el centro de la teoría literaria de Cervantes se halla la antigua dicotomía entre el arte y la naturaleza. El gran problema que ésta encierra consiste en cómo crear una obra de arte con los abundantes y desordenados materiales de la vida.

Sólo un número reducido entre los críticos españoles del Siglo de Oro penetra en los problemas del arte literario con la profundidad con que lo hacen los mejores críticos italianos que tratan el tema. Los críticos españoles de la época, sin embargo, muestran una

hurtadas." M. de Cervantes, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1962, p. 173.

preocupación más profunda por los efectos que la literatura puede producir en el público. Pues los críticos de las novelas de caballerías en España se preocupaban más de los efectos que éstas producen en el público, y menos de las cualidades artísticas formales que los críticos del *romanzo* en Italia.²³

Cervantes se propuso comunicarse con un público numeroso, sin sacrificar por ello la calidad artística a los gustos de sus miembros menos cultivados. En la teoría de Cervantes, la obra de arte literaria no se halla edificada en el vacío: sus cualidades formales eran realmente inseparables de los efectos que esta obra producía en el público.²⁴

Dividido Cervantes entre la opulencia verbal del poeta y la sobriedad del historiador, sus preferencias estilísticas tendían a inclinarse hacia esa gracia de agradar a todos los públicos. Para Cervantes, el autor debía ser extraordinariamente responsable ante su obra. No tenía que depender, como lo hacía el dramaturgo, ni de la pluralidad del público ni del interés comercial de los intermediarios. Una novela es un asunto de orden privado en mayor medida que lo es una obra teatral, y por eso fue con el lector individual con quien Cervantes estableció lazos de simpatía en los que nunca ha sido igualado. Por ello, su teoría de la novela se halla humanizada por este sentimiento personal respecto al lector. Pero una de las dificultades mayores que se le plantearon a Cervantes fue la de comunicar al lector,

²³ Lope de Vega, por ello, reconocía que en lo relativo a la prosa novelística la situación era la misma que en lo referente a la comedia, por ello las novelas cortas, opinaba, “tienen ... 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, *La desdicha por la honra*, ed. cit. de 1968, p. 14.

²⁴ Cervantes nos dice cuál es su ideal de la novela: ha de estar escrita con gracia, en un estilo que agrade a ambos extremos del público, “al discreto y al simple.” E. F. Riley, op. cit., p. 183.

sin dar la impresión de exageración, las cualidades sobresalientes y dignas de admiración de sus personajes idealizados.

1.2. Presupuestos que deben cumplir las novelas.

1.2.1. Teoría de la finalidad.

Ya en la antigua Grecia la importancia de las dos funciones instrucción y entretenimiento, adscritas tradicionalmente a la poesía, fue una cuestión de gran interés. La doctrina horaciana del *mixit utile dulci* era lugar común de todas las *Poeticas* en tiempos de Cervantes: "el poeta que enseñare y deleitare será bueno, y el que no, malo", escribía El Pinciano ²⁵. Así éste y otros admitían que el autor se apartara de la norma establecida en favor de la ejemplaridad de sus obras.

También la novelística anterior a Boccaccio presentaba casos especiales individuales para ejemplificar la conducta falsa o acertada. Con ello se unía lo ameno con lo instructivo moral, el placer con la utilidad. Así Escalígero considera que el oficio del poeta era enseñar deleitando. Según Castelvetro su misión era proporcionar placer y entretenimiento al pueblo. Piccolomini admitía las dos funciones pero hacía hincapié en la doctrina sin aceptar que sólo pudiera producir deleite la buena poesía. Tasso pensaba que la épica debía ser útil y agradable al mismo tiempo.

Deleite, diversión, entretenimiento son fines sustanciales de toda novela de los que no se aparta Cervantes. La amenidad es el verdadero vínculo que liga al autor con el leyente. En la teoría cervantina, como en

²⁵ Así censura A. López a muchos novelistas que, "por no haber sabido temprar ni mezclar a propósito lo útil con lo dulce, han dado con todo su modesto trabajo en tierra, pues no pudiendo imitar a Diógenes en lo filosófico y docto, atrevida, por no decir licenciada y deslumbradamente, lo pretenden imitar en lo único, entregándose a maldicientes, inventando casos que no pasaron..." etc. A. López, *Philosophia antigua poética*, ed. de Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1953 p. 104.

gran parte de la teoría de la época, el entretenimiento es característica de la novela. El entretenimiento es provechoso e incluso necesario y las mejores novelas son obras de arte que proporcionan placer, provecho y recreación.

La crítica postulaba que uno de los fines privativos de la novela era el deleite: la hermosa concordancia que el alma ve o contempla en las cosas que la vista o la imaginación le ponen por delante. Como consecuencia, toda cosa que tiene en sí fealdad, descompostura, no nos puede causar contento alguno.

Para que la novela cumpla con la finalidad de deleitar tiene que ser verosímil. Y de la posesión de la verdad se desprenderán la complacencia, el gusto, el entretenimiento del lector. Esta idea viene esbozada por Aristóteles en su *Poetica*, al afirmar que conocer la verdad no es un deleite exclusivo de los filósofos sino de todos los hombres.

En tiempos de Cervantes se pedía a la literatura que despertara admiración en el lector o en el espectador. Dicha finalidad llegó a adquirir una dignidad semejante a la alcanzada por las funciones tradicionales de la instrucción y el entretenimiento. Tal admiración estaba determinada por el nivel intelectual de los lectores a quienes el autor se dirige. La admiración se presenta asociada a la función de deleitar en Cervantes.²⁶ El novelista del siglo XVI era responsable, en buena parte, respecto a las normas estéticas aceptadas y abstractas y también, de una manera que nadie habría podido sospechar antes de fines del siglo XVI, respecto al lector.

²⁶ Para Cervantes era esencial la verdad en literatura, es fundamental la idea de que la utilidad de la prosa narrativa dependía sobre todo de su verdad poética; por ello, Cervantes se preocupaba más de no sobrepasar la verdad que de todo exceso estilístico. Sus continuas referencias a la pretensión de verdad penetran en los principales compartimentos de su teoría de la novela.

Los escritores del XVII intentaban sobrecoger, impresionar, admirar, a sus lectores por dos motivos: uno, porque resultaba agradable y otro para atraer su atención y hacerlos receptivos para que aceptaran la lección de moral y fuera posible comunicarles una verdad universal. Para inspirar y despertar admiración y que ésta fuese edificante había que retratar lo excepcional o lo ideal.

El topos de la utilidad moral tenía que vincularse de forma profunda con la práctica literaria en la España Católica de la teoría teológica del arte. Las razones que llevaron a los autores a aspirar en sus obras al valor instructivo y a la utilidad moral tienen su origen en la tradición y en el poder que las doctrinas retóricas y poéticas ejercieron sobre ellos.

Las primeras definiciones de la novela buscan acercar este nuevo género al público e identificarlo con el modelo procedente de la antigüedad clásica.

La literatura debe despertar admiración en el lector o en el espectador. Con esta palabra se entendía una excitación estimulada por todo lo excepcional, bien por su novedad, por su excelencia o por sus características; pero en la admiración se versaba uno de los principios fundamentales del arte barroco constituido por hallar la manera de reconciliar lo maravilloso y admirable con la verosimilitud. Se había intentado arrancar la novela, en tanto moderna forma narrativa, del campo donde mantenían toda su vivencia las doctrinas heredadas de la antigüedad y, sobre todo, separarla del precepto de unidad de acción; sin embargo, la novela no pudo substraerse a la doctrina y claudicó ante los preceptos (no sólo al de la unidad de acción; también, a veces, al de tiempo y lugar, pero muy especialmente al de verosimilitud).²⁷

²⁷ Ya se exponía en la antigüedad la verosimilitud como característica fundamental del arte literario. Para Cervantes, igual que para Tasso, es éste uno de los mayores problemas de la

Los autores de prosa novelística reclamaban la ejemplaridad para las obras más dispares. Aplicada a obras tan diferentes como *El asno de oro* de Apuleyo, y la *Diana enamorada* de Gil Polo, su radio de alcance era muy amplio, aunque las afirmaciones no solían ser muy importantes. Esta pretensión de ejemplaridad adquirió nuevo impulso en la segunda mitad del siglo XVI cuando, según Di Francia, Giraldo Cinthio dotó por vez primera a sus *novelle* de un auténtico propósito edificante.

Una tercera función se añadió a la poesía tomada de la retórica y era que ésta debía producir emoción. La mayor parte de los críticos españoles asignaba a la poesía las dos primeras funciones que luego pasarían a la novela corta, y que se aplicaban tanto a la poesía como a la prosa narrativa o el teatro.²⁸

Los géneros narrativos empiezan a destacar por su carácter moralizador, que se convertía en una práctica habitual en ellos. A partir del período contrarreformista se buscará la finalidad de enseñar deleitando, educar al público iletrado en el conocimiento de nuevos horizontes y experiencias íntimamente unidos al espíritu religioso dominante. De tal modo se hizo común esta doctrina que no hay aprobación de novela alguna de aquel tiempo en que el autor no dé fe de que cumple con ambos fines: el deleitar honesto y la lección moral.

literatura. Los orígenes de esta idea dentro de la teoría literaria se encuentran en la antigüedad. El concepto de admiración es desarrollado a partir de Aristóteles, que estipulaba la necesidad de lo maravilloso en la tragedia, especialmente en la épica. Vid. E. F. Riley, op. cit.

²⁸ Para Gil de Zárate la finalidad más importante de la novela corta será el entretenimiento. La considera “obra de entretenimiento más bien que literaria”, situándola entre la novela picaresca y la de costumbres. E. F. Riley, op. cit., pp. 160 y ss. *Resumen histórico de la Literatura Española*, parte II de su *Manual de Literatura*, t. III, Madrid, Boiz Editor 1844, p. 243.

Tanto es así que Tirso de Molina dejará ambos conceptos en el título de su segunda obra novelística, *Deleitar aprovechando*.²⁹

Un rasgo esencial de la expresión literaria de la novela corta, también en la Edad Media, consistía en exponer lo ejemplar del caso singular y en aducir ejemplos concretos para aseverar posibilidades y complicaciones posibles. Las novelas o narraciones cortas provenientes de formas medievales procuran siempre revestirse con un ropaje ejemplar y moralizante. Es ésta la razón, entre otras, de que el doble aspecto "material narrativo/función didáctica" perdure y sea, de hecho, la base del género ya formado y a la vez explica el porqué de la tendencia a hacer de los relatos narraciones ficticiamente reales. La generalización se aseveraba mediante el ejemplo real. Desde los refranes hasta los mismos argumentos adquirirían un contenido vivencial ejemplar por el mero hecho de referirlos a personas contemporáneas o de recuerdo aún reciente. De ese modo, las *novelle antiche* y las vidas de los trovadores, aunque formalmente muy alejadas de los ejemplos, desde el punto de vista literario se acercaban a ellos por su función.³⁰

La libertad italiana en la *novella*, aunque en el *Cinquecento* había padecido ya fuertemente bajo los embates del Concilio de Trento, de Castiglione, Bembo y el aristotelismo, no se dará jamás en España. Las novelas cortas necesitan de la libertad de expresión, y la España del siglo XVI no se la otorgó. La proliferación de las tradiciones retóricas y poéticas, de las reglas ciceronianas, de los preceptos de Castiglione, de los *topoi* y las fórmulas, de la ley de la imitación, de la hegemonía del

²⁹ *Deleitar aprovechando por el Maestro Tirso de Molina*, Madrid, Imp. Real, 1635.

³⁰ En el *Cinquecento* en Italia ya habían pasado los tiempos de los *exemplos*, mientras que aún en España en el siglo XVII Cervantes exigía en sus novelas el ejemplo provechoso. El *Cinquecento* tardío pretendía de la novelística algo más que *ammaestramenti* y *morale filosofia*. Los tiempos de los *exempla* habían pasado ya para Italia. J. Talens, op. cit., p. 130.

habla toscana, de la teoría de la agudeza formulada por el Pontano y del esquema del marco narrativo, daba libertad, gusto y vigor a las novelas italianas. España producirá novelas cortas, novelas muy distintas a las del Renacimiento italiano, novelas de asombrosa libertad temática, aunque siempre sometidas a la fórmula mágica del ejemplo.

Hasta las postrimerías del siglo XIX se extiende en España la tradición del *exemplum*, provecho moralizador, didáctico, ejemplar, de toda narración. Esta tradición era ya en el siglo XII un lugar común, un *topos* y una teoría literaria. Así las novelas de Bandello alcanzaron en España el título honorífico de *exempla*. El carácter ejemplar o moralizador se subrayaba en las colecciones de novelas.

Al igual que en la Edad Media, en el siglo XVI bajo el velo de lo ejemplar se escondían otras intenciones, por ejemplo: alguna de las historias con las que Pedro Alfonso quería disciplinar a los clérigos eran galantes, casi obscenas, pero en modo alguno morales. Dicha tradición del *exemplum* era para muchos autores una simple etiqueta, una fórmula, máscara o fachada. Era una tradición que los narradores medios tomaron muy en serio.

La posición de la novela corta estaba influenciada por las tradiciones estético-literarias. En toda la Edad Media cristiana no sólo los criterios cristiano o pagano fueron decisivos para el enjuiciamiento y aceptación de una obra, sino que la mitología, las fábulas de los héroes antiguos y la literatura erótica fueron rechazadas de acuerdo con este punto de vista. Así resulta incomprensible el porqué las novelas cortas, tanto eróticas como provenientes de la fábula antigua intentaron envolverse en el ropaje de la enseñanza ejemplar y moralizante.

En España, todavía en 1613 podía asegurar Cervantes en el Prólogo a las *Novelas ejemplares*: "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" sin enfadar a los lectores. En tiempos de Cervantes, al igual que en la Edad Media, la palabra ejemplar tenía el siguiente significado: "contiene ejemplos y lecciones morales". En este sentido, la ejemplaridad se asociaba con el cuento.

Para Cervantes, las *Novelas* contienen una virtud positiva que es el ser ejemplares. La ejemplaridad es un atributo que da unidad a todas las narraciones incluidas en una colección. En las colecciones de Boccaccio y de la mayor parte de los *novellieri* dicha unidad viene determinada por el fondo o marco de la narración.

En el siglo XVII está muy aceptada la idea de que las novelas cortas que integran una colección deben tener una unidad. Muy tempranamente se había impuesto también entre otros novelistas la idea de que las novelas cortas que integran una obra siguen siendo narraciones diferentes incluso dentro del marco que define una unidad. Probablemente no ha habido ni un solo narrador dotado de instinto artístico que no haya estado convencido de la imposibilidad de aplicar las reglas de la unidad a la novelística, al menos mientras se trataba de extender la idea de la unidad a una colección entera, por encima de cada narración en particular.³¹

Era el carácter ejemplar lo que hacía castiza la narrativa española. La originalidad radicaba en la historia objetiva de una forma de ver la realidad que forzaba el carácter falsamente ejemplar de esa narratividad.

³¹ La ejemplaridad es una de las características que señala Cervantes en la novela ideal y las figuras y cualidades ejemplares que enumera recuerdan a algunas de las que aparecen en tratados italianos sobre la épica y la novela.

De acuerdo con los criterios antirrealistas de la época, los personajes debían ser descritos ateniéndose a su ejemplaridad, cómo debían o no debían ser. Por encima de los ejemplos edificantes existía una región en que lo poéticamente verdadero y lo ejemplar se reconciliaban y éste era el sentido amplio en que Cervantes entendía la ejemplaridad. Cervantes creía que una obra poseía verdad poética, ésta según la teoría de la época podía residir también en representaciones menos idealizadas, en las acciones de personajes ficticios que no eran como debieran. La literatura imaginativa de la época era ejemplar sólo por ser representación de la vida.

Cervantes rechaza el carácter de mero ejemplo para sus novelas, con lo cual las aleja conscientemente de la tradición del *exemplum* medieval. La crítica moderna parece haber entendido la actitud de Cervantes. Ésta parte de la tradición del *exemplum*, pero trata de superarla y alejarse de ella, aunque al mismo tiempo añade el adjetivo “ejemplares” a sus novelas para cobijarlas bajo las resonancias positivas que el *exemplum* halla en la tradición española. Así lo pone de relieve W. Pabst, cuando asegura que si bien el adjetivo ejemplar surtiría en la España del siglo XVII, al revés que en la Italia de finales del XVI, un efecto atractivo del público, puesto que el carácter de ejemplar correspondía “al gusto medio del lector español y a la vieja tradición católica”. Al quedar rechazado el *exemplum*, como patrón interno general de estas novelas, se deja abierto el camino a otra tradición que es la del cuento. Así se puede comprobar cómo en la dedicatoria al Conde de Lemos que Cervantes puso al frente de las *Novelas ejemplares*, las llama cuentos.³²

³² “Sólo suplico que advierta vuestra excelencia que le envío, como quien no dice nada, dos cuentos que, a no haberse labrado en la oficina de mi entendimiento, presumieran ponerse al lado de los más pintados.” *Anales Cervantinos*, XVIII, (1979-80), p. 89.

Pero Cervantes no dio de un modo definitivo el nombre de cuentos a estas novelas y afirmó su originalidad diciendo no sólo que eran producto de su ingenio, sino además pretendiendo constituirse fundador de todo un género de la literatura española, por medio de la conocida frase del prólogo.

Cervantes no trata de describir o calificar sus novelas conforme a un género literario cuyo concepto estuviese perfectamente claro, pues ya hemos explicado que no lo estaba. Lo que hace al titular sus narraciones *Novelas*, es emplear un nombre distinguido por su procedencia extranjera, que en sí mismo traía la connotación de novedad, y que no respondía a un concepto claro de ningún género concreto. La adición del adjetivo ejemplar tiene el valor de precisar el alcance del término novela. Si novela se tomase en el sentido de literatura trivial y barata, ejemplar corregiría ese efecto peyorativo. Si novela recordase el carácter de ligera y licenciosa, que podría tener por su relación con el género italiano, entonces ejemplar lo corregiría. Cervantes hallaba dentro del término novela gran libertad, pues como el género novela no estaba definido de un modo conceptual claro daba pie para extenderse y ampliarse dentro del concepto de narrativa breve; y por la misma razón, ese término novela no impedía partir del cuento y de su fantasía fabuladora, mantener el cariz de ejemplar moralmente y acercarse incluso a formas intermedias.³³

³³ J. M. Díez Taboada, rev. cit., pp. 90-2.

M. Baquero Goyanes estima que es difícil precisar el porqué Cervantes empleó la voz novela para sus narraciones breves. Según A. González de Amezúa, Cervantes las llama así para darles una mayor dignidad e importancia literarias, a imitación de las italianas, sobre todo para diferenciarlas de las patrañas y cuentos de Juan de Timoneda que poseían más baja calidad. Timoneda pudo llamarlas cuentos, a la española, arrastrado por su nacionalismo literario. Cervantes es quien redime a la novela de tal discriminación, elevándola a la categoría de género literario. Vid. E. Rodríguez, *Novela corta marginada del Siglo XVII*, Universidad de Valencia, 1979, p. 47.

La crítica que emana de nuestra novela marginada nunca pone en cuestión las estructuras establecidas sino que las justifica, lo moralizador y lo didáctico, el tópico de la ejemplaridad, intensificando un rasgo tradicional de nuestra literatura: la función de la prosa narrativa se hallaba en relación, principalmente, con el concepto de ejemplaridad.

1.2.2. Teoría de la verosimilitud. El lenguaje que debe aplicarse al género.

El libro citado de A. López Pinciano *Philosophia antiqua poetica*, fija los preceptos que debe seguir el género narrativo. Basándose en Tasso, su autor confiesa ser un verdadero conocedor y admirador de las novelas de Heliodoro y Tacio de las que destaca aquellos recursos que más le impresionan; por ejemplo, el problema de la verosimilitud, que incide directamente en la narrativa renacentista. Frente a la literatura irreal y fantasiosa, la novela bizantina presenta un rasgo de verosimilitud, de posibilidad ante la realidad, que será resaltada por los preceptistas y las corrientes intelectuales de la época. Dice A. López: “A mi parecer que la verisimilitud es lo más intrínseco de la imitación”.³⁴ En otro pasaje del libro: “la imitación está fundada en verisimilitud”.³⁵

Dicho manual se convierte en uno de los más importantes para entender esta cuestión. López Pinciano considera que no hay ninguna diferencia esencial, como algunos piensan, entre la narración común fabulosa del todo, entre la que está mezclada en historia, entre la que tiene fundamento en verdad acontecida y entre la que lo tiene en pura ficción y fábula.³⁶

³⁴ A. López Pinciano, op. cit., p. 144.

³⁵ Ibíd., p. 108.

³⁶ Ibíd., p. 165.

El Pinciano y Cueva presentan el decoro como una de las partes de la verosimilitud, y Cascales recuerda el precepto de la Retórica que establece que la narración será verosímil si las cosas narradas corresponden a “personas, tiempos, lugares y ocasiones.”³⁷

En el centro de la doctrina cervantina sobre la novela se halla también la teoría de la verosimilitud. Cree Cervantes sinceramente en la existencia de un fondo de verdad inmutable e irreductible, al que no afectan las variaciones formales. La verosimilitud será para Cervantes parte fundamental de la idea novelizada.³⁸

El propósito de Cervantes no es formular una verdad dogmática en sus *Novelas ejemplares*, sino estimular al lector a una búsqueda lúcida de esa verdad en la realidad de la vida y el hombre. Cervantes no pretendía con ellas moralizar, sino persuadir con su profundo conocimiento de las leyes que rigen la vida.

Según Cervantes, para conseguir verosimilitud debe hacerse un uso apropiado y expresivo de los detalles, subordinados a la forma y al propósito de la obra y no una acumulación de éstos. Por ello, a Cervantes no le complacía el uso del lenguaje retórico; pues la retórica tendía a persuadir y a convencer. Era asociada tradicionalmente con la alteración o falseamiento de la verdad. Es la complicación innecesaria, por ello uno de los motivos más frecuentes de la crítica estilística cervantina.³⁹

³⁷ F. de Cascales, op. cit., p. 126

³⁸ S. Zimic, “Hacia una nueva novela bizantina: *El amante liberal*”, en *Anales Cervantinos*, XXVII, (1989), p. 158, n. 36.

³⁹ Para Cervantes el dilema estilístico de la novela se hallaba en cómo decorar la novela con los bellos y deseables adornos de la poesía, sin sacrificar la estricta verosimilitud que le es esencial.

Todos aceptaban que la historia y la poesía eran diferentes, que la verdad pura y simple era enemiga del estilo rebuscado. Por ello, constituía un lugar común para la crítica prevenir al historiador contra el uso de un lenguaje adornado y exagerado. El Pinciano decía que la llaneza y la simplicidad eran compañeras de la verdad.⁴⁰ Cascales daba el nombre de verdadero a todo lenguaje espontáneo sin adornos.⁴¹

Según la doctrina de los humanistas del *Quattrocento*, la verdadera elocuencia era propia sólo del latín. Pero no podía ser éste el lenguaje de las novelas cortas, pues era demasiado noble para ser aplicado a temas frívolos y banales. A pesar de ello, algunas obras publicadas como la *Historia de duobus amantibus* de Piccolomini, el *Liber facetiarum* de Poggio y otros, demuestran que también el latín era capaz de la expresión novelística. Las frecuentes invectivas de los *novellieri* contra las *sottigliezze* y su modestia, que no siempre era sólo afectada, así como su consciente deseo de sencillez no pueden explicarse sólo por este antagonismo, que surge recién en el *Quattrocento* entre novelas cortas y elocuencia, entre narraciones en la lengua popular y poesía culta en ropaje latino.

Dentro de la tradición de los *exempla* había posibilidades de evasión y rodeo por medio del lenguaje aplicado a los relatos. Evidentemente, la severa censura asestaba en primer lugar sus miradas sobre el lenguaje. Para Vozmediano, el criterio decisivo era la “lengua honesta”; Truchado habló del “estilo más puro y casto”; era uso distanciarse de las “maneras de hablar alto desenvueltas” de las naciones vecinas. Dantisco habla abiertamente de “rodeos”, de la

⁴⁰ A. López Pinciano, op. cit., p. 208.

⁴¹ Cascales, op. cit., p. 106.

narración que evita las palabras deshonestas y de las artes sutiles de una expresión “sin nombrar claramente cosas semejantes.”⁴²

Las definiciones dadas por Lope de Vega y otros autores sobre la novela se hallan en la misma línea de la esbozada por Suárez de Figueroa. Cervantes elimina de la novela todo elemento culto y erudito. A su parecer, se deben proscribir de ella “las sentencias de los filósofos”, las “fábulas de los poetas” y las “oraciones de los retóricos”, pues son elementos adventicios y pegadizos que la deforman y hacen perder el hilo argumental de la misma. A su vez, se burla de los ostentosos adornos eruditos que usan sus contemporáneos, y que introducen incluso en obras de entretenimiento, de la pedantería de los eruditos, del culto a la autoridad de los antiguos y del humanismo decadente y libresco.

La verdad universal, se pensaba en la época, es propia tanto de la novela como de la poesía y no debe quedar oscurecida por los pormenores.

A veces no quedaba muy claro el límite entre la ficción y la verdad, pues se contraponen las diversas teorías de los preceptistas. Algunos aseguran que la novela necesitaba entenderse como una derivación de la épica que se diferencia de la epopeya tradicional por estar fundada en pura ficción, y cuyo arquetipo se halla en la novela bizantina de Heliodoro y Aquiles Tacio.⁴³

Con la difusión de la *Poetica* de Aristóteles en Italia, a partir de la segunda mitad del siglo XVI, la suprema autoridad del filósofo vino a

⁴² W. Pabst, op. cit., p. 208.

⁴³ J. F. Caravaggio, A. López Pinciano, “La estética literaria de Cervantes en el *Quijote*”, en *Anales cervantinos*, VII, (1958), p. 25.

justificar la ficción poética y a explicar a las gentes su diferencia respecto a la historia.

Para Cervantes, la ficción da ejemplos que imitar y ejemplos de los que se debe huir; nos entretiene y nos ofrece alguna verdad sobre la vida. Es por ello que la verdad poética y la moralidad eran, según él, inseparables.

1.2.3. Otros presupuestos: imitación, invención.

La imitación junto a la *elegantia*, *elocuentia*, *ornamentum*, eran todos elementos integrantes de la doctrina renacentista y viejos conocidos, no sólo de los novelistas, sino también de sus predecesores de la Antigüedad.

La teoría del siglo XVII no esboza una distinción clara entre imitación e invención. Pues sucede que el término retórico *inventio* se usa a menudo con muy poca diferenciación respecto a los términos *imitatio*, *ficticio* y *favola*. Significa primariamente el hallazgo de material para la obra en tanto que *dispositio* significa su selección y organización. No obstante la distinción entre ambas palabras no es clara.

La imitación era para Cervantes componente fundamental en la novela. Sin embargo, el término imitación o mimesis no aparece con la debida claridad en la preceptiva cervantina. El novelista tiene que aprovecharse de la imitación, de manera que cuanto más perfecta sea ésta, mejor será lo que escriba; esta perfección no la hallará quien huya de la imitación y de la verosimilitud.

Las *Novelas ejemplares* son eternas porque imitan la realidad y contienen las normas preceptivas que exigía Cervantes para la novela. Esta imitación de la vida y acciones de los hombres, “remedamiento o contrahechura”, que decía Alonso López, tan sobriamente apuntada por

Cervantes como norma preceptiva en el arte de novelar, casándose con la invención o poder generativo suyo, será la que engendre las *Novelas ejemplares*, las cuales, aunque estéticamente sean obras distintas, tienen ese fondo realista que las hace eternas, cumpliéndose con ello, además, la segunda de las normas preceptivas que el mismo Cervantes exigía para componerlas.

En la teoría de la novela cervantina la primera cualidad que no puede faltar al cultivador de este género es la invención, cualidad de la que él mismo se siente íntimamente poseído. Por ello, la fábula o novela se concibe en la imaginación del escritor.

En cuanto al estilo se refiere, la teoría de la novela se configuró a partir de la teoría poética: el poeta no sólo debía conocer todas las reglas y artificios propios de su oficio para perfeccionar su talento natural por medio del arte, sino que debía poseer también una buena información general acerca de toda clase de materias. Debía ser ante todo un hombre culto, sus conocimientos no tenían límite. El prestigio y la autoridad de que gozaban los antiguos escritores griegos y latinos, juntamente con la teoría de la imitación de los modelos, hicieron que el estudio fuera una necesidad para el poeta. De tal erudición poética deriva la creencia en la función educadora de la poesía, en su nobleza inherente y su alejamiento de lo vulgar y de la multitud. Finalmente, de la creencia en que la poesía era un compendio de todas las artes y ciencias e incluía en ella gran parte de la sustancia de la filosofía y la oratoria.

Para algunos teorizadores de la novela, el escritor debía poseer ciertas cualidades personales. Bargagli requería que el narrador de *novelle* poseyera también aquellas cualidades histriónicas: la voz, los gestos y el pronunciar de un determinado modo.⁴⁴ Pero esta distinción

⁴⁴ Vid. A. Asor Rosa, *Letteratura Italiana: Le forme del testo, La prosa*, Torino, Giulio Einaudi, 1984,

era también estrictamente literaria, y en la teoría del Siglo de Oro se aplicaba de una manera habitual y en formas muy diversas. Balbuena la reducía a sus términos más sencillos al definir dos clases de narraciones, una “natural e histórica”; la otra, “artificial poética.”⁴⁵

Algunos tratadistas italianos como Piccolomini y Tasso percibieron el peligro que para la poesía representa la erudición incontrolada, aunque aceptaron el principio general, trataron de someterla a una disciplina. En España, en cambio, Rengifo, Carvallo y otros autores exigían que el poeta tuviese algunos conocimientos de las demás artes, ciencias y profesiones, aunque no fuese un experto en ellas.

Suárez de Figueroa en el *Pasajero* definía la novela como una composición ingeniosísima, cuyo ejemplo obliga a imitación o escarmiento. Suárez de Figueroa piensa que la novela no debe ser simple ni desnuda, sino mañosa y vestida de sentencias, documentos y todo lo demás que puede ministrar la prudente filosofía.

Piensa también Lope de Vega que el poeta ha de nutrirse de todas las ciencias, y al mismo tiempo ha de poseer grandísima experiencia de las cosas que suceden. Dicha doctrina poética la vemos aplicada en la novela de Cervantes, pues dice Don Quijote al bachiller Sansón Carrasco que para componer historias y libros de cualquier clase es menester un gran juicio y un maduro entendimiento. Hacia finales del siglo XVI se insistía en el esfuerzo intelectual a pesar de la persistencia de la doctrina platónica. Cervantes pone en boca de uno de los personajes del *Quijote* el entendimiento que ha de poseer el escritor como condición fundamental a la hora de componer una novela.

La variedad es una de las cualidades fundamentales que según Cervantes debe incluir la novela ideal, la virtud especial de la variedad,

⁴⁵ Prólogo de Balbuena, recogido en J. Van Horne, “El Bernardo of Bernardo de Balbuena”, *UISLL*, XII, (1927), p. 146.

para Cervantes, que consiste en procurar al lector el placer del cambio.⁴⁶ La variedad era un principio natural, como la capacidad de invención; todos estaban de acuerdo en que servía para vivificar, deleitar, embellecer y enriquecer. Era una de las dos cualidades más evidentes que señala el Canónigo de Toledo al hablarnos de su ideal de la novela.

Para Cervantes el oficio de novelista consiste en moldear la variedad de la experiencia hasta lograr una forma artística coherente que satisfaga a la inteligencia, pero no a costa del placer producido por la variedad. El escritor necesitará experiencia del mundo y experiencia de su arte. De ahí las frecuentes alusiones a la experiencia como guía, maestra de las artes. Serán dados ingenio y agudeza por la experiencia, adquirida tanto a través de la vida como a través de los libros.

La teoría de los estilos de la Antigüedad apenas figura en la teoría cervantina, aunque estudios de los efectos producidos por ella en sus obras vendrían a mostrarnos que su importancia práctica fue muy considerable. Del mismo modo, su teoría literaria no manifiesta preocupación alguna por las unidades temática y simbólica.

Otro de los criterios que para Cervantes es indispensable en una verdadera novela lo constituye la armoniosa mezcolanza de broma y seriedad. Junto a muchas situaciones tristes no falta una buena dosis de humor, calladamente regocijado, y alguna situación cómica en el momento oportuno. Y si es verdad que, según sostienen los modernos teóricos de la llamada poética, el mayor efecto de las obras literarias se obtiene precisamente excitando sentimientos mixtos, tendríamos aquí la

⁴⁶ Vid. *Obras completas de Miguel de Cervantes Saavedra. Comedias y entremeses*, ed. de R. Schevill y Adolfo Bonilla, Madrid, Gráficas Reunidas, 1915-1922, 6 vols.

clave del porqué las *Novelas ejemplares* alcanzaron una influencia tan extraordinaria.

La brevedad en la narración de los hechos es una característica principal en la novela ideal cervantina. La importancia de ser breve es algo proverbial en Cervantes. Seis veces por lo menos se refiere en sus obras al hecho de que la prolijidad engendra el tedio,⁴⁷ considera la brevedad como una virtud estilística.

El uso frecuente del estilo directo y del diálogo es para Cervantes un criterio indispensable en la configuración de una verdadera novela. Según Pfandl, Cervantes parece haber sido el primero que se percató del próximo parentesco de la novela con el drama. La abundancia del uso del estilo directo no es ningún mero recurso para animar exteriormente la obra, sino que brota verdadera e íntimamente de aquella fuerza plástica que convierte la narración de las cosas en descripción de ellas y que transforma la simple relación en el arte de encarnar, representar y hacer revivir lo que se evoca, que, en lugar del anuncio, introduce la visión directa de las cosas.

Otra característica esencial de las novelas, según Cervantes, es que éstas acaben felizmente, el optimismo final sirve para complacer al lector. Cervantes considera como un defecto que la novela acabe trágicamente. Así lo alega en el conocido autorretrato del Prólogo de las *Novelas ejemplares*, como uno de sus semas más característicos. Cervantes estaba muy inclinado hacia el optimismo, al buen humor, a la paz alegre y equilibrada, para complacerse en lo sombrío, cruel, atormentador y que tuviera resonancias dolorosas y poco armónicas. Por esto las *Novelas ejemplares* acabarían o en alegre bullicio de bodas,

⁴⁷ *Obras completas*, edición, prólogo y notas de A. Valbuena Prat, ed. Aguilar, Madrid, 1967, 15ª ed.

o en consoladora reconciliación, y cuando el argumento no lo consentía, por lo menos no quedaría en el corazón del lector ninguna preocupación ni desazón sentimental. En este punto se manifiestan muchas diferencias entre Cervantes y sus continuadores. En definitiva, la finalidad esencial de toda forma narrativa es para Cervantes deleitar al lector.

El principio todo del arte novelesco para Cervantes, según el cual un acontecimiento extraordinario se convierte en el núcleo de un determinado proceso en el destino de un hombre o de un grupo de ellos, y todas las complicaciones y dificultades, las malas inteligencias, las faltas antiguas en un momento dado y con fuerza irresistible gracias a un hecho inesperado son resueltas, explicadas, expiadas e impulsadas hasta llegar a un desenlace alegre o trágico. El moralizar un poco se consideraba como propio del verdadero arte de novelar.

Un teórico postugués de la novela corta, Francisco Rodrigues Lobo, nos da a conocer un tipo de narración corta según el modelo de las *novelle* toscanas. Los signos característicos son: la buena descripción de las personas, relación de los acontecimientos, razón de los tiempos y lugares, y una plática por parte de algunas de las figuras que mueva más a compasión y piedad, que esto hace doblar después la alegría del buen suceso; lo que Menéndez y Pelayo interpreta como todos los recursos patéticos y toda la elegancia retórica de Boccaccio y sus discípulos.⁴⁸

⁴⁸ W. Pabst, op. cit., pp. 197-8.