

CORTA / CORTESANA. APUNTES A PROPÓSITO DE UNA DENOMINACIÓN PROBLEMÁTICA PARA LA NARRATIVA BARROCA

Pedro Ruiz Pérez

Universidad de Córdoba

felrupep@uco.es

RESUMEN: Junto con la denominación, se revisa el concepto crítico de la “novela corta” o “cortesana”. Se atiende a la problemática teórica de la noción de género y su aplicabilidad, de una parte, y a las particularidades de las realizaciones concretas, de otras, para proponer un acercamiento a la historicidad del corpus y su categorización. Para ello se tienen en cuenta las nociones de moralidad y verdad, pero también la superación de la oralidad.

PALABRAS CLAVE: Novela corta, novela cortesana, género literario mercado.

ABSTRACT: Along with the name, the critical concept of “novela corta” or “cortesana” is reviewed. We address, on the one hand, the theoretical problem of the concept of genre and its applicability, on the other, the particularities of specific embodiments, to propose an approach to for the historicity of the corpus and its categorization. For this purpose, we take into account the notions of morality and truth, but not forgetting either the issue of getting beyond of orality.

KEYWORDS: Novela corta, novela cortesana, genre, market

El estado de la cuestión, o la cuestión del ser

Podríamos decir que corren buenos tiempos para el género de la novela corta del siglo XVII. Tras unas décadas de relativa sequía e intentos que no tuvieron continuidad, asistimos a una perceptible multiplicación de ediciones, a la aparición de estudios de vocación panorámica o monográfica y al desarrollo de proyectos de investigación más o menos arraigados, en número que obliga a la cita sintética y posiblemente reductiva. Podría mantenerse, pues, la afirmación precedente, y, en efecto, son tiempos buenos, en cierto sentido, pues no siempre el número implica fecundidad. La laudable actualización del catálogo de obras editadas con criterios modernos y fiables no tiene un paralelo exacto en el plano hermenéutico, crítico e historiográfico, pues los estudios son, comparativamente, menores en número y, sobre todo, no ofrecen el mismo nivel de *aggiornamento* conceptual y metodológico, comenzando por la propia delimitación de las fronteras del género que agrupamos bajo el rótulo de “novela cortesana” o “novela corta”, un rótulo-concepto que sólo tiene sentido si sus perfiles son nítidos y bien delineados, comenzando por su propia delimitación cronológica. Precisamente, uno de los ejes centrales en el panorama de los estudios en vigor pasa por una perspectiva arqueológica de raíz casi darwiniana, en busca de los orígenes como clave de acceso a la naturaleza de nuestro objeto. La reciente reedición de la obra de Menéndez Pelayo (2008), fundacional para este enfoque, sucede a hitos relevantes (Rodríguez, 1979; Laspéras, 1987; Cayuela, 1996; Romero-Díaz, 2002), pero un tanto aislados. A la vez, en las dos últimas décadas han proliferado recopilaciones de conjunto que, de una u otra forma, inciden en la perspectiva de una cierta trayectoria evolutiva, por más que varíen en la

elección de las raíces que centran su interés. Clave en este punto fue la retrasada aparición del volumen coordinado por Canavaggio (1999), esperada desde la celebración del coloquio que le dio origen siete años antes; su significativo título, *La invención de la novela*, con el inteligente juego en torno al doble sentido de “invención” (como *inventio*, en la línea clásica de reutilización de una materia, y como creación, casi *ex nihilo*), se proyectaba en la articulación interna, con una división en dos partes, las de los siglos XVI y XVII, que, más que una mera cuestión cronológica, proponían una secuencia entre una prehistoria y una historia separadas por las dos grandes referencias en el cambio de siglo, el *Guzmán* y el *Quijote*. La aportación más reciente (Núñez Rivera, 2013) no explicita la articulación, pero sí mantiene como referencia central el punto de inflexión, en gran parte por el enfoque crítico puesto sobre los procedimientos de inserción, donde resultan esenciales las obras de Alemán y Cervantes. La recientemente inaugurada colección de “Prosa barroca” aparecía con sendas declaraciones de principios metodológicos, al recuperar, junto a la faceta de las relaciones de la novela con el teatro (Bonilla *et al.*, 2012), la más tradicional perspectiva sobre las raíces boccaccianas del género (Colón Calderón *et al.*, 2013), contempladas a través de la metáfora del viaje como un proceso de continuidad orgánica, sin solución de continuidad, como los ríos que van a dar a la mar.

No oculto que esta rápida perspectiva tiene algo de reductiva, incluyendo una falta de matización acerca de los títulos mencionados, con aportaciones nada desdeñables y no sólo en el ámbito estricto de su opción teórica y conceptual. Sí aprecio en este significativo grupo de estudios el signo de una tendencia dominante. En ese sentido, se impone una llamada de atención sobre la necesidad de complementar una visión historiográfica apoyada en una concepción de la secuencia, de la diacronía. Se precisa también una mirada más radical en su historicidad, de fuerte base sincrónica, para sustentar menos el aire de familia que la especificidad de un discurso, en el que lo genérico de lo narrativo no oculte lo singular de su especie, lo que lo define como un producto singular resultante de una práctica discursiva, material e ideológica no menos singular (Laspéras, 1987; Romero-Díaz, 2002). Si sirve de referencia, hoy es imposible cuestionar la relación del *Quijote* con los libros de caballerías, y en esa senda crítica se han realizado valiosísimas iluminaciones de valor crítico, tanto hermenéutico como historiográfico; ello no empece para reconocer lo extraordinariamente empobrecedor que resultaría limitar la consideración de la obra cervantina a esta única perspectiva, en lugar de atender a su enorme complejidad, con la heterogeneidad de sus componentes, analizables a modo de paradigma descriptivo, y por la economía que ordena esos materiales en su proceso de formalización narrativa. Es en este punto donde una obra adquiere su naturaleza específica o, si se me permite la paradoja, sus posibilidades de definición genérica, haga o no verano la golondrina inicial.

El revitalizado florecimiento actual de los estudios sobre la novelística del siglo XVII asume, en consecuencia, un enfoque en el que se han difuminado los problemas sobre la propia definición del género, abordado sin más preocupación que la de ofrecer el amplio abanico de opciones narrativas y materias disponibles tanto para los creadores del género como para la amplia la nómina de artesanos de la pluma (y de los tipos de imprenta, como trataremos) que siguieron sus pasos y buscaron traducir el éxito artístico de los primeros en beneficios materiales para sus continuadores. En este marco se ha abierto considerablemente la propia noción de novela, extendiendo la denominación con variable sustento lexicográfico o teórico, a partir de la raíz de *novella*, en su acepción de noticia o novedad más o menos fantástica. La repetidamente aludida carencia de nuestra lengua y de nuestra tradición crítica para distinguir lo que en otras tradiciones son *nouvelle* y *roman*, *romance* y *novel*, tiene bastante que ver con la anchura referencial de la noción de “novela”, ya desde el siglo XVI y a veces ampliada por la crítica reciente con unas dosis de desmesura. Valga de elemento de reflexión la muy reciente y valiosa

edición de los textos de Pedro de Salazar (2014), que Valentín Núñez presenta con el título de *Novelas*. Ciertamente, su elección es acertada o, cuando menos, justificada, y no sólo desde el punto de vista de la editorial que pone el libro en el mercado. Con rigor propio de la disciplina, el editor filológico justifica en sus criterios la elección del título, resolviendo con bases razonables y razonadas la dicotomía entre “cuento” y “novela”. Sin embargo, una elección correcta no evita del todo las implicaciones que conlleva, más allá de su aplicación intrínseca al texto objeto de la edición. El mismo editor señala que en este caso la opción por “cuento” “podría inducir a errores de categorización genérica” (110), y no le falta razón; el problema, no obstante, radica en que un efecto parecido conlleva la alternativa elegida. Tan paradigmático caso revela el grado de dificultad para la conceptualización y la rotulación, desde los puntos de vista historiográfico y conceptual, de un campo sin preceptiva establecida, en continuo movimiento y procesos de hibridación, a partir de sus desplazamientos tempranos entre oralidad y escritura y los algo más avanzados entre manuscrito e imprenta, con lo que en gran medida llega hasta las puertas del siglo XVII, antes de un cambio que podemos considerar sustancial, pero que sigue planteando problemas a la hora de su definición por todas las razones señaladas, tanto las históricas (relativas a la materia objeto de consideración) como las críticas (la posición desde la que se pasa a considerar los textos), con la consiguiente problematización o indefinición del objeto.

La frecuente opción por “narrativa” o “ficción”, más arraigada en los acercamientos a formas genéricas aún más vagas, como las datables a finales del siglo XV y primera mitad de la centuria siguiente, puede valer para el tratamiento crítico del género como abstracción, convención o, sencillamente, agrupación de realizaciones; se muestra, en cambio, inoperante a la hora de rotular una pieza textual, una solución concreta en el espacio más o menos acotado de un código narrativo. Es en estos casos donde, como hemos visto para Pedro de Salazar, se ha de recurrir a “novela”, pero manteniendo en el rótulo/concepto un grado de vaguedad designativa similar al exigido en el caso de “narrativa”, comenzando por la obligada diferenciación con el valor semántico del término *sensu stricto*, aplicable en el desarrollo genérico de un discurso narrativo justamente a partir de que deja atrás las limitaciones o, sencillamente, peculiaridades histórico-genéricas de las formas de narración que ahora nos ocupan. El *roman* moderno o el concepto inglés de *novel*, lo que podría equivaler al concepto estricto de “novela” en español, surge al superar los elementos de fantasía del *romance*, pero también la relativa elementalidad de la *novella* o *nouvelle*, tan cercana a lo que podemos seguir llamando “novela” en nuestro siglo XVI. Sólo con esta salvedad es legítimo, desde un punto de vista rigurosamente crítico, extender esa denominación por encima de la frontera que delimita las parcelas, bien diferenciadas, de la novela moderna, tal como la inaugura el *Quijote* y desarrolla el siglo XIX a partir de su lectura dieciochesca por los narradores británicos, y de las formas de relato que, ciertamente bajo ese rótulo, se desarrollan en la primera mitad del siglo XVII con unas precisas marcas de caracterización genérica, también a partir de una propuesta cervantina.

A esa caracterización genérica, bajo los claroscuros de los términos y sus dimensiones conceptuales, debemos dirigirnos para perfilar con una cierta operatividad crítica ese elemento, a la vez contextual y codificador, que es el género y que constituye una de las vías de inserción del texto como realización individual, con sus rasgos de unicidad, en el marco de la historia, con sus elementos de agrupamiento y generalización. Con rasgos de ambas dimensiones, la individual y la colectiva, es como debemos acercarnos a esa enunciada paradoja de la especificidad del género, también el de los relatos que nos ocupan.

El problema del género

Quizá debiéramos decir más bien “el problema de los géneros”, porque es algo que afecta de manera muy similar a todas las categorías establecidas en el apartado genérico. Opto, sin embargo, por la forma singular justamente porque es un problema que afecta a la propia categoría como tal, al género como definición teórica y conceptual, por más que pueda aplicarse de manera privilegiada a un conjunto textual como el nuestro, a partir de sus condiciones de constitución de un corpus delimitado y desplegado en un arco temporal homogéneo y relativamente reducido, para desarrollar así un conjunto suficientemente trabado de rasgos constitutivos, prácticamente infaltables en todas las manifestaciones concretas. Vayamos por partes.

Más allá de una construcción crítica, el género es una realidad metahistórica, que atraviesa con sus inevitables variaciones los períodos regidos por la *auctoritas* y la *imitatio*, las incipientes formas de mimetismo en el cauce del mercado, las preocupaciones taxonómicas o la asunción o reivindicación de los procesos semióticos y pragmáticos de codificación de cualquier práctica discursiva, por no hablar de una inclinación diríamos que natural (todo lo natural que pueda ser la condición humana, sobre todo en su dimensión social) a la repetición de unos modelos cuya aceptación ya está garantizada, antes de que el desgaste conduzca a su agotamiento o que el cambio en las condiciones de recepción lo conviertan en anacrónico u obsoleto. Así, y en lo que se refiere a la literatura, aun en su sentido más lato, los que hoy denominamos géneros, y que podían ser especies para las teorizaciones de base aristotélica, se presentan como el espacio en que se formaliza la intersección de la dimensión temporal que arrastra todo discurso, lo relativo a su dimensión espacial y, no en menor medida, un concreto entramado tecnológico, más allá de una estricta consideración de las formas de elaboración de los soportes materiales. En la dimensión temporal o, más en concreto, diacrónica tienen cabida los modelos y su variable nivel de operatividad, la tradición que conforman cuando las realizaciones mantienen una línea de continuidad a través de la dialéctica de permanencia y alteración, y, como consecuencia de todo ello, la historia en su sentido más amplio, incluyendo la dimensión de sincronía que sitúa cada elemento de una serie en su específica historicidad, sin contradicción con el trasfondo de precedentes y aun la serie de proyecciones en el irrenunciable diálogo intertextual constituyente de lo distintivamente literario, una intertextualidad en la que el género actúa como una de sus formalizaciones más propias e inmediatas.

Justamente por su condición diacrónica, el género no es una entidad estática, sino que conoce distintas realizaciones. Las diferencias adquieren su forma particular en el cruce con la segunda dimensión, que podemos caracterizar de espacial si la entendemos como el escenario singular en el que cada obra actualiza una concepción del género, y lo hace en diálogo con las otras formas genéricas que le son contemporáneas, es decir, que responden a la misma instancia social, como forma de inscripción del sujeto (y sus obras) en la historia. En el plano más inmediato, la capacidad de adaptación de unas formas recibidas de la tradición a las particulares demandas de un momento social, concretadas en las expectativas del público receptor, determina el éxito de una obra, entendido en términos de aceptación o acomodación a sus circunstancias, sin que esto implique ninguna apreciación negativa, pues el planteamiento es de aplicación tanto a una obra de consumo en términos (relativamente) masivos, como a la respuesta genial para dar forma a la novedad; la comedia lopesca, entre su formulación más estricta y las derivas de sus imitaciones, es un buen ejemplo de este planteamiento, por el que elementos procedentes de una tradición cercana, la de la dramaturgia y la teatralidad del Quinientos, se adaptan a una fórmula genérica, ya bien diferenciada de sus raíces y ajustada a las condiciones de su momento. El ejemplo elegido (no sin causa) nos conduce también a la explicitación de lo apuntado en la

referencia a unas específicas tecnologías, en este caso, emblematizadas por el corral de comedias y concretadas en su espacio y funcionamiento, pero no agotadas en los límites de este espacio privilegiado, de esta irreplicable máquina de formalizar y significar, esto es, de codificar, de dar molde peculiar a un género. En torno al corral y con una variedad de relaciones siempre inscritas en el plano de la dialéctica hay que situar toda una serie de mecanismos y procesos, eslabonados a partir de nodos o catalizadores como el asentamiento del espacio urbano y sus prácticas sociales, la aparición del tiempo de ocio, la consolidación de compañías profesionales, el triunfo de una concepción perspectivística de la visión o avances mecánicos y de pura ingeniería escénica, todo ello marcado por un creciente peso de una economía dineraria y de mercado en el horizonte del capitalismo moderno. Prescindir de cualquiera de estos componentes, para intentar reducir el género a una lectura estrechamente formalista o, como queda esbozado en el apartado previo, en clave de recomposición de un linaje familiar, significa, a mi juicio, desvirtuar la idea del género y lastrar su funcionalidad crítica, pero también historiográfica, lo que en nuestro caso se concreta en la doble cara del problema: ¿a qué llamamos “novela corta”? o ¿cómo podemos denominar a este grupo cuya relación genérica intuimos? Responder a cualquiera de las dos cuestiones nos puede dar una respuesta aplicable también a la otra. Habiendo comenzado esta reflexión por la insuficiencia de los planteamientos más vigentes, apoyados en la idea de tradición, que determinarían los rasgos sustantivos o de continuidad (la narrativa o novela), parece lógico que sea la segunda formulación aquella en la que desemboquemos, situándonos en los aspectos específicos que permiten distinguir el género dentro de la tradición, lo que lo conceptualiza de una manera diferenciada y que da en el problema de la denominación.

Detengámonos un momento sobre la otra cuestión, relativa al establecimiento mismo del corpus o, más bien, a los límites entre los que éste se extiende. La relación de obras cuenta con una amplia aproximación catalográfica (Ripoll, 1991), que no se ofrece con pretensiones de exhaustividad y, posiblemente por esa razón, no ha suscitado debates en torno a sus inclusiones y exclusiones. Sí conviene en este punto matizar algo en cuanto a las fechas que establece, ya que el inicio, por razones muy particulares, en 1620 excluye las primeras muestras del género, incluidas las *Ejemplares* de Cervantes. En este punto, otro volumen con indicación cronológica precisa (Bonilla *et al.*, 2012) afina más en sus límites, ya que retrasa hasta la aparición del volumen cervantino la fecha de inicio y recorta hasta 1685 el desarrollo del corpus abarcado, aunque en este caso con un carácter monográfico, centrado en las relaciones del género con la comedia. Como otras referencias a la materia (Colón Calderón, 2001; Rodríguez, 1979 y 1986) y el contraste con lo relativo al período precedente (Fradejas Lebrero, 1985) confirman, la referencia generalizada comprende las obras producidas y publicadas en el siglo XVII, quizá excluyendo las décadas de comienzo y cierre, período en el que se produce la separación definitiva de los modelos vigentes en el siglo anterior, entre continuidades y tanteos, y se consolidan unos rasgos genéricos bastante definidos, a partir de la dinámica temporal, de una parte, y el desarrollo de nuevos modelos sociales y culturales, de otra, coincidentes con el universo barroco (Romero-Díaz, 2002).

Queda con ello definido el marco del género, y en ese espacio de intersección entre categorías históricas es en el que se sitúa cada obra o, mejor dicho, en el que cada obra es generada. Por ello, como ocurre con el resto de los géneros, para el relato novelesco breve en el siglo XVII hay un marco de rasgos comunes, por más que, en la práctica concreta, nunca es el mismo, sino que, aun dentro de un espacio compartido o sin solución de continuidad entre los elementos contiguos, se produce la variación, lo que determina que el género no sea una realidad estática. Su carácter cambiante permite la incorporación de realizaciones con un punto de diferencia o distinción – si no es que las favorece-, de donde provienen los desplazamientos

sutiles que en algún momento devienen en transición y cambio de paradigma, no siempre el mismo punto a los ojos de la crítica. Así, aunque hay coincidencia en cuanto al papel fundacional de las *Novelas ejemplares*, no faltan referencias a títulos o colecciones aparecidas con anterioridad, como los *Diálogos de apacible entretenimiento* (1603), de Gaspar Lucas Hidalgo, o las *Noches de invierno* (1609), de Antonio de Eslava. Sus rasgos peculiares denotan las diferencias con el modelo sancionado pocos años después, sobre todo en lo relativo al peso de la oralidad, como marco comunicativo, y la misma materia de sus relatos. De esta manera, más que a diluir las fronteras temporales, vienen a confirmar un punto de arranque y, sobre todo, a definir por oposición las marcas genéricas distintivas, la frontera en una línea de continuidad donde no faltan los saltos cualitativos. A partir de ellos se definen los elementos determinantes en la constitución histórica de un género, como una agrupación coherente y con rasgos distintivos, en la que quedan caracterizadas las relaciones entre un corpus delimitado de obras y sus mecanismos de funcionamiento, con la que es posible acceder a una definición y, consecuentemente, una denominación del mismo.

“Solo Madrid es corte”

El título de la obra de Núñez de Castro (1669) nos sirve de epígrafe para actualizar, con el recordatorio de los cambios introducidos en la noción (y el referente) cortesano entre el siglo XV y el siglo XVII (Elias, 1993; Romero-Díaz, 2002), una de las primeras denominaciones del género (González de Amezúa, 1927), cuya cuestionada vigencia puede mantenerse siempre que recordemos las diferencias en el concepto cuando sirve para rotular la lírica de cancionero y cuando se aplica a la narrativa de extensión media en el período barroco. Y es que, como hemos visto, hay mucho más consenso en la elección crítica del sustantivo, categoría en la que “novela” aparece como invariante, que en lo tocante al adjetivo, siendo este el verdaderamente definidor del género en su concreta realización histórica, lo que permite su distinción de las formas previas de la narrativa idealista y del posterior desarrollo de la novela. Otro era el panorama para los propios contemporáneos del género, quienes, carentes de modelos y preceptivos, se perdían también en los vericuetos de la designación, con todos sus problemas y contradicciones.

El fenómeno no es nuevo, y ya Víctor Infantes pudo dedicar a la cuestión, entre 1993 y 2002, una serie de seis trabajos, casi tan dilatada como la variedad de designaciones que las distintas formas del relato ofrecían en los albores del renacimiento (Infantes, 2006). El paradigma superaba la mera cuestión terminológica o nominalista. La serie que recorría y recogía conceptos como “novella”, “fabula”, “exemplo”, “relación” o “historia” denotaba que el eje en torno al que se disponían las distintas opciones estaba fuertemente configurado por una doble polaridad, la que se extendía entre los valores de verdad y de moralidad, dos claves fundamentales sostenidas entre la tradición medieval y las disposiciones tridentinas. Pero también en una gran parte pesaba en estas designaciones otro componente sustancial, el de la oralidad, que siguió trenzándose en distintas formas del relato antes de confluir en una realización de naturaleza específicamente literaria (Ruiz Pérez, 1995 y 1998b). Mientras esto ocurría, otras formas venían a aparecer en los propios márgenes del texto, no sin relación con la práctica establecida en la imprenta (y su normativa legal) de presentar los textos con portada y rotulación. En tal contexto aparecen otras denominaciones, como “libro” o “tratado”, ya sea para designar al conjunto de la obra, ya para separar sus partes constitutivas, antes de imponerse la acuñación “capítulo”. Cuando se generaliza el cambio de nombre, “novela” pasa a designar unas formas de relato que se apartan de ese conjunto de valores (doctrinales, de veridicción y de oralidad), además del componente más marcadamente fantástico propio de los libros de caballerías y bastante más diluido en las otras

formas de la narrativa idealista, que sólo muy tardíamente recibirían, con diferente grado de acierto crítico, la designación de “novelas”. Justamente, al extenderse este rótulo para relatos caballerescos, sentimentales, pastoriles, moriscos o bizantinos es cuando la crítica se ve en la necesidad de poner un adjetivo distintivo a las formas del siglo XVII.

Sin duda, las caballerías componían la parcela menos fértil a la hora de plantear problemas terminológicos, pues a un más aceptado y generalizado empleo de “libros” se unían sus diferencias apreciables (la extensión, la materia bélica y el componente de fantasía) no sólo con la narrativa que nos ocupa, sino también con una parte importante de las formas del Quinientos, incluyendo también las desligadas del paradigma idealista, como las historias caballerescas, el modelo del *Lazarillo* y, en menor medida (por extensión, en algunos casos, y elementos fantásticos), la sátira, así como las distintas muestras recogidas en los dos tomos de Fradejas Lebrero (1985). Estas y las demás formas narrativas llegan al final de siglo dando muestras de agotamiento y descrédito, tanto entre el público consumidor como en la consideración de humanistas y letrados, por no hablar de las sospechas censoras. Del ocaso de las caballerías y las dificultades de arraigo en los tanteos de los Salazar, Tamariz o Timoneda, desde el manuscrito a la imprenta, aparecen las dos caras de este ocaso narrativo en el XVI. En su segunda mitad son las formas que demuestran una cierta capacidad de asimilación, dando cabida a distintas modalidades narrativas, ya conocidas o novedosas en sus planteamientos, las que mantienen una cierta vitalidad, caso de la narrativa pastoril, o la adquieren en este período, como ocurre con los relatos de aventuras peregrinas. Incluyendo en las primeras la dimensión de prosímetro, estas dos últimas modalidades de la narrativa idealista se caracterizan por la heterogeneidad de sus materiales, un carácter misceláneo apenas superado por la disposición de sus componentes en un tenue hilo narrativo, entre el estatismo del *locus amoenus* y la versión más liviana de la estructura del viaje. Frente a las formas de la sentimental o la morisca, estas narrativas, aun sin acercarse al desbordamiento de las caballerías, ganan en extensión, al compás del desarrollo de un mercado librario ya acondicionado para la difusión amplia de volúmenes de cierta extensión, en un formato y unos circuitos actualizados respecto a los ligados al folio de los descendientes de Amadís (Chevalier, 1976). La relación de este proceso con la emergencia en el paso entre dos siglos de las formas mayores (en todos los sentidos) del *Guzmán* y la primera parte del *Quijote* se hace aún más evidente si incluimos en la consideración *El peregrino en su patria* de Lope y, poco antes, su *Arcadia*. La presencia en todas estas obras de relatos intercalados, que bien pudiéramos llamar en muchos casos “novelas cortas” a la manera de las del XVII en sus décadas siguientes, revela a la vez la existencia de una materia y unas formas en ebullición en los años previos, pero también la insuficiencia de su formulación y la necesidad de integrarse en un discurso específico, del que estas verdaderas misceláneas (en lo tocante a sus materiales) constituían una auténtica exploración. El núcleo narrativo de la quijotesca venta, con su acumulación de relatos, desde la oralidad a las referencias a la épica y a la historia verdadera, se articula textualmente entre el debate sobre *Felixmarte* y *Cirongilio* y la aparición del manuscrito de “El curioso impertinente”; la compañía de un texto hermano, luego incluido en la colección de las *Ejemplares*, convierte esta polaridad en un espejo entre las formas periclitadas del relato quinientista y la propuesta de esas formas de narrativa breve que triunfarán en las décadas siguientes.

Los debates en la venta cervantina actualizan las que hemos venido señalando como claves en la definición precedente del relato, ligadas a los problemas de la oralidad, la verdad y la moralidad, que aún continuarán en el diálogo entre cura y canónigo cuando la novela se encamina al final de su primera parte. Los personajes hablan entre sí, y no sólo para debatir sobre cuestiones de preceptiva y de juicios de valor en torno a la literatura; esto queda para figuras del

ámbito culto, como los dos clérigos cervantinos, cuando no se estereotipan en las máscaras parlantes de diálogos ahora sí preceptivos, como los de Pinciano, Carvallo o Suárez de Figueroa, con las conversaciones de los personajes del *Viaje entretenido*, de Rojas Villandrando, como punto intermedio. Y es que en el otro extremo, los personajes más vivos, por no decir más corrientes, usan la palabra para narrarse sus vidas, para dar cuenta de sus peripecias o las de otros, ya sea para informar, al modo que conversan Rincón y Cortado tras su encuentro, ya sea para entretener, como siguen haciendo los personajes de Rojas tras los pasos de Timoneda y, allá al fondo, Boccaccio o Chaucer. Así Ruy de Biedma combina ambos elementos al recomponer la historia de su cautiverio; por su parte, Dorotea/Micomicona fabula con intención de forzar la conversión de don Quijote; mientras ambos lo hacen oralmente, apoyados en la memoria o la fantasía, la audición de la historia de Anselmo y Lotario se apoya en la lectura, soportada sobre un texto escrito. Es el momento en que el lector toma conciencia de que él también, mientras cree oír hablar a los personajes, en realidad está leyendo, y lo hace en una obra impresa. Nada más lejos del empeño quinientista por mantener la ficción de la oralidad, desde los relatos de los pastores a los cuentos con que entretienen a su rey los narradores de las “novelas” de Pedro de Salazar. Este es el primer reto que debe superar la novela del XVII.

Unido al paso de la oralidad a la escritura aparece el punto relativo a la extensión de los relatos, que debían encontrar un espacio específico entre la brevedad del cuento o la patraña, como en un Timoneda ya orientado a la imprenta, y el desbordamiento de los volúmenes caballerescos, a los que en ocasiones se acercaban los bizantinos y pastoriles. Aunque en las más de las ocasiones estos volúmenes se tejían con unidades narrativas menores, las técnicas de entrelazamiento, la proyección en la linealidad del argumento o la participación en un universo narrativo compartido anulaban su autonomía, traduciendo las estrategias narrativas en prácticas de lectura insuficientes para las nuevas demandas de un público creciente, en busca de piezas que pudieran llenar de manera exenta sus momentos de ocio, no siempre dilatados (García Santo-Tomás, 2009). El nuevo reto suponía delimitar los rasgos de un universo de ficción, en cuya economía era tan pertinente una cierta cercanía (temporal y geográfica, pero también de costumbres y valores) como una extensión acomodada por igual a las exigencias del relato y a las de sus lectores. Luego ya vendrían impresores y libreros con sus intereses por ofrecer volúmenes de cierta entidad material para su conveniente traducción en beneficio económico. La lectura descubre su paso previo por la adquisición del libro, esto es, por su relación con el mercado.

La proliferación de lectores como objetivo (en gran parte cumplido) de libreros tan determinantes como Alonso Pérez (Cayuela, 2005) y su decantación hacia los aspectos más frutivos del consumo lector, ligados a un entretenimiento para el tiempo de ocio en un nuevo marco social y cultural, planteaba un fuerte elemento de tensión en torno al problema de la moralidad de la lectura (Nakladalová, 2013). Para censores y preceptistas, herederos del sentido del didactismo medieval o del interés humanistas por un saber formativo, la extensión del público acrecentaba los peligros de unos textos que rehuían la función moralizante, cuando no se oponían directamente a ella (Fosalba y Vega, 2013). Del lado del mercado librario, desde escritores a regidores de los puntos de venta, la amenaza se trocaba en oportunidad, y los equilibrios entre utilidad y deleite se reformulaban para el compromiso obligado y una convencida voluntad de atender por igual a principios artísticos, de eficacia retórica, a criterios comerciales y a una a veces sincera voluntad de adoctrinamiento; aun cuando esta no se vinculara de manera directa y estrecha a un sentido religioso, la mayoría de los implicados en los procesos de producción, transmisión y consumo de estos textos, no se sustraían a valores dominantes en una cultura urbana, masiva, dirigida y conservadora (Maravall, 1975), al igual que ocurriera con la emblemática práctica de la comedia (Maravall, 1990), a la que habremos de volver. En tanto,

conviene detenerse en la respuesta que articula en concreto la novela. Si las opciones por la moralidad o ejemplaridad, ya desde las mismas portadas, se presentan diferenciadas entre los autores, hay una coincidencia generalizada, ligada también a un valor moral, como es la limitación de la fantasía, anclando la acción de sus personajes en los ambientes más cercanos al lector, en muchos casos los que podía contemplar desde su ventana o que se le proponían en espectáculo desde la acción dirigente o desde el tablado del corral. Antes que un asunto ligado a la dimensión técnica de la verosimilitud, se trata de un ajuste al mundo de las convenciones, que supone, en primer lugar, poner coto a los riesgos de la imaginación, no sin disponer al mismo tiempo el soporte más adecuado para extraer una lección moral y, más en concreto, práctica, para conducirse en la vida, en la más cotidiana o en la presentada como tal en las calles de la corte, como de manera paradigmática se proyecta en la combinación de enseñanza y narración en la *Guía y avisos de forasteros que vienen a la corte*, de Liñán y Verdugo. Por esta vía, el universo de ficción se construye a modo de espejo (más o menos idealizado o conflictivo) del espacio de lectura, en un proceso de convención o adecuación que confluye con los anteriores, los más propios de la lectura, para determinar los rasgos del género en relación directa con su público, sus demandas y sus dinámicas, pero también su propio espacio urbano (García Santo-Tomás, 2004).

La designación como **novela corta** no desdice, pues, ni de una indiscutible marca formal del género ni de lo relativo a su pragmática de lectura, de donde derivan muchos de sus rasgos estructurales y la economía misma del relato, de acuerdo con lo apuntado. En el rasgo distintivo de su relativa brevedad confluyen otras marcas del género, comenzando por su capacidad para la combinación con otros materiales, y no sólo los pertenecientes a otros géneros de su mismo nivel en la escala de los estilos, como ocurre con la comedia. Me refiero a su impregnación de ambientes, argumentos y personajes procedentes de géneros que crecen en paralelo, derribando con frecuencia los límites entre ellos. Así ocurre (ya desde las *Ejemplares cervantinas*) con la picaresca o, por mejor decir, los relatos con pícaros, con los que la novela corta comparte el espacio de la burla o el enredo, pero también el descenso a ámbitos poco nobles, con la exploración de los márgenes de la ciudad, espacio privilegiado de la picardía. De manera similar los escritores proceden con un costumbrismo de florecimiento más tardío, pero que, sobre todo en la fase final del género narrativo, encuentra en plumas como la de Francisco Santos una forma de convergencia, después de haberse sostenido el gusto por la pintura de cuadros y ambientes que bien pudieran considerarse de costumbres, como en *Zabaleta*; su aparición en el texto narrativo contribuye de manera eficaz a sus pretensiones de verosimilitud y encuentra en el lector una recepción favorable, no exenta en ocasiones de elementos de moralidad o de sátira. En estos casos, como se apuntaba a propósito de Liñán y Verdugo, en el desplazamiento por los presuntos espacios para la realidad no faltaban los acercamientos a situaciones más o menos escabrosas o llamativas, pasto habitual de los escritos noticieros, que ya corrían como relaciones desde el siglo anterior y que encuentran en los avisos de mediados de siglo, con autores como Pellicer o Barrionuevo, un territorio privilegiado, a veces difícil de deslindar de lo estrictamente novelesco, mientras en el otro género se asentaba con fuerza la atención a lo inmediato. Y hemos de hablar de contaminación o de hibridación, no de adición de materiales, como ocurriría en textos misceláneos, ya que la brevedad impone una condensación narrativa alejada de digresiones o paréntesis episódicos; por ello, los elementos de “realidad” (más precisamente de las parcelas más bajas de la realidad social) contrapesan la matriz idealista de estos amantes que han dejado castillos, caminos y arboledas para vivir sus peripecias en un marco urbano, compartido con pícaros y delincuentes, comerciantes, oficiales y servidores del rey.

Dentro de su esencial vinculación en un universo social y narrativo compartido, este elemento propicia una variedad exigida por un público en demanda de novedades, pero sin abandonar sus hábitos de reconocimiento en la lectura de lo que asumen como una identidad, aunque tiene más de deseo idealizado. La necesidad de variedad se potencia al tiempo que se resuelve en la práctica de la publicación por colecciones, organizadas mediante distintas soluciones para su diseño estructural, a partir de la alternativa entre la ausencia o la existencia de córnice, con distinto grado de complejidad desde el inicial modelo boccacciano, incluyendo estructuras de cierta entidad narrativa, al modo de las *Experiencias de amor y fortuna* de Francisco de Quintana, o marcos cercanos a la miscelánea, como en las *Historias peregrinas y ejemplares*, de Céspedes y Meneses, relacionadas con el incremento sustancial de interés por las ciudades. El procedimiento demuestra su potencialidad ante la exigencia procedente de una circunstancia perteneciente a la historia externa de la novela, como el edicto de prohibición dictado por la Junta de Reformación de Olivares, inductora de una diversidad de estrategias de camuflaje, sólo posibles por el carácter fronterizo de estas narraciones y su relación con otras formas de discurso, entre la erudición, la moralidad y el didactismo.

La brevedad de la “novela corta” se revela, pues, esencial en la definición del género y en su desarrollo, tanto si las enfocamos en la entidad autónoma de cada una de las piezas como si atendemos a su tendencia a la agrupación editorial, en la que acaban encontrando su definición última, superados ya los tanteos representados por los insertos del *Quijote* o los incluidos por Lope en *La Filomena* y *La Circe*, lejos aun de convertirse en esa irregular y artificiosa construcción de las “novelas a Marcia Leonarda”. Con una tendencia a agruparse por docenas, la imprenta y el mercado proporcionarán otro elemento de coincidencia en el paralelismo con la comedia (Bonilla *et al.*, 2012), aunque justamente en esta relación con un género de enorme complejidad y heterogeneidad es donde resulta más reduccionista la denominación que comentamos, que da cuenta de algunos rasgos intrínsecos, estructurales, a costa de ocultar otras marcas quizá más distintivas, de carácter histórico y más específicamente genérico.

Su aparición en un discurso crítico considerado precientífico aparejó el rechazo de la denominación de **novela cortesana** con que el género fue designado desde la obra pionera de González de Amezúa (1927). Desde este prejuicio se le otorgó al rótulo un carácter reduccionista, por el cual se evidenciaba la distancia de un género tan complejo con los mundos y modos que caracterizaron otras formas de corte, en especial si atendemos a la materia de estos relatos. No obstante, si sus protagonistas y acciones no son los de unos cortesanos *sensu stricto*, sí hay en ellos una manifestación de la cortesanía tal como esta podía haberse mantenido más de un siglo después del tratado de Castiglione. Y la denominación puede mostrar aún mayor pertinencia si atendemos al marco donde se desarrolla la práctica sociocultural de la que estos textos forman parte. Y una nueva mirada a las relaciones con la comedia puede ayudarnos en esta percepción, a partir de lo que el género dramático representa de práctica emblemática del momento, con su creación de un espacio indiferenciado entre lo culto y lo popular, además de su relación con el mercado y su despliegue en diversas modalidades, codificadas por la crítica como modelos subgenéricos.

Ya Lope al comienzo de “Las fortunas de Diana”, una de sus heterodoxas y anticervantinas novelas insertas, había dictaminado para su receptora, en su desdoblamiento de narrador y voz autorial, que “habían de escribirlos hombres científicos, o por lo menos grandes cortesanos, gente que halla en los desengaños notables sentencias y aforismos”; se refiere a “los libros de grande entretenimiento y que podían ser ejemplares”, pero, pese a la referencia al desengaño, el Fénix asume que su “fin es haber dado su autor contento y gusto al público”. La

figura podía evocar a la dibujada por Castiglione, pero los demás componentes muestran la distancia adquirida respecto al dechado renacentista, sobre todo a partir de la conciencia de escribir (e imprimir y vender) para un público, del que se persigue sobre todo el deleite (Laspèras, 1987). La referencia a un autor cultivado, perteneciente a un espacio refinado, aunque no sea el científico, representa una primera respuesta a la posibilidad de que estas narraciones sean sostenidas por narradores degradados, como el discurso de la picaresca. Aun compartiendo el espacio común de la imprenta y el mercado, frente a los relatos del pícaro la novela reclama para sí un marco superior, comenzando por la categoría de su autor. Y si este aparece contaminado por la sombra del profesionalismo (García Reidy, 2013), se dibuja un receptor ideal, como la estilizada Marcia Leonarda, o un espacio idílico de desarrollo para las narraciones, como los escenarios entre académicos y señoriales del marco narrativo, a modo de filtro respecto a la realidad posiblemente más baja del consumo de estas obras en las habitaciones modestas de los compradores urbanos. La novela, idealizando su realidad y valiéndose de sus procedimientos de inserción, establece un marco cortesano de recepción, siempre que entendamos este en la historicidad de la España barroca, sin comparación con la Italia del *Quattrocento*. Ya en los albores del género (y del desarrollo de la ciudad-estado) Boccaccio se había visto en la necesidad de alejar a sus personajes de un entorno en el que la peste representaba la degradación, y retirarlos a un *locus amoenus* en el que actualizar una “corte de amor”, eso sí, ahora hecha sólo de palabras, de narración.

La ficción conversacional del grupo de jóvenes en las colinas de Fiesole puede mantenerse con cierta naturalidad en un espacio cultural alejado aún de la imprenta y de la consolidación de un mercado (y así parece mantenerse en los manuscritos de Salazar y Tamariz, por ejemplo), pero estalla en sus contradicciones cuando el comercio del libro impreso despierta las conciencias más lúcidas a la inevitable tensión entre oralidad y escritura, incluyendo en ello la habitual cornisa para el engaste de las historias. Cervantes, que ya renunció a ella, posiblemente consciente de su carácter extraartístico, emplea otros procedimientos de enmarque basados justamente en esa tensión. Es lo que ocurre con la inserción de una novela en otra al final de las *Ejemplares*, haciendo del “Coloquio de los perros”, a través del recurso de la transcripción, un papel escrito que lee el licenciado (nótese de nuevo el perfil “culto” del receptor) mientras duerme su autor, protagonista de la novela anterior. El procedimiento lleva a sus límites de productividad lo tanteado al ofrecer el manuscrito de “El curioso impertinente” a los receptores de la venta, aún atrapados en la audición de una lectura en voz alta, como corresponde a un entorno tan poco cortesano como el de la venta. No era muy superior el hospital donde el soldado sudaba sus bubas, pero en la actualización del par armas/letras Cervantes reconstruía irónicamente un ambiente cortesano, eso sí, más cerca de la realidad que el que soñara Lope años más tarde. Al poner el marco a ras de tierra, el autor de las *Ejemplares*, verdadero fundador del género, apartaba los elementos ornamentales y dejaba al desnudo la realidad de una comunicación basada en la tarea y el arte del escritor y completada en la recepción por un público.

La condición de éste como comprador antes que lector se compensaba en el espejo estilizante de unos personajes que, frente a los pícaros, mantenían de la narrativa idealista su pertenencia a los estratos privilegiados de la sociedad, en este caso, un patriciado urbano que ocupa hegemónicamente el protagonismo de estas piezas. Lejos de la aldea, del castillo y la foresta, pero con el rechazo vivo por los elementos más duros de la ciudad, los personajes de las novelas y el imaginario de sus autores se mueven en una idealización cercana a la actualización del ideal de corte, pasado por las formas de la nueva nobleza (Romero-Díaz, 2002), entre el sentimiento de hidalguía, un comportamiento caballeroso y los nuevos valores del dinero. La

comedia respondía a los mismos requerimientos desdoblado sus códigos en formas específicas, como la comedia de capa y espada o la comedia palaciega, representando mundos muy similares y con parejos mecanismos de designación, toda vez que la noción de palacio o el uso de la espada no responden a su sentido más recto, sino a su acomodación en los procesos de aclimatación ideológica de las realidades del momento en las que encajar un grupo estamental escindido entre el ascenso al poder y su desplazamiento por una burguesía de toga o de empresas comerciales (como los protagonistas de la comedia de Góngora), para los cuales las estancias del palacio, como las de la corte, aparecían nimbadas por una aureola de prestigio, entre el recuerdo y el sueño.

Como la de la comedia, la trayectoria del género acompaña el devenir de una ciudad como Madrid, que superpone a su naturaleza de villa la nueva condición de corte. Y “sólo Madrid es corte”, sobre todo cuando impone su centralidad cultural y de mercado. Lo que aparecía para algunos costumbristas y moralistas como “nueva Babel” veía cruzarse en sus calles, las mismas que podían transitar los personajes novelescos, la corte y el mercado, conformando la imagen del poder y la proyección de la ideología dominante, necesitada de articularse en un discurso (Ruiz Pérez, 1998), de darse en espectáculo para hallar su plena afirmación. Como en el corral, los ciudadanos de Madrid asisten a los fastos regios y nobiliarios, y en ellos pueden llegar a sentirse partícipes, en el espacio de una corte ampliada. Cuando adquiría sus ejemplares de novelas y los consumía en su modesta casa, el proceso se repetía a través de la cortesanía de sus personajes, contrafaz del mercado en el que se alimentaban los autores sostenidos por sus lectores, en una economía del dinero que percibimos como la gran ausente en la mayor parte de estas piezas. En el marco de la ciudad y con el trasfondo de un mercado en velazqueño escorzo, el género tiene en lo cortesano (no sólo en ello) una clave esencial en su codificación formal y en su materialización como práctica literaria y sociocultural.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BONILLA CERREZO, Rafael, ed. (2010): *Novelas cortas del siglo XVII*, Madrid, Cátedra.
- , José Ramón Trujillo y Begoña Rodríguez, eds. (2012): *Novela corta y teatro en el Barroco español (1613-1685)*, Madrid, Sial.
- CANAVAGGIO, Jean, ed. (1999), *La invención de la novela*, Madrid, Casa de Velázquez.
- CAYUELA, Anne (1996): *Le paratexte du Siècle d’Or. Prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVII^e siècle*, Geneve, Droz.
- (2005): *Alonso Pérez de Montalbán; un librero en el Madrid de los Austrias*, Madrid, Calambur.
- CHEVALIER, Maxime (1976): *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*, Madrid, Turner.
- COLÓN CALDERÓN, Isabel (2001): *La novela corta en el siglo XVII*, Madrid, Laberinto.
- et. al., eds. (2013): *Los viajes de Pampinea: “novella” y novela española en los Siglos de Oro*, Madrid, Sial.
- ELIAS, Norbert (1993), *La sociedad cortesana*, México, Fondo de Cultura Económica.
- FOSALBA, Eugenia y M^a José Vega, eds. (2013): *Textos castigados. La censura literaria en el Siglo de Oro*, Bern, Peter Lang.
- FRADEJAS LEBRERO, José, ed. (1985), *Novela corta del siglo XVI*, Barcelona, Plaza & Janés.
- GARCÍA REIDY, Alejandro (2013): *Las musas ramera: oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid, Iberoamericana.

- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique (2004): *Espacio urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe IV*, Madrid, Iberoamericana.
- ed. (2009): *Materia crítica: formas de ocio y de consumo en la literatura áurea*, Madrid, Iberoamericana.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín (1929): *La novela cortesana*, Madrid, Tipografía de Archivos.
- INFANTES, Víctor (2006): *Del libro áureo*, Madrid, Calambur.
- LASPÉRAS, Jean Michel (1987): *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, Université de Montpellier.
- MARAVALL, José M^a (1975): *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel.
- (1990): *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, Crítica.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (2008): *Orígenes de la novela*, Madrid, Gredos.
- NAKLADALOVÁ, Iveta (2013): *La lectura docta en la primera edad moderna (1450-1650)*, Madrid, Abada.
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín, ed. (2013): *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta (siglos XV-XVII)*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona.
- RIPOLL, Begoña (1991): *La novela barroca. Catálogo bio-bibliográfico (1620-1700)*, Universidad de Salamanca.
- RODRÍGUEZ, Evangelina (1979): *Novela corta marginada del siglo XVII español. Formulación y sociología en José Camerino y Andrés de Prado*, Universidad de Valencia.
- , ed. (1986): *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*, Madrid, Castalia.
- ROMERO-DÍAZ, Nieves (2002): *Nueva nobleza, nueva novela: reescribiendo la cultura urbana del barroco*, Newark, Juan de la Cuesta.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (1995): “La historicidad del discurso. El carácter oral del cuento no literario”, *Teoría e interpretación del cuento*, ed. Peter Fröhlicher y Georges Güntert, Bern, Peter Lang, pp. 191-220.
- (1998): “La corte como espacio discursivo”, *Edad de Oro*, XVII, pp.195-211.
- (1998b): “De la oralidad a la literatura: la formulación autobiográfica de los *Apotegmas* de Juan Rufó”, *Boletín Real Academia Española*, 78, pp. 401-426.
- SALAZAR, Pedro de (2014), *Novelas*, ed. Valentín Núñez Rivera, Madrid, Cátedra.

© Pedro Ruiz Pérez



Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C

Recibido: 16 de agosto de 2014

Aceptado: 10 de octubre de 2014