

LA CONTRIBUCIÓN CERVANTINA A LA NOVELA BARROCA: LA EJEMPLARIDAD

MARCIAL RUBIO ÁRQUEZ

Università degli Studi «G. d'Annunzio» di Chieti-Pescara
arquez@unich.it

Yo soy el primero que ha novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas; mi ingenio las engendró y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa. (Cervantes 2001: 19)

La orgullosa afirmación del Cervantes prologuista, por repetida, no deja de tener un valor fundamental a la hora de afrontar el, por llamarlo así, problema sobre el nacimiento de la novela —«corta», «cortesana», «marginada»...— en España. Si la consideramos cierta, y creo que debemos hacerlo, los orígenes del género, al menos desde la perspectiva castellana, tienen una fecha, un autor y una obra: 1613, Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares* (Ripoll 1991: 22). No se deben olvidar, claro está, los evidentes ejemplos pre-cervantinos citados por la crítica (Rodríguez Cuadros 1996: 29), pero creo que es fácil estar de acuerdo en que dichos ejemplos no son, ni lejanamente, nada parecido ni al tipo de narración que el alcaíno inaugura ni a la tipología de su obra: una *colección* de novelas. De la jugosa y repetida cita me interesa, también, la premonitoria afirmación final: «y van creciendo en los brazos de la estampa». No podía conocer Cervantes, a la altura de 1613, el arrollador éxito que tendría su colección y ni siquiera sus más optimistas y orgullosos pronósticos podrían haberle ayudado a augurarle una carrera editorial tan brillante. Aclaro esto porque, como se acaba de exponer, es lógico situar esta obra como modelo teórico y funcional de toda la novela corta del XVII, ya sea por adaptación, ya por rechazo, pero se hace, a mi entender, atendiendo sobre todo a criterios filológicos y literarios aplicados a posteriori, desde la perspectiva de los estudios actuales, y menos —o no con tanto

ahínco— ubicando la obra y su indiscutible éxito en su preciso contexto histórico, sobre todo desde su perfil editorial. Si se hace —como ya se ha hecho (Cervantes 1994)— se descubre que durante todo el siglo xvii la colección de novelas cortas más editada fue, sin duda, la cervantina, con una veintena de ediciones en dicho siglo. En este sentido es fácil coincidir con Carreño (Lope de Vega 2011: 13) cuando, recogiendo un parecer bastante divulgado, afirma que «los que llegaron después [...], o imitaron el modelo de Cervantes (se ha dicho), o no lo superaron, o trazaron errados intentos».

Cervantes, tan humilde y a esas alturas de su vida consciente de su fracaso como poeta y como dramaturgo —justamente los dos géneros más prestigiosos entonces— volverá a repetir su primogenitura, ahora incluso con mayor convicción, solo un año después, en 1614, cuando en el *Viaje del Parnaso* dirige al mismísimo Apolo sus amargas quejas personales, haciendo *currículum* de sus logros literarios entre los cuales, evidentemente, no olvida este: «Yo he abierto en mis *Novelas* un camino / por do la lengua castellana puede / mostrar con propiedad un desatino» (Cervantes 1984: 103).

A esta «locura», a este «disparate», a este «despropósito» o a este «error» —que así define *Autoridades* el término «desatino»— le debió faltar, pese a lo dicho, «propiedad», o quizás es que la tuvo en demasía, pues, apenas un decenio después, en 1625, la Junta de Reformación creada por Felipe IV para intentar salvar la decadencia del Imperio, prohibía taxativamente la publicación de dos tipos de libros: «comedias, *nouelas ni otros deste género*» (Penedo Rey 1949: 31)¹. La prohibición duraría hasta 1634 y a sus consecuencias han dedicado estudios Moll (1974), Cayuela (1993) y Colón (2001). Aquí interesa más, claro, la prohibición de las novelas pero, como veremos, no hay que perder de vista esa ya consolidada relación entre comedias y novelas que menciona el texto de la Junta (Pabst 1972: 51).

Pues bien, en las siguientes páginas querría analizar los motivos por los que el aparente triunfalismo de Cervantes con respecto a su invención o adaptación genérica, refrendado por un éxito editorial impresionante tanto de su colección como de otras que vieron la luz siguiendo sus huellas², se transforma, en pocos años, en la prohibición que acabamos de citar. ¿Qué ha pasado para que el apenas nacido género reciba la atención del poder? ¿Qué mecanismos políticos, qué mentalidades sociales o qué estatus literario ha transgredido para que sea considerado

¹ La sagacidad bibliográfica de Moll (1974) advirtió que las palabras en cursiva han sido añadidas interlineándolas. Sería interesante, pero lejano de mi interés actual, investigar dicho añadido y sus razones.

² Recuérdese que es justamente en esta década, de 1620 a 1630, cuando «este género alcanza verdadero éxito y se suceden los títulos convirtiéndose a partir de entonces en la modalidad de ficción en prosa por excelencia del siglo xvii» (Montero Reguera 2006: 166).

como una de las causas del declive del Imperio? Evidentemente, el problema es demasiado complejo para que pueda resolverse de una sola vez y en tan poco espacio, y, además, tiene múltiples respuestas.

Decía Pabst (1972: 92-93) que «una exposición histórica sistemática de las teorías novelísticas mediante el análisis de todos los prólogos que anteceden a las novelas podría iluminar más de un problema concreto». Siguiendo este parecer, me limitaré a analizar, en el período antes apuntado, esto es, de 1613 a 1625, los preliminares de las obras (aprobaciones, licencias, prólogos, dedicatorias, etc.) y los fragmentos metaliterarios que hallamos dentro del cuerpo de la narración y que aluden a la novela como género, procurando averiguar si la citada prohibición fue fruto de un proceso más o menos largo y, por tanto, susceptible de ser dividido en etapas o si, por el contrario, dicha censura fue la explosión más o menos virulenta de una reacción puntual. Se trata, en suma, de intentar percibir la percepción de los lectores (Cayuela 1996) —por más que sean lectores «oficiales» o «legales»— y su reacción ante lo que habían leído. Ocurre, sin embargo, que el hecho de tener que opinar sobre un género que no tenía una preceptiva canónica o clásica en la que basar los juicios (Vega Ramos 1993), unido a las sospechas que por diversos motivos venía provocando casi desde sus orígenes italianos, obligaba a los autores de los preliminares, salvo aquellos que echaban mano de vacuas retóricas academicistas, a un ejercicio de análisis que considero significativo y por ello imprescindible.

El problema se hace todavía más interesante si recordamos que en multitud de ocasiones los papeles entre «autor» y «censor» —sobre todo el de la «aprobación» civil— se intercambiaban. Los casos de Lope o Salas Barbadillo son bien conocidos y ambos aparecen, como veremos, unas veces como productores de textos y otras como representantes del poder que deben juzgar su licitud. A su vez, los autores de las licencias eclesiásticas, por variados motivos —amistad, afinidad literaria, relaciones de poder, etc.—, se ven obligados, si quieren que el libro se publique, a elaborar todo un discurso que intente legitimar la adscripción del mismo a los cauces morales y retóricos de la época, y esto, lo sabemos, no siempre era fácil en el caso de las novelas.

Evidentemente, la *novella*, o su equivalente preboccacesco, debía su origen a la necesidad de enseñar deleitando y durante mucho tiempo en este binomio prevaleció el elemento didáctico³. Con Boccaccio, claro, las cosas cambian radicalmente y se subvierte la proporción: primero entretener y después —y si acaso— enseñar. El género llega así a España, ya negativamente marcado por su propensión —decían los moralistas (Vega Ramos 2013)— a tratar temas más o menos escabrosos o, si se quiere y expresado de manera más literaria, por su

³ Lo explica muy bien Pabst (1972: 57).

inclinación a describir el mundo circunstante con un realismo muy alejado de las corrientes culturales fuertemente idealistas que dominaban la cultura y la literatura en el momento de su nacimiento. Había, claro está, otros géneros que también lo hacían, pero no tuvieron, ni de lejos, el éxito de la novela. Aquí, claro, está una de las posibles claves del problema: las novelas se leían, se leían mucho (Pacheco-Ransanz 1986) y esto hacía que su «subversión» no pudiera pasar inadvertida o, como ocurría a veces, más o menos ignorada por su escasa repercusión y difusión. España importa así el género, lo sabemos, connotado ya con esa señal de «obscenidad», todavía más marcada pues, como dice Truchado, el traductor de Straparola, en la «Dedicatoria al lector»: «bien sabéis la diferencia que hay entre la libertad italiana y la nuestra» (Straparola en prensa, II: 9). Todo esto lo sabía Cervantes y buena prueba de ello es el prólogo de sus *Novelas ejemplares* donde, si bien adapta la estrategia defensiva de los prólogos italianos, no es menos cierto que después presenta unas narraciones que, si bien no tan ejemplares como él las presenta, no son ni lejanamente deshonestas (Rubio Árbuez 2013). Pese a esto sabemos, ya desde el trabajo de Amezcua (1956), que las primeras reacciones ante la obra fueron más bien hostiles. Conviene recordarlas, sobre todo porque quería ubicarlas en un contexto bien distinto al que lo hacía el citado estudioso. Interesa ahora, claro, no tanto la reacción contra una determinada manera de novelar, la cervantina, sino los comentarios que se hacen sobre el propio «arte de novelar». La primera reacción, como se sabe, aparece en el *Quijote apócrifo*, publicado solo un año después de las *Ejemplares*, en 1614. En el «Prólogo» Avellaneda califica las novelas de Cervantes «más satíricas que exemplares, si bien no poco ingeniosas» (1972: I, 7). Queda claro que el autor, al menos, alaba la *inventio* cervantina, su capacidad para urdir la trama y, también, la originalidad de su propuesta. Pero me interesa más la primera parte de la cita. Si no yerro, Avellaneda está criticando que las novelas de Cervantes, más que proponer ejemplos de comportamiento, como mandaba cierta retórica no escrita del género, expone algunos errores del vivir cotidiano. Con otras palabras, para Avellaneda el objetivo de la novela ha de ser proponer modelos de conducta acordes con la moral y las buenas costumbres, éticamente correctos y no, por el contrario, la crítica de los defectos humanos que lleva consigo, inseparablemente, una cierta carga de comicidad. Evidentemente el apócrifo autor no está de acuerdo con la aserción cervantina, según la cual el título de «ejemplares» es correcto por cuanto

si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso, y si no fuera por no alargar este sujeto, quizá te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas, como de cada una de por sí (Cervantes 2001: 18).

Es más, para Avellaneda lo más criticable de la obra es justamente ese escaquearse de Cervantes a la hora de dar el «ejemplo provechoso». Avellaneda quiere, en otras palabras, que la moral, la ejemplaridad, sea explícita y no implícita. Por aquí, evidentemente, el autor del *Quijote* apócrifo se relaciona con la tradición cuentística y fabulística medieval española, con lo que podrían ser entendidos como precedentes del género, y se aleja radicalmente de la tradición italiana, sobre todo la de los primeros *novellieri*. La novela, parece decirnos Avellaneda, ha de tener su moraleja clara y declarada, pues tal es el objetivo del género y no, como parece pensar cuando las declara «comedias en prosa» (1972: I, 12), divertir al público con la narración de los defectos humanos o con simples ficciones cuyo único objetivo es entretener.

Salas Barbadillo participa absolutamente de esta opinión cuando publica su colección de novelas bajo el significativo título de *Corrección de vicios. En que Boca de todas verdades toma las armas contra la malicia de los vicios, y descubre los caminos que guían a la virtud*. El libro se estampó en 1615, pero las líneas finales del texto dan la fecha de agosto de 1612 y la aprobación civil es de diciembre de 1613. Estamos, pues, en fechas muy próximas, si no anteriores, a las de la publicación de las *Ejemplares*. El texto lleva una dedicatoria «Al lector» firmada por Francisco de Lugo y Dávila que deja bien clara la intencionalidad del libro: «Mas, ¿para qué se desmanda mi pluma en darte avisos pues todo este libro está lleno d'ellos? Escoge los que te tocan y saldrás más aprovechado. Que no es otra cosa el vituperar una acción que el avisarte que huyas de ejecutarla, de suerte que te la puedan afear» (Salas Barbadillo 1615: a3v). Como puede deducirse, elige la opción novelística defendida por Avellaneda, que, como ya se ha dicho, contrasta tanto con la boccacesca como, aunque en menor medida, con la cervantina.

El mismo año de 1614 en el que Avellaneda lanzaba sus andanadas contra Cervantes, de nuevo Salas Barbadillo publicaba *La ingeniosa Elena, hija de Celestina*, en la que encontramos interesantísimos apuntes sobre el género. No se me escapa, evidentemente, que no pertenece *sensu stricto* a la «novela corta», pero los juicios recogidos creo que hablan, en general, de este asunto. El primero lo encontramos en la «Aprobación» de Fray Manuel de Espinosa, quien opina que «antes con ingenio enseña su autor en ellos las agudezas, y engaños de los que son hijos de este siglo, para que nos sepamos librar de ellos conforme el consejo evangélico, y me parecen útiles y provechosos para gente curiosa y desembarazada de estudios más graves» (Salas Barbadillo, 1737: ¶2v-¶3)⁴. La cita evoca el prólogo de las *Ejemplares*. En efecto, también aquí se aplican a la hora de enjuiciar la obra tres criterios cervantinos: el ingenio, la utilidad práctica que podemos extraer de su lectura para huir de los engaños del mundo y, por último, e importantísimo, la

⁴ Cito por la tercera edición, que copia la segunda, corregida por el autor.

utilización de la lectura de ficciones como descanso de actividades intelectuales más serias, un concepto muy próximo a la eutrapelia cervantina. Sin embargo, la alusión a la utilidad de la obra como herramienta para huir de la perversión de los tiempos parece apuntar, también aquí, al modelo que propugna Avellaneda. Pero son infinitamente más valiosas las líneas que Lugo y Dávila dedica al lector, a modo de presentación:

Y así como en la antigüedad los griegos, conformándose con la disposición de su siglo, escribieron en prosa los poemas de *Theagenes*, y *Cariclea*, *Leucipo*, y *Clitofonte*, tan llenos de conmiseración en tanta variedad de casos, ya quietando, y ya oprimiendo el ánimo en el discurso de sus peregrinaciones, hasta dexarlos en prosperidad; y por los Latinos (cual se ve en las narraciones amorosas de Plutarco) más breves se escriben obras semejantes, con fines amorosos infelices (como en la *Aristoclea*, y otras) y después los italianos, tanta multitud de novelas, que las sacaron a luz de ciento en ciento, no siendo menos los autores desde el Bocacio, que sus nombres y aun no de todos hallarás en el Proemio del Sansobino, ahora para conseguir Alonso de Salas el fin que con tales obras se pretende... (Salas Barbadillo, 1737: ¶6v-¶7)⁵.

Se trata, claro, de un primitivo y no muy feliz intento de legitimar el género de la novela relacionándola genéticamente con aquellos antecedentes que se venían considerando más comunes, hasta llegar inexcusablemente al padre del invento, Boccaccio y a uno de sus máximos exégetas: Francesco Sansovino, quien además de haber cuidado diversas ediciones del *Decamerón* había publicado en 1542, reimprimiéndolas al año siguiente, unas *Lettere sopra le dieci giornate del Decamerone*. Al sagaz olfato crítico de Lugo y Dávila no se le escapaba, sin embargo, que la legitimación del género se dirigía al tortuoso y peligroso camino de la ficción pura y dura, sin ninguna segunda intención y mucho menos de carácter didáctica, pues por más que los ejemplos alegados tuvieran la autoridad de los clásicos, unos, o el refrendo de un éxito editorial que además había sido escrito por uno de los autores más respetados del panorama literario del momento, otro, su intento podía ser entendido como una alabanza del *delectare* en detrimento del *prodesse*. Y añade: «Y aunque de historias verdaderas pudiera darte casos admirables, quiso para mayor deleite y muestra de su buen ingenio, ofrecerte de su inventiva esta novela» (Salas Barbadillo 1737: ¶7v). La cita no tiene desperdicio. Conviene destacar, aunque sólo sea a vuela pluma, esa atribución a las «historias verdaderas» de poder provocar la tan deseada *admiratio*, aquí justamente relacionada con la *verisimilitudo* de la historia, como ya ocurría en otras colecciones barrocas de novelas como, por citar un ejemplo, la de Cristóbal Lozano (Liverani 2000: 177-190). Esta opción, retóricamente lícita y aplicada —real o falsamente— en algunos casos, se

⁵ Expondrá en 1622 ideas muy parecidas en la «Introducción» a su *Teatro popular*.

rechaza por dos motivos: uno atribuible al lector —el deleite de la lectura, que se considera mayor en estos casos— y otro al autor, al que se le permite así hacer gala de su ingenio, de su *inventio*. No hay, pues, en esta introducción de Lugo ni la más mínima huella de didactismo en ninguna de sus versiones: moral, social, religioso. La retórica de la novela, parece decirnos su autor, debe estar basada en un binomio simple: el deleite del lector y la invención del autor. Este parecer, por lo demás, bien podría servir de ejemplo de los vaivenes de crítica y lectores sobre la novela, pues si apenas un par de años antes, como hemos visto al tratar la *Corrección de vicios*, había manifestado el deber moralizador de la novela, ahora se decanta claramente por una solución más «italiana» y exclusivamente lúdica.

Pero no todo el universo literario estaba de acuerdo con esta tesis. Tomemos, por ejemplo, el caso Suárez de Figueroa, quien en 1617 publica *El Pasajero*, donde, como se sabe, ofrece algunos comentarios sobre la novela:

DON LUIS. No entiendo ese término, si bien a todas tengo poca inclinación, por carecer de cantidad de versos.

DOCTOR. 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.

DON LUIS. Paréceme tuviera yo habilidad para mentir, ya que, fuera de ser (según dicen sus profesores) cosa por sí tan suave, es grande felicidad ayudarse de su inventiva en las ocasiones de pluma.

DOCTOR. 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 (Suárez de Figueroa 1988: I, 178-179).

Establece Figueroa dos tipos de narración dentro del género: las «novelas al uso» y las «novelas». Las primeras son «patrañas o consejas», «fábulas», «artificiosas mentiras» «bien compuestas». Su objetivo, dado que no se especifica lo contrario, es el deleite y el medio para conseguirlo la ficción. El segundo tipo, las «novelas», son «composiciones ingeniosísimas», es decir, retóricamente muy por encima de las «novelas al uso», que alcanzaban solo el nivel de «bien compuestas»; además, estas sí tienen un objetivo claro, mejor dicho, dos: el ejemplo, que si es positivo obliga a la imitación y si negativo al escarmiento y que, por lo tanto, hace referencia al universo moral; y, como segundo objetivo, lo que podríamos llamar la formación intelectual del lector a través de sentencias, documentos, etc. Ni una palabra sobre el goce de la lectura o, por mejor decir, ninguna alusión directa a la fruición lectora, pues dicha deleitación se esconde muy a lo barroco, responsabilizando mayormente a la cultura del lector y no al texto de la consecución de dicho fin.

Ese mismo año, 1617, Juan Cortés de Tolosa publicaba sus *Discursos morales de cartas y novelas*. Bajo tan manoseado título se esconde un libro de estructura y contenido un tanto desiguales y, desde luego, inusuales. Algo debía sospechar al respecto cuando, en la primera línea del «Prólogo al lector», puso la escueta frase: «Es muy necesario para entender este libro el leerlo» (Cortés de Tolosa 1617: ¶4). Las dos primeras partes son imaginarias cartas sobre los más variopintos temas, con una enorme variedad de tonos, sin excluir el satírico, pero siempre con una finalidad obsesivamente didáctica. Para concluir, la tercera contiene tres novelas. Tan peculiar libro viene presentado así en el citado «Prólogo»:

Yo mi lector te hago un combito tan hijo de naturaleza tu madre, que en tres libros te presento variedad de cosas, si veras te causaren hastío, en el segundo hallarás almíbar de sentenciosas burlas que te desenfade doctrina de Oracio, y que asegura dio todo el punto a la cosa, el que a lo útil le pegó lo deleitable: Si novelas te uvieren entrentendido en el tercero libro, hallarás cuatro que hablan, que si no son así, son consejos de viejas, y en ellas grave, y burlesco. Si algún discurso te pareciere largo, en esa longitud hallarás novedad, porque con la una mano llevo siempre el asunto y con la otra le hermoseo con diferentes cuentos; y entonces, si es bueno, no es largo, como ya no sea en demasía. [...] Del libro puedes sacar mucha doctrina y mucho entretenimiento, que es como curar un enfermo con pan y miel rosada: que entonces come y se cura (Cortés de Tolosa 1617: ¶5r-v).

Es evidente el interés de Cortés de Tolosa por las virtudes de la *variatio* y, aunque aludido con sorna, por el respeto del principio horaciano ya apuntado. En el campo específico de la novela, si se mira bien, aplica los mismos principios. Por un lado, sus novelas «hablan», esto es, «inspiran, avisan y amonestan», según recoge *Autoridades*, pero participan de lo grave y de lo burlesco, con lo cual queda asegurada la diversión. Importa, claro, la antítesis manifestada en el texto entre las novelas que el autor presenta y las «consejas de viejas» que, por oposición a las anteriores, debemos entender como aquellas que solo buscan el entretenimiento sin ninguna doctrina. Como puede observarse, Cortés de Tolosa y Suárez de Figueroa coinciden en su opinión sobre la finalidad de la novela: divertir y educar. Si acaso la única diferencia sería que el último atribuye al género, además, un fuerte componente de formación intelectual.

El panorama sufre un cambio radical en 1620, con la publicación de las *Novelas morales útiles por sus documentos*, de Ágreda y Vargas. Lo percibió también don Juan de Zaldiera y Navarrete, cuya «Aprobación» es un magistral resumen de la intencionalidad del autor: «hallo en ellas un apazible entretenimiento, que con cubierta ingeniosa de honestas ficciones, en curiosos discursos enseñan provechosas moralidades cumpliendo con lo que en el título promete su autor» (Ágreda y Vargas 1620: †3). Creo que no se puede decir más con menos palabras.

Zaldierna logra sintetizar en apenas dos líneas el que, sin duda, era el ideal de novela para la clase culta, ya fuera eclesiástica o civil. ¿Entretenimiento? Sí, pero «apacible». ¿Ficción? Sí, pero «ingeniosa» y, sobre todo, «honesta». ¿Cuidado por la forma y el contenido? Por supuesto: «curiosos discursos». ¿Y la finalidad? Enseñar «provechosas moralidades». Ya no son las simples moralidades, no, ahora se busca que la novela consiga «provechos» lo que, sin duda, debemos relacionarlo con un deseo no excesivamente solapado de que este tipo de narración sirva para un adoctrinamiento religioso, sí, pero también civil (Arredondo 1989). Maravall (1975: 131-175) nos ha enseñado hasta qué punto la cultura barroca es una cultura nacida del conflicto y que busca, por encima de cualquier otra intención, el control social a través de una «cultura dirigida» que intenta imponerse, también en el campo de la novela (Rodríguez Cuadros 1989). Las palabras de Zaldierna son un perfecto ejemplo de ello.

En consonancia con lo dicho en la «Aprobación», Ágreda y Vargas expresa lo siguiente en la dedicatoria «Al lector»:

Es la novela narración, cuyo principal intento ha de ser, con la cubierta de agradables sucesos, de honestas e ingeniosas ficciones, advertir lo que pareciere digno de remedio, llevando el que escribe puesta la mira solo en el aprovechamiento del lector. En ella se deve engrandecer y alabar la virtud, procurando siempre quede premiada, junto con que al vicio, en todo acontecimiento, no le falte vituperio y castigo. No ha de advertir cosa de que la humana malicia pueda aprovecharse, sino solo aquellas que sirvan de alentar a los virtuosos (Ágreda y Vargas 1620: [†6]).

«Llevando el que escribe puesta la mira *solo* en el aprovechamiento del lector». Se rechaza palmariamente, pues, el principio horaciano, del cual ni siquiera se discuten las necesarias proporciones: más entretenimiento, menos doctrina o, por el contrario, más doctrina, menos entretenimiento. No, ahora se fija como **objetivo exclusivo de la novela la doctrina** o, si se quiere, una ejemplaridad casi pueril y absolutamente alejada de cualquier inquietud literaria que dicta que los buenos sean premiados y los malos castigados, siempre. Y se va más allá en un claro guiño a cierta manera de componer novelas, cercana a la cervantina, cuando se aclara que la narración no ha de suministrar malos ejemplos —«de que la humana malicia pueda aprovecharse»— sino solo aquellos que sirvan para «alentar a los virtuosos». No creo que sea arriesgado suponer que Ágreda había leído —y compartido— los juicios de Avellaneda sobre el novelar cervantino que hemos analizado antes. Sigue poco después en la misma dedicatoria:

Debaxo de cuyo título ay sucesos dignos de mirarlos cuidadosamente por verdaderos, pero es forçoso para sacarlos al teatro del mundo el ampliarlos, como el desconocerlos. Si algunas materias de las que trato parecieren más picantes de

lo que devían, atribúyase solo al buen celo que tengo de que aprovechen, que no es mi intento sino venerar, como venero, con la debida estimación, a cada uno en particular, y aborrecer, como aborrezco, generalmente los vicios (Ágreda y Vargas 1620: [†6]-[†7]).

Además de la consabida referencia no ya a la verosimilitud de lo narrado, sino a su posibilidad de pasar como real (Colón Calderón 2001: 18), la cita nos recuerda, claro, la mano cortada del prólogo de las *Novelas ejemplares* y, en consecuencia, su posible interpretación irónica. Como sea, este párrafo, que aparece poco después del anteriormente citado, parece indicar ya una cierta relajación de los principios apenas formulados, especialmente cuando se admite haber tratado alguna materia de forma «picante». Si se estuviera plenamente convencido de los planteamientos literarios que en la primera cita se daban para la novela, bastaría haberlos eliminado antes de su impresión y no permitir su impresión para después hacer la palinodia en el prólogo. De nuevo el oscilante movimiento entre dos formas de novelar entendidas falsamente como antagónicas; de nuevo la vieja disputa entre literatura y moral; de nuevo la contradictoria relación entre las intenciones declaradas en los prólogos y las realizaciones finales en los textos.

En esta línea refractaria de la ideología de la primera cita se pueden leer las últimas líneas del prólogo de Ágreda, donde se expone claramente que el objetivo de su tarea novelesca ha sido «procurar la diversión de los bienintencionados y entendidos, como la corrección de los ignorantes malafectos y presuntuosos» (Ágreda y Vargas 1620: [†7]). Se plantea así un doble nivel de lectura: la de los cultos y moralmente correctos, que podrán divertirse y la de los ignorantes y pecadores que encontrarán corrección (Colón Calderón 2001: 18 y 41). O, dicho de otro modo, la capacidad de la ficción de Ágreda y Vargas para entretener a sus lectores es directamente proporcional al nivel cultural y moral de los mismos.

También en 1620 Juan Cortés de Tolosa publica el *Lazarillo de Manzanares con otras cinco novelas*. De esta obra, y para lo que venimos tratando, solo resulta interesante la «Aprobación» de fray Alonso Remón o Ramón (Serna 1967 y Colón Calderón 2001: 18):

He visto este libro intitulado Lazarillo de Mançanares, y aunque es libro de entretenimiento, no tiene cosa que ofenda las buenas costumbres, antes debaxo de los cuentos y novelas, que en él se refieren, enseña a desengañarse de los engaños de este mundo, y ansí me parece se le puede dar la licencia que pide para imprimirle (Cortés de Tolosa 1620: ¶ [3]).

La oración adversativa inicial es todavía más radicalmente clarificadora si la reformulamos afirmativamente: como es libro de entretenimiento, tiene cosas que ofenden las buenas costumbres. Estamos, claro, muy cerca ideológicamente de la

prohibición de 1625. El entretenimiento que proporciona la literatura, el *delectare* horaciano, entendido como elemento de subversión social. Y entonces, ¿por qué se permite su impresión? Porque muestra «los engaños del mundo» y así podremos aprender a desengañarnos. La literatura de ficción como espejo de una realidad depravada, deturpada y pecaminosa que, convenientemente reflejada en sus páginas, nos ayudará a huir de ella. No es, creo, didactismo, o no lo es solo. Se trata más bien de enseñar por su contrario, de *avisar* al que se considera incauto lector para que no se deje llevar por la engañosa realidad. Estamos de lleno, claro, en el pensamiento barroco, entre Alemán y Gracián.

En esta línea apenas apuntada debemos insertar otro título de 1620, la *Guía y avisos de forasteros* del misterioso Liñán y Verdugo, nombre detrás del cual bien pudiera esconderse el anteriormente citado fray Alonso Remón. Una de las composiciones que aparecen en los preliminares, firmada por doña Ana Agudo y Vallejo, pero posiblemente, como apunta el editor moderno (González Ramírez 2011: 25), obra del mismo Liñán, parece decirnos claramente cuál es la finalidad del libro y los medios de que dispone para lograrla: «Enseñar y deleitar, / avisar y entretener, / es acertar a saber. / Eso es saber enseñar, / porque es en cabeza ajena, / y así esta lección es buena, / que aprovecha y entretiene, / saeta es esta que viene / de aljaba de ciencia llena» (Liñán y Verdugo 2011: 159).

Pero es mucho más interesante el «Discurso apologético» que «en alabanza del asumpto deste libro» hace el doctor Maximiliano de Céspedes, «médico de su majestad» y renombrado literato que mereció las alabanzas de todo un Lope. Comienza declarando abiertamente cuál ha de ser la función del «ingenio» en el escritor:

Cuánto se deba al que da aviso y advierte y aconseja lo que conviene para huir lo malo y valerse de lo que es buen, seguirlo e imitarlo, la misma experiencia [...] nos lo advierte, la razón lo dicta, el ingenio lo aprueba, el maduro juicio lo abraza y sobre todo la verdad católica lo enseña (Liñán y Verdugo 2011: 162).

Esto es imprescindible en unos tiempos en los que

apenas se oyen verdades de la boca de los mayores amigos y más familiares consejeros nuestros; todo es engaño, todo mentira; cada uno tira a su interés y a su negocio; ya todos anteponen al bien común el suyo particular; las fábulas deleitan; las verdades y lección de buenos libros cansa; es oído el lisonjero, y poco admitido el desengañado y verdadero amigo y que nos dice lo que nos conviene y avisa de lo que nos importa (Liñán y Verdugo 2011: 162).

Por lo demás, uno de los méritos de su autor ha sido:

Demás que debo agradecer otra cosa que no es la de menor consideración en estos escarmientos y avisos, que es el haber sabido con tan peregrino modo y agudo es-

tilo dar a beber la doctrina sólida y necesaria debajo de la golosina de las novelas y fábulas agradables que a cada propósito refiere (Liñán y Verdugo 2011: 163).

Y esto, según Céspedes, es ir incluso mucho más allá de lo que marca el criterio horaciano del *delectare et prodesse*, pues

aquí viene bien y más si le añadimos el saberlo hacer en ocasión tal que no solo es menester mezclar lo dulce a lo provechoso para aprovechar, sino para que lo quieran leer, porque está tan tibio el ánimo, tan desazonado el gusto, tan quebradas las alas, tan torpe y desengañado el apetito para leer cosas de doctrina, utilidad y erudición en muchas gentes, hechas a leer libros profanos, sin una verdad, sin ingenio, sin método, sin arte (Liñán y Verdugo 2011: 162).

Y este mal afecta «no solo la gente ignorante y común, pero la de más adentro de los cancelos primeros y salas primeras» (Liñán y Verdugo 2011: 162). Por eso el libro de Liñán es doblemente loable, por cuanto ha sabido «enseñar entreteniéndolo y entretener avisando» (Liñán y Verdugo 2011: 164). De todo este halago encontramos, claro está, inequívoco refrendo en el texto, que se ajusta a los cauces literarios glorificados por Céspedes. Señalaré solo uno, quizás el más evidente, pero no el menos interesante. Es digno de notar cómo las «novelas» de las que hablaba el apologeta como «golosina» imprescindible para administrar la doctrina aparecen en el texto, sí, pero lo hacen bajo el manto de sucesos reales, verdaderamente acaecidos y no como ficciones hijas del ingenio. Por si no bastara esto, cada novela va acompañada de una especie de «prólogo» o «introducción» donde se fija el argumento de la misma y su importancia y, ya al final, se da una moraleja que reitera el mensaje de la novela, por si no hubiera quedado suficientemente claro. Con Liñán, por tanto, la novela se pone absolutamente al servicio de la moral y del afán reformador.

En 1621 Lope publica *La Filomena*, donde se incluye *Las fortunas de Diana*, la primera de las cuatro novelas que, publicadas de forma independiente, serán en 1648 unificadas y publicadas con el título de *Novelas a Marcia Leonarda*. Al introducirse por primera vez en el nuevo género, Lope lo inserta inmediatamente en una clasificación genérica:

porque mandarme que escriba una novela ha sido novedad para mí, que aunque es verdad que en el *Arcadia* y *Peregrino* hay alguna parte de este género y estilo, más usado de italianos y franceses que de españoles, con todo eso, es grande la diferencia y más humilde el modo (Lope de Vega 2011: 105-106).

Creo que no se le ha dado suficiente importancia a la primera frase de la cita en la que Lope confiesa abiertamente que escribir novelas es una «novedad» para él.

Es fácil suponer, como ya ha hecho algún crítico, que el deseo de afrontar dicho nuevo género nace de un intento de responder literariamente a las *Ejemplares* de Cervantes (Lope de Vega 2011: 122; Scordilis Brownlee 1981). Quizás para paliar su sensación de derrota por cuanto no ha sabido anticipar la eclosión del género, Lope inserta la novela un peldaño por debajo de la novela pastoril (*Arcadia*) y de la novela bizantina (*Peregrino*), esto es, de los dos antecedentes de la novela que cuentan con una prestigiosa y prolija tradición clásica. La razón la da el propio autor cuando alude al «humilde» modo o retórica del nuevo género. Después, como se recordará, traza Lope un erróneo origen del género, asociándolo primero correctamente con la cuentística medieval, para después relacionarlos con los libros de caballerías castellanos. Continúa después:

y aunque en España también se intenta, por no dejar de intentarlo todo, también hay libros de novelas, de ellas traducidas de italianos y de ellas propias en que no le faltó gracia y estilo a Miguel Cervantes (Lope de Vega 2011: 105-106).

El párrafo ha sido suficientemente comentado. Si quisiera remarcar el denodado interés de Lope por configurarse como uno de los inventores del género en castellano a través de la depreciación de la obra de Cervantes. Lope no podía no saber, como lector, que en 1621 circulaban ya numerosas ediciones —al menos seis— de la obra del alcalaíno y tampoco podía engañarse, como literato, a la hora de admitir a Cervantes la primogenitura del género. Creo, y no soy el primero en hacerlo (Laspéras 2000), que toda la farragosa y a veces contradictoria opinión que Lope tiene de la novela se basa, fundamentalmente, en su profunda envidia por el éxito de Cervantes o, si se quiere, en su enfado al constatar que su sagacidad para otros géneros no le había permitido anticipar la explosión de este:

Confieso que son libros de grande entretenimiento y que podrían ser ejemplares, como algunas de las *Historias trágicas* del Bandello, pero habían de escribirlos hombres científicos, o por lo menos grandes cortesanos, gente que halla en los desengaños notables sentencias y aforismos (Lope de Vega 2011: 106).

Lope adjudica al género un papel de exclusivo entretenimiento y la ejemplaridad, caso de que exista, ha de residir en una concepción moral o ética de lo narrado que permita dicha enseñanza a través de los «desengaños». Esto, dice Lope, sólo está al alcance de autores intelectualmente elevados, entre los que no se cuenta Cervantes.

Al año siguiente, 1622, se edita una obra fundamental para la historia de la novela corta: el *Teatro popular. Novelas morales para mostrar los géneros de vida del pueblo*, de Lugo y Dávila. A esta obra ha dedicado unas brillantes páginas Bonilla Cerezo, editando con rigor y analizando con sagacidad el «proemio» y

la «introducción a las novelas», dos piezas esenciales para analizar el devenir del género en estos años cruciales que estamos analizando. De dicho trabajo tomo una cita que me viene muy bien para mis objetivos:

Las ideas del madrileño siguen con fidelidad a Aristóteles, remozando sus teorías, si bien toma como ejemplo práctico la obra de Boccaccio. En consecuencia, los paratextos del *Teatro popular* deben leerse a la luz del estagirita, aunque sin perder de vista a dos italianos que crearon los fundamentos para «sistematizar» el género. Francesco Bonciani, autor de la *Lección o tratado sobre la composición de las novelas* (1574), recitada en la *Accademia degli Alterati*, fue pionero en acudir al magisterio del *Decamerón*. [...] Dos años antes, Girolamo Barbagli había impreso el raro *Diálogo de los juegos que suelen hacerse en las veladas sienesas* (1572), donde podemos espigar algún apunte sobre la novela como «entretenimiento» cortesano» (Bonilla Cerezo 2011: 39-40).

A la luz de estas aclaraciones creo que debe leerse la «aprobación» que el citado Alonso Remón hace de la obra, cuando declara:

antes me parece a propósito y a provecho su lección para aprender de sus exemplos, a seguir el camino de los hombres cuerdos y acertados y de más de que, en el método de él, muestra su autor su ingenio bien conocido de tantos hombres versados en todo género de letras; y así por lo uno, como por lo otro, me parece podrá salir en público y dársele la licencia que pide para imprimirlo (Lugo y Dávila 2009: 43).

En 1623 Céspedes y Meneses publicó sus *Historias peregrinas y ejemplares*. Leemos lo siguiente en la dedicatoria «al lector»:

[...] protesto dibuxarte el alma de la historia, su verdad efectiva, y tan calificada, como la oí a personas de créditos, si bien en el cumplirlo corra peligro el mío [...] Pues por haberla escrita lisa y sinceramente en uno de mis libros, es maravilla grande verme aora en escape. Tantos fueron y han sido los émulos que las contradixeron, aunque si hubieran leído lo mucho que presumen hallarán que mi pluma dixo desnudamente lo que varios autores y no nada vulgares afirmaron en sus libros e historias, mas no es aqueste asumpto parte de su defensa: perdono su ignorancia, déxola entre renglones, mientras dan las presentes límite a sus afectos y en exemplos morales loable diversión, premio, no indigno, de mis buenos deseos (Céspedes y Meneses 1623: [¶6v]).

Me interesa la alusión al texto de las novelas como «ejemplos morales», sobrepasando con tal denominación el campo de la abstracta «ejemplaridad» cervantina —a la que parece aludir de forma solapada— a través de la aposición de que la misma es, ahora sí, indiscutiblemente moral. Se paga no obstante, claro, el debido tributo al género a través de otra —también ahora escondida— alusión

cervantina a la diversión como objetivo de la narración, pero de nuevo, en impecable aposición no exenta de connotaciones morales, se especifica que la misma será «loable». Céspedes, por tanto, parece situarse en un punto intermedio entre los objetivos definidos por Cervantes en su prólogo a las *Ejemplares* y los nuevos aires que parecen mover la incipiente novelística española, donde el didacticismo y la moralidad parecen estar ganando, pese a todo, la partida.

Escrito en 1623 o 1624, pero publicado en 1636, *El Menandro* del injustamente olvidado Matías de los Reyes (Johnson 1973), cuenta con la «Aprobación» del doctor D. Francisco Ortiz de Peñafiel, consultor del Santo Oficio de la Inquisición de Villanueva de la Serena: «Le hallo en su género abundante de discursos morales opuestos a los vicios mismos que retrata, al parecer para más hacer odiosos que para introducillos en los ánimos que los leyeren. Cumple con las leyes del Arte que enseña el estilo de semejantes poemas» (Reyes 1909: xxvii-xxviii). Las palabras de Ortiz parecen directamente inspiradas en la crítica que Avellaneda hizo de las *Ejemplares*, pues se aclara que, si bien se retratan los vicios humanos —con la consiguiente e inevitable dosis implícita de comicidad boccacesca—, esto se hace para hacerlos más odiosos al lector y que, sobre todo, dicha descripción de debilidades está perfectamente equilibrada con una abundancia de «discursos morales» que las ubican perfectamente en un contexto bien preciso: la reformación de costumbres. En la misma línea se expresa la «aprobación» civil, firmada por Salas Barbadillo, cuando expresa que «muestra el autor ser ingenioso en la imitación, casto en el lenguaje, profundo en los conceptos y cristiano en la doctrina, aunque la disfraza con traje entretenido» (Reyes 1909: xxix). La adversativa alusión final parece sintomática de un temor, bien fundado, hacia las posibles críticas a una literatura de simple evasión y entretenimiento. Se intenta precisar, al menos en los preliminares y con sopesada estrategia ideológica, que lo que parece simple entretenimiento, lectura insustancial es, si bien se mira, doctrina ortodoxa con formato literario. Salas Barbadillo debía de vislumbrar cuando firmaba esta «aprobación» lo que, tan solo un año después, se confirmaría: la prohibición de imprimir obras de este género, de ahí que esta obra de Reyes no se imprimiera hasta 1636.

También en 1624 Tirso da a la estampa su miscelánea *Los cigarrales de Toledo*. Poco añade el mercedario a lo que ya hemos apuntado, manteniéndose en, por llamarla así, la línea ortodoxa: entretenimiento sí, pero honesto. Son interesantes, claro, dos observaciones del «Prólogo». La primera parafrasea, como otros autores del período (González Ramírez 2011a), la famosa fórmula cervantina sobre la originalidad de sus proyectadas novelas («ni hurtadas a las toscanas...»); y la segunda parece no aceptar el esquema organizativo de las *Ejemplares* en lo que se refiere a la independencia de cada una de las novelas, proponiendo una vuelta al esquema boccacciano debidamente reformado: «Ni ensartadas unas tras otras como procesión de disciplinantes, sino con su argumento que lo comprenda

todo» (Molina 1996: 108). Pero pese a esta crítica puntual, Tirso considera a Cervantes «nuestro español Boccaccio» (Molina 1996: 236), sin duda por entender que su papel en el nacimiento de la novelística española es parejo al de Boccaccio en la italiana, por más que, a la postre, no coincida plenamente con los planteamientos novelísticos ni de uno ni de otro.

Aunque no pertenezca al género, tratándose de una especie de miscelánea o silva dialogada, me parece interesante el testimonio que nos da la obra de Faria y Sousa, *Noches claras y Divinas y Humanas Flores* (1624). El curioso título ha sido estudiado por Montero Reguera (2006: 167-171), quien cita el siguiente fragmento: «llegando un autor a un librero le pregunta luego si el libro que trae es de patrañas, porque no se gasta ahora otra cosa. Pero aquí (depuesta toda presunción) ofrezco libro que el sabio le puede llevar para su estudio, y la dama para su estrado; el que no fuere estudioso para su entretenimiento» (Faria y Sousa 1624: [¶7v]). La cita habla a las claras de la enorme difusión del género y cómo es concebido por Faria y Sousa como un producto menor dedicado exclusivamente al entretenimiento popular y, por tanto, impropio de gente culta y/u honesta.

Ese mismo año (1624), José Camerino publica sus *Novelas amorosas*. Quizás a causa del título, un tanto sospechoso, Espinel, que firma la aprobación, dice que tienen «mucha honestidad, y los lugares de Filosofía Natural y Moral [son] tratados con elegancia y erudición» (Camerino 1624: [1v]). La «censura» del Padre Maestro fray Diego de Campo insiste en lo mismo cuando dice que la obra tiene «avisos importantes y necesarios para enseñanza y escarmiento, y con estilo ingenioso y buen lenguaje» (Camerino 1624: [2v]). Encontramos después un soneto de Lope, magistralmente estudiado por Rodríguez Cuadros (1979: 23-25), dedicado al autor, que repite los mismos conceptos: «Propones con sentencias eminentes, / exemplos y económicas prudentes / para el gobierno de la vida humana» (Camerino 1624: [¶1v]). Pese a lo dicho en los preliminares, Camerino en el «proemio al crítico lector» no tiene ningún reparo en confesar que los motivos que tuvo para escribir sus novelas fueron «el propio entretenimiento y los deseos de habilitarse en esta lengua» (Camerino 1624: [¶4v]).

También en 1624 aparece la obra de Matías de los Reyes *El Curial del Parnaso*. En la «aprobación» volvemos a toparnos con Lope, ahora astuto localizador de fuentes: «me parece que las enseña [las buenas costumbres] en los Avisos que le divide, con agradables exemplos, a imitación de algunos hombres doctos que en la lengua toscana han escrito en este género, mezclando con las Fábulas entretenidas la gravedad de las sentencias» (Reyes 1624: ¶2v). Y en efecto *El Curial* debe mucho a los *Raguagli del Parnaso* de Boccacini. Es el propio autor, por lo demás, quien en la «Dedicatoria» al menos dos veces denomina a la misma «avisos» a los que las novelas sirven para «episodiar» o ejemplificar los mismos. En la «presentación» que Mártir Rizo hace de la obra dice que esta «enseña y deleita

(cosa de pocos alcançada) supuesto que no ay discurso que no esté adornado de mucha doctrina moral y política; dechado digno de estimación por sus preceptos y enseñanças, a quien todos devíamos atender como a exemplar para mejor educación nuestra», para después, hablando ya específicamente de las novelas, añadir que «Las Fábulas están escritas con propiedad y decoro, hallándose en todas imitación de acción maravillosa, cumplida de suficiente grandeza, virtuosa y de buen ejemplo» (Reyes 1624: [¶6]); con lo que las mismas parecen alinearse no solo con los preceptistas italianos del género ya apuntados, sino también con los nuevos y restrictivos aires que soplaban sobre la novela como género.

También ese mismo año Juan de Piña publica sus *Novelas exemplares y prodigiosas historias* (1624). En la aprobación eclesiástica encontramos de nuevo a un viejo conocido: el padre Alonso Remón que, como siempre, hace comentarios jugosísimos para lo que venimos tratando:

[...] antes, de los libros d'este género, tiene lo grave y útil y carece de lo jocoso y demasiado profano, porque el autor, deseando correr con el estilo de los enigmáticos, que eran las letras que la gentilidad egipcia llamaba sacras y esta edad cultas, muestra que no ha hecho este libro por hazer libro, sino por hazerle libre de la censura del vulgo a quien salía sugeto si saliera más vadeable (Piña 1987: 31).

Obsérvese el inteligente y no por ello menos torticero juicio sobre el libro, que si bien «tiene lo grave y útil» —atributos un tanto extraños al género—, «carece de lo jocoso y demasiado profano», esto es, dos características intrínsecas de la novela, al menos en Italia. Con tan extraña mezcla se intenta, lo dice el mismo fray Alonso, hacer del libro, a la postre y como se indica desde el título, una colección de novelas, una obra literaria muy por encima de las posibilidades lectoras del vulgo, con lo que, sin tapujos ni ambages, se incluye la obra de Piña entre aquellas que Lope clasificaba como verdaderas novelas.

Todavía más curioso es el brevísimo «Prólogo» del autor: «El *Prólogo* se introduce a suma de lo impreso: dilatado, nunca visto de la ociosidad. Las *Novelas exemplares y prodigiosas historias* d'este libro dizen la brevedad que afectan, como el *Prólogo*» (Piña 1987: 33). Quizá para compensar esta parquedad, al final del volumen aparece un «Epílogo del intento de las siete novelas con algunas aposiciones y epítetos de las desdichas desta vida por historias». En lenguaje que quisiera ser gongorino pero que cae a menudo en lo ininteligible, con conceptos rebuscados y sin ingenio, con ampuloso manejo de fuentes, el autor se lamenta de las desgracias de esta vida en una mejorable filosofía barroca. Más interés tiene el último párrafo, verdadero «manual de novelistas al uso»:

Decía un cavallero bien discreto y bien curioso en todo género de letras que avía visto muchas novelas italianas tan colegas, tan sin artificio, que en toda la fábrica

de sus imaginaciones no avía hallado ninguna que lo pareciese, que discursos de viages, tener o no tener salud, dineros o compañía, poco importava al letor, un sermón en cada novela, una sangrienta, otra imposible, no le pareció cosa digna del corrector. Novedades, sutilezas, lo entendido, lo crítico, gracias, donaires, sentencias que deleiten y enseñen, sin condenar a las historias a desmembrar sus anales, era lo que no avía hallado y lo que deseaba (Piña 1987: 229).

Se aboga también ahora por una novela «intelectual», que deleite y enseñe y que se aleje del modelo italiano, al que se considera superado y moralmente ambiguo.

Tres años después de *La Filomena*, en 1624, Lope publicó *La Circe con otras Rimas y Prosas*, y en ella aparecen tres novelas (*La desdicha por la honra*, *La prudente venganza* y *Guzmán el Bravo*) que completan su colección, ahora dando a la luz tres de una sola tacada, quizá para intentar saciar el apetito de Marcia Leonarda quien, absolutamente encantada de la primera, le «manda escribir un libro de ellas». Pero también pudiera ser la razón de tan prolijo envite que Lope se diera cuenta del nuevo filón —literario y crematístico— que se empezaba a abrir entre los lectores. Quizás por ello, en las primeras líneas de la que inicia el ciclo, *La desdicha por la honra*, Lope aprovecha para volver a tratar la novela, repitiendo algunas ideas ya expuestas tres años antes, en 1621, como, por citar un solo ejemplo, seguir considerando la novela un género menor, popular, ajeno a los intelectuales. Pero junto a este desdén, un tanto artificioso, el Fénix parece haber captado, finalmente, las enormes posibilidades que ofrece el nuevo género⁶:

Paréceme que vuestra merced se promete con esta prevención la bajeza del estilo y la copia de cosas fuera de propósito que le esperan; pues hágala a su paciencia desde ahora, 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 reprehensiones y ejemplos, ya de versos y lugares de autores, pienso valerme para que ni sea tan grave el estilo que canse a los que no saben, ni tan desnudo de algún arte que le remitan al polvo los que entienden (Lope de Vega 2011: 182-183).

Carreño (2012: 156-157) ha estudiado con esmero este párrafo y poco más pudiera añadir yo. Lo mismo vale para la identidad entre los preceptos de las novelas y los de las comedias, orientadas ambas a dar gusto al pueblo, «aunque se ahorque el arte», también brillantemente glosada por Ynduráin (1962) y Ayllón (1963).

⁶ Montero Reguera (2006: 166) expone el cambio radical de Lope respecto al género desde su juicio de 1602, expuesto en *El peregrino en su patria*, al de 1621 de *La Filomena*, pero es igualmente significativo el que desarrolla entre esta última fecha y 1624.

Ese mismo año, 1624, Pérez de Montalbán lanza al mercado sus *Sucesos y prodigios de amor en ocho novelas ejemplares*. Primera obra en prosa del, hasta entonces, joven y prometedor dramaturgo seguidor de Lope, la obra cosechó un gran éxito. Era, por tanto, obra juvenil, escrita durante sus años universitarios y con la que Montalbán esperaba hacerse un hueco en la narrativa a través de la práctica de un género que él también consideraba «menor» (Profeti 1970: 17) y que en cierto sentido ya había ensayado con su colaboración en la obra de Lugo y Dávila.

Llama también la atención la «Aprobación» del Maestro Sebastián de Mesa, quien apunta que «antes lo ejemplar está tratado con decoro, buen lenguaje y elegante estilo» (Pérez de Montalbán 1624: f. 1v). Pero es infinitamente más interesante la «censura» que Lope hace del libro:

El estilo es elegante, sentencioso y grave, con muchos avisos y reprehensiones para todas las edades; y donde particularmente puede ver como en espejo muchos discretos ejemplos la corta experiencia de los tiernos años, dando esperanza los suyos con estas flores del fruto que prometen tales principios para mayores estudios, y luciendo entre los que profesa su excelente natural, con que no queda inferior al Cintio, Bandelo y Bocacio en la invención destas fábulas; y en acercarse a la verdad los excede, por el precepto horaciano que *ficta voluptatis causa, sint proxima veris* (Pérez de Montalbán 1624: 2).

Y, en efecto, es el propio Montalbán quien en la «dedicatoria» de la novela VII, *Los primos amantes*, nos da la fórmula de su arte de novelar:

Yo he procurado ajustarme con todos los que hubieren de leerle, hablando en un lenguaje que ni a los discretos ofenda por humilde ni a los vulgares por altivo. Los versos he puesto como para novelas, dejando otros de más ingenio y estudio por no venir tan a propósito. Los avisos, sentencias y conceptos van mezclados de modo que sin apartarse de la narración hacen su oficio (Pérez de Montalbán 1624: f. 156v).

En 1625 Baltasar Mateo Velázquez publica *El filósofo de aldea, y sus conversaciones familiares y ejemplares, por casos y sucesos casuales*. La obra, verdaderamente curiosa, es presentada así por su editor, Cotarelo y Mori:

La forma que el alférez Velázquez eligió para exponer sus doctrinas es una mixta entre los antiguos libros de *Exemplos* y dichos agudos o profundos, como el *Isope-te* o la *Doncella Teodor* y la novela a la italiana. Y esta mezcla de forma oriental y europea es uno de los atractivos de este curioso libro, a la vez que nos revela que la novela no había aún logrado, en su aspecto moderno, la aquiescencia general. (Velázquez 1906: XXIII-XXIV).

Es fácil disentir del docto parecer de Cotarelo pues la medieval mezcla novelística de Velázquez bien se puede achacar a su desconocimiento de los nuevos rumbos que el género había tomado algunos años antes. El mismo autor, por lo demás, reconoce que su oficio son las armas y que llegó a las letras para combatir la pecaminosa ociosidad. En la «Dedicatoria» llama a su obra «papeles, casi en borrón». Y, en efecto, presenta su obra como de mero entretenimiento, fruto de su curiosidad:

De aquí ha nacido el procurar ocupar el ingenio cuando huelgan las manos. Del de mi caudal corto es este parto aborto, más por huir el ocio que por publicar mi ignorancia. Quien le leyerre, hallándose entretenido deme por disculpado (Velázquez 1906: 11).

Por lo demás, también en esta ocasión las novelas se introducen como ejemplificación del tema tratado en la conversación entre varios personajes sobre distintos temas: educación de los hijos, tomar estado, etc.

Para acabar este rapidísimo repaso debemos hablar de las *Tardes entretenidas* (1625) de Castillo Solórzano. He aquí la «Aprobación» del Padre fray Plácido de Rojas:

el cual libro corresponde muy bien con el título, porque gustosamente entretiene y deleita y aun enseña, pues de sus novelas se puede sacar moralidad y avisados documentos para proceder cuerdamente en muchas ocasiones; el estilo es apacible y fácil, ni por lo claro bajo y de menos estima, ni por lo ingenioso y curioso tan alto, que sólo venga a ser de gusto a los que le tienen en hacer escabrosa y desconocida la lengua española. No tiene cosa contra la fe ni contra las buenas costumbres, antes es una lectura ingeniosa y honesta, que puede andar sin riesgo en todas manos, por lo cual me parece que se le puede dar la licencia que pide para imprimirle (Castillo Solórzano 1992: 4).

En la misma línea se manifiesta Juan de Jáuregui en otra «aprobación»:

pues con tanta abundancia como facilidad, no ofendiendo a las buenas costumbres, antes aprovechando con avisos morales, divierte y deleita en variedad de asuntos y artificio de trazas notables, donde los entretenimientos desta lección reconocerán muchos caudal y gracia (Castillo Solórzano 1992: 6).

Y en la dedicatoria «A los críticos» el autor se expresa así:

Seis novelas te presento, adornadas con diferentes versos, a cuyo volumen doy el título de *Tardes entretenidas*; si te lo parecieren, poco te habrán hecho de costa, y en parte te hallas donde podrás lograr el título con los muchos divertimientos que te ofrece la corte; lo que te puedo asegurar es que ninguna cosa de las que en este libro te presento es traducción italiana, sino todas hijas de mi entendimiento; que

me corriera mucho de oír de mí lo que de los que traducen o trasladan, por hablar con más propiedad (Castillo Solórzano 1992: 8).

Conviene enunciar ya algunas conclusiones. La primera y más evidente es que durante el período estudiado hay una clara contradicción cuando no conflicto entre el *delectare* y el *prodesse* horaciano; contradicción en el texto de las novelas, en la manera en la que los autores afrontan los argumentos y temas de las mismas, pero sobre todo una evidente antítesis entre las formulaciones de los preliminares, casi todas, como hemos visto, empeñadas en alabar la utilidad, moralidad y ejemplaridad de las novelas, y el texto de las mismas, demasiado infiel a los planteamientos expuestos en las primeras páginas de las respectivas obras. No creo que haya una sola razón para justificar este hecho, pero quizás no sería demasiado aventurado arriesgar la hipótesis de que, como nos recuerda Rodríguez Cuadros (1996), en el deseo de intentar saciar un mercado editorial cuya demanda era infinitamente superior a la oferta, los autores y editores sacrificaban en aras del entretenimiento cualquier tipo de cortapisa ética o moral impuesta por el poder. El mecanismo, que ya venía de antaño⁷, era tan sencillo como relegar a los preliminares las declaraciones consabidas de ejemplaridad, utilidad, etc. Sin embargo, como evidencia la prohibición de la Junta de Reformación, el astuto recurso ya había perdido utilidad, quizás delatado por una enorme efervescencia lectora. Añádase el hecho de que la novela fuera, sin duda, el género preferido por las mujeres (Copello 1994 y Colón Calderón 2001: 47-49) —quizás compitiendo con el teatro, y curiosamente son los géneros prohibidos— hacía todavía más peligrosa su libertad editorial y su irrefrenable aspiración a la ficción y al entretenimiento.

La estrategia elusiva que he intentado bosquejar en estas páginas, ideada para delegar en los preliminares las pomposas y en la mayoría de las ocasiones hipócritas declaraciones de moralidad, tiene su más próximo antecedente en la literatura castellana en el prólogo que, con inusitada astucia y pericia literaria, nos presenta las *Novelas ejemplares*. Si en 1613 se trataba de disociar la primera muestra de novelística española de la sospechosa herencia italiana y también, y no menos capital, de legitimar la novedosa tipología de ficción, en los años sucesivos, hasta 1625, superada ya en parte la psicosis boccacciana, se intenta, dado el enorme éxito lector, afianzar editorialmente la ficción narrativa; pero para ello, de nuevo, se siguen usando, con pequeñas variantes, los recursos literarios inaugurados brillantemente por Cervantes.

Recibido: 11/09/2014

Aceptado: 30/10/2014

⁷ Recuérdese que la censura de publicar novelas en 1625 tendría su precedente en la prohibición de traducir y editar algunas novelas italianas algunos años antes (Amezúa 1956: 446-447 y Vega Ramos 2013).

OBRAS CITADAS

- ÁGREGA Y VARGAS, Diego de (1620). *Novelas morales útiles por sus documentos*. Barcelona: Sebastián de Cormellas.
- ARCOS PARDO, María de los Ángeles (2009). *Edición y estudio del Teatro popular de Francisco de Lugo y Dávila*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- ARREDONDO, María Soledad (1989). «Novela corta, ejemplar y moral: Las *Novelas morales* de Ágreda y Vargas». *Criticón*, 46, pp. 77-94.
- AYLLÓN, Claudio (1963). «Sobre Cervantes y Lope: la *novella*». *Romanische Forschungen*, 75, pp. 272-288.
- BONILLA CEREZO, Rafael, (2011). «“Proemio” e “Introducción a las novelas” del *Teatro Popular* de Francisco Lugo y Dávila. Estudio y edición». *Edad de Oro*, 30, pp. 27-70.
- BOURLAND, Caroline B. (1927 / 1973). *The Short Story in Spain in the Seventeenth Century. With a Bibliography of the Novela from 1576 to 1700*. Northampton: Smith College (reimp. New York: Burt Franklin).
- CAMERINO, José (1624). *Novelas amorosas*. Madrid: Tomás Iunti.
- CARREÑO, Antonio (2012). «El arte de escribir novelas: de Cervantes y Lope de Vega». *eHumanista/Cervantes*, 1, pp. 154-182.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de (1992). *Tardes entretenidas*. Patrizia Campana (ed.). Barcelona: Montesinos.
- CAYUELA, Anne (1993). «La prosa de ficción entre 1625 y 1634. Balance de diez años sin licencias para imprimir novelas en los reinos de Castilla». *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 29, pp. 51-76.
- (1996). *Le Paratexte au Siècle d’Or. Prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVII^e siècle*. Ginebra: Libraire Droz.
- CERVANTES, Miguel de (1984). *Viaje del Parnaso*. Vicente Gaos (ed.). Madrid: Castalia.
- (1994). *Novelas ejemplares*. Frances Luttikhuisen (ed.), Alberto Blecuá (introd.). Barcelona: Editorial Planeta.
- (2001). *Novelas ejemplares*, Jorge García López (ed). Barcelona: Crítica.
- CÉSPEDES Y MENESES, Gonzalo de (1623). *Historias peregrinas y ejemplares*. Zaragoza: Juan de Larumbe.
- CLEMENTS, Robert John, y Joseph Gibaldi (1977). *Anatomy of the Novella. The European Tale Collection from Boccaccio and Chaucer to Cervantes*. Nueva York: University Press.
- COLÓN CALDERÓN, Isabel (2001). *La novela corta en el siglo XVII*. Madrid: Ediciones del Laberinto.
- COPELLO, Fernando (1994). «La femme, inspiratrice et réceptrice de la nouvelle aux XVII^e et XVIII^e siècles». En *Images de la femme en Espagne aux XVII^e et XVIII^e siècles, Études réunies et présentées par Augustin Redondo*. París: Publications de la Sorbonne / Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 365-379.
- CORTÉS DE TOLOSA, Juan (1617). *Discursos morales de cartas y novelas*. Zaragoza: Juan de Lanaja.
- (1620). *Lazarillo de Manzanares con otras cinco novelas*. Madrid: Viuda de Alonso Martín.

- FARIA Y SOUSA, Manuel de (1624). *Noches claras*. Madrid: Viuda de Cosme Delgado.
- FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso (1972). *Don Quijote de la Mancha*. Martín de Riquer (ed.). Madrid: Espasa-Calpe, 3 vols.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA Y MAYO, Agustín (1956). *Cervantes creador de la novela corta española: introducción a la edición crítica y comentada de las novelas ejemplares*. Madrid: CSIC, 2 vols.
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, David (2011a). *Del taller de imprenta al texto crítico. Recepción y edición de la «Guía y avisos de forasteros» de Liñán y Verdugo*. Málaga: Universidad.
- (2011b). «En el origen de la novela corta del Siglo de Oro: los *novellieri* en España». *Arbor*, 187, pp. 1221-1243.
- LASPÉRAS, Jean Michel (2000). «Lope de Vega y el novelar: “un género de escritura”». *Bulletin Hispanique*, 102, pp. 411-428.
- LIVERANI, Elena (2000). *Narrativa barocca: le Soledades de la vida y desengaños del mundo di Cristóbal Lozano*. Roma: Bulzoni.
- MARAVALL, José Antonio (1975). *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel.
- MOLINA, Tirso de (1995). *Cigarrales de Toledo*. Luis Vázquez Fernández (ed.). Madrid: Castalia.
- MOLL, Jaime (1974). «Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634». *Boletín de la Real Academia de la Lengua Española*, 54, pp. 97-103.
- MONTERO REGUERA, José (2006). «El nacimiento de la novela corta en España (la perspectiva de los editores)». *Lectura y signo*, 1, pp. 165-175.
- PABST, Walter (1972). *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*. Madrid: Gredos.
- PACHECO-RANSANZ, Arsenio (1986). «Varia fortuna de la novela corta en el siglo XVII». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 10, pp. 407-421.
- PENEDO REY, Manuel (1949). *Tirso de Molina. Aportaciones biográficas. Documentos para la biografía de Tirso de Molina*. Madrid: Publicaciones de la Revista Estudios.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan (1624). *Sucesos y prodigios de amor en ocho novelas ejemplares*. Madrid: Juan González.
- PIÑA, Juan de (1987). *Novelas ejemplares y prodigiosas historias*. E. García de Dini (ed.). Verona: Università degli Studi di Pisa.
- PROFETI, Maria Grazia (1970). *Montalbán: un commediografo dell'età di Lope*. Pisa: Università di Pisa.
- REYES, Matías de los (1624). *El Curial del Parnaso*. Madrid: Viuda de Cosme Delgado.
- (1909). *El Menando*. ed. E. Cotarelo. Colección selecta de antiguas novelas españolas, nº 10. Madrid: Librería de los Bibliófilos Españoles.
- RIPOLL, Begoña (1991). *La novela corta. Catálogo bio-bibliográfico (1620-1700)*. Salamanca: Universidad.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (1979). *Novela corta marginada del siglo XVII español. Formulación y sociología en José Camerino y Andrés de Prado*. Valencia: Universidad.
- (1989). «La novela corta en el Siglo de Oro: Ejemplaridad y programaciones retóricas». *Ínsula*, 509, pp. 4-5.
- (1996). «La novela corta del Barroco español: una tradición compleja y una incierta preceptiva». *Monteagudo*, 1, pp. 27-46.

- RUBIO ÁRQUEZ, Marcial (2013). «Los *novellieri* en las *Novelas ejemplares* de Cervantes: la ejemplaridad». *Artifara*, 14, pp. 33-58.
- SALAS BARBADILLO, Alonso Jerónimo de (1615). *Corrección de vicios. En que Boca de todas verdades toma las armas contra la malicia de los vicios, y descubre los caminos que guían a la virtud*. Madrid: Juan de la Cuesta.
- (1737). *La ingeniosa Elena, hija de Celestina*. Madrid: Pedro José Alonso y Padilla.
- SCORDILIS BROWNLEE, Mariana (1981). *The Poetics of Literary Theory. Lope de Vega's Novelas a Marcia Leonarda and their Cervantine Context*. Madrid: Porrúa Turanzas.
- SERNA, Ven (1967). «Observaciones sobre el arte de Alonso Remón, dramaturgo lopista». En Jaime Sánchez Romeralo y Norbert Poulussen (eds.), *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas*. Nimega: Instituto Español de la Universidad de Nimega, pp. 591-597.
- STRAPAROLA, Giovanni Francesco (1578?, 1581). *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*. Traduzione castigliana di Francisco Truchado de *Le Piacevoli, notti*, edizione e studio di Leonardo Coppola [tesis doctoral]. Università di Pescara, 3 vols. (en prensa).
- SUÁREZ DE FIGUEROA, Cristóbal (1988). *El Pasajero*. María I. López Bascuñana (ed.). Barcelona: PPU, 2 vols.
- VEGA RAMOS, María José (1993). *La teoría de la novella en el siglo XVI. La poética neoaristotélica ante el Decamerón*. Salamanca: Johannes Cromberger, 1993.
- (2013). «La ficción ante el censor. La *novella* y los índices de libros prohibidos en Italia, Portugal y España (1559-1596)». En *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta (siglos XV-XVI)*. Valentín Núñez Rivera (ed.). Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona, pp. 49-75.
- VEGA, Lope de (2011). *Novelas a Marcia Leonarda*. Antonio Carreño (ed.). Madrid: Cátedra [primera edición en 2002].
- YNDURÁIN, Francisco (1962). *Lope de Vega como novelador*. Santander: Universidad Internacional Menéndez Pelayo.



LA CONTRIBUCIÓN CERVANTINA A LA NOVELA BARROCA: LA EJEMPLARIDAD

RESUMEN: El presente artículo estudia el impacto que tuvo la aparición de las *Novelas ejemplares* (1613) de Cervantes, que inauguran en España el género novelístico y supondrán la ruptura de la visión tradicional del *prodesse et delectare*. Dicha ruptura, que en Italia contaba con Boccaccio como precedente directo, suscitó un gran debate en torno a la finalidad de la prosa y a su carácter moral, que se mantendrá vivo hasta que en 1635 Felipe V prohibiera la publicación de este tipo de obras. En las siguientes páginas se analizarán, por tanto, los motivos por los que el aparente triunfalismo de Cervantes con respecto a su invención o adaptación genérica, refrendado por su éxito editorial, se transforma en pocos años en la prohibición que acabamos de citar.

PALABRAS CLAVE: *Novelas ejemplares*, *Prodesse et delectare*, Cervantes, Ejemplaridad.

CERVANTES'S CONTRIBUTION TO THE BAROQUE NOVEL: THE EXEMPLARY

ABSTRACT: *The following article studies the impact of the publication of Cervantes's Novelas ejemplares (1613). This work, which open up the novelistic genre, involve a break of the traditional topic prodesse et delectare as Boccaccio had done previously. This important change raised an interesting discussion until 1635, when Felipe V banned the publication of this kind of novels. In the next pages we will analyze the evolution of the novel since the success of Cervantes until 1635.*

KEYWORDS: *Novelas ejemplares*, *Prodesse et delectare*, Cervantes, Exemplary.

