

# CERVANTES, *NOVELLIERE*

BRAE · TOMO XCVIII · CUADERNO CCCXVII · ENERO-JUNIO DE 2018

RESUMEN: El siguiente estudio tiene por objeto realizar una visión de conjunto, desde *La Galatea* hasta *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, de la relación de Cervantes con el género de la novela corta.

*Palabras clave:* novela corta; episodio; libros de cuentos; Cervantes.

## CERVANTES, *NOVELLIERE*

ABSTRACT: The following study aims to develop an overall view of Cervantes's relationship with the genre of the short story from *La Galatea* to *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*.

*Keywords:* short story; episode; storybooks; Cervantes.

LA novela corta española del siglo XVI, que experimentó un desarrollo paulatino pero ininterrumpido desde el comienzo de la impresión de libros de entretenimiento en los años finales de la década de 1480, se propaló, ora manuscrita, ora estampada, de tres maneras distintas: de forma aislada o exenta, agrupada en libros de cuentos con o sin marco e integrada, en calidad de relato de segundo grado, en cuerpos mayores, ya sean textos en prosa de imaginación extensos u otros discursos afines como tratados, misceláneas, diálogos, etc.<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Sobre la novela corta española, véase Marcelino Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, II, Madrid, CSIC, 2008, pp. 5-207; Agustín González de Amezúa y Mayo, *Cervantes creador de la novela corta española*, 2 vols., Madrid, CSIC, 1982; Walter Pabst, *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, trad. R. de la Vega, Madrid, Gredos, 1972; Wolfram Krömer, *Formas de la narrativa breve en literaturas románicas hasta 1700*, trad. J. Conde, Madrid, Gredos, 1979; Jean-Michel Laspéras, *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, Montpellier, Editions du Castillet, 1987, y «La invención de la novela: hacia una definición», en Jean Canavaggio (ed.), *La invención de la novela*, Madrid, Casa de Velázquez, 1999, pp. 307-317; Carmen R. Rabell, *Rewriting the Italian Novella in Counter-Reformation Spain*, Londres, Tamesis Books, 2003; José Manuel Pedrosa, *El cuento popular en los Siglos de Oro*, Madrid, Laberinto, 2008; Valentín Núñez Rivera, «En los orígenes de la novela. Series narrativas con marco ficcional, entre abismos y reflejos», en V. Núñez Rivera (ed.), *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta (siglos XV-XVII)*, Barcelona, Bellaterra, 2013, pp. 25-47; Juan Ramón Muñoz Sánchez, «Cervantes no fue el creador de la novela corta española», *Anuario de Estudios Cervantinos*, 12, Vigo, Academia del Hispanismo, 2016, pp. 271-282.

La primera, conforme al tamaño de los textos, a los costes de producción del libro impreso y a su regulación a partir de la *Pragmática* promulgada por Felipe II en 1558, constituyó la vía menos fértil. No obstante, así se dieron a conocer dos de los hitos señeros de la narración breve del periodo: el *Lazarillo de Tormes* (Amberes, 1553, la edición más antigua conocida)<sup>2</sup> y la denominada versión crónica del *Abencerraje y la hermosa Jarifa*, que se publicó con el título *Parte de la crónica del ínclito Infante don Fernando que ganó Antequera* (Toledo, 1561). En la segunda mitad del siglo todo apunta a que las novelas cortas independientes corrieron preferentemente manuscritas, como las versiones del códice de Porras de la Cámara, confeccionado entre 1600 y 1609, de *Rinconete y Cortadillo*, *El celoso extremeño* y *La tía fingida*, como el *Diálogo intitulado el Capón* (1597) de Narváez de Velilla y como se infiere tanto del librito de memorias de un forzado, en la *Segunda parte de Guzmán de Alfarache* (Lisboa, 1604), en que figura un traslado del cuento de Bonifacio y Dorotea, como de la maletilla vieja que custodia el ventero Juan Palomeque, en *El ingenioso hidalgo* (Madrid, 1605), que, entre otros textos escritos a mano de buena letra, contiene la *Novela del curioso impertinente* y la *Novela de Rinconete y Cortadillo*. La segunda, que alcanzará su apogeo en el siglo XVII, conoció sus primeras tentativas y ensayos entre 1560 y 1580 con la primera parte inédita de las *Novelas* del historiador Pedro de Salazar (c. 1563-1565), *El Patrañuelo* (Valencia, 1567) del librero valenciano Joan Timoneda y las *Novelas en verso* (entre 1570 y 1580) del licenciado Cristóbal de Tamariz, que tampoco pasaron del manuscrito al impreso. La tercera fue con mucho la más fecunda, la más cultivada. Ello se

<sup>2</sup> Resulta sorprendente que el *Lazarillo* no se catalogue prácticamente nunca como uno de los hitos de la novela corta española del siglo XVI, cuando, en esencia, cumple todos los requisitos –dimensión; exposición centrada, sin adherencias, de un caso; silencios y blancos narrativos que sugieren sin mostrar– para serlo; al punto de que si formara parte, pongamos, de las *Novelas ejemplares*, nadie dudaría de su adscripción genérica, como no se hace con ninguno de los «doce cuentos» que conforman la colección cervantina. De hecho, su tamaño no es mayor que el de *La gitanilla*, *La ilustre fregona* o *El coloquio de los perros*, así como el de otros representantes preclaros del género, como los cuentos VI («De cómo una princesa italiana fue cautiva por un cosario africano y ella cautivó con su hermosura un gentil mozo español que padeció por ella muchas fatigas») y VIII («De cómo por la maldad de un traidor un rey y un fiel vasallo suyo padecieron muchas fatigas y trabajos») de las *Novelas* de Pedro de Salazar, la *Historia de Ozmín y Daraja* de Mateo Alemán o *Las fortunas de Diana* de Lope de Vega.

debió a la suplantación, en el tránsito de la tradición medieval a la renacentista, de la técnica compositiva del entrelazamiento por otra que consiste en la conformación de dos niveles narrativos distintos, uno primario y otro secundario: la trama principal y los episodios intercalados, en el que el primero hace de hilo conductor y de soporte estructural del segundo. Esta nueva modalidad de construcción, atendida a la noción renacentista de que la variedad es fuente de verdad y de belleza, será respaldada por el auge que experimenta la teoría de la literatura, principalmente en Italia, orientada en la traducción, interpretación y discusión de la *Poética* de Aristóteles, por cuanto uno de sus principios básicos es el de la variedad en la unidad; un axioma que prescribe la introducción de una serie de digresiones narrativas sobre la fábula, con el propósito, además de imprimir ornato y grandiosidad a la historia, de procurar el deleite del receptor a través de una miscelánea de acciones y de personajes. E igualmente, sancionada por la exhumación y difusión de una serie de obras del legado clásico confeccionadas según los parámetros de tal aserto poético, como *El asno de oro*, de Apuleyo, el *Leucipa y Clitofonte*, de Aquiles Tacio, y la *Historia etiópica*, de Heliodoro. Piénsese, por ejemplo, en los relatos de Falqueto y Cíngar interpolados en el *Baldo* (Sevilla, 1542); en las historias de Narcisiana y Altayes y de Casiano, Falanges y Belesinda con que adereza la trama de *Los amores de Clarea y Florisea y los trabajos de la sin ventura Isea* (Venecia, 1552) Núñez de Reinoso; en los numerosos cuentos que alberga el diálogo lucianesco inédito *El Cróton* (c. 1555), de Cristóbal de Villalón; en los episodios novelescos coordinados de Selvagia, Felismena y Belisa en *La Diana* (Valencia, 1559), de Jorge de Montemayor, a los que se agrega, en la edición vallisoletana de 1561-1562, el *Abencerraje pastoril*; novela que aparecerá publicada, en una flamante versión, al lado del cuento sentimental *Ausencia y soledad de amor*, en el misceláneo *Inventario* (Medina del Campo, 1565), de Antonio de Villegas; en las historias laterales de Alcida y Marcelio, de Ismenia y Montano y de Polidoro y Clenarda de *La Diana enamorada* (Valencia, 1564), de Gaspar Gil Polo; en los cuantiosos relatos que salpican las fábulas de *La selva de aventuras* (Barcelona, 1565; Alcalá de Henares, 1582-1583), de Jerónimo de Contreras y de *El pastor de Filida* (Madrid, 1582), de Luis Gálvez de Montalvo; o, por fin, en la *Novela del gran Soldán* que incluye Lucas Gracián Dantisco en el *Galateo español* (Tarragona, 1593).

La trayectoria de Cervantes como escritor de narraciones breves está eminentemente enraizada a esta tercera vía. Puesto que para él, como para buena parte de los escritores de su tiempo –el caso de Mateo Alemán es conspicuo–, la novela corta estaba ligada a una narración mayor o fábula que la englobara y le diera sentido; es decir, en principio, y aun cuando estuviera enfrascado en su hechura, no parece entender el concepto de novela como una entidad genérica autónoma en sí misma. El viaje a las *Novelas ejemplares* arranca, por consiguiente, de la prosa de ficción extensa, que es asimismo la que le proporciona su forma.

Cervantes comenzó a cultivar el relato corto a su regreso del cautiverio argelino y su afincamiento en Madrid a comienzos de 1581<sup>3</sup>. Así lo certifican los cuatro episodios novelescos que interpola en la trama pastoril de *La Galatea*, que estaba lista para ir a la oficina a finales de 1583, aunque al cabo no saliera en letra de molde, habiendo sido aprobada en 1584 por Lucas Gracián Dantisco, hasta febrero de 1585, en Alcalá de Henares, por Juan Gracián, a costa de Blas de

<sup>3</sup> Geoffrey L. Stagg, en «The Composition and Revision of *La Galatea*», *Cervantes*, 14, 1994, pp. 9-25, defiende la hipótesis de que una parte significativa del texto, prácticamente los libros I-III completos y quizá parte del IV, fueron compuestos por Cervantes en los últimos años de la década de 1560, cuando contaba apenas con veinte años, y el resto, así como un repaso general, entre 1581 y 1583. No solo no queda el más mínimo vestigio de que así fuera, puesto que no consta que ningún poema ni fragmento en prosa de los libros I-IV tuviera circulación de manera independiente –manuscrita o impresa– antes de la publicación del texto en 1585, sino que los únicos testimonios literarios que se conservan de Cervantes antes de su marcha a Italia en 1569 (cinco composiciones poéticas de circunstancias de conmemoración áulica: un soneto al nacimiento de la infanta Catalina Micaela, acaecido el 10 de octubre de 1567, y un soneto fúnebre, cuatro redondillas, una copla en redondillas y una elegía dedicada al cardenal Diego de Espinosa compuestas para las exequias de Isabel de Valois en 1568) permiten pensar que la práctica literaria era para él antes un medio para alcanzar un puesto de letrado en la corte (escribano, secretario, ayuda de cámara, etc.) que las primicias de un escritor en ciernes. De hecho, estos poemas pudieron ser su carta de presentación para asistir a la academia literaria que, sufragada, primero, por el duque de Alba y, después, por el cardenal Espinosa, se celebraba en la «alcobilla» del alcázar del príncipe Carlos, en donde, además de conocer a Diego Hurtado de Mendoza, trabó amistad con poetas como Pedro Laínez, Francisco de Figueroa y Gálvez de Montalvo, con los que mantendría una estrecha relación, sobre todo a partir de su regreso del cautiverio en Argel. A ella pudo asistir asimismo el nuncio papal Giulio Acquaviva d'Aragona entre septiembre y diciembre de 1568.

Robles<sup>4</sup>. Ellos son: el de Lisandro y Leonida, novela trágica a la manera de Banello, cuyo argumento, basado en un caso de amor entre miembros de dos familias políticamente enemistadas, podría derivar remotamente de la II, 9 de sus *Novelle*, la misma que, a través de versiones intermedias, sirvió de fundamento a Shakespeare para la conformación de *Romeo and Juliet* y a Lope de Vega, para *Castelvines y Monteses*; el de Teolinda, Artidoro, Leonarda y Galercio, relato aldeano-pastoril preñado de reminiscencias clásicas, que pivota alrededor del cruce amoroso de dos parejas de gemelos y que, en última instancia, remite al *Menechmos* de Plauto, del que proviene igualmente *The Comedy of Errors* de Shakespeare; el de Timbrio, Silerio, Nísida y Blanca, novela de aventuras de corte griego que recrea el cuento de origen oriental de «los dos amigos», la cual fue un referente intertextual de *La boda entre dos maridos* de Lope de Vega; y el de Rosaura, Artandro y Grisaldo, relato caballeresco-sentimental de ambientación contemporánea. Habida cuenta del final abierto de *La Galatea*, que se presenta como *Primera parte* y cuya prosecución Cervantes no cesó de prometer aun en su lecho de muerte, los episodios de Teolinda y de Rosaura están inconclusos, o lo parecen, ya que arriban a un punto de su desarrollo que admite la terminación trunca<sup>5</sup>, Vigo, Academia del Hispanismo, 2013, pp. 51-63.

<sup>4</sup> Sobre la historia del texto y la demora de un año y medio entre la finalización y la impresión, véase Juan Montero, «Para la historia textual de *La Galatea*», *Anales Cervantinos*, XLII, Madrid, CSIC, 2010, pp. 47-72.

<sup>5</sup> Sobre la estructura de *La Galatea* y la articulación de los cuatro episodios novelescos, véanse, entre otros, Francisco López Estrada, *Estudio crítico de «La Galatea» de Miguel de Cervantes*, Tenerife, Universidad de La Laguna, 1948; Celina Sabor de Cortázar, «Observaciones sobre la estructura de *La Galatea*», *Filología*, xv, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1971, pp. 227-239; Juan Bautista Avallé-Arce, *La novela pastoril española*, Madrid, Istmo, 1974, pp. 229-249; Elizabeth Rhodes, «Sixteenth-century Pastoral Books, Narrative Structure, and *La Galatea* of Cervantes», *Bulletin Hispanic Studies*, LXVI, Liverpool, England Institute of Hispanic Studies, 1989, pp. 351-360; Antonio Rey Hazas y Florencio Sevilla Arroyo, Introducción a Cervantes, *La Galatea*, ed. F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, Madrid, Alianza (*Obra Completa*, 1), 1996, pp. I-XLIV, en concreto pp. XIII-XXVI; Juan Ramón Muñoz Sánchez, «Hacia una nueva visión de la estructura de *La Galatea*», *Epos*, 19, Madrid, UNED, 2003, pp. 91-101, y «Un ejemplo de interpolación cervantina: el episodio de Timbrio y Silerio de *La Galatea*», *Anuario de Estudios Filológicos*, 26, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2003, pp. 279-297; Georges Güntert, *Cervantes: Narrador de un mundo desintegrado*, Vigo, Academia

Como quiera que sea, cabe preguntarse si alguno de los episodios, singularmente el de Lisandro, que se dispone como una inserción en bloque, o los cuatro fueron concebidos de forma exenta y solo después ataviados para agregarse a la pastoral en marcha o si por el contrario fueron proyectados desde el principio como aderezo indispensable de la narración de base. Resulta de todo punto imposible ofrecer una respuesta plenamente satisfactoria, por cuanto, al no haberse conservando el epistolario, los apuntes y papeles de trabajo de Cervantes, ni tampoco los borradores y originales de imprenta de ninguno de sus textos impresos, carecemos de la información necesaria que nos ilumine fehacientemente. Nuestra impresión personal, que no deja de ser una conjetura o hipótesis más o menos verosímil, es que *La Galatea*, conforme al ponderado diseño constructivo que exhibe la distribución de los episodios en la trama enmarcados por los amores de Elicio, Erastro y Galatea y dispuestos en torno al eje medular de las bodas de Daranio y Silveria, y conforme al ejercicio de experimentación literaria al que somete Cervantes el modo pastoril, tensado al límite desde el comienzo al mostrar el asesinato de Carino a manos de Lisandro en el plano básico de los acontecimientos generales, fue ideada *grosso modo* tal cual la conocemos.

En el periodo que media entre finales de 1586 y 1601, Cervantes dedicó la mayor parte de sus esfuerzos a los oficios de comisario de abastos y recaudador de impuestos atrasados para la Hacienda Real en los caminos de Castilla la Nueva y las tierras de Andalucía. Abandonó la carrera teatral que había emprendido años atrás en los corrales madrileños y la publicidad de la imprenta, pero no dejó de ejercitar la pluma en los ratos libres y las horas muertas de su ocupación: escribió dos o tres comedias nuevas –*La casa de los Celos y selvas de Ardenia*, entre 1595-1600; una posible versión preliminar de *El rufián dichoso*, antes de 1600, y *Los baños de Argel*, hacia 1601-1602– varios entremeses<sup>6</sup>

del Hispanismo, 2007, 25-52; Ana Luisa Baquero Escudero, *La intercalación de historias en la narrativa de Cervantes*.

<sup>6</sup> Agustín de la Granja opina que los seis entremeses de Cervantes escritos en prosa –*El juez de los divorcios*, *La guarda cuidadosa*, *El vizcaíno fingido*, *El retablo de las maravillas*, *La cueva de Salamanca* y *El viejo celoso*– podrían haber sido confeccionados y pensados para la escena en este periodo, concretamente en torno a la estancia en la cárcel de Sevilla en 1597, y que luego, con vistas a su publicación, en 1611 o 1612, los retocaría hasta conferirles su forma

y algunas novelas cortas. De estas, ¿cuáles? No los sabemos con certeza; probablemente uno o dos de los episodios que entrecruzan las aventuras de don Quijote y Sancho en *El ingenioso hidalgo* y quizá algunas de las más antiguas de las *Novelas ejemplares*. Siempre se ha sostenido que la *Historia del capitán cautivo*, cuya acción en presente se ubica en 1589, momento en que Rui Pérez cuenta su singladura a la comitiva de personajes reunidos en la venta de Juan Palomeque, hubo de ser redactada no más allá de esa data, tal vez en 1590; una cosa, desde luego, no comporta la otra, pues por esa regla los libros I y II del *Persiles y Sigismunda* tendrían que haber sido escritos por Cervantes cuando era todavía un niño o *El amante liberal* a seguida de la toma de Chipre por la flota turca de Selim II, sultán de la Sublime Puerta, el 9 de septiembre de 1570; sin embargo, tiene todos los visos de haber sido compuesta como un texto independiente, por lo que su redacción debería situarse en el interregno que va de 1590 a 1599-1600, en que pone mano sobre la obra de la Primera parte del *Quijote*.

Lo mismo se puede aventurar con la escritura de *El curioso impertinente*, acaecida probablemente en una fecha próxima a 1600. No se puede descartar tampoco la eventualidad de que las historias de Marcela, de Cardenio y Dorothea, de don Luis y doña Clara y de la bella Leandra hubieran sido pergeñadas al margen del *Ingenioso hidalgo*, aunque todo apunta a que fueron concebidas *ad hoc*. Entre 1600 y 1609, años que segmentan la conformación del manuscrito de Porras de la Cámara, que quizá se podría estrechar a 1604-1606, Cervantes dio forma a las versiones primigenias de *Rinconete y Cortadillo*, que es una contrafacción paródico-burlesca de la *Primera parte de Guzmán de Alfarache*, a la vez que un tributo al *Lazarillo*, en la que se armoniza la jácara con la novela picaresca, y de *El celoso extremeño*, novela tragicómica a la italiana íntimamente relacionada con *El curioso impertinente*, que subvierte las *novelle* de adulterio y de escarmiento del marido celoso; también a *La tía fingida*, si es que es de

final (cfr. Agustín de la Granja, «La fecha de composición de *El retablo de las maravillas*», *Anales Cervantinos*, xxxiv, Madrid, CSIC, 1998, pp. 255-267). Su propuesta, a contracorriente del dictamen mayoritario de la crítica, que los ubica a partir de 1606-1607, resulta difícil de aceptar, por lo menos, para los seis casos, pero coadyuvaría a explicar el empleo sistemático de técnicas dramáticas entremesiles por Cervantes en el cambio del siglo tanto en *El ingenioso hidalgo* como en algunas de las *Novelas ejemplares*.

autoría suya, que es una novela prostibularia de ambientación universitaria y, por ende, urbana, en la tradición de *La Celestina* y *La Lozana andaluza*. Las tres novelas, como sabemos, tuvieron vida propia autónoma.

En el filo de los siglos XVI y XVII Cervantes era, pues, un dramaturgo retirado de las tablas que aun escribe teatro de cuando en cuando y un *novelliere* en activo. Tal vez, como su máscara autorial dice en el Prólogo, engendró, en la Cárcel Real de Sevilla, en la que fue preso por orden del juez Vallejo a finales de septiembre de 1597, hasta algún momento sin determinar de comienzos de 1598, la idea de un texto protagonizado por un viejo hidalgo de aldea ocioso que pierde el juicio por la lectura tan intensa como masiva de libros de caballerías; la cual le servía para novelizar (y desarticular) el debate de la preceptiva neoaristotélica a propósito de la dialéctica entre *historia* y *poesía*, en tanto en cuanto la mente desquiciada de su protagonista consideraba verdadero –histórico– lo que no era sino verosímil –poético–: la ficción de los libros de caballerías. El proyecto hubo de ir madurando desde el comienzo en la mente de Cervantes como un libro largo, en virtud de la extensión habitual de los imponentes in-folios caballerescos que ridiculizaba a la par que homenajebaba, que rondaban entre doscientos y trescientos folios de media, y de los modelos con los que factiblemente operaba, sobre todo *El Orlando furioso*, de Ariosto. Desde el punto de vista estructural, la trama medular del *Ingenioso hidalgo* se cimenta, en efecto, sobre el principio vertebrador del viaje, el constante deambular errante del caballero en el perseguimiento de honra y prez, que posibilita, conforme a las contingencias del azar y a los incidentes propios del camino, el surgimiento de la peripecia y el encuentro con personajes de todo tipo y condición, y que es lo que le imprime esa índole episódica a la narración; si bien, la trabazón de las distintas aventuras es bastante sólida por cuanto hay una evolución en su tratamiento, en el comportamiento de la realidad y las diferentes perspectivas narrativas de presentarla y en la conducta y modo de afrontarla de un héroe que actúa o hace lo mismo que reflexiona, piensa y habla. E igualmente, sobre el lugar del reposo y descanso del caballero andante: el espacio social de la corte y el castillo, en donde practica la *cortezia*, el *fino amor* y el juego del torneo, subrogado transparentemente a la baja por las ventas del ventero socarrón (II-III) y de Juan Palomeque el Zurdo (XVI-XVII, XXVI-XXVII y XXXII- XLVII), y el espacio solitario del bosque o la floresta, representado por Sierra Morena

(xxiii-xxx). Pero el estímulo, el espaldarazo final lo constituyó el clamoroso éxito de la *Primera parte de Guzmán de Alfarache*, un volumen en cuarto de 256 folios, impreso en Madrid, en casa del licenciado Várez de Castro, en 1599, que le daba la pauta de una ficción cómica en prosa de aire realista, multiforme, pluritemática y de variedad tan enciclopédica como heterogénea. A su arrimo, traza Cervantes los dos magistrales pasos del *Ingenioso hidalgo* en que lo caballeresco se confronta irónicamente con lo picaresco, a saber: la conversación que mantiene el ventero que arma caballero a don Quijote con su ahijado en la primera salida (III) y el célebre encuentro con la cadena de galeotes en que va preso Ginés de Pasamonte (xxii), y redacta, como acabamos de ver, la versión más antigua de *Rinconete y Cortadillo*, que se menciona en el capítulo XLVII y que probablemente coindice con la del códice de Porras de la Cámara. Con todo, a Cervantes no hubo de entusiasmarle un ápice la alternancia de *consejas* y *consejos*, de narración y admonición, de relato y discurso, que informa la narración primopersonal del pícaro, pese a su sutil imbricación, puesto que a la ficción no le corresponde instruir ni dar lecciones para la vida, y menos aún la mala baba misantrópica y cínica que rezuma contra esa «república de hombres encantados» que es el inmundo mundo. Sea como fuere, a partir de ahí, habida cuenta de la poética en vigor, la trama principal de su obra tenía que entretenerse perentoriamente con episodios novelescos<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> A pesar del consenso crítico alcanzado últimamente a propósito de la génesis del *Ingenioso hidalgo* como una novela corta, que comprendería íntegra la primera salida de don Quijote (capítulos I-VI, aunque hay quienes la alargan hasta el VIII), pensamos que el texto fue concebido desde el principio como una narración extensa aderezada de episodios novelescos. Sobre ello nos extendemos en nuestro estudio, de próxima aparición, «“Ha de ser una y varia”: Los modelos compositivos de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*». Ahora recordamos solo las, a nuestro juicio, certeras palabras de Edward C. Riley: «Desde 1900, por lo menos, se ha creído comúnmente que Cervantes empezó su libro pensando en escribir una novela corta. La brevedad de la primera salida de don Quijote, sin Sancho, sugirió sin duda esta idea. Pero si Cervantes empezó la obra con esa intención y cambió de propósito al ver las posibilidades que se le abrían, llevó a cabo su cometido tan bien que es difícil imaginar lo que habría podido ser la historia original y, concretamente, cómo habría terminado. En nuestra novela el Caballero acude a su hogar para equiparse tal como le aconsejó el ventero, y no ha dado ni un paso hacia la recuperación del juicio.» (*Introducción al «Quijote»*, trad. E. Torner Montoya, Barcelona, Crítica, 2000, pp. 92-93). Exactamente lo mismo sostiene Jean Canavaggio en *Retornos a Cer-*

De entre las novelas que tenía escritas, *El curioso impertinente* fue seleccionada para ocupar una posición privilegiada, justo el centro del cuerpo, en deliberado contraste; centrada igualmente en una monomanía del personaje principal cuya razón de ser no es otra que la confusión entre la vida y el ideal, muestra la otra faz de la naturaleza dual de la vida: la alternativa, a la risa y la comedia, del llanto y la tragedia. Tal era la lección estética que Cervantes había aprendido en su atenta lectura de *El asno de oro*, novela mixta, entre fantástica y cómico-realista, que en el núcleo contiene, como relato dentro del relato, el cuento de hadas de Cupido y Psique, que espeja en Psique la trayectoria de Lucio-asno; tal era el puesto que ocupaba el *Abencerraje* en *La Diana* de Montemayor que él había paladeado: al final del libro IV, el centro de la narración, en el palacio de la sabia Felicia, puesto en boca de Felismena como el único metarrelato no verdadero sino ficcional, fraccionando ponderadamente la presentación y el nudo de las tres interpolaciones coordinadas, repartidas entre los libros I-III, de su desenlace, resuelto en los libros V-VII. A continuación eligió la *Historia del capitán cautivo*, que no solo refiere el caso de un genuino militar de los tiempos modernos en contraposición del anacrónico caballero andante medieval que representa don Quijote, sino que además la biografía de Rui Pérez de Viedma dibuja un recorrido zigzagueante entre la *historia* y la *poesía*, ya que comienza apegada al cuento tradicional, para deslizarse hacia la *historia* y terminar declinando a la *poesía*, mezclando y confundiendo modos de discurso como haría en breve en *La gitanilla* y en *La ilustre fregona*. Los otros cuatro episodios, escritos probablemente para la ocasión, se entretajan en emulación directa de los modos de engarce ensayados en *La Galatea*. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, llevado a término entre 1600-1601 y 1604, se presen-

*vantes*, Nueva York, IDEA, 2014, pp. 40-41; véase también Michel Moner, «En el taller de la creación: las supuestas refundiciones de la Primera parte del *Quijote*», en M. García Martín *et al.* (eds.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, II, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, pp. 693-707; y Anthony Close, *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, trad. L. Iglesias y C. Conde, Alcalá de Henares, CEC, 2007, n. 57, p. 58. Por el contrario, véase Jorge García López, *Cervantes. La figura en el tapiz*, Barcelona, Pasado y Presente, 2015, pp. 145-185; y Gonzalo Pontón Gijón, «Cómo se hace una novela: la composición del *Quijote*», en *Estudios a Cervantes, Don Quijote*, ed. del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico, Madrid, RAE, 2015, pp. 1507-1541.

ta como una obra abierta y variada desde una perspectiva estructural, en la que las aventuras de don Quijote y Sancho se erigen en el sostén de seis episodios, seis novelas, de variable extensión y grados de solapamiento<sup>8</sup>.

La ficción breve, durante los siglos XVI y XVII, no conoció un término unívoco ni una delimitación diáfana entre sus distintas formas. Nombres como *cuento*, *conseja*, *fábula*, *historia*, *crónica*, *patraña*, *ficción*, *fingida traza*, caso se utilizaron frecuentemente como si fueran equivalentes entre sí y sinónimos del neologismo *novela*<sup>9</sup>. Es en el transcurso del *Ingenioso hidalgo* cuando Cervantes lo emplea por primera vez, y lo hace en trece ocasiones: once para catalogar *El curioso impertinente* y dos para *Rinconete y Cortadillo*<sup>10</sup>. Como sinónimo

<sup>8</sup> De entre los abundantes estudios dedicados a la estructura del *Ingenioso hidalgo*, véase Knud Togeby, *La estructura del «Quijote»*, trad. A. Rodríguez Almodóvar, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1991<sup>2</sup>; Emilio Orozco Díaz, *Cervantes y la novela del barroco*, ed., introd. y notas de J. Lara Garrido, Granada, Universidad de Granada, 1992, pp. 173-211 y *passim*; Hans-Jörg Neuschäfer, *La ética del «Quijote»: función de las novelas intercaladas*, Madrid, Gredos, 1999, pp. 49-96; Edward C. Riley, *Introducción al «Quijote»*, pp. 92-109; Juan Ramón Muñoz Sánchez, «Técnicas narrativas y estructurales en las interpolaciones de la Primera parte del *Quijote*», en *VII Simposio de Lengua y Literatura Españolas. Experiencias Didácticas. Actas*, Madrid, Revista de Lengua y Literatura Españolas de la Asociación de Profesores de Español «Francisco de Quevedo», 2000, pp. 95-154; Stanislav Zimic, *Los cuentos y las novelas del «Quijote»*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2003, pp. 15-197; Antonio Rey Hazas, «Novelas cortas y episodios en el *Quijote* de 1605: La venta y la corte en la reestructuración final del texto», en V. Núñez Rivera (ed.) *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta (siglos XV-XVI)*, pp. 181-214; Ana Luisa Baquero Escudero, *La intercalación de historias en la narrativa de Cervantes*, pp. 70-110.

<sup>9</sup> Sobre su introducción en el léxico castellano, procedente del italiano, por el Marqués de Santillana, en la *Comedieta de Ponça* (c. 1436), y Juan Rodríguez de Padrón, en el *Triunfo de las donas* (1438-1441) y en el *Siervo libre de amor* (1439), y su evolución hasta las *Novelas ejemplares*, véase David González Ramírez, «Del término al género. El rastro de la ‘novela’ desde Boccaccio hasta Cervantes», en I. Colón Calderón y D. González Ramírez (eds.), *Estelas del «Decamerón» en Cervantes y la literatura del Siglo de Oro*, Málaga, Universidad de Málaga (Anejos de *Analecta Malacitana*, núm. 95), 2013, pp. 123-144.

<sup>10</sup> «Sacolos el huésped, y, dándoselos a leer, vio hasta obra de ocho pliegos escritos de mano, y al principio tenían un título grande que decía: *Novela del curioso impertinente*... Cierta que no me parece mal el título de esta novela... Si la novela me contenta... Que la novela comienza desta manera» (Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed., introd. y notas de Alberto Blecuá, Madrid, Espasa, 2007, I, xxxii, pp. 416-417; citamos siempre por esta edición). «Donde se cuenta la novela del “Curioso impertinente”» (I, xxxiii, p. 418). «Donde se prosí-

de *cuento* constará en la dedicatoria al conde de Lemos de las *Novelas ejemplares*, al decir que «le envió... doce cuentos»<sup>11</sup>; si bien, esta será la única ocasión en que hay indeterminación genérica o vaguedad terminológica en las *Ejemplares*: en todas las demás ocasiones Cervantes usará *novela*. Es discreto señalar que serán además las *Novelas ejemplares* el primer libro de cuentos o la primera colección de narraciones breves española en portar el término en el título. Después, únicamente volverá a utilizar *novela* en los capítulos III y XLIV del *Ingenioso caballero don Quijote de la Mancha* para designar a *El curioso impertinente* y *El capitán cautivo*<sup>12</sup> y diferenciarlas, por el modo de engarce, del resto de episodios novelescos de la primera parte, como veremos un poco más adelante.

En los años que rodean la publicación de la Primera parte del *Quijote* y que pasa en Valladolid, el «hombre que escribe e trata de negocios», como lo define su hermana Andrea en su deposición del 30 de junio de 1605 en el Proceso Ezpeleta, siguió cultivando su género favorito. De entonces debe de ser con un alto grado de verosimilitud la composición de *El licenciado Vidriera*, *La ilustre fregona*, *El casamiento engañoso*, *El coloquio de los perros* y, tal vez, *La gitanilla*, al menos en primeras versiones, por cuanto todas ellas presupo-

*que la novela del “Curioso impertinente”*» (I, XXXIV, p. 440). «*Donde se da fin a la novela del “Curioso impertinente”*. Poco más quedaba de leer de la novela... Sosegados todos, el cura quiso acabar de leer la novela... Bien –dijo el cura– me parece esta novela» (I, XXXV, pp. 461, 465 y 470). «El ventero se llegó al cura y le dio unos papeles, diciéndole que los había hallado en un aforro de la maleta donde se halló la *Novela del curioso impertinente*, y que pues su dueño no había vuelto más por allí, que se los llevase todos, que pues él no sabía leer, no los quería. El cura se lo agradeció y, abriéndolos luego, vio que al principio de lo escrito decía: *Novela de Rinconete y Cortadillo*, por donde se entendió ser alguna novela» (XLVII, p. 599).

<sup>11</sup> Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed., introd. y notas de Jorge García López, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005, p. 21.

<sup>12</sup> Resulta llamativa la denominación como tal del relato del capitán Rui Pérez de Viedma, por cuanto en su contexto es designado en tres ocasiones «cuento» (*Don Quijote*, I, XXVIII, 498; XL, 510; XLII, 544) y en una «extraño suceso» (I, XLII, 544). Pero sucede que Cervantes emplea la palabra «novela», en *El ingenioso hidalgo*, para designar exclusivamente a una narración escrita, y «cuento», «historia», «suceso» o «caso», para una narración oral, tal y como acaece con las relaciones primopersonales episódicas verdaderas del cabrero Pedro acerca de Marcela y Grisóstomo (I, XII), de Cardenio (I, XXIV y XXVII), de Dorotea (I, XXVIII), de Clara de Viedma (I, XLIII) y del cabrero Eugenio sobre la bella Leandra (I, LI).

nen la Corte en la ciudad de Castilla la Vieja, dan cuenta de sucesos de primera magnitud acaecidos en ella durante su capitalidad o apuntan al *Guzmán de Alfarache*, ya reunidas las dos partes, tras la publicación de la *Atalaya de la vida humana*, en Lisboa, a finales de 1604. De entonces debe de ser la reflexión de Cervantes sobre su arte de hacer novelas que marca un antes y un después entre *La Galatea* y *El ingenioso hidalgo*, por un lado, y las *Novelas ejemplares*, *El ingenioso caballero* y *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, por el otro, a propósito del principio poético de la variedad en la unidad. De entonces debe de ser la ideación del proyecto editorial y comercial de publicaciones en cadena que Cervantes acometerá en los años subsiguientes, auspiciada por la formidable acogida de la primera parte del *Quijote*, que le abre definitivamente las puertas de las oficinas tipográficas madrileñas, y que se señala en la destreza con que elabora una tupida red de anticipaciones que consigna en los prólogos y las epístolas dedicatorias de los libros que año a año va dando a las prensas.

La racionalización de la reorientación morfológica que experimenta su prosa de imaginación la ofrece Cervantes en los capítulos III y XLIV del *Ingenioso caballero*<sup>13</sup>. En ellos, por boca de Sansón Carrasco y por «un modo de queja» que tuvo Cide Hamete Benengeli de sí mismo, se enjuicia la inserción de la «novela intitulada» *El curioso impertinente* y de la *Historia del capitán cautivo* en el *Ingenioso hidalgo*, en base a su frágil unión con la fábula, puesto «que están como separadas de la historia», a su excesiva extensión y al hecho de que el lector, llevado «de la atención que piden las hazañas de don Quijote y Sancho», no repare en «su gala y artificio». De resultas, Cervantes decide no volver a «injerir novelas sueltas ni pegadizas» en cuerpos mayores, sino darlas a conocer «por sí solas», libres de ataduras, en un volumen independiente que denominará *Novelas ejemplares*. Mientras que en sus textos de ficción en prosa de largo aliento solo interpolará «episodios que lo pareciesen, nacidos de los mismos sucesos que la verdad ofrece, y aun estos, limitadamente y con solas las palabras que bastan a declararlos». Y, justamente, hará lo que dice: tanto en la segunda parte del *Quijote* como en la *Historia setentrional* ya no encontramos, como complemento diegético, metaficciones ni novelas yuxtapuestas, sino episodios novelescos coordinados, de extensión limitada, iniciados *in medias* o

<sup>13</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, II, III, p. 710 y II, XLIV, pp. 1069-1070.

*in extremas res* y tendentes a presentar una ponderada factura entre narración pretérita y acción presente, aunque no desaparezcan del todo las narraciones en bloque siempre y cuando sean breves, al modo del episodio de la bella Leandra (*Don Quijote*, I, LI), cuya inclusión, que Cervantes no cuestiona, forma parte de los «casos sucedidos al mismo don Quijote, que no podían dejar de escribirse». La diferencia entre un texto y otro estriba en que, mientras que en el *Ingenioso caballero*, aun cuando vuelva a incorporar un elevado número de narraciones adventicias, se inclina hacia la unidad y la coherencia narrativa, en el *Persiles y Sigismunda* apuesta por la variedad, la libertad creadora y la flexibilidad estructural que acarrea la conjugación experimental de la moderna épica amorosa en prosa con el relato breve.

Es muy importante dejar claro que el hecho de que Cervantes discrimine entre las novelas y los episodios en función de su mayor o menor vinculación formal con la narración de base y de su extensión, no significa que los episodios no sean también novelas, como se desprende de este fragmento:

Decía que el ir siempre atenido el entendimiento, la mano y la pluma a escribir de un solo sujeto y hablar por las bocas de pocas personas era un trabajo incomportable, cuyo fruto no redundaba en el de su autor, y que por huir deste inconveniente había usado en la primera parte del artificio de algunas novelas, como fueron la del *Curioso impertinente* y la del *Capitán cautivo*, que están como separadas de la historia, puesto que *las demás que allí se cuentan* son caso sucedidos al mismo don Quijote<sup>14</sup>.

A su vuelta definitiva a Madrid, acaecida casi seguro en 1606, Cervantes redactaría *El amante liberal*, *La española inglesa*, *Las dos doncellas*, *La fuerza de la sangre* y *La señora Cornelia*, las cuales habrían de formar parte del volumen de novelas cortas que tendría listo para presentar al Consejo a finales de la primavera-verano de 1612; aunque no se puede desechar la posibilidad de que alguna de ellas pudiera haber sido escrita con anterioridad. Por esos mismos años, 1607, 1608 o 1609, hubo de comenzar la prolongación del *Quijote*, de principiar la conformación del *Persiles y Sigismunda* y de reanudar infructuosamente su labor profesional de dramaturgo. ¿Fueron los episodios novelescos

<sup>14</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, II, XLIV, p. 1070; el subrayado es nuestro.

del *Ingenioso caballero* y de la *Historia setentrional* concebidos para cada texto o tendría algunos ya compuestos que solamente precisarían ser retocados para su inserción? Aunque no podemos responder con certidumbre por la carencia de soporte documental, todo parece indicar que hubieron de darse ambas situaciones, por lo que Cervantes dispondría de un ramillete de relatos breves, aparte de los que incluiría en las *Ejemplares*, engendrados aisladamente. Así se deduce, por un lado, del viraje estructural que experimenta *El ingenioso caballero* del capítulo LIX en adelante, que comporta el encaje de los relatos de Claudia Jerónima y de Ana Félix de espaldas a don Quijote y Sancho, como consecuencia de la salida a la luz, en Tarragona, en 1614, del *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, de Alonso Fernández de Avellaneda, y, por el otro, de la descompensación textual que exhibe el libro IV del *Persiles y Sigismunda* respecto de los otros tres, que en parte estriba en la ausencia de unas interpolaciones que tal vez habría agregado de haber tenido tiempo suficiente para ello.

El acta de nacimiento de las *Novelas ejemplares* debe situarse, por consiguiente, a continuación de la publicación del *Ingenioso hidalgo* y en paralelo con la decisión de su prosecución. Así, por lo menos, quiso Cervantes que lo entendiéramos al ligar la peculiar morfología de la colección con la del *Ingenioso caballero*. Es de suponer que, entre 1610 y 1612, seleccionó, de entre los relatos cortos que tenía escritos, los doce más largos y, por ende, los menos apropiados para integrarse en un cuerpo mayor, aunque algunos episodios posteriores, como los de Feliciano de la Voz y Ortel Banedre del *Persiles y Sigismunda*, podrían haber tenido cabida en el volumen sin dificultad. Y los sometió a un concienzudo trabajo de revisión, de lima y pulimento, o de reescritura a fin de aclimatarlos a las necesidades e intereses estéticos, ideológicos y comerciales del momento. Ellos son: *La gitanilla*, *El amante liberal*, *Rinconete y Cortadillo*, *La española inglesa*, *El licenciado Vidriera*, *La fuerza de la sangre*, *El celoso extremeño*, *La ilustre fregona*, *Las dos doncellas*, *La señora Cornelia*, *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*. La amalgama de géneros y modos a que responden es extraordinaria, puesto que están compendiados la novela griega y la latina, las fábulas milesias, los diálogos lucianescos, la sátira filosófica, la *novella* italiana, la *nouvelle* francesa, la tradición popular, las anécdotas, los chascarrillos, los apotegmas, las facecias, los coloquios erasmistas, la ficción

caballeresca, la sentimental, la pastoril, la celestinesca, la picaresca, la morisca, la de amor y aventuras, el *somnium*, la comedia y el entremés.

La resolución de presentar las novelas sin vinculación formal en la estructura superficial del texto, a excepción de la bilogía *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*, que conforman una unidad formal, y cuya razón de ser había estribado en su supresión de una ficción en prosa de largo recorrido, o sea en su substracción de un marco, significaba una importante innovación que chocaba literalmente con la tradición codificada por Boccaccio en el *Decamerón*. Sin embargo, no era un salto al vacío; antes bien, contaba con la sanción de un referente clásico de primera magnitud en la época, los *Diálogos y Relatos* de Luciano de Samósata, que tanta huella imprimieron en su obra, en general, y en las *Novelas ejemplares*, en particular. También con las *Novelle* (1554, 1573) de Matteo Bandello, con *El Patrañuelo*, de Joan Timoneda, y con algunas de las translaciones de los *novellieri* al castellano: reduciendo la *cornice* a la mínima expresión, desarticulando su función estructural, se tradujo y se publicó el *Decamerón*, en Sevilla, con los tipos de Meinardo Ungut y Estanislao Polono, en 1496, y, claro está, la versión indirecta del francés de Vicente de Millis de catorce relatos de las *Historias trágicas y ejemplares, sacadas del Bandello Veronés*, impresas en Salamanca, por Pedro Lasso para de Juan de Millis, en 1589. A ellos cabe añadir el comienzo de la publicación de las *Partes de comedias*, de Lope de Vega, en 1604, por cuanto son doce, van sin sutura y, lo más relevante, pertenecen, en tanto que género editorial y conforme a numerosas similitudes, al mismo horizonte de expectativas del receptor, se dirigen y comparten, una vez que pasan de las tablas a la soledad del aposento, el mismo tipo de lector. No en vano, Cervantes no dudará en dar a la estampa las comedias y entremeses nuevos, nunca representados, que tenía escritos, basándose en unos criterios semejantes a los que informan el volumen de novelas, como señala en la «Adjunta al *Parnaso*»: «para que se vea de espacio lo que pasa apriesa y se disimula, o no se entiende, cuando las representan»<sup>15</sup>.

El prólogo al lector que precede al texto de las *Novelas* constituye una vindicación de la ficción como un ejercicio de entretenimiento, un honesto pasa-

<sup>15</sup> Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso*, ed., introd. y notas de F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, Madrid, Alianza (*Obra Completa*, 12), 1997, p. 167.

tiempo que halla su justificación, frente al discurso teológico, filosófico, histórico y científico, en el tiempo del ocio y el espacio del jardín:

Sí que no siempre se está en los templos; no siempre se ocupan los oratorios; no siempre se asiste a los negocios, por calificados que sean. Horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descansa. Para este efecto se plantan las alamedas, se buscan las fuentes, se allanan las cuestas y se cultivan con curiosidad los jardines<sup>16</sup>.

Se trata, en efecto, de la reclamación de un estatuto privilegiado para la literatura, para la novela, como ficción, pasatiempo y conocimiento, como una experiencia de goce estético que es a la vez una experiencia moral y cognoscitiva; una *mentira* que esconde una *verdad* no dada, que le corresponde averiguar libremente al lector:

Heles dado nombre de ejemplares, y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso; y si no fuera por 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. Mi intento ha sido poner en la plaza de nuestra república una mesa de trucos, donde cada uno pueda llegar a entretenerse, sin daño de barras; digo, sin daño del alma ni del cuerpo, porque los ejercicios honestos y agradables antes aprovechan que dañan<sup>17</sup>.

Sucede que las *Novelas ejemplares* no son sino la punta de lanza de la concepción cervantina de la literatura como un proceso de comunicación a distancia en el que autor propone y el receptor dispone, en que el autor presenta una forma que el receptor llena de contenido en un proceso libre de intelección y de interpretación. Así se desprende de la disputa sobre el tipo de discurso al que pertenece *El coloquio de los perros*, que mantienen el alférez Campuzano, su escritor, y el licenciado Peralta, su avezado lector, que se zanja con el trasvase de la veracidad del texto del primero al segundo: «yo alcanzo el artificio [...] y la invención, y basta». Por ahí, su extraordinaria modernidad, su portentosa lección estética de futuro.

<sup>16</sup> Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 18.

<sup>17</sup> *Ibid.*

Después de la publicación de las *Novelas ejemplares*, aun insertará seis episodios novelescos en *El ingenioso caballero*, que saldría de las prensas madrileñas de Juan de la Cuesta, a cargo de Francisco de Robles, en 1615. A saber: el de las bodas de Camacho, que abunda en la desmitificación de la utopía pastoril, al tiempo que presenta elementos propios del drama de villanos; el de los alcaldes rebuznadores, que enlaza con la tradición folclórica y el pensamiento erasmista acerca de la banalidad de la guerra; el de doña Rodríguez, que comienza como un prototípico caso de honor y deriva hacia la tradición caballeresca; el de los hijos de don Diego de la Llana, que se afilia a los parámetros de las novelas sentimental y cortesana de cronotopo familiar y contemporáneo; el de Ricote y Ana Félix, relato de actualidad social entremezclado con la ficción helenística; y el de Claudia Jerónima y Vicente Torrellas, que es otro relato de actualidad social deudor de la *novella* trágica bandelliana<sup>18</sup>.

Y hasta diecisiete en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, que se publicaron, póstumamente, en el taller de Juan de la Cuesta, a costa de Juan de Villarroel, en 1617; catorce de ellos de segundo grado: el del español Antonio y su familia, que entrevera elementos del drama de honor, las (auto)biografías de soldados y la novela griega; el del italiano Rutilio, que ostenta rasgos picarescos, celestinescos y de la *novella* de mercaderes a la manera de Boccaccio; el del portugués Manuel de Sosa, que es un relato cortesano-sentimental; el de Mauricio, Transila y Ladislao, que asocia la epopeya clásica y culta italiana en derredor de la mujer viril y de la exposición de una costumbre exótica; el de Taurisa y los dos capitanes, que es un breve relato de amor trágico; el de Renato y Eusebia, que es una ficción cortesano-caballeresca actualizada; el de Feliciano de la Voz,

<sup>18</sup> Sobre los episodios de la Segunda parte del *Quijote*, véase Emilio Orozco Díaz, *Cervantes y la novela del Barroco*, pp. 252-262; Hans-Jörg Neuschäfer, *La ética del «Quijote»*, pp. 97-119.; Edward C. Riley, *Introducción al «Quijote»*, pp. 116-130; Stanislav Zimic, *Los cuentos y las novelas del «Quijote»*, pp. 201-318; Anthony Close, *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, pp. 161-186; Juan Ramón Muñoz Sánchez, «A propósito de la composición de la segunda parte del *Quijote* con especial atención a los episodios novelescos y su relación con las *Novelas ejemplares»*, *Artifara*, 13 bis, Turín, Università degli Studi di Torino, 2013, pp. 207-251; Ana Luisa Baquero Escudero, *La intercalación de historias en la narrativa de Cervantes*, pp. 110-136.

que es un caso de honra típico de la novela corta y del teatro de la época; el de Ortel Banedre y Luisa la talaverana, que es una *novella* al modo cervantino de *El celoso extremeño*; el de Tozuelo y Clementa Cobeña, que es una suerte de entremés de villanos anovelado; el de los falsos cautivos, que aúna elementos de los relatos de cautivos, de la novela picaresca y del entremés de alcaldes rústicos a la manera cervantina de *La elección de los alcaldes de Daganzo*; el de Ambrosia Agustina, que remite al orbe de la novela cortesana y de la comedia de capa y espada; el de Claricia y Domicio, que asocia elementos clásicos, caballescicos y celestinescos; el de Ruperta y Croriano, que es un estupendo pastiche intertextual compuesto por rasgos procedentes de la tradición grecolatina, los libros de caballerías, la épica heroica contemporánea y la novela picaresca; y el de Isabela Castrucho, que sigue el patrón de la *novella* italiana y cervantina de ingenio; y tres de tercer grado, integrados en la extensa narración analéptica de Periandro: el de las dobles bodas de los pescadores, que es una ficción pastoril ideológicamente subversiva; el del rey Leopoldio de Danea, que es un relato cortesano-sentimental; y el de la amazona Sulpicia, que fusiona la épica clásica, los libros de caballerías y la épica culta italiana y española<sup>19</sup>.

El conjunto, conformado por nada menos que cuarenta y seis relatos breves, configura un corpus rico y variado en cuanto a origen, géneros, extensión, temas, ritmos, procedimientos narrativos y discursivos, hábitat de inolvidables personajes de todo tipo y condición que se muestran demasiado humanos (incluso los que no lo son). Un género dilecto que comenzó a cultivar como mínimo a su regreso del cautiverio argelino, coincidiendo con el momento álgido de la difusión de los *novellieri* en los territorios españoles de la Monarquía Hispánica, y que aun consideraría, más allá del *Persiles*, al proyectar la redacción de *Las semanas del jardín*, cuando ya estaba plenamente consolidado en las letras

<sup>19</sup> Véase Juan Ramón Muñoz Sánchez, «Los episodios de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*», *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, 6, Vigo, Universidad de Vigo, 2003, pp. 147-173, y «Reflexiones sobre *Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia setentrional*», *Anales Cervantinos*, XLVII, Madrid, CSIC, 2015, pp. 249-288; Stanislav Zimic, *Cuentos y episodios del «Persiles»*, Pontevedra, Mirabel Editorial, 2005; Ana Luisa Baquero Escudero, *La intercalación de historias en la narrativa de Cervantes*, 148-195.

hispanas. Después de todo, Cervantes constituye el punto de inflexión en la novela corta española entre los siglos XVI y XVII.

JUAN RAMÓN MUÑOZ SÁNCHEZ

Universidad de Jaén