

PATRICIA FERNÁNDEZ MELGAREJO

HISTORIAS DE AMOR Y CELOS EN LA NOVELA CORTA DEL BARROCO

TESIS DOCTORAL

PROGRAMA DE DOCTORADO: LENGUAS Y CULTURAS

LÍNEA DE INVESTIGACIÓN: ESTUDIOS LITERARIOS HISPÁNICOS

UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

DIRECTOR: PROF. DR. RAFAEL BONILLA CEREZO

TITULO: *Historias de amor y celos en la novela corta del siglo XVII*

AUTOR: *Patricia Fernández Melgarejo*

---

© Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba. 2016  
Campus de Rabanales  
Ctra. Nacional IV, Km. 396 A  
14071 Córdoba

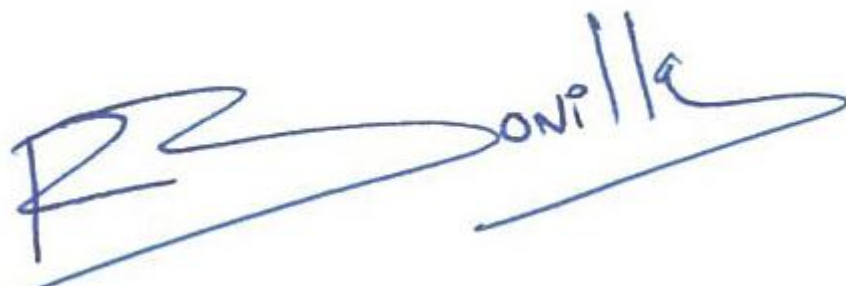
[www.uco.es/publicaciones](http://www.uco.es/publicaciones)  
[publicaciones@uco.es](mailto:publicaciones@uco.es)

---

## INFORME DEL DIRECTOR

La presente tesis doctoral reúne los requisitos mínimos exigibles para su defensa pública. Se articula en seis grandes bloques: 1) «Teoría y práctica de la novela corta del Barroco»; 2) «Estado de la cuestión (2010-2015) y tareas pendientes», que verá la luz como capítulo de libro (co-escrito con quien suscribe) durante el curso académico 2015-2016 en el monográfico *Nuevos enfoques sobre la novela corta barroca*, Frankfurt am Main, Peter Lang (colección Bonner Romanistische Arbeit, 2016, en prensa); 3) estudio del *Celoso extremeño* (incluida en la colección *Novelas ejemplares*, 1613) y *El curioso impertinente* (que forma parte del *Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 1605) de Cervantes; 4) el núcleo de esta investigación se cifra en el análisis de la proyección de dicho par de novelas cortas del autor del *Persiles* en un nutrido corpus de «historias de amor y celos» de un no menos estimable número de narradores poscervantinos: Tirso de Molina (*Cigarrales de Toledo*, 1621-1624), Francisco Lugo y Dávila (*Teatro popular. Novelas morales*, 1622), José Camerino (*Novelas amorosas*, 1624), Juan Pérez de Montalbán (*Sucesos y prodigios de amor*, 1624), Lope de Vega (*La prudente venganza*, 1624), María de Zayas (*Novelas amorosas*, 1637; y *Desengaños de amor*, 1647) y Cristóbal de Lozano (*Soledades*, 1658). Cierran este trabajo las oportunas conclusiones y una amplia bibliografía.

Córdoba a 30 de noviembre de 2015



Fdo: Prof. Dr. Rafael Bonilla Cerezo

## ÍNDICE

1. TEORÍA Y PRÁCTICA DE LA NOVELA CORTA DEL BARROCO.....	7
2. ESTADO DE LA CUESTIÓN (2010-2015) Y TAREAS PENDIENTES .....	21
2.1. <i>Las «Novelas ejemplares»</i> .....	21
2.2. <i>Los «novellieri» en España</i> .....	26
2.3. <i>Alrededor de Cervantes</i> .....	35
2.3.1. Rumbo a las «Ejemplares» .....	35
2.3.2. El cajón de sastre .....	38
2.3.3. La década prodigiosa .....	39
2.3.4. El fuego y las cenizas.....	55
2.4. <i>Misceláneas y periferias</i> .....	57
3. CELOS Y AMOR EN LA NOVELA CORTA DEL BARROCO .....	62
3.1. <i>El celoso extremeño y El curioso impertinente: hecatombes de amor</i> .....	70
3.1.1. Celos y amor en <i>El celoso extremeño</i> .....	73
3.1.2. La desconfianza en el amor: <i>El curioso impertinente</i> .....	90
4. EL AMOR Y LOS CELOS EN LA NOVELA Y LA COMEDIA DEL SEISCIENTOS: VINCULACIÓN TEXTUAL CON LA NARRATIVA DE CERVANTES.....	110
4.1. <i>Pinceladas intertextuales</i> .....	115
4.1.1. Tirso de Molina y <i>Los tres maridos burlados</i> (1621-1624).....	115
4.1.1.1. «Primer marido burlado» .....	130
4.1.1.2. «Segundo marido burlado» .....	135
4.2. <i>Lugo y Dávila y el «Teatro popular. Novelas morales»</i> (1622).....	140
4.2.1. El <i>Teatro popular</i> en el cosmos de la novela corta barroca.....	147
4.2.2. <i>Escarmentar en cabeza ajena</i> .....	168
4.2.3. <i>Premiado el amor constante</i> .....	179
4.2.4. <i>Las dos hermanas</i> .....	186
4.2.5. <i>El andrógino</i> .....	198
4.3. <i>Pérez de Montalbán: «Sucesos y prodigios de amor»</i> (1624).....	203
4.3.1. Novelas y comedias .....	208
4.3.2. <i>Sucesos y prodigios de amor en ocho novelas ejemplares</i> .....	210
4.3.2.1. <i>La hermosa Aurora</i> .....	215

4.3.2.2. <i>La villana de Pinto</i> .....	219
4.3.2.3. <i>El envidioso castigado</i> .....	225
4.4. <i>Las «Novelas amorosas» (1624) de José Camerino</i> .....	227
4.4.1. <i>La firmeza bien lograda</i> .....	230
4.4.2. <i>El casamiento desdichado</i> .....	233
4.5. <i>«La prudente venganza» (1624) de Lope de Vega</i> .....	236
4.6. <i>Las colecciones de María de Zayas</i> .....	253
4.6.1. <i>Novelas amorosas (1637)</i> .....	256
4.6.1.1. <i>Aventurarse perdiendo</i> .....	272
4.6.1.2. <i>La fuerza del amor</i> .....	282
4.6.1.3. <i>El jardín engañoso</i> .....	288
4.6.2. <i>Desengaños de amor (1647)</i> .....	293
4.6.2.1. «Desengaño segundo».....	294
4.6.2.2. «Desengaño cuarto» .....	296
4.7. <i>Las «Soledades de la vida y desengaños del mundo» (1658), de Cristóbal de Lozano</i> .....	302
4.7.1. <i>La impronta de las Soledades</i> .....	304
4.7.2. «Soledad segunda».....	308
4.7.3. «Soledad cuarta» .....	310
5. CONCLUSIONES.....	313
BIBLIOGRAFÍA .....	317
SITOGRAFÍA.....	351

## 1. TEORÍA Y PRÁCTICA DE LA NOVELA CORTA DEL SIGLO XVII

Francisco Lugo y Dávila sancionó –dado que su «Proemio» e «Introducción» a los ocho relatos que componen su *Teatro popular* (1622) tienen mucho de normativo– que «la novela es un poema regular, fundado en la imitación, porque toda poética, según la definió Aristóteles, es imitación de la naturaleza»<sup>1</sup>. Si partimos de su afirmación, habría que señalar, sin demorarnos en exceso, que también hubo a lo largo del Siglo de Oro español una serie de narradores coetáneos del que “noveló” por vez primera en lengua castellana<sup>2</sup>. Siguiendo la estela de las *Ejemplares* de Cervantes, ingenios como Agreda y Vargas, Camerino, Castillo Solórzano o María de Zayas, entre otros, publicaron colecciones de ficciones breves en las que sobresale el tema amoroso. De este modo, a su zaga se desarrollaría lo que los estudiosos han denominado «novela corta», «novela barroca» o «novela cortesana»<sup>3</sup>, amén de otros marbetes, cuyas fuentes

---

<sup>1</sup> Rafael Bonilla Cerezo, «“Proemio” e “Introducción a las novelas” del *Teatro popular* de Francisco Lugo y Dávila: estudio y edición», *Edad de Oro*, XXX, 2011, pp. 27-70 (p. 66). Véase asimismo María de los Ángeles Arcos Pardo, *Edición y estudio del Teatro popular de Francisco Lugo y Dávila*, Madrid, Universidad Complutense, 2009, donde ofrece nueva documentación sobre la biografía del autor, incluyendo su testamento y su nombramiento real como alcalde de Chiapas. Véase por último la tesis en microfichas de María del Carmen Caballero-Glassberg, *Teoría y praxis de la novela corta del siglo XVII: la obra de Francisco de Lugo y Dávila*, Nueva York, Dissertation Abstracts International, (51:5), 1990. En cuanto a la novela corta, son numerosas las definiciones que ha recibido, pero ninguna la individualiza con plena exactitud. En este sentido, Cristóbal Suárez de Figueroa comentaba en el «Alivio II» del *Pasajero* (1617), ed. María Isabel López Bascuñana, Barcelona, PPU, 1988, p. 178: «no comprendo el término novela, si bien a todas tengo poca inclinación».

<sup>2</sup> Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares*, ed. Frances Luttikhuisen, introd. Alberto Blecua, Barcelona, Planeta, 1994, pp. 15-16. Citamos por esta edición. Valentín Núñez de Rivera, «En los orígenes de la novela. Series narrativas con marco ficcional, entre abismos y reflejos», en *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta (siglos XV-XVII)*, *Studia Aurea Monográfica*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2013, pp. 25-47 apostilla, en este sentido, que existieron colecciones de relatos breves antes de la aparición de las *Ejemplares* de Cervantes, como las novelas de Pedro de Salazar (c. 1563-1565), que ha editado muy recientemente: Pedro de Salazar, *Novelas*, ed. Valentín Núñez Rivera, Madrid, Cátedra, 2014. Le otorga protagonismo especialmente a la técnica narrativa basada en estructuras yuxtapuestas: «Gran parte de estos engranajes narrativos podrían espigarse, por caso, durante los orígenes de la novela en España, en las colecciones de cuentos o novelas con algún tipo de organización narrativa, que se publican desde más o menos 1490, la primera década de la imprenta de la ficción, hasta la aparición de las *Novelas ejemplares* de Cervantes en 1613» (Valentín Núñez Rivera, «En los orígenes», p. 27).

<sup>3</sup> La crítica baraja distintas nomenclaturas para este tipo de narrativa (cuento, cuento novelado, novela corta, relato breve), siendo la más utilizada la de «novela corta», en virtud de la condición social de los protagonistas, del espacio urbano y de la relevancia amorosa de la acción. Agustín González de Amezúa, «Formación y elementos de la novela cortesana» (1929), *Opúsculos histórico-literarios*, Madrid, CSIC, 1951, I, pp. 197-198, creador del marbete «novela cortesana», puntualiza que es la que sigue «una rama de la llamada genéricamente *novela de costumbres*» (p. 198). Sus ideas han sido puntualizadas por Isabel Colón Calderón, *La novela corta en el siglo XVII*, Madrid, Laberinto, 2001, p. 14, quien estudia la evolución de este género desde las *Ejemplares* (1613) de Cervantes hasta su desaparición a fines del Seiscientos, valorándolas como un tipo de novela que «no se refiere solo a acciones en la corte, sino también en otras ciudades y ambientes pastoriles». Más general resulta la definición de Wolfram Krömer, *Formas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1700*, versión española de Juan Conde,

remiten a la literatura medieval y al cuento (Boccaccio, don Juan Manuel, Timoneda), a la literatura moralizadora (los *exempla* y las preceptivas de López Pinciano, Carvallo, Jáuregui, Cascales se dejaron sentir, directa o indirectamente en textos como el citado «Proemio al lector» de Lugo y Dávila), al *fablaux* francés (Des Periers, Margarita de Navarra, Sorel, Paul Scarron, Segrais, Madame de Lafayette, La Fontaine)<sup>4</sup> y a los *novellieri* (Boccaccio, Bandello, Giraldo Cinthio, Straparola)<sup>5</sup>, aun considerando que Cervantes es el creador de este género, «autor-filtro que determina doblemente a sus seguidores por la noble imposición de la tradición y de una labor estética difícilmente superable»<sup>6</sup>.

No obstante, la novela corta del XVII siguió también otros caminos, deudores de la pastoril, la caballeresca, la bizantina, la picaresca y el cuadro de costumbres, en las que predominaban las aventuras sentimentales, los matrimonios concertados, fruto de la primacía del honor y la honra, el amor infiel, el motivo del celoso, la sensualidad y, en menor medida –a resultas quizá de la Contrarreforma–, la sexualidad y las pasiones lascivas en ambientes urbanos<sup>7</sup>. Pues bien, estas constantes no solo desfilan por las

---

Madrid, Gredos, 1979, p. 7: «desde el siglo XIV al XVII, se consideran novelas cortas todas aquellas narraciones que se sitúan en una línea que parte del *Decamerón* de Boccaccio y que llevan el título de *novella*»; de ahí los reparos de Mariano Baquero Goyanes en «Sobre la novela y sus límites», *Arbor*, 13, 42, 1949, pp. 271-283. Begoña Ripoll, *La novela barroca*, Salamanca, Universidad, 1991, diferencia entre «novela barroca» y «novela cortesana», pues a su juicio «la novela barroca no designa todas las obras escritas en el Barroco, sino sólo aquellas que, no perteneciendo a otras categorías narrativas y habiéndose producido un número suficiente, hacen posible una tipología, es decir, son susceptibles de un análisis, de unas coordenadas genéricas y de una individualidad» (p. 22).

<sup>4</sup> Wolfram Krömer, *op. cit.*, estudia la evolución que la novela corta ha sufrido a lo largo del tiempo, deteniéndose en la inmediata influencia italiana, francesa y española. Véase también al respecto el estudio de Anna Fontes Baratto, Marina Marietti et Claude Perrus (dir.), *La poésie politique dans l'Italie médiévale*, París, Presses de la Sorbonne nouvelle, Arzanà. Cahiers de littérature médiévale italienne, 11, 2005.

<sup>5</sup> Véanse Pamela D. Stewart, «Boccaccio e la tradizione retorica: la definizione della novella come genere letterario», *Stanford Italian Review*, I, 1, 1979, pp. 67-74; y Carmen Blanco Valdés, «El marco narrativo en los epígonos del *Decamerón*: Franco Sacchetti, Giovanni Sercambi, Ser Giovanni», *Alfinge*, 12, 2000, pp. 7-21. Asimismo es fundamental el estudio de Guillermo Carrascón, «Apuntes para un estudio de la presencia de Bandello en la novela corta del siglo XVII», *Edad de Oro*, XXXIII, 2014, pp. 53-67, quien puntualiza la influencia de autores como Bandello y Boccaccio en la creación de la novela corta áurea. En este sentido, cabe destacar últimamente las reflexiones de David González Ramírez, «En el origen de la novela corta del Siglo de Oro, *Los novellieri* desde sus paratextos», *Arbor*, 188, julio-agosto, 2012, pp. 813-828.

<sup>6</sup> Evangelina Rodríguez Cuadros, *Novela corta marginada del siglo XVII español. Formación y sociología en José Camerino y Andrés de Prado*, Valencia, Universidad, 1979, p. 67. Véase, en este sentido, el reciente estudio sobre el origen de la novela en España de Valentín Núñez Rivera («En los orígenes de la novela...»).

<sup>7</sup> Véase Antonio Rey Hazas, «El erotismo en la novela cortesana», *Edad de Oro*, 9, 1990, pp. 271-288, y sobre todo la monografía de Carmen R. Rabell, *Rewriting the Italian Novella in Counter-Reformation Spain*, London, Tamesis Books, 2003. Sobre Cinzio, véase Mireia Aldoma García, «Didactismo, género literario y lector en Giraldo Cinzio», *Edad de Oro*, XXXIII, 2014, pp. 87-107. Basándose en las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope, y en subversión a la que el Fénix sometió los principios aristotélicos, Carmen R. Rabell, *Lope de Vega, El «Arte nuevo de hacer novelas»*, London, Tamesis Books Limited, 1984, pp. 1-4, ha trazado un panorama de los problemas de la ficción narrativa en las poéticas del Siglo de Oro,

historias propiamente dichas, sino también por su marco externo o *cornice*, ya que se trata de relatos contados por personajes que, durante un rato de ocio, o mientras celebran una tertulia, también viven, recuerdan o anhelan más de una fantasía amorosa; desdenes o ilusiones perdidas, más que patentes, por ejemplo, en los *Desengaños* (1647) de María de Zayas.

En consecuencia, los relatos breves del siglo XVII presentan, en su mayoría, una estructura «yuxtapuesta» o «esquema de sucesión», como apuntan tanto Palomo como Fernández Nieto: «De esta forma se publica una larga serie de libros que responden a este esquema de sucesión y yuxtaposición de episodios capaces de ser aislables y sólo enlazados a través de un protagonista o de unos personajes comunes»<sup>8</sup>. Se refieren, claro está, a la empresa que Boccaccio acuñó en el *Filocolo*, especialmente en el *Decamerón*, y también en el *Ninfale d'Ameto*: el encuadre de las narraciones breves, valiéndose para ello de un marco ficcional que les diera unidad de conjunto.

Por otro lado, la extensión del relato corto tal como unos críticos y otros lo entienden resulta variable. Tengamos presente que Stendhal, sin ir demasiado lejos, denominó “novela corta” a su *Cartuja de Parma*, narrada a lo largo de más de ochocientas páginas. Por ello, Etiemble concreta que la extensión en el relato corto no contribuye a su definición, aunque cite la postura de Gide a favor de una «lectura sin pausa» de este tipo de historias<sup>9</sup>.

Como decimos, a Cervantes le siguió toda una constelación de autores menores que ampliaron la estela del autor del *Decamerón*, primero, y de las propias *Ejemplares*. Boccaccio debió de influir –aunque no sepamos si a través de una de sus primeras traducciones al castellano<sup>10</sup>– sobre la pluma del autor del *Quijote*, a cuyo rebufa, pero también distanciándose lo suyo, al menos por lo que concierne al estilo<sup>11</sup>, floreció un ramillete de epígonos como Camerino<sup>12</sup>, Carvajal<sup>13</sup>, Agreda y Vargas<sup>14</sup> o Cristóbal

---

llegando a la conclusión de que «a través del examen de conceptos retóricos, hemos explorado, indirectamente, cómo el fin horaciano de aprovechar y deleitar pertenece a la tradición retórica y no a la *Poética* de Aristóteles como la crítica renacentista pretendió hacernos ver» (p. 40).

<sup>8</sup> Manuel Fernández Nieto, «Función de los géneros dramáticos en novelas y misceláneas», *Criticón*, 30, 1985, pp. 151-168 (p. 152). Pilar Palomo, *La novela cortesana. Forma y estructura*, Barcelona, Planeta, 1976, p. 15, había adelantado que «hay tantas estructuras como novelas, ya que los elementos que las integran pueden ser los mismos, pero nunca podrá ser idéntico su funcionamiento. [...] Puede hablarse de unos sistemas narrativos que revelan un enunciado o mundo representado homologable».

<sup>9</sup> Etiemble, *Ensayos de literatura (verdaderamente) general*, Madrid, Taurus, 1977, p. 130.

<sup>10</sup> Al respecto, véase el reciente estudio de Mita Valvassori, «El modelo narrativo del *Decamerón* en la Edad de Oro: Una vieja historia», *Edad de Oro*, XXXIII, 2014, pp. 21-34.

<sup>11</sup> Rafael Bonilla Cerezo (ed.), *Novelas cortas del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 2010, pp. 11-27.

<sup>12</sup> Véase el estudio de María Dolores López Díaz, «Un novelista poco conocido: José Camerino y sus *Novelas amorosas*», *Revista de filología*, 8, 1992, pp. 291-298.

<sup>13</sup> Consúltese el trabajo de Catherine Soriano, «Tópico y modernidad en *La industria vence desdenes* de Mariana de Carvajal», *Actas del IV Congreso Internacional de la AISO*, ed. María de la Cruz García



Lozano<sup>15</sup>, que hasta bien poco han permanecido en el cuarto más oscuro de nuestra historiografía. No en vano, según Rodríguez Cuadros, fue Del Val el primero en percibir la carestía de estudios sobre las obras y autores postcervantinos, sobre sus ejes temáticos, la relación con las comedias de «capa y espada», el afán moralizador –como elemento forzado e impropio, en opinión demasiado tajante– y la condensación retórica. Posteriormente, la crítica ha revalorizado la producción de Céspedes y Meneses<sup>16</sup>, la novelística de Salas de Barbadillo<sup>17</sup>, Pérez de Montalbán<sup>18</sup>, por su habilidad para representar la juventud en sus novelas y el esplendor a la hora de mover a sus personajes por sendas fatídicas o eróticas al borde de lo frenético; María de Zayas<sup>19</sup>, cuya pluma intentó desengañar la actitud que estaba tomando la mujer frente a las arrogancias

---

Enterría y Alicia Cordón Mesa, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 1996, pp. 1537-1545.

<sup>14</sup> Véase el estudio de María Soledad Arredondo «Novela corta, ejemplar y moral: las *Novelas morales* de Agreda y Vargas», *Criticón*, 46, 1989, pp. 77-94.

<sup>15</sup> Véase Joanna Gidrewicz, «*Soledades de la vida y desengaños del mundo* de Cristóbal Lozano: Novela barroca de desengaño y *best-seller* dieciochesco», *Actas del V Congreso Internacional de la AISO*, ed. Christoph Strosetzki, Frankfurt / Madrid, Vervuert / Iberoamericana, 1999, pp. 614-622.

<sup>16</sup> Véanse las reflexiones de Angelina Costa Palacios, «*La Constante Cordobesa* de G. de Céspedes y Meneses, una muestra de novela corta del siglo XVII», *Alfinge*, 2, 1984, pp. 83-99 –recorrido por las zonas menos fatigadas de la novela corta del XVII, con especial atención a la obra de Céspedes y su visión del amor– y Nieves Romero Díaz, «*La Constante Cordobesa* de Céspedes y Meneses: la política sexual del Barroco», en *Actas del XIII Congreso Internacional de Hispanistas*, ed. Florencio Sevilla y Carlos Alvar, Madrid, del 6-11 de julio de 1998, tomo I, Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid, Castalia, 2000, pp. 706-713, quien se ocupa de las implicaciones ideológicas de la nobleza urbana masculina.

<sup>17</sup> Atendemos a las reflexiones de Alessandro Martinengo y Antonio Gargano, «Otras formas narrativas», *Historia de la Literatura española. (Desde los orígenes al siglo XVII)*, Madrid, Cátedra, 1990, I, pp. 564-577 (p. 569).

<sup>18</sup> Véanse los estudios de José Enrique Laplana Gil, «Lope y los *Sucesos y prodigios de amor*, de Juan Pérez de Montalbán con una nota al *Orfeo en Lengua Castellana*», *Anuario de Lope de Vega*, 2, 1996, pp. 87-101; Víctor Dixon, «Juan Pérez de Montalbán's *Segundo tomo de las comedias*», *Hispanic Review*, XXIX, 1961, pp. 91-109; María Jesús Ruiz, «Del *exemplum* a la novela corta barroca: la ejemplaridad confusa de Juan Pérez de Montalbán», *Congreso de Associacao Hispánica de Literatura Medieval*, Lisboa, Cosmos, 1993, pp. 83-91; y A. Valbuena-Briones, «La undécima epístola de López Pinciano y la libertad creadora de Pérez de Montalbán», *Rilce*, 2, 1989, pp. 333-341. Para este último trabajo, Sanford Shepard, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1970, firma un estudio a propósito de las reflexiones que El Pinciano propone sobre su “teoría literaria”, acercándose de este modo a la teoría clásica y la literatura nacional en autores como Lope, Juan de la Cueva, Bartolomé Leonardo de Argensola, Luis Carrillo y Sotomayor y Cervantes. Apunta que «la aceptación por parte de Cervantes del placer como norma de enjuiciamiento, recuerda la insistencia de Pinciano sobre el mismo principio» (p. 196), en la medida en que Pinciano antepone dos condiciones a toda ficción: el placer estético y la doctrina.

<sup>19</sup> Véase Judith Drinkwater, «María de Zayas: la mujer emparedada y los *Desengaños amorosos*», en *Actas del III Congreso Internacional de la AISO*, ed. Ignacio Arellano, María del Carmen Pinillos, Frederic Serralta y Marc Vitse, Pamplona, GRISO/LEMSO, 1993, pp. 155-159; y estudios más recientes, como el de María Soledad Arredondo, «El pincel y la pluma. Sobre retratos, paisajes y bodegones en la Literatura del Siglo de Oro», *Anales de Historia del Arte*, 2008, Volumen Extraordinario, pp. 151-169.

masculinas; la poderosa inventiva, que roza lo burlesco y lo picaresco, de Alonso Castillo de Solórzano<sup>20</sup>, y la acusada moralidad de las tramas de Agreda y Vargas<sup>21</sup>.

En la medida de lo posible, todos ellos construyeron sus novelas teniendo a la vista las consideraciones (en mantillas) sobre la novela de teóricos como Aristóteles y Pinciano. De forma nada gratuita, coincidiendo de hecho con sus postulados, Agreda puntualiza en el «Prólogo» a sus *Novelas morales*, que la novela es una narración útil, fabulosa, agradable y de provecho: «es la novela narración cuyo principal intento ha de ser, con la cubierta de agradables sucesos, de honestas e ingeniosas ficciones, advertir lo que pareciere digno de remedio, llevando al que escribe puesta la mirada sólo en el aprovechamiento del lector»<sup>22</sup>. Postura coherente con la de los preceptistas y con el efecto que debían producir entonces estas obras, escritas para deleitar y enseñar, como sugería Cervantes en su proemio a las *Novelas ejemplares*: «Heles dado el nombre de ejemplares, y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso [...] digo sin daño del alma ni del cuerpo, porque los ejercicios honestos y agradables antes aprovechan que dañan»<sup>23</sup>.

Sin embargo, en el «Prólogo» de *La Galatea* (1585) Cervantes ya había adelantado más de un rasgo de la novela como materia sentenciosa en un ambiente bucólico-pastoril donde el eje central se cifra en la lamentación amorosa de los pastores: «haber mezclado razones de filosofía entre algunas amorosas de pastores»<sup>24</sup>. En resumidas cuentas, la traída y llevada ejemplaridad que estos autores subrayan en sus prólogos hay que entenderla a menudo como una suerte de mascarilla moral, como indicaron hace ya mucho González de Amezúa<sup>25</sup> y Américo Castro, quien destacaba dos rasgos esenciales de estos relatos: su finalidad moral y «la pretensión de que sean morales»<sup>26</sup>. En la misma línea, Walter Pabst, en su itinerario por el concepto de novela corta anterior a 1613, defiende que no podemos reprocharle a Cervantes el concepto de

---

<sup>20</sup> Consúltese las reflexiones de Lola Pérez Díaz al respecto de la narrativa breve de Castillo Solórzano en su estudio «Algunos ejemplos de la pervivencia de viejos cuentos orientales en la literatura española de los siglos XVI y XVII», *Revista de Filología*, 11, 1995, pp. 177-188.

<sup>21</sup> Para el estudio de la novela corta de Agreda y Vargas, es fundamental la aportación de María Soledad Arredondo, «Novela corta, ejemplar y moral: las novelas de Agreda y Vargas», *Criticón*, 46, 1989, pp. 77-94.

<sup>22</sup> Diego de Agreda y Vargas, *Novelas morales y ejemplares*, Madrid, 1620, *apud* María Soledad Arredondo, «Novela corta, ejemplar y moral», p. 82.

<sup>23</sup> Miguel de Cervantes, *op. cit.*, p. 15. Es fundamental el reciente estudio de Marcial Rubio Árcuez («Los *novellieri* en las *Novelas ejemplares* de Cervantes: la ejemplaridad», *Artifara*, 14, 2013, pp. 32-58) sobre la ejemplaridad de las novelas del alcañino partiendo de la influencia italiana.

<sup>24</sup> Miguel de Cervantes, *La Galatea*, ed. Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, p. 59.

<sup>25</sup> Agustín González de Amezúa, «Formación y elementos de la novela cortesana», p. 85.

<sup>26</sup> Américo Castro, «La ejemplaridad de la novelas cervantinas», en *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1967, pp. 451-474 (pp. 452-453).

“ejemplares”, pues «el atributo y la agrupación de las doce novelas cortas en una colección constituyen, ciertamente, signos de parentesco y de una intención artística subrayada expresamente»<sup>27</sup>.

Vale la pena detenerse siquiera un instante en este asunto: en el «Prólogo» a su colección, el alcaíno expone –tras hablar de sí mismo en primera y tercera persona con una intención tan irónica como narcisista<sup>28</sup>– el objetivo de sus novelas. Así, subraya la honestidad y el deleite como principales pilares: «Quiero decir que los requiebros amorosos que en algunos hallarás son tan honestos y tan medidos con la razón y discurso cristiano que no podrán mover a mal pensamiento al descuidado o cuidadoso que las leyere»<sup>29</sup>. Y profundiza, aunque no mucho, pero con altas dosis de ingenio y humor negro, sobre la noción de «ejemplaridad»: «Una cosa me atreveré a decirte, que por si algún modo alcanzara que la lección de estas *Novelas* pudiera incluir a quien las leyere algún mal deseo o pensamiento, antes me cortara la mano con que las escribí que sacarlas en público»<sup>30</sup>. Se muestra, pues, decididamente ambiguo, pues esta unión de enseñanza y entretenimiento se hallaba ya presente en textos medievales; verbigracia en el *Calila e Dimna*, sin ir más lejos:

E posieron exenplos e semejanças e llegaron por alongamiento de nuestras vidas, e por largos pensamientos e por largo estudio, e demandaron cosas para sacar de aquí lo que quisieron con palabras apuestas e con rrazones sanas e firmes; e posieron e compararon los mas destos exenplos a las bestias salvajes e a las aves. E ayuntáronseles para esto tres cosas buenas; la primera, que los fallara usados en rrazonar, e trobaronlas, segun que los usavan, para decir encobiertamente lo que querian, e por afirmar buenas razones; la segunda es que lo fallaron por buena manera con los entendidos, porque les crezca el saber en aquello que les mostraron de la filosofia quando en ellapensavan e conoçian su

---

<sup>27</sup> Walter Pabst, *La novela corta en la teoría y creación literaria*, Madrid, Gredos, 1972, p. 215. Véanse estudios más recientes como: M<sup>a</sup> Jesús Lacarra, *Cuento y novela corta en España*, vol. I, Prólogo general de Maxime Chevalier, Barcelona, Crítica, 1999 (acerca de las aproximaciones entre cuento y novela corta); Isabel Colón Calderón, *La novela corta del siglo XVII*, a propósito de la definición y teoría de la novela cortesana; Rogelio Miñana, *La verosimilitud en el Siglo de oro: Cervantes y la novela corta*, Newark Delaware, Juan de la Cuesta, 2002; y Rafael Bonilla Cerezo, José Ramón Trujillo y Begoña Rodríguez (eds.), *Novela corta y teatro en el Barroco español (1613-1685). Studia in honorem Prof. Anthony Close*, Madrid, Sial, 2012 (donde se incluyen varios estudios relevantes, entre los que citaremos el de Jean Michael Laspéras, «Los espacios de la novela corta», pp. 15-35; y el de Debora Vaccari, «Lope de Vega y la reescritura de la novela corta: el caso de *Amar sin saber a quién*», pp. 87-105.

<sup>28</sup> Véase al respecto Maria Zerari, «“Narciso prologuista”. Imágenes y autorretrato en el prólogo de las *Novelas ejemplares*». *Ínsula*, 799-800, 2013, pp. 4-8.

<sup>29</sup> Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, pp. 14-15.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 15.

entender; la tercera es que los fallaron por juglaría a los discípulos e a los niños<sup>31</sup>.

De ahí que Blecua, opine, con acierto, que a la altura del Seiscientos «había que justificarse ante la mala prensa del género»<sup>32</sup>. Y no sorprenderá que, algunos años antes de las *Ejemplares*, en el capítulo XLVII de la Primera parte del *Quijote*, el mismo Cervantes volviera a la carga sobre la importancia, ya fuera más sincera, o bien más impostada, del *utile et dulce*: «[...] una tela de varios y hermosos lazos tejida, que, después de acabada, tal perfección y hermosura muestre, que consiga el fin mejor que se pretende en los escritos, que es enseñar y deleitar juntamente»<sup>33</sup>. Una doctrina tan generalizada en una época en la que, como observó Amezúa, «no hay aprobación de novela alguna de aquel tiempo en que el firmante de aquella no justifique la comisionada licencia dando fe de que el autor cumple en su obra con ambos fines: el deleite honesto y la lección moral»<sup>34</sup>.

Entre ellas la muy citada de fray Juan Bautista a las *Ejemplares*, donde señala que «la verdadera eutrapelia está en estas novelas, porque entretienen con su novedad, enseñan con sus ejemplos a huir vicios y seguir virtudes, y el autor cumple con su intento, con que da honra a nuestra lengua castellana, y avisa a las repúblicas de los daños que de algunos vicios se siguen»<sup>35</sup>. Por su parte, el doctor Cetina las aprueba porque «no contiene cosa contra la fe ni buenas costumbres, antes con semejantes argumentos nos pretende enseñar su autor cosas de importancia»<sup>36</sup>. De la misma opinión son fray Diego de Hortigosa y Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, apuntando este último las «buenas costumbres» y el «honestísimo entretenimiento» de la colección<sup>37</sup>.

Por otro lado, Etiemble, en virtud de su planteamiento genérico, en el que la novela se distingue de la novela corta por la inserción de acontecimientos históricos,

---

<sup>31</sup> John E. Keller y Robert White Linker (eds.), *Calila e Digna*, Madrid, Clásicos Hispánicos, CSIC, 1967, p. 25.

<sup>32</sup> Alberto Blecua, «Las *Novelas Ejemplares*», *Anthropos*, 98-99, 1989, p. 73.

<sup>33</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha I*, edición de John Jay Allen, Madrid, Cátedra, 1994, p. 555.

<sup>34</sup> Agustín González de Amezúa, *Cervantes, creador de la novela corta española*, Madrid, CSIC, 1982, I, p. 380. Véanse ahora las reflexiones de Anne Cayuela, *Le paratexte du Siècle d'Or: prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne auXVII siècle*, Gêneve, Droz, 1996. Asimismo, véase al respecto, Marcial Rubio Árquez, «Los *novellieri* en las *Novelas ejemplares* de Cervantes: la ejemplaridad», *Artifara*, 13bis, pp. 33-58.

<sup>35</sup> Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 5.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 5.

<sup>37</sup> *Ibidem*, pp. 6-7. Véase el estudio de Rafael Bonilla Cerezo, «En torno a las *Ejemplares* (1613): la novela corta del Barroco», en *Guanajuato en la geografía del Quijote. XXIII Coloquio Cervantino Internacional. Cervantes novelista antes y después del Quijote*, Méjico, Fundación Cervantina de México, Universidad de Guanajuato, Centro de Estudios Cervantinos, 2013, pp. 289-361.

hace referencia a que en el *roman* se puede emplear sólo la ficción, mientras que en el relato corto debe aflorar la mezcla entre la realidad y la ficción, alcanzando así la verosimilitud. Se trata de lo que Cervantes sublimó en el *Quijote*, pues en el capítulo VIII de la Primera parte el caballero pseudo-real (porque existe, pero nadie lo legitima como caballero sino él mismo) llega a tomar como verdad que unos molinos de viento son unos gigantes con los que podría entrar en batalla. En este sentido, el ejemplo más conocido y paralelo de las novelitas de 1613 es el engarce entre las dos últimas: *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*, respetando la fusión genérica. Dicho de otro modo: el sucedido real (la lectura de la novela del alférez Campuzano por parte del licenciado Peralta) se mezcla con la imaginación (la propia reproducción de *El coloquio*). A todo esto, añadimos el momento de ensoñación, la fiebre y la somnolencia del alférez, lo que suscita confusión y dudas en el lector.

También el ingenio y la novedad se destacan en el conjunto de las propiedades de las *Ejemplares*. Marcial Rucio Árquez ha expuesto en este sentido, basándose en los preliminares de los que sucedieron al complutense en el cultivo de la narrativa breve en España, que

La primera y más evidente es que durante el período estudiado hay una clara contradicción cuando no conflicto entre el *delectare* y el *prodesse* horaciano; contradicción en el texto de las novelas, en la manera en la que los autores afrontan los argumentos y temas de las mismas, pero sobre todo una evidente antítesis entre las formulaciones de los preliminares, casi todas, como hemos visto, empeñadas en alabar la utilidad, moralidad y ejemplaridad de las novelas, y el texto de las mismas, demasiado infiel a los planteamientos expuestos en las primeras páginas de las respectivas obras. No creo que haya una sola razón para justificar este hecho, pero quizás no sería demasiado aventurado arriesgar la hipótesis de que, como nos recuerda Rodríguez Cuadros, en el deseo de intentar saciar un mercado editorial cuya demanda era infinitamente superior a la oferta, los autores y editores sacrificaban en aras del entretenimiento cualquier tipo de cortapisa ética o moral impuesta por el poder. El mecanismo, que ya venía de antaño<sup>7</sup>, era tan sencillo como relegar a los preliminares las declaraciones consabidas de ejemplaridad, utilidad, etc. Sin embargo, como evidencia la prohibición de la Junta de Reформación, el astuto recurso ya había perdido utilidad, quizás delatado por una enorme efervescencia lectora. Añádase el hecho de que la novela fuera, sin duda, el género preferido por las mujeres —quizás compitiendo con el teatro, y curiosamente son los géneros prohibidos— hacía

todavía más peligrosa su libertad editorial y su irrefrenable aspiración a la ficción y al entretenimiento<sup>38</sup>.

Por otro lado, Cervantes declaró ser el primero que había novelado en lengua castellana, sin imitar o tomar prestados sus argumentos de otros modelos, lo que no siempre es verdad: «que soy el primero que ha novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ellas andan impresas, todas son traducidas en lenguas extranjeras y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas; mi ingenio las engendró y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa»<sup>39</sup>.

Casi dos lustros más tarde, Lope, en las *Novelas a Marcia Leonarda*, siguió otro modelo retórico, el mismo de hecho que subyace bajo sus comedias: un «arte nuevo de hacer novelas»<sup>40</sup>. No escribe, pues, un “prólogo” o “proemio” en el que se detallen los puntos claves de una preceptiva o amago de preceptiva, pero sí que disemina una serie de ideas que reencontraremos a lo largo de sus cuatro relatos, justificando, por ejemplo, la multitud de digresiones, caracterizadas por “guiar” culturalmente a la señora Leonarda, y los incisos que muestran las costumbres de la época, así como reflexiones sobre asuntos tan tornadizos como el amor, los celos o la fortuna. Y todo acompañado de un sinfín de citas clásicas y referencias a la literatura de su tiempo y también de los pretéritos<sup>41</sup>. Considérese que Sobejano estima que los paréntesis morales de *El peregrino en su patria* «poseen mayor coherencia en el relato y apelan a la participación sentimental más que al adoctrinamiento del lector»<sup>42</sup>. De esta manera, el efecto que puede ocasionar una interrupción en el hilo principal de cualquiera de los cuatro relatos oscila entre la enseñanza, el embellecimiento y la reflexión, subrayando una supuesta primacía cultura, casi elitista, que el Fénix enarbola contra Cervantes, al señalar que tales novelas deberían haber sido escritas por «hombres científicos o, por lo menos,

---

<sup>38</sup> Marcial Rubio Árbuez, «La contribución cervantina a la novela barroca: la ejemplaridad», *Edad de Oro* XXXIII, 2013, pp. 125-150 (p. 145).

<sup>39</sup> Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, pp. 15-16.

<sup>40</sup> Acerca de la técnica de *bricolage* a partir de citas, sentencias y *exempla*, véase Lía Schwartz, «La retórica de la cita en las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega», *Edad de Oro*, XIX, 2000, pp. 265-285.

<sup>41</sup> Véase Gonzalo Sobejano, «La digresión en la prosa narrativa de Lope de Vega y en su poesía epistolar», en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach (con motivo de sus XXV años de docencia en la Universidad de Oviedo)*, vol. II, Universidad de Oviedo, 1977, pp. 469-493. Véase asimismo Rafael Bonilla Cerezo, «Máscaras de seducción en las *Novelas a Marcia Leonarda*», *Edad de Oro*, XXVI, 2007, pp. 91-145.

<sup>42</sup> Gonzalo Sobejano, *op. cit.*, p. 476.

grandes cortesanos [...]; gente que halla en los desengaños notables sentencias y aforismos»<sup>43</sup>.

Esta apuesta lopista caló en más de una pluma coetánea, como la de Juan de Piña, caracterizado por su estilo gongorizante, henchido de oscuridades retóricas<sup>44</sup>, quien publicó en 1624 su colección de *Novelas ejemplares y prodigiosas historias*, en las que sobresale el artificio con el que transmite la doctrina, como apunta Formichi:

Juan de Piña si distacca dalla grande maggioranza degli autori del tempo perché il principio etico e il suo *iter* pedagogico non hanno per lui nessuna importanza. Egli pare superare la dottrina letteraria rinascimentale nel culteranesimo, [...] Piña è un *dilettante* nel vero senso della parola<sup>45</sup>.

Aunque no reflexiona sobre la teoría novelesca, María de Zayas también plantea en sus historias, si bien indirectamente, un concepto clave para la narrativa breve del Siglo de Oro, fruto del auge del neoaristotelismo: el de la verosimilitud. No se olvide que la narración de hechos irreales impregnados de rasgos objetivos fue aducida ya por Cervantes en su obra maestra, tal como hemos indicado<sup>46</sup>. Sin duda, ya en *El Quijote* resplandecían muchas de las directrices expuestas por el Pinciano en su *Filosofía Antigua Poética* acerca de este mismo particular. Por ello, los críticos han incidido en que las *Novelas amorosas y ejemplares* de Zayas plasman «lo inverosímil verdadero», a sabiendas de la clara procedencia folklórica de dichas narraciones. Según Luciano García Lorenzo, esta escritora presenta en sus relatos «cuidado, cautela, lecciones de vida práctica y no moralejas teóricas»<sup>47</sup>.

---

<sup>43</sup> Lope de Vega, *Colección escogida de obras no dramáticas*, Madrid, BAE, 38, 1950, p. 1. En este sentido, Walter Pabst, *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, Madrid, Gredos, 1972, p. 251 y ss., aboga por la dicotomía «Cervantes-Lope», haciendo especial hincapié en la concepción que ambos tenían de lo que era ser un «poeta culto», así como en el conocimiento que el Fénix tenía sobre el «arte de novelar».

<sup>44</sup> Véase Rafael Bonilla Cerezo, «Cítara argentando plumas. El gongorismo en las *Novelas ejemplares y prodigiosas historias* de Juan de Piña», *Italia-España-Europa: Literaturas comparadas, tradiciones y traducciones: XI Congreso Internacional de la Sociedad Española de Italianistas: [celebrado del 11 al 13 de mayo en la Cartuja de Sevilla]*, coord. por Mercedes Arriaga Flórez, José Manuel Estévez Saá, María Dolores Ramírez Almazán, Leonarda Trapassi, Carmelo Vera Saura, Sevilla, Arcibel, 2005, pp. 69-85. Remitimos asimismo a Rafael Bonilla Cerezo, «El gongorismo en las *Novelas ejemplares y prodigiosas historias* de Juan de Piña», *II Confronto letterario*, 45 (I), 2006, pp. 25-54.

<sup>45</sup> Giovanna Formichi, «Le *Novelas ejemplares y prodigiosas historias* di Juan de Piña», *Lavori della Sezione Fiorentina del Gruppo Ispanistico C.N.R.*, Università degli Studi di Firenze, Casa Editrice D'Anna, 1967, pp. 99-163, (p. 104).

<sup>46</sup> Véase Sanford Shepard, *op. cit.*, pp. 25 y ss., quien se ocupa de los principios generales de la teoría literaria de Pinciano en su *Philosophía Antigua Poética*, donde puntualizó el concepto de verosimilitud en relación a la mimesis poética.

<sup>47</sup> Luciano García Lorenzo, *La prosa en el siglo XVII. Historia de la Literatura española II. Renacimiento Barroco*, Madrid, Taurus, 1982, p. 559. Véanse las reflexiones de Pilar Alcalde, «La fiabilidad de la voz

Por su parte, Tirso, tras dar a la imprenta *Los Cigarrales de Toledo* (1621-1624), publicó una miscelánea reunida bajo el título de *Deleitar aprovechando* (1635), siguiendo el marco narrativo boccacciano. A partir de relatos esencialmente religiosos, pretende cristianizar las fiestas de carnaval, intuyendo elementos claves que configuran su concepción del arte narrativo y también la del propio Barroco, predominando la hibridación. Nos ofrece, pues, tres novelas, tres autos sacramentales y tres justas poéticas que, según Oltra, «significan la expresión de un debate interno en materia literaria»<sup>48</sup>. Y sin embargo, continúa asumiendo las «pautas tradicionales de géneros ajenos, mezclando normas y directrices que nada tienen que ver con la novela»<sup>49</sup>. Su percepción de lo que debe ser este género conlleva, a la postre, una serie de características, que conectan con otros autores de la novela corta del XVII; baste señalar la verosimilitud y la relación con la Historia. Fijémonos en uno de los comentarios de doña Beatriz en el *Deleitar aprovechando*: «Poca necesidad tenemos de novelas [...], habiendo vidas de santos, en lo prodigioso, de tanta más admiración que en lo fingido, cuanto más se aventaja sus verdades en las fábulas, que por mucho que quimericen no las igualan»<sup>50</sup>.

El caso de José Camerino, en cuyos relatos dominan los asuntos amorosos, los matrimonios desavenidos, las argucias que conducen al engaño, la infidelidad de los amantes, los celos por posar la mirada en lugar equivocados, es más semejante al de Piña, generalizando bastante las cosas. Nos referimos, por supuesto, a sus *Novelas amorosas*, colección de doce relatos en los que el homenaje a Cervantes asoma con frecuencia, pero con estilo muy culto, según han explicado Rodríguez Cuadros, quien razona que «su temperamento literario está más próximo a Góngora que a la escuela del complutense»<sup>51</sup>, y, con mucho detalle, Bonilla Cerezo a propósito de *La ingratitud hasta la muerte*<sup>52</sup>.

---

femenina como propuesta de novela en María de Zayas», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 35, 2007, pp. 1-4 (p. 2); Andrea Blanqué, «María de Zayas o la versión de las “noveleras”», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIX, 1991, 2, pp. 921-950 (p. 923), y Carmen Solana Segura, «Las heroínas de las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas frente al modelo femenino humanista», *Lemir. Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 14, 2010, pp. 27-33 (p. 27), entre otros estudios.

<sup>48</sup> José Miguel Oltra, «La miscelánea en *Deleitar aprovechando*. Reflejo de una coyuntura tirsiana», *Criticón*, 30, 1985, pp. 127-150 (pp. 136-137).

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 141.

<sup>50</sup> Tirso de Molina, *Deleitar aprovechando. Obras Completas II*, ed. María del Pilar Palomo e Isabel Prieto, Madrid, Biblioteca Castro, 1994, p. 24.

<sup>51</sup> Evangelina Rodríguez Cuadros, *op. cit.*, p. 79.

<sup>52</sup> Rafael Bonilla Cerezo, *Novelas cortas*, pp. 46-49. Véase asimismo, su reciente estudio «“Émulo casi del mayor lucero”: ecos latinos y polifémicos en *La ingratitud hasta la muerte* (José Camerino, 1624)», *Studi Ispanici*, 35, 2010, pp. 121-158.



«No queda inferior al Cintio, Bandelo y Boccaccio en la invención de estas fábulas; y en acercarse a la verdad los excede»<sup>53</sup>, fue el fallo de Lope acerca de los *Sucesos y prodigios de amor* (1624) de Juan Pérez de Montalbán, autor de ocho novelitas en las que sobresale el tema del cautiverio ligado a la bizantina y a la idealización caballerescas<sup>54</sup>. Y convendrá atender al hecho de que injustamente postergados han sido nombres como los de Céspedes y Meneses, Luis de Guevara, Mariana de Carvajal o Cristóbal Lozano, éste último muy conocido en su época, pues sus *Soledades de la vida* (1663) se reeditaron hasta en seis ocasiones durante el Seiscientos<sup>55</sup>.

Por último, hay que señalar que la recepción cervantina resultó abrumadora; de inmediato se adoptó su fórmula y, además, fue más que imitado en la época, e incluso llevados a las tablas varios de sus argumentos, como ha estudiado Vaiopoulos<sup>56</sup>; pero, ¿continuó su éxito durante el siglo XVIII? Sólo podemos hacer referencia a la huella de este género en el siglo que llamaron ilustrado del género de la novela corta, en un sentido amplio del término. Ripoll señala algunos impresores que mantuvieron vivos los relatos de Zayas, Carvajal, Sanz del Castillo y Camerino, sobresaliendo el librero Pedro Alonso José de Padilla; o traducciones como la llevada a cabo por I. Bavdoin a partir de las *Novelas morales* de Agreda y Vargas (*Nouvelles morales... Tirées de l'espagnol de Don Diego Agreda, mises en nostre langue par I. Bavdoin*, Paris, T. du Bray et I. Levesque, 1621, 8º, 4h., 425 fols.)<sup>57</sup>.

Asimismo, José Antonio de Hermosilla<sup>58</sup> editó varios relatos sueltos, como *El amor en la venganza* (*Tardes entretenidas*, de Castillo Solórzano), *Los tres maridos burlados* (*Los cigarrales* de Tirso) y *Rinconete y Cortadillo* (*Novelas ejemplares* de Cervantes). Consideremos, en este sentido, la repercusión que estas narraciones tuvieron

---

<sup>53</sup> Juan Pérez de Montalbán, *Sucesos y prodigios de amor*, ed. Luigi Giuliani, Barcelona, Montesinos, 1992, p. 4.

<sup>54</sup> Véanse Anne Cayuela, «Dos autores relevantes: Lope de Vega y Juan Pérez de Montalbán. Biografía de Alonso Pérez», en *Alonso Pérez de Montalbán. Un librero en el Madrid de los Austrias*, Madrid, Calambur Editorial, 2005, pp. 23-27, 57-68; Víctor Dixon, «Un discípulo de Lope de Vega», *Teatro de palabras*, 7 (2010), pp. 263-278; y Claudia Dematté, «Ecos cervantinos en las obras de Juan Pérez de Montalbán», *eHumanista/Cervantes*, núm.1 (2012), pp. 366-380.

<sup>55</sup> Véase el estudio de Joana Gidrewicz, «*Soledades de la vida y desengaños del mundo* de Cristóbal Lozano», pp. 614-622, en el que puntualiza la relevancia de dicho autor en nuestra literatura, especialmente, en plumas románticas como Espronceda o Zorrilla. Remitimos asimismo a Emilio Orozco, *Cervantes y la novela del Barroco (Del Quijote de 1605 al Persiles)*, edición, introducción y notas de Lara Garrido, Granada, Universidad de Granada, 1992.

<sup>56</sup> Katerina Vaiopoulos, *De la novela a la comedia: las «Novelas ejemplares» de Cervantes en el teatro del Siglo de Oro*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010.

<sup>57</sup> Begoña Ripoll, *op. cit.*, p. 32.

<sup>58</sup> Agustín González de Amezúa, *Cervantes*, p. 117.

en el ámbito extranjero<sup>59</sup>. Durante el siglo XVII, algunos autores fueron elogiados y varios de ellos incluso conocidos en distintas lenguas europeas; las traducciones sirvieron, especialmente, para familiarizarse con el español. Sin embargo, la novela corta no se ha estudiado en su totalidad; basta observar los todavía escasos estudios sobre muchos de estos ingenios y el desdén crítico que han padecido hasta bien entrado el siglo XX, sin obviar las presumibles ediciones perdidas, los falsos nombres o los fraudes literarios<sup>60</sup>. Todavía son numerosos, en definitiva, los vacíos que existen sobre un género que tiene como principal referencia las *Ejemplares* de Cervantes.

Ya hemos comentado la estructura que presentaban estas novelas; pero, ¿cómo se agruparon? Los momentos de sarao, reunión, ocio o tertulia académica destacan en las que vamos a analizar; la celebración de ciertas festividades, el entretenimiento de una mujer mientras esta sufre o se restablece de una enfermedad y las conversaciones sobre el amor envuelven los relatos, con ejemplos tan estimables como las *Novelas a Marcia Leonarda*.

La conexión entre marco y novela resulta muy eficaz en Zayas, sobre todo en sus *Desengaños*, en los que un personaje externo a las narraciones cobra protagonismo en el interior de una de ellas. También en las novelas de Mariana de Carvajal<sup>61</sup>, en las que existe una sutil conexión entre el marco y el contenido de cada uno de los relatos. En este sentido, los idilios no sólo destacan en el marco externo, o en las propias narraciones, sino que florecen en los poemas intercalados, epístolas o breves farsas, cuya temática no se centra en la mera sensualidad, sino que abunda la sátira, la burla, la mitología...

Por otro lado, existen novelas sin marco narrativo, aunque sí se rigen por otras coordenadas que las estructuran. Ocurre así en los *Sucesos amorosos* de Pérez de Montalbán, quien, según Rey Hazas, dedica cada una de las ocho que componen esta colección a diferentes personalidades y notables del Barroco, activando “una nítida articulación jerárquica”<sup>62</sup>. Otro caso es el de Céspedes y Meneses, que colocó cada una de sus seis novelas tras el elogio dedicado a la ciudad española donde se desarrollaba la

---

<sup>59</sup> Véase Antonio Fernández Insuela, «Sobre la narrativa española de la Edad de Oro y sus reediciones en el siglo XVIII», *Revista de Literatura*, tomo 55, nº 109, 1993, pp. 55-84.

<sup>60</sup> Véase, a propósito de los fraudes literarios, el estudio de Cristina Castillo Martínez, «Falsificaciones literarias y editoriales en la novela corta», en *Imposturas literarias españolas*, coord. Joaquín Álvarez Barrientos, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2011, pp. 33-56.

<sup>61</sup> Mariano Olmedo, «Las novelas enmarcadas como reflejo de la estructura amorosa en *Navidades de Madrid y noches entretenidas* (1663) de Mariana de Carvajal y Saavedra», en Rafael Bonilla Cerezo, José Ramón Trujillo y Begoña Rodríguez (eds.), *Novela corta y teatro en el Barroco español (1613-1685)*, pp. 107-121.

<sup>62</sup> Antonio Rey Hazas, «Madrid en *Sucesos y prodigios de amor*. La estética novelesca de Juan Pérez de Montalbán», *Revista de Literatura*, 57, 114, 1995, pp. 433-454 (436-437).

acción. Juan de Piña, por su parte, juega con series numéricas<sup>63</sup>; y Luis de Guevara despista al lector, pues afirma en el “Prólogo” de las *Intercadencias de la calentura de amor* que va a presentar casos verdaderos y lo que hace es alternar una historia trágica con otra feliz.

El panorama de la narrativa corta del Siglo de Oro necesita, pues, un estudio exhaustivo sobre los autores rezagados y soslayados por los lectores y la crítica, pues en su mayoría recrearon los ejes temáticos que afloraban en la sociedad; compilaron sus creaciones siguiendo un patrón específico; recordaron valores humanos como el amor, la amistad, la honra y tomaron como ejemplo las páginas de Cervantes, aunque no siempre. Por ello, reconozcamos que la intertextualidad de los relatos de los que nos ocuparemos para reflejarlos en los espejos del *Celoso extremeño* y *El curioso impertinente* de Cervantes constituye un atractivo juego del que el lector participa con satisfacción porque “enaltece su inteligencia, reconoce su cultura y lo hace cómplice del oficio de escribir”<sup>64</sup>.

---

<sup>63</sup> Giovanna Formichi, *op. cit.*, p. 122.

<sup>64</sup> Rubén Benítez, *Cervantes en Galdós*, Murcia, Universidad de Murcia, 1990, pp. 136-137.

## 2. ESTADO DE LA CUESTIÓN (2010-2015) Y TAREAS PENDIENTES<sup>65</sup>

### 2.1. *Las «Novelas ejemplares»*

Hace apenas un lustro, Bonilla Cerezo abrió sus páginas acerca del «Proemio» y la «Introducción» al *Teatro popular en ocho novelas morales* (1622) de Francisco Lugo y Dávila con la siguiente *boutade*: “Bastarían solo dos definiciones para poner en tela de juicio gran parte de lo escrito sobre la novela corta del Barroco a lo largo de los últimos treinta años”<sup>66</sup>. Sin embargo, tan ufana premisa no ocultaba ningún tipo de recelo –en la medida en que algunos sí tenemos bien clara la conciencia del límite, e incluso de nuestros límites– hacia el copioso número de ensayos que preludivieron los no menos atinados a los que aquí pasaremos revista. Y lo haremos a guisa de (post)moderno “delantal” a los sucesivos capítulos de esta tesis –centrados en la proyección (más o menos directa o ancilar) del *Celoso extremeño* y *El curioso impertinente* de Cervantes sobre un corpus que consideramos representativo y abarcador de las historias de amor y celos en la novela corta del Barroco–, por homenajear el prefacio de Quevedo en *El entremetido, la dueña y el soplón. Discurso del chilindrón legítimo del enfado* (1628): los prólogos o saludos “suelen, como alabarderos de los discursos, ir delante, haciendo lugar con sus lectores al hombro: píos, cándidos, benévolos o benignos. Aquí descansan de este trabajo y dejan de ser lacayos de molde y remudan el apellido, que por lo menos es limpieza”<sup>67</sup>.

Aquellas líneas de Bonilla Cerezo databan del año 2011 y se lamentaban, y quizá aún lo hagan, pero con la boca pequeña, de que las colecciones de relatos breves de la Edad de Oro –excepción hecha de las de Cervantes, Montalbán, Zayas y Carvajal– seguían faltas de análisis; y lo más triste: inéditas, o mal editadas, con criterios filológicos.

---

<sup>65</sup> El segundo capítulo ha sido co-escrito junto al Prof. Dr. Rafael Bonilla Cerezo, director de la presente tesis doctoral, para satisfacer las exigencias de la normativa del Programa de Doctorado en *Lenguas y culturas* de la Universidad de Córdoba. Como se sabe, los doctorandos hemos de acreditar la autoría (o co-autoría) de al menos un artículo o capítulo de libro en una revista indexada o editorial de prestigio. Verá la luz en el volumen *Nuevos enfoques sobre la novela corta barroca*, Frankfurt am Main, Peter Lang (colección Bonner romanistische Arbeit, 2016, en prensa).

<sup>66</sup> Rafael Bonilla Cerezo, «“Proemio” e “Introducción», p. 27. Sobre el controvertido asunto de la nomenclatura, *vid.* ahora Pedro Ruiz Pérez, «Corta/cortesana. Apuntes a propósito de una denominación problemática para la narrativa barroca», *Lejana. Revista crítica de narrativa breve*, 7, 2014, pp. 1-13. *Vid.* asimismo, Evangelina Rodríguez Cuadros, «Novela cortesana, novela barroca, novela corta: de la incertidumbre al canon», *Edad de Oro*, XXXIII, 2014, pp. 9-20, quien ha trazado un estado de la cuestión sobre la evolución crítica de la novela corta desde 1980 a la actualidad, aunque más ceñido al ámbito español.

<sup>67</sup> Miguel Marañón Ripoll, *El entremetido y la dueña y el soplón de Quevedo. Texto, notas e introducción, Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, 31, 2006, pp. 15-131 (p. 37).

He aquí el primer nudo de nuestro delantal, que reforzaremos con otra baladronada: la novela corta del Seiscientos ha ganado científica talla y aguda prestancia durante el último quinquenio gracias a tres proyectos de investigación: 1) *Novellieri italiani in Europa*, dirigido por Guillermo Carrascón (Università di Torino), en el que se integran más de una veintena de estudiosos, con Aldo Ruffinatto a la cabeza (<http://www.novellieriineuropa.unito.it/>); 2) *Pampinea y sus descendientes: novella italiana y española frente a frente* (2010-2013), que dio cobijo a catorce especialistas bajo la supervisión de Isabel Colón (Universidad Complutense de Madrid, <https://www.ucm.es/pampinea>; MINECO, FFI2010-19841): secuela a su vez de *La proyección del «Decameron» de Boccaccio en la narrativa española del siglo XV al XVII* (HUM2005-02635/FILO), que coordinó María Hernández (también de la Complutense); y 3) *La novela corta del siglo XVII. Estudio y edición*, con sede en la Universidad de Córdoba (MINECO, FFI2010-15072, 2010-2013) y renovado en el 2014 (MINECO, FFI2013-41264-P).

Bonilla Cerezo ha admitido que se equivocó de plano hace cinco años. Quieran los hados que no volvamos a errar ahora como Eritrea y Casandro de andar por casa. Pero ajustemos los relojes de la Historia, con la vista puesta en el futuro. A propósito de las ediciones de relatos del Barroco peninsular, y en concreto de las *Ejemplares* (1613) de Cervantes, es obligado citar la de Jorge García López (Universidad de Gerona), promovida por la Real Academia Española y Galaxia Gutenberg con ocasión del IV centenario de la *princeps* de la estimada hasta la fecha –veremos que esta idea se ha ido refinando lo suyo– como el inicio de la *novella* en la piel de toro<sup>68</sup>. Y asimismo conviene echar una ojeada a la divulgativa, aunque no por ello menos útil, que José Montero Reguera (Universidad de Vigo) ha cuidado en el 2015 para Penguin Clásicos<sup>69</sup>.

Del 2013 data el monográfico que publicó la revista *Ínsula*, con nuevos enfoques sobre cada una de las *Ejemplares*, de la mano de cervantistas de las prendas de Maria Zerari (Université Paris Sorbonne), que se asomó al «Prólogo al lector» de las doce novelitas<sup>70</sup>; Antonio Rey Hazas (Universidad Autónoma de Madrid), que volvió sobre

---

<sup>68</sup> Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2013. Vid. asimismo Jorge García López, «Materiales para una edición crítica de las *Novelas ejemplares*», *Anales cervantinos*, 42, 2010, pp. 33-46, donde sentó las líneas maestras de su edición.

<sup>69</sup> Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. José Montero Reguera, Madrid, Penguin Clásicos, 2015.

<sup>70</sup> Remitimos también a Carlos Alvar, «Cervantes en el prólogo de las *Novelas ejemplares*», en «*Deste arte*». *Estudios dedicados a Aldo Ruffinatto en el IV Centenario de las «Novelas ejemplares»*, ed. Guillermo Carrascón y Daniela Capra, con la colaboración de Maria Consolata Pangallo y Iole Scamuzzi, Alessandria, Edizioni del Orso, 2014, pp. 3-25, quien ha indicado que «la incómoda cárcel, llena de tristes ruidos, en la que se engendró el *Quijote*, adquiere su equivalencia [en el prólogo de las *Novelas*

el espinoso asunto del marco de esta colección<sup>71</sup>; Antonio Gargano (Università di Napoli), Stephen Boyd (University College Cork) y Jean Michel Laspéras (Université de Provence), cuyos tres asedios se centraron respectivamente en *El celoso extremeño*, *La gitanilla* y *La señora Cornelia*; o Javier Blasco (Universidad de Valladolid), quien sugería que la fuente directa del *Licenciado Vidriera* hubo de ser un texto de san Juan Bautista de la Concepción: *La corrección de ciertas faltas* (1608)<sup>72</sup>.

Valen de veras la pena los escolios de Adrienne L. Martin (University of California, Davis) en el citado monográfico de *Ínsula* (2013), quien puso el foco sobre *El coloquio de los perros* para iluminar la perra vida de Berganza desde una linde próxima a la de los *animal studies*. Cabría preguntarse si no tuvieron algo que ver en el diseño de los dos alanos cervantinos la semblanza que Lodovico Guicciardini hiciera de Diógenes de Sinope en *L'hore di ricreatione* (1569); e incluso un tratado (*Antoniana Margarita: opus nempe physicis, medicis ac theologis non minus vtile quam necessarium*, 1554: en especial el epígrafe “El automatismo de las bestias”) del médico Gómez Pereira, que –hasta donde alcanzamos– nunca se ha vinculado con la chispeante plática de Cipión y Berganza.

Para cerrar estas notas sobre las *Ejemplares*, remitimos al número extraordinario que les dedicó *Artifara. Revista de lenguas y literaturas ibéricas* de la Università di Torino, a resultas de un congreso internacional celebrado en 2012 en la capital del Piamonte. En él se recogen oportunos apuntes sobre el por qué y el cómo de los ingeniosos relatos del alcalaíno, firmados por Pierre Darnis (Université de Bordeaux); sin descuidar, entre otros temas, el concepto de ejemplaridad, en virtud de cómo lo utilizaban los *novellieri* (Marcial Rubio Árbuez, Università di Chieti) o la atribución a Cervantes de *La tía fingida* (Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Universidade da Coruña)<sup>73</sup>. Sobre el asunto de la ejemplaridad, Juan Matas Caballero (Universidad de León) ha aducido que

Cervantes nos propone la clave de lectura de sus novelas como un juego. [...]

Tal vez sea oportuno detenernos en uno de los aspectos que conforman dicha técnica narrativa y que parece contribuir sobremanera a la concepción de la novela como un juego y, por consiguiente, a la concreción de las doce novelas

---

*ejemplares*] en [la] descripción del hombre viejo], en la que se mezclan la melancolía manierista y barroca de la fugacidad del tiempo y el realismo teñido de resignación humorística, casi sarcástica» (p. 6).

<sup>71</sup> Véase asimismo Blanca Santos de la Morena, «De Boccaccio a Cervantes: a vueltas con el problema del marco de las *Novelas ejemplares*», en *Boccaccio dans l'Italie et dans l'Espagne des XVIe et XVIII siècles: empreintes, emprunts et métamorphoses*, ed. Corinne Lucas Fiorato, Hélène Tropé y Anna Sconza, en prensa.

<sup>72</sup> *Ínsula*. «*Las Ejemplares*» (1613-2013), coord. Rafael Bonilla Cerezo, 799-800, 2013.

<sup>73</sup> *Artifara*, 13bis, 2013: «*Novelas ejemplares*». <http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/issue/view/48>.

como una «mesa de trucos», según la pretensión cervantina. Me refiero al recurso de presentar y desarrollar las anécdotas de las *Novelas ejemplares* como fruto de la «industria», la «traza» o el «ingenio», de sus distintos protagonistas. Las anécdotas que se narran no son fruto de la naturaleza ni tampoco son cosas milagrosas, sino que son consecuencia de la «industria» o «traza» de los hombres<sup>74</sup>.

Varios de estos deslindes, verbigracia el de Rubio Árquez, que rastreó el menudeo del epíteto «ejemplar» –y sus hondas implicaciones– en los paratextos de los florilegios de novelas de la Edad de Oro; o bien el de Darnis, a propósito de los tipos folklóricos que laten bajo *La fuerza de la sangre*, *La ilustre fregona* y *Las dos doncellas*, darían pie a la sección inaugural del número que la revista *Edad de Oro* (Universidad Autónoma de Madrid, 2014) consagró a la novela corta del siglo XVII<sup>75</sup>.

Otra contribución relevante se cifra en el premiado libro de Katerina Vaiopoulos (Università di Udine)<sup>76</sup>, que sistematizó los recursos de la adaptación –y por ello de la metamorfosis– en comedias de estos relatos (por ejemplo *Quien da luego, da dos veces*, de Tirso de Molina, a partir de *La señora Cornelia*; o *No hay cosa como callar*, de Calderón, que releyó *La fuerza de la sangre*, pero no solo). En la misma línea destaca el artículo de Ángeles Tomé Rosales (Universidade de Vigo) sobre las versiones que Behn y Guillén de Castro nos legaron del *Curioso impertinente*<sup>77</sup>. Y añadiremos, en tanto que por haber salido de la pluma de Cervantes se trata de unos cuentos que siempre darán que hablar –pero cuyos altavoces críticos más potentes, de un corto

---

<sup>74</sup> Juan Matas Caballero, «Industria y placer estético en las *Novelas ejemplares* y *El Quijote* de Cervantes», *Anales cervantinos*, XLV, 2013, pp. 109-134 (pp. 110-111).

<sup>75</sup> *Edad de Oro*, XXXIII, 2014: Marcial Rubio Árquez, «La contribución de Cervantes a la novela corta del Barroco: la ejemplaridad» (pp. 125-149); Pierre Darnis, «*La fuerza de la sangre*, *La ilustre fregona* y *Las dos doncellas*, ¿tres tipos folklóricos» (pp. 151-162). El monográfico completo puede consultarse en: <https://revistas.uam.es/edadoro/issue/view/edadoro2014.33>. Sobre la noción de «ejemplaridad» en Cervantes, con puesta al día del asunto, *vid.* ahora José Manuel Martín Morán, «L' esemplarità delle novelle di Cervantes alla luce della teoría literaria del Cinquecento», en *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea del Rinascimento e del Barocco. Dall' eredità classica all' immaginario regionalista*, ed. Guillermo Carrascón *et alii*, Torino, Accademia University Press, 2016, en prensa. Es recomendable asimismo la primera sección del homenaje a Aldo Ruffinato («*Deste artefe*»): Jean Michel Laspéras, «Algún misterio tienen escondido» (pp. 27-43); José Manuel Martín Morán, «Aspectos del diálogo en las *Novelas ejemplares*» (pp. 45-67); y Michel Moner, «La palabra y sus avatares en las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes: malabarismos textuales e intencionalidad discursiva» (pp. 69-83).

<sup>76</sup> Katerina Vaiopoulos, *De la novela a la comedia: las «Novelas ejemplares» de Cervantes en el teatro del Siglo de Oro*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010.

<sup>77</sup> Ángeles Tomé Rosales, «Behn's and Guillén de Castro's Adaptations of Miguel de Cervantes's *El curioso impertinente*», *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 30.2, 2010, pp. 149-169.

tiempo a esta parte, hemos glosado ya–, una colectánea, impresa en Argentina por Alicia y Noelia Parodi, que no ha circulado mucho por predios hispánicos<sup>78</sup>.

Finalmente, han aparecido este año dos preciosas recopilaciones de artículos sobre la narrativa del complutense: la primera, en el haber de Aldo Ruffinatto (Università di Torino), quien reservó dos capítulos al volumen de 1613 («Doce *Novelas ejemplares* nunca impresas» y «Tan lejanos, tan cercanos: Boccaccio y Cervantes»)<sup>79</sup>; la segunda, en el de Valentín Núñez Rivera (Universidad de Huelva): *Cervantes y los géneros de la ficción*, cuyo apartado siete gira en torno a las *Ejemplares*, interpretadas a la luz de Quevedo (y contra Montalbán)<sup>80</sup>.

Es también reseñable la ultimísima biografía del manco de Lepanto, en la que Jorge García López acaba de sostener, y quizá haya dado en el clavo, que con su colección

Cervantes buscaba un sendero propio, y como sucede en otros muchos casos de la historia literaria, lo encontró en un género que por entonces era todavía marginal en castellano, aunque muy apreciado en Italia y que está conquistando otros espacios culturales europeos, como por ejemplo el francés. Y a ello es posible que deba sumarse el hecho de que en 1587 Cervantes hubiese aceptado un nombramiento oficial que le supone una vida de desplazamientos, viajes y ajetreo. Podemos imaginar que el relato corto era posiblemente el género más apropiado para este tipo de vida, pues se trata de piezas sueltas y sin relación entre sí, y donde era necesario menos esfuerzo de concentración para escribir<sup>81</sup>.

Dignas de aplauso, aunque viajen a este lado del charco algo menos de lo que nos gustaría, son las ediciones y actas derivadas de los coloquios cervantinos que cada año se celebran en Guanajuato (México) bajo la dirección académica de Florencio Sevilla (Universidad Autónoma de Madrid): *ReTrato de Miguel de Cervantes Saavedra* (2012) y *Cervantes novelista antes y después del «Quijote»* (2013)<sup>82</sup>. Repárese además,

---

<sup>78</sup> *Misceláneas ejemplares. Algunas claves para leer la colección de novelas cervantinas*, coord. Alicia Parodi y Noelia Parodi, Buenos Aires, Universidad, 2013. Muy recomendable asimismo un trabajo de Ignacio Arellano, «Cultura visual y emblemática en las *Novelas ejemplares* de Cervantes», *Anales cervantinos*, XLV, 2013, pp. 93-108, acerca de las *res pictae* en la colección del alcaáino.

<sup>79</sup> Aldo Ruffinatto, *Dedicado a Cervantes*, Madrid, SIAL, 2015, pp. 157-198.

<sup>80</sup> Valentín Núñez Rivera, *Cervantes y los géneros de la ficción*, Madrid, SIAL, 2015, pp. 288-309.

<sup>81</sup> Jorge García López, *Cervantes. La figura en el tapiz*, Barcelona, Pasado & Presente, 2015, p. 156.

<sup>82</sup> Florencio Sevilla Arroyo (ed.), *Retrato de Miguel de Cervantes Saavedra*, Méjico, Fundación Cervantina de México, Universidad de Guanajuato, 2011; y *Guanajuato en la geografía del Quijote*.



por la originalidad de su enfoque, en el volumen *Ortodoxia y heterodoxia en Cervantes*, de cuya edición se ha ocupado Carmen Rivero Iglesias (Universitat Münster)<sup>83</sup>; asunto, este de la religión en las obras del alcalaíno, sobre el que versa la tesis doctoral, todavía en curso, de Blanca Santos de la Morena (Universidad Autónoma de Madrid) bajo la tutela de Antonio Rey Hazas.

Tenemos noticia de que Isabel Colón Calderón coordinará en el año 2016 para la revista *Studia aurea* (Universitat de Barcelona y Universitat de Girona), dirigida por Eugenia Fosalba (<http://www.studiaaurea.com/>), un monográfico sobre el legado de las *Ejemplares*; y también de la inminente puesta en circulación de la monografía de William H. Clamurro (Emporia State University), que ahondará en lo que adelantase en su *Beneath the Fiction: The Contrary Worlds of Cervantes's «Novelas ejemplares»* (New York, Peter Lang, 1997);

Mucho nos tememos que un libro importante, «*Lector ludens*». *The Representation of Games and Play in Cervantes*, de Michael Scham (University of Toronto Press), corra el riesgo de pasar sin pena ni gloria por el viejo continente si no lo remedia alguna otra notita como esta. El autor resume así sus objetivos: “To refer back to the trajectory outlined earlier in this study, continuities can be traced from Alfonso X and Vives through Cervantes’s “*mesa de trucos*” (*Novelas ejemplares*), to Jovellanos’s advocacy of games “de útil ejercicio como trucos y billar” (*Memoria sobre las diversiones públicas*)”<sup>84</sup>.

## 2. 2. Los «novellieri» en España

Fue Evangelina Rodríguez Cuadros –a la que tanto debe el cultivo crítico de esta clase de relatos durante las últimas dos décadas del siglo pasado– quien en 1986 (¡ha llovido!) clamaba contra el hecho de que al estudiar la narrativa barroca nos topamos con “criterios tempranos, fundados casi siempre en Cervantes, que sobrevaloran la

---

XXIII Coloquio Cervantino Internacional. *Cervantes novelista antes y después del Quijote*, Méjico, Fundación Cervantina de México, Universidad de Guanajuato, Centro de Estudios Cervantinos, 2013.

<sup>83</sup> *Ortodoxia y heterodoxia en Cervantes. Coloquio de la Asociación Internacional de Cervantistas*, ed. Carmen Rivero Iglesias, Alcalá, Centro de Estudios Cervantinos, 2011.

<sup>84</sup> Michael Scham, «*Lector ludens*». *The Representation of Games and Playing Cervantes*, University of Toronto Press, Toronto, 2014, p. 50. Citamos por la edición electrónica que hemos podido adquirir y de acuerdo con la numeración que figura en el visor del archivo, dado que la maqueta carece de paginación.

estética del autor de las *Novelas Ejemplares*”<sup>85</sup>. Y añadía: “se abre aquí un interesante campo para la investigación en profundidad de la influencia de novelistas italianos que plantean una evolución y cambio de función del género respecto al modelo boccacciano”<sup>86</sup>.

Su profecía la condujo enseguida a rescatar las obras de los precursores del autor del *Quijote*, que ella etiquetó como “muñones de la novela” en Italia y España. Vamos a dedicarles las siguientes líneas, pues el salto cualitativo desde 2010 –por mor de una serie de acciones particulares y coordinadas de los tres proyectos en liza– se nos antoja exponencial. Hasta el punto de que se podría escribir que vivimos la Edad de Oro del análisis de la novela corta. Un apogeo que posiblemente toque a su fin alrededor del horizonte del 2020.

Para los interesados en la huella de los principales *novellieri* en la Península Ibérica, es conveniente acudir a un artículo de Diana Berruezo Sánchez (Universitat Autònoma de Barcelona) sobre los cuentos de Boccaccio y Sansovino<sup>87</sup> y a otro de María José Vega Ramos (Universitat Autònoma de Barcelona) en el que profundiza en la inclusión de la *novella* renacentista en los sucesivos índices inquisitoriales, al objeto de trazar la cronología y la geografía de su prohibición y condena:

*Gli Hecatommithi*, de Giraldo Cinzio [constan] en el índice de Parma de 1580, pero no reaparecen en los romanos posteriores, quizá porque la obra se reimprimió durante los últimos años del siglo XVI tras sufrir un severísimo expurgo. Las *Piacevoli Notti* de Giovan Francesco Straparola están incluidas tanto en el índice de Parma de 1580 como en los romanos de 1580 y 1593. En esos mismos índices, y solo en ellos, figuran las *novelle* de Matteo Bandello y las de Agnolo Firenzuola. Por otra parte, aparecieron en esos tres catálogos italianos y, además, en el índice portugués que promulgó Jorge de Almeida en 1581, *I Diporti* de Girolamo Parabosco, las *Cento novelle* de Francesco Sansovino, las *Hore di ricreatione* del Guicciardini, las facecias y cuentecillos de Ludovico Domenichi y la edición que hizo el mismo Domenichi del *Pecorone* de Giovanni Fiorentino. Ha de notarse que muchas de estas colecciones se habían traducido o se tradujeron al castellano por los mismos años de su prohibición o de forma inmediatamente posterior, por lo que la

---

<sup>85</sup> Evangelina Rodríguez Cuadros, *Introducción a Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Castalia, 1986, pp. 9-82 (p. 9).

<sup>86</sup> Evangelina Rodríguez Cuadros, *Introducción a Novelas amorosas*, p. 13.

<sup>87</sup> Diana Berruezo Sánchez, «Los cuentos del *Decamerón* en Italia y España: las *Cento novelle scelte* de Francesco Sansovino», en *Boccace dans l'Italie*, en prensa.

prohibición en Italia y Portugal no parece haber influido en la difusión de los *novellieri* en lengua castellana<sup>88</sup>.

Al lado de este ensayo colocamos un par de David González Ramírez (Universidad de Jaén) acerca de los paratextos en las traducciones hispanas de los *novellieri*<sup>89</sup>. Mayor relevancia aún entrañan los relativos a tales paráfrasis, y más precisamente a la primera conservada del *Decameron* de Boccaccio. Es notable lo que se ha averiguado desde que Mita Valvassori (Universidad de los Lagos) defendiera su tesis doctoral, impresa como número extraordinario de la revista *Cuadernos de Filología Italiana*<sup>90</sup>. Valvassori editó el manuscrito de la Biblioteca del Escorial con signatura *Esc J-II-217*, una versión de la obra maestra del cuentista toscano –bajo el título de *Libro de las ciento novelas que compuso Juan Bocacio de Certaldo*– que recoge casi todos los relatos del original en sesenta capítulos secuenciales que no respetan ni la división en jornadas ni el orden del prototipo. La información que poseemos acerca de la historia de ese manuscrito es aún escasa, pero los datos codicológicos y paleográficos que nos ha brindado Valvassori lo ubican en torno a la primera mitad del siglo XV<sup>91</sup>. Como se sabe, hubo que esperar a la segunda (1496) para acceder a la «príncipe» española del *Libro de las ciento novelas*, estampada en Sevilla por Ungut y Polono, tipógrafos alemán y polaco, respectivamente, que se asentaron en la capital andaluza patrocinados por los Reyes Católicos.

Disponemos a su vez de un incunable en la Biblioteca Real de Bruselas (signatura Inc. B 3998) que, a diferencia del manuscrito del Escorial, sí transmite las cien novelas; con una sola excepción, debida a la sustitución de uno de los cuentos por otro ajeno a los del *Decameron*. Pues bien, ha quedado claro, desde hace bien poco, que el incunable sevillano se utilizó como texto base para las cinco ediciones ibéricas del siglo XVI: la de Toledo (1524), de la que la Biblioteca Nacional de Florencia guarda un ejemplar; la de Valladolid (1539), atesorada en la Biblioteca Real de Bélgica; la de

---

<sup>88</sup> María José Vega Ramos, «La ficción ante el censor: la *novella* y los índices de libros prohibidos en Italia, Portugal y España (1559-1596)», en *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta (siglos XV-XVII)*, ed. Valentín Núñez Rivera, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona / Universitat de Girona, 2013, pp. 49-75 (p. 55).

<sup>89</sup> David González Ramírez, «En el origen de la novela corta del Siglo de Oro: los *novellieri* en España», *Arbor*, 187, 752, 2011, pp. 1221-1243; y «En el origen de la novela corta del Siglo de Oro: los *novellieri* desde sus paratextos», 756, 2012, pp. 813-828.

<sup>90</sup> Mita Valvassori, *Libro de las Ciento Novelas que compuso Juan Bocacio de Certaldo: manuscrito J-II-21, Biblioteca de San Lorenzo del Escorial*, Madrid, Universidad Complutense, 2009 (volumen extraordinario de *Cuadernos de Filología Italiana*).

<sup>91</sup> Vid. Mita Valvassori, «El modelo narrativo del *Decameron* en la Edad de Oro: una vieja historia», *Edad de Oro*, XXXIII, 2014, pp. 21-34.

Medina del Campo (1543), de la que sobrevivió un testimonio, hoy en la Biblioteca Nacional de España; y la segunda pucelana (1550), presente en los anaqueles de la Österreichische Nationalbibliothek de Viena, 38.A.32; de la Bibliothèque National de France, Tolbiac, RES-Y2-207; y de la Biblioteca Nacional de Lisboa, Res.266.A<sup>92</sup>.

Huelga apuntar que los fastos del VII centenario de la muerte de Boccaccio (2013) se expandieron como un reguero de congresos, jornadas y seminarios a lo largo y ancho de la geografía europea. A nosotros solo nos atañen los relativos a la difusión de la obra del florentino en nuestro país. Eso sí, para aquellos que deseen disfrutar de los *novellieri* en su lengua original (Sacchetti, Sercambi, Gherardi da Prato, Morlini, Grazzini, Pratesi, Armeno, Erizzo, Pona, Oriani, Capuana, Verga, Latrobio, Straparola, Faerno, Caterina, Cinzio...), la prestigiosa editorial Salerno, dentro de su colección «*I novellieri italiani*», los ha recuperado a casi todos en ediciones con aparatos críticos solventes<sup>93</sup>. Conviene carearlos ahora con la lectura de la síntesis de la trayectoria de relato breve en Italia –desde al *Trecento* al *Seicento*– que acaba de publicar Elisabetta Menetti (Università di Modena e Reggio Emilia)<sup>94</sup>.

Si nos ceñimos a la corona del genio de Certaldo, resultan penetrantes varios de los trabajos agavillados en *Los viajes de Pampinea: novella y novela española*, número 2 de la colección “Prosa Barroca” de la editorial SIAL: el de Roberta Morosini sobre los viajes ‘estáticos’ de Pampinea; el de Roxana Recio, a propósito de la música y las canciones del *Decameron*; el de Álvaro Alonso, quien arroja luz sobre la novela 7 de la jornada II, de acuerdo con la presencia del refranero español y la lírica popular; o el de la antedicha Mita Valvassori, quien desbroza el episodio del valle de las damas en la primera traducción castellana<sup>95</sup>. En breve se podrá ensanchar esta lista con el artículo, todavía en prensa, de Patricia Festini (Universidad de Buenos Aires) sobre la huella de Boccaccio en la novela corta del Barroco a partir del *topos* de las tertulias en jardines<sup>96</sup>.

---

<sup>92</sup> Remitimos al *PROYECTO BOSCAN: Catálogo de las traducciones españolas de obras italianas (hasta 1939)*: <http://www.ub.edu/boscan> (consultado el 20/10/2015).

<sup>93</sup> Por razones de espacio, nos limitamos a citar su página web, con información muy precisa y hasta crematística: [http://www.salernoeditrice.it/ricerca\\_avanzata\\_catalogo\\_libri.asp?collana=1](http://www.salernoeditrice.it/ricerca_avanzata_catalogo_libri.asp?collana=1).

<sup>94</sup> Elisabetta Menetti, *La realtà come invenzione. Forme e storia della novella italiana*, Milano, Franco Angeli, 2015.

<sup>95</sup> *Los viajes de Pampinea: novella y novela española en los Siglos de Oro*, ed. Isabel Colón Calderón, David Caro Bragado, Clara Marías Martínez y Alberto Rodríguez de Ramos, Madrid, SIAL, 2014: Roberta Morosini, «I viaggi ‘statici’ di Pampinea. Tra false partenze e desiderati ritorni» (pp. 15-28); Roxana Recio, «Música y canciones en Boccaccio: la nueva narrativa europea» (pp. 29-44); Mita Valvassori, «El valle de las damas en la traducción castellana antigua del *Decamerón*» (pp. 47-60), Álvaro Alonso Miguel, «*Decamerón* II, 7: Boccaccio, el refranero español y la lírica popular» (pp. 177-184).

<sup>96</sup> Patricia Festini, «De jardines y tertulias: la huella de Boccaccio en las colecciones de novela del siglo XVII español», en *Boccaccio dans l'Italie*, en prensa.

Sumaremos una colectánea auspiciada por Colón Calderón y González Ramírez<sup>97</sup>, tres de cuyos trabajos se refieren a las *Ejemplares* de Cervantes: en concreto al *Amante liberal*, deudora de la novela de Gentil de' Carisendi (*Decameron* X, 4), como señaló Günter<sup>98</sup>; y al *Celoso extremeño*, sugerida por la leyenda de Tristán (*Decameron* V, 4; V, 6)<sup>99</sup>, aunque el alcalaíno pudo haber tomado algún que otro detalle de las *Novelle* de Bandello. Mediana nos parece aún la atención que ha recibido el boccaccianismo del *Quijote*<sup>100</sup>, y lo propio valdría decir para el de *La Galatea* y los entremeses *El juez de los divorcios* y *La cueva de Salamanca*<sup>101</sup>. Un compendio de varias de estas resonancias se encuentra en el artículo «Cervantes y los *novellieri*. Algunos ejemplos», de Marco Federici (Università di Napoli L'Orientale)<sup>102</sup>.

Es probable que haya pasado un punto desapercibida, al margen de su galardonada calidad, la tesis de Ilaria Resta (Università del Salento), Premio TC/12 del Consolider a la Mejor Tesis Doctoral de 2013, sobre la presencia y reformulación de los argumentos de los *novellieri* en la estructura, argumentos y personajes de los entremeses españoles de nuestra Edad de Oro, partiendo de Boccaccio, pero sin desdeñar los volúmenes de Salernitano, Ser Giovanni Fiorentino, Bandello, Straparola y Giraldi Cinzio<sup>103</sup>.

---

<sup>97</sup> Isabel Colón Calderón y David González Ramírez (eds.), *Estelas del «Decamerón» en Cervantes y la literatura del Siglo de Oro*, Málaga, «Analecta Malacitana», 2013. Remitimos asimismo a Maria Rosso, «Il *Decameron* nella Spagna dei Secoli d'Oro: Joan Timoneda, Matías de los Reyes e María de Zayas», en «*Umana cosa è aver compassione degli afflitti...*». *Raccontare, consolare, curare nella narrativa europea da Boccaccio al Seicento*, eds. E. Ardissino et alii, en prensa; y de nuevo a Isabel Colón Calderón, «Enfermedades de mujeres: del *Decamerón* de Boccaccio a las novelas cortas españolas del XVII», en *Boccace dans l'Italie*, en prensa.

<sup>98</sup> George Günter, *Cervantes, lector de Boccaccio: huellas y reflejos de la X Giornata del «Decamerón» en las «Novelas ejemplares»*, en *Actas del V Congreso Internacional Siglo de Oro*, ed. Christoph Strosetzki, Frankfurt am Main / Madrid, Vervuert / Iberoamericana, 2001, pp. 680-690. Véase del mismo autor «Cervantes et Boccace (sous réserve)», en *Boccace dans l'Italie*, en prensa.

<sup>99</sup> Isabel Colón Calderón, «Sobre el motivo de los enamorados dormidos sorprendidos en el lecho. Aproximaciones a la imitación cervantina: de la leyenda de Tristán al *Decamerón* en *El celoso extremeño*»; y Alberto Rodríguez de Ramos, «De venenos y polvos de sueño. *El celoso extremeño* frente al *Decamerón*, III, 8», ambos en *Estelas del «Decamerón»*, cit., pp. 13-29 y 31-45, respectivamente. Vid. asimismo Antonio Gargano, ««*Difficile est proprie communia dicere*»: el género de la *novella* entre Boccaccio y Cervantes», *Edad de Oro*, XXXIII, 2014, pp. 33-51.

<sup>100</sup> Pilar Couceiro, «El espejo boccacciano en Ana Félix»; Nitzaira Delgado-García, «La *novella*, el amor y el matrimonio secreto en el *Quijote*»; y Eva López del Barrio, «Nastagio (*Decameron*, V, 8) y Marcela (*Quijote*, I, XII-XIV): dos visiones en medio del bosque»; los tres recogidos en *Estelas del «Decamerón»* cit., pp. 47-59, 61-79 y 81-95, respectivamente.

<sup>101</sup> María Hernández Esteban, «Cervantes lettore del Boccaccio? La cornice del *Decameron*, modelo di un episodio della *Galatea*», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, X, 2007, pp. 41-61; Roxana Recio, ««Cuando hay pleito descubierto»: ecos del quehacer narrativo de Boccaccio en *El juez de los divorcios* de Cervantes», en *Estelas del «Decamerón»* cit., pp. 97-120.

<sup>102</sup> Marco Federici, «Cervantes y los *novellieri*. Algunos ejemplos», en *Estelas del «Decamerón»* cit., pp. 145-162,

<sup>103</sup> Ilaria Resta, *Fuentes, reescrituras e intertextos: la «novella» italiana en el entremés del Siglo de Oro*, Frankfurt-Madrid / Vervuert-Iberoamericana, en prensa. Vid. un adelanto del núcleo de este libro en su

Las 214 novelitas de Bandello han concitado el interés del proyecto *Novellieri italiani in Europa*, quien inauguró su colección “*Novellieri italiani in Europa*” con un ensayo de Luigi Marfé (Università di Torino): «*In English Clothes*»: *la novella italiana in Inghilterra: política e poética della traduzione*<sup>104</sup>. Así, Guillermo Carrascón se ha afanado en analizar las claves de las historias del piamontés en el número extraordinario de *Artifara* (2013bis), donde, por ejemplo, desarrolla la relación entre el escritor de Castelnuovo y Cervantes –el núcleo de la novela de Ligurina (II, 6) se relaciona con el motivo de la niña secuestrada e importada a su país por el comandante de un ejército que saquea una ciudad extranjera en *La española inglesa*–, hilando al bies un panorama de la impronta de Bandello sobre la prosa española del siglo XVII en el monográfico de *Edad de Oro* al que ya hemos aludido<sup>105</sup>.

Con todo, a diferencia de lo que ocurría en el caso de Boccaccio, es mucho lo que falta por hacer, pues el autor de las *Novelle* (1554 y 1573) ni siquiera cuenta todavía con un repertorio de su difusión en la Península como el que Bourland consagró en 1905 al creador del *Decameron*<sup>106</sup>. Tampoco con unos escolios como los de Federici<sup>107</sup>. Y quizá haya tenido mucho que ver en ello la peculiaridad de sus traducciones, difundidas bajo el título de *Historias trágicas* (1589 y 1603) y hechas no a partir del original, sino de la versión francesa de Boaistuau y Belleforest, según probara María Soledad Arredondo (Universidad Complutense de Madrid)<sup>108</sup>. Es más, habría que indagar con más ahínco en la edición vallisoletana de 1603, ya que pudo estar al alcance de Cervantes y quién sabe si espolear la composición de alguna de las *Ejemplares*.

Mientras los especialistas se ponen a la tarea –por otra parte nadie le ha hincado el diente que sepamos a *Le sei giornate* de Erizzo (1567)–, no queremos olvidarnos de

---

artículo «El *Decameron* de Boccaccio y el entremés áureo frente a frente», en *Boccace dans l'Italie*, en prensa.

<sup>104</sup> Luigi Marfé, «*In English Clothes*»: *la novella italiana in Inghilterra: política e poética della traduzione*, Torino, Accademia University Press, 2015. Vid. <http://www.aaccademia.it/elenco-libri?aacat=letteratura>.

<sup>105</sup> Guillermo Carrascón, «*Oneste o Ejemplares*: Bandello y Cervantes», *Artifara*, 13bis (2013), pp. 285-305; y «Apuntes para un estudio de la presencia de Bandello en la novela corta del siglo XVII», *Edad de Oro*, XXXIII, 2014, pp. 53-67. Vid. asimismo Luana Bermúdez, «Bandello y Cervantes», en *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea del Rinascimento e del Barocco*, en prensa.

<sup>106</sup> Caroline B. Bourland, *Boccaccio and the Decameron in Castilian and Catalan Literature*, «*Revue Hispanique*», 12, 1905.

<sup>107</sup> Marco Federici, «La huella de Boccaccio en el Renacimiento español y la recepción de las *Piacevoli notti* de Straparola», *Dicenda*, 32, 2014, pp. 95-111.

<sup>108</sup> María Soledad Arredondo, «Notas sobre la traducción en el Siglo de Oro: Bandello francoespañol», *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, ed. Francisco Lafarga, Barcelona, PPU, 1989, pp. 217-226. Sobre los preliminares de la versión italiana (a partir de la paráfrasis gala) de los relatos del piamontés, vid. ahora Nicola Ignazio Loi, «Riscrivere e rileggere Bandello. Il destino del paratesto tra *Histoires tragiques* (1559) ed edizione milanese (1560)», en *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea del Rinascimento e del Barocco*, en prensa.

un ensayo de Vittoria Foti (Ministerio de Asuntos Exteriores de Italia) en el que se detuvo, muy a vista de pájaro, en las analogías entre los relatos bandellianos de ambientación italiana, pero con presencia de personajes españoles, y los de decorado español y guiños a nuestro país en las dedicatorias<sup>109</sup>.

Otro cantar es el de las *Novelle* que le sirvieron de falsilla a Lope para varias de sus comedias, asunto cada vez mejor pulido: desde el antiguo estudio de Gasparetti<sup>110</sup> a los muy eruditos de Juan Ramón Muñoz (Università di Torino)<sup>111</sup>. Véase ahora el trabajo de Ilaria Resta sobre *Linajes hace el amor*, comedia dieciochesca de Antonio Fajardo y Acevedo<sup>112</sup>.

Giraldi Cinzio también ha ganado empaque desde el 2010. Nos ceñimos solo a los *Hecatommithi* (1565-1566), porque otras facetas, como su papel como gentilhomme ferrarés, o sus discursos filológicos, retóricos y político-morales, son objeto de lentos sondeos. A la tesis doctoral que Mireia Aldomà García dedicó a los *Hecatommithi* en 1998, y que solo ha circulado (y poco) en microfilme<sup>113</sup>, habría que añadir las calas de la propia Aldomà García en el monográfico de la revista *Edad de Oro* (2014)<sup>114</sup>, donde relacionó la *Primera parte de las cien novelas* con el *Discorso intorno a quello che si conviene ai giovani*, compuesto en 1565, el mismo año que Giraldi publicó la primera parte de los *Hecatommithi*; y un capítulo de Ruffinato acerca de la huella de la novela 6 de la VI década en la historia de Ortel Banedre del capítulo 6 del libro III del *Persiles* (1617)<sup>115</sup>. Sin obviar el notable artículo de Rubio Áquez sobre el traductor español de

---

<sup>109</sup> Vittoria Foti, «La presenza della Spagna nelle *Novelle* di Matteo Bandello», en *Los viajes de Pampinea* cit., pp. 123-136.

<sup>110</sup> Antonio Gasparetti, *Las novelas de Mateo Maria Bandello como fuentes del teatro de Lope de Vega Carpio*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1939.

<sup>111</sup> Juan Ramón Muñoz, «“Escribía / después de haber los libros consultado”: a propósito de Lope los *novellieri*, un estado de la cuestión (con especial atención a la relación con Giovanni Boccaccio. Parte I)», *Anuario de Lope de Vega*, XVII, 2011, pp. 85-106; y «“Escribía / después de haber los libros consultado”: a propósito de Lope los *novellieri*, un estado de la cuestión (con especial atención a la relación con Giovanni Boccaccio. Parte II)», *Anuario de Lope de Vega*, XIX, 2013, pp. 116-149. Vid. del mismo autor «La recepción literaria en el Siglo de Oro: hacia el *Decamerón* de Lope de Vega», en *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea del Rinascimento e del Barocco*, en prensa. Vid. por último, aunque el modelo directo vuelva a ser Boccaccio y no Bandello, el artículo de José Vicente Salido López, «Representar lo narrado: el *Decameron* como fuente para *El llegar en ocasión*, de Lope de Vega» en *Boccace dans l'Italie*, en prensa.

<sup>112</sup> Ilaria Resta, «Bandello frente a la comedia del Siglo de Oro: el caso de *Linajes hace el amor*», en *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea del Rinascimento e del Barocco*, en prensa.

<sup>113</sup> Mireia Aldomà García, *La recepción de la novella es Spagna: los «Hecatommithi» de Giraldi Cinzio*, Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona, 1998 (microfilme).

<sup>114</sup> Mireia Aldomà García, «Didactismo, género literario y lector en Giraldi Cinzio», *Edad de Oro*, XXXIII, 2014, pp. 87-107. Vid. de la misma autora «Palabras en fuga o silencios en la primera parte de las novelas de Giraldi Cinzio», en *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea del Rinascimento e del Barocco*, en prensa.

<sup>115</sup> Aldo Ruffinato, «Cervantes frente a Cinthio: un curioso juego triangular», *Anales cervantinos*, XLIV, (2012), pp. 11-36.

los cuentos del ferrarés: Lucas Gaitán Vozmediano, quien lanzó a la altura del año 1590 un desafío a nuestros novelistas para que se emanciparan de las paráfrasis extranjeras y se afanaran en escribir obras de este jaez. Un guante que recogerían, dos décadas más tarde, Antonio de Eslava (*Noches de invierno*, 1609) y, claro, Miguel de Cervantes (1613)<sup>116</sup>.

Destaca por último un artículo de Ilaria Resta y David González Ramírez en el que aluden a las piezas de Lope (*Servir a señor discreto*, *El piadoso veneciano*, *La cortesía de España* y *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*) inspiradas en los cuentos del rétor ferrarés, antes de poner de relieve cómo «del elenco de comedias [del Fénix] sobre temas de Giraldi se constata la influencia de textos que también muestran una afinidad con las décadas V, VI y X, lo que representa al menos un indicio de que el [madrileño] maneja la colección italiana de los *Hecatommithi*»<sup>117</sup>. Su trabajo gira, a la postre, sobre el cuento que sirvió de acicate para la composición del *Piadoso veneciano*.

Mención especial merecen las *Piacevoli Notti* (1550) de Gian Francesco Straparola. La primera y única versión castellana de este libro se dio a los tórculos con el título de *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes* (¿1578? 1581), en un traslado –por llamarlo así– de Francisco Truchado, y ha sido objeto de dos pulcras ediciones críticas. Ambas nacidas, por cierto, al calor de sendas tesis de doctorado que suscitaron una pasajera tormenta entre sus respectivos autores. Así, Leonardo Coppola (Università di Chieti-Pescara) defendió en el 2014 una investigación encerrada en tres tomos llenos de novedades –como cabría esperar de toda tesis orgullosa de tal nombre–: entre ellos el hallazgo de una rara edición perdida del *Honesto y agradable entretenimiento*<sup>118</sup>. Poco después, sin embargo, de que David González Ramírez anunciara la misma primicia<sup>119</sup>. No obstante, Coppola había informado de sus fecundas pesquisas en una comunicación presentada en la AISO que se celebró en la Université de Poitiers (2011), aunque las actas de ese congreso no vieron la luz hasta el 2013<sup>120</sup>.

---

<sup>116</sup> Marcial Rubio Áñez, «Lucas Gaitán de Vozmediano, Giraldi Cinzio y los inicios de la *novella* en España», *Lejana. Revista crítica de narrativa breve*, 7, 2014, pp. 1-12.

<sup>117</sup> Ilaria Resta y David González Ramírez, «Lope de Vega, reescritor de Giraldi Cinzio: la construcción dramática de una *novella* de los *Hecatommithi*», en «*Deste arte*», pp. 157-171 (p. 162).

<sup>118</sup> Leonardo Coppola, *Giovan Francesco Straparola, Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes, traducción castigliana de Francisco Truchado de Le piacevoli notti (1578?, 1581). Edizione e estudio*, Università degli Studi «G. d'Annunzio», Chieti-Pescara, 2013, 3 vols. Vid. del mismo autor «La proyección de Straparola en la novela corta española del Siglo de Oro desde una perspectiva editorial», *Edad de Oro*, XXXIII (2014), pp. 69-85.

<sup>119</sup> David González Ramírez, «La *princeps* del *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes* (Zaragoza, 1578: hallazgo de una edición perdida)», *Analecta Malacitana*, 34, 2, 2011, pp. 517-528.

<sup>120</sup> Leonardo Coppola, «Prolegómenos a la edición del *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*», en *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*



La segunda tesis a la que aludíamos es la de Marco Federici, quien editó unos pocos meses antes que Coppola los relatos del novelista de Caravaggio<sup>121</sup>, ignorando ese nuevo testimonio exhumado casi al unísono tanto por Coppola como por González Ramírez. Entre sus aciertos se cuenta el sugerir que una de las novelitas (IX, 1) de las *Piacevoli notti* es la horma en la cual –tamizada por la paráfrasis de Truchado– Cervantes acuñó la idea del episodio del robo del rucio de Sancho en la *princeps* del *Quijote*<sup>122</sup>.

A tales señores, tales honores. La *collatio* del texto de la edición crítica de Coppola se antoja esmerada, tal como se podrá comprobar a partir del 2016, cuando forme parte del catálogo de la colección «Prosa Barroca». Y no digamos ya su fina reconstrucción del origen y la tradición impresa de la paráfrasis peninsular de Straparola, porque el hispanista italiano –casi como en una novela policíaca– nos guía con pulso firme por el taller aragonés de Juan Soler (1578) y también por el bilbaíno de Matías Mares (1580).

Para cerrar el capítulo de la presencia de los *novellieri* en nuestro país, reparemos en los contados trabajos acerca de Anton Francesco Doni: la edición príncipe de la *Zucca* salió en 1551, coetánea de su traducción al castellano (F. Marcolini, Venecia, 1551), y se reimprimió en 1565, 1589, 1591, 1592, 1595 y 1607. Rodrigo Cacho (University of Cambridge) ha subrayado cómo enseguida se convirtió en un *best seller* tanto en Italia como en España:

Gracián recuerda en el *Criticón* (II, 4) “las librerías del Doni”, y Pedro Liñán de Rianza menciona los *Marmi* y la *Zucca* en su poema *La vida del pícaro*. [...] Más allá de estas citas, Doni debió también influir en algunas obras españolas. Por ejemplo, es posible que le haya servido de inspiración a Vélez de Guevara para uno de los pasajes más conocidos de su *Diablo cojuelo*. En el tranco I, el diablo lleva volando a don Cleofás por el cielo de Madrid y, posteriormente, levanta los tejados de las casas para enseñarle su interior. [...] En esta parte de su obra Vélez [...] parece imitar el principio de los *Marmi*. Es probable

---

(*Poitiers, 11-15 de julio de 2011*), ed. Alain Bègue y Emma Herranz Alonso, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2013, pp. 367-374.

<sup>121</sup> Francisco Truchado, *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*, ed. Marco Federici, Roma, Nuova Cultura, 2014. Vid. también Marco Federici, «La traduzione e la ricezione degli enigmi de *Le piacevoli notti* nella Spagna del XVI secolo», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, XIV, 2011, pp. 9-30.

<sup>122</sup> Marco Federici, «Cervantes lettore di fiabe? Il furto dell’asino nella Sierra Morena», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, XIII, 2010, pp. 67-75.

[también que Quevedo tuviera en cuenta] los *Mondi y los Inferni* a la hora de componer *Los sueños*<sup>123</sup>.

A no tardar mucho, Rafael Bonilla (2016) demostrará la impronta de *La zucca* sobre las *Novelas ejemplares*. Entretanto, véanse los asedios de Daniela Capra (Università di Moderna y Reggio Emilia)<sup>124</sup>.

Ponemos el punto final a este apartado con el minucioso artículo de David González Ramírez e Ilaria Resta sobre la fortuna en España de *L'Ore di recreazione* de Lodovico Guicciardini, publicado en *Los viajes de Pampinea*<sup>125</sup>, y con el todavía en prensa de Iole Scaramuzzi (Università di Torino) acerca de la traducción que Vicente Millis hizo del libro del florentino<sup>126</sup>.

### 2.3. Alrededor de Cervantes

#### 2.3.1. Rumbo a las «Ejemplares»: 1565-1612

Hasta aquí Italia y su traducciones. No es moco de pavo. Pero donde se ha operado el mayor giro copernicano es dentro de la caterva de novelistas anteriores y posteriores a Cervantes. Los precursores de las *Ejemplares* disfrutaron durante los años Ochenta y Noventa de la pasada centuria de un notable auge crítico. Vamos a detenernos primero en *El Patrañuelo* (1567) de Juan de Timoneda, ya que, por causas difíciles de explicar, ha decrecido claramente el interés hacia sus cuentecillos. Exceptuaremos el artículo de Francisco J. Rodríguez Mesa (Universidad de Córdoba) sobre la segunda patraña y sus modelos italianos<sup>127</sup>. Esta deflación crítica sobre la obra del valenciano no responde, creemos, a que sus relatos no valgan ya la pena, que la valen, y mucho, sino porque ese primer peldaño que ocupaban en la escalera narrativa

---

<sup>123</sup> Rodrigo Cacho Casal, «Anton Francesco Doni y los *Sueños* de Quevedo», *La Perinola*, 7, 2003, pp. 123-145 (pp. 124-125).

<sup>124</sup> Daniela Capra, «*La zucca del Doni en español* e il suo destinatario», en *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea del Rinascimento e del Barocco*, en prensa.

<sup>125</sup> David González Ramírez e Ilaria Resta, «Traducción y reescritura en el Siglo de Oro: «*L'Ore di recreazione* de Ludovico Guicciardini en España», en *Los viajes de Pampinea* cit., pp. 61-76.

<sup>126</sup> Iole Scaramuzzi, «Vicente de Millis, traduttore di Guicciardini», en *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea del Rinascimento e del Barocco*, en prensa. Complementa este artículo otro de David González Ramírez, «Discurso tridentino y práctica literaria en España: el ejercicio del traductor frente a la lengua italiana», en *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea del Rinascimento e del Barocco*, en prensa.

<sup>127</sup> Francisco José Rodríguez Mesa, «Coherencia y fuentes en la segunda “patraña” de Timoneda», en *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea del Rinascimento e del Barocco*, en prensa.

que conduce a los cielos de las *Ejemplares* (1613) lo acaban de asaltar las catorce *Novelas* (c. 1563-1566) de Pedro de Salazar, historiador de Carlos V y Felipe II que nos legó un manuscrito de cuentos de cuya existencia informó José Manuel Blecua Teijeiro (Universidad de Barcelona) hace treinta años<sup>128</sup> y ha editado Valentín Núñez Rivera en el 2014<sup>129</sup>. Se trata de unos textos que constituyen la primera parte de una proyectada colección –al estilo de las de los *novellieri*– que iba a contener treinta historias, de acuerdo con el modelo boccacciano de las décadas de relatos; y más concretamente con la *dispositio* en tres jornadas de Grazzini, el Lasca y Fortini.

Como decimos, la cronología de este bloque, según arguye Núñez Rivera, oscila entre 1563 y 1566, anterior de cualquier forma al *Patrañuelo* de Timoneda; sin perder de vista en ningún caso su acusada proximidad temática y argumental no solo con las novelas de Cervantes, sino con las de Bandello (II, 44), a quien Pedro de Salazar imitó en la tercera de los suyos, entre las que abundan las de cuño bizantino y también las decididamente humorísticas<sup>130</sup>.

El segundo de los eslabones de la narrativa breve renacentista –o bien manierista– en España, que luego abrocharían las *Ejemplares*, ya en el Barroco, se viene cifrando en los *Diálogos de apacible entretenimiento* (1606) de Gaspar Lucas Hidalgo. Vinculados por Jesús Gómez (Universidad Autónoma de Madrid) a los *Coloquios de Palatino y Pinciano* (c. 1550), escritos por Juan Arce de Otálora y juzgados por el propio Gómez como una de las semillas para la floración de la novela en nuestro país<sup>131</sup>, el especialista en el diálogo áureo se ha vuelto a ocupar de los de Hidalgo en uno de los artículos de *Ficciones de la ficción*, colectánea coordinada por Núñez Rivera<sup>132</sup>. Subraya en sus páginas claves como la amenidad de esta obra, su prematuro conceptismo, el carnaval como eje vertebrador del libro y el abandono de toda reflexión filosófica a favor de la risa. Abre caminos, pues, que habrán de recorrerse pronto, considerando además que la edición de los *Diálogos*, gracias a Julio Alonso (Universitat de València) y Abraham Madroñal (Universidad de Ginebra), se remonta a 2010<sup>133</sup>.

---

<sup>128</sup> José Manuel Blecua Perdices, «Notas para la historia de la novela en España (manuscrito de Pedro de Salazar)», en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, 1983, II, pp. 91-95.

<sup>129</sup> Pedro de Salazar, *Novelas*, ed. Valentín Núñez Rivera, Madrid, Cátedra, 2014.

<sup>130</sup> Véase Valentín Núñez Rivera, «En los orígenes de la novela. Series narrativas con marco ficcional, entre abismos y reflejos», en *Ficciones en la ficción*, pp. 25-47 (p. 40).

<sup>131</sup> Jesús Gómez, «Boccaccio y Otálora en los orígenes de la novela corta en España», *Nueva Revista de Filología Española*, XLVI, 1, 1998, pp. 23-46.

<sup>132</sup> Jesús Gómez, «La amenidad del relato breve en los *Diálogos de apacible entretenimiento*», en *Ficciones de la ficción* cit., pp. 145-165.

<sup>133</sup> Gaspar Lucas Hidalgo, *Diálogos de apacible entretenimiento*, ed. Julio Alonso Asenjo y Abraham Madroñal, Valencia, Universidad, 2010.

El tercero de los bolardos –las *Noches de invierno* (1609)– que desembocan en las *Ejemplares* salió de la pluma del navarro Antonio de Eslava. Hace tres décadas (1985) que Julia Barella Vigal (Universidad de Alcalá) dedicó su tesis doctoral a este curioso librito, que participa de la novela en la misma proporción que de la erudición típica de las misceláneas y el folklore tardomedieval y renacentista, revelando una moderna tendencia a lo sobrenatural y a lo fantástico; además de guardar más de un vínculo con *La Tempestad* de Shakespeare. Sin embargo, Barella ha vuelto a publicar en el 2013 una edición remozada de los cuentos de Eslava, refinando algunas lecturas de la de 1985<sup>134</sup>. Véase ahora el artículo de Cristina Castillo Martínez (Universidad de Jaén) a propósito de la historia de Libia y Justino, construida a partir del modelo de la secuela italiana del *Platir*, y su proyección sobre un lance de la *Tercera Diana* de Jerónimo de Tejada<sup>135</sup>.

La prosa breve pre-cervantina alumbró al cuarto de sus hitos en *La hija de Celestina* (1612), de Salas Barbadillo. Obra picaresca que preludia no solo ciertos atributos de la novela barroca (pensemos en la narrativa picaresco-cortesana de Castillo Solórzano), fue editado por Enrique García Santo-Tomás (University of Michigan) en el 2008, tras varias décadas durmiendo el sueño de los justos<sup>136</sup>.

A pesar de todo, el corpus novelesco del madrileño continúa hoy bastante ignorado, exceptuando un importante libro del propio García Santo-Tomás, *Modernidad bajo sospecha: Salas Barbadillo y la cultura material del Siglo de Oro*<sup>137</sup>. Ni *El sutil cordobés Pedro de Urdemalas* (1620), de naturaleza picaresca, ni *El sagaz Estacio, marido examinado* (1620), ni la miscelánea de cuentos, versos y piezas teatrales que tituló *Casa del placer honesto* (1620), ni menos aún el conjunto de novelas dialogadas que atienden por *El cortesano descortés* (1621), por no hablar de las más extensas del *Necio afortunado* (1621), o de *Las fiestas de la boda de la incansable malcasada* (1622), se han rescatado según los principios del método filológico. Durante el lustro que media entre 2010 y 2015 solo ha despertado interés *La sabia Flora malsabidilla* (1621), que María Soledad Arredondo comparó con *La gitanilla* de Cervantes<sup>138</sup>. Y

---

<sup>134</sup> Antonio de Eslava, *Noches de invierno*, ed. Julia Barella (con la colaboración de Mita Valvassori), Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2013.

<sup>135</sup> Cristina Castillo Martínez, «“La fuente del desengaño”: de las *Noches de invierno* de Eslava a la *Tercera Diana* de Tejada», *Edad de Oro*, XXXIII, 2014, pp. 225-240.

<sup>136</sup> Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, *La hija de Celestina*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2008.

<sup>137</sup> Enrique García Santo-Tomás, *Modernidad bajo sospecha. Salas Barbadillo y la cultura material del siglo XVII*, Madrid, CSIC, 2008.

<sup>138</sup> María Soledad Arredondo, «De *La gitanilla* a *La sabia Flora malsabidilla*. Género, personaje y matrimonio», *Edad de Oro*, XXXIII, 2014, pp. 163-178.

aunque más tarde nos referiremos a la *Corrección de vicios*, vaya por delante que la producción de Salas se convertirá en la clave de bóveda de un futuro proyecto I+D+i del MINECO del equipo *La novela corta del siglo XVII. Estudio y edición (y II)*.

El quinto y último escalón previo a la aparición de las *Ejemplares* se ha identificado con el *Fabulario* (1613) de Sebastián Mey, lo que nos obliga a remitir a un trabajo de Maria Rosso (Università di Milano), con bibliografía actualizada<sup>139</sup>, y a su espléndida edición y traducción del año 2015<sup>140</sup>.

### 2.3.2. *El cajón de sastre: 1610-1620*

Imaginamos que los lectores que nos hayan acompañado por esta aguja de navegar novelistas se hallarán en disposición de reprocharnos que las lagunas críticas que sufre la prosa breve de ficción entre 1565 y 1613 no son tan acusadas. Y estarán en lo cierto, gracias a lo que se ha avanzado desde el 2010. Porque el actual talón de Aquiles de los estudios sobre la prosa del Barroco se localiza en varios libros impresos en el lapso que va de las *Novelas ejemplares* (1613) de Cervantes a las *Novelas morales* (1620) de Agreda y Vargas. De hecho, da la sensación de que el ritmo de entrega de novelas a las prensas en el periodo comprendido entre 1622 –el año del *Teatro popular* de Lugo y Dávila– y 1649, cuando se estampó la *Sala de recreación*, última y póstuma colección de Castillo Solórzano, resulta sostenido y hasta justificable, exceptuando algún pequeño fleco al que también aludiremos luego. Sin embargo, a lo largo de esos siete años (1613-1620) de la segunda década del siglo XVII es como si se abriera un agujero negro que aleja a los estudiosos de su campo gravitatorio.

Por eso nos felicitamos porque haya asedios como el de Antonella Gallo (Università di Verona), quien, más de dos lustros después de alumbrar una edición capital para la hermenéutica de la novela corta marginada (la de los *Varios efectos de amor* de Alonso Alcalá y Herrera, 1641)<sup>141</sup>, ha publicado un artículo sobre una rareza datada en 1615: la *Crónica del monstruo imaginado*, de Alonso de Ledesma, no muy lejana de lo que hoy se define como relato breve de ficción<sup>142</sup>. Tal vez haya que buscar

---

<sup>139</sup> Maria Rosso, «Cinco cuentecillos, entre Sebastián Mey y Lope de Vega», *Artifara*, 13bis, 2013, pp. 133-152.

<sup>140</sup> Sebastián Mey, *Fabulario*, ed. Maria Rosso, Nápoles, Liguori Editore, 2015.

<sup>141</sup> Antonella Gallo, *Virtuosismi retorici barocchi: novelle con lipograma*, Florencia, Alinea Editrice, 2003.

<sup>142</sup> Antonella Gallo, «Fabulaciones en equívocos burlescos: la *Crónica del monstruo imaginado* (1615) de Alonso de Ledesma y la novela corta del Barroco», *Edad de Oro*, XXXIII, 2014, pp. 179-192. Vid. ahora y sobre todo Ana Mancera Rueda y Jaime Galbarro García, *Las relaciones de sucesos sobre seres*

en estos juguetes del ingenio –de porosa filiación genérica–, casi tanto como en el triunfo de las *Ejemplares*, que eclipsaron e incluso llegaron a atemorizar a más de uno de sus epígonos hasta 1620, el cauce por el que discurrió la trayectoria de la novela desde su (re)creación en 1613.

No sorprenderá, en fin, que otro ensayo de la presente colectánea examine un libro todavía arrumbado (e inédito) entre los cajones de sastre del Barroco. Manuel Piqueras (Universidad Autónoma de Madrid) es el encargado de quitarle las telarañas a los *Días del jardín* (1619), de Alonso Cano y Urrueta, y a la citada *Corrección de vicios* (1615) de Salas Barbadillo. Un volumen, este del responsable de *La hija de Celestina*, que ha experimentado un claro renacer crítico entre 2014 y 2016, pues también José Enrique López Martínez (École Normale Supérieure de Lyon) colocó más de un punto sobre no pocas íes de la *Corrección de vicios* y de la «primera etapa de la novela corta española», en un artículo aparecido en el monográfico que Adrián Sáez (Université de Neuchâtel) coordinó para la revista *Lejana* de la Universidad de Budapest (<http://lejana.elte.hu/>)<sup>143</sup>.

### 2.3.3. La década prodigiosa: 1620-1630

Hemos denominado «década prodigiosa» a aquella que vio nacer a la mayoría de las primeras colecciones de nuestros mejores prosistas. Como se sabe, todo comenzó con las *Novelas morales* (1620) de Agreda y Vargas, que solo han sido objeto de un artículo, en el haber de María Soledad Arredondo<sup>144</sup>, al margen de su papel como traductor del *Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio<sup>145</sup>. Los cuentos del militar madrileño resucitarán durante el año 2017 en la colección «Prosa Barroca», esta vez de manos de Elisa Borsari (Universidad de Alcalá) y José Ramón Trujillo (Universidad Autónoma de Madrid).

Disfruta en cambio de sus días de vino y rosas el *Teatro popular* (1622) de Lugo y Dávila. Junto a la tesis de María de los Ángeles Arcos Pardo (Universidad Complutense de Madrid), que editó las ocho novelas del autor canario, aportando datos

---

*monstruosos durante los reinados de Felipe III y Felipe IV. Análisis discursivo y edición*, Bern / Berlin / Bruxelles, Frankfurt am Main / New York / Oxford, Wien, 2014.

<sup>143</sup> José Enrique López Martínez, «*Corrección de vicios*, de Salas Barbadillo, y la primera etapa de la novela corta española», *Lejana. Revista crítica de narrativa breve*, 7, 2014, pp. 1-16.

<sup>144</sup> María Soledad Arredondo, «Novela corta, ejemplar y moral: las *Novelas morales* de Agreda y Vargas», *Criticón*, 46, 1989, pp. 77-94.

<sup>145</sup> Véase Antonio Cruz Casado, «Diego de Agreda y Vargas, traductor de Aquiles Tacio», en *Actas del VI Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, eds. Juan Paredes Núñez y Andrés Soria Olmedo, Granada, Publicaciones de la Universidad de Granada, 1989, pp. 285-292.

biográficos de calado<sup>146</sup>, entre los cuales sobresale el descubrimiento de su rincón nativo; seguida de la edición que hizo Rafael Bonilla Cerezo de los dos paratextos de esta colección<sup>147</sup>, brillan con luz propia las contribuciones de Carmen R. Rabell (Universidad de Puerto Rico), que reunirá en una próxima monografía. Baste citar por ahora su artículo «Política de la amistad en *De la juventud*, de Francisco Lugo y Dávila», fruto de su ponencia en el Congreso Internacional *I novellieri italiani e la loro influenza sulla cultura europea del Rinascimento e del Barocco (Università di Torino, 13-15 de mayo de 2015)*, cuyas actas pondrá en negro sobre blanco durante el 2016 el proyecto *Novellieri italiani in Europa*. A propósito de Lugo y Dávila falta devanar, no obstante, el ovillo de sus imitaciones cervantinas. Solo se han publicado hasta la fecha un trabajo de Alberto Sánchez basado en la huella de *Rinconete y Cortadillo* en la novelita de *La germanía*<sup>148</sup>, y un opúsculo de Edward Nagy que no pasa de ser una presentación del *Teatro popular*<sup>149</sup>. Más interés revisten los capítulos de Fernando Copello (Université du Maine)<sup>150</sup>, Agapita Jurado (Università di Firenze)<sup>151</sup>, Maria Zerari<sup>152</sup> y de nuevo Carmen R. Rabell<sup>153</sup> sobre la curiosa novela del *Andrógino*. Rafael Bonilla se ocupó, por otro lado, de *Las dos hermanas*<sup>154</sup>, y ha vuelto sobre el cervantismo del prosista canario –que calcó parte de la estructura de *La señora Cornelia* en el relato titulado *La juventud*– dentro de su monografía *Lúdico Cervantes* (2016).

Que sepamos, el triunfo postcervantino de nuestra novela corta, y hasta de la larga, verbigracia los *Cigarrales de Toledo* (1621-1624), remonta a este volumen de Tirso, últimamente de capa caída. Al menos desde que María del Pilar Palomo e Isabel

---

<sup>146</sup> María de los Ángeles Arcos Pardo, *Edición y estudio del «Teatro popular» de Francisco Lugo y Dávila*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2009. Tesis doctoral dirigida por el Prof. Dr. Víctor Infantes (<http://eprints.ucm.es/9747/1/T31433.pdf>, consultado el 21/10/2015). La lectura de este trabajo debe complementarse con el de la tesis previa (en microfichas) de María del Carmen Caballero-Glassberg, *Teoría y praxis de la novela corta del siglo XVII: la obra de Francisco de Lugo y Dávila*, Dissertation Abstracts International, (51:5), 1990.

<sup>147</sup> Rafael Bonilla Cerezo, «“Proemio” e “Introducción”».

<sup>148</sup> Alberto Sánchez, «De las novelas ejemplares de Cervantes a las novelas morales de Lugo y Dávila», *Anales cervantinos*, 20, 1982, pp. 135-151.

<sup>149</sup> Edward Nagy, *Teatro popular de Francisco de Lugo y Dávila y la ejemplaridad novelística de Cervantes*, Valladolid, Sever-Cuesta, 1983.

<sup>150</sup> Fernando Copello, «Los estereotipos del hombre y la mujer en una novela publicada en 1622: *El andrógino* de Francisco de Lugo y Dávila», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LVI, 1, 2008, pp. 155-173.

<sup>151</sup> Agapita Jurado Sánchez, «*El Andrógino* de Lugo y Dávila: il perturbante uomo vestito da donna», en *Raccontare nella Spagna dei Secoli d'Oro*, Firenze, Alinea Editrice, 1996, pp. 121-143.

<sup>152</sup> Maria Zerari, «Los estereotipos del hombre y de la mujer en una novela publicada en 1622: *El andrógino* de Francisco de Lugo y Dávila», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LVI, 1, 2008, pp. 155-173.

<sup>153</sup> Carmen R. Rabell, «*El andrógino* by Francisco Lugo y Dávila: Speaking from a Woman's Body», en *Rewriting the Italian Novella in Counter-Reformation Spain*, London, Tamesis Books, 2003, pp. 140-158.

<sup>154</sup> *Novelas cortas del siglo XVII*, ed. Rafael Bonilla Cerezo, Madrid, Cátedra, 2010, pp. 38-46 y 159-180.

Prieto lo editaran junto al *Deleitar aprovechando* (1635), también del mercedario<sup>155</sup>. Apenas cabe exceptuar un artículo de Manuel Piqueras, todavía en prensa<sup>156</sup>, y una nota sobre la sociabilidad y la emblemática en los *Cigarrales*, firmada por María Dolores Alonso Rey (Université de Angers)<sup>157</sup>. La segunda de dichas misceláneas tirsianas, el *Deleitar*, lleva décadas pidiendo a gritos que alguien repare en ella –tal vez mediante una tesis– pues el riguroso ensayo de André Nougué, que data de 1962<sup>158</sup>, y los deslindes de la propia Palomo a finales de los Noventa son lo mejor que tenemos para acercarnos a la prosa del autor del *Vergonzoso en palacio*<sup>159</sup>. Hay que destacar, con todo, el reciente trabajo de Ilaria Resta sobre la raíz italiana (el cuento *La gara delle tre mogli* del Ciego de Ferrara) de *Los tres maridos burlados*, novelita corta incluida en los *Cigarrales*<sup>160</sup>.

Otro ingenio que parece recluido en un limbo del que le será difícil salir es Gonzalo de Céspedes y Meneses, cuyas seis *Historias peregrinas y ejemplares* (1623) sufren un olvido del que las ha sacado Julián González Barrera (Universidad de Sevilla), quien otorgó relieve al hecho de que la colección del talaverano descansa sobre «un número determinado de cronotopos –encuentro, camino y aventura– que [despliegan] una serie de motivos o argumentos, como por ejemplo el naufragio, el rapto, la falsa muerte, las pruebas de castidad, etcétera»<sup>161</sup>. Véase en la misma línea el artículo de Lucía Cucala Benítez (Universidad de Huelva) acerca de los rasgos bizantinos y sentimentales del *Poema trágico del español Gerardo* (1615-1618):

En el *Poema trágico* se desarrolla una lección *a contrario*, es decir, se muestra todo un abanico de sucesos amorosos desastrosos debidos al deseo y la lascivia, que sirven de ejemplo de los comportamientos que se deben evitar. De esta manera, no es posible encontrar en toda la obra, un atisbo de felicidad relacionado con el amor venéreo. El amor loco y, más concretamente, el deseo y

---

<sup>155</sup> Tirso de Molina, «*Cigarrales de Toledo*» y «*Deleitar aprovechando*», ed. María del Pilar Palomo e Isabel Prieto, Madrid, Biblioteca Castro, 1994.

<sup>156</sup> Manuel Piqueras Flores, «El proyecto de los *Cigarrales de Toledo*: influencia y superación del modelo de Boccaccio», en *Boccace dans l'Italie*, en prensa.

<sup>157</sup> María Dolores Alonso Rey, «Sociabilidad y emblemática en *Los cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina», *Tonos. Revista de Estudios Filológicos*, XVII, 2009, <https://www.um.es/tonosdigital/znum17/secciones/estudios-1-cigarrales.htm> (consultado el 25/10/2015).

<sup>158</sup> André Nougué, *L'oeuvre en prose de Tirso de Molina. Los «Cigarrales de Toledo» et «Deleitar aprovechando»*, París, Centre de Recherches de L'Institut d'Etudes Hispaniques, 1962.

<sup>159</sup> María del Pilar Palomo, *Estudios Tirsistas*, Málaga, Universidad de Málaga, 1999.

<sup>160</sup> Ilaria Resta, «De la *novella* al entremés pasando por la novela corta: reescrituras del cuento de *La gara delle tre mogli* del Ciego de Ferrara», *Edad de Oro*, 2014, XXXIII, 2014.

<sup>161</sup> Julián González Barrera, «Una deuda en Gonzalo de Céspedes y Meneses: la vitalidad del modelo bizantino en las *Historias peregrinas y ejemplares*», *Revista de Filología Española*, 90, 2, 2010, pp. 233-256 (pp. 241-242).



la pasión son únicamente fuentes de pecado y la única sombra de felicidad que aparece en el relato está relacionada no con el amor humano, sino con el amor hacia Dios. Una cuestión fundamental que hay que tener presente a la hora de estudiar la materia amorosa del *Poema trágico* es que existen numerosos episodios o casos amorosos. Concretamente, en la obra se narran doce historias de amor, entre la narración principal y las historias secundarias. Dentro de esta amplitud de casos es posible encontrar algunos episodios amorosos que se acercan más a un determinado género. De hecho, dentro de las cuatro experiencias amorosas que vive Gerardo, podemos encontrar unas que se caracterizan por su estatismo y porque el núcleo de la historia amorosa se sitúa en el proceso de la recuesta. Es decir, se acercan más a la materia sentimental. Mientras que otros episodios amorosos, sin embargo, están caracterizados por el movimiento y la acción y parecen seguir el esquema narrativo de la novela bizantina. Los aspectos que Céspedes toma de la sentimental aparecen aglutinados en el primer discurso de la obra y, especialmente, en la primera experiencia amorosa que mantiene Gerardo con Doña Clara<sup>162</sup>.

Y tampoco se eche en saco roto la que juzgamos la obra más lograda de Céspedes, de nuevo objeto del interés de Julián González Barrera: las *Varias fortunas del soldado Píndaro* (1626), mixtura de novela picaresca y aventurera, con paréntesis cortesanos y trazos cervantinos, que por desgracia dejó inconclusa<sup>163</sup>. Todo ello dentro de una ficticia vida castrense donde no faltan las rodomontadas propias de la segunda mitad del siglo XVI y los albores del XVII.

Más suerte han tenido los *Sucesos y prodigios de amor en ocho novelas* (1624) de Juan Pérez de Montalbán, los cuales, tras ser editados por Luigi Giuliani (Università di Perugia)<sup>164</sup>, resucitaron dentro del primer tomo de la *Obra no dramática* –cuidada por José Enrique Laplana (Universidad de Zaragoza)<sup>165</sup>– del narrador y comediógrafo al que Francisco de Quevedo tachó de mero «retacillo de Lope». Remitimos asimismo a un artículo de Rey Hazas acerca del género de los relatos del madrileño<sup>166</sup>; especialmente a la tesis en microfichas de María Jesús Ruiz Fernández (Universidad de

---

<sup>162</sup> Lucía Cucala Benítez, «Hacia una caracterización genérica de *El español Gerardo* de Céspedes y Meneses. Entre la novela bizantina y la ficción sentimental», *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, XIII, 1, 2010, pp. 49-65 (pp. 52-53).

<sup>163</sup> Julián González Barrera, «Soldados, doncellas y expósitos: Gonzalo de Céspedes y Meneses, un fiel lector cervantino», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 57, 2, 2009, pp. 761-776.

<sup>164</sup> Juan Pérez de Montalbán, *Sucesos y prodigios de amor*, ed. Luigi Giuliani, Barcelona, Montesinos, 1992.

<sup>165</sup> Juan Pérez de Montalbán, *Obras no dramática*, ed. José Enrique Laplana Gil, Madrid, Biblioteca Castro, 1999.

<sup>166</sup> Antonio Rey Hazas, «Apuntes sobre el género novelesco de *Sucesos y prodigios de amor*, de Juan Pérez de Montalbán», *Edad de Oro*, XXVI, 2007, pp. 199-217.

Cádiz)<sup>167</sup>, ya disponible en la red y complementada por un capítulo del primer número de la colección «Prosa Barroca» de la editorial SIAL<sup>168</sup>; y a la edición de *La prodigiosa* por parte de Rafael Bonilla Cerezo<sup>169</sup>.

Si Montalbán es ya un viejo conocido y hasta se lo ha estudiado suficientemente, lo mismo podríamos afirmar, pero elevado a la enésima potencia, de las *Novelas a Marcia Leonarda* (1621-1624) de su maestro Lope de Vega. Se trata de una colección –aunque no fuera concebida como tal– cartografiada por críticos del prestigio de Francisco Rico (Universidad Autónoma de Barcelona), Antonio Carreño (Brown University), Julia Barella Vigal y Marco Presotto (Università di Bologna), sucesivos responsables de sus cuatro ediciones modernas en Alianza Editorial, Biblioteca Nueva, Cátedra y Castalia, respectivamente<sup>170</sup>, y que cuenta con una gavilla de artículos en clara progresión. La bibliografía más completa se halla en uno de los trabajos de Rafael Bonilla<sup>171</sup> y en otro reciente de Antonio Sánchez Jiménez (Université de Neuchâtel), quien definió el estilo de *Las fortunas de Diana*, *La desdicha por la honra*, *La prudente venganza* y *Guzmán el Bravo* como una «poética de la interrupción»<sup>172</sup>.

No podemos ser tan optimistas respecto a las *Novelas amorosas* (1624) del fanense José Camerino. Desde la magnífica tesis de Rodríguez Cuadros<sup>173</sup>, que después incluyó *El pícaro amante* y *Los efectos de la fuerza* en su antología de *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*<sup>174</sup>, relato del que se han ocupado Sánchez Jiménez<sup>175</sup> y Shifra Armon (University of Florida)<sup>176</sup>, los acercamientos a esta colección

---

<sup>167</sup> María Jesús Ruiz Fernández, *Novela corta del siglo XVII. Teoría y práctica en la obra de Juan Pérez de Montalbán*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1995, <http://www.tdx.cat/handle/10803/78166> (consultada el 25/10/2015).

<sup>168</sup> María Jesús Ruiz Fernández, «Ni es cielo ni es azul... Teatralidad y magia en los *Sucesos y prodigios* de Juan Pérez de Montalbán», en *Novela corta y teatro en el Barroco español*, ed. Rafael Bonilla Cerezo, José Ramón Trujillo Martínez y Begoña Rodríguez Rodríguez, Madrid, SIAL, 2012, pp. 139-153.

<sup>169</sup> Rafael Bonilla Cerezo, *Novelas cortas del siglo XVII*, pp. 64-76 y 201-244.

<sup>170</sup> Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Francisco Rico, Madrid, Alianza, 1968; Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2002; Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Julia Barella, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003; y Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Marco Presotto, Madrid, Castalia, 2007.

<sup>171</sup> Rafael Bonilla Cerezo, «Máscaras de seducción en las *Novelas a Marcia Leonarda*», *Edad de Oro*, 26, 2007, pp. 91-147.

<sup>172</sup> Antonio Sánchez Jiménez, «La poética de la interrupción en las *Novelas a Marcia Leonarda*, en el proyecto narrativo de Lope de Vega», en *Ficciones de la ficción*, pp. 99-114.

<sup>173</sup> Evangelina Rodríguez Cuadros, *Novela corta marginada del siglo XVII español. Formación y sociología en José Camerino y Andrés de Prado*, Valencia, Universidad de Valencia, 1979.

<sup>174</sup> Rafael Bonilla Cerezo, *Novelas amorosas de diversos ingenios*, pp. 46-64 y 181-200.

<sup>175</sup> Antonio Sánchez Jiménez, «Comedia y novela corta en *El pícaro amante* de José Camerino», *RILCE*, XVIII, 2002, pp. 109-124.

<sup>176</sup> Shifra Armon, «The Paper Key: Money as Text in Cervantes's *El celoso extremeño* and José de Camerino's *El pícaro amante*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 18.1, 1998, pp. 96-114.

no han sido pródigos. Citaremos la tesis de María Dolores López Díaz (Universidad Complutense de Madrid), que se cifró en la edición –más bien en la transcripción– y sucinto estudio de las ocho novelitas del italiano<sup>177</sup>. Por lo que concierne a su exégesis, informó de varios de sus postulados en dos artículos que inciden en el «estilo poco decoroso y gongorizante» de Camerino<sup>178</sup>. Rafael Bonilla dio albergue al sexto de estos relatos, *La ingratitud hasta la muerte*, en su florilegio de *Novelas cortas del siglo XVII*<sup>179</sup>; amén de publicar un ensayo sobre la fragua virgiliano-ovidiano-gongorina a partir de la cual Camerino elaboró la historia de la hermosa Clérida y el valiente Floristo<sup>180</sup>. Después solo divisamos un páramo tan en barbecho que resumiremos en dos evidencias: 1) el gran público (o los especialistas) no disponen aún de una edición crítica de las *Novelas amorosas*; laguna que colmarán a medio plazo Rafael Bonilla, Giulia Giorgi (Università di Ferrara) y Paolo Tanganelli (Università di Ferrara); 2) sorprende el escaso interés suscitado por la segunda de las obras del autor de Fano: *La dama beata* (1655), miscelánea de la que viene ocupándose Tanganelli<sup>181</sup>.

Harina de otro costal, aunque solo en parte, es la obra del novelista más prolífico del Barroco: Alonso de Castillo Solórzano. Remitimos a la semblanza bio-bibliográfica de Bonilla Cerezo<sup>182</sup>, seguida de la resurrección de su originalísima picaresca femenina; o sea, de *Teresa de Manzanares* y *La garduña de Sevilla*, editadas ambas por Fernando Rodríguez Mansilla (Hobart and William Smith Colleges)<sup>183</sup>.

Un cantar muy distinto tiene que ver con la poesía del narrador pucelano. Desde la tesis que Luciano López Gutiérrez (Universidad Complutense de Madrid) dedicó a los *Donaires del Parnaso* (1624-1625), *propalladia* de versos en dos volúmenes de corte quevedesco, lopista y gongorino con la que Castillo se presentó en la república de

---

<sup>177</sup> María Dolores López Díaz, *Estudio y edición anotada de las «Novelas amorosas» de José Camerino*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1992.

<sup>178</sup> María Dolores López Díaz, «Un novelista poco conocido: José Camerino y sus *Novelas amorosas*», *EPOS*, VIII, 1992, pp. 291-298; y «Sobre el estilo indecoroso de un novelista del siglo XVII», en *Actas del III Congreso Internacional de Hispanistas, celebrado en Ceuta del 26 al 29 de junio de 1997*, Ceuta, Editorial Algazara, 1998, pp. 601-612.

<sup>179</sup> Rafael Bonilla Cerezo, *Novelas cortas del siglo XVII*, pp. 46-64 y 181-200.

<sup>180</sup> Rafael Bonilla Cerezo, «Émulo casi del mayor lucero: ecos latinos y polifémicos en *La ingratitud hasta la muerte* (José Camerino, 1624)», *Studi Ispanici*, 35, 2010, pp. 121-158.

<sup>181</sup> Paolo Tanganelli, «En torno a los vejámenes de la Academia de Mendoza: Pantaleón de Ribera, Corral y Camerino», ponencia dictada en el Congreso Internacional *Sátira y encomiástica en las artes y letras del siglo XVII español*, Università di Udine, 8-9 de octubre de 2015.

<sup>182</sup> Rafael Bonilla Cerezo, «Alonso de Castillo Solórzano: bio-bibliografía completa», *Tintas. Quaderni di Letterature iberiche e iberoamericane*, 2, 2012, pp. 243-282.

<sup>183</sup> Fernando Rodríguez Mansilla, *Picaresca femenina de Alonso de Castillo Solórzano: Teresa de Manzanares y La garduña de Sevilla*, Frankfurt / Madrid, Vervuert / Iberoamericana, 2012.

las letras<sup>184</sup>, tan solo les han ofrecido algunos trabajos Rafael Bonilla Cerezo, quien editó y comentó la *Fábula de Polifemo a la Academia de Madrid* (1624)<sup>185</sup>, octavas jocosas que también han fatigado Elena Cano Turrión (Universidad de Córdoba)<sup>186</sup>, Rodríguez Mansilla<sup>187</sup>, Francisco Javier Díez de Revenga (Universidad de Murcia)<sup>188</sup>, aunque su artículo gire en esencia sobre la figura de Jacinto Polo de Medina, y de nuevo Bonilla Cerezo<sup>189</sup>, que pasó revista al corpus de sátiras que conforman, dentro de los *Donaires*, una suerte de cancionero anti-galénico, relacionando, a su vez, el gremio de los médicos verbosos con el de los poetas culteranos<sup>190</sup>. Cuando escribimos estas líneas, tenemos noticia de que Paolo Pintacuda (Università di Pavia) aborda un ensayo sobre las dos ediciones (la *princeps* de 1624 y el par de emisiones de la secuela de 1625) desde la ladera de la bibliografía material.

A pesar de que el tronco de la narrativa del pucelano lo constituyen sus colecciones de novela corta, varias de ellas apenas si han sido visitadas por los especialistas. Su primer volumen de relatos, *Tardes entretenidas* (1625), fue editado en 1992 por Patrizia Campana en la editorial Montesinos<sup>191</sup>. Pero la aportación que mejor se ciñe a nuestra linde cronológica es la traducción al italiano de dicho libro (*Le piacevoli sere*), por parte de Resta, en la colección «La Quinta del Sordo», dirigida por Diego Símini (Università del Salento)<sup>192</sup>. Conviene subrayar, eso sí, que la quinta novela de las *Tardes*, *El culto graduado*, viene concitando los desvelos de Rafael Bonilla, quien la editó hace cinco años<sup>193</sup> y la ha reeditado en 2015 –con nuevas notas y un prólogo muy renovado<sup>194</sup>– en el marco del proyecto de investigación *Édition digitale et étude de la polémique autour de Góngora* (OBVIL/Sorbonne-Universités), dirigido

---

<sup>184</sup> Alonso de Castillo Solórzano, *Donaires del Parnaso*, ed. Luciano López Gutiérrez, Madrid, Universidad Complutense, 2003.

<sup>185</sup> Rafael Bonilla Cerezo, *Lacayo de risa ajena. El gongorismo en la «Fábula de Polifemo» de Alonso de Castillo Solórzano*, Córdoba, Diputación Provincial, 2006. Vid. del mismo autor «Góngora y Castillo Solórzano en la *Fábula de Polifemo* de Francisco Bernardo de Quirós», *Il confronto letterario*, 51, 2009, pp. 37-75.

<sup>186</sup> Elena Cano Turrión, *Aunque entiendo poco griego... Fábulas mitológicas burlescas del Siglo de Oro*, Córdoba, Berenice, 2007.

<sup>187</sup> Fernando Rodríguez Mansilla, «El otro canon: la *Fábula de Polifemo* burlesca de Alonso de Castillo Solórzano», *Calíope*, XVIII, 3, 2013, pp. 33-58.

<sup>188</sup> Francisco Javier Díez de Revenga, «Fábulas mitológicas en el otoño del Barroco español», *Edad de Oro*, 31, 2012, pp. 129-147.

<sup>189</sup> Rafael Bonilla Cerezo, «Góngora y Castillo Solórzano en la *Fábula de Polifemo* de Francisco Bernardo de Quirós», *Il confronto letterario*, 51, 2009, pp. 39-79.

<sup>190</sup> Rafael Bonilla Cerezo, «Pesadilla de médicos, veneno de enfermos: la sátira científica en Alonso de Castillo Solórzano», *Edad de Oro*, XXVII, 2008, pp. 47-104.

<sup>191</sup> Alonso de Castillo Solórzano, *Tardes entretenidas*, ed. Patrizia Campana, Barcelona, Montesinos, 1992.

<sup>192</sup> Alonso de Castillo Solórzano, *Le piacevoli sere*, trad. Ilaria Resta, Bari, Pensa Multimedia, 2015.

<sup>193</sup> Rafael Bonilla Cerezo, *Novelas cortas del siglo XVII*, pp. 89-106 y 285-338.

<sup>194</sup> Alonso de Castillo Solórzano, *El culto graduado*, ed. Rafael Bonilla Cerezo, en [http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/gongora/1625\\_el-culto-graduado/body-1](http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/gongora/1625_el-culto-graduado/body-1) (consultado el 26/10/2015).

por Mercedes Blanco (Université Paris-Sorbonne), y también de Fernando Rodríguez Mansilla. Opina este último que

el origen de esta novela corta [deba buscarse] en el ambiente festivo y satírico del entorno académico madrileño y las justas poéticas de 1620 y 1622, donde el estilo culterano fue bastante fustigado. Si en la primera justa solo había asistido el conde de Villamediana, como único exponente del gongorismo, dos años más tarde los culteranos son excluidos completamente del certamen. La comicidad con propósitos correctivos que despide la novela de principio a fin se inspira en la literatura efímera propia de la academia. Así, en la justa poética en honor de san Isidro, por ejemplo, Lope, en su papel de presidente, leyó cédulas burlescas donde llamaba a los cultos herejes extranjeros y locos [...], apelativos que Castillo Solórzano explota a lo largo de *El culto graduado*. En lo que se refiere a su participación en la celeberrima Academia de Madrid, nuestro escritor fue miembro sumamente activo, desde su llegada a la capital, en 1619, hasta su partida a Valencia en 1628, cuando ya había escalado hasta el puesto de secretario de misma<sup>195</sup>.

Hace solo un año se sumó al corifeo de voces atraídas por tan fina parodia del gongorismo la de Patrizia Festini (Universidad de Buenos Aires), quien entiende, a la zaga de los rifirrafes entre Lope y don Luis, que

es [...] la *Respuesta al papel que escribió un señor de estos reinos en razón de la nueva poesía* el texto que mayor influencia parece haber tenido en la base teórica que sostiene a *El culto graduado*. Si bien la crítica coincide en que la fecha de la *Respuesta...* es 1617, su publicación en *La Filomena* (1621) hace verosímil la adhesión de nuestro autor a sus líneas críticas, ya que es posible hallar cierta relación entre la epístola y la novela. Lo mismo sucede con la Epístola séptima: *A un señor de estos reinos*, publicada en *La Circe* (1624). Si es cierto que, a través de estos textos, Lope defendió su posición anticultista en la academia [de Medrano], la novela [de Castillo Solórzano] refleja, en cierta medida, la adhesión de cierto grupo de poetas a estos postulados<sup>196</sup>.

Antes de continuar, va de suyo que no hemos retirado de nuestros atriles el titánico empeño de Emilio Cotarelo y Mori, quien durante las primeras décadas de la

---

<sup>195</sup> Fernando Rodríguez Mansilla, «Un Quijote culterano: *El culto graduado* de Alonso de Castillo Solórzano», *Bulletin of Hispanic Studies*, 89, 4, 2012, pp. 331-345 (p. 332).

<sup>196</sup> Patricia Festini, «*El culto graduado* de Castillo Solórzano: un texto marginado de la polémica gongorina», *Filología*, XLV, 2013, pp. 29-46 (p. 31).

pasada centuria se afaná en rescatar la mayoría de los títulos sobre los que discurrimos aquí. Su “Colección Selecta de Novelas Escogidas”, aun carente de criterios ecdóticos como los que hoy se aplican, es de veras notable y representa el punto de partida para acercarse a varios de estos narradores<sup>197</sup>. Quizá por ello el proyecto *La novela corta del siglo XVII: estudio y edición (y II)* no ha querido dilatar más la edición de la narrativa cortesana del ingenio de Tordesillas. Nótese además que carecemos de una monografía –ni siquiera proliferan los estudios parciales– acerca de la prosa no picaresca de Castillo Solórzano. Los mejores sondeos remontan a la nada optimista tesis de Peter N. Dunn<sup>198</sup>, a un librito de Alan Soons de veinticinco años después<sup>199</sup>, a un opúsculo de Magdalena Velasco<sup>200</sup>, y a la valiosa tesis de Manuela Sileri (Università di Pisa), centrada en la conexión entre los relatos del pucelano y el teatro coevo, en virtud de una serie de analogías fundadas en motivos, argumentos y algunos núcleos narrativos: el labrador honrado, el galán dormido, la figura de la dama, el bestiario como índice del estatus social, el ascenso del héroe, la gratificación de la virtud...<sup>201</sup>.

Añadiremos los artículos de la propia Sileri, que subrayó la relación intergenérica entre la comedia *Amar sin saber a quién*, de Lope (1630), y la novela *El amor por la piedad* (1629), de Castillo<sup>202</sup>; vínculos fortalecidos por Debora Vaccari (Università di Roma «La Sapienza») en un trabajo en el que sugiere que “no resulta [...] disparatado pensar que en [un] contexto de intensos intercambios literarios, [el Fénix] haya podido leer la novela [del pucelano] antes de que fuera incluida, años después, en el volumen titulado *Huerta de Valencia*, publicado en 1629 en la ciudad del Turia, donde el escritor se había trasladado el año anterior»<sup>203</sup>.

Buena parte de estas tareas pendientes se paliarán durante el ambicioso congreso internacional (*Castillo Solórzano, novelador*) que tendrá lugar en la Universidad de Córdoba a finales de marzo de 2017, cuyos resultados verán la luz en un monográfico

---

<sup>197</sup> Véase ahora José Ramón Trujillo Martínez, «Apuntes para una colección de narrativa barroca», *Novela corta y teatro* cit., pp. 185-211.

<sup>198</sup> Peter N. Dunn, *Castillo Solórzano and the Decline of Spanish Novel*, Oxford, Basil Blackwell, 1952.

<sup>199</sup> Alan C. Soons, *Alonso de Castillo Solórzano*, ed. Janet W. Díaz, University of North Carolina at Chapel Hill, 1978.

<sup>200</sup> Magdalena Velasco Kindelán, *La novela cortesana y picaresca de Castillo Solórzano*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1983.

<sup>201</sup> Manuela Sileri, *Le «novelas cortas» di Alonso de Castillo Solórzano tra narrativa e teatro*, Pisa, Università di Pisa, 2008, <https://etd.adm.unipi.it/etd-05122008-084926/> (consultada el 26/10/2015).

<sup>202</sup> Manuela Sileri, «*Amar sin saber a quién* de Lope y *El amor por la piedad* de Castillo Solórzano: otro caso de relación intergenérica» (presentado en el VIII Congreso de la AISO (Santiago de Compostela, 2008).

<sup>203</sup> Debora Vaccari, «Lope de Vega y la reescritura de la novela corta: el caso de *Amar sin saber a quién*», en *Novela corta y teatro en el Barroco español (1613-1685)*, ed. Rafael Bonilla Cerezo, José Ramón Trujillo y Begoña Rodríguez, Madrid, SIAL, 2012, pp. 87-105 (p. 102).

(2018-2019) de la revista *Criticón* (Université Toulouse Le Mirail), dirigida por Marc Vitse. Por ahora, repárese en que Giulia Giorgi publicó en 2013, como número 3 de la colección «Prosa barroca», su edición de las *Noches de placer*<sup>204</sup>. Este libro es fruto de su tesis –redactada a caballo entre las Universidades de Ferrara y Córdoba–, que se alzó con el Premio Extraordinario de Doctorado (2013) en la Macroárea de Humanidades de la UCO. La misma Giorgi rubricó en 2012 una sección de su prólogo a las *Noches de placer*, en la que se detenía en los relatos de Francesco Sansovino (*Cento novelle scelte*, 1563 y 1571) que Castillo pudo imitar en varios de los suyos: la VII, 10, versionada en uno de los episodios de *Las harpías en Madrid* (1631); la IX, 6, piedra de toque para *La cruel aragonesa* (*Jornadas alegres*, 1626), sobre la que acaba de volver Zerari<sup>205</sup>; y la VII, 4, que inspiró *El pronóstico cumplido*, la séptima de las historias de las *Noches*<sup>206</sup>. Sobre dicha colección, y con un enfoque próximo al de Sileri, Giorgi ha abundado en un artículo de 2014, orientado esta vez a *Las dos dichas sin pensar*, *La cautela sin efecto*, en la que no sería ocioso reconocer a algunos de los personajes de *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca; y *El honor recuperado*, que parece recordar la primera aventura de Don Juan en *El burlador de Sevilla*, de Tirso<sup>207</sup>.

Sin abandonar las *Noches de placer*, despunta un ensayo de Mechthild Albert (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn) en el que examina el menudeo del término «Noches» en esta clase de libros: desde las *Noches áticas* de Aulo Gelio a las *Navidades de Madrid* y *Noches entretenidas* (1663) de Mariana de Carvajal, pasando por las *Noches de invierno* (1609) de Eslava y, sobre todo, por las *Piacevoli notti* de Straparola. Según Albert, «al considerar las *Piacevoli notti* como fuente de las *Noches*

---

<sup>204</sup> Alonso de Castillo Solórzano, *Noches de placer*, ed. Giulia Giorgi, Madrid, SIAL, 2013. Destacan sus análisis del *Pronóstico cumplido*, *Las dos dichas sin pensar*, *La cautela sin efecto* y *El celoso hasta la muerte*.

<sup>205</sup> Según María Zerari, «*Furor in fabula: La cruel aragonesa* de Castillo Solórzano (o de la dama monstruo)», *Edad de Oro*, XXXIII, 2014, pp. 241-256, «lo que domina en el texto y le otorga su poder de paradójica seducción es, de manera manifiesta, la figura de doña Clara. Esta hermana menor, liviana y caprichosa, de las furiosas trágicas, senequianas y renacentistas, ideada, en teoría, para moralizar a los lectores merced al recurso del horror y el castigo del crimen, viene a confirmar el poder de captación de los personajes negativos y quizá, más aún, de las protagonistas relacionadas con el mal, cuyo venenoso encanto es el de la peligrosa tentación, o, en otras palabras, el de la mujer fatal, a la vez muy temida y un tanto deseada. En el caso de doña Clara, su peso textual es de naturaleza intertextual, por ser una figura no muy hondamente caracterizada, mas repleta del tenebroso carisma de toda una tradición artístico-literaria muy atenta a la feminidad, a la par que muy misógina [...]. Ahora bien, si su trayectoria absolutamente criminal la pone bajo el conocido signo de «Medea, Progne y Sicilia», como precisa el narrador don Carlos, su singularidad, por plagiar a Frenk, se fundamenta en una autonomía de hiperbólica expresión para una aragonesa de un muy vago y ficticio Seiscientos: ella es quien curioseosa, interroga, desea, elige, decide, manda matar, se casa y vuelve a seducir a don García» (p. 252).

<sup>206</sup> Giulia Giorgi, «Novelar muy a imitación de lo de Italia: Castillo Solórzano, lector de Francesco Sansovino», en *Novela corta y teatro*, pp. 77-87.

<sup>207</sup> Giulia Giorgi, «Técnicas e influencias teatrales en la narrativa breve de Alonso de Castillo Solórzano: el caso de las *Noches de placer*», *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve*, 7, 2014, pp. 1-10, [http://lejana.elte.hu/PDF\\_7/Giulia\\_Giorgi.pdf](http://lejana.elte.hu/PDF_7/Giulia_Giorgi.pdf) (consultado el 26/10/2015).

de *placer* y las *Noches áticas* como modelo de las *Noches de invierno*, podemos observar cómo las noches eruditas de Gelio y las noches placenteras de Straparola confluyen, pues, en el género extremadamente maleable y popular de la novela corta, creando el subgénero de las “Noches”»<sup>208</sup>.

Varios miembros del equipo *La novela corta del siglo XVII: estudio y edición* (y II) andan ya engolfados en la edición de los siguientes títulos: 1) *Jornadas alegres* (1626), por Julia Barella y Mita Valvassori; 2) *Tiempo de regocijo* (1627), que Rafael Bonilla publicará durante el 2017; 3) *Lisardo enamorado* (1629), bajo la responsabilidad de Giulia Giorgi, cuyo artículo, que ampliará las consideraciones que adelantó en el que dio a la estampa en el monográfico de *Edad de Oro*, atendiendo al *rifacimento* de los *Escarmientos de amor moralizados* (1628) –interpolación de adjetivos, sustitución de una palabra por otra en pos de una mayor precisión léxica, reelaboración de periodos enteros y revisión de la sintaxis a manera de *expolitio*, redundancias y guiños cultos– en el mencionado *Lisardo*<sup>209</sup>; 5) la *Huerta de Valencia*, cuya edición ha asumido Marcial Rubio Árcquez; 5) *Los amantes andaluces* (1633), que constituye el tema de la tesis de Margherita Mulas (Università di Ferrara); 6) *Fiestas del jardín* (1634), objeto de la de Juan Luis Fuentes Nieto (Universidad de Jaén), bajo la dirección de Cristina Castillo, que se defenderá en el mes de febrero de 2016; y 7) *Los alivios de Casandra* (1640 y 1641), al cuidado de Andrea Bresadola (Università di Macerata).

Solo se ha prescindido de la *Sala de recreación* (1649), pues la edición de 1977, en el haber de Richard F. Glenn y Francis G. Very, continúa siendo muy válida<sup>210</sup>; y de *La quinta de Laura*, dado que Christelle Grouzis Demory (Université Paul Valéry) acaba de publicarla en la editorial Verbum<sup>211</sup>. Acerca de estas dos colecciones es de obligada consulta el trabajo de González Ramírez, quien con datos precisos se ha esforzado en explicar cómo «llegaron hasta José Alfay (mercader de libros con apenas experiencia, pues en el momento de editar la Sala de recreación había costado tres obras, una de ellas cofinanciada) y Matías de Lizazu (que también hacía poco tiempo que se había iniciado como editor) los dos manuscritos de ambas obras, cuando en

---

<sup>208</sup> Mechthild Albert, «Las “Noches”, un subgénero novelístico en perspectiva comparada», *Edad de Oro*, XXXIII, 2014, pp. 365-381 (p. 368).

<sup>209</sup> Giulia Giorgi, «Alonso de Castillo Solórzano reescritor de sí mismo: algunas notas sobre los *Escarmientos de amor moralizados* y el *Lisardo enamorado*», *Edad de Oro*, XXXIII, 2014, pp. 257-266.

<sup>210</sup> Alonso de Castillo Solórzano, *Sala de recreación*, *Sala de recreación*, ed. Richard F. Glenn y Francis G. Very, Estudios de Hispanófila, 43, Chapel Hill, North Carolina, 1977.

<sup>211</sup> Alonso de Castillo Solórzano, *La quinta de Laura*, ed. Christelle Grouzis Demory, Madrid, Verbum, 2014.



Zaragoza, por esas calendas, había editores mucho más reputados y con más experiencia, como Pedro Escuer [...] o Roberto Deuport»<sup>212</sup>. Y concluye:

En este sentido, se pueden apuntar algunas hipótesis. Como se sabe, los linajes de ambos libreros eran muy reconocidos en Zaragoza. En el caso concreto de Alfay, su padre, Pedro Alfay tuvo relaciones jurídico-económicas con personalidades e instituciones de importancia, y además le había editado una obra a Castillo Solórzano en vida. De Matías de Lizau sabemos que el hermano de su padre, Juan de Lizau, le llegó a dejar, junto a sus hermanos, como heredero. Este tío suyo, que fue designado por algunos miembros de la familia (entre ellos el padre de Lizau) «albacea testamentario», trabajó, en torno a 1646, «para el Concejo de Zaragoza» y no falleció antes de 1649, año en el que asistió como testigo de boda del impresor Juan de Ibar [...]. Quizá alguno de ellos, o personas emparentadas, pudo ser quien intercedió para que tanto la *Sala de recreación* como *La quinta de Laura* se incorporasen al catálogo editorial de ambos editores. Si parece evidente que Castillo Solórzano no trató directamente con ninguno de estos libreros, tendríamos que pensar que su albacea fue en último término el responsable de buscar un editor para estas obras. Este debió de tener relaciones con la ciudad de Zaragoza, pues fue en esa ciudad donde le buscó acomodo a los dos títulos que Castillo no había editado en vida. Apenas tenemos noticias del proceso de impresión de la *Sala de recreación*, pues la aprobación y la censura que constan son, como se ha apuntado más arriba, de 1639, y la dedicatoria firmada por Alfay no está fechada, aunque probablemente se redactó en una fecha muy cercana a la de su publicación. Sí sabemos, en cambio que los documentos legales que permitían la impresión de *La quinta de Laura* se expidieron los días 10 y 21 de mayo de 1648, y que la dedicatoria se firmó en diciembre de ese mismo año. Quizá el retraso en la publicación, como se ha apuntado más arriba, se deba a determinados inconvenientes derivados de la imprenta. El hecho de que en un mismo año –y después de un silencio editorial bastante notable, impropio en la carrera literaria de Castillo Solórzano– aparezcan estas dos ediciones en absoluto hay que atribuirlo a una azarosa coincidencia. Mis sospechas, como vengo exponiendo, apuntan en una dirección concreta. Alguien (sus testamentarios, su albacea...) que seguía teniendo lazos con Zaragoza (quién sabe si era natural de allí) vendió a la muerte de Castillo las licencias de dos obras que estaban preparadas para la

---

<sup>212</sup> David González Ramírez, «Sobre la *princeps* de dos textos póstumos de Castillo Solórzano: *Sala de recreación* y *La quinta de Laura*», en *Novela corta y teatro*, pp. 55-75 (p. 71).

impresión, una de ellas solo a falta de la dedicatoria final, y la otra sin autorizaciones legales, prólogo ni dedicatoria<sup>213</sup>.

Aunque no esté directamente relacionado con la prosa de ficción, y quizá justo por ello, la imagen de la trayectoria solorzanaiana cambiará lo suyo cuando dispongamos de la monografía que recogerá las ponencias de otro seminario internacional auspiciado por *La novela corta del siglo XVII: estudio y edición (y II)*. Dirigido en esta oportunidad por Abraham Madroñal y Rafael Bonilla Cerezo, tendrá lugar a fines de abril de 2016 en la Universidad de Ginebra. El tema del mismo se articula en torno al siguiente marbete: «Castillo Solórzano: poeta, historiador, hagiógrafo y dramaturgo». Se rescatarán y en más de un caso se abordarán por vez primera obras como la *Historia de Marco Antonio y Cleopatra* (1639), de la que se ocupará Jonathan Bradbury (University of Exeter); el *Epítome de la vida y hechos del ínclito rey don Pedro de Aragón* (1639) (Alfredo Alvar, CSIC), el *Patrón de Alcira: el glorioso mártir san Bernardo, canto épico* (1636) (Rafael Bonilla) y el *Sagrario de Valencia* (1635) (Cristina Castillo Martínez), además de sus comedias y entremeses (Abraham Madroñal).

La obra del conquense Juan de Piña va ganando lentos enteros. Firmante de cuatro colecciones de novelas, aún desatendidas, exceptuando el fino artículo de Anne Cayuela (Université de Grenoble) compilado en *Ficciones en la ficción*<sup>214</sup>, y la edición de las *Novelas ejemplares y prodigiosas historias* (1624) por Encarnación García Dini<sup>215</sup>, es Angela Fabris (Alpen-Adria Universität, Klagenfurt) quien se ha comprometido a editar la *Primera parte de los Casos prodigiosos y cueva encantada* (1628) para la colección “Prosa Barroca”, de cuyo trabajo ha ofrecido ya sendos adelantos: el incluido en este volumen y el artículo que publicó en *Edad de Oro*, donde profundizó en el hecho de que

---

<sup>213</sup> David González Ramírez, «Sobre la *princeps* de dos textos póstumos», pp. 71-72. Vid. asimismo dos artículos de Rocío Lepe García, «El hibridismo genérico en *La quinta de Laura* de Castillo Solórzano: la impronta bizantina», *Etiópicas*, 4, 2008, pp. 21-76, <http://rabida.uhu.es/dspace/bitstream/handle/10272/2201/b15512290.pdf?sequence=1> (consultado el 27/10/2015); y «El hibridismo genérico en *La quinta de Laura* de Castillo Solórzano (II): la impronta sentimental», *Etiópicas*, 4, 2008, pp. 89-130, <http://rabida.uhu.es/dspace/bitstream/handle/10272/2202/b15512319.pdf?sequence=1> (consultado el 27/10/2015). Remitimos por último a María Soledad Redondo, «Paratextos: ficción y política en las prosas de Castillo Solórzano y Quevedo», en *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)*, ed. María Soledad Arredondo, Pierre Civil y Michel Moner, Madrid, Casa de Velázquez, 2009.

<sup>214</sup> Anne Cayuela, «Análisis de la enunciación editorial en algunas colecciones de novelas cortas del siglo XVII», *Ficciones en la ficción*, pp. 77-98.

<sup>215</sup> Juan de Piña, *Novelas ejemplares y prodigiosas historias*, ed. Encarnación García Dini, Verona, Università di Pisa, 1987. Vid. asimismo Rafael Bonilla Cerezo, «El gongorismo en las *Novelas ejemplares y prodigiosas historias* de Juan de Piña (II)», *Il confronto letterario*, 45, 2006, pp. 25-54.

a lo largo de toda la novela, el autor no se limita [...] a incluir un viaje concreto con un mapa de los lugares nombrados en el texto (por ejemplo, el itinerario que prevé Irún como primer destino), sino que añade también la aventura prodigiosa vivida por el protagonista en una cueva encantada, espacio de maravilla [...], relevante hasta el punto de figurar en el título de la obra. En este sentido, en sus manifestaciones en la novela de Piña, el motivo del viaje se relaciona, por un lado, con una trama de enredo amoroso, a través del recorrido concreto de una corte a otra y de un espacio urbano familiar a otro similar, aunque nuevo, [...] y, por otro, con un esquema iniciático: el viaje a lo desconocido dentro del cual se sitúan —aunque no se mencionan— raíces folclóricas, literarias y culturales [...]. Este último aspecto se relaciona con el elemento geográfico de la cueva<sup>216</sup>.

Sin embargo, es prácticamente todo lo que nos falta por conocer —y por hacer— sobre el resto de los libros del autor de los *Casos prodigiosos*: las *Varias fortunas* (1627), que incluye *Fortunas de don Antonio Hurtado de Mendoza*, *Fortunas del segundo Orlando*, *Fortunas de la duquesa de Milán*, *Leonor Esforzia* y *Próspera y adversa fortuna del tirano Guillermo, rey de la Gran Bretaña*, además de la comedia *Las fortunas del príncipe de Polonia*; la *Segunda parte de los Casos prodigiosos* (1629) y el *Epítome de las fábulas de la antigüedad* (1636), en la tradición de la *Genealogia deorum gentilium* de Boccaccio.

Aprovechamos ahora para remitir a la estupenda monografía que Cayuela ha escrito sobre Alonso Pérez de Montalbán<sup>217</sup>, en la medida en que nos indujo a reflexionar sobre tres asuntos que consideramos prioritarios: 1) carecemos de libros tan documentados como el suyo sobre varios de los impresores de las novelas del siglo XVII, verbigracia Jaime Romeu, Silvestre Esparsa, Sebastián de Cormellas o Miguel Sorolla. Todos ellos merecerían estudios particulares acerca de lo que ocurría y se daba a los tórculos en sus talleres; sobre todo si consideramos que, con independencia de los cuentos de Salazar y del *Castigo merecido y amistad pagada* de Juan de Mongastón, que formaba parte de la riquísima colección Fernán Núñez y ha sido editada por José Ignacio Díez Fernández (Universidad Complutense de Madrid)<sup>218</sup>, apenas se nos han conservado testimonios manuscritos de este género literario; 2) al socaire de dicha

---

<sup>216</sup> Angela Fabris, «El diálogo con el público y los espacios reales y de maravilla en *Casos prodigiosos* y *cueva encantada* de Juan de Piña», *Edad de Oro*, XXXIII, 2014, pp. 267-280 (pp. 274-275).

<sup>217</sup> Anne Cayuela, *Alonso Pérez de Montalbán. Un librero en el Madrid de los Austrias*, Madrid, Calambur, 2005.

<sup>218</sup> José Ignacio Díez Fernández, *Viendo yo esta desorden del mundo. Textos literarios españoles de los Siglos de Oro en la Colección Fernán Núñez*, Burgos, Instituto de la Lengua Castellano y Leonés, 2003.

peculiaridad en la transmisión de las novelas cortas, tan asociadas a la imprenta, convendrá atender no solo a los criterios del método neolachmanniano a la hora de realizar la fijación textual de cada uno de estos volúmenes, sino también a las aportaciones de la bibliografía material, ya que colecciones como las de Castillo invitan a ello (pensemos en *Los alivios de Casandra*, por ejemplo, que se editaron en 1640 y 1641; en el caso, ya glosado aquí, de los *Escarmientos de amor moralizados* (1628) y *Lisardo enamorado* (1629); y en las *Noches de placer* (1631), acerca de las cuales Giulia Giorgi ha probado la existencia de al menos dos emisiones); y 3) constatamos en los últimos años un crecimiento notorio de los catálogos sobre los títulos y ejemplares de la narrativa breve de ficción, destacando el de Ferreras<sup>219</sup>, y de los estudios sobre bibliotecas y lectores durante el Seiscientos. En este sentido, remitimos a los capítulos de José María Díez Borque (Universidad Complutense de Madrid), Fermín de los Reyes Gómez (Universidad Complutense de Madrid) y María Soledad Arredondo en el riguroso volumen *Literaturas, bibliotecas y derechos de autor en el Siglo de Oro (1600-1700)*<sup>220</sup>. En esta línea trabaja asimismo el equipo de investigadores del proyecto *La novela corta del siglo XVII. Estudio y edición (y II)*, que aspira a desarrollar, y a tener lista en torno al 2018, la base de datos BIPROSA, que recogerá en un dominio electrónico las fichas de todas las colecciones y novelas cortas del siglo XVII, de acuerdo con parámetros como: 1) autor; 2) título; 3) lugar de edición; 4) impresores; 5) año; 6) reediciones; 7) ejemplares conservados; 8) resumen del argumento; 9) personajes; 10) ciudades; 11) alusión a otros autores en el interior de los relatos; y 12) bibliografía crítica.

De gran calidad son las ediciones de la narrativa cortesano-bizantina de Francisco de Quintana en el haber de Andrea Bresadola y Rocío Lepe (Universidad de Huelva), autor que goza hoy de un verdadero *revival* gracias a la publicación de las *Experiencias de amor y fortuna* (1626)<sup>221</sup> y de la defensa de la tesis doctoral de Lepe

---

<sup>219</sup> Juan Ignacio Ferreras, *La novela en España. Catálogo de novelas y novelistas españoles desde la aparición de la imprenta hasta principios del siglo XIX*, Madrid, Biblioteca del Laberinto, 2009.

<sup>220</sup> José María Díez Borque, «El “canon literario” en bibliotecas españolas del Siglo de Oro (1600-1650)», en *Literaturas, bibliotecas y derechos de autor en el Siglo de Oro (1600-1700)*, ed. José María Díez Borque y Álvaro Bustos Táuler, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana, Vervuert, 2012, pp. 13-49; Fermín de los Reyes Gómez, «Prosa de ficción, poesía y teatro en los inventarios de bibliotecas particulares (1651-1700)», en *Literaturas, bibliotecas y derechos de autor*, pp. 53-75; y María Soledad Arredondo, «Prosa de ficción (novela y otros géneros) en bibliotecas particulares (1651-1700)», en *Literaturas, bibliotecas y derechos de autor*, pp. 77-99. Vid. asimismo José María Díez Borque, «Novela en bibliotecas españolas del Siglo de Oro (1600-1650) (I): caballerías y géneros afines», en *Ogni onda si rinnova*, I, pp. 555-576.

<sup>221</sup> Francisco de Quintana, *Experiencias de amor y fortuna*, ed. Andrea Bresadola, Sevilla, UNIA, 2011.

García, centrada en la edición y el estudio de la *Historia de Hipólito y Aminta* (1627)<sup>222</sup>. Avanzó algunos de sus corolarios en dos artículos relativos a la estructura y los modelos genéricos de esta peripecia al estilo de Heliodoro o Aquiles Tacio<sup>223</sup>. Ojalá vea pronto la luz en una edición comercial. Entretanto, hay que citar también el par de artículos de Bresadola y de la propia Lepe sobre la traducción italiana (*Il Feniso*, 1654, a cargo de Bartolomeo Dalla Bella) de las *Experiencias* y de la inglesa (por parte de John Stevens, 1718) del *Hipólito y Aminta*<sup>224</sup>, respectivamente.

Muy poco diremos acerca de las colecciones de María de Zayas (*Novelas amorosas y ejemplares*, 1637; y *Desengaños amorosos*, 1647) y Mariana de Carvajal (*Navidades de Madrid*, 1663); por la sencilla razón de que se han estudiado en las últimas décadas por activa y por pasiva, consecuencia natural del auge de la moda de los *gender studies*. Pongamos por caso asedios como el de Eva Tilly (Université de Rennes), «Le corps féminin dans les nouvelles de María de Zayas: un territoire dominé»<sup>225</sup>.

El lector interesado, sobre todo en la narrativa de Zayas, a la que dedicamos un capítulo en esta tesis, podrá acudir a los trabajos de Faye, cuya tesis doctoral –bajo la dirección de Juan Matas Caballero– se defendió en el año 2009<sup>226</sup>; o Gamboa Cortés<sup>227</sup>; aunque empiezan a aparecer artículos que sacan a la luz parcelas menos trilladas de la madrileña: detalles biográficos tan singulares como el error en la transcripción del apellido paterno en su partida de bautismo<sup>228</sup>, el estudio de la poesía inserta en los

---

<sup>222</sup> Rocío Lepe García, «*Historia de Hipólito y Aminta*» de Francisco de Quintana: estudio y edición crítica, Huelva, Universidad de Huelva, 2013.

<sup>223</sup> Rocío Lepe García, «La *Historia de Hipólito y Aminta* de Francisco de Quintana: fuentes y modelos genéricos», *Etiópicas*, 9, 2013, pp. 261-352, [http://www.uhu.es/revista.etiopicas/num/09/art\\_9\\_9.pdf](http://www.uhu.es/revista.etiopicas/num/09/art_9_9.pdf) (consultado el 27/10/2015); «La *Historia de Hipólito y Aminta*: un modelo estructural complejo», *eHumanista*, 28, 2014, pp. 724-747, [http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume\\_28/articles/part%203/ehum28.lepegarcia.pdf](http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_28/articles/part%203/ehum28.lepegarcia.pdf) (consultado el 27/10/2015).

<sup>224</sup> Andrea Bresadola, «La novela española en la Italia del siglo XVII: el caso de *Il Feniso* de Francisco de Quintana», *Edad de Oro*, XXXIII, 2014, pp. 295-315; Rocío Lepe García, «La traducción inglesa de *Hipólito y Aminta* de Francisco de Quintana: una adaptación con fines comerciales», *Edad de Oro*, XXXIII, 2014, pp. 281-293. Sobre Quintana y sus relaciones con Lope y Montalbán, vid. asimismo Andrea Bresadola, «“En las honras de Lope Félix de Vega y honores extremos del doctor Juan Pérez de Montalbán. Francisco de Quintana y la oratoria fúnebre del siglo XVII”», *Lectura y signo*, 7, 1, 2012, pp. 67-89.

<sup>225</sup> Eva Tilly, «Le corps féminin dans les nouvelles de María de Zayas: un territoire dominé», *Pandora. Revue d'études hispaniques*, 10, 2010, pp. 279-294.

<sup>226</sup> Djidiack Faye, *La narrativa de María de Zayas y Sotomayor*, León, Universidad de León, 2009, <http://buleria.unileon.es/xmlui/bitstream/handle/10612/847/2009FAYE%2c%20DJIDIACK.pdf?sequence=1> (consultada el 27/10/2015).

<sup>227</sup> Yolanda Gamboa Cortés, *Cartografía social en la narrativa de María de Zayas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009.

<sup>228</sup> José Teruel, «El triunfo del Desengaño. Marco y desengaño postrero de la *Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto*, de María de Zayas», *Edad de Oro*, XXXIII, 2014, pp. 317-333.

*Desengaños*<sup>229</sup>, el trasfondo político de sus relatos<sup>230</sup>, o bien conceptos relacionados con la visualidad y la iconografía<sup>231</sup>. Por lo que toca a Carvajal, subrayamos los estudios de conjunto Moisés Martín Gómez (Universidad de Cádiz)<sup>232</sup> y Rosa Navarro Durán (Universitat de Barcelona)<sup>233</sup> el reciente artículo de Shifra Armon sobre *La Venus de Ferrara*<sup>234</sup> y el de King de Ramírez a propósito de *La industria vence desdenes*<sup>235</sup>.

#### 2.3.4. *El fuego y las cenizas: 1630-1685*

Ignoramos cuántos hispanistas habrán oído de hablar de Ginés de Carrillo Cerón, al que se menciona como personaje en *Pagar con la misma prenda*, una de las novelas de la *Mojiganga del gusto* de Andrés Sanz del Castillo (1641), de la que luego trataremos. Carrillo Cerón, un epígono cervantino que se llegó a tomar por una superchería, dado que su única colección, las *Novelas de varios sucesos* (Granada, Blas Martínez, 1635), anduvo perdida hasta el año 2013, en que la encontró un particular, reunió en su libro siete relatos: *El agraviado de sí mismo*, *Cada loco con su tema*, *El más constante*, *Más vale saber que haber*, *Las tres joyas*, *La inocente culpada*, *Los perros de Mahúdes* y *La selva de Hungría*. De todas ellas, que por cierto verán la luz en «Prosa Barroca» en el año 2017, gracias a los empeños de Abraham Madroñal, descuella sin duda la séptima, secuela del *Coloquio de los perros* de Cervantes. Centrada en las andanzas de Cipión en Jaén junto a una mondonguera y su jifero marido, unos pasteleros que se dirigían a Andújar, un pintor de Toledo, unos posaderos de Madrid, un clérigo de Cubas y un estudiante de Villacastín, Madroñal la ha rescatado ya forma de librito auspiciado por el Centro de Estudios Cervantinos<sup>236</sup>.

---

<sup>229</sup> Benito Quintana, «La poesía de los *Desengaños amorosos* de María de Zayas y su función unificadora en el marco narrativo», *Etiópicas*, 7, 2011, pp. 105-119.

<sup>230</sup> Eavan O'Brien, «Personalizing the Political: The Habsburg Empire of María de Zayas's *Desengaños amorosos*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 88, 3, 2011, pp. 289-306.

<sup>231</sup> Noelia Cirnigliaro, «Megalografía y rhopografía: lecciones de cultura visual en María de Zayas y Mariana de Carvajal», *Letras femeninas*, 38, 2, 2012, pp. 45-68.

<sup>232</sup> Moisés Martín Gómez, *Mariana de Carvajal. Industrias y desdenes. Un estudio de las «Navidades de Madrid»*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2003.

<sup>233</sup> Rosa Navarro Durán, «Mariana de Carvajal y sus *Navidades de Madrid* y *noches entretenidas*», Biblioteca Virtual Andalucía: <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/opencms> (Consultado el 27/10/2015).

<sup>234</sup> Shifra Armon, «Compromiso y distanciamiento en *La Venus de Ferrara* de Mariana de Carvajal y Saavedra», *Edad de Oro*, XXXIII, 2014, pp. 351-363.

<sup>235</sup> Carmen King de Ramírez, «(Mis)Representations of Female Slaves in Golden Age Spain: Mariana de Carvajal's Recovery of the Black Female Slave in *La industria vence desdenes*», *Hispania*, 98, 1, 2015, pp. 110-122.

<sup>236</sup> Abraham Madroñal Durán, *Segunda parte del «Coloquio de los perros»*, Alcalá, Centro de Estudios Cervantinos, 2013. Vid. asimismo un par de artículos previos del mismo autor: «La segunda parte perdida del *Coloquio de los perros*, de Ginés Carrillo Cerón», *Anales cervantinos*, 43, 2011, pp. 181-204; y

En 1641 se dio a la estampa la *Mogiganga del gusto* (1641) del misterioso Andrés Sanz del Castillo –apenas se conoce de él que fue natural de Brihuega–, una colección de seis novelas que Rafael Bonilla, Andrea Bresadola, Giulia Giorgi y Paolo Tanganelli editarán antes de que termine el 2015. Se trata de unos cuentos que tocan asuntos muy variados, con predilección por lo cruento –no faltan ni las violaciones (*El monstruo de Manzanares*) ni alguna decapitación (*La libertad inocente y el castigo sin engaño*), arrebatos de misticismo (*Quien bien anda, en bien acaba*) y un culto mosaico de fuentes que van del *Cantar de Mío* al *Guzmán de Alfarache*, y hasta *La Celestina* (en *La muerte del avariento*). Todo ello con una sintaxis barroquizante que hace de las cresterías de cláusulas subordinadas una suerte de poética que pone a prueba la aptitud (y a veces la paciencia) de su lector.

Solo nos falta ya recalcar en las *Meriendas del ingenio* (1663) de Andrés de Prado, de las que Lucia Marzullo (Università di Ferrara) editó *La peregrina* y *La más esquiva hermosura*, aunque su trabajo no se ha publicado. Evangelina Rodríguez Cuadros firmó de nuevo las mejores páginas hasta la fecha sobre este autor; en su tesis de 1979 y en su introducción y edición del *Ardid de la pobreza y astucias de Vireno*, recogido en sus *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*<sup>237</sup>. Luego es muchísimo lo que falta por hacer sobre este libro y su responsable, empezando por la fijación y anotación textual de las seis historias que contiene: *La vengada a su pesar*, *El cochero honroso* y *El señalado*, además de las antedichas.

Convendría que algún especialista o joven investigador volviera a trabajar sobre las *Soledades* (1663) de Cristóbal de Lozano, tal vez reeditándolas, aun cuando la monografía de Elena Liverani sigue pareciéndonos muy estimable<sup>238</sup>. No se olvide que hablamos con uno de los *best sellers* del siglo XVIII, del que se valdrían como cantera Moratín, Lista, Zorrilla, Espronceda y Bécquer, entre otros, como observara Gidrewicz en su estudio acerca de las seis ediciones de este libro en un corto lapso de tiempo<sup>239</sup>.

Remitimos a lo dicho en el epígrafe «El fuego y las cenizas: 1630-1685» acerca de las *Navidades de Madrid* (1663) de Mariana de Carvajal y, en general, de las novelas escritas por mujeres.

---

«Entre novela y entremés: la segunda parte de *El coloquio de los perros*», en *Novela corta y teatro*, pp. 169-183.

<sup>237</sup> Rafael Bonilla Cerezo, *Novelas amorosas de diversos ingenios*, pp. 9-81 y 283-312.

<sup>238</sup> Elena Liverani, *Narrativa barroca: las «Soledades de la vida y desengaños del mundo» di Cristóbal de Lozano*, Roma, Bulzoni, 2000.

<sup>239</sup> Joanna Gidrewicz, «*Soledades de la vida y desengaños del mundo* de Cristóbal de Lozano: novela barroca de desengaño y *best seller* dieciochesco», en *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Münster, 1999)*, ed. Christoph Strosetzki, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana, Vervuert, pp. 614-622.

Las palabras que hemos reservado para las *Meriendas* de Prado podrían copiarse a plana y renglón por lo que respecta a las *Intercadencias de la calentura de amor* (1685) de Luis de Guevara, el canto de cisne de la novela corta barroca. Llevan más de un siglo mendigando una buena edición crítica y entre los asedios que han recibido solo hemos localizado el de Antonio Cruz Casado, que data de hace una década<sup>240</sup>, y la edición *Los hermanos amantes* por Rodríguez Cuadros en su antología de 1986<sup>241</sup>.

#### 2.4. *Misceláneas y periferias*

Capítulo aparte merecen, pues se trata de otro género de libros, tanto formal como editorialmente, aunque conexos con la *novella* por alguno de sus flancos, aquellos que Willard F. King (Brown University) denominó «prosa de academia»<sup>242</sup> y que nosotros hemos preferido rotular como «libros mixtos»; sabedores de que otros los identificaron con las «selvas», «jardines» o «misceláneas», a la zaga de los de Mexía o Torquemada. En resumidas cuentas, pasamos revista aquí a un conjunto de obras singularizadas por la incorporación de datos científicos y reflexiones eruditas, tablas, listas, largos pasajes en verso..., tal como las ha acotado Bradbury en un artículo capital<sup>243</sup>.

La citada tesis de King y los ensayos de Palomo<sup>244</sup> y Rallo<sup>245</sup> brindan poca o nula atención, a nuestro juicio, y según los casos, a las verdaderas misceláneas del XVII: las de Cristóbal Suárez de Figueroa (*El Pasajero*, 1617; *Pusílipo*, 1629), que reevalúan, en el marco del proyecto *La novela corta del siglo XVII: estudio y edición (y II)*, Jonathan Bradbury, Mechthild Albert y Ulrike Becker (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn)<sup>246</sup>. Las dos últimas han coordinado una investigación que gira en torno a esos libros mixtos: por ejemplo el *Para todos*, 1632, de Pérez de Montalbán, que incluye tres novelitas: *Al cabo de los años mil*, *El palacio encantado* y

---

<sup>240</sup> Antonio Cruz Casado, «*Intercadencias de la calentura de amor*: notas sobre el erotismo en la prosa de ficción del Siglo de Oro», en *Un título para Eros: erotismo, sensualidad y sexualidad en la literatura*, coord. María Remedios Sánchez García, Granada, Universidad de Granada, 2005, pp. 159-186.

<sup>241</sup> Rafael Bonilla Cerezo, *Novelas amorosas de diversos ingenios*, pp. 313-347.

<sup>242</sup> Willard F. King, *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, Anejo X del Boletín de la Real Academia Española, 1963.

<sup>243</sup> Jonathan Bradbury, «The *Miscelánea* of the Spanish Golden Age: an Unstable Label», *Modern Language Review*, 105, 2010, pp. 954-972.

<sup>244</sup> María del Pilar Palomo, *La novela cortesana: forma y estructura*, Barcelona, Planeta, 1976.

<sup>245</sup> Asunción Rallo, «Las misceláneas: conformación y desarrollo de un género renacentista», *Edad de Oro*, 3, 1984, pp. 159-180.

<sup>246</sup> Jonathan Bradbury, «Imitaciones, integraciones y academias: estrategias poéticas en el *Pusílipo* de Cristóbal Suárez de Figueroa», en *Los géneros poéticos del Siglo de Oro: centros y periferias*, eds. Rodrigo Cacho Casal y Anne Holloway, Woodbridge, Tamesis, 2013, pp. 313-332.



*El piadoso bandolero*<sup>247</sup>; o en el *Para algunos*, 1640, de Matías de los Reyes, objeto de la tesis de Alba Gómez Moral (Universidad de Jaén), de la que ha adelantado a día de hoy un par de capítulos: en uno de ellos justifica que la historia de Acrisio traduce un episodio de una obra italiana del Quinientos: *Della metamorfosi cioè trasformazione del virtuoso*, de Lorenzo Selva, publicada en Orvieto en 1582<sup>248</sup>.

El proyecto de Albert y Becker se titula *Los saberes del ocioso (Muße, Geselligkeit und Wissen im Siglo de Oro: <http://gepris.dfg.de/gepris/projekt/210230342>)*, lo financia el DFG y algunos de sus resultados se cifran ya en un congreso internacional y en una serie de ponencias y comunicaciones de las que Albert informa en su artículo «Los saberes del ocioso: sociabilidad y saberes en el Siglo de Oro»<sup>249</sup>.

Dentro del corpus de estos libros que participan de distintas tradiciones genéricas, el lustro que nos ocupa ha promovido la resurrección hermenéutica o editorial del *Filósofo de aldea* (1625), de Baltasar Mateo Velázquez. Un título y un enigmático autor del que se han ocupado David González Ramírez, quien considera que bajo la máscara de ese nombre, y acaso también bajo los de Baltasar del Angulo y Antonio Liñán y Verdugo, a cuya *Guía de avisos de forasteros* (1619) ha dedicado una extensa monografía<sup>250</sup>, se oculta el rostro de fray Alonso Remón<sup>251</sup>. También profundiza en la cuestión de las tres ediciones de esta obra y, dentro de la tercera, de los cuatro

---

<sup>247</sup> Vid. Jonathan Bradbury, «La narrativa breve en la miscelánea del siglo XVII», *Edad de Oro*, XXXIII, 2014, pp. 211-224.

<sup>248</sup> Alba Gómez Moral, «De metamorfosis y zoantropías. El caso particular del *Para algunos* de Matías de los Reyes», en *De lo sobrenatural a lo fantástico. Siglos XIII-XIX*, ed. Barbara Greco y Laura Pache Carballo, Madrid, Biblioteca Nueva, 2014, pp. 129-137. Vid. de la misma autora «De *El asno de oro* de Apuleyo al *Para algunos* de Matías de los Reyes: cotejo de una metamorfosis», *Cuadernos de Aleph*, 7, 2015, pp. 53-78, <http://cuadernosdealeph.com/2015/pdfs/03.pdf> (consultado el 27/10/2015). Sobre Matías de los Reyes, vid. también Fernando Copello, «Réécriture de l'espace italien dans le «Aviso IV» de *El Curial del Parnaso* de Matías de los Reyes: Boccace et Bandello dans l'Espagne de 1624», en *Boccace dans l'Italie*, en prensa.

<sup>249</sup> Mechthild Albert, «Los saberes del ocioso: sociabilidad y saberes en el Siglo de Oro», en *Saberes humanísticos y formas de vidas. Usos y abusos. Actas del Coloquio Hispano-Alemán*, ed. Aurora Egido y José Enrique Laplana, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2012, pp. 195-201. Se refiere a: 1) «Discurso gastronómico en la novela corta del Siglo de Oro», comunicación en el XVII Congreso de la AIH, Roma, 19.-24.7.2010; 2) «Sociabilidad y transmisión de saberes en la novela corta del Siglo de Oro», *Sociabilidad y literatura en el Siglo de Oro*, pp. 277-299; y 3) «Espacios de la sociabilidad en la novela corta del Siglo de Oro», comunicación con motivo del Coloquio internacional *La formación del espacio en la literatura del Siglo de Oro*, Universidad de Mainz, 22.-23.7.2011.

<sup>250</sup> David González Ramírez, *Del taller de imprenta al texto crítico. Recepción y edición de la «Guía y aviso de forasteros» de Liñán y Verdugo*, Málaga, Universidad de Málaga, 2011. Es de particular interés su análisis de las distintas emisiones (o estados) de la portada y de la segunda edición, y de cómo José Alfay copió de la *Guía y avisos* cinco novelas (de las seis que publicó: la otra era de Mateo Alemán), cambiándole apenas sus comienzos, y las publicó como una colección con un título que en nada se le parecía (*Mojiganga del gusto en seis novelas*, idéntico por cierto a la del volumen de Andrés Sanz del Castillo que hay hemos comentado) y a nombre del ficticio Francisco la Cueva.

<sup>251</sup> David González Ramírez, «*El filósofo de aldea* (1625) de Baltasar Mateo Velázquez: recepción textual e hipótesis autorial», *Edad de Oro*, XXXIII, 2014, pp. 193-2010.

estados que se imprimieron, amén de en las semejanzas entre *El filósofo de aldea* y la *Guía de avisos*. Desde otra ladera, y mostrando alguna que otra discrepancia respecto a lo apuntado por González Ramírez sobre la fecha (¿1650?) de la tercera edición, Jonathan Bradbury, que editará la obra de Velázquez –sea este quien fuere– para la colección «Prosa barroca», analiza con detalle las narraciones insertas en estas «conversaciones» y propone la data de 1670 como la más plausible para la última y tardía edición, a la que por cierto se añadió la novela *El duende de Zaragoza* de Alonso de Castillo Solórzano<sup>252</sup>.

A Nicola Usai (Universidad de Córdoba) se debe en cambio la edición crítica de la gongorizante novela –por lo que se refiere al intrincadísimo estilo– *El forastero* (1636), del hispano-sardo Jacinto Arnal de Bolea. De la retórica de tan bizarro prosista se había ocupado ya Rafael Bonilla<sup>253</sup>, director de la tesis de Usai, pero gracias a las pesquisas de este último son muchas las claves que hemos descubierto sobre esta prolija narración. Aunque su investigación aparecerá en la colección «Prosa Barroca» (2016)<sup>254</sup>, las líneas maestras de sus argumentos quedaron sentadas en un par de artículos donde ha reparado en la geografía exótica y, por ello, en la fusión genérica de este libro, entre lo bizantino y lo cortesano; la epopeya que viven sus protagonistas, don Carlos y doña Laura; la variación continua de formas y sedes, entre las cuales no es la menor la interpolación del *Céfalo*, extensísima fábula mitológica de más de 1800 versos<sup>255</sup>.

Quizá algo más conocida, pero igual de inédita, es la novela *Engaños y desengaños del amor profano*, del también sardo José Zatrilla y Vico. Impresa en Nápoles, en 1687-1688, los dos mamotretos que la albergan son estudiados en la actualidad por el doctorando Paolo Caboni (Università di Cagliari), bajo la dirección de Antonina Paba (Università di Cagliari), Pedro Manuel Cátedra García (Universidad de Salamanca) y Juan Miguel Valero Moreno (Universidad de Salamanca).

Otro libro del que nada se había dicho es las *Navidades de Zaragoza* (Zaragoza, Juan de Ibar, 1654) de Matías Aguirre. Y curiosamente, en paralelo a la presentación de una ponencia de Becker en el XX Congreso Internacional de la Asociación Alemana de

---

<sup>252</sup> Jonathan Bradbury, «La narrativa breve en la miscelánea del Siglo de Oro», pp. 215-218.

<sup>253</sup> Rafael Bonilla Cerezo, «De Góngora a Cerdeña: sociables e industriosas lenguas en *El forastero*», en *Sociabilidad y literatura en el Siglo de Oro*, pp. 301-343.

<sup>254</sup> Jacinto Arnal de Bolea, *El forastero*, ed. crítica Nicola Usai, Madrid, SIAL, 2016, en prensa.

<sup>255</sup> Nicola Usai, «La geografía de *El forastero* y el contexto literario de Jacinto Arnal de Bolea», en *Novela corta y teatro*, pp. 121-138; y «Variación genérica y ética cortesana en *El forastero* de Jacinto Arnal de Bolea», *Lejana*, 7, 2014, pp. 1-16, [http://lejana.elte.hu/PDF\\_7/Nicola\\_%20Usai.pdf](http://lejana.elte.hu/PDF_7/Nicola_%20Usai.pdf) (consultado el 27/10/2015).

*Hispanistas*, celebrado en Heidelberg (18-22 de marzo de 2015), tuvimos noticia de que María del Pilar Sánchez Laílla (Universidad de Zaragoza) andaba rematando una tesis doctoral, dirigida por José Enrique Laplana Gil, que se ha defendido durante el mes de septiembre con el título de *Edición y estudio de la «Navidad de Zaragoza» de Matías de Aguirre*. Es probable que se publique en la colección «Larumbe» de la Universidad de Zaragoza, o bien en «Prosa Barroca». Dicho trabajo, por cierto excelente, se detiene en aspectos tales como la localización de todos los ejemplares y el hallazgo de distintos estados relevantes para la fijación del texto, su catalogación como «novela académica», el valor de la materia erudita, la inclusión de un relato corto (*Riesgo del mar y de amar*) y el estudio de las cuatro comedias (*El engaño en el vestido*, *La industria contra el peligro*, *Cómo se engaña el demonio* y *El príncipe de su estrella*) y de la abundante poesía interpolada, además de aportar el testamento del autor<sup>256</sup>.

Está claro que no están aquí todos los nombres, artículos y monografías que son, pero sí que son todos los que están. Y entendemos que nuestras páginas podrán servir como hoja de ruta para aquellos que se inicien en el emocionante universo de la novela corta del Barroco. Son muchos los frentes que todavía siguen abiertos: la edición de la plana mayor de estos narradores; el registro de ejemplares desconocidos (e incluso de ediciones) en las bibliotecas de medio mundo; la redacción de los primeros artículos acerca de ingenios tan poco frecuentados como son Francisco J. Funes de Villalpando (*Escarmientos de Jacinto*, 1645), Manuel Lorenzo de Lizarazu (*Acasos de fortuna y triunfos de amor*, 1654), Simón de Castelblanco (*Trabajos del vicio. Afanes del amor vicioso*, 1680), Miguel de Montreal (*Engaños de mujeres y desengaños de los hombres*, 1698), Jerónimo Fernández de la Mata, cuyas *Soledades de Aurelia* (1639) edita ya Eugenio Maggi (Università di Bologna) para «Prosa Barroca», o la *Historia ejemplar de las dos constantes mujeres españolas* (1635), del diestro espadero real Luis Pacheco de Narváez, objeto de la tesis de Nieves García Pareja (Universidad de Córdoba).

Tampoco sabemos todo lo que nos gustaría acerca de las ediciones dieciochescas de estas colecciones, sus deudas con las comedias de la Edad de Oro y la Ilustración, su proyección sobre las piezas de otros narradores y dramaturgos, su fortuna más allá de nuestras fronteras, las traducciones en otros países, su contaminación con otros géneros,

---

<sup>256</sup> María del Pilar Sánchez Laílla, *Edición y estudio de la «Navidad de Zaragoza» de Matías de Aguirre*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2015, 2 vols. Tesis doctoral dirigida por el Prof. Dr. José Enrique Laplana Gil.

como la bizantina y la pastoril<sup>257</sup>, los fraudes y supercherías editoriales<sup>258</sup>, el porqué del nulo incremento de la publicación de novelas cuando Felipe IV cerró los teatros entre 1645 y 1650... Tal vez otra de las tareas pendientes sea el análisis del magisterio y por ello de un par de motivos cervantinos –el amor y los celos, entre los muchos que podrían rastrearse– de un par de novelas cortas (*El celoso extremeño* y *El curioso impertinente*) del alcalaíno que dejaron su impronta sobre todo un rosario de autores que escribieron sus relatos más o menos inspirados por estas obritas del autor del *Quijote*. Es lo que nos proponemos, en definitiva, en los siguientes capítulos.

---

<sup>257</sup> Véase Cristina Castillo Martínez, «Novela corta y novela corta: cruce de caminos», en Isabel Colón Calderón, David Caro Bragado, Clara Marías Martínez y Alberto Rodríguez de Ramos (eds.). *Los viajes de Pampinea*, pp. 225-236.

<sup>258</sup> Cristina Castillo Martínez, «Falsificaciones literarias y editoriales en la novela corta del siglo XVII», en Joaquín Álvarez Barrientos (coord.), *Imposturas literarias españolas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 33-56.

### 3. CELOS Y AMOR EN LA NOVELA CORTA DEL BARROCO

Si los celos son señales de amor, es como la calentura en el hombre enfermo, que el tenerla es señal de tener vida, pero vida enferma y mal dispuesta.

Miguel de Cervantes, *La Galatea*<sup>259</sup>

El vocablo «celo» proviene etimológicamente del griego *ζῆλος*, del que deriva a su vez la voz latina *zelus*, que significa “hervor”, “fervor en el cumplimiento del deber, emulación”. Según Corominas y Pascual, en romance se documenta por vez primera en Berceo, quien escribe *celotipia*, tomado del latín *zelotipia*, que no debe identificarse, como habitualmente se hace en psiquiatría, con el delirio de celos, sino con “el golpeado por los celos”, es decir, con el que los sufre<sup>260</sup>.

«Emoción», «amor» y «celos» son palabras conectadas entre sí en numerosos textos del siglo XVII. Y aunque sublimados por la flor y la nata de nuestras plumas, conviene recordar que han sido objeto de la atención –central– de los especialistas en psicología moderna. Así, los celos distan lo suyo de la envidia, que se refiere a algo que uno quiere y no tiene, mientras que la celopatía atañe a lo que uno posee y no quiere perder en modo alguno. El amor, por su parte, implica pasión, intimidad y compromiso; los celos, cólera y daño, alienación y pérdida, indignación y ofensa, por lo que no existe fundamento para identificarlos solo con un tipo de amor. Sin embargo, Castilla del Pino apunta que los celos se consideran, por lo general, en estrecha relación con el amor de un sujeto a un objeto, teoría compartida por quienes se sienten –o creen sentirse– amados por el sujeto celoso:

Para decirlo metafóricamente, se suele cuantificar el amor a la persona amada por la intensidad de sus celos, hasta el punto de que muchas veces se duda del amor de alguien que se dice enamorado y no experimenta celos respecto del

---

<sup>259</sup> Miguel de Cervantes, *La Galatea*, edición de Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Espasa Calpe, 1968, p. 230.

<sup>260</sup> Joan Corominas y José Antonio Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1980, p. 18.

objeto de su amor; o en otro orden, se da “celos” al enamorado para incrementar sus ansias del objeto amado, que se estiman equiparables a la intensidad del amor<sup>261</sup>.

Amar es, en consecuencia, deleitarse con el ser al que uno ama; experimentar placer en su presencia, hallar gratificación o satisfacción en contacto con esa persona. Los amantes buscan de modo natural compartir sensaciones que proporcionan seguridad, de ahí que el amor se defina también como la “calefacción central” de nuestro universo, la dinamo que motiva nuestros actos y los dota de sentido. Sin embargo, determina al tiempo nuestra actuación social, nos espolea y anima, conduciéndonos y arrastrándonos en ocasiones hasta los celos, el odio y la autodestrucción. No obstante, Precht afirma:

El amor es el tema preferido de los seres humanos. Novelas sin amor existen pocas; películas sin amor, menos. Aun cuando no siempre hablamos sobre el amor, siempre es importante para nosotros<sup>262</sup>.

Pues bien, cuando nos enamoramos, aprehendemos el mundo de manera distinta a cuando simplemente anhelamos. Desde el punto de vista científico, nuestro cuerpo segrega oxitocina cuando alguien nos abraza, acaricia o masajea; una hormona que no solo induce nuestra excitación, sino que también nos procura satisfacción y sensación de cobijo. Los celos, por tanto, conectan con los sentimientos pasionales, por ejemplo el amor, la emoción (del latín *ex motio*, pues es fruto de un movimiento o de una excitación), el sentimiento y el adulterio. Antonio Damasio puntualiza al respecto:

Se puede dejar constancia, en resumen, de que el sentimiento se compone de un proceso espiritual de valoración, que puede ser simple o complejo, y de reacciones “disposicionales” a ese proceso<sup>263</sup>.

---

<sup>261</sup> Carlos Castilla del Pino, *Celos, locura, muerte*, Madrid, Temas de Hoy, 1995, p. 17. Véase el estudio realizado por Victoria Ferrer Pérez, Esperanza Bosch Fiol, Capilla Navarro Guzmán y Virginia Ferreiro Basurto, «El mito romántico de los celos y su aceptación en la sociedad española actual», *Apuntes de Psicología*, 2010, 28, 3, pp. 391-402.

<sup>262</sup> Richard David Precht, *Amor. Un sentimiento desordenado*, Madrid, Siruela, 2011, p. 15.

<sup>263</sup> Antonio Damasio, *The Feeling of what Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*, New York, Harcourt Brace and Co, 1999; *La sensación de lo que ocurre*, Barcelona, Debate, 2001, p. 182.

Inseparable de los celos, por otro lado, se antoja el adulterio, en virtud del cual, según Alfonso del Toro, se entiende «no solo la relación sexual con una mujer casada, sino también la que mantiene una mujer ya prometida con un tercero»<sup>264</sup>. Un concepto extendido a la postre por toda Europa durante los siglos XVI y XVII: el hombre sentía la infidelidad como una deshonra y podía, o debía, exigir su desagravio. De hecho, si abandonaba antes del matrimonio a la mujer con quien estaba prometido, también la condenaba a ella a una mancilla que debía ser reparada. Como puede verse, en este sentido el papel de la mujer en la sociedad del Seiscientos se antoja infravalorado, pues sólo podía dedicarse a la familia, estaba muy sometida al marido y debía comportarse, moverse y ataviarse de manera tan recatada como discreta. Secuela de lo anterior, la pérdida de la virginidad –sin matrimonio mediante– implicaba el detrimento de la razón de su existencia; esto es, su muerte social y moral, así como la de toda su familia. Luego caía bajo el dominio del marido en todos los planos, incluyendo el sexual, en el que salvo en contadas excepciones él se conducía como el «agente noble» y ella como la «receptora pasiva».

El adulterio conllevaba, pues, un castigo. En los casos de veras flagrantes el hombre quedaba autorizado a matar impunemente a la esposa, pero entre las víctimas debía contarse también el amante (venganza de honor); si no se procedía así, era el propio marido quien sufría la pena de muerte<sup>265</sup>.

De este modo, comprobamos que los celos, permeables a nuestra vida cotidiana, han provocado ciertas consecuencias negativas en nosotros, modificando nuestra actitud hacia los demás. De acuerdo con Goldin, son la proyección de ese instante fundamental de la vida en el que dependemos del amor de la madre para sobrevivir:

Cuanto mejor elaboramos esa dependencia infantil al amor del otro, conseguimos ser más autónomos y tenemos menos celos<sup>266</sup>.

Y en palabras de Echeburúa y Fernández:

---

<sup>264</sup> Alfonso de Toro, *De las similitudes y diferencias. Honor y drama de los siglos XVI y XVII en Italia y España*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 1998, p. 139.

<sup>265</sup> Véase Everett W.Hesse, *La mujer como víctima en la comedia y otros ensayos*, Barcelona, Puvill Libros, 1987, pp. 17-45.

<sup>266</sup> Alberto Goldin, *Freud explica...*, Barcelona, Paidós, 1992, p. 65. Opinión que comparten otros estudiosos, como Nathaniel Branden, *La psicología del amor romántico. El amor romántico en una época sin romanticismo*, Barcelona, Paidós, 2009: «En ocasiones, las personas sienten celos porque tienen dudas e inseguridades profundas y viven con constantes anticipaciones de rechazo y abandono» (p. 209).

La aparición de los celos intensos refleja frecuentemente la existencia de una inseguridad personal, así como de un sentimiento de pasión sobre la pareja y de un temor a perderla en beneficio de un rival, que va en menoscabo del respeto hacia la persona querida<sup>267</sup>.

Se experimenta a resultas de esta premisa un miedo intenso a perder a la pareja, a quedarse solo, en resumidas cuentas; de ahí que el celoso se sienta humillado personal y socialmente ante la posibilidad de que un tercero le arrebatase lo que es “de su propiedad”. Luego cabe resumir las características propias de los celos patológicos del siguiente modo: a) la ausencia de una causa real desencadenante; b) la extraña naturaleza de las sospechas; c) la reacción irracional del sujeto afectado que, como consecuencia, pierde el control; d) la falta de provocación; e) el sufrimiento emocional desproporcionado; y f) las conductas comprobatorias (rituales).

Hagamos un poco de historia. En la antigüedad, el amor se percibía como una enfermedad; para Plutarco, sin ir más lejos, representaba el frenesí; otros pensaron que era un síntoma de la rabia y que a los enamorados había que perdonarles, como si estuviesen enfermos<sup>268</sup>. Y durante la Edad Media, los libros médicos llegarían a estimar el enamoramiento como un tipo de locura, tal como ha estudiado magistralmente Ciavolella<sup>269</sup>. Al parecer, la causa de tal afección no era sino una inflamación del cerebro debida al deseo insatisfecho. En cuanto a la curación de tan desesperada dolencia, todos los médicos coincidían en recetar, como primera medida, el matrimonio con la persona amada<sup>270</sup>.

Obviamente, los celos perjudican al amor. Por tanto, para contrarrestar dicho peligro es preciso ejercitarse en el arte de controlarlos. Las respuestas típicas del celoso son, como decimos, la ira, las acusaciones, las lágrimas y la difamación. Concretamente, las personas que hayan sufrido un trauma o bien una humillación en su vida sentimental, sobre todo, cuando se idealiza en exceso a la pareja, se hallan más predispuestas a presentar y desarrollar unos celos descontrolados. De este modo, constituye un factor de riesgo haber experimentado situaciones de infidelidad en relaciones afectivas previas, pues dejarán su impronta sobre las posteriores.

---

<sup>267</sup> Enrique Echeburúa y Javier Fernández Montalvo, *Celos en la pareja: una emoción destructiva; un enfoque clínico*, Barcelona, Ariel, 2001, pp. 15-16.

<sup>268</sup> Denis de Rougemont, *El amor y Occidente*, Barcelona, Kairós, 1993, p. 61.

<sup>269</sup> Massimo Ciavolella, *La «Malattia d'Amore» dall'Antichità al Medioevo*, Roma, Bulzoni, 1976.

<sup>270</sup> Véase el «Prólogo» de Keith Whinnom en su edición de Diego de San Pedro, *Cárcel de amor*, Madrid, Castalia, 1971, pp. 7-66.



Por consiguiente, ¿qué se entendía en el Siglo de Oro por «tener celos» o «dar celos»? Pérez de Saavedra escribió al respecto que «los celos son una sospecha temerosa del ánimo del enamorado de que la persona amada (que él no quiere que sea común a otro) le asiste con su amor y voluntad»<sup>271</sup>. Y Cristóbal Suárez de Figueroa apostillaba que «sí puede haber amor sin celos [...] según los amores, por ser los amores de muchos géneros»<sup>272</sup>. Es decir, la voluntad de que la persona amada no sea común a otro; la sospecha de que la persona amada falte a su obligación y el temor de perder la unidad de ese compromiso. Bien es verdad que durante nuestro Barroco se impuso el pesimismo, el desengaño social, la soledad, la tristeza, la desconfianza, la ira, la frialdad, así como una serie de ideas con indiscutible potencial moralizador, que venían de la mano de la ascética y quizá de su reverso tenebroso, la sátira, aun cuando una y otra se interpongan en el desarrollo natural del amor<sup>273</sup>. Sin embargo, como se deduce de las novelas cortas de las que nos ocuparemos, el amor también se defendía como requisito previo y esencial para alcanzar el matrimonio. Y en la empresa de buscar el punto de equilibrio entre pasión y casorio, entre ternura, afecto y deseo, no cabe duda de que el sentir celos en modo alguno quedaba descartado.

Ambos platillos de la balanza cuentan en la ficción breve del Seiscientos con notables cultivadores. Prueba de ello son las colecciones de Zayas, Castillo Solórzano, Lozano, Piña, Lugo y Dávila o Pérez de Montalbán, entre otros; en la medida en que siguieron la estela trazada por Cervantes en dos de sus relatos más sobresalientes: *El curioso impertinente*, incluida en la primera parte del *Quijote* (1605) y *El celoso extremeño*, que forma parte de las doce *Novelas ejemplares* (1613). Según se mostrará, todos y cada uno de estos narradores –bebiendo asimismo del teatro coetáneo, o sea, de la «comedia nueva» de Lope– perfilaron, cada uno con sus aristas, la figura del celoso, los tipos de maridos cornudos (reales e imaginarios) y de esposas más o menos casquivanas, los idilios y triángulos amorosos –que a veces incluso se convierten en sextetos– entre personajes que asiduamente padecen el abandono, la infidelidad o el adulterio, y la disputa y la fuga a espacios moralmente contrarreformistas, como son los

---

<sup>271</sup> Pedro Pérez de Saavedra, *Zelos divinos y humanos*, en Madrid por Juan González, año MDCXXIX, fol. 4-r-v. *Apud* Remedios Morales Raya, Miguel González Dengra (coords.), *La pasión de los celos en el teatro del Siglo de Oro. Actas del III Curso sobre Teoría y Práctica del Teatro, organizado por el Aula Biblioteca Mira de Amescua y el Centro de Formación Continua*, celebrado en Granada (8-11 de noviembre de 2006), Granada, Universidad de Granada, 2007, p. 26.

<sup>272</sup> Cristóbal Suárez de Figueroa, *El pasajero*, II, ed. M<sup>a</sup> Isabel López Bascuñana, Barcelona, PPU, 1998, p. 361.

<sup>273</sup> Consúltese al respecto el estudio de Fernando R. de la Flor, *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002, en el que sintetiza el mundo social de la época áurea abundando sobre todo en los emblemas de la melancolía humana.

monasterios y los conventos. Distinguiremos, pues, dos clases de marido en la novela áurea: los inequívocamente celosos y los sufridos burlados. En cuanto a los primeros, aquellos a los que enseguida les hierva la sangre y el corazón se les enciende cuando observan un movimiento de sus amadas que se salgan de lo cotidiano, sobresalen las tramas en las que existe el abismo de la diferencia de edad entre los cónyuges: el tipo del anciano casado con la joven de turno<sup>274</sup>.

No en vano, Josep Pla, un fino observador de las glorias y miserias del placer, “cuaderno gris” mediante, señaló que “casarse de viejo es, pienso yo, algo magnífico. Cuando Dostoievski quiere presentar a un tipo feliz, lo hace con un viejo que se casa con mujer joven, y todos los amigos le felicitan en una especie de juegos florales del amor. Un viejo que se casa con una mujer joven es algo fenomenal, es una maravilla, sobre todo en los climas fríos”<sup>275</sup>. Respecto a los segundos, o sea, a los deshonrados por las artimañas de sus mujeres, bastará decir que proliferan por la literatura (hindú: el *Pachatantra*; latina: *El asno de oro* de Apuleyo; e italiana del Medievo: el *Decamerón* de Boccaccio) y más aún por la ficción barroca.

Por lo que toca a las adúlteras, habrá que distinguir a la coqueta o seductora de la aventurera, la mujer “fácil” y la insatisfecha. Las seductoras reflejan su sensualidad en usos y maneras; es verdad que buscan el placer, pero también que sus aventuras suelen restringirse al terreno de lo platónico. La aventurera, por el contrario, necesita de fantasías, pero gusta de hacerlas realidad. Se trata de esposas que aman a sus maridos y hasta ejercen como buenas madres, pero no se satisfacen solo con el contacto físico de cada día y buscan calor y deseos fuera del hogar conyugal, de forma más o menos pasajera. Otra tipología es la de la mujer “fácil”, pues casi nunca tendrá la ocasión de elegir con quién mantener relaciones; hablamos, pues, del espejo femenino del “mujeriego”. Luego tampoco sorprenderá que sus maridos acostumbren a ser hombres pasivos a los que ellas tiranizan. Por último, la insatisfecha, que al no estar contenta con nada ni con nadie, tampoco consigue ser feliz, aunque su afecto por el marido se antoje tan real como profundo. Y cuando surge la opción de un devaneo con otro, este se personifica con frecuencia en la figura de un amigo del esposo (caso de *El curioso impertinente*). La mujer experimenta en este caso, y a la postre, un gran sentimiento de culpabilidad y se siente aniquilada por el remordimiento.

En este tipo de novelas vamos a encontrar también a varios tipos de “amadores”: el amante frustrado o traumatizado; los adoradores de la mujer; los enamorados que se

---

<sup>274</sup> Véase José Antonio Pérez Rioja, *El amor en la literatura*, Madrid, Tecnos, 1983, p. 35.

<sup>275</sup> Joaquín Soler Serrano, *Conversaciones con Josep Pla*, Barcelona, Destino, 1997, p. 210.

sacrifican; el romántico; los seductores o “donjuanes”; el voluptuoso y narcisista; el modelador o protector; el tierno y generoso; el marido acechado, pero fiel; el celoso y el burlado. Y entre las enamoradas: la doncella pura; las bellas jóvenes en flor; las redimidas por su encanto y humildad; el primer amor; la amada soñada (ideal), la seductora, la boba que despierta gracias a un festejo; la dominada; la amante abandonada, la inconformista; la liberada; la esquivada; la raptada y hasta violada; la arrepentida; la hipócrita, pues renuncia al amor por salvar su recuerdo o su seguridad; las predestinadas al sufrimiento o a la muerte; las adúlteras y las “fatales”.

Miguel de Cervantes fue sin duda el primero en reflejar –con ambición y grandes dosis de ironía– los apuros que acechan en las relaciones de pareja. Remitimos de nuevo a nuestras piedras de toque: *El curioso impertinente* y *El celoso extremeño*, sin desdeñar el entremés del *Viejo celoso*. Pero como apunta López Díaz:

No es Cervantes el único que se deja cautivar por la belleza de la historia. A partir sobre todo de la adaptación que hace Boccaccio en el *Decameron* (historia de Tito y Gisipo, Jornada X, VIII), son muchos los autores que dentro y fuera de nuestras fronteras se hacen eco del tema. Por ceñirnos al periodo que nos ocupa, aparte de en *El Patrañuelo* de Timoneda, lo encontramos en *El curial del Parnaso* de Matías de los Reyes, en *La boda entre dos maridos* de Lope de Vega, en *La desgraciada amistad* de Pérez de Montalbán, en el *David Perseguido* de Cristóbal Lozano...<sup>276</sup>.

En esta línea, Rodríguez Cuadros editó una serie de relatos que siguen el mismo patrón, como *El pícaro amante* y *Los efectos de la fuerza*, de José de Camerino; *La mayor confusión*, de Pérez de Montalbán, *La fantasma de Valencia*, de Castillo Solórzano; *Los dos soles de Toledo*, de Alcalá y Herrera, *La industria vence desdenes* de Mariana de Carvajal; *Ardid de la pobreza y astucias de Vireno*, de Prado y *Los hermanos amantes* de Guevara<sup>277</sup>. Asumiendo que Cervantes fue el gran hito –y casi el fundador– de este género en nuestro país, Rodríguez Cuadros apuesta por buscar sus raíces en los que llama «muñones» del género: la literatura oral, el cuento o narración

---

<sup>276</sup> María Dolores López Díaz, «Algunos ejemplos de la pervivencia de viejos cuentos orientales en la literatura española de los siglos XVI y XVII», *Epos. Revista de Filología*, 11, 1995, pp. 177-188 (pp. 179-180). A este propósito, Antonio Gargano, «*Difficile est proprie communia dicere*: el género de la *novella* entre Boccaccio y Cervantes», *Edad de Oro*, XXXIII, 2014, pp. 35-52 (pp. 35-36), apunta que es el autor de las *Ejemplares* el que trasladó el ingenio de los italianos a nuestra literatura y que, por ello, «fue el primero en novelar en lengua castellana».

<sup>277</sup> Evangelina Rodríguez Cuadros (ed.), *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*, Madrid, Castalia, 1986, p. 17.

breve didáctica y la literatura moralizadora, que desde la Edad Media (*El conde Lucanor* de don Juan Manuel) había penetrado con cierto vigor en España<sup>278</sup>.

Si bien algunas fuentes de este tipo de novelas derivan de los relatos orales, tampoco hay dudas al margen de su brevedad y didacticismo, que el tema central de las mismas es indefectiblemente el amor. Pérez de Montalbán hace referencia a los males que provocan los celos en un pasaje del *Envidioso castigado*:

¡Oh venenoso sabroso que entretienes y matas! ¡Oh tormento apacible que regales y ofendes! [...] ¿Si se gozan y el amor por demasiado se pasa a celoso, qué inquietud? [...] <sup>279</sup>.

El amante sabía perfectamente lo que deseaba y la huella del neoplatonismo, o de los signos de amor entre los personajes, muestran a las claras los requiebros de la sociedad del XVII. Por ello, Rodríguez Cuadros se pregunta:

¿Cómo es que, aparentemente, el ideal romántico que se instala en la novela del XVII, como norma general, es precisamente la sustitución de un código amoroso basado en la libertad de los amantes por el ritual final feliz del matrimonio?<sup>280</sup>

Así, Beatriz, protagonista de *La industria vence desdenes* de Mariana de Carvajal, afirma: «Muera yo a manos de mi dolor y no mueran en mí mis obligaciones»<sup>281</sup>. Téngase en cuenta, aunque lo desarrollaremos más tarde, que doña Beatriz de Almeyda es el objetivo amoroso de don Jacinto, que despliega toda una serie de mañas cuyas consecuencias se manifiestan, por ejemplo, en los gestos de la mujer, cuando rasga los papeles del amante, en el arrebató de sus desacuerdos o en la palidez del rostro de don Jacinto al tomarle las manos. La melancolía, consecuencia de las aventuras sentimentales, se plasmará desde un enfoque deudor del amor cortés; por ejemplo, don Jacinto le da de comer pechuga de ave a su amada (con las connotaciones eróticas inherentes a estas volátiles durante el Siglo de Oro), mientras los demás temen

---

<sup>278</sup> Evangelina Rodríguez Cuadros, *Novela corta marginada del siglo XVII español. Formación y sociología en José Camerino y Andrés de Prado*, Valencia, Universidad, 1979, pp. 67-68.

<sup>279</sup> Juan Pérez de Montalbán, *Sucesos y prodigios de amor*, edición de Luigi Giuliani, Barcelona, Montesinos, 1992, p. 117.

<sup>280</sup> Evangelina Rodríguez Cuadros (ed.), *Novelas amorosas*, p. 34.

<sup>281</sup> Mariana de Carvajal, *Navidades de Madrid y noches entretenidas*, a cargo de Antonella Prato, «Introducción» de María Grazia Profeti, Milán, Franco Angeli, 1988, p. 147.

que muera de tristeza; o bien mediante la astucia picaresca, como ejemplificaremos a propósito del *Pícaro amante* de Camerino.

En definitiva, todos y cada uno de los autores citados eligen para sus colecciones el amor y los celos como ejes temáticos trascendentes, ya desde las *Novelas ejemplares* de Cervantes y uno de los relatos interpolados (*El curioso impertinente*) en la primera parte del *Quijote*, que constituyen la vara de medir el resto de las novelitas examinadas en nuestro estudio.

### 3.1. «*El celoso extremeño*» y «*El curioso impertinente*»: hecatombes de amor

...la amarga pestilencia de los celos...

Miguel de Cervantes, *La gitanilla*<sup>282</sup>

El desengaño social y humano producido por la crisis durante el reinado de los Austrias menores fue un maligno aliciente para los autores de la época, que intentaron plasmar en sus textos la melancolía, los arrebatos pasionales, la desconfianza y la mentira despiadada. Por ello, los ingenios barrocos reflejan el *alter ego* de los personajes, los cuales no pueden superar las funestas consecuencias del amor y los celos, temas basilares de la novela corta del siglo XVII y motor de las dos sobre las que asentamos nuestra tesis: *El celoso extremeño* (*Novelas ejemplares*, 1613) y *El curioso impertinente* (interpolada en la primera parte del *Quijote*, 1605) de Cervantes, al que desde bien pronto interesaron estos asuntos, patentes tanto en la *Galatea* como en el *Persiles*, con una sola finalidad: su reprobación. De ahí el fatídico desenlace de cada relato: muertes inesperadas, ausencias repentinas y retiros en monasterios clausurados.

Resulta habitual que el caballero galante ame apasionadamente a la bella e ingrata dama que, por su «ternura y delicadeza», es considerada bondadosa y humilde, aun cuando, en realidad, sus maliciosas intenciones por conseguir lo prohibido –el otro, el amante– hacen que broten en ella el orgullo, la codicia y la soledad. Estos triángulos amorosos –que como hemos adelantado a veces se convierten en cuartetos o incluso sextetos– la arrastran sin remedio hacia la muerte, pues parece que lo más natural en aquellos tiempos era asesinar a la propia esposa delante de las mismas barbas del rey, a fin de recuperar la honra perdida.

---

<sup>282</sup> Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares*, ed. Jorge García López, Barcelona, Crítica, 2001, p. 71.

En efecto, cuando una mujer se casaba, empezaba a jugar sus cartas y conocía a la perfección que la sospecha del adulterio en ocasiones resultaba más que suficiente para perder la vida. La clase social, en este sentido, parece haber influido considerablemente en estos lances, ya que abundan los maridos pobres que hacen el papel de alcahuetes, o que consienten siquiera el adulterio de sus esposas. No en vano, existen referencias más serias en las que el adulterio tiende a considerarse un mal absoluto, una transgresión tan severa de las normas de la moral, que no se cuestiona ni se analiza, sino que se condena sin ambages. Y es aquí donde Cervantes se distingue de otros coetáneos, pues suele buscar la causa del adulterio femenino en la conducta de los desdichados y burlados esposos.

En este sentido, Castro concreta con admirable contundencia: «Cervantes no ha presentado nunca un adulterio que en el fondo no apruebe o disculpe»<sup>283</sup>. No sólo en sus piezas entremesiles (*El viejo celoso* o *La cueva de Salamanca*) sino también en su comedia (*La comedia famosa de la Casa de los celos y selvas de Ardenia*) y en su novelística (al comienzo de *La gitanilla*, en la conceptualización del perfil del celoso en *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, *El celoso extremeño* y *El curioso impertinente*), se percibe una amplia defensa del adulterio por la actitud de los maridos y a la vez no se ocultan los instintos de asesinato latentes en sus celos, dejando al trasluz el trasfondo legal que apoya semejante crueldad. Para Cervantes la venganza se plantea como un problema y no como una solución<sup>284</sup>. Sin embargo, habiendo variado poco las leyes sobre el adulterio desde la época de Alfonso X El Sabio hasta el siglo XVIII, lo más habitual era cumplir a rajatabla y letalmente el título de la comedia de Calderón: «a secreto agravio secreta venganza»<sup>285</sup>.

Pues bien, a pesar del extenso empleo del vocablo «adulterio» durante el Barroco, hay que señalar que aparece pocas veces en la obra cervantina. Sólo es utilizado en una ocasión en *El Quijote*, puesto en boca de Lotario en *El curioso impertinente*. A lo largo de extenso discurso, éste hace referencia a la mujer «adúltera» y a las perniciosas consecuencias que dicha condición representa para el marido:

Porque yo tengo para mí, ¡oh amigo!, que no es una mujer más buena de cuanto es o no es solicitada, y que aquella sola es fuerte que no se dobla a las promesas,

---

<sup>283</sup> Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona, Crítica, 1987, p. 242.

<sup>284</sup> Véase Steven Hutchinson, *Economía ética de Cervantes*, Alcalá, Centro de Estudios Cervantinos, 2001, pp. 147-162.

<sup>285</sup> Francisco Tomás y Valiente, *El derecho penal de la monarquía absoluta (siglos XVI-XVII-XVIII)*, Madrid, Editorial Tecnos, 1969, pp. 71-72.

a las dádivas, a las lágrimas y a las continuas importunidades de los solícitos amantes. Porque ¿qué hay que agradecer –decía él– que una mujer sea buena, si nadie le dice que sea mala? [...] Así que la que es buena por temor, o por falta de lugar, yo no la quiero tener en aquella estima en que tendré a la solicitada y perseguida, que salió con la corona del vencimiento<sup>286</sup>.

La única mujer de la narrativa cervantina que admite que ha cometido adulterio y, en consecuencia, sufre la prisión y el destierro, es Luisa la Talaverana en uno de los lances del *Persiles*. Este detalle, pues, sin embargo, aunque como decimos, silenciado, es una constante que adorna a los personajes femeninos en la obra del complutense, ya que las espadas de sus maridos sobrevuelan a menudo por sus cabezas, aunque todas acaben sobreviviendo. Los deseos de venganza del caballero de turno o se desvían o se materializan contra ellos, acabando por desvanecerse. A esto contribuyen los opresivos conceptos de «honra» y «honor», pues más allá de la culpabilidad o estigmatización de la mujer, se concibe la infidelidad como consecuencia de las dificultades que puede ocasionar el matrimonio, más aún si éste es concertado o pasto de desavenencias.

Así las cosas, el tema del adulterio en la novelística de Cervantes resulta muy problemático desde una perspectiva ética, incorporándose a una tendencia que ya prevalecía en Europa desde los tratados políticos de Maquiavelo y los ensayos de Montaigne. Lo cual, a lo largo del siglo XVII, se desarrolló con desconfianza y pesimismo aún mayores en España. No se trata, en este sentido, de aportar a las pasiones un imperceptible espacio de juego frente a la normativa moral, sino de saber si incluso la voluntad moral es capaz de resistir, y en qué medida, el asalto de las pasiones humanas. Mientras que las novelas boccaccianas se orientaban hacia una importancia masiva de los sentidos frente a las imparable exigencias de la integridad, en Cervantes prevalece lo contrario: qué papel desempeña la conducta frente a los sentimientos opresores. Así pues, se cuestiona la autonomía y responsabilidad del ser humano.

Con otras palabras, el amor es el mejor de los sentimientos, pero nos convierte con frecuencia en el peor de los seres. El alcalaíno nos deja claro que la difidencia es la enfermedad mortal del amor. Los enamorados dolidos traicionan, calumnian, matan con una fuerza destructiva que difícilmente es capaz de generar otro sentimiento. Se inmolan por miedo de ser atacados, optando por suicidarse como amantes antes que recibir la dicha de ser amados. El autor de *El Quijote* presenta en su obra personajes

---

<sup>286</sup> Miguel de Cervantes, *El Quijote*, p. 398.

que, a pesar de su indiscutible debilidad y siendo conscientes de la misma, pueden llegar a regir sus propios destinos con la condición de ser humildes y prudentes.

### 3.1.1. *Celos y amor en «El celoso extremeño»*

Ya desde el título de esta novela, Cervantes sugiere a las claras una de las características del perfil del celoso: su naturaleza extremista. Carrizales, de origen extremeño, se muestra contundente desde su pre-historia hasta el presente en sus deleznales pensamientos e incontrolables emociones<sup>287</sup>. El autor se detiene con detalle en la presentación del celoso antes de tomar la decisión de contraer matrimonio:

No ha muchos años que de un lugar de Extremadura salió un hidalgo, nacido de padres nobles, el cual, como un otro pródigo, por diversas partes de España, Italia y Flandes anduvo gastando así los años como la hacienda<sup>288</sup>.

Carrizales intenta que su vida se desarrolle en otros escenarios que lo alejen de su rincón nativo: todo se centra, pues, en permanecer en la cumbre o tropezar hasta desvanecerse<sup>289</sup>, lo cual se demuestra en sus infatigables ansias por viajar, gastar sus ahorros hasta llegar a la ciudad de Sevilla y consumir allí lo poco que le quedara. Desde la capital andaluza marchará a las Indias, territorio por excelencia en nuestra literatura para dar refugio a los personajes fracasados<sup>290</sup>:

Tan falto de dineros, y aun no con muchos amigos, se acogió al remedio a que otros muchos perdidos en aquella ciudad, se acogen, que es el pasarse a las Indias, refugio y amparo de los desesperados de España<sup>291</sup>.

A su regreso a la Península, le quedará el recuerdo de sus años de juventud, siendo consciente del paso vertiginoso del tiempo, con lo que comienza a reorganizar sus quehaceres y toma la decisión de contraer matrimonio para así estabilizarse, como

---

<sup>287</sup> Jesús G. Maestro, *Las ascuas del Imperio. Crítica de las Novelas Ejemplares de Cervantes desde el materialismo filosófico*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2007, p. 181, señala que «Carrizales, el viejo celoso extremeño, es probablemente uno de los personajes patológicos más peligrosos de la literatura cervantina».

<sup>288</sup> Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Austral, 1985, p. 33.

<sup>289</sup> Julio Rodríguez-Luis, *Novedad y ejemplo de las novelas de Cervantes*, Madrid, José Porrúa Turanzas, II, 1980, p. 2, apunta que «la impresión general es en extremo pesimista».

<sup>290</sup> Pensemos por ejemplo en el pícaro Pablos (*El Buscón*), al que Quevedo desplazó al final de su novela hasta las Indias. Asimismo, Loaysa (*El celoso extremeño*) emigrará a dichas tierras cuando ve que su plan no ha funcionado, al igual que el propio Carrizales al inicio del relato.

<sup>291</sup> Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 33.



uno de los pasos previos a la llegada de la muerte. Carrizales no ambiciona otro objetivo que alcanzar el sosiego, pasando la temida vejez al lado de una «inocente mujer» a la que luego dejar sus bienes. De poco le servirá la experiencia de las Indias, donde parece que «en algunos años que fue soldado aprendió a ser liberal»<sup>292</sup>. Sin embargo, inesperadamente, el miedo acaba paralizándolo y obligándolo a cambiar su concepción sobre el matrimonio, que se traduce para él en una enorme gabela:

[...] y parecíale que aún podía llevar la carga del matrimonio; y en viéndole este pensamiento, le sobresaltaba un tan gran miedo, que así se le desbarataba y deshacía como hace a la niebla el viento; porque de su natural condición era el más celoso hombre del mundo<sup>293</sup>.

Cervantes nos dibuja por tanto un personaje encorsetado por sus ideas, que acusa su inseguridad e incapacidad de reflexionar sobre sus circunstancias, fruto esencial de los celos, que destruyen su fortuna e invaden la coraza que construye a su alrededor: un matrimonio fallido, una casa fortificada que se derrumba de un solo y lascivo soplo. Carrizales es excesivo hasta para acumular y conservar no sólo su riqueza, sino también su propia vida. Sin embargo, se muestra algo más reflexivo cuando los celos irrumpen en su devenir, «pues con sólo la imaginación de serlo, le comenzaban a ofender los celos, a fatigar las sospechas, a sobresaltar las imaginaciones»<sup>294</sup>. Tanto es así que piensa por momentos en no casarse. Pero al instante vuelve a su mente la idea del matrimonio, y de esta forma sus cavilaciones no lo dejan decidir con claridad hasta que se cruza con la bella y joven Leonora, «doncella de agradable rostro y hermosa»<sup>295</sup>. No obstante, para el viejo el matrimonio es una imposición que obedece sin pensar en las posibles y adversas consecuencias: «Casarme he con ella»<sup>296</sup>.

Cervantes perfila, pues, un personaje cuyas determinaciones lo arrastran hasta la miseria. Aun sabiendo que el matrimonio lo desasosiega, Carrizales consiente en casarse quedando así atrapado y, finalmente, desolado. Este solipsismo del extremeño, que varios estudiosos ponen de relieve<sup>297</sup>, es el fruto granado de sus temores hacia el cambio de vida, más aún si consideramos su avanzada edad:

---

<sup>292</sup> Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 35.

<sup>293</sup> *Ibidem*.

<sup>294</sup> Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares*, pp. 35-36.

<sup>295</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>296</sup> *Ibidem*.

<sup>297</sup> Juan Bautista Avalle-Arce, «Introducción» a Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares*, Madrid, Castalia, 1982, etiqueta *El celoso extremeño* como la «novela del solipsismo» (p. 31). Asimismo, Ruth El

Tal estaba de abrasado el pecho del celoso viejo, el cual apenas dio el sí de esposo, cuando de golpe le embistió un tropel de rabiosos celos, y comenzó sin causa alguna a temblar y a tener mayores cuidados que jamás había tenido<sup>298</sup>.

Sólo durante sus soliloquios es cuando Carrizales se comunica consigo mismo. Se trata, por tanto, de un personaje ensimismado que intenta detener el tiempo y controlar lo que acontece dentro y fuera de su casa sin lograrlo. Tal condición repercute ya no sólo sobre él, sino también sobre su esposa y sus criadas. No en vano, la primera muestra de celos se produjo nada más pronunciar el “sí quiero”, momento en el que el protagonista toma la decisión de enclaustrar a su esposa, prohibiendo así hasta la entrada del sastre en la casa. Hasta tal punto llegará su celopatía que, por el temblor de su cuerpo, «halló una pobre a cuya medida hizo hacer una ropa, y probándosela a su esposa, halló que le venía bien, y por aquella medida hizo los demás vestidos»<sup>299</sup>.

La abundancia y la riqueza de Carrizales son positivamente valoradas por los padres de Leonora, encantados con su acaudalado yerno, ya que su delicada hija obtenía así de él todo lo necesario. No obstante, y a pesar de ello, no osaban darse cuenta de que su «inocente Leonora» estaba sufriendo un calvario que *a posteriori* se traduciría en mayores padecimientos:

[...] los padres de la desposada se tuvieron por más que dichosos en haber acertado con tan buen yerno, para remedio suyo y de su hija<sup>300</sup>.

Georges Güntert apunta, en este sentido, que «las dos fuerzas que mayormente influyen en la trama de nuestro cuento son, sin duda alguna, el dinero y las pasiones. Estas últimas están condicionadas, en parte, por la edad»<sup>301</sup>. Igual que sucede con otros personajes femeninos de las *Ejemplares*, el narrador no caracteriza de forma minuciosa a Leonora, pues parece que sólo la define como un objeto para que el lector observe el

---

Saffar, *Novel to Romance: A Study of Cervantes, “Novelas Ejemplares”*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1974, p. 41, y Florencio Sevilla y Antonio Rey, «Introducción» a Miguel de Cervantes, *El celoso extremeño*, Madrid, Alianza, 1997, p. 43, hacen referencia al aislamiento de Carrizales. Por último, Stanislav Zimic, *Las Novelas Ejemplares de Cervantes*, Madrid, Siglo XXI, 1996, puntualiza que el solipsismo de Carrizales es un «enorme egoísmo [...] a veces muy obvio y, otras, disfrazado bajo la apariencia de magnanimidad, generosidad, liberalidad» (p. 256).

<sup>298</sup> Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares*, pp. 36-37.

<sup>299</sup> *Ibidem*.

<sup>300</sup> *Ibidem*.

<sup>301</sup> Georges Güntert, *Cervantes: Narrador de un mundo desintegrado*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2007, p. 302.

efecto que suscitan en ella los celos del viejo. Le basta con decir, pues, que es muy hermosa, cualidad más que suficiente para que el astuto Loaysa pueda urdir su plan. La «honesta» joven, por su parte, siente tal apego hacia su marido que le resulta imposible abandonarlo. De una niña que no conocía la abundancia ni el lujo en el vestir no se puede pedir que reaccione de otra forma pues, cortejada por su esposo, se adentra en un mundo de oropel que le llamaba la atención y no tenía la menor intención de abandonar, por la sencilla razón de que no conocía otro:

La niña estaba asombrada de ver tantas galas, a causa que las que ella en su vida se había puesto no pasaban de una saya de raja y una ropilla de tafetán<sup>302</sup>.

El celoso no buscaba en Leonora un ser virtuosamente inocente, sino más bien inocentemente ignorante que no echara de menos su libertad. Como comenta García Lorenzo, esta mujer «no es una roca dispuesta a resistir la fuerza de las olas, sino un madero que flota en el mar de la vida, juguete del agua y del viento»<sup>303</sup>. No ha probado el amor. Vive en Sevilla sin conocer apenas sus calles. No ha gozado de la alegría, del profundo encanto de la ciudad. Con palabras de Sánchez Rojas, «Leonora está acostumbrada a encoger los hombros, a bajar la cabeza, a obedecer ciegamente, no tiene más voluntad que la de su marido»<sup>304</sup>. De ahí que Carrizales se aprovechara de tal circunstancia, amoldando la casa a su gusto para que Leonora no tuviera conexión con el exterior<sup>305</sup>. Se trata en definitiva de una casa-prisión de la que sólo Carrizales puede salir.

Es más, había llegado a comprar un terreno para edificarlo aparte, adornándolo con unos encantadores jardines repletos de floridos naranjos para que su esposa no se sintiera frustrada. Por último, contrató a don Luis, un viejo eunuco, para que la cuidara. Y no se pierda de vista que todas las ventanas se abrían hacia el cielo para que la mujer no tuviera visión alguna del exterior; la compra de un menaje concreto, con el que simulaba ser un importante señor, el cual sería utilizado por las criadas de la casa; y la eliminación de todas las referencias a varones o animales machos de los tapices y adornos de la mansión, a propósito de la cual Sieber<sup>306</sup> apunta su «valor metafórico», ya

---

<sup>302</sup> Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 37.

<sup>303</sup> Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 13.

<sup>304</sup> José Sánchez Rojas, *Las mujeres de Cervantes*, Barcelona, Montaner y Simón, 1916, p. 49.

<sup>305</sup> Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas, *op. cit.*, p. 37, apuntan que se trata del verdadero protagonista de la novela.

<sup>306</sup> Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares*, ed. Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 1980, II, p. 19.

que «es creada por él, pero al mismo tiempo una metáfora de Leonora», pues Loaysa quiere penetrar tanto en este recinto como en el interior de la hermosa joven.

Para ello, no podía faltar la llave maestra con la que «el monstruo» dormía todas las noches. Cuando la casa estaba preparada, se atrevió a ir a la busca (y captura) de su esposa que mientras tanto permanecía con sus padres. La entrada de Leonora en la casa no resultó nada alegre. La muchacha, sin saber lo que le esperaba ni conocer tampoco los derechos conyugales, fue llevada de la mano por su carcelero y «llorando con sus padres, les pidió su bendición». Carrizales, para afianzar sus propósitos y normas, da además un sermón a las criadas con el fin de custodiar su más preciado tesoro: la inocencia de una niña que fue comprada por veinte mil ducados<sup>307</sup>. Convierte su casa en una lúgubre prisión para su esposa. Recuerda, según indican Avalle-Arce y Riley, a las «ambivalencias del ingenio barroco, tal como la cuna-sepultura, o sea, el mundo como un seno y como una cárcel en que el espíritu se esfuerza por renacer»<sup>308</sup>.

A lo largo de su estancia en ese lugar luctuoso y cerrado, Leonora pasará el tiempo con sus doncellas, entreteniéndose en hacer muñecas, lo que denota su condición añorada y su simpleza, que tanto beneficiaba al extremeño, así como su retroceso hasta un estado infantil. Por su parte, el viejo está muy seguro de que nada ni nadie le arrebatarán su casta joya, pues tenía a Leonora aún más embobada con sus riquezas, satisfaciendo así sus caprichos. De esta manera es cómo el celoso se aprovecha del desconocimiento y la inmadurez de la joven, llegando a maltratarla psicológicamente.

El narrador, en este sentido, dignifica el amor absoluto de Leonora hacia su esposo:

La plata de las canas del viejo, a los ojos de Leonora, parecían cabellos de oro puro, porque el amor primero que las doncellas tienen, se les imprime en el alma, como el sello en la cera<sup>309</sup>.

Sin embargo, Carrizales se equivocó de tal manera que el propio «género humano» hizo que cada cual recibiera lo que se merecía. Tras sufrir los síntomas de la ansiedad, pues pensaba durante el día y no dormía de noche, ingeniándose para que

---

<sup>307</sup> Alfredo J. Sosa-Velasco, «La autonomía como horizonte personal: La transformación de Leonora en *El celoso extremeño*», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 2004, p. 3, puntualiza que Leonora es «objetificada y cosificada por quien será su futuro esposo desde el momento en que la conoce».

<sup>308</sup> Juan Bautista Avalle-Arce y Edward C. Riley, *Suma cervantina*, Madrid, Tamesis, 1973, p. 101.

<sup>309</sup> Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 40.

Leonora no supiera nada del exterior, consiguió que su casa oliera a «honestidad, recogimiento y recato» y convirtió a su esposa en una mujer sumisa a sus ideas:

Pensaba y creía que lo que ella pasaba pasaban todas las recién casadas; [...] ni su voluntad deseaba otra cosa más de aquella que la de su marido quería<sup>310</sup>.

Carrizales la tenía tan ensimismada y encerrada que ni ella era consciente del comportamiento de su marido, el cual, como apunta el narrador, «ni manzanas de oro tan guardadas» tenía; momento idóneo para que Cervantes introduzca la figura de Loaysa, un joven apuesto que, guiado por sus vanidosos deseos de conseguir fortuna y por la belleza de Leonora, se las ingenia para colarse en la vallada casa hasta penetrar en el dormitorio del viejo y de la niña. El virote de esta historia vivía en Sevilla, formando parte de la «gente de barrio», holgazana y ociosa. De hecho, a este mozo, soltero para más señas, le mataba la curiosidad por saber qué se escondía tras las paredes y ventanas cerradas del hogar del celoso, intuyendo que le estaba prohibida su entrada. Cuando se da cuenta de la situación, no dudará en planificar cómo acceder. En resumidas cuentas, Loaysa no acepta la prohibición e insiste para conseguir su propósito:

Supo la condición del viejo, la hermosura de su esposa y el modo que tenía en aguardarla: todo lo cual le encendió el deseo de ver si sería posible expugnar, por fuerza o por industria, fortaleza tan guardada<sup>311</sup>.

El disfraz forma parte de su trama, ya que no es más que un pícaro<sup>312</sup> que con su astucia se las ingenia para adentrarse en el aposento de Carrizales:

[...] se puso unos calzones de lienzo limpio, y camisa limpia; pero encima se puso unos vestidos tan rotos y remendados, que ningún pobre en toda la ciudad los traía tan astrosos<sup>313</sup>.

Se convierte, pues, en un pobre tullido que lo único que pretende es dar lástima a los demás. Para ello, engaña a las criadas, en especial, a la dueña Marialonso, y al eunuco don Luis. La música formará parte de su plan, en la medida en que don Luis

---

<sup>310</sup> *Ibidem.*

<sup>311</sup> Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 41.

<sup>312</sup> Mirta Aguirre, *La obra narrativa de Cervantes*, Ciudad de la Habana, Pueblo y educación, 1989, p. 237, lo denomina «pícaro entero y verdadero».

<sup>313</sup> Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 41.

queda atrapado por las notas que el *virote* tocaba con su guitarra: «...y Luis el negro, poniendo los oídos por entre las puertas, estaba colgado de la música del virote»<sup>314</sup>. Intenta convencerlo para enseñarle algunos compases y, con ello, obtener cierto beneficio monetario. El eunuco acuerda con él que hará todo lo posible para abrir la puerta, valiéndose de los útiles necesarios, y, gracias a ello, Loaysa se inmiscuye en la cárcel del viejo celoso. Intuye con plena conciencia que al dar ese paso entraría en las tétricas alcobas y gozaría, por fin, de la bella Leonora. El motivo que lleva al joven a hacer las premeditadas argucias, además de su curiosidad, no es otro que la riqueza y la extraña construcción de la mansión. Llega a pensar que si conquistaba a Leonora, podría quedarse con la hacienda del viejo, al que pocos días le quedaban ya de vida.

Engañado don Luis, el siguiente objetivo es hacerse con la confianza de la dueña de la niña. Marialonso hacía bastante tiempo que no se relacionaba con hombres, al igual que las restantes criadas de la casa. El astuto Loaysa intenta seducirla con su cálida voz:

[...] tomó Loaysa la guitarra, y cantó aquella noche tan extremadamente, que las acabó de dejar suspensas y atónitas a todas, así a la vieja como a las mozas<sup>315</sup>.

El deseo de la criada por ver al *virote* más de cerca propicia la entrada del sagaz joven por la puerta principal de la sombría casa. Loaysa ofrece unos polvos somníferos para el viejo, el cual tenía el sueño muy ligero a causa de su desconfianza y de sus celos. Marialonso acepta, ya que era consciente de que todas las doncellas se encontraban injustamente enclaustradas bajo las órdenes de su señor y sin poder disfrutar del mundo exterior; más aún su pobre señora, «que no la deja a sol ni a sombra, ni la pierde de vista ni un solo momento»<sup>316</sup>. Rey Hazas apunta al respecto que «a las mujeres encerradas que viven en la casa sevillana [...], Loaysa les pareció un ángel cuando lo vieron porque estaban habituadas a ver sólo al viejo y decrepito Carrizales»<sup>317</sup>.

El acercamiento entre Loaysa y Leonora se produce durante la noche, momento idóneo para los enamorados que guarda cierta simbología con el hilo argumental de la

---

<sup>314</sup> Véase Pilar Berrio, «Loaysa: versión cervantina de un mito clásico», *Anales cervantinos*, XXXIV, 1998, pp. 243-253, en el que se identifica a este personaje con el mito de Orfeo («Orfeo cantor»), que simboliza fundamentalmente el poder de la música.

<sup>315</sup> Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 52.

<sup>316</sup> Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 50.

<sup>317</sup> Antonio Rey Hazas, «Cervantes se reescribe: teatro y *Novelas ejemplares*», *Criticón*, 76, 1999, pp. 119-164 (p. 137).

novela, ya que no sólo remite al interior de la lúgubre casa, sino también a la funesta y egoísta consciencia de los personajes, antesala de la inesperada muerte del protagonista. En el polo opuesto, sólo se vislumbra la cierta luz en la llegada de las palomas, convocadas por la música del virote, que simboliza la paz que transmite el sonido de la guitarra y la pureza e inocencia de la hasta el momento joven y casta Leonora:

Vino la noche, y la banda de las palomas acudió al reclamo de la guitarra. Con ellas vino la simple Leonora, temblorosa y temblando de que no despertase su marido<sup>318</sup>.

Leonora, el personaje con un perfil más ambiguo de toda la novela, se muestra, por una parte, recatada e intenta respetar a su esposo, guardando la compostura. Sin embargo, y se acrecientan entonces las sospechas del lector, no prohíbe que Loaysa la mire por el agujero de la cerradura. De esta manera, deducimos que la bella joven, pese a su inocencia y desconocimiento, ansía la cercanía de un mozo soltero. No hay más que observar las palabras de la dueña Marialonso sobre el deseo femenino:

Y siendo esto así, como lo es, no sería razón que a truco de oír dos, o tres, o cuatro cantares, nos pusiésemos a perder tanta virginidad como aquí se encierra<sup>319</sup>.

No obstante, le preocupa que el viejo celoso la descubra, siendo consciente de que debe comenzar a preservar su honra:

A esto contradijo su señora con muchas veras, diciendo que no se hiciese la tal cosa, ni la tal entrada, porque le pesaría en el alma, pues desde allí le podían ver y oír a su salvo y sin peligro de su honra<sup>320</sup>.

Las mujeres de la casa desconfían del desconocido Loaysa y lo obligan a jurar que su intención es hacerles reír un rato, sin aventurarse a otro tipo de sutiles acercamientos. Loaysa cosecha todo tipo de elogios, principalmente de la dueña, mientras que Leonora se mantiene al margen de ese descaro, en su afán de hiperbolizar su nobleza:

---

<sup>318</sup> Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 51.

<sup>319</sup> Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 57.

<sup>320</sup> Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 52.

¡Ay, qué copete que tiene tan lindo y tan rizado! [...] ¡Ay, qué ojos tan grandes y tan rasgados!<sup>321</sup>

Se trata del único personaje que manifiesta frescura y alegría en la lúgubre y austera casa. Las mujeres de la casa cantan juntas entonces unos versos que recuerdan a la trama de la acción principal, destacando la prohibición y la cárcel de amor:

Dicen que está escrito,  
y con gran razón,  
ser la privación  
causa de apetito:  
crece en infinito  
encerrado amor<sup>322</sup>...

Durante dicho lance, Cervantes confiere mayor amenidad y hasta musicalidad a la novela, en virtud de esta canción, que propicia la introducción de un cuadro teatral. Sin embargo, la inocencia de Leonora, por una parte, y el furor de sus criadas, por otra, hacen que la figura del músico no resulte tan agradable para el lector: Loaysa engaña a la joven mientras se conjura a través de sus gestos con las criadas y la vieja Marialonso. Jura en falso, sobre todo en la primera de las dos versiones que se han conservado de esta novela, donde todo resulta más descarado, incluyendo el apóstrofe a las barbas de Pilatos y la parodia su propia promesa:

Por cierto, señoras hermanas y compañeras mías, que nunca mi intento fue, es, ni será otro, que daros gusto y contento en cuanto mis fuerzas alcanzaren. [...] Y quiero hacer saber a vuestra merced que debajo del sayal hay al, y que debajo de mala capa suele estar un buen bebedor. Mas, para que todas estén seguras de mi buen deseo, determino de jurar como católico y buen varón, y así juro por la intemerata eficacia, donde más santa y largamente se contiene, y por las entradas y salidas del santo Líbano monte, y por todo aquello que en su proemio encierra la verdadera historia de Carlomagno, con la muerte del gigante Fierabrás, de no salir ni pasar del juramento hecho y del mandamiento de la más mínima y desechada de estas señoras, so pena que si otra cosa

---

<sup>321</sup> Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 59. Los ojos rasgados son símbolo de astucia y picardía. Otros personajes de nuestra literatura, como Melibea («Los ojos verdes, rasgados; las pestañas luengas...») o secundarios, como la Anita del *Buscón*, son caracterizados de esa manera.

<sup>322</sup> Miguel de Cervantes, *op. cit.*, p. 60.



hiciere o quisiere hacer, desde ahora para entonces y desde entonces para ahora lo doy por nulo y no hecho ni valedero<sup>323</sup>.

Loaysa pronuncia a la postre un discurso, mostrando plena sinceridad y confianza. Su final, que no sirve sino para anular en el que anula su anterior juramento, causa cierto jolgorio entre las criadas:

¡Este sí que es juramento para enternecer las piedras! ¡Mal haya yo si más quiero que jures; pues con sólo lo jurado podrías entrar en la misma sima de Cabra!<sup>324</sup>

Engañada Leonora, la comitiva se adentra en la casa y se acerca a la austera habitación del extremeño, que dormía plácidamente. El silencio prevalece, en esos instantes, como indicio del respeto hacia el viejo celoso, hasta que Loaysa comenta que el unguento<sup>325</sup> con el que van a untar al protagonista «ponía a un hombre como muerto»; opinión que Leonora suscribe, rompiendo de forma rotunda la quietud de las criadas y el respeto hacia su esposo:

Ella, callando y por señas, le hizo levantar, y todas estaban como mudas, sin osar hablar<sup>326</sup>.

Además, confiando en el juramento de Loaysa, pronunciado cuando ella no estaba presente («pues si ha jurado, asido le tenemos. ¡Oh, qué avisada que anduve en hacelle que jurase!»), maldice las enfermedades del viejo y asemeja su sueño al de una bestia<sup>327</sup>:

[...] que si así no fuera, ya él hubiera despertado veinte veces, según le hacen de sueño ligero sus muchas indisposiciones; pero después que le unté, ronca como un animal<sup>328</sup>.

---

<sup>323</sup> Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 58.

<sup>324</sup> *Ibidem*.

<sup>325</sup> Francisco López Muñoz y Cecilio Álamo, «El *Dioscórides* de Andrés Laguna en los textos de Cervantes: de la materia medicinal al universo literario», *Anales cervantinos*, XXXIX, 2007, pp. 193-217 (p. 201), apuntan que el unguento que se le proporciona a Carrizales proviene de «unturas alopiadas, que tenía tal virtud que, fuera de quitar la vida, ponía a un hombre como muerto».

<sup>326</sup> Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 59.

<sup>327</sup> Jesús G. Maestro, *Las ascuas del Imperio*, pp. 181-185, explica el sarcasmo que se esconde bajo el juramento de Loaysa, de acuerdo con las exigencias de Marialonso.

<sup>328</sup> Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 59.

La fiesta se interrumpe trágicamente porque los polvos somníferos que le han dado al viejo hacen su efecto y es la negra Guiomar<sup>329</sup> la que avisa de que éste se ha despertado inesperadamente. Cervantes describe la situación con una serie de metáforas en las que subraya de nuevo el símbolo de la paloma, vinculada ahora a emociones tan humanas como el miedo:

Quien ha visto banda de palomas estar comiendo en el campo sin miedo lo que ajenas manos sembraron, que al furioso estrépito de disparada escopeta se azora y levanta, y olvidada del pasto, confusa y atónita cruza por los aires, tal se imagine que quedó la banda y corro de las bailadoras, pasmadas y temerosas<sup>330</sup>.

Leonora se aterroriza hasta el punto de herirse con sus «hermosas manos». Se culpabiliza por haber incumplido las normas del viejo celoso y lo paga con su propio cuerpo. Sin embargo, la vieja y astuta Marialonso reacciona rápidamente y empuja a Loaysa hacia una de las parcas alcobas. Nótese que Carrizales continuaba durmiendo, con lo que el sosiego regresa a la casa, y que Leonora ya conoce lo que significa «desobedecer» a su esposo. Se trata de un momento agrídulce para ella, pues se divierte con la música del joven, pero reacciona temblando al escuchar la voz del viejo. Como se trata de una niña que no ha conocido la maldad, puede ser condicionada por cualquiera de los que la rodean. Y es así como la vieja Marialonso actúa en calidad de alcahueta<sup>331</sup>, persuadiéndola para que se aproxime a Loaysa, encelándola con el placer que hallará entre brazos y asegurándole que nadie se iba a enterar de aquel desliz. Luego al deseo vence al miedo y la joven acepta el “consejo” de su criada:

Leonora se rindió, Leonora se engañó, y Leonora se perdió, dando en tierra con todas las prevenciones del discreto Carrizales, que dormía el sueño de la muerte de su honra<sup>332</sup>.

---

<sup>329</sup> Guiomar y Luis son dos personajes que se asemejan a la figura del gracioso en la comedia. Luis, por orden del celoso, debe vigilar la entrada de la casa. Guiomar, por su parte, está atenta al despertar del viejo. Sus intervenciones nos recuerdan a las escenas de los entremeses del complotense, como *El viejo celoso*.

<sup>330</sup> Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 61.

<sup>331</sup> Miguel de Cervantes, *ibidem*. Cervantes dibuja un trasunto de la figura de Celestina bajo la figura de Marialonso, criticando a su vez el oficio de alcahueta: «¡Oh dueñas, nacidas y usadas en el mundo para perdición de mil recatadas y buenas intenciones! ¡Oh, luengas y repulgadas tocas, escogidas para autorizar las salas y los estrados de señoras principales, y cuán al revés de lo que debíades usáis de vuestro casi forzoso oficio!».

<sup>332</sup> Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 64.

La vieja no quería sino vengarse de la «inocente» Leonora. Deseaba estar junto a Loaysa, pero al confesarle éste que la había utilizado para acercarse a su señora, Marialonso se encoleriza y, a pesar de imaginarse las consecuencias que sufriría la joven al ser descubierta por el celoso, la engaña con sus deleitables palabras y la obliga a permanecer junto al virote:

Tomó Marialonso por la mano a su señora, y casi por fuerza, preñados de lágrimas los ojos, la llevó donde Loaysa estaba, y echándoles la bendición con una risa falsa de demonio, cerrando tras sí la puerta, los dejó encerrados, y ella se puso a dormir en el estrado<sup>333</sup>.

A esta alcahueta no le importaba que los jóvenes fuesen descubiertos por el celoso, ya que prefería dormir plácidamente antes que vigilar la puerta del aposento. Por su parte, Loaysa, al verse al lado de Leonora, procura aprovecharse del momento y acorta su distancia con la joven esposa. La joven se resiste y acaban ambos sucumbiendo al sueño. De ahí que Cervantes elaborara otra versión de *El celoso* en la que hizo referencia tan sólo a la infidelidad de pensamiento<sup>334</sup>. Véase ahora cómo el narrador se dirige al dormido extremeño en tercera persona, con gran viveza, como si estuviese dialogando verdaderamente con él, al objeto de subrayar los efectos de su actitud:

[...] adonde estaban sus advertidos recatos, su recelos, sus advertimientos, sus persuasiones, los altos muros de su casa, el no haber entrado en ella, ni aun en sombra, alguien que tuviese nombre de varón, el torno estrecho, las gruesas paredes, las ventanas sin luz, el encerramiento notable, la gran dote en que a Leonora había dotado, los regalos continuos que la hacía, el buen tratamiento de sus criadas y esclavas, el no faltar un punto a todo aquello que él imaginaba que había menester, que podían desear<sup>335</sup>.

Sin embargo, el sueño es el culpable de que Carrizales no pueda responder a lo que estaba aconteciendo y destruya el último de sus planes antes de morir:

---

<sup>333</sup> *Ibidem*, p. 64.

<sup>334</sup> En la primera versión de *El celoso extremeño*, Cervantes pinta a Isabella, nombre inicial de la protagonista, como una infiel esposa que mantuvo evidentes relaciones sexuales con Loaysa.

<sup>335</sup> Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 64.

Y si él lo oyera, y acaso respondiera, no podía dar mejor respuesta que encoger los hombros y enarcar las cejas, y decir: «¡Todo aqueso derribó por los fundamentos la astucia, a lo que yo creo, de un mozo holgazán y vicioso, y la malicia de una falsa dueña, con la inadvertencia de una muchacha rogada y persuadida!» Libre Dios a cada uno de tales enemigos, contra los cuales no hay escudo de prudencia que defienda, ni espada de recato que corte<sup>336</sup>.

Esta resignada actitud, siempre a juicio del autor, difiere mucho de la que Carrizales adopta al despertar de su letargo y del reconcomio final que manifiesta ante Leonora y sus padres. El viejo se convierte en una insaciable fiera al ver que su esposa no está a su lado. Incluso cree perder el juicio. En poco tiempo, su vida ha dado un pleno giro que le resulta incapaz de asumir. El monstruo de la casa entiende que tiene todos los cabos atados y puede por ello manipular y manejar a su antojo el comportamiento de su joven esposa. Así, cuando ve a Leonora en brazos de Loaysa, el viejo desea de inmediato la muerte:

Sin pulsos quedó Carrizales con la amarga vista de lo que miraba; la voz se le pegó a la garganta, los brazos se le cayeron de desmayo, y quedó hecho una estatua de mármol frío<sup>337</sup>.

Los celos y la rabia lo impelen a vengarse, de ahí que saque una daga para defender su honra, mancillada por Leonora<sup>338</sup>. Sin embargo, su propia maldad le impide hundirla en el pecho de la muchacha, pues cayó «desmayado sobre el lecho». Cuando Leonora despierta, se apresura a reunirse con Carrizales. El viejo parece entonces no reconocerla, pues, desorientado, maldice su fortuna, balbuceando, sin poder pronunciar apenas palabra, lo que denota la intensidad de su desengaño:

Oyó la voz de la dulce enemiga suya el desdichado viejo, y abriendo los ojos desencajadamente, como atónito y embelesado, los puso en ella, y con gran ahínco, sin mover pestaña, la estuvo mirando una gran pieza [...] <sup>339</sup>.

---

<sup>336</sup> *Ibidem*.

<sup>337</sup> Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 65.

<sup>338</sup> Daniel R. Walker, «Espacio y honra en *La fuerza de la sangre* y *El celoso extremeño*», *Tejuelo. Didáctica de la Lengua y la Literatura. Educación*, Cincinnati, University of Cincinnati, 2009, pp. 74-83, (p. 80), afirma que la honra opera dentro de esta novela de forma eficaz y que «la hiperbólica paranoia personal de Carrizales refleja la paranoia social que gira en torno al concepto de la honra».

<sup>339</sup> Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 65.

La última etapa de la vida del viejo se caracteriza por el sufrimiento a causa de sus altibajos emocionales. ¿Quizá hubiera logrado lo que deseaba de Leonora tomando otra determinación? ¿Respetó el viejo a la inocente niña? Carrizales lucha contra la naturaleza con un comportamiento inadecuado que le conduce a la muerte. Él mismo fue el culpable de experimentar la rabia, la cólera y la venganza. No dejó que su vida fluyera ni que los acontecimientos surgieran o fluyeran por sí mismos sin intentar determinarlos. El viejo no supo vivir en el “aquí” ni en el “ahora”, como sí lo hizo durante sus otras etapas, cuando se encontraba en las Indias, Italia o Flandes. No actuó con el corazón, dejándose llevar por pensamientos ilusorios. Desde el primer momento en que sintió celos, comenzó a envenenarse hasta que su conciencia fue aplastada sin remedio. Cervantes enseña al lector de este modo que debemos respetarnos y honestar a los demás, no permanecer anclados en el pasado ni frustrarnos por un futuro que ni siquiera conocemos, pues las consecuencias se antojan letales. Carrizales sufrió una verdadera “hecatombe de amor”, pues no alcanzó a entender lo que es amar con humildad. Sus celos lo arrastraron de un extremo a otro sin control. Por ello, su cuerpo tiembla al ver que no podía someter las decisiones de la bella Leonora. No encontró el equilibrio entre cuerpo y espíritu. De ahí su precoz y repentino fallecimiento:

–Hacedme placer, señora, que luego enviéis a llamar a vuestros padres de mi parte; porque siento no sé qué en el corazón, que me da grandísima fatiga, y temo que brevemente me ha de quitar la vida, y querríalos ver antes que me muriese<sup>340</sup>.

A pesar de todo, Leonora lo abraza, pronunciando palabras amorosas que el viejo nunca había escuchado. La conciencia de la joven estaba manchada por haber permanecido en los brazos de Loaysa. No deseaba la muerte de su esposo, pues era alguien importante en su vida, ya que la había cuidado y brindado todo aquello que necesitaba. Sin embargo, estas últimas caricias de Leonora hieren como cuchillos clavados en el corazón del celoso, definitivamente defraudado y engañado:

Lloraba Leonora por verle de aquella suerte, y reíase él con una risa de persona que estaba fuera de sí, considerando la falsedad de sus lágrimas<sup>341</sup>.

---

<sup>340</sup> *Ibidem*, p. 66.

<sup>341</sup> *Ibidem*, p. 67.

Al final de los hechos, la transformación de Leonora sorprende al lector. Su timidez ha desaparecido por completo:

Alborotose Leonora viendo tan entrado el día, y maldijo su descuido y el de la maldita dueña, y las dos, con sobresaltados pasos, fueron donde estaba su esposo, rogando entre dientes al cielo que le hallasen todavía roncando; y cuando le vieron encima de la cama callando, creyeron que todavía obraba la untura, pues dormía, y con gran regocijo se abrazaron la una a la otra<sup>342</sup>.

Leonora se dirige a la alcoba de su esposo con sigilo y prevención, mostrando seguridad en sí misma, sobre todo en la forma en que sacude al viejo:

Asiéndole de un brazo, le volvió de un lado a otro, por ver si despertaba sin ponerles en necesidad de lavarle con vinagre, como decían era menester para que en sí volviese<sup>343</sup>.

Antes de descubrir que el celoso la había visto en brazos del joven, la niña acaricia a su esposo para calmar su conciencia, demostrando así su hipocresía. En un principio, es tratada como un objeto, que a la postre se convierte en sujeto, dueña de sus actos. Su transformación es la consecuencia natural de rodearse de personajes como Marialonso o su amante y de las decisiones que ha tomado: no mantener relaciones sexuales con Loaysa y escoger una de las varias opciones que se le presentan tras la muerte de su esposo. Toma conciencia como mujer y dueña de su destino, así como del descubrimiento de la sexualidad femenina, mediante el deseo, por más que acabe repudiando al galán e ingrese en un convento<sup>344</sup>.

Para morir impune, Carrizales debe desahogarse y cuenta a los padres de Leonora lo sucedido y su versión de los hechos. Les hace ver que él se ha portado correctamente con su mujer, dotándola de un albedrío que muchas desearían por parte de sus maridos. Confiaba en ella, pues no le daba ni una sola muestra para que sintiera celos, pero se tragó su propio veneno hallándola en los brazos de un mancebo. Leonora se desmayó al escuchar la explicación de su esposo. Sin dar crédito a lo que había sucedido. El celoso, en este sentido, sabía que no podía confiar en ella y sólo pudo

---

<sup>342</sup> *Ibidem*, pp. 65-66.

<sup>343</sup> *Ibidem*, p. 66.

<sup>344</sup> Como la mayoría de los personajes femeninos de la novela corta del XVII, Leonora termina haciendo valer su voluntad, sin someterse por ello a los caprichos de ningún hombre.

defenderse jurando que le fue infiel de pensamiento. Sus padres se sienten entonces avergonzados; por su garganta les atraviesa «un nudo que no les dejaba hablar palabra». Las acusaciones públicas del viejo Carrizales son irremediables. Leonora es castigada moralmente, apartándose de esta forma del mundo, así como el voraz extremeño. Carrizales acaba reconociendo su error y sabe que la venganza no es lo más idóneo:

Yo fui el que, como el gusano<sup>345</sup> de seda, me fabriqué la casa donde muriese<sup>346</sup>.

De esta manera, modifica el testamento entregándole a Leonora el doble de la dote, manifestándole su amor y culpándola de la insolencia de los mozos virotos y de las viejas alcahuetas. Incluso invita a la joven a contraer matrimonio con Loaysa, si es lo que anhela. El viejo vuelve a cambiar de opinión y pasa de nuevo al otro extremo: el de ser comprensivo con los acontecimientos, culpándose de lo ocurrido, actitud muy común durante el siglo XVII, pues según Américo Castro, “rechazar la venganza sangrienta en caso de adulterio era una manera de distanciarse de los usos vulgares, acogidos por Lope de Vega en su teatro: «Los casos de la honra son mejores, // porque mueven con fuerzas a toda gente»<sup>347</sup>.

Tras considerar sus numerosas virtudes y los sucesos que han marcado su agitada vida, Carrizales reflexiona sobre sus celos y los caracteriza como una enfermedad que puede evitar ni curar («mi natural condición»<sup>348</sup>). Asimismo, destaca su fortaleza para protegerse de los males y proclama que sus celos no lo conducirán a la tumba:

Temeroso del mal de que sin duda he de morir, y experimentado por mi mucha edad en los extraños y varios acontecimientos del mundo, quise guardar esta joya<sup>349</sup>.

---

<sup>345</sup> Según Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, edición integral e ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Iberoamericana, Vervuert, Madrid, 2006, p. 437, el apellido «Carrizales» se aproxima lo suyo a «Cañizares», que deriva de «caña». Y no se pierda de vista que «caña» viene de «cañizos», que son los «zarzos de cañas», los cuales se emplean para criar los gusanos de seda. También el término «caña» es definido por Covarrubias como la imagen de Cristo burlado como rey en la Pasión. Véase también Ignacio Arellano, «Cultura visual y emblemática en las *Novelas ejemplares* de Cervantes», *Anales cervantinos*, XLV, 2013, pp. 93-108, pp. 104-105, quien hace referencia a la «mariposa» y al «gusano de seda» como emblemas asociados a la figura del viejo celoso.

<sup>346</sup> Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 69.

<sup>347</sup> Américo Castro, «El celoso extremeño de Cervantes», p. 437.

<sup>348</sup> Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 68.

<sup>349</sup> *Ibidem*.

Revela que por sus múltiples errores ha sido justamente castigado por el Cielo:

Mas como no se puede prevenir con diligencia humana el castigo que la voluntad divina quiere dar a los que en ella no ponen del todo en todos sus deseos y esperanzas<sup>350</sup>.

De ahí que, en la cumbre de crueldad, el celoso declare el adulterio de Leonora como prueba de su ingratitud:

Digo, pues, señores, que todo lo que he dicho y hecho ha parado en que esta madrugada hallé a ésta, nacida en el mundo para perdición de mi sosiego y fin de mi vida [...] en los brazos de un gallardo mancebo, que en la estancia de esta pestífera dueña está ahora encerrado<sup>351</sup>.

Cuando Carrizales se sincera y afirma que sus sentimientos son ciertos, desligando su condición del de «víctima del fallido idilio», reconoce el escaso tiempo que le queda para abandonar el mundo:

[...] pues lo podrá hacer sin fuerza, a casarse con aquel mozo, a quien nunca ofendieron las canas de este lastimado viejo<sup>352</sup>.

En este sentido, Canavaggio defiende que «Leonora evidencia la vanidad del matrimonio recomendado por Carrizales en el umbral de la muerte»<sup>353</sup>. Se considera a sí misma culpable de la muerte de su esposo y, más aún, de haber pecado de pensamiento. No obstante, aunque el narrador comente que la joven no pudo defenderse de la acusación de «infidelidad» por la muerte repentina de su esposo, no tenía por qué haberlo hecho. No insiste en ese detalle porque, mientras que ella supiera que no ha cometido adulterio, no era necesario. Por ello, su verdad le restituye su preciada identidad y, con ello, la ferviente vida. Opta entonces por profesar para no ser cosificada por otro hombre. El autor la salva de cometer adulterio carnal y de colocarse al mismo nivel que el resto de mujeres de la casa. El viejo celoso reconoce su error, perdona a

---

<sup>350</sup> *Ibidem.*

<sup>351</sup> *Ibidem.*

<sup>352</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>353</sup> Jean Canavaggio, «De Leocadia a Leonora: dos mujeres cervantinas a la hora de la verdad», *Cervantes entre dos Siglos de Oro: de la Galatea al Persiles, Anuario de Estudios Cervantinos*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2007, pp. 111-117 (p. 116).



Leonora y muere arrepentido, con la conciencia tranquila. Su castigo no es otro que la deshonra y la creencia de haber sido engañado<sup>354</sup>.

Como apunta Casaldueiro, «Cervantes, en lugar de presentar a un héroe victorioso, pone delante de nosotros al antihéroe y su mundo»<sup>355</sup>. El autor de *El Quijote* literaturiza emociones como el odio, la tristeza y el deseo, acompañados del intento de venganza, los celos, la falta de respeto, la hipocresía, entre muchos otros, que habían sido prefigurados en el *Decamerón* de Boccaccio<sup>356</sup>. Esboza el tema de los celos como una pasión portentosa que arrastra al protagonista a la locura. Su intención no es explicar razonadamente el perfil del celoso, sino insinuar que, a veces, existen factores que son el verdadero origen de este malogrado comportamiento humano. De este modo, acerca al lector a una historia psicológica y verosímil. En palabras de González Amezúa:

[...] acaso deberíamos decir de ella que, con excepción del *Quijote*, era la mejor de las obras cervantinas, de una perfección técnica maravillosa. [...] Nada le falta, como tampoco nada le sobra. [...] En *El celoso extremeño* llegó Cervantes a la cumbre de la novela corta; no hubiera escrito él nada más que esta obra y habría que tenerle por uno de los más insignes ingenios de nuestra literatura<sup>357</sup>.

### 3.1.2. La desconfianza en el amor: «El curioso impertinente»

*El curioso impertinente*, novela intercalada en la Primera parte del *Quijote* (capítulos XXXIII-XXXV)<sup>358</sup>, ha sido objeto de gran atención por parte de la crítica e incluso metamorfoseada en tragicomedia por Guillén de Castro en torno a 1606, poco

---

<sup>354</sup> Véase el reciente estudio de Antonio Gargano, «*El celoso extremeño* o la refundación de la novela», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 799-800, 2013, pp. 17-20.

<sup>355</sup> Joaquín Casaldueiro, *Sentido y forma de las "Novelas Ejemplares"*, Madrid, Gredos, 1974, p. 167.

<sup>356</sup> Alicia Parodi, *Las «Ejemplares»: una sola novela. La construcción alegórica de las «Novelas Ejemplares» de Miguel de Cervantes*, Buenos Aires, EUDEBA, 2002, p. 137. Véase asimismo Antonio Gargano, «*Difficile est proprie communia dicere*», *Edad de Oro*, 33, 2014, pp. 35-51, que estudia el concepto de «novela corta» a partir de Cervantes y Boccaccio, haciendo especial referencia a la comicidad que singulariza al marido celoso, un figurante que acaba siendo escarnecido.

<sup>357</sup> Agustín González de Amezúa y Mayo, *Cervantes...*, II, p. 234.

<sup>358</sup> Todas las intercalaciones de la Primera parte de *El Quijote* son historias amorosas, más que complejas, que se corresponden, de muy varia manera, con el peliagudo amor del hidalgo manchego por Dulcinea. Sobre todo por lo que atañe a la concepción del amor acompañado de una dosis de locura, es decir, de una pasión no controlada por la razón, y en los tres niveles de la trama: la principal (don Quijote-Dulcinea) y los desarrollos argumentales de las interpolaciones (historia de Dorotea, Fernando, Cardenio y Luscinda), así como en *El curioso impertinente*.

después de que Cervantes publicara su inmortal novela<sup>359</sup>. De los muchos aspectos discutidos destacan la unidad temática y formal entre la intercalación y el relato principal, las causas del extraño deseo de Anselmo y las implicaciones de la *curiositas* para la interpretación general de la obra<sup>360</sup>. El autor no aconseja la evasión del puro amor que, según se desprende de todos sus relatos, considera como la más benéfica y sublime experiencia, y, por ello, la más ardua meta humana. Cervantes acude a numerosos ejemplos que resultan a la postre intentos fallidos para lograrla, pero siempre destacando la aspiración y la búsqueda, mostrándose muy convencido de la necesidad vital para emprenderla. Por ello, aconseja huir de la pasión amorosa que daña el corazón humano y no deja que el alma se embellezca. *El curioso impertinente* sugiere así una concepción de la libertad como problema individual, aún más sofisticado que la del *Celoso extremeño*, ya que poner a prueba la fidelidad de la esposa es cancelar la libertad del ser humano de forma más sutil que las prisiones y cautelas del viejo extremeño. No obstante, podría desprenderse de ambas historias algo así como «una doctrina cervantina del perfecto casado»<sup>361</sup>.

No sólo se infiere de la lectura de esta novela que los celos son una enfermedad del alma, casi incurable, sino que se anticipan a hechos que todavía no han acontecido, ya que son fruto de las dudas, por más que estas resulten baldías. Cervantes no sólo expone su crítica hacia los celos irracionales, sino que manifiesta claramente que en el amor sólo hay que aprovechar la ocasión. Por ello, muestra grandes dudas respecto a su carácter permanente, la duración de la fidelidad y la firmeza de la honestidad: un claro ejemplo, pues de la «pestilencia amorosa», sintagma que enarbola, con tanta ira como desprecio, don Quijote para referirse a los tortuosos amores del siglo, tan distintos de los que él admiraba y añoraba. Para Cervantes la hermosura y la buena fama son los dos

---

<sup>359</sup> Véase Katerina Vaiopoulos, «*El curioso impertinente* cervantino y *Peor es hurgallo* de Antonio Coello», e*Humanista/Cervantes*, 1, 2012, pp. 481-487.

<sup>360</sup> El problema de la pertinencia de la novela en relación a la reacción crítica a la primera parte del *Quijote* es probable que obedezca a la autocrítica cervantina, pues el bachiller Sansón Carrasco apunta que «una de las tachas que ponen a la tal historia es que su autor puso en ella una novela intitulada *El curioso impertinente*; no por mala ni por mal razonada, sino por no ser de aquel lugar, ni tener que ver con la historia de su merced del señor don Quijote» (II, 3). De ahí la curiosidad del cura, que se atreve a leer las insolencias de Anselmo, lo que también acrecienta la intriga en el receptor.

<sup>361</sup> Cecilia García Antón, «Amor e ingenio de mujer: Tácticas de Cervantes, Pacheco y Calderón frente al destino», *Anales cervantinos*, XXXV, 1999, pp. 175-183, se detiene en la libertad de la mujer en la novelística del XVII, centrándose en personajes como Camila (*El curioso impertinente*), de la que acentúa su estado emocional, coartado a causa del comportamiento exacerbado de su marido, tal como sucede también en la *Historia ejemplar de las dos constantes mujeres españolas*, de Pacheco de Narváez, a propósito de las hermanas Clara y Eugenia, y en algunos personajes de la comedia de capa y espada, verbigracia en *El agua mansa*, de Calderón. Véase, asimismo Park Chul, «La libertad femenina en los entremeses de Cervantes: *El juez de los divorcios* y *El viejo celoso*», *Anales cervantinos*, XXXV, 1999, pp. 111-125, donde aborda el tratamiento cervantino de los personajes femeninos de estas obras, incidiendo sobre todo en *El celoso extremeño*.

alicientes que incitan a amar, tal como se lee en el siguiente párrafo de Garciasol, donde acudió al tópico de la *milita amoris*:

El amor y la guerra son una misma cosa, y así como en la guerra es cosa lícita y acostumbrada a usar de ardidés y estratagemas para vencer al enemigo, así en las contiendas y competencias amorosas, se tienen por buenos los embustes y marañas que se hacen por conseguir el fin que se desea, como no sea en menoscabo y deshonor de la cosa amada<sup>362</sup>.

En este sentido, como el amor, hasta que consigue su objetivo, no repara en esfuerzos ni se pliega a clases ni estados, Cervantes escribe en el *Quijote*:

El amor, ni mira respetos ni guarda términos de razón en sus discursos, y tiene la misma condición que la muerte; que así acomete los altos alcázares de los reyes como las humildes chozas de los pastores, y cuando toma entera posesión de una alma, lo primero que hace es quitarle el temor y la vergüenza<sup>363</sup>.

Sería erróneo, por tanto, querer entender este relato como un estudio de un caso de psicología patológica, pues lo que el autor del *Quijote* subraya en *El curioso impertinente* es la tragedia de las pasiones humanas y la argumentación intelectual.

La novela gira alrededor de dos ejes: la amistad, amenazada por la pasión, y la prueba de la fidelidad de la esposa, hilos argumentales muy comunes en la época, pues los autores ya estaban familiarizados con este tipo de historias en las que destacan el adulterio y la infidelidad, que, como dijimos, remontan al *Decamerón*. Cervantes nos invita a observar la conducta del marido necio e ingenuo, así como la de dos jóvenes que confían en la constancia de su virtud, hasta que la vida los obligue a doblegarse ante el sexo y la seducción.

Por lo que se refiere a la trama, ésta se sitúa en Florencia, donde residían sosegadamente dos caballeros ricos y amistados: Lotario y Anselmo. Desde el comienzo, Cervantes alude a la amistad, pues eran llamados «los dos amigos» al llevar formas de vida similares: «Eran solteros, mozos de una misma edad y de unas mismas costumbres»<sup>364</sup>. La única diferencia que señala el alcalaíno es que Anselmo era más

---

<sup>362</sup> Ramón de Garciasol, *Claves de España: Cervantes y el «Quijote»*, Madrid, Espasa-Calpe, 1969, p. 197.

<sup>363</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha II*, ed. John Jay Allen, Madrid, Cátedra, 1994, p. 461.

<sup>364</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I, p. 395.

inclinado al amor, como demuestra a lo largo del relato; mientras que Lotario, al que le interesaba más la caza, solo en segundo término se propondrá aspirar al corazón de Camila. Sí puntualiza el narrador que, en principio, los dos amigos acuden el uno al otro, y sin miramientos, cada vez que era necesario.

Anselmo estaba perdidamente enamorado de una doncella de buenos padres, cuya hermosura y belleza vislumbraba en su alrededor. La pasión y el amor obsesivo al inicio de una relación determinarán su posterior desconfianza e inseguridad. Es el caso de Anselmo, que quiere dejarlo todo bien atado y certificar la fidelidad y prudencia de su esposa, poniéndola por ello a prueba, sin alcanzar sus fines. Como puntualiza López Traynor,

Ni siquiera el hecho de que Camila sea considerada la mujer más bella y honesta de Florencia, la encarnación de la mujer perfecta en el contexto del Siglo de Oro, es suficiente para desterrar la desconfianza patológica que alberga su mente<sup>365</sup>.

Sin embargo, antes de pedirle matrimonio, con el consentimiento de sus padres, decide consultarlo con su amigo y solicitar su “permiso”, por lo que Anselmo se somete al criterio de Lotario a la hora de tomar cualquier decisión:

[...] con el parecer de su amigo Lotario, sin el cual ninguna cosa hacía<sup>366</sup>.

Será Lotario quien medie para que el enlace se celebre con éxito, lo que induce a pensar desde el comienzo en un *ménage à trois*. Sin embargo, se percata asimismo de tal imprudencia («como es razón que parezca a todos los que fueren discretos»). Su sensatez hará que su actitud cambie y decida no frecuentar más la casa de su amigo tras la boda, ya que «no se han de visitar ni continuar las casas de los amigos casados de la misma manera que cuando eran solteros»<sup>367</sup>. Piensa, en efecto, que no hay mejor forma de guardar el respeto y la honra de su amigo:

---

<sup>365</sup> Raquel López Traynor, «Camila o los amores que matan», en *Figuras femeninas en El Quijote*, coord. Teresa Marín Eced, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 77-85 (p. 79).

<sup>366</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote*, I, p. 395.

<sup>367</sup> *Ibidem*, I, p. 396.

Decía él, y decía bien, que el casado a quien el cielo había concedido mujer hermosa, tanto cuidado había de tener qué amigos llevaba a su casa como en mirar con qué amigas su mujer conversaba<sup>368</sup>.

Anselmo, por su parte, no acepta de buen grado la decisión de su amigo, lamentándose de la distancia que se mediaba entre ambos. De hecho, llega a pensar, exagerando la situación, que si hubiera sabido que el comportamiento de su mejor y único amigo cambiaría de forma tan radical, no se hubiera casado. Se confirma, de este modo, el temor de Anselmo por perder a Lotario, y con él la confianza de muchos años. Camila, por su parte, extrañada de «tanta esquivanza», manifiesta de esta manera cierto interés por el amigo de su marido. Y eso que Lotario sólo miraba por la honra de Anselmo, pues era prudente, discreto y cuidaba cuanto podía de su amigo; hasta el punto de que no quería entrar muchas veces en su casa para no dar de qué hablar a las malas lenguas.

Anselmo le confiesa entonces a su fiel Lotario que hacía unos días que se sentía triste y abatido sin razón alguna, porque una idea le atormentaba: la desconfianza hacia la fidelidad de su amada. Él mismo se maldice y aflige por pensar de esa forma, que lo iba conduciendo a la locura. La mente le jugaba, pues, malas pasadas. Anselmo tiembla, se fatiga y se culpa de sus malos pensamientos. Sufre ansiedad y celos, porque su consciencia es débil e insegura, semejante a la del Carrizales del *Celoso extremeño*. Atrapado, no respira ni una gota de libertad, como sí lo haría, en tal caso, Lotario. Su anhelo es contarle, pues no puede vivir con esa inquietud:

[...] y con esa confianza te hago saber, amigo Lotario, que el deseo que me fatiga es pensar si Camila, mi esposa, [es tan] buena y tan perfecta como yo pienso<sup>369</sup>.

Se trata, por tanto, de la singular naturaleza del curioso: un desconfiado que no cree ni en él ni en sus posibilidades, que no se entrega a la efímera felicidad; en definitiva, de un marido que no confía en su esposa. Por ello pide a Lotario que lo ayude a ponerla a prueba, sin ninguna necesidad:

---

<sup>368</sup> *Ibidem*.

<sup>369</sup> *Ibidem*, I, p. 398.

[...] deseo que Camila, mi esposa, pase por estas dificultades, y se acrisole y quilate en el fuego de verse querida y solicitada, y de quien tenga valor para poner en ella sus deseos<sup>370</sup>.

Anselmo, al igual que Carrizales, conquista su propia infelicidad, intentando dirigir a su antojo las vivencias de su esposa y de su único amigo. Es del todo consciente de lo que va a hacer<sup>371</sup>. Sus celos no obedecen a ninguna sospecha, sino que, como especifica Lidia Falcón, «se temen en cuanto a situaciones futuras que todavía no se han dado»<sup>372</sup>. Se anticipa, pues, a lo que va a suceder, arriesgando con ello su matrimonio, pues sus desatinos lo conducirán al abismo:

Y cuando esto suceda al revés de lo que pienso, con el gusto de ver que acerté en mi opinión, llevaré sin pena la que de razón podrá causarme mi tan costosa experiencia<sup>373</sup>.

No obstante, contradice todas sus anteriores declaraciones de confianza en su amada cuando de repente traiciona su premisa de que la prueba a la que pretende someterla quizás no salga como esperaba:

Veo y confieso que si no sigo tu parecer y me voy tras el mío, voy huyendo del bien y corriendo tras el mal<sup>374</sup>.

Será a Lotario a quien encargue su malicioso designio. Como de costumbre, Anselmo hace que sus propias iniciativas recaigan sobre los hombros de su amigo:

Y muéveme, entre otras cosas, a fiar de ti esta tan ardua empresa, el ver que si de ti es vencida Camila, no ha de llegar el vencimiento a todo trance y rigor, sino a sólo a tener por hecho lo que se ha de hacer, por buen respeto, y así, no quedaré yo ofendido más de con el deseo, y mi injuria quedará escondida en la virtud de tu silencio, que bien sé que en lo que me tocare ha de ser eterno como el de la muerte<sup>375</sup>.

---

<sup>370</sup> *Ibidem*.

<sup>371</sup> Como apunta Edward C. Riley, *Introducción al Quijote*, Barcelona, Crítica, 2000, «Anselmo es un caso psiquiátrico. Es víctima de su obsesión, de cuya irracionalidad y peligrosa naturaleza es plenamente consciente» (p. 103).

<sup>372</sup> Lidia Falcón, *Amor, sexo y aventura en las mujeres del Quijote*, Barcelona, Hacer, 1997, p. 128.

<sup>373</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote*, I, pp. 398-399.

<sup>374</sup> *Ibidem*, I, p. 406.

<sup>375</sup> *Ibidem*, I, p. 399.

Lotario no acepta lo que su amigo le solicita, porque ni siquiera se lo plantea. Le aconseja no exponer a Camila a caprichosas tentaciones, sino más bien a protegerla y permanecer a su lado sin tanta cautela. Permanece, pues, con los pies anclados en la tierra, consciente de su condición y de su circunstancia: «Pero no: que bien sé que eres Anselmo, y tú sabes que yo soy Lotario»<sup>376</sup>. Y mediante ejemplos inspirados en el cristianismo, rechaza el propósito de su amigo. Para él es un audaz e insolente despropósito lo que le solicita, pues en poco tiempo la honra del esposo, así como la suya, podrían ser escarnecidas:

[...] que procure y solicite quitarte la honra y la vida, y quitármela a mí juntamente<sup>377</sup>.

He aquí sus consejos, ahora metrificados, para que continúe disfrutando de una feliz vida conyugal:

Es de vidrio la mujer;  
pero no se ha de probar  
si se puede o no quebrar,  
porque todo podría ser.  
Y es más fácil el quebrarse,  
y no es cordura ponerse  
a peligro de romperse  
lo que no puede soldarse.  
Y en esta opinión estén  
todos, y en razón la fundo;  
que si hay Dánaes en el mundo<sup>378</sup>,  
hay pluvias de oro también<sup>379</sup>.

Lotario se muestra muy razonable frente al deseo impetuoso de Anselmo, que le ocasionará al amigo su cruel caída e inesperada muerte. Intenta hacerle ver que aunque

---

<sup>376</sup> *Ibidem*.

<sup>377</sup> *Ibidem*, I, p. 400.

<sup>378</sup> Frederick A. De Armas, «El mito de Dánae en *El curioso impertinente*: Terencio, Tiziano y Cervantes», *Anales cervantinos*, XLII, 2010, pp. 147-162 (p. 149), firma un estudio intertextual sobre el mito de Dánae y la novelita de *El curioso impertinente*, detalle que ha pasado casi desapercibido para la crítica, con la intención de «descifrar el impacto de lo visual, de lo pagano y de lo prohibido».

<sup>379</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote*, I, p. 404.

salga bien de la prueba, no va a acrecentar su honra. Y si fracasa, será el mayor de los miserables. En este sentido, ¿es el deseo de Anselmo conquistar la automiseria? Está jugando con fuego, con la posibilidad de caer en una desdichada honra, de permanecer castrado socialmente por la traición de su esposa:

[...] porque el deseo que en ti ha nacido va tan descaminado y tan fuera de todo aquello que tenga sombra de razonable, que me parece que ha de ser tiempo gastado el que ocupare en darte a entender tu simplicidad<sup>380</sup>.

Lotario describe a continuación el perfil del celópata: el hombre que, sabedor de que tiene una esposa decente, no termina de fiarse de ella. En palabras de Chauca, «está tentado “el goce”, en el sentido psicoanalítico del discurso patriarcal [...], de convertirse en un casto enamorado»<sup>381</sup>. Escribe Cervantes:

Pues si tú sabes que tienes mujer retirada, honesta, desinteresada y prudente, ¿qué buscas? [...] ¿Para qué quieres probarla, sino, como a mala, hacer della lo que más te viniere en gusto? Mas si es tan buena como crees, impertinente cosa será hacer experiencia de la misma verdad, pues, después de hecha, se ha de quedar con la estimación que primero tenía<sup>382</sup>.

Por esta línea discurre también el trabajo de Hope Pérez, quien subraya la insensatez y sinrazón de la actitud de Anselmo, continuamente sometido al «examen de la desconfianza»:

Anselmo also insists that when Camila “passes” the test, “tender yo por *sin igual* mi ventura”; in other words, “when you prove my wife’s virtue, you will see how peerless I am— and how lucky you are to be my friend”. Even if Camila yields to Lotario, Anselmo still expects to come out ahead. For, in that case, he will have secured Lotario’s intimacy; surely Lotario will console him after the shame of such a trying experience, and they will be further united by the shared secret of Anselmo’s injury concealed in “la virtud” of Lotario’s silence. Such is the perverse logic underlying Anselmo’s rivalry, a rivalry so intense that he instigates these elaborate machinations with the express purpose

---

<sup>380</sup> *Ibidem*, I, p. 400.

<sup>381</sup> Edward Martín Chauca, «Acción y trasgresión femenina en la primera parte del *Quijote*», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 37, noviembre 2007-febrero 2008, p. 3.

<sup>382</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote*, I, p. 401.



of swapping Camila for Lotario and restoring the legendary intimacy of “los dos amigos”<sup>383</sup>.

Así las cosas, Lotario no tarda en proponerle a su amigo que lea unos ejemplos bíblicos y los piadosos versos de *Le lacrime di San Pietro* de Luigi Tansillo, en un largo parlamento. No admite, en suma, que quiera poner en duda un hecho incuestionable. Intenta que Anselmo crea y vele por la honestidad de su esposa:

Hase de guardar y estimar la mujer buena como se guarda y estima un hermoso jardín que está lleno de flores y rosas, cuyo dueño no consiente que nadie le pasee ni manosee<sup>384</sup>.

Es justo en ese momento cuando Lotario, desconfiando de la actitud del curioso, percibe que se enfría su amistad. Anselmo le pide que seduzca a su esposa para ponerla a prueba. Lotario, como buen amigo y viendo que no había necesidad de tal argucia, le advierte del peligro que él mismo corre por su curiosidad<sup>385</sup>. El esposo no reflexiona en ningún momento, amparándose en que dice sufrir la enfermedad de las mujeres: los celos. Por ello, el hábil Lotario accede a los requerimientos del marido sin llegar a seducir siquiera a la hermosa Camila:

Sucedió, pues, que se pasaron muchos días que sin decir Lotario palabra a Camila, respondía a Anselmo que la hablaba y jamás podía sacar della una pequeña muestra de venir en ninguna cosa que mala fuese, ni aun dar una señal de sombra de esperanza<sup>386</sup>.

Sin embargo, el curioso, inconformista ante los todavía infructuosos resultados, le pide a su amigo que la pretenda con obsequios:

Yo os daré mañana dos mil escudos de oro para que se los ofrezcáis, y aun se los deis, y otros tantos para que compréis joyas con que cebarla<sup>387</sup>.

---

<sup>383</sup> Ashley Hope Pérez, «Into de Dark Triangle of Desire: Rivalry, Resistance and Repression in *El curioso impertinente*», *Cervantes: Bulletin of de Cervantes Society of America*, 31.1., 2011, pp. 83-107 (p. 90).

<sup>384</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote*, I, p. 403.

<sup>385</sup> Más que curiosidad, Anselmo siente morbo por saber cómo sería la historia entre su amigo y su esposa. Es como si él quisiera deleitarse observando a su mujer en una situación erótica y adúlterina.

<sup>386</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote*, I, p. 408.

<sup>387</sup> *Ibidem*.

El materialismo de Anselmo lo imposibilita para comprender y apreciar la belleza interior de su amada. No quedará jamás satisfecho de las pruebas impuestas a Camila, ya que nunca podrá confiar en ella. Y lo mismo rige para su amigo. Piensa que no está cumpliendo el plan que ambos han trazado y lo vigila incansablemente. Es así como Anselmo se dará cuenta del engaño de Lotario, lo que le suscita mayor suspicacia. Tanta es la inseguridad y la impaciencia del impertinente que el narrador se inmiscuye en los hechos para exclamar:

¡Desdichado y mal advertido de ti, Anselmo! ¿Qué es lo que haces? ¿Qué es lo que trazas? ¿Qué es lo que ordenas? Mira que haces contra ti mismo, trazando tu deshonra y ordenando tu perdición<sup>388</sup>.

Al igual que el celoso Carrizales, el curioso se va suicidando poco a poco a lo largo de la novela. ¿Para qué molestar a la honesta Camila? Cervantes cita entonces unos versos del todo armónicos con el proceder de Carrizales en *El celoso extremeño*:

Busco en la muerte la vida,  
salud en la enfermedad,  
en la prisión libertad,  
en lo cerrado salida  
y en el traidor lealtad<sup>389</sup>.

Camila respeta la honra de su esposo, pues se aflige cuando Anselmo le informa de que debía ausentarse unos días y, mientras tanto, Lotario ocuparía su lugar en la mesa, por lo que debía atenderlo en contra de su voluntad. Hasta ese momento, Cervantes perfila a una esposa honesta, que respeta la figura de su marido. Es a partir de la advertida ausencia del celoso cuando Camila comienza a cambiar de parecer, evolucionando hasta la condición de mujer astuta, que engaña, persuade y mancilla su vida conyugal. ¿Es posible que se sintiera sola y abandonada por las continuas salidas de su esposo sin fundamento alguno? Se puede decir que es Anselmo el que propicia la fatídica situación, el acercamiento entre su esposa y su mejor amigo. Por ello, Camila recibe «con amoroso y honesto acogimiento» a Lotario, cuando no era su costumbre.

---

<sup>388</sup> *Ibidem*, I, p. 409.

<sup>389</sup> *Ibidem*, I, p. 410.

Cervantes, en este sentido, muestra al lector que la esposa, en este caso, puede mostrarse tornadiza de un momento a otro, por la sola y lógica razón de no sentirse cómoda en su matrimonio:

[...] porque si la lengua callaba, el pensamiento discurría y tenía lugar de contemplar, parte por parte, todos los extremos de bondad y de hermosura que Camila tenía, bastantes a enamorar una estatua de mármol, no que un corazón de carne<sup>390</sup>.

Gracias a su penetrante mirada, Lotario acaba por enamorarse de la bella Camila. Como pasaban mucho tiempo a solas, se afianza la intimidad entrambos, lo que atenúa el hecho de que el fiel amigo se culpara y maldijera, tachándose de «mal amigo, y aun mal cristiano». No logra, en suma, controlar sus más tórridos deseos, hasta el punto de galantear a la esposa de Anselmo. Ésta, al darse cuenta de los sentimientos que inundaban a Lotario y temerosa por su reacción, decide escribirle una carta a su esposo en la que relata el pesar que implica su ausencia:

Así como suele decirse que parece mal el ejército sin su general y el castillo sin su castellano, digo yo que parece muy peor la mujer casada y moza sin su marido, cuando justísimas ocasiones no lo impiden<sup>391</sup>.

Anselmo, por su parte, se alegra de la misiva, pues comprende que Lotario ya ha dado rienda suelta a su plan y Camila ha caído sin más en las redes de su amigo. Al curioso no le preocupan los sentimientos de Lotario ni que su amada se enamore de otro hombre; tan sólo si Camila es capaz de acceder a las peticiones de Lotario. Para conservar la honra, los amantes ocultaron la verdad.

Sin embargo, ¿qué hubiera sucedido si el ardid de Anselmo no se hubiera desarrollado? ¿Se hubieran enamorado igualmente los otros dos elementos de este triángulo? Cervantes bosqueja la debilidad del corazón humano cuando el amado se encuentra lejos. Si Anselmo no se hubiera ausentado, Camila no echaría en falta el amor. Si Lotario no hubiera galanteado a la esposa de su amigo, ésta no se hubiera sentido halagada y miraría al «fiel amigo» como tal. Ahora bien, si dicho plan no se le hubiese pasado por la mente a Anselmo, ¿Camila hubiera sido fiel y hubiera honrado así

---

<sup>390</sup> *Ibidem*, I, p. 411.

<sup>391</sup> *Ibidem*, I, p. 412.

la figura de su esposo? Son numerosas las incógnitas que quedan en suspenso, pero resulta evidente que el autor del *Quijote* advierte, en este caso, sobre los desatinos de la amada, además de insinuar la conveniencia de «no jugar con fuego» porque Anselmo se quemó y sus cenizas salpicaron la amistad y el amor:

Ejemplo claro que nos muestra que sólo se vence la pasión amorosa con huilla, y que nadie se ha de poner a brazos con tan poderoso enemigo, porque es menester fuerzas divinas para vencer las suyas humanas<sup>392</sup>.

Lotario y Camila comienzan a enamorarse y al mismo tiempo no disfrutan de esa situación, pues les atormentaba la feroz afrenta que estaban cometiendo. Por una parte, Lotario «lloró, rogó, ofreció, aduló, porfió y fingió con tantos sentimientos, con muestras de tantas veras, que dio al través con el recato de Camila y vino a triunfar de lo que menos se pensaba y más deseaba»<sup>393</sup>. Por otra, la esposa no aguantó más la presión: «rindiose Camila; Camila se rindió»<sup>394</sup>.

Pero no se olvide que es Anselmo quien hace que la bondad de su esposa se convierta en una realidad diferente: la de la mujer adúltera. Es durante ese momento de flaqueza cuando Cervantes introduce la figura de Leonela, la criada fiel de Camila. Comienza, pues, el enredo a la manera teatral<sup>395</sup>, al igual que en *El celoso extremeño* cuando Loaysa y el círculo de criadas capitaneadas por Marialonso atraviesan el torno que había construido Carrizales:

Las palabras que le he dicho se las ha llevado el aire; los ofrecimientos se han tenido en poco; las dádivas no se han admitido; de algunas lágrimas fingidas más se ha hecho burla notable<sup>396</sup>.

Así y todo, Anselmo queda satisfecho al oír las patrañas de su amigo. Su esposa le ha sido fiel, pero para él eso no bastaba, pues desea seguir con el plan «por curiosidad

---

<sup>392</sup> *Ibidem*, I, p. 413.

<sup>393</sup> *Ibidem*.

<sup>394</sup> *Ibidem*. Al rendirse Camila y sucumbir a los galanteos de Lotario, la «fiel» esposa experimenta una transformación ya bien estudiada por la crítica. Steven Hutchinson, «Norma social y ética privada: el adulterio femenino en Cervantes», *Anales cervantinos*, XLII, 2010, pp. 193-207, concreta, al respecto, dos tendencias dominantes a propósito de Camila: «o se la culpa por ser adúltera o se la minimiza» (p. 199). Al igual que sucede con Leonora, son pocas las veces en las que los estudiosos hacen referencia a sus capacidades humanas o a sus cualidades femeninas.

<sup>395</sup> Juan Bautista Avallé-Arce, *Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelona, Ariel, 1975, p. 136, denomina a esta sección de la novela «fingimiento y engaño dramatizados».

<sup>396</sup> Miguel de Cervantes, *El Quijote*, I, p. 414.

y entretenimiento». Como estaba advertida por el traidor amigo tampoco recayó ninguna sospecha sobre Camila. Hasta Lotario escribe versos a una inexistente «Clori», versos con indudable sabor cancioneril, que en realidad, como es lógico, endereza a su amada Camila:

Yo sé que muero; y si no soy creído,  
es más cierto el morir, como es más cierto  
verme a tus pies, ¡oh bella ingrata!, muerto,  
antes que de adorarte arrepentido<sup>397</sup>.

Pero, la adúltera no advierte las intenciones de su obstinado amante y muestra sus celos delante de su esposo. Anselmo, en este sentido, no está consiguiendo nada más que su deshonor, convirtiéndose en la víctima de su propio juego. Y como Camila dudaba, al tiempo que pensaba en Lotario, solo podía desahogarse y revelar sus sentimientos a su criada Leonela, la cual, sin apenas preámbulos, pronuncia un parlamento sobre las causas y consecuencias del amor con él. Alude al hecho de que el abandono de Anselmo ha provocado el encuentro entre su ama y Lotario:

Y siendo así, ¿de qué te espantas, o de qué temes, si lo mismo debe de haber acontecido a Lotario, habiendo tomado el amor por instrumento de rendirnos la ausencia de mi señor?<sup>398</sup>

Leonela la anima a que viva el presente y aproveche el lazo amoroso en el que se siente sumida. Para ello, le aconseja que se asegure bien de los sentimientos de Lotario, que, a su juicio, atesora un buen número de cualidades, enumeradas alfabéticamente, lo que resulta del todo irónico: «agradecido, bueno, caballero, dadivoso». La astuta criada se aprovecha del desasosiego de su ama y no tarda en verse con su amante en la misma casa, confiando en que su señora no le llamaría la atención. Es así cómo Lotario sorprenderá a un desconocido entrando en la sala de estar de su amada, con los consecuentes celos y duplicación del triángulo amoroso, uno consumado, el otro una mera entelequia:

---

<sup>397</sup> *Ibidem*, p. 416.

<sup>398</sup> *Ibidem*, p. 417.

Sólo creyó que Camila, de la misma manera que había sido fácil y ligera con él, lo era para otro<sup>399</sup>.

Además de los sentimientos apasionados que le llevaron a la locura, el traidor amigo siente ahora la venganza corriendo por sus venas y se decide a contarle a Anselmo que Camila le correspondía y le había sido infiel sólo de pensamiento:

[...] que son verdaderas las promesas que me ha dado de que cuando otra vez hagas ausencia de tu casa, me hablará en la recámara, donde está el repuesto de tus alhajas [...] y no quiero que precipitosamente corras a hacer alguna venganza, pues no está aún cometido el pecado sino con pensamiento<sup>400</sup>.

Es ahora Lotario el que idea la argucia para sorprender a Camila y, así, vengarse de ella. El «amigo fiel», el mismo que miraba por la honra de Anselmo, se convertirá en un taimado traidor, al que sólo le interesa conservar la suya propia y dejar en ridículo a su amante:

Finge que te ausentas por dos o tres días, como otras veces sueles, y haz de manera que te quedes escondido en tu recámara<sup>401</sup>.

Aunque el daño ya está hecho, Lotario se arrepiente de sus actos al descubrir que Leonela multiplica sus encuentros con un apuesto muchacho. Al no controlar la pasión que siente por Camila, se excusa en ello y se sincera con su amada. El amor vence a la razón, cuando al comienzo de la novela sucedía al revés: Lotario reflexionaba mientras que Anselmo era más dado a los encuentros apasionados. No obstante, en este triángulo amoroso, el ingenio lo adquiere la mujer: Camila remedia el error cometido por Lotario. Cervantes, en este sentido, dota a los personajes de agudeza para llegar a la mentira y formar un tablado teatral en el que prevalece el enredo amoroso a modo entremesil. Leonela define irónicamente a su señora, la cual simula un desmayo:

¡Ay, desdichada de mí si fuese tan sin ventura, que se me muriese aquí entre mis brazos la flor de la honestidad del mundo, la corona de las buenas mujeres, el ejemplo de la castidad!<sup>402</sup>

---

<sup>399</sup> *Ibidem*, I, p. 419.

<sup>400</sup> *Ibidem*.

<sup>401</sup> *Ibidem*.

La que parecía humilde esposa se ha transformado en un ogro ante los ojos de su marido para guardar su honra y quitarse la culpa del *ménage à trois*:

Y diciendo esto, se paseaba por la sala con la daga desenvainada, dando tan desconcertados y desaforados pasos y haciendo tales ademanes, que no parecía sino que le faltaba el juicio, y que no era mujer delicada, sino un rufián desesperado<sup>403</sup>.

Y es que, como apunta Jorge García López, «la evolución psicológica de Camila debe darse por supuesta, puesto que un desarrollo más detallado puede acabar desinflando esa explícita ejemplaridad que acota el narrador»<sup>404</sup>. En este enredo, Lotario sorteja las acusaciones de la perniciosa Camila para que su amigo se dé cuenta de que la verdadera culpable es su mujer. La desconfianza prevalecía en la figura de Anselmo, pero es ahora cuando todos dudan los unos de los otros. La adúltera, por ello, se defiende y no vacila en defenderse, sabedora de que su marido está escuchándola:

Si no, dime: ¿cuándo, ¡oh, traidor!, respondí a tus ruegos con alguna palabra o señal que pudiese despertar en ti alguna sombra de esperanza de cumplir tus infames deseos<sup>405</sup>?

Incluso llega a culpar a Lotario de sus negocios amorosos, con lo que pone a prueba la amistad y la lealtad entre ambos camaradas:

Y porque vieses que siendo conmigo tan inhumana, no era posible dejar de serlo contigo, quise traerte a ser testigo del sacrificio que pienso hacer a la ofendida honra de mi tan honrado marido, agraviado de ti con el mayor cuidado que te ha sido posible, y de mí también con el poco recato que he tenido del huir la ocasión, si alguna te di, para favorecer y canonizar tus malas intenciones<sup>406</sup>.

---

<sup>402</sup> *Ibidem*, I, p. 422.

<sup>403</sup> *Ibidem*, I, p. 424.

<sup>404</sup> Jorge García López, «Camila se rindió: psicología y retórica en la historia de Anselmo», *Philologia Hispalensis*, 18, 2, 2004, pp. 137-149 (p. 142).

<sup>405</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote*, I, p. 425.

<sup>406</sup> *Ibidem*.

Camila disimula delante de su amante, mientras que su esposo la observa escondido<sup>407</sup>. En su intervención se acentúa su socarronería a la hora de convencer al curioso de que el único culpable de tan furtivos encuentros no es sino el traidor Lotario. De hecho, la dama incluso se atreve a fingir un homicidio:

Y diciendo estas razones, con una increíble fuerza y ligereza arremetió a Lotario con la daga desenvainada<sup>408</sup>.

Asimismo, se las ingenia para clavarse la daga, hiriéndose levemente. Tal es su habilidad que el desleal amigo se sorprende ante la «sagacidad, prudencia y mucha discreción de la hermosa Camila», con la que consiguió engañar a Anselmo y salvar así su honra. De este modo, Cervantes convierte rápidamente a Camila en una embaucadora y en la quintaesencia de las adúlteras. Sin embargo, la argucia no resulta efectiva, ya que su marido ve cómo saltaba un hombre por la ventana de la alcoba de Leonela, obligando a la criada a que le dijera la verdad del caso.

La doncella le promete que se la confesaría, incluyendo otros lances que él desconocía. Es ahora cuando Camila tiembla de terror y Lotario le propone abandonar la casa e ingresar en el convento donde su hermana era priora. Anselmo, al no encontrar a su esposa en el aposento, parece enloquecer, asemejándose entonces al viejo Carrizales del *Celoso extremeño*. Se convierte en un hombre triste y desorientado, que necesita el consejo de su amigo a causa de su deshonra por la repentina huida de su esposa. Pero será un simple y anónimo ciudadano, otra ironía, quien le comunique que Lotario se ha llevado a Camila. Como el viejo celoso de la novelita ejemplar, Anselmo se encuentra ya fatigado, presenciando su propia muerte. Deja entonces una nota escrita en la que se culpa de su desgracia. Al igual que Carrizales, él mismo propicia su desgracia, lo que precipita su ominoso desenlace: «Un necio e impertinente deseo me quitó la vida»<sup>409</sup>; no sin antes perdonar a Camila, abatida ya no sólo por la muerte de Anselmo, sino por la ausencia de Lotario, que fallece en una batalla.

El final de la novela pone de manifiesto que Camila no es tan humilde y honesta como Cervantes esbozara al principio. No en vano, se lamenta de la desaparición de su deseado Lotario. Consternada por la pérdida del amante y también por la de su marido, se recluye a causa de «sus tristezas y melancolías», que no son sino la impostación de

---

<sup>407</sup> Anselmo es un *voyeur* que quiere ver lo que no debe. La motivación de ambos amigos no es otra que deleitarse con lo prohibido, con el cuerpo de Camila.

<sup>408</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote*, I, p. 426.

<sup>409</sup> *Ibidem*, I, p. 437.



una perfecta casada a lo fray Luis que nunca tuvo intención de serlo. No obstante, parte de la crítica defiende la actitud y las decisiones de Camila. Sánchez Rojas concreta, en este sentido, que es una «mujer honrada, quiere a su marido, se recrea en él y le rodea de toda suerte de caricias y delicadas atenciones. Su felicidad hubiera llegado a las cumbres de la perfección, si el impulsivo Anselmo, dando su justo valor a la amistad de Lotario, se hubiera curado más de penetrar en el alma de su esposa, que de analizar con peligrosos ensayos las causas remotas de su ventura»<sup>410</sup>. Véase además cómo el cura del *Quijote* emite su parecer sobre esta novelita:

–Bien –dijo el cura– me parece esta novela; pero no me puedo persuadir que esto sea verdad; y si es fingido, fingió mal el autor, porque no se puede imaginar que haya marido tan necio, que quiera hacer tan costosa experiencia como Anselmo. Si este caso se pusiera entre un galán y una dama, pudiérase llevar; pero entre marido y mujer, algo tiene del imposible; y en lo que toca al modo de contarle, no me descontenta<sup>411</sup>.

Además de la obsesiva neurosis, histeria y perversión del curioso personaje, emergen en este relato motivos como la búsqueda de la verdad en la verdad misma. No obstante, como apunta Zimic<sup>412</sup>, aduciéndolo como ejemplo de la modernidad del texto, hay que tener en cuenta el éxito ya en nuestros días de las agencias americanas «Hire-A-Mate», donde los casados que desconfían de sus cónyuges pueden contratar a seductores profesionales para poner a prueba su fidelidad. La actitud de Anselmo es idéntica en *El curioso impertinente*, amén del motor de la acción y la causa de la destrucción de una gran amistad, además de liquidar una historia de amor que apenas se nos narra. He aquí la colosal ironía. El importuno Anselmo no valora su relación con Lotario porque no comprende el sentido de la amistad, esa «amistad heroica, cuya tradición se mantenía viva en España desde que, a comienzos del siglo XII, lo introdujera la *Disciplina clericalis* de Pedro Alfonso», como apunta Ayala<sup>413</sup>. De ahí que Lotario lo increpe tal que así:

---

<sup>410</sup> José Sánchez Rojas, *Las mujeres de Cervantes*, Barcelona, Montaner y Simón Editores, 1916, pp. 179-190 (p. 189).

<sup>411</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote*, I, p. 438.

<sup>412</sup> Stanislav Zimic, *Los cuentos y las novelas del Quijote*, Navarra, Vervuert, 1998, pp. 60-92 (pp. 76-78).

<sup>413</sup> Francisco Ayala, *Cervantes y Quevedo*, Barcelona, Seix-Barral, 1974, pp. 143-177 (p. 155).

Los buenos amigos han de probar a sus amigos y valerse dellos. [...] No se habían de valer de su amistad en cosas que fuesen contra Dios<sup>414</sup>.

Anselmo solo se somete a sus pensamientos y no a la realidad que está viviendo. Cree en su imaginación sin disfrutar del momento. Prueba evidente de la inconfundible mentalidad del marido cornudo que no intuye el engaño. Es evidente que Anselmo sufre la «enfermedad de la locura». Padece la enajenación de la honra, los celos de la perfección. La pasión le desborda y hace que aumente en él la desconfianza, un deseo obsesivo que él mismo reconoce y tiene que ejercitar. No le resulta suficiente saber y reconocer que Camila es honesta, que ha sido un «finísimo diamante» durante su noviazgo y que continúa correspondiéndole durante su matrimonio. Téngase en cuenta además, que no pudo conquistarla, no siquiera la conceptuó como un pasatiempo amoroso, sino que puso sus ojos en ella solo para el desposorio. Para Castro, Anselmo no es un mal ejemplo, sino que desea «ver cómo florecería el corazón de Camila al mudar de clima moral y efectivo»<sup>415</sup>. Pero esta se antoja tan prudente porque nunca había tenido ocasión de mostrar lo contrario, hasta que conoce a Lotario, por supuesto. El celoso confía en la virtud de su mujer *a priori*, sin embargo algo le inquieta y debe descubrirlo:

Pues si tú sabes que tienes mujer retirada, honesta, desinteresada y prudente, ¿qué buscas? [...] o es que tú no la tienes por la que dices, o tú no sabes lo que pides<sup>416</sup>.

Pero, ¿a qué se debe tanta desconfianza sin motivo aparente? Anselmo era un hombre de «pasatiempos pasionales», por lo que nos sugiere que antes de casarse tuvo algunos devaneos con diferentes mujeres: solteras, disolutas, inocentes y casadas, lo cual se fundamenta en la intención de «cazar» (como Lotario que era «hombre de caza») las diferentes víctimas mediante diversas y perspicaces tretas. Hasta el léxico que emplea para explicarle a su amigo las claves de su argucia denota la intención de cobrarse –o bien de cebar– a su futura presa:

[...] y otros tantos para que compréis joyas con que cebarla<sup>417</sup>.

---

<sup>414</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote*, I, p. 399.

<sup>415</sup> Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona, Noguer, 1972, p. 129.

<sup>416</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote*, I, p. 401.

<sup>417</sup> *Ibidem*, I, p. 408.

Al igual que el celoso extremeño, Anselmo experimenta el miedo tras su casamiento, que procede de las numerosas empresas libertinas que había emprendido con otras. Respecto a la naturaleza femenina, los dos amigos tienen los mismos prejuicios y no piensan en la fragilidad del hombre en las mismas circunstancias. Ambos son engañados por el ingenio de Camila. Anselmo evoluciona de burlador a burlado en el enredo teatral de su esposa y Lotario se deja persuadir por su elocuencia. Para Camila lo importante no sólo se cifra en ser virtuosa, sino más bien y sobre todo en parecerlo. Como puntualiza Hans-Jörg Neuschäfer, «el experimento de Anselmo tiene un resultado parecido al de don Quijote: ambos protagonistas fracasan»<sup>418</sup>.

Cervantes, por tanto, no aconseja evadirse del amor ya que lo considera la gran meta del espíritu. No obstante, aboga por evitar la pasión, contraria a los valores que encarna el amor. El alcaíno sabe que no se puede conseguir mediante artificios ingeniosos, pues estos sólo conducen a la maldad. Según Garciasol, «el amor no es sólo la bella expresión de una idea verdadera. Tiene una dimensión humana, de cotidianeidad, de imperfección, que le puede llevar a su ruina, a convertirle en odio»<sup>419</sup>. No obstante, Cervantes también insiste en que Camila y Lotario no cometen adulterio por malicia, sino por su debilidad natural frente a una tentación contra la que resisten con valentía, pero que no pueden sobrellevar porque Anselmo no lo permite. Se trata, pues, de un acto perturbado que arrastra hasta la irreparable destrucción. La hecatombe de la mentira y de la desconfianza los empuja hacia el abismo y el final trágico<sup>420</sup>, ya que un engaño tras otro induce a la no distinción entre falsedad y verdad, aunque el desenlace<sup>421</sup> de ambos relatos linde peligrosamente con la frontera que recomienda la verosimilitud<sup>422</sup>.

---

<sup>418</sup> Hans-Jörg Neuschäfer, *La ética del Quijote. Función de las novelas intercaladas*, Madrid, Gredos, 1999, pp. 59-75 (p. 67).

<sup>419</sup> Ramón de Garciasol, *op. cit.*, p. 197.

<sup>420</sup> Francisco Fernández Turienzo, «Sentido trágico de *El curioso impertinente*», *Anales cervantinos*, XXXIV, 1998, pp. 213-242, analizó la relación entre el sentido infausto de *El curioso impertinente* partiendo del concepto de Aristóteles sobre la tragedia. Afirma incluso que la novela puede encuadrarse entre las *Ejemplares*, aunque no forme parte de ellas.

<sup>421</sup> Véase Jorge García López, «Finales de novela en las *Ejemplares*», *Anales cervantinos*, XXXV, 1999, pp. 185-192, donde subraya la vinculación entre los planos temporales de la novela con el gusto por elementos de ambientación realista.

<sup>422</sup> Véase William Rozenblat, «Estructura y función de las novelas interpoladas en *El Quijote*», *Criticón*, 51, 1991, pp. 109-116: «Cervantes, después de acumular las precauciones oratorias (largo discurso persuasivo de Anselmo a Lotario, en el principio, pormenorizada evocación de las etapas sucesivas que hacen posible la traición de Camila y Lotario), nos reserva, en el momento de mayor artificio de la novela, un extraordinario efecto de “realismo”: ¿no se preguntará en efecto el lector -igual que Anselmo- hasta qué extremo va Camila a llevar su engañosa representación, cuando lee: “Y diciendo estas razones, con una increíble fuerza y ligereza arremetió a Lotario con la daga desenvainada”» (p. 111).

La breve narración, en este sentido, sugiere una concepción de la libertad como problema individual aún más sofisticado que el del *Celoso extremeño*, pues poner a prueba la fidelidad de la esposa es prohibirle la libertad de forma más sutil que el encierro en una «casa-prisión». La muerte de Anselmo es muy distinta a la del viejo Carrizales. Aquél, por la nota que deja escrita, se suicida; mientras que el celoso muere de un ataque al corazón al enterarse de la «infidelidad» de Leonora. El curioso incita al adulterio, mientras que el extremeño contribuye de manera indirecta. Respecto a los amantes, Lotario se rinde a las súplicas de su amigo, aunque lucha para no perder sus férreos ideales. Loaysa, en cambio, es simplemente un cómplice de la deshonra del viejo.

Ambos mueren de forma heroica: en el campo de batalla. Sin embargo, el final de las esposas amancebadas difiere lo suyo. Camila muere a los pocos días, mientras que a Leonora se le permite vivir en el monasterio. En ambas novelas los maridos fallecen, los amantes reciben la muerte y las infieles consortes ingresan en un convento, con el matiz de que Camila, ya dentro del mundo monacal, pierde la vida tras enterarse de que Lotario ha caído en batalla. Al no concluir la historia con un final feliz, de acuerdo con Martha García, Cervantes «censura el adulterio»<sup>423</sup>, al tiempo que desnuda sus dudas respecto a la permanencia del amor, la duración de la fidelidad y la firmeza de la honestidad.

Es así cómo se distingue de otros escritores de la época, pues suele buscar la causa del amancebamiento femenino en la conducta de los esposos. En ambas novelas, se aprecia una disculpa del adulterio por el comportamiento y la actitud de los maridos y a la vez no se oculta la posibilidad de un uxoricidio, deudor de las tramas de trágicos valencianos como Virués o Bermúdez<sup>424</sup>. Desde el punto de vista moral, sus historias de infidelidad se confirman muy problemáticas, incorporándose a una moda que se puede observar en Europa ya desde los tratados políticos de Maquiavelo y los ensayos de Montaigne. Se ha roto el tenso equilibrio emocional de la amistad y una sincera relación conyugal. El alcaláino da vida a los personajes con el propósito de que su historia ilustre el efecto devastador que los celos tienen sobre el amor, actuando como un veneno fatal contra el que el único antídoto es la razón. No valen, pues, pruebas empíricas de ninguna índole que demuestren su autenticidad, y cualquier intento de comprobarlo supone envenenarlo con la desconfianza, que terminará por destruirlo.

---

<sup>423</sup> Martha García, *La función de los personajes femeninos en Don Quijote de la Mancha y su relevancia en la narrativa*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008, p. 22.

<sup>424</sup> Véase Everett W. Hesse, *op. cit.*, pp. 17-45.

#### 4. EL AMOR Y LOS CELOS EN LA NOVELA Y LA COMEDIA DEL SEISCIENTOS. VINCULACIÓN TEXTUAL CON LA NARRATIVA DE CERVANTES

La intertextualidad constituye un juego del que el lector participa con satisfacción porque enaltece su inteligencia, reconoce su cultura y lo hace cómplice del oficio de escribir<sup>425</sup>.

La influencia de las colecciones de novelas cortas italianas en originales españoles o en traducciones de los *novellieri*, a partir del siglo XV, se dejó sentir hasta la segunda mitad del siglo XVII. El modelo inmediato de las novelas españolas serán, como decimos, los *novellieri* italianos: Boccaccio, Bandello, Straparola, Cinthio..., traducidos en España. Muchos de los recursos utilizados en las obras del XVII que han heredado el motivo de los celos, proceden, en buena medida, de la literatura transalpina.

El rastro de Boccaccio como cuentista y mina para los argumentos de las comedias, ya lo hemos adelantado en el segundo capítulo, corresponde al siglo áureo, pues antes de su primera mitad apenas se encuentran imitaciones formales de la *novella*. Antonio de Torquemada y Juan de Timoneda serán los primeros que inicien la explotación de asuntos italianos.

En 1926 se publica el primer estudio monográfico sobre la materia. Sin apenas trazar la frontera entre la novela corta y el cuento<sup>426</sup>, Place se cuestionó, por vez primera, la total y absoluta vinculación de la narrativa breve española con la italiana: en tanto que ésta se desarrolla como un género distinto de aquella, en España se nutre además de ingredientes didácticos, satíricos, pastoriles y picarescos. En consecuencia, había que estudiar la novela corta como un crisol de fuentes variadas y con formas muy diversas.

La crítica española actual emplea términos como «novela corta» para referirse al equivalente, a la *novella* italiana, que Cervantes llamó «novela ejemplar». No obstante, según Talens<sup>427</sup>, no hay que buscar los orígenes de nuestra novela corta en la italiana. Este tipo de relatos no surgen en nuestro país como transacción rara y foránea, sino con

---

<sup>425</sup> Rubén Benítez, *Cervantes en Galdós*, Murcia, Universidad de Murcia, 1990, pp. 136-137.

<sup>426</sup> Véase Edwin. B. Place, *Manual elemental de novelística española. Bosquejo histórico de la novela corta y el cuento durante el siglo de oro con tablas cronológico-descriptivas de la novelística desde los orígenes hasta 1700*, Madrid, Biblioteca Española de Divulgación científica Suárez, 1926.

<sup>427</sup> Jenaro Talens, *La escritura como teatralidad: acerca de Juan Ruiz, Santillana, Cervantes y el marco narrativo en la novela corta castellana del siglo XVII*, Valencia, Universidad de Valencia, 1977.

un carácter concreto, aunque comparte argumentos, temas e incluso múltiples personajes con el género italiano.

De acuerdo con González de Amezúa<sup>428</sup>, el modo español de proyectar la novela era distinto al de los italianos; una tesis, pues, contraria a la de Pfandl<sup>429</sup>, quien abogó por la reminiscencia de las fuentes boccaccianas en la novela corta española del XVII, concretamente en las traducciones y en las relecturas. Dentro de las fuentes de la novela corta y por lo que se refiere a la temática amorosa, González Amezúa señala dos direcciones en la concepción del sentimiento amoroso por parte de la novela italiana: el amor casto e idealizado que, a pesar de su pureza inicial, casi siempre acaba sucumbiendo a la tentación; y el amor sensual, lascivo, cultivado por damas y caballeros de costumbres relajadas.

En las novelas españolas predomina el primer tipo, quedando el segundo, sobre todo, para las versiones de las obras de los más famosos autores italianos. El amor deja así de ser platónico y metafísico para hacerse carnal y tangible. La caballerosidad y el sentimiento del honor, aquellas historias que en Italia tomaban alternativamente como asunto la salvaje venganza, el amor libertino y las bromas groseras, se caracterizan en España por un elevado y romántico espíritu de galantería y de honor familiar. Con todo, el número de cultivadores de la novela que siguió las huellas del autor del *Decamerón*, unas veces con originalidad propia y las más de ellas como imitaciones o plagios, fue tan copioso durante los siglos XV y XVI que hay donde escoger, a manos llenas además, entre libros de pasatiempos, de fábulas y relatos extensos para todos los gustos.

Por último, también Joaquín del Val<sup>430</sup> sintetizó las fuentes literarias más evidentes en la tradición argumental de la novela del siglo XVI: 1) metafísica amorosa del neoplatonismo renacentista; 2) restos de novela pastoril; 3) indicios de novela erótico-caballeresca; 4) rasgos de novela bizantina; 5) elementos de picaresca; 6) cierto costumbrismo; y 7) *novellieri* italianos.

A partir de las ediciones y traducciones de las poéticas clásicas durante el siglo XVI, Cervantes fija –como género– en España la novela corta, igual que con Lope había surgido la comedia nueva, ajena a cualquier obstinada influencia transalpina, aunque no siempre. Cervantes ubica sus relatos en lugares concretos, reconocibles por sus lectores. Por su parte, las *Novelas a Marcia Leonarda* (1621-1624) recogen aspectos temáticos

---

<sup>428</sup> Agustín González de Amezúa, *Formación y elementos*.

<sup>429</sup> Ludwig Pfandl, «La novela corta», *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, trad. castellana de J. Rubió Balaguer, Barcelona, Gili, 1933.

<sup>430</sup> Joaquín Del Val, «La novela española en el siglo XVII», *Historia general de las literaturas hispánicas III. Renacimiento y Barroco*, dirigida por Guillermo Díaz Plaja, Barcelona, Vergara, 1968, pp. 45-80.

muy próximos, quizás similares, a las *Novelas ejemplares* (1612) de Cervantes, con la incorporación del abuso metanarrativo del diálogo entre el narrador (Lope) y el narratario (Marta de Nevares / Marcia Leonarda). «Yo soy el primero que he novelado en lengua castellana», promulgó el alcaíno en el «Prólogo» de las *Ejemplares*; y Lope no tardó –apenas ocho años, una vez muerto, eso sí, el alcaíno– en afrontar la imitación de ese modelo y a la vez su desviación. El Fénix encuentra así su propia voz ficcional dentro del relato breve, pero con un afán de eliminar toda huella que lo adhiriera a la *narratio* cervantina. Parece, pues, obsesionado por marcar las distancias respecto a Cervantes.

En cambio, otros autores de esta centuria seguirían la estela del autor del *Quijote* sin ningún tipo de rebeldía. Ecos de su estética, de su ejemplaridad e incluso de su título (*Novelas ejemplares*) son los relatos de Ágreda y Vargas (*Novelas morales*), Montalbán (*Sucesos y prodigios de amor*), María de Zayas (*Novelas amorosas y ejemplares y Desengaños amorosos*), Lugo y Dávila (*Teatro popular. Novelas morales*), José Camerino (*Novelas amorosas*), Cristóbal Lozano (*Soledades de la vida y desengaños del mundo*), Mariana de Carvajal (*Navidades de Madrid y noches entretenidas*), Céspedes y Meneses (*Historias peregrinas y ejemplares*), Tirso de Molina (*Cigarrales de Toledo*) o Juan de Piña (*Novelas ejemplares y prodigiosas historias*), colecciones, todas ellas, cosidas con un mismo hilo argumental: el amor y los celos.

En paralelo, dentro de la comedia barroca, aun siendo la honra el tema principal, la figura del celoso iba ganando relieve. No se podía admitir la separación entre el amador y el marido. El personaje del celoso que disputa el amor al galán se puede diluir en la del amigo, ya que, también a causa de la honra, este engaña más por envidia que por los celos derivados de un amor que pone en peligro la honra de la dama. Incluso ese estado de ansiedad suele estar motivado por intereses materiales en la mayoría de los casos: paradójicamente el rival toma los rasgos de la propia dama, que disfruta de los bienes que el celoso desea, y no los del otro galán. Cuando el celoso (o la celosa) es el personaje femenino, acostumbrará a reprochar el engaño y la falta a la palabra dada; incluso puede llegar a vestirse de hombre para defender su honor, pero no podrá dramatizar los celos con la misma violencia que el hombre y sus lamentos sólo la conducirán al perdón y a la resignación:

el galán enamorado, la dama honrada y pudibunda, el padre celoso del honor de la familia, la retórica lírica petrarquista, los héroes de leyenda, historia y romance como Roldan, el Cid, Carlomagno, Alfonso VI, etc., todos —temas y

personajes, tópicos y estructuras— pasan por las tablas para ser sometidos a la exageración, la desvirtuación o el desdecoro<sup>431</sup>.

Asimismo, Cañas Murillo resume en uno de sus últimos trabajos los rasgos característicos del amor en la comedia nueva:

Se inicia con el típico «flechazo», tras el cual el que lo sufre queda prendado de la persona que lo provoca, y no tiene otro objetivo que el lograr la correspondencia ansiada. Se concibe como una fuerza ciega que al hombre se superpone y lo obliga a actuar de una determinada manera, sin que se le pueda considerar responsable de las acciones que protagoniza. La voluntad de los enamorados queda anulada por el sentimiento amoroso, que es el verdadero causante de sus actos. [...] Propio del enamorado es la búsqueda de la correspondencia. La incertidumbre sobre la existencia de la misma genera desasosiego y dolor. La llegada de ésta no tranquiliza a los amantes, pues las relaciones amorosas nunca son tranquilas, sino complejas, llenas de celos, reproches y riñas que arrebatan la paz interior. [...] La mujer es completamente idealizada. Su hermosura es inenarrable<sup>432</sup>.

Es por ello que el amor en la comedia nueva se ha de presentar lleno de trabas, de enredos, siempre en ausencia del objeto amado; unas veces porque no se consigue, otras porque ha abandonado temporalmente a su festejador, con vistas a la ¿catarsis? final: el matrimonio.

Los celos, en cambio, revelan todo aquello que no se ve porque debe estar oculto. Los campos referenciales son la ferocidad inhumana hasta llegar al monstruo, al basilisco, a la imposibilidad de parar el devaneo amoroso y a la mentira traicionera. El mismo sujeto es el que se pone al acecho. Cervantes, en este sentido, se aparta de los postulados en los que se sustenta el código de honor vigente en el teatro del Siglo de Oro y, en consecuencia, elimina de las escenas el conflicto dramático típico de esta época, ya que al no existir quien recoja la ofensa, tampoco hay ninguna necesidad de vengarla.

---

<sup>431</sup> Adelaida Cortijo Ocaña y Antonio Cortijo Ocaña, «Carnaval y teatro en los siglos XVI y XVII, *El cortesano* de Luis de Milán y la comedia burlesca barroca», *Revista de Filología Española*, LXXXIV, 2, 2004, pp. 399-412 (p. 404).

<sup>432</sup> Jesús Cañas Murillo, «Diez calas en el amor en el teatro del primer Lope», *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de las XXV jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, Almagro, Universidad de Castilla La Mancha, 2003, pp. 329-353 (pp. 329-330).



En cambio, en las obras de Tirso de Molina los celos, sin ir demasiado lejos, están estrechamente relacionados con el amor, pues la naturaleza de los personajes o las incontrolables circunstancias dominan los argumentos del mercedario. En general, en las comedias tirsianas –al igual que en sus novelas– el amor se impone al final, relegando los celos a segundo plano y diluyéndolos conforme avanza la pieza. Amor y celos, por tanto, conviven y el problema es descubrir su verdadero rostro en un mundo repleto de veladuras, capas y máscaras.

El soporte ficcional de la novela breve son los desdichados personajes que, en la mayoría de los casos, son víctimas directas de sus propias dudas y obsesiones, que los conducen a una dramatización vital. ¿Cómo experimentan el amor? El amante, que sabe lo que desea, no ve, sin embargo, lo que sabe. Los seguros caminos teóricos muestran las grietas de una crisis de mentalidad que emergen en la actitud del ser humano. El amor viene arrastrado por el (des)honor, la valentía, la infidelidad y la muerte. Es como una isla encantada o como un rito prodigioso, sin que sea fácil que lo aneguen o degraden el agua y la tierra mostrenca de cada día, o que se reduzca a un mero hábito. Así ocurre en la vida y en tantas novelas donde las historias terminan con la ruptura de los enamorados; una ruptura tal que, a veces, lleva a la mujer de la entrega al abandono, porque ya no tiene nada que ofrecer y ha dejado de ser la otra mitad. Los celos, en este sentido, siguen todas las fases del amor y se amoldan al carácter de quienes los padecen. El celoso pasa la mayor parte del tiempo pensando en la posible infidelidad y en cómo descubrir la existencia objetiva de la misma (es el caso del curioso Anselmo).

Por tanto, son un obstáculo para el amor y un motivo de sufrimiento. Por ello, cuando los celos se exceden y se convierten en martirio sin fundamento alguno, llegan a trocarse en una verdadera enfermedad que refleja la conducta más hostil y perversa del amante. De esta manera, los personajes que manifiestan signos de celopatía hacen gala de actitudes posesivas cuya causa fundamental es la debilidad y no la fortaleza. No obstante, los que predominan en nuestra literatura áurea son los que se interpretan los celos como un elemento connatural al amor, como canta don Beltrán en la novela *El imposible vencido*, de María de Zayas: «Que a un amor verdadero / le siguen penas y le matan celos»<sup>433</sup>. Son, en definitiva, el instrumento certero que destruye la libertad interior y elimina toda posible felicidad.

Los eruditos de los siglos XV, XVI y XVII mantuvieron que el matrimonio debía ser organizado por las familias según criterios racionales, esto es, distintos del

---

<sup>433</sup> María de Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. Julián Olivares, Madrid, Cátedra, 2000, p. 465.

interés personal de los cónyuges. En este sentido, la tradición del pasado continuó con el único cambio, tal vez, de que las nupcias se justificaban en nombre de la «razón». No obstante, el amor se defendía como un requisito previo y esencial del matrimonio. Se produjo entonces un esfuerzo por encontrar el modo de integrar el amor y el himeneo, de crear una estructura en la que la expresión de la sexualidad humana fuese aceptable y en la que los sentimientos de amor, ternura y afecto pudiesen coexistir con el deseo.

La mujer, desde la virginidad, o la castidad, en su caso, debía implicarse en la dedicación absoluta a la familia. Sometida al marido, debía comportarse, moverse y vestirse recatada y discretamente. La pérdida de la pureza sexual significaba la ausencia de la razón de su existencia: su detrimento social y moral. La consecuencia no era otra que la deshonor, ya que la mujer debía ser casta, pues la mínima sospecha conducía al oprobio familiar. Por ello, debía permanecer bajo el dominio del esposo en todos los aspectos y situaciones, incluso durante el acto sexual. Ya a finales del siglo XVII y principios del XVIII se produjo entre las clases refinadas una reacción extrema contra el puritanismo y, en general, una intensa hostilidad contra el poder de la Iglesia en el ámbito social y político.

La novedad de los relatos que nos ocupan estriba, pues, en el rechazo de los géneros pretéritos sobre caballeros, pastores y pícaros, así como de lo fantástico y lo milagroso para crear un mundo providencial, para producir asombro en el lector. El pesimismo y la desconfianza en los valores humanos de esta época (algo más) austera imponen frenos o fingimientos al natural desarrollo del amor, el cual casi siempre es presentado como conflicto, pues los poetas lo presentan cuajado de dificultades, obstáculos, arrojos, lamentos, pasiones y discordancias, como si de una enfermedad se tratara, en la medida en que destruye la tan buscada ataraxia. El realismo de las situaciones, el predominio de la aventura sobre la sociabilidad trascendental, el imperio del amor sensual, que conlleva la irreflexión de los personajes, que se dejan llevar por el sentimiento y la emoción, dejando aparte la razón, son los alicientes que, teniendo como modelo la obra del autor del *Quijote*, se han plasmado en un corpus de novelitas tan interesante como a menudo soslayado.

#### 4.1. *Pinceladas intertextuales*

##### 4.1.1. *Tirso de Molina y «Los tres maridos burlados»*

Por parte de vos, el M. D. Gabriel Tirso de Molina, nos fue fecha relación habíades compuesto un libro, intitulado *Cigarrales de*

Toledo, en que habíades puesto mucho cuidado y trabajo, el cual era compostura muy honesta y provechosa, y nos suplicastes os mandásemos dar licencia para le poder imprimir, y privilegio por veinte años, o como la nuestra merced fuese<sup>434</sup>.

Felipe IV

Aunque aún falta por documentar más de una parcela en sombras de la vida de Tirso de Molina, pseudónimo de fray Gabriel Téllez, poseemos ya suficientes datos para adentrarnos en su trayectoria existencial y en sus relaciones dentro y fuera de la Merced; en sus amistades con otros poetas y dramaturgos de la época<sup>435</sup>. Tirso nació en Madrid el día 24 de marzo de 1579 y murió en Almazán (Soria) el 12 de marzo de 1648. Destacó como dramaturgo, poeta y narrador español del Barroco. Su obra abarca principalmente la comedia de enredo (*Don Gil de las calzas verdes*) y piezas hagiográficas, como la trilogía de *La Santa Juana o La dama del olivar*.

Se le ha atribuido tradicionalmente la creación del mito de Don Juan en *El burlador de Sevilla*, cuya primera versión se especula que pertenece a 1617: don Juan, un noble sevillano, altera el orden social deshonrando a cuantas mujeres se le ponen delante y finalmente es castigado por la estatua funeraria de una de sus víctimas, el padre de una de las damas burladas, que lo mata y lo arrastra a los infiernos. También se halla en continuo litigio la autoría de *El condenado por desconfiado*, comedia de bandoleros a lo divino. Tirso fue el primer autor que profundizó psicológicamente en los personajes femeninos, que llegaron a ser protagonistas de sus obras, seres de naturaleza débil que «tanto según la doctrina aristotélica y eclesiástica como la opinión y costumbres dominantes en la España de entonces, una criatura de segundo grado, falta de autonomía, necesitada de tutela y protección, sujeta a toda suerte de tentaciones<sup>436</sup>».

Sus padres eran humildes sirvientes del Conde de Molina de Herrera. Blanca de los Ríos sostuvo que Gabriel Téllez fue hijo natural del duque de Osuna, tesis carente de fundamento y hoy completamente desacreditada, ya que, de ser verdadera, Tirso habría necesitado dispensa papal para entrar en la Orden de la Merced. Además, el duque de Osuna era entonces muy anciano y se encontraba destinado en Nápoles. Por otra parte, la partida de nacimiento que alega De los Ríos es prácticamente ilegible y retarda el

---

<sup>434</sup> Tirso de Molina, *Los cigarrales de Toledo*, ed. Luis Vázquez Fernández, Madrid, Castalia, 1996, p. 95.

<sup>435</sup> Véanse Blanca de los Ríos Lampérez, *Tirso de Molina. Obras dramáticas completas*, Madrid, Aguilar, 1946-1958, 3 vols.; y Ruth Lee Kennedy, «Tirso en una era de reforma y rápido cambio», *Estudios sobre Tirso. El dramaturgo y sus competidores (1620-1626)*, Madrid, Revista *Estudios*, 1983, pp. 15-53.

<sup>436</sup> Karl Vossler, *Lecciones sobre Tirso de Molina*, Madrid, Taurus, 1965, p. 111.

nacimiento de Tirso hasta 1584. Luis Vázquez<sup>437</sup> documenta que nació en 1579. Ninguno de sus enemigos contemporáneos le achacó ese origen.

Fue un discípulo ferviente de Lope de Vega, a quien conoció como estudiante en Alcalá de Henares. Durante su vida defenderá la concepción lopista del teatro. El 4 de noviembre de 1600 ingresó en la orden de la Merced, y tras pasar favorablemente el noviciado, tomó los hábitos el 21 de enero de 1601 en el monasterio de San Antolín de Guadalajara. Se ordenó sacerdote en 1606 en Toledo, donde estudió Artes y Teología y empezó a amar la pluma.

En 1612 vendió un lote de tres comedias, y se cree que ya había escrito antes una primera versión de *El vergonzoso en Palacio*. Otras obras que destacan son *La villana de La Sagra* (1611), *El castigo del penseque* y la trilogía de *La santa Juana* (1613), y *Don Gil de las calzas verdes* de 1615. En ese año estrenó en el Corpus toledano el auto *Los hermanos parecidos*. Ya por entonces, si bien cultivaba también temas religiosos, sus sátiras y comedias le habían otorgado problemas con las autoridades religiosas, lo que lo llevó a retirarse entre 1614 y 1615 al monasterio de Estercuel, en Aragón. Quizá por ello apenas asoma por el *Viaje del Parnaso* (1614) de Cervantes.

Entre 1616 y 1618 residió en Santo Domingo, en cuya universidad fue profesor de teología durante tres años e intervino en asuntos decisivos para su orden. Esto le permitió conocer numerosas historias de la Conquista que usaría más tarde en sus obras. De vuelta ya en Madrid en 1618, donde entre 1624 y 1633 aparecieron las cinco *Partes* de sus comedias, las cuales –por sus temas laicos– causaron gran escándalo, el 6 de marzo de 1625 se convocó una de las Juntas por medio de las cuales el Conde-Duque de Olivares pretendía reformar las costumbres. Este fue el orden del día:

El escándalo que causa un frayle merçenario que se llama el Maestro Téllez, por otro nombre Tirso, con Comedias que haze profanas y de malos incentivos y exemplos. Y por ser caso notorio se acordó que se consulte a S. M. de que el Confessor diga al Nuncio le eche de aquí a uno de los monasterios más remotos de su Religión y le imponga excomunió mayor latae sententiae para que no haga comedias ni otro género de versos profanos. Y esto se haga luego<sup>438</sup>.

---

<sup>437</sup> Luis Vázquez, «Gabriel Téllez nació en 1579. Nuevos hallazgos documentales», *Homenaje a Tirso*, Madrid, Revista *Estudios*, 1981, pp. 19-36.

<sup>438</sup> Tirso de Molina, *Obras completas V*, edición de María del Pilar Palomo e Isabel Prieto, Madrid, Biblioteca Castro, 2007, p. 11.

Por consiguiente, se tomó la resolución de desterrarlo a Sevilla, donde residió en el Convento de la Merced. En la dedicatoria de la *Tercera parte* de sus *Comedias* alude a esta persecución, que no logró desalentar su vocación poética:

Gusano es su autor de seda: de su misma sustancia ha labrado las numerosas telas con que cuatrocientas y más comedias vistieron por veinte años a sus profesores, sin desnudar, corneja, ajenos asuntos, ni disfrazar pensamientos adoptivos. Tempestades y persecuciones invidiosas procuraron malograr los honestos recreos de sus ocios<sup>439</sup> [...].

En 1622 participó en el certamen poético con motivo de la canonización de San Isidro, pero en 1625 la Junta de Reformación, creada a instancias del Conde-Duque de Olivares, le castigó con reclusión en el monasterio de Cuenca por escribir comedias profanas «y de malos incentivos y ejemplos», y pidió su destierro y excomunión mayor en el caso de que reincidiese. A pesar de todo, Tirso de Molina siguió escribiendo y no se tomaron medidas mayores contra él, al reducirse las disposiciones moralizadoras del Conde-Duque. En 1626 pasó a residir en Madrid y fue nombrado comendador de Trujillo, por lo que vivió en la ciudad extremeña hasta 1629, año en que volvió a Toledo y posiblemente a Madrid. Entre 1632 y 1639 se asentó en Cataluña, donde fue nombrado definidor general y cronista de su orden y compuso la *Historia general de la Orden de la Merced*. En 1639 el pontífice Urbano VIII le concedió el grado de maestro; sin embargo, los enfrentamientos con varios de sus hermanos lo condujeron al destierro en Cuenca allá por 1640. Sus últimos años los pasó en Soria, en el Convento de Nuestra Señora de la Merced, donde fue nombrado comendador en 1645. Murió en Almazán (Soria) en 1648.

Aunque una de las obras que se le atribuyen ha tenido una enorme influencia en la dramaturgia universal como origen del mito de Don Juan, *El burlador de Sevilla* y *convidado de piedra*, en su tiempo la versión más conocida de la obra fue la primigenia: *Tan largo me lo fiáis*, que según la mayor parte de la crítica fue compuesta por el dramaturgo y actor Andrés de Claramonte, probable autor a su vez de *La estrella de Sevilla*. Se nos han conservado unas sesenta piezas dramáticas de Tirso. Sin embargo, según su propio testimonio en el prólogo a la *Tercera Parte* de las *Comedias*, donde la hipérbole gana obvio protagonismo, dice haber escrito en torno 1634 unas cuatrocientas, con lo que se trataría de uno de los dramaturgos más prolíficos del Siglo de Oro. La

---

<sup>439</sup> *Ibidem*.

atribución de algunas de sus obras presenta, sin embargo, todos los ingredientes del más intrincado de los rompecabezas bibliográficos.

Dejando al margen estos apuros, tal como expone en *El vergonzoso en palacio* su idea de la comedia es la de un espectáculo integral para los sentidos y el intelecto:

¿Qué fiesta o juego se halla / que no le ofrezcan los versos? / En la comedia, los ojos / ¿no se deleitan y ven / mil cosas que hacen que estén / olvidados sus enojos? / La música ¿no recrea / el oído, y el discreto / no gusta allí del conceto / y la traza que desea? / Para el alegre, ¿no hay risa? / Para el triste, ¿no hay tristeza? / Para el agudo, ¿agudeza? / el necio, ¿no se avisa? / El ignorante, ¿no sabe? / ¿No hay guerra para el valiente, / consejos para el prudente, / y autoridad para el grave? / Moros hay si quieres moros; / si apetecen tus deseos / torneos, te hacen torneos; / si toros, correrán toros. / ¿Quieres ver los epítetos / que de la comedia he hallado? / De la vida es un traslado, / sustento de los discretos, / dama del entendimiento, / de los sentidos banquete, / de los gustos ramillete, / esfera del pensamiento, / olvido de los agravios, / manjar de diversos precios, / que mata de hambre a los necios / y satisface a los sabios.

*El vergonzoso en palacio*, II, 14<sup>440</sup>

Se trata, pues, de una concepción sobre el teatro de carácter lúdico en la que sobresale el artificio, elemento básico y relevante en sus piezas, así como la variedad es su sustancia misma:

Esta diferencia hay de la Naturaleza al Arte: que lo que aquélla desde su creación constituyó no se puede variar; y así siempre el peral producirá peras y la encina su grosero fruto. Y con todo eso, la diversidad del terruño, y la diferente influencia del cielo y clima a que están sujetos, la saca muchas veces de su misma especie y casi constituye en otras diversas [...] ¿Qué mucho que la comedia, a imitación de entrambas cosas, varíe las leyes de sus antepasados, e injiera industriosamente lo trágico con lo cómico, sacando una mezcla apacible de estos dos encontrados poemas, y que, participando de entrambos, introduzca ya personas graves como la una, y ya jocosas y ridículas, como la otra?<sup>441</sup>

La obra dramática de Tirso de Molina se caracteriza por la gran ambigüedad de sus argumentos, que a veces resulta complejos en demasía, como sería el caso de *Don*

---

<sup>440</sup> Tirso de Molina, *El vergonzoso en palacio*, ed. Everett W. Hesse, Madrid, Cátedra, 1978, pp. 98-99.

<sup>441</sup> Tirso de Molina, *Cigarrales*, pp. 227-228.

*Gil de las calzas verdes*. Posee, sin embargo, enorme talento para el desarrollo de la intriga y sabe cómo captar la atención del espectador:

Mézclanse lanas diversas / en el telar de la vida / unas de color alegre / otras que, tristes, lastiman<sup>442</sup>.

Como decimos, destacó especialmente en la comedia, con piezas como *Marta la Piadosa*, *Por el sótano y el torno*, *Don Gil de las calzas verdes*, *La villana de Vallecas* y, dentro de la comedia palatina, *El castigo del penseque*, *El amor médico* y sobre todo *El vergonzoso en palacio*. Cultivó también las obras religiosas, tanto los autos sacramentales (*El colmenero divino*, *Los hermanos parecidos*, *No le arriendo la ganancia*) como los dramas hagiográficos (*Santo y sastrero*, la trilogía de *La santa Juana*) y bíblicos (*La mejor espigadora*, sobre la historia de Ruth, y *La vida y muerte de Herodes*). Y escribió, además, dos misceláneas, *Los cigarrales de Toledo* (1621) y *Deleitar aprovechando* (1635), donde tienen cabida la novela corta, que es la que nos interesa, amén de piezas dramáticas y los poemas de distinta temática.

El año en el que nos interesa recalar es el de 1621, cuando ultima sus *Cigarrales de Toledo* —«alarde de imaginación, habilidad narrativa y belleza estilística»<sup>443</sup>— aunque estos no vieran la luz, por causa no determinada, hasta 1624. Las aprobaciones vienen firmadas en Madrid por Juan de Jáuregui («El ingenio y estudio del autor es grande, como se descubre en la materia entretenida de estos discursos, donde hallarán los aficionados aparato noble de invención fabulosa, y artificio muy diestro en las *Comedias selectas* que entremete») <sup>444</sup>, en el mes de octubre, y la licencia real data del 8 de noviembre. Lope le dedicó dos décimas a la obra, considerando a Tirso «heredero de la lira de Garcilaso» («La lira de Garcilaso / junto a su cristal luciente / halló de un laurel pendiente / Tirso, y esta letra escrita») <sup>445</sup>; y Alonso Castillo de Solórzano lo elogia en estos términos: «si Toledo se hermosea / por tener sus *Cigarrales*, con los sobrenaturales, / Tirso, Madrid se recrea» <sup>446</sup>. Asimismo, María de San Ambrosio y Piña

---

<sup>442</sup> Tirso de Molina, «Jornada I», *La huerta de Juan Fernández*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999, vv. 920-924.

<sup>443</sup> María del Pilar Palomo, «La creación dramática de Tirso de Molina», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 8, 1998, pp. 1-65 (p. 3).

<sup>444</sup> Tirso de Molina, *Cigarrales*, pp. 99-100.

<sup>445</sup> *Ibidem*, p. 101.

<sup>446</sup> *Ibidem*, pp. 101-102.

(probablemente hermana de Juan de Piña) lo celebra con otra décima: «Sólo vuestro ingenio alcanza / con el arte y la experiencia, / esencia y ser de la ciencia»<sup>447</sup>.

En los *Cigarrales de Toledo*, a orillas del Tajo se reúnen durante cinco días un grupo de amigos que forman parte de lo más selecto y noble de la ciudad imperial. Entretienen sus ocios fundamentalmente con actividades literarias: recitado de poemas, academias, relatos en prosa y representaciones teatrales. Don Juan, personaje principal, de vuelta a Toledo, se encuentra con don García y Serafina, quienes le contarán sus historias. Sólo en el *Cigarral tercero* este les muestra sus aventuras y las de los personajes que conoció durante su viaje: Marco Antonio y Estela, Dionisia y don Dalmao. Dionisia, narra el fin de su periplo y el de don Juan. La ficción marco se cierra con la boda de tres parejas: don Juan y Lísida, don Alejo e Irene, don García y Serafina. Estamos, por consiguiente, en un ambiente cortesano, culto y aristocrático, de amantes de la literatura.

El primer día de la narración, parte de ese grupo de amigos («el más bello e ilustre auditorio que dio estimación al Tajo»)<sup>448</sup> asiste a la representación que otros integrantes del grupo hacen de *El vergonzoso en palacio*, lo que constituye un claro ejemplo de representación cortesana. Tirso nos da cumplida noticia de esa puesta en escena y, a su vez, de los juicios que a algunos de los espectadores les merece la pieza representada; y más en concreto, la circunstancia de que por boca de uno de ellos se enumera paso a paso la historia de la relación entre los dos protagonistas de la comedia: Madalena (la dama noble) y Mireno (el pastor que llega a secretario), hasta tal punto que en el texto que citamos es posible reconstruir las convenciones que estructuran la comedia palatina y los mecanismos discursivos presentes en la misma:

Pues, aun en este término, parece imposible pudiese disponerse una dama ilustre y discreta a querer tan ciegamente a un pastor, hacerle su secretario, declararle por enigmas su voluntad y, últimamente, arriesgar su fama a la arrojada determinación de un hombre tan humilde que, en la opinión de entrambos, el mayor blasón de su linaje eran unas abarcas, su solar una cabaña, sus vasallos un pobre ható de cabras y bueyes<sup>449</sup>.

Resumo a continuación las peripecias de este grupo de nobles en los «Cinco Cigarrales». En el *Cigarral primero*, la acción transcurre por la noche. Los invitados

---

<sup>447</sup> *Ibidem*.

<sup>448</sup> Tirso de Molina, *Cigarrales*, 217.

<sup>449</sup> *Ibidem*, pp. 224-225.



acuden a ver la comedia de *El vergonzoso en palacio*. Termina la velada con un debate literario sobre las leyes del género dramático que se prolonga hasta las tres de la madrugada. En el *Cigarral segundo*, los invitados permanecen ocho días en la hospedería de doña Narcisa, consagrando las mañanas a la caza y a la pesca y las tardes a entablar amenas conversaciones, disfrutando a su vez de los juegos de sociedad («alcanzar el castillo del amor»). Durante el *Cigarral tercero*, se asientan un par de días en casa de don Juan. La mañana del primero los invitados pasean hasta la hora del banquete, seguido de la narración de historias diversas (historia de don Juan, de Marco Antonio y de Dionisia). La velada termina con una copiosa cena.

El programa del segundo día es idéntico: narración de laberínticas y divertidas historias durante el almuerzo y conclusión de la velada con una armoniosa cena. Como se trata de un día festivo, en la mañana del *Cigarral cuarto* los invitados asisten a la misa y celebran su dicha bailando, escuchando música y recitando poesías. El banquete se anima gracias a una mascarada. Después del almuerzo, los invitados duermen la siesta antes de la representación de una comedia que da lugar a un debate literario. Por último, en el *Cigarral quinto*, la jornada comienza con un baño seguido de la lectura de una novela y de unos ociosos juegos. Tras la siesta se obsequia a los invitados con una comedia y, a continuación, con una agradable y apacible cena.

Las nociones de abundancia y de placer están en tal grado presentes que se convierten en los signos distintivos de la sociabilidad de la nobleza toledana. Los banquetes constituyen la pieza clave de esta sociabilidad y civilidad aristocráticas. De hecho, la imagen de los comensales se evoca a menudo para recordar al lector las normas más elementales de cortesía. Y no se pierda de vista que este tipo de festejos barrocos destacaba por un contenido galante que ponía a prueba la cultura de los participantes. La palabra juega entonces un papel decisivo, bien por la lectura de relatos, bien por las narraciones autobiográficas. El objetivo de la fiesta, narración y festines no es otro que el de suscitar la sorpresa del espectador. Todas las novedades han sido bien integradas en los *Cigarrales*; de hecho, no escasean los decorados artificiales, como si esta sociedad quisiera huir de la realidad para vivir en un tiempo y en unos espacios irreales.

Tirso se propuso en esta obra enlazar su argumento central dentro de un tapiz novelesco de interrelaciones afines, de tal manera que las causas que producen los deleitosos sucesos están bien armonizadas y coordinadas. La miscelánea se organiza, pues, como unidad compleja de la que forman parte estructuradora las narraciones, los

poemas y las comedias; de ahí que, como puntualiza Florit, sea una «obra que por diferentes causas excede en importancia a otros textos de Tirso de Molina»<sup>450</sup>.

En este sentido, Palomo apostilló que *Las tres bodas* clausuran la trama argumental de la narración base, desarrollándose así en «un marco constituido por una narración de estructura sintagmática, que se abre en otras unidades relacionadas coordinativamente con él; pero en donde esa narración se cierra antes de generar las nuevas unidades, constituyéndose ese cierre, a su vez, en motivo generador de las mismas»<sup>451</sup>. De este modo, su intento resulta original e innovador frente a quienes yuxtaponen las narraciones, como por ejemplo hiciera Cervantes en las *Novelas ejemplares*.

La novedad de su propuesta no solo radica en la organización de la trama, sino también en la fusión de elementos novelescos dispares y en el arte de eliminar rasgos ya utilizados<sup>452</sup>. De la novela pastoril se puede apreciar la belleza real e imaginada del entorno de Toledo, el *locus amoenus* similar al de *La Arcadia*, las pinceladas paisajísticas, destacando la aldea frente a los lugares cortesanos, las canciones de amor no correspondido y las declaraciones a la amada; todas ellas, en definitiva, diversiones alegóricas.

Asimismo, Tirso aprovechó características formales y temáticas de los libros de caballerías y los romances medievales. Por ejemplo, en el *Cigarral segundo* aparece el bosque y el castillo de la conquista del amor, caminos repletos de peligros. Y también los *Cigarrales* se nutren de aspectos de la novela bizantina como el disfraz de peregrino, la polionomasia, el cambio de posición en la escala social, las peregrinaciones fuera de España o el relato de Juan de Salcedo, que acusa el influjo de la novela heliodoresca:

–Medio lustro ha, ¡patria ilustre!, que por ese mismo tiempo salí de ti tan acompañado de desdichas como de consuelos; y tú, más cruel que madrastra conmigo –si con los extranjeros más que madre piadosa –, no permitiste una luz siquiera en una de tus torres, que haciéndome escolta facilitase a los ojos la

---

<sup>450</sup> Francisco Florit Durán, «Reseña a Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, edición de Luis Vázquez Fernández, Madrid, Castalia, 1996», *Criticón*, 69, 1997, pp. 135-155 (p. 152).

<sup>451</sup> Pilar Palomo, *La novela cortesana (forma y estructura)*, Barcelona, Planeta, 1976, pp. 87-88. Véase, asimismo, Pilar Palomo, *Estudios tirsistas*, Málaga, Thema, 1996.

<sup>452</sup> Consúltese el excelente estudio de André Nougé, *L'oeuvre en prose de Tirso de Molina. Los «Cigarrales de Toledo» et «Deleytar aprovechando»*, Toulouse, Centre de Recherches de L'Institut d'Etudes Hispaniques, 1962.

ocasión de verte y al alma obligase a despedirse de tus muros, ya que fue imposible hacerlo de la causa de mi destierro<sup>453</sup>.

No obstante, lo que sobresale en los *Cigarrales* es la permanencia del teatro de Tirso dentro de la narración y el modo en que este permea la trama principal, que por su dinamismo y cambios de sede se podría trasladar a los escenarios. No hay más que observar las historias amorosas, que se complican y enredan de tal forma que se ven envueltas en engaños y burlas; argucias, sobre todo, de las que se valen los personajes femeninos para recuperar el amor pretendido o transformar la actitud del «ausente» esposo.

El realismo de la obra se hace patente al informarnos de las costumbres de la España de la época: nobles de Toledo, burgueses madrileños, vida campesina, etc. El tiempo ocioso de los *Cigarrales*, adobado por fiestas y banquetes —en las que el vestido de las mujeres era un privilegiado medio de comunicación con sus pretendientes—, sesiones poéticas y representaciones teatrales, enamoramientos, encuentros clandestinos con las dueñas durante la noche, contribuye al acercamiento amoroso entre los jóvenes protagonistas; igual que las joyas se corresponden con un código amoroso muy preciso que da prueba (privada) de los sucesivos idilios.

Este compendio de aspectos generales forma parte del entramado toledano de la obra. La intención de Téllez, además de presentarle al lector su modo de novelar para el mejor transcurso del tiempo ocioso, es, según Luis Vázquez: «Este su primer libro publicado va a tener como escenario de su novelación a esas casa de recreación, extramuros de la ciudad, entonces llenas de vitalidad y que servían en el estío para aliviar los sudores del interior de la ciudad amurallada y rodeada por el Tajo, convirtiéndola así en casi isla»<sup>454</sup>.

Los fastos y las representaciones en el ámbito cortesano fueron muy comunes y abundantes en la época de Felipe III tanto en el palacio real como en las casas y palacios de la nobleza. Destacan, en este sentido, dos celebraciones a lo largo de la obra. En la primera, que se introduce antes del comienzo del *Primer cigarral*, el lector es partícipe del memorable torneo que sigue a la boda de don García y Serafina: una naumaquia, género bien conocido desde la antigüedad y muy frecuente en las fiestas cortesanas del

---

<sup>453</sup> Tirso de Molina, *Cigarrales*, p. 114.

<sup>454</sup> Luis Vázquez, «Profunda simbiosis entre Tirso y Toledo», *Toletum. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 37, 1997, pp. 15-29 (p. 25).

Renacimiento y el Barroco, que se desarrolla en las orillas del Tajo y da pie a logradas descripciones de los navíos, que sobresalen por sus elementos simbólicos.

De este tipo de fiestas marítimas pasamos a un alegórico y cercado «bosque de amor» en el que la dama Narcisa ha dispuesto un entrelazado laberinto repleto de árboles y flores. Su cometido no es otro que el enfrentamiento de varios caballeros en el interior de las diferentes calles alegóricas de este dédalo, que se abre con un arco de entrada adornado por multitud de flores. Si el galán no está casado, no puede entrar por la puerta central del arco que conduce al «Castillo de la pretensión de Amor». Sin embargo, se ofrecen dos alternativas por las entradas laterales a los caballeros que deseen llegar hasta el castillo mediante los oportunos rodeos. Si es así, pasarán por la puerta de la izquierda los que son correspondidos por sus damas y no temen los peligros del tiempo ni los cambios vitales; y por la derecha los que sufren celos y miedos y por ello viven inseguros, perdiendo paulatinamente la esperanza. Como apunta Alonso Rey,

el motor de la vida de estos nobles es el amor cuyo objetivo es el matrimonio que otorga reconocimiento social. Para acceder a él, los amantes deben ser iguales en nobleza y en fortuna. Esos dos elementos constituyen la base de la integración y de la pertenencia al grupo. Una boda se aprueba si esas dos condiciones se reúnen. En cambio si las fortunas son desiguales, el padre y los hermanos de la dama se oponen a la boda<sup>455</sup>.

Para fraguar la trama de los celos y de los desafíos, Tirso acude a su destreza como comediógrafo. De esta manera, presenta a unas damas y galanes de comedia cuyos diálogos –repletos de simbología y alusiones alegóricas<sup>456</sup>– favorecen la andadura de su prosa. Y aunque la originalidad prevalezca siempre en la obra tirsista, tampoco le dolieron prendas a la hora de reconocerle a Cervantes su maestría en el arte de novelar. Gracias, pues, a la impronta del alcalaíno, la narración del mercedario se antoja sencilla y repleta de intriga, predominando la observación de la actitud de los personajes ante problemas inesperados de la vida, así como el análisis de su estado anímico.

Para componer los *Cigarrales*, Tirso se acogió al modelo que imperaba en la novela cortesana del Renacimiento, esto es, a un marco o *cornice* a la italiana que encuadra diferentes unidades –narrativas o no– enmarcadas por dicha moldura, aunque

---

<sup>455</sup> María Dolores Alonso Rey, «Sociabilidad y emblemática en *Los Cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina», *Tonos digital, Revista electrónica de estudios filológicos*, 17, 2009, pp. 1-29 (pp. 2-3).

<sup>456</sup> Ignacio Arellano, «La cultura simbólica y alegórica en *Los cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina», *Versants*, 43, 2003, pp. 5-23.

con suficiente autonomía entre sí. Este procedimiento formal no es otro que «el cuento dentro del cuento», de origen oriental, como en el juego de las «cajas chinas». En ocasiones, el motivo para insertar una breve historia –no conectada con la trama principal– se orienta a distraer el ocio de una dama, como ocurre en las *Novelas amorosas y ejemplares* de Zayas; o, más simple aún, durante una celebración, como en los *Cigarrales de Toledo*.

Este recurso novelístico corresponde a una realidad social, de la que se hacen eco autores que siguieron la estela cervantina; no tanto, en este sentido estructural, por lo que se refiere a las *Ejemplares*, sino más bien en la órbita de las interpolaciones de la Primera parte del *Quijote*, como la novela de *El curioso impertinente*. Se trataría de incluir en un odre nuevo esquemas narrativos procedentes del pasado.

En su dedicatoria «Al bien intencionado», Tirso hace referencia, de hecho, a una colección de doce relatos cortos, enlazados con un argumento que los unifica y que no sabemos si llegaron a publicarse<sup>457</sup>:

También han de seguir mis buenas o malas fortunas, *Doce Novelas*, no hurtadas a las toscanas, ni ensartadas unas tras otras como procesión de disciplinantes, sino con su argumento que lo comprehenda todo<sup>458</sup>.

A la zaga de Cervantes, a quien en parte emulaba, Tirso proclama así su poética sobre el arte de novelar. Mediante las palabras «ni hurtadas a las toscanas» se refiere, por un lado, a las *Ejemplares*, cuyos argumentos, al decir del propio Cervantes, no eran de cuño italiano; y por otro, acaso, a las *Novelas morales* de Ágreda y Vargas de carácter muy italianizante, como indicó Cotarelo y Mori<sup>459</sup>. Vázquez ha precisado que «si existían ciertos antecedentes, él no quiere que sean simplemente como *Las novelas ejemplares*, de Cervantes, por ejemplo, o como las de Piña, del mismo título»<sup>460</sup>.

En realidad, los *Cigarrales* son una serie de armoniosas historias que permiten agrupar una serie de personajes que entretienen sus ratos de ocio escuchando y contando novelas de viva voz. Es así como comienza la breve y entretenida novela de *Los tres maridos burlados*, inserta en el *Cigarral Quinto* y de inspiración claramente italiana.

---

<sup>457</sup> Luis Vázquez, «Editar la prosa de Tirso», *Orden de la Merced. Instituto de Estudios Tirsiastas*, edición digital a partir de Arellano, I. y Oteiza, B. (eds.), *Varia lección de Tirso de Molina (Actas del VIII Seminario del Centro para la Edición de Clásicos Españoles*, Madrid, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsiastas, 2000 pp. 163-175 (p. 164).

<sup>458</sup> Tirso de Molina, *op. cit.*, p. 108.

<sup>459</sup> Emilio Cotarelo y Mori, *Comedias de Tirso de Molina*, Madrid, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 1906, p. 27.

<sup>460</sup> Luis Vázquez, «Profunda simbiosis», p. 18.

Melchor nos cuenta las peripecias que tres mujeres deben urdir para merecer la atención de sus maridos. Mediante una descripción de carácter bucólico en la que asoma el tópico del *locus amoenus* («Llevo los a todos después de esto, a un soto ameno, y privilegiado del sol, hecho a mano de toda la diversidad de agradables árboles, con asientos de olorosas yerbas, alrededor de una fuente artificial, centro de aquella circunferencia, hermosa, y coronada de unos y otros»)<sup>461</sup>, don Fernando es el encargado de recibir a las damas, que estaban disfrutando de un apacible baño a orillas del Tajo, mientras que sus esposos seguían entregados a los brazos de Morfeo.

En *Los tres maridos burlados*, Melchor narra la historia de tres mujeres socialmente humildes, «hermosas, discretas y casadas»<sup>462</sup> que disfrutaban de una quinta bucólica y cortesana durante las fiestas de San Blas, en Madrid. La primera está casada con el cajero de un rico genovés que, por su oficio, acudía a su casa solo durante el almuerzo y a la caída de la tarde. El esposo de la segunda se dedicaba a pintar y llevaba más de un mes trabajando en el retablo del monasterio de los más sublimes de la corte, lo que le impedía permanecer en casa ociosamente; además de gustar asiduamente del vino. La tercera de las dueñas, que es la que nos interesa, sufre la enfermedad de los celos de su viejo esposo, el cual presumía de su origen montañés<sup>463</sup> y no hacía sino coartarle su libertad a causa de la constante vigilancia a la que la sometía.

Las tres parejas eran amigas por haber vivido en la misma vecindad. Sus barrios estaban cercanos y solían reunirse en la casa de la afligida mujer del viejo celoso, ya que ella no podía salir de allí sin su consentimiento. Durante la merienda, conciertan acudir a la fiesta de San Blas, que tenía lugar esa misma tarde, para admirar al rey. Mientras sus maridos juegan a los bolos en la huerta, la malmaridada ve algo que brilla y llama a sus comadres. Descubren entonces que se trata de un hermoso solitario con un diamante y todas pugnan por apropiárselo. Desconcertadas, optan por contárselo al conde, vecino de la esposa del pintor, que le parecía más cuerda que ellas. Éste, sin pensarlo demasiado y dándole la importancia justa, zanja el dilema. Les propone que cada una muestre su audaz ingenio, urdiendo una burla para cada uno de sus respectivos maridos. Él decidirá después cuál de las tres se hará con la joya, además de cincuenta escudos por cuenta del artero conde, siempre en virtud del ingenio de cada una de las befas que, como acaba de demostrar Resta, acusan «una vinculación directa entre la *novella* del Ciego de Ferrara y la prosificación de Malespini, entre el cuento del

---

<sup>461</sup> Tirso de Molina, *Cigarrales*, p. 456.

<sup>462</sup> Tirso de Molina, *Cigarrales*, p. 457.

<sup>463</sup> Se entiende que su tierra de origen son «las montañas de Burgos». También se lo puede asociar con «Cantabria», o con el Norte, en general. Véase Tirso de Molina, *Cigarrales*, p. 470, nota 1085.

veneciano y una novela corta incluida en *Los cigarrales de Toledo* y, finalmente, entre el relato de Tirso de Molina y el entremés *La burla de la sortija*<sup>464</sup>. Leamos las palabras del conde:

–Yo, señoras, no hallo tan declarada la justicia por ninguna de las litigantes, que me atreva a quitársela a las demás. Pero, pues habéis comprometido en mí, digo que sentencio y fallo que cada cual de vosotras, dentro del término de mes y medio, haga una burla a su marido –como no toque en su honra–, y a la que en ella se mostrase más ingeniosa se le entregará el diamante, y más cincuenta escudos que ofrezco de mi parte, haciéndome entretanto depositario dél. Y, porque vuelvan vuestros dueños, manos a la labor, y adiós<sup>465</sup>.

Así, las tres mujeres se las ingenian para someter a sus maridos a severas chanzas, recibiendo al final trescientos escudos que les entrega el conde, pues éste les confiesa que había perdido el diamante el mismo día en que lo encontraron:

–El diamante, ocasión de sutilizar, señoras, vuestros ingenios, se me había perdido a mí el día de su hallazgo; él vale doscientos escudos; cincuenta prometí de añadidura a la vencedora; que todas merecéis la corona de sutiles en el mundo; y así, ya que no puedo premiaros como merecéis, doy a cada una estos trescientos escudos, que tengo por los más bien empleados de cuantos me han granjeado amigos, y quedaré yo muy satisfecho si os servís de esta casa como vuestra<sup>466</sup>.

Es, por tanto, el truhanesco conde quien se burla de las tres damas. ¿Cómo trama su plan? ¿Las tres burladas y el lector deben confiar en las palabras del aristócrata? Además, quizás ese diamante valía mucho más que trescientos escudos, lo que le bastó para quedárselo y sacar mayores réditos que la recompensa otorgada a las damas. Como bien leemos, «el que burla acaba siendo burlado». El conde pone en ridículo la sagacidad de las féminas, proponiéndoles un cometido, no exento de riesgo para ellas, que las tres aceptan sin pensarlo siquiera. Así se califican como burladoras refinadas. Por tanto, el principal ganador no es aquí sino el conde, pues gracias a los tres engaños, los maridos egoístas también reciben tres escarmientos que los conducen a replantearse

---

<sup>464</sup> Ilaria Resta, «De la *novella* al entremés pasando por la novela corta: reescrituras del cuento de *La gara delle tre mogli* del Cieco di Ferrara», *Edad de Oro*, XXXIII, 2014, pp. 395-409 (p. 396).

<sup>465</sup> Tirso de Molina, *Cigarrales*, p. 460.

<sup>466</sup> *Ibidem*, p. 496.

su situación amorosa y conyugal. En definitiva, tres burlas que en ninguno de los casos atentan contra su honor y se resuelven de forma satisfactoria para los intereses de las damas.

Luego podemos encuadrar *Los tres maridos burlados* en la categoría de «novela de burlas»<sup>467</sup>. De acuerdo con Rodríguez Mansilla, este tipo de narraciones engloban una serie de aspectos respecto al argumento principal, como la ambientación basada en la ciudad, el espíritu festivo y la crítica de las costumbres:

La novela de burlas exige de una ambientación urbana, ya que sus personajes se definen en relación a la ciudad: los burladores son sujetos nobles formados en la urbe y los burlados son de origen rural o cortesanos nuevos que no saben conducirse en ella. Los personajes burladores se proponen organizar un espectáculo mediante montajes complejos, con disfraces y espacios decorados, que busca expulsar al burlado de un espacio que los burladores consideran impropio para él<sup>468</sup>.

Asimismo, goza de otras características generales como la sociabilidad entre los personajes, ya sean nobles o burgueses, la teatralidad inherente a este tipo de relatos, linderos con el entremés, matices lingüísticos de índole conceptista y la extensión limitada que, como aduce Sofía Eiroa, se acerca no sólo a la teatralización, sino al mundo del cine:

Tres maridos, pero sobre todo tres mujeres y tres burlas que en sí mismas contienen toda la pureza del arte barroco en su densidad, perfección formal y juego conceptista. Juego entre los personajes y para con el espectador en ese reflejo tan barroco también de las realidades aparentes: nada es lo que parece, todo es mudable, nada puede permanecer. La secuenciación de la historia, magistralmente trazada, es, en ocasiones, más que teatral casi cinematográfica<sup>469</sup>.

La situación de los personajes de este breve e ingenioso relato es íntegramente carnavalesca. El disfraz de cada uno en sus respectivos engaños provoca la mezcla de

---

<sup>467</sup> Véase Fernando Rodríguez Mansilla, «Hacia la novela de burlas: Salas Barbadillo, Castillo Solórzano y el Tirso de *Los tres maridos burlados*», *Hipogrifo*, 1.1, 2013, pp. 121-131.

<sup>468</sup> Fernando Rodríguez Mansilla, *op. cit.*, p. 123.

<sup>469</sup> Sofía Eiroa, «Reseña a Tirso de Molina, *Los tres maridos burlados*, edición y notas de Ignacio Arellano, ilustraciones de César Oroz, Madrid, Instituto de Estudios Tirsonianos, 2001, 110 pp.», *Criticón*, 84-85, 2002, pp. 333-343 (p. 339).



identidades. A veces, no saben si están viviendo en la realidad o en la ficción. Por ejemplo, el primer marido burlado cree estar muerto. El segundo entiende ver que su casa se ha convertido en una «casa de hospedajes». Y el tercero, al convertirlo en fraile, piensa que se dedica de veras a ello, sumiéndose en una profunda angustia. Al respecto, Rodríguez Mansilla anota:

El hallazgo y la conversación con el conde han ocurrido el «jueves de compadres», tiempo previo al inicio de las Carnestolendas en que las mujeres pueden burlar lícitamente a los maridos; el resto del tiempo estos son la prolongación del padre y tomarles el pelo sería ofenderlos<sup>470</sup>.

La escena del anillo de diamante, que pone en disputa a las tres mujeres, nos recuerda al episodio de la manzana de la discordia y a la célebre querrela de las tres diosas frente a París<sup>471</sup>. El conde es el que inicia la parodia, ostentando su poder social frente a las tres burguesas. El interés de estas mujeres no es otro que conseguir el diamante mientras el astrólogo que aparece en la primera burla se encarga de buscar gracias a su «ciencia» a los ladrones de la preciada joya. Para ello, se subordinan a la decisión tomada por el conde. Con las burlas emitidas rubrican un escarmiento para cada esposo y, así, un cambio de rumbo en su matrimonio.

#### 4.1.1.1. *Primer marido burlado*

Lucas Moreno, cajero de un caudaloso genovés, pasaba la mayor parte del día centrado en su trabajo. Solo iba a su casa para almorzar y cuando terminaba su jornada laboral. Polonia, su esposa, para intentar alzarse con el triunfo en el desafío del Conde y vencer así a sus «rivales», se las ingenia para hacerle creer a su esposo que estaba muerto. En la vecindad vivía un astrólogo al que le pide el favor de engañar al codicioso cajero, explicándole que era para «cierto fin ridículo con que quería regocijar aquellas

---

<sup>470</sup> Fernando Rodríguez Mansilla, *op. cit.*, pp. 128-129.

<sup>471</sup> Según Ilaria Resta, «De la *novella* al entremés», p. 401, «desconocemos [...] de qué forma la colección de Malespini (o parte) pudo llegar a manos del mercedario; lo que sí es cierto es que, al confrontar los textos, existen varias concordancias internas entre la novela de Tirso y la versión de Malespini que dejan sospechar la posibilidad de que se haya producido una traslación de material de una obra a otra. Ante todo, la referencia a la *gemma* que el veneciano introduce en la rúbrica mantiene una similitud con el «anillo con diamante» que encuentran en un jardín las tres mujeres. Pero los puntos de concordancia más concluyentes se vislumbran en la tercera burla, la del marido al que le hacen creer que es un monje».

Carnestolendas»<sup>472</sup>. Es a ella a quien se le ocurre la ingeniosa idea de hacerle creer a su esposo que iba a morir en menos de veinticuatro horas. Para ello, no sólo cuenta con las argucias del supuesto astrólogo sino también con la ayuda del marido celoso y del pintor del monasterio, convencidos de que la burla estaba justificada por las fiestas de carnaval.

El embaucador destaca el color pálido del rostro del cajero y le advierte que disponga de sus ahorros, pues en pocas horas la muerte sería su más fiel aliada. Y las palabras del astrólogo resultan casi convincentes para el cajero que, dejándole con el discurso inacabado, se fue velozmente hacia su casa. Por el camino, el azorado y difuso cajero se toma el pulso y, comprobando que estaba bien, se olvida de las profecías de su ingenioso vecino:

[...] Porque yo os digo, por cosa infalible, que mañana a estas horas habréis experimentado en la otra vida cuánto mejor os estuviera haber ajustado cuentas con vuestra conciencia, que con los libros de Caja de vuestro dueño.

Turbado y confuso guio a su casa el amenazado cajero, tentándose por el camino los pulsos y más partes de donde podía temer algún asalto repentino y mortal [...] Medio burlándose de él y medio temeroso, entró en su casa<sup>473</sup>.

La astuta esposa, sabedora de que el vecino astrólogo ya había persuadido a su esposo, le pregunta cuál era la causa de ese estado tan colérico, fingiendo sentimientos amorosos. El cajero pone como excusa sus problemas en el trabajo. La argucia va así fraguándose y cumpliéndose los deseos de la prevenida mujer. Para que Lucas Moreno pique el anzuelo de la mentira, el Teniente de la parroquia del barrio y uno de los clérigos son partícipes indemnes de la misma, a petición del amigo pintor. Ambos, mientras que el cajero se acerca, comienzan a hablar de la pena que sentían por la pérdida repentina del señor Moreno, apostillando que el astrólogo le había advertido el día de antes de tan tremendo y triste suceso. El supuesto cajero fallecido no da crédito entonces a lo que escucha y piensa que se trataba de otro «Lucas Moreno», procurando acercarse a ellos, sin éxito, pues desaparecen al instante. Cabizbajo y alterado, se topa enseguida con el desdichado astrólogo, quien conversa con su amigo, el pintor de

---

<sup>472</sup> Tirso de Molina, *Cigarrales*, p. 461.

<sup>473</sup> Tirso de Molina, *Cigarrales*, p. 462.

monasterios. No puede permanecer hierático y se dirige a ellos, llamándoles la atención sobre semejantes (des)engaños:

–«¡Señores!, ¿qué es esto? ¿Quién me hace las honras en vida, o tomando mi forma, se ha muerto por mí? ¡Que yo bueno me siento, gracias a Dios!»<sup>474</sup>.

Haciéndole creer que Lucas Moreno era un alma en pena, echan a correr. Aún más extrañado permanecerá el confuso cajero al ver que los que le rodeaban huían de su presencia. Para rematar la patraña, el amigo celoso, al encontrarse con él e intercambiar unas palabras, se asusta y desaparece. Con ello, el codicioso esposo empieza a creer que estaba muerto. Es de este modo cómo Tirso juega, mediante la burla, con el paralelismo entre la realidad y la ficción. El temeroso marido no sabe si vive entre las tinieblas o pisa la firme tierra. Mediante el monólogo interior, se plantea ilógicas preguntas, tales como: «¿He resucitado?»; o bien, «¿cómo no he sentido ni me ha dolido nada?», para llegar a la conclusión de que todo podía haber sido una befa urdida por sus amigos, sin mencionar a la sagaz esposa, en la que, al parecer, confiaba plenamente:

Las repentinas deben de entrarse, sin duda, por una puerta y salirse por otra, sin dar lugar al dolor para hacer su oficio. Pero... ¿si fuese alguna burla de mis amigos? Que el tiempo es acomodado para ellas y hasta agora ninguno de los que me encuentran por la calle hace aspavientos de verme, sino ellos. ¡Válgate Dios por muerte tan a poca costa!<sup>475</sup>

Casilda, la criada de la casa, también forma parte del fraude burlón. Mediante exclamadas exageraciones y risas en alcobas apartadas, simula que siente en extremo la muerte de su señor. Al tablado entremesil se unen, pues, la fingida tristeza y los aspavientos ensayados de la «cajera» que, conociendo la magnitud de la mentira por los amigos de Lucas Moreno, aparenta ser la mujer más dolida que jamás se haya visto, desmayándose al ver a su marido supuestamente muerto:

–¿Mi señor? (respondió ella). ¡Plugiera a Dios! ¡Ya le pudre la tierra! ¡Ya está en parte donde, por lo que sabía de cuentas, le habrán hecho cajero mayor del

---

<sup>474</sup> *Ibidem*, p. 464.

<sup>475</sup> Tirso de Molina, *Cigarrales*, pp. 465-466.

infierno (que allí se pagan todas a letra vista), si Dios no ha tenido misericordia de su ánima!<sup>476</sup>

No le hace falta mucho más para verificar que era un alma en pena y, sin haber descubierto si se comía o no en el otro mundo, no se retrae ni un segundo y se lanza a devorar «bizcochos y ciruelas de Génova, que ayudó a pasar con los empellones de una bota, cuya alma le habían infundido la Membrilla»<sup>477</sup>. Harto de comer y de beber vino, se tumba al lado de su paroxismal esposa, que en el fondo se muere de risa. A la mañana siguiente, el burlado cajero despierta de su letargo y se sorprende de que su entorno no se encontrara ya igual que hace unas horas. Tirso profundiza así en la dicotomía entre la ficción y la realidad: Lucas Moreno cree que lo sucedido es solo un sueño y producto de su agobiante oficio. Al despertar, no le quede otra que incluir que se encontraba en el paraíso celestial, junto a su esposa Polonia: «¿Hay camas y aposentos por acá? ¿Véndese vino y bizcochos?»<sup>478</sup>. Todos los que participaron en la chanza le informan entonces de que no estaba muerto, además de proponerle que se marche unos días fuera de Madrid para que se sosegara un poco tras la cruel befa.

Bajo esta intencionada transformación, subyace una crítica sutil a la exagerada dedicación que otorga el marido al trabajo al servicio del genovés. Cuando despierta y vuelve a la realidad, su esposa le recuerda su oficio con tan avaro jefe, el cual, supuestamente, anda buscándolo para comenzar la jornada. Se trata, sin más, de la sumisión de los españoles ante la ambición extranjera, con la figura del genovés como prototipo de la codicia. Esta actitud produce en Lucas Moreno un estado de desasosiego que lo conduce a descuidar su vida conyugal. Nótese que no permanecía en casa junto a su esposa por motivos laborales, por lo que Polonia llega a sentirse demasiado sola.

Quizá por ello la «cajera» idea concretamente la burla antedicha. Su intención, además de pasar un rato de risas y alzarse con el diamante, no es otra que la de mostrarle a su esposo que la vida es corta, pero intensa; que debe aprovechar el momento y dedicar su tiempo no solo a menesteres laborales, sino a valorar y a favorecer su matrimonio. Lucas Moreno, en uno de los lances en los que cree estar muerto, pero solo entonces, en tan fingido como ridículo *artículo mortis*, se da cuenta del afecto que su esposa le profesaba:

---

<sup>476</sup> *Ibidem*, p. 466.

<sup>477</sup> Tirso de Molina, *Cigarrales*, p. 467.

<sup>478</sup> *Ibidem*, p. 468.

Faltó poco para no hacer lo mismo el asombrado marido, y tuvo por infalible que estaba muerto. Con todo eso, en pago de las muestras de sentimiento que en su mujer había visto, la llevó en brazos a la cama, desnudándola y echándola en ella; que, aunque lo sentía todo, se daba por medio difunta<sup>479</sup>.

Deambula desde entonces por las calles de Madrid con la incertidumbre de no saber si estaba vivo o muerto, entre la realidad y la ficción. Tal era el ensimismamiento y la perturbación que estaba sufriendo que no confiaba en nadie y, menos aún, de sus supuestos amigos, cómplices de la lograda chanza. Por momentos, llega a vivir en las tinieblas, cavilando si sería verdad que estaba en el paraíso o en los infiernos. Su estado de confusión le produce tanta ira e impotencia que llega a golpear la puerta de su casa y a derribarla de un puntapié, preguntándose si Dios le había enviado a la vida terrenal en espíritu para que su alma hiciera el testamento, que es lo que parece que más le importa. Para el codicioso cajero no es lógico vestir indumentaria de ninguna índole, poder tocar o escuchar y sentir las fragancias cercanas. Por ello, se cuestiona constantemente su presencia. Desamparado, acude a su último recurso, su sagaz esposa, que lo espera impaciente en casa para continuar con la broma.

Clara Rocchi, en su estudio sobre *Los tres maridos burlados*, destaca el humor sano y aleccionador de cada una de las patrañas y especialmente de la primera, en la que «Tirso forja una burla de tal primor, frescura, lozanía, fuerza emotiva y armonía, que se diría creación, magistral creación»<sup>480</sup>. Tanto es así que sería llevada al dominio del entremés por Quiñones de Benavente en *El Avantal*, publicado en *Autos sacramentales*, en la que dos buscones, Arzales y Costeta, encuentran un delantal en la calle<sup>481</sup>. Deciden entonces embromar a un par de sacristanes, por decisión del alguacil, para decidir quién va a quedarse con dicho delantal. Francisco de Castro<sup>482</sup>, a finales del siglo XVII, imitaría de nuevo la novelita en su *Entremés de la burla de la sortija*.

---

<sup>479</sup> *Ibidem*, p. 466.

<sup>480</sup> Clara Rocchi Barbotta, «Fuentes de la Novela del Cigarral Quinto de *Los Cigarrales de Toledo*, del Maestro Tirso de Molina», *Estudios*, 70, 1985, pp. 411-440; y 72, 1966, pp. 81-115, *apud* Tirso de Molina, *Cigarrales*, p. 56.

<sup>481</sup> Véase Hannah E. Bergman, *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*, Madrid, Castalia, 1965, p. 383.

<sup>482</sup> Véase Francisco de Castro, *Libro nuevo de Entremeses, intitulado Cómico festejo*, T.I., 1742, pp. 109-122.

#### 4.1.1.2. *Segundo marido burlado*

Morales es burlado por su esposa, dándole por pensar que su hogar se ha convertido en una «casa de posadas» u hospedaje de la época. La burla no solo resulta gratuita, pues el protagonista se jacta de que la vivienda pertenecía a sus padres y la ha heredado («¡Yo lo soy (dijo), por la gracia de Dios, pintor conocido en esta corte, estimado en este barrio y habitador de esta casa más ha de veinte años!»)<sup>483</sup>. Con todo, acaba abandonándola creyendo que hay duendes dentro de ella.

Mari-Pérez, su esposa, tras observar la burla que Polonia le gasta a su esposo, se arma de valor y sagacidad para llevar a cabo la suya y ganar el diamante que tiene el conde. Para ello, concierta una cita con su hermano, muy dado a este tipo de chanzas, para que le consiga una puerta de igual medida que la de su casa. Cuando se la trae, lo esconde junto con dos amigos más, que participan sin más preámbulos en la ingeniosa broma.

Morales se dedicaba a pintar monasterios y, especialmente, el de la Corte. Era muy dado al vino y aparecía pocas veces por su estimada casa. Por ello, la intención de su esposa no es otra que hacerle ver la importancia de la figura de la mujer en la vida conyugal y, al igual que Polonia, darle un escarmiento para que comenzara a valorarla, sin olvidar el poder que le otorgaría la preciada joya. Antes de dar pábulo a la mentira sobre su querida casa, Mari-Pérez llama su atención gritándole a media noche que se estaba muriendo y pidiendo rápidamente confesión. Su marido no se alarma y sigue abrazado a Morfeo. La criada y la sobrina, que vivían con ellos y eran también partícipes de la trama, se despiertan y acuden a socorrer a la astuta esposa. Pero, el pintor ni se inmuta. Al contrario, se enfada con su esposa por haber tomado para cenar una avinagrada ensalada y un trozo de queso. Mari-Pérez no da crédito e insiste en acaparar a la atención de su descuidado esposo, pidiéndole que avisara a Castejona, la comadre que conocía todos y cada uno de los males de la «pintora». Sin embargo, esta petición tampoco da sus frutos, ya que el pintor ni se levanta de la alcoba, aclarándole que su comadre vivía lejos y no eran horas para molestarla. La actitud del marido deja entrever la poca importancia que su esposa tiene en su vida matrimonial. Tanto es así que Mari-Pérez se le insinúa y solo obtiene por respuesta de su esposo que prefería dormir y descansar antes que auxiliar los gritos fingidos y exagerados de la «pintora»:

---

<sup>483</sup> Tirso de Molina, *Cigarrales*, p. 477.

–¡Bendito sea Dios, que tan buena compañía me ha dado! ¡Miren qué imposibles le pido, qué enterrarse conmigo si me muero, qué sangre de sus brazos, qué desperdicios de su hacienda, sino que me llame a una comadre a costa de mojarse un par de zapatos! Ya yo sé que deseáis vos renovar matrimonio, y que a cada grito que doy, dais vos una cabriola en el corazón, y por eso excusaréis cualquiera diligencia que estorbe vuestros deseos y mis dolores<sup>484</sup>.

Las quejas de la taimada esposa se agravan cuando el pintor opina sobre las comadres y sus influencias maritales. Ya no se lamenta entonces de su dolor intestinal, sino más bien del «mal de marido»:

–¡Mujer, mujer (respondió el marido), menos libertades; que no tienen los males de madre exenciones de atrevimientos, y podrá ser que con un palo os trasiegue el dolor desde las tripas hasta las espaldas!

[...]

¡Que me muero! ¡Ay, que me han dado rejalgar! ¡Jesús! ¡No, no es este mal de madre, sino mal de marido<sup>485</sup>!

A causa de tan dolidas exclamaciones el pintor no tiene más remedio que aparcarse el orgullo y complacer a su furiosa esposa. La apacigua «con caricias y amores» y se viste para ir en busca de la comadre Castejona en una noche de tormenta. De esta manera, renegando de su matrimonio, el infeliz Morales obedece a Mari-Pérez a disgusto. Mientras tanto, la enferma de bellaquería aprovecha el momento en el que su «buscón» esposo se marcha de la casa para urdir la pesada burla que le había preparado. En un instante y con la ayuda de su hermano, la casada pone en práctica sus argucias y reemplaza la puerta de la vivienda, en la que se leía el rótulo «Casa de posadas». Cuando Morales llega empapado y sin la compañía de la comadre, no da crédito a lo que ve. Su casa se había metamorfoseado en otra. Entre bailes y jácaras, los sonidos y el griterío de las gentes, no dejan que el pintor reaccione ante tan semejante mascarada.

---

<sup>484</sup> Tirso de Molina, *Cigarrales*, p. 473.

<sup>485</sup> *Ibidem*, pp. 473-474

Piensa entonces que está soñando y, entre la realidad y la ficción, muy habitual en *Los tres maridos burlados*, el marido queda exhausto e hierático ante la «casa de posadas»:

[...] ¿Quién puede, de noche y en tan breve tiempo, haberle dado a la mía este ventero privilegio? Pues decir que los sueño no es posible, que tengo los ojos abiertos y los oídos examinadores de este encantamiento. Echar la culpa al vino, en tiempo de tanta agua, es obligarme a la restitución de su honra. Pues, ¿qué puede ser esto?<sup>486</sup>

El atónito pintor insiste en hablar con algún mozo, interrumpiendo así el fingido jolgorio. El mancebo, tras haberle explicado que la casa era una posada desde hacía más de seis años, cierra la puerta y echa al verdadero dueño, que permanece mojado y despojado de sus bienes. Se dirige, cabizbajo, hacia la morada de su amigo, el celoso Santillana, quien le hace comulgar con que sus visiones se debían al buen vino:

Dejaron a enjugar su ropa, limpiáronle las botas y, dándole matraca sobre el fieltro, que resistió mejor el agua que sus figas, le acostaron en una cama que le hicieron, porfiando él en acreditar lo que había visto, y ellos en afirmar que venía, como dicen, calamocano<sup>487</sup>.

Al poco rato, la cautelosa casada, viendo que su esposo no se encontraba en el quicio de la casa, vuelve a colocar la antigua puerta para que, cuando Morales llegue, se dé cuenta de que el vino le jugaba malas pasadas. Acompañado del viejo Santillana, el burlado pintor no cree estar delante de su humilde y antiguo hogar. Jura entonces a su amigo que durante la noche su vivienda se transformó, disculpándose con ello de haberlos despertado a altas horas de la madrugada. De nuevo, Tirso mezcla la realidad y la ficción, lo que produce en el personaje un estado de enajenación y confusión que, en este caso, los cómplices de la burla achacan al vino:

Y, hallándola con su puerta antigua, sin tablilla sobre ella, quieta y cerrada, comenzó el viejo a dar cordelejo de nuevo al pobre Morales y él de nuevo también a desbautizarse, jurando y perjurando que era verdad cuanto le habían referido, y alguna arte del demonio aquella con que pretendía se desesperase<sup>488</sup>.

---

<sup>486</sup> Tirso de Molina, *Cigarrales*, p. 475.

<sup>487</sup> *Ibidem*, p. 478.

<sup>488</sup> *Ibidem*, p. 479.



El protagonista deja muy claro enseguida todo lo que había sufrido durante la noche para auxiliar a su amada esposa. Por ello, el timorato Morales determinó mudarse de la casa, pues «andan enjambres de demonios». La supuesta enferma se levanta de la cama de un golpe al escuchar tamaño disparate. De nuevo, vuelve a mostrarse como la víctima de la situación y culpa a su escarnecido pintor de lo poco que la valora. Asimismo, lo compadece y finge lástima por él:

—¡Oh, qué solícito marido de la salud de su mujer! ¡Para frío de quartana valéis lo que pesáis, Morales, mío, que no volveréis en toda la vida! ¿Hízoos mal el sereno de anoche? ¿Venís acatarrado? ¡Qué enjuto que os dejó la tempestad pasada!<sup>489</sup>

Mari-Pérez le reprocha así que su único deseo era robarle su hacienda mientras que ella se encontraba convaleciente en la alcoba. Anhela el mal para su esposo y lo maldice. La mujer pícara se aprovecha de este modo de la ingenuidad del marido, que no sabe cómo mantenerla satisfecha:

[...] ¡Bien creísteis vos hallarme muerta cuando volviédes con la Castejona, y entraros por mi dote y hacienda como por viña vendimiada! Pero ¡malos años para vos y para quien tan mal me desea!<sup>490</sup>

Tirso, mediante el personaje de don Melchor, exagera la situación para agravar de ese modo la burla. Dibuja a una Mari-Pérez disgustada con la actitud pasiva de su confundido esposo. Tanto es así que la «pintora», mediante palabras hiperbólicas, le insinúa a Morales una petición de divorcio. Finge no confiar en él, sobre todo por haber intentado envenenarla con la aparente ensalada que le ha producido el dolor estomacal. Además, le afea que venga acompañado de uno de sus mejores amigos; más, al tratarse del celoso Santillana, que guarda a su melancólica esposa encerrada en su solitaria casa:

¿A qué viene vuesa merced con ese perdido, señor Santillana? ¡Si es a disculparle conmigo, no tiene para qué, que por el siglo de mi madre que he de

---

<sup>489</sup> Tirso de Molina, *Cigarrales*, pp. 479-480.

<sup>490</sup> *Ibidem*.

irme luego al Vicario y pedir divorcio! ¡No quiero aguardar otra ensalada, cuya sal maliciosa ponga a pique mi vida!<sup>491</sup>

El afligido pintor le pide paciencia y, además, se disculpa por una conducta de la que dice no tener culpa. Santillana, por su parte, intenta apaciguar el escandaloso enredo de Mari-Pérez, defendiendo la inocencia de su estimado amigo y derivando el lapso a alguna hechicera que desea la destrucción del matrimonio. Veamos la respuesta de la astuta mujer:

[...] ¡Juro a todo lo que puedo jurar, que cuanto os he contado me sucedió! En esa casa debe de haber duendes. Con venderla o alquilarla, pasándonos a otra, se remediará todo<sup>492</sup>.

El desagravio se soluciona y acaban perdonándose, disfrutando juntos de la Cuaresma. Nótese la ironía: ella se queja a menudo de que su marido no cumple carnalmente con ella. Con la intención de mudarse, Morales continúa creyendo que en su casa había duendes y no olvida lo sucedido aquella inesperada madrugada. Por su parte, Mari-Pérez ansiaba conocer lo que le había parecido su burla al Conde para ganar el pretendido diamante.

Tirso pinta una historia en la que destaca el victimismo de la mujer. ¿Cómo es capaz de engañar al esposo con tal disparate? El pintor se pliega a creer su propia conclusión: su casa estaba habitada por espíritus, lo que lo obliga a abandonarla. Quizá Mari-Pérez, para darle un inolvidable escarmiento a su esposo, se sirve como móvil de lo que en *El celoso extremeño* de Cervantes, por ejemplo, había sido una fortaleza para enjaular a la mujer. Nótese, pues, la actitud completamente distinta de la protagonista en la obra de Tirso, que quiere privar a su marido de aquello que lo define por encima de todo y que, potencialmente, podría utilizar para subyugarla. Por otra parte, el trabajo del pintor también lo separaba durante muchas horas de su perspicaz compañera. Es evidente que el principal interés de Mari-Pérez no era otro que conseguir la preciada joya.

Tirso celebra en cada una de estas burlas la sutileza de la mujer, dejando en segundo plano la torpeza y la ineptitud del galán o marido. Morales obedece a la pintora a altas horas de la madrugada. Aunque piensa que sus gritos son exagerados, se dirige

---

<sup>491</sup> *Ibidem*.

<sup>492</sup> Tirso de Molina, *Cigarrales*, p. 481.

en busca de una comadre en una noche de tormenta para paliar el dolor fingido de su esposa. Molesta llamando a la puerta de su amigo, el celoso Santillana y, mientras tanto, la pintora, con la ayuda de unos vecinos, cambia el decorado de su estimada casa para hacerle creer que se ha convertido en un hospedaje. Para más inri, la sutil Mari-Pérez le reprocha su inutilidad, haciéndole creer que no sirve para nada; ni siquiera para encontrar a una comadre que palíe sus fingidos dolores, causados supuestamente por la ensalada que había cenado. Por ello, la burla se presta a interpretar la actitud de los personajes: la codicia de la avispada mujer frente a la inocencia del casado.

#### 4.2. Lugo y Dávila y el «Teatro Popular. Novelas morales»

Las referencias biográficas sobre Francisco de Lugo y Dávila, o Dávila y Lugo, pues aún no se ha dilucidado el orden de sus apellidos, son muy escasas<sup>493</sup>. Nació en Madrid, a finales del siglo XVI, y aún vivía en 1659. Caballero de origen abulense y canario, su hermano fue sirviente de don Jorge de Cárdenas, cuarto duque de Maqueda<sup>494</sup>. Estudió toda clase de letras humanas y –aunque se trata de una conjetura de los críticos– también la carrera de jurisprudencia gracias al cargo que posiblemente su mecenas le otorgó hacia 1621: gobernador de la provincia de Chiapa, en el virreinato americano de Nueva España. En 1622, cuando su hermano publicó el *Teatro Popular* en Madrid, Lugo y Dávila ya desempeñaba sus funciones en la residencia de México, beneficio que prolongó hasta 1632. Sin duda, tras volver a su ciudad natal, la trayectoria de nuestro novelista se consolidó y, hacia 1656, colaboró con una canción real a santo Domingo en uno de los tomos del *Certamen angélico* (1657), que José de Miranda y la Cotería antologó por el incendio del nuevo templo de santo Tomás<sup>495</sup>.

Lugo y Dávila forma parte de ese grupo de autores poco prestigiados durante el siglo XVII. Sin embargo, su *Teatro Popular. Novelas Morales*, colección de 1622, fue

---

<sup>493</sup> Francisco de Lugo y Dávila, *Teatro popular. Novelas morales*, introducción y notas de Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Colección Selecta de Antiguas Novelas Españolas, 1906, p. 10. Véase a su vez Edward Nagy, *Teatro Popular de Francisco Lugo y Dávila y la ejemplaridad novelística de Cervantes*, Valladolid, ed., Sever-Cuesta, 1983, p. 9.

<sup>494</sup> Véase la dedicatoria que don Dionisio de Lugo y Dávila dirige al «excelentísimo señor don Jorge de Cárdenas Manrique de Lara» (pp. 10-11) como pórtico a la obra: «pues no es nuevo en la grandeza de la casa de V. Excelencia que sucedamos los hijos a nuestros padres y abuelos en su servicio y vivamos todos a la sombra de su magnánima protección» (p. 11). Según Cotarelo y Mori, Lugo y Dávila no realizaba las labores ínfimas de la casa de los Cárdenas, pues en la época también eran criados «todos los que gozaban de sueldo o tiraban gajes por acompañar al magnate a ciertas horas del día [...]» (Francisco Lugo y Dávila, *op. cit.*, p. 10).

<sup>495</sup> Lugo y Dávila se presenta en su composición como «Dávila y Lugo», bajo el título de «El gobernador D. Francisco Dávila y Lugo». Así lo recoge Emilio Cotarelo y Mori, «Prólogo» a Francisco Lugo y Dávila, *Teatro Popular*, p. 15.

reconocida por varios amigos cercanos. Los elogios entre autores se consideraban un hecho estereotipado en el Siglo de Oro; y no debe extrañarnos, según apunta Isabel Colón, que los novelistas se citen mutuamente entre sí<sup>496</sup>. Por eso, entre otros motivos, Lugo recuerda a Cervantes como modelo dotado de un elevado prestigio. De acuerdo con las breves notas de la crítica sobre la narrativa de Lugo, éste basa algunas de sus ocho novelas en las *Ejemplares* del autor alcalaíno, además de citar el *Patrañuelo* de Juan de Timoneda.

Desde el 28 de octubre de 1620, cuando obtuvo la aprobación por Fray Alonso Remón, su colección fue considerada como «ejemplo a seguir el camino de los hombres cuerdos y acertados»<sup>497</sup>. Y en los preliminares, el licenciado Felipe Bernardo del Castillo compuso una décima en la que elogia la doctrina y el entendimiento de Lugo y Dávila y alude a la calidad de Cervantes: «con vuestros doctos escritos, / emulación a infinitos, / y él, por vos, se ha eternizado»<sup>498</sup>. Por su parte, Sebastián Francisco de Medrano le ofreció un romance encomiástico, donde subraya la «fama», la «envidia» y el «ingenio» del autor madrileño. Los elogios de uno de sus coetáneos, Pérez de Montalbán, cristalizaron en una décima («que divirtiendo enseñáis, / y enseñando divertís»<sup>499</sup>); y más tarde incluiría en su *Para Todos* un listado —«Índice de los ingenios de Madrid»— donde cita a Lugo, Tirso, Juan de Piña, Lope y María de Zayas, entre otros herederos de la novela cortesana<sup>500</sup>.

Francisco de Francia y Acosta catalogó el *Teatro Popular* como obra «insigne» y a su autor como «prodigioso»<sup>501</sup>. Por último, Salas Barbadillo —mediante el uso de la metáfora y la personificación— aludía a la tristeza del Manzanares por la ausencia del novelista en «Útil felicidad se comunica», silva en la que especifica: «Manzanares con planta cristalina, / emula al Tajo en las arenas de oro / [...] / del haberte perdido, / trasladado a las últimas regiones, / en mal seguro leño conducido, / a ser prodigio a bárbaras naciones, / hoy en estos escritos se restaura»<sup>502</sup>.

---

<sup>496</sup> Isabel Colón Calderón, *La novela corta en el siglo XVII*, p. 17.

<sup>497</sup> Francisco Lugo y Dávila, *op. cit.*, p. 4.

<sup>498</sup> *Ibidem*, p. 5.

<sup>499</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>500</sup> Respecto a la interpretación de la novela corta como «cortesana», es Agustín González de Amezúa y Mayo, «Formación», pp. 197-198, quien acuñó el término, que acaso os sorprenda por innovador, pues no figura en las tradicionales clasificaciones que hacen de la novela nuestras historias literarias».

<sup>501</sup> Religioso agustino, natural de Sevilla. Permaneció en Andalucía, donde logró el título de predicador, y el 24 de junio de 1636 pasó con licencia a la provincia de Castilla. Escribió *Vida prodigiosa y heroicas virtudes de la venerable Madre María de Jesús, Religiosa carmelita descalza del Convento de San Joseph y Santa Teresa de la Imperial Ciudad de Toledo* (1648). Véase Mario Méndez Bejarano, *Diccionario de escritores, maestros y oradores naturales de Sevilla y su actual provincia*, Sevilla, 1922, tomo I, p. 3.

<sup>502</sup> Francisco Lugo y Dávila, *op. cit.*, p. 8.

En efecto, las gentes (cortesanas y algo menos) del siglo XVII debieron de acoger favorablemente el género de la novela corta. Como afirma Frenk, «gran parte de la enorme producción literaria del siglo XVII respondió lo mismo al gusto del vulgo que a su capacidad de comprender y sentir una literatura sofisticada»<sup>503</sup>. Con todo, la novela corta se concentraba en los círculos de la nobleza, sin desdeñar, eso sí, la recepción de un público femenino «adicto al género y que las hacía leer en público»<sup>504</sup>, a juicio de Laspéras. Ésta es la visión de la gran parte de los estudiosos. La novela corta –fijando modelos estereotipados en la elaboración del desarrollo de la historia y conformidades proyectadas en la verosimilitud<sup>505</sup>– triunfó porque no se dirigía «exclusivamente a un solo estamento social»<sup>506</sup>, sino a un público mayoritario que los escritores de la época denominaban «vulgo». Empero, las opiniones antedichas contrastan con las de otros estudiosos: Bonilla Cerezo –siguiendo los trabajos de Krauss– señala que estas novelitas «se difundieron entre una nueva nobleza urbana que, a pesar de la oscuridad, busca un elitismo cultural y no jerárquico»<sup>507</sup>.

En este sentido, la crítica posterior al gran filósofo alemán (Pabst, Krömer, Etiemble, Palomo, Rodríguez Cuadros y Bonilla Cerezo, por citar solo algunos de los principales estudiosos) ha reparado en una serie de consideraciones que envuelven al autor en un género todavía poco matizado y complejo. El enfoque es unitario; la mayoría de los especialistas concretan como características esenciales de la obra de Lugo y Dávila la ejemplaridad –cuyo origen data del Medievo– y también el ocio. Hernández Valcárcel considera que nuestro autor escribía «para entretener él mismo sus ocios en la aldea»<sup>508</sup>, identificando la realidad que rodeaba a Lugo con el marco que desarrolla en el *Teatro Popular*, pues el libro «responde a las mismas motivaciones que tienen los

---

<sup>503</sup> Margit Frenk, «Lectores y oidores. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro», en *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzoni Editore, 1980, pp. 101-123 (p. 121). Consúltese también el estudio de María Dolores López Díaz, «Recapitulando sobre la novela española del siglo XVII», *Romance Notes*, XXXII, 1988, pp. 247-253, en el que expone la importancia de los autores del XVII posteriores a Cervantes, citando entre ellos a Lugo y Dávila, y destaca el efecto de su labor creadora –«de entretenimiento» (247)– en una población cada vez más culta, que podía disfrutar de un tiempo ocioso, empleado en la lectura.

<sup>504</sup> Jean-Michel Laspéras, «La novela corta: hacia una definición», *La invención de la novela*, estudios reunidos y presentados por Jean Canavaggio, Madrid, Casa de Velázquez, 1999, pp. 307-317 (p. 310).

<sup>505</sup> Véanse las reflexiones de Rogelio Miñana en *La verosimilitud en el Siglo de Oro*, p. 11, cuando reproduce las palabras de Cervantes: «La verosimilitud y la imitación, en quien consiste la perfección de lo que se escribe». Esta idea la adopta Lugo y Dávila en su «Prólogo».

<sup>506</sup> Wolfram Krömer, *Formas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1700*, versión española de Juan Conde, Madrid, Gredos, 1979, p. 146. Observación compartida por María Dolores López Díaz, *op. cit.*, p. 248.

<sup>507</sup> Rafael Bonilla Cerezo, «El gongorismo en las *Novelas ejemplares* y *prodigiosas historias* de Juan de Piña (II)», *Il confronto letterario*, 45, I, 2006, pp. 25-54 (p. 26).

<sup>508</sup> Carmen Hernández Valcárcel, *El cuento español en los Siglos de Oro. II. El Siglo XVII*, Murcia, Universidad de Murcia, 2002, p. 82.

personajes». Asimismo, esboza la conexión del «Proemio» con las palabras de los personajes, para analizar finalmente la estructura de las novelas más importantes: *De la hermanía* y *El Andrógino*. La posición crítica de Valcárcel ante la obra de Lugo no dista de las escasas consideraciones que ha recibido por parte de otros estudiosos. Siendo un narrador que se encuentra bajo la sombra cervantina y en la misma línea cronológica y literaria que Zayas, Céspedes y Meneses, Pérez de Montalbán, entre otros<sup>509</sup>, Lugo ha sido estimado no por el contenido de sus novelas, sino por la forma de novelar, o sea, por su preceptiva prologal, cuyas fuentes oscilan entre Aristóteles y su *Retórica* (s. IV a.C.), Cascales y las *Tablas Poéticas* (1617), López Pinciano y su *Philosophia Antigua Poética* (1596), Jáuregui y el *Discurso Poético* (1624), Carvallo y *El cisne de Apolo* (1602) y, sobre todo, la *Lección o Tratado* (1574) sobre la *novelle* de Francesco Bonciani.

Destacamos, en este sentido, el estudio de Fernando Copello<sup>510</sup> sobre la función y finalidad del «prólogo» o «proemio» en la novela corta del XVII. Subraya el intento comunicativo entre Lugo y el «lector», así como la amistad entre nuestro autor y Salas Barbadillo, a partir de los textos que se dedicaron mutuamente: Lugo y Dávila escribe el «Prólogo» de *Corrección de vicios* (1615) y una serie de anotaciones dirigidas al lector para elogiar *La hija de Celestina y la ingeniosa Elena*<sup>511</sup>. Asimismo, como hemos referido, Salas le responde con una silva en las páginas preliminares al *Teatro Popular*. Con este propósito, comenta Krömer el intento del novelista por enmarcar una especie de novela –roman– desde el «Prólogo»: «De la misma manera que Lope de Vega pone lo que llama «novela» muy cerca de la novela –roman– [...], Lugo y Dávila, en su breve arte poético de la novela corta, ya cuenta entre ellas la novela de aventuras bizantina»; y continúa: «Lope, Lugo y autores posteriores se atienen ante todo a la clase de novela corta “fantástica”, explotada en las pastoriles y de aventuras, sellada por Cervantes, mientras la novela corta picaresca y satírica encuentra pocos seguidores»<sup>512</sup>. Sus juicios, casi siempre atinados, no impiden que discrepemos en este punto, ya que una de las ocho

<sup>509</sup> Destacamos la aproximación en cuanto al concepto de «moral» o «ejemplar» entre los autores que permanecen en la estela de Cervantes y sus *Novelas Ejemplares* (1613). Juan de Piña publicó en 1624 una colección de siete *Novelas Exemplares y prodigiosas historias*; Juan Pérez de Montalbán en el mismo año publicó *Sucesos y prodigios de amor en ocho novelas ejemplares*; asimismo, Agreda y Vargas, hacia 1620, da a la luz *Doce novelas morales, útiles para sus documentos*; Céspedes y Meneses publica en 1623 sus *Historias peregrinas y ejemplares*, y así numerosos autores (Cortés de Tolosa –*Discursos Morales* de 1617–, María de Zayas –*Novelas amorosas y ejemplares* de 1634–, Ortiz de Valdivieso –*Discursos morales* de 1634–).

<sup>510</sup> Fernando Copello, «La interlocución en prólogos de libros de relatos (1613-1624)», *Criticón*, 81-82, 2001, pp. 353-367. Véanse al respecto las apostillas de Isabel Colón Calderón, *op. cit.*, pp. 41-49.

<sup>511</sup> Véase Alonso J. de Salas Barbadillo, *La hija de Celestina y la ingeniosa Elena*, edición, introducción y notas de José Fradejas Lebrero, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1983, pp. 21-22.

<sup>512</sup> Wolfram Krömer, *op. cit.*, p. 228.

novelas de Dávila es de carácter picaresco (*La hermanía*), siguiendo la estela cervantina de *Rinconete y Cortadillo*.

Rogelio Miñana<sup>513</sup> indica que Lugo se encuentra en la misma línea que Lope y Cervantes, pues los tres ofrecen un intento de caracterización de la novela corta. En efecto, aunque no haya sido muy señalado, la crítica ha definido –en líneas generales– la intencionalidad y el efecto de su obra, que no se corresponden con la de los autores que desarrollan únicamente el tema para contentar al público sin propósito doctrinal. Presentándolo como «correcto, claro y elegante», Joaquín del Val matiza que «Lugo merece ser recordado porque es de los primeros y más fieles seguidores del arte de novelar españolizado por Cervantes»<sup>514</sup>. Alude a su preceptiva novelesca y a la imitación patente de algunas de las *Ejemplares* cervantinas, que según Américo Castro cristaliza en un «libro mediocre»<sup>515</sup>.

M<sup>a</sup>. Dolores López Díaz<sup>516</sup> postula por su parte la importancia de Lugo durante el XVII, por ser uno de los prosistas que intentaron tipificar el oscuro género de la novela corta. No obstante, uno de los estudiosos que más ha profundizado en el *Teatro Popular* es Edward Nagy<sup>517</sup>, quien tuvo en cuenta la preceptiva que Lugo y Dávila propone en su «Prólogo», muy inclinado al tacitismo en palabras de Isabel Colón Calderón<sup>518</sup>, la temática de los relatos y el estilo, matizando las semejanzas entre *El andrógino* y *La hermanía* con *El celoso extremeño* y *Rinconete y Cortadillo*, respectivamente.

Pero la huella cervantina no sólo atañe a la obra de Lugo, sino que ésta incluso prelude las ideas teóricas de Gracián: «Para la historia del conceptismo ofrece interés la novela tercera: en *Las dos hermanas*, encabezada con un epigrama de Ausonio, hay pasajes que parecen de Gracián»<sup>519</sup>.

---

<sup>513</sup> Rogelio Miñana, *op. cit.*, p. 79.

<sup>514</sup> Joaquín del Val, «La novela española en el siglo XVII», en *Historia general de las literaturas hispánicas III. Renacimiento y Barroco*, dirigida por Guillermo Díaz Plaja, Barcelona, Vergara, 1968, pp. 45-80 (p. 54).

<sup>515</sup> Américo Castro, «La ejemplaridad de las novelas cervantinas», en *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1967, p. 461.

<sup>516</sup> María Dolores López Díaz, *op. cit.*, p. 249. Véase el estudio de Luisa María Gutiérrez Hermosa, «La construcción de un arte nuevo de hacer novelas», *Exemplaria, Revista Internacional de Literatura Comparada*, 1997, I, pp. 157-177 (pp. 161-162), en el que apunta el enlace entre la ejemplaridad y lo agradable como idea basilar del «Proemio al lector» de Dávila. Remitimos asimismo a Alessandro Martinengo y Antonio Gargano, «Otras formas narrativas», en *Historia de la Literatura española. I. (Desde los orígenes al siglo XVII)*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 564-577 (p. 566).

<sup>517</sup> Edward Nagy, *op. cit.*, pp. 9-38.

<sup>518</sup> Isabel Colón Calderón, *op. cit.*, p. 97. No sólo Tácito es una de las *auctoritates* de Lugo, sino también Aristóteles, Horacio, y preceptistas como Pinciano, Cascales y quizá Bonciani.

<sup>519</sup> E. Díez Echarri y J. M. Roca Franquesa, «Otras formas novelescas del Siglo de Oro: bizantina, morisca, italianizante y cortesana», en *Historia de la Literatura española e Hispanoamericana*, Madrid, Aguilar, 1960, p. 266.

Sin embargo, los juicios que despertó el *Teatro Popular* varían a lo largo del siglo XX, encaminándose hacia un panorama poco favorable; en esta dinámica sobresalen las reflexiones, un tanto superficiales, de Sánchez sobre la ejemplaridad y la moralidad de la colección que nos ocupa. Mucho más valor tienen las de Carmen P. Rabell, quien perfila que el madrileño utiliza las «máximas morales de las *novellas* para sugerir escenas de alto contenido erótico»<sup>520</sup>, contradiciendo, por consiguiente, el contenido de las propias narraciones, afirmación que creemos, sin embargo, que no anula el propósito de Lugo, pues cada relato viene condicionado por sentencias para educar a un pueblo que entonces crecía culturalmente<sup>521</sup>.

Sí es cierto que el novelista, en ocasiones, nos devuelve una visión negativa de la sociedad barroca, aunque solo para que el lector reflexione y no incurra en los vicios de su tiempo. Así lo manifiesta en el «Proemio»: «Maña y blandura es menester para que se apetezcan hoy los preceptos de la filosofía moral, tan provechosa medicina, para curarse los afectos y pasiones del ánimo desengañando al pueblo y representándole sus errores»<sup>522</sup>; y más adelante, en la «Introducción» a las novelas, apunta: «El fin que tienen estos poemas, como ya apunté, es poner a los ojos del entendimiento un espejo en que hacen reflexión los sucesos humanos; para que el hombre, de la suerte que en el cristal se compone a sí, mirándose en los varios casos que abrazan y representan las novelas, componga sus acciones, imitando lo bueno y huyendo lo malo»<sup>523</sup>.

Rogelio Miñana comenta acerca de la ejemplaridad de las ocho novelas que «Lugo y Dávila considera la obra de ficción un espejo de costumbres cuyo fin es fundamentalmente moral»<sup>524</sup>. Y de acuerdo con Amezcua y Mayo, cuando profundizaba en la teoría del «Proemio» —«curar los afectos y pasiones del ánimo desengañando al pueblo y representándole sus errores»<sup>525</sup>—, hemos de considerar su precisa orientación literaria: «la teoría corriente, general, indiscutida, la que triunfa en títulos, aprobaciones, licencias, prólogos y dedicatorias de casi todas nuestras novelas del Siglo de Oro, es la de su doble finalidad: por una parte, sí, deleite y entretenimiento; pero por otra y más

---

<sup>520</sup> Carmen P. Rabell, «Bajo la ley: la escritura de la *novella* española posterior al Concilio de Trento», *Revista de Estudios Hispánicos*, XXVIII, 1-2, 2001, pp. 309-325 (p. 311).

<sup>521</sup> Véase José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1981, p. 197.

<sup>522</sup> Francisco Lugo y Dávila, *op. cit.*, p. 14.

<sup>523</sup> Francisco Lugo y Dávila, *op. cit.*, p. 26.

<sup>524</sup> Rogelio Miñana, *op. cit.*, p. 120. Consúltese las consideraciones de Isabel Colón, *op. cit.*, pp. 19-20 sobre la moralidad de la novelística de Lugo.

<sup>525</sup> Francisco Lugo y Dávila, *op. cit.*, p. 14.



principal, corrección, aviso y enseñanza»<sup>526</sup>. Lo que parece claro es que Lugo, mediante sucesos corrosivos, advierte al lector sobre lo perjudicial de la sociedad<sup>527</sup>.

Recuperando varias ideas de Alberto Sánchez, este crítico destaca la maestría de Cervantes en sus *Novelas ejemplares* –evidente– desacreditando la colección del autor madrileño: «La repetición de asuntos o peripecias de la acción tiene bastante menos importancia que la estructura estilística de la novela. Ante cualquiera de las imitaciones formales, se impone la maestría de Cervantes en la invención, en la galanura lingüística y en el humor deleitoso»<sup>528</sup>.

Es natural que la pluma cervantina prevalezca ante narradores como María de Zayas, Agreda y Vargas, Pérez de Montalbán, Lugo y Dávila, Céspedes y Meneses, etc., pero no hay que sancionar axiomas tan inmovilistas para una comparación que resulta desigual ya de partida. A este propósito, Amezúa estudió el papel de cada uno de ellos como eslabón de una cadena genérica donde el alcalaíno sería el núcleo central, sin desprestigiar las respectivas colecciones: “Ningún novelista de aquel tiempo llegó, es verdad, a la perfección artística del inmortal alcalaíno [...] pero, con todo eso, hubo ingenios memorables, coetáneos y posteriores a él, que sacaron a luz hermosos cuentos y novelas, de sabrosa y amena lectura<sup>529</sup>».

En efecto, nos careamos con un autor que intentó definir en su «Proemio» el concepto<sup>530</sup> de novela corta –«un poema regular fundado en la imitación»<sup>531</sup>– y que tanto por su audacia como teórico cuanto por la semejanza de sus relatos con las *Ejemplares* no debe ser soslayado. Cotarelo y Mori fue pionero en lograr que Lugo y Dávila saliera a

---

<sup>526</sup> Agustín de Amezúa y Mayo, *op. cit.*, p. 263.

<sup>527</sup> Véase Joseph B. Spieker, «La novela ejemplar: delectare-prodesse», *Iberorromania*, 2, 1975, pp. 33-68 (62-68), diferencia entre los elementos ejemplares positivos y los negativos, polaridad interesante para entender las verdaderas intenciones de autores como Cervantes (que emplea el término «ejemplar» con un valor estético) y Lugo, quien se decanta por utilizar dicho concepto con el sentido de «morales», de ahí los proverbios y sentencias de autoridades al comienzo y aun dentro de los relatos.

<sup>528</sup> Alberto Sánchez, «De las *Novelas ejemplares* de Cervantes a las novelas morales de Lugo y Dávila», *Anales Cervantinos*, XX, 1982, pp. 135-151 (p. 151).

<sup>529</sup> Agustín González de Amezúa y Mayo, *op. cit.*, p. 267.

<sup>530</sup> Como hemos aclarado, Lugo resulta interesante no solo por el contenido de sus ocho novelas y la imitación del *modus* de las *Ejemplares*, sino también por el «Prólogo», que, sin duda, al realizar un cotejo entre las aportaciones de los estudiosos, es el texto que más sorprende y atrae por su elocución, claridad y, sobre todo, por plasmar las claves para novelar. Remitimos a las consideraciones de Rafael Bonilla Cerezo, «“Proemio”». En este sentido, la importancia al paratexto había sido ya subrayada por el propio Rafael Bonilla, «El gongorismo en las *Novelas ejemplares* y *prodigiosas historias* de Juan de Piña (II)», p. 27. Véase también Giovanna Formichi, «Le *Novelas ejemplares* y *prodigiosas historias* de Juan de Piña», *Lavori della sezione fiorentina del gruppo ispanistico C.N.R.*, Università Degli Studi di Firenze, Casa Editrice D’Anna, 1967, pp. 101-163, quien destaca la importancia de las reflexiones de Lugo en su «Proemio»: «Le idee de un novelliere del tempo sono espote con chiarezza da don Francisco Lugo y Dávila nel prologo al suo *Teatro Popular* in cui parla dei fini della novella» (p. 102).

<sup>531</sup> Francisco Lugo y Dávila, *op. cit.*, p. 24.

la luz en una edición moderna (1906), al igual que otros novelistas barrocos: Agreda y Vargas, Castillo Solórzano, Salas Barbadillo...

Así pues, la obra de Lugo y Dávila merece un estudio detenido e integral tanto por su intento de dictar una preceptiva novelesca en su «Prólogo» –paratexto fundamental para estudiar el contenido y finalidad del autor, así como para justificar la categoría de cada una de las novelas, su acercamiento al genio de Cervantes en cuanto al contenido y la forma de novelar y, por último, el propósito de publicar de una miscelánea formada por ocho novelas cortas que, a su vez, tienen vínculos con el paradigma de Boccaccio–.

#### 4.2.1. *El «Teatro popular» en el cosmos de la novela corta barroca*

Las ocho novelas que forman el *Teatro Popular* de Lugo y Dávila se encuadran en un contexto literario poco matizado, complejo, difícil de integrar en las coordenadas genéricas de Aristóteles. La crítica baraja diferentes nomenclaturas para este tipo de narrativa (cuento, cuento novelado, novela corta, relato breve), siendo la más utilizada «novela corta»<sup>532</sup>. En función de la condición social<sup>533</sup> de los protagonistas, el espacio urbano y la relevancia erótica de la acción, González de Amezúa creó la expresión «novela cortesana», puntualizada por Isabel Colón como un tipo de novela que «no se refiere sólo a acciones en la corte, sino también en otras ciudades y ambientes pastoriles»<sup>534</sup>. En este sentido, Joaquín del Val señala las fuentes más próximas a la novela corta: «En muchas se encuentran restos de la novela pastoril, y aun indicios de la erótico-caballeresca. Un grupo abundante aprovecha elementos de la novela bizantina, en la que dos enamorados alcanzan la felicidad después de innumerables aventuras. En otras se observan elementos de la picaresca y, en la mayor parte, un costumbrismo que las convierte en valioso documento histórico»<sup>535</sup>.

De este modo, podemos encuadrar las ocho novelas de Lugo en la tipología de la «novela corta», sin olvidar las observaciones de Chevalier sobre el concepto de

---

<sup>532</sup> Ángeles Ezama Gil, «Algunos datos para la historia del término «novela corta» en la Literatura Española de fin de siglo», *Revista de Literatura*, 109, 1993, pp. 141-148 (p. 143).

<sup>533</sup> Arsenio Pacheco Ransanz, El concepto de novela cortesana y otras cuestiones taxonómicas», *What's past is prologue: A collection of essays*, 1984, pp. 114-123, p. 121, apoya la taxonomía de Amezúa para la novela corta desde una perspectiva social. Mediante una clasificación genérica no sólo conocemos el estilo, la temática, etc., de los textos, sino que, a través de un estudio social de los personajes, podemos determinar una «categorización formal de los textos». Así pues, «no resulta arbitrario, sino sumamente preciso y significativo, calificar un texto en función de la condición social de su protagonista».

<sup>534</sup> Isabel Colón Calderón, *La novela corta*, p. 14.

<sup>535</sup> Joaquín del Val, *op. cit.*, p. 46.

«cuento», ya que, por extensión, se llaman así «las fábulas o consejas que se suelen contar a los niños para divertirlos»<sup>536</sup>. En el caso de nuestro autor, no se trata de un conjunto de novelas específicamente para los impúberes, sino de «fábulas» y «consejas» contadas, lo que confirma el punto de vista del estudioso: «la voz cuento designa a un relato breve, de intención jocosa y carácter oral [...] Buena cantidad de patrañas, fábulas y novelas del Siglo de Oro proceden de consejas, de cuentos de viejas, de cuentos folklóricos»<sup>537</sup>.

En efecto, queda una frontera entre el cuento y la novela que para Chevalier es el «cuento novelado»<sup>538</sup>, terreno falto todavía por descubrir y examinar.

Más general resulta la definición de Krömer sobre el término: “desde el siglo XIV al XVII, se consideran novelas cortas todas aquellas narraciones que se sitúan en una línea que parte del *Decamerón* de Boccaccio y que llevan el título de “novella”<sup>539</sup>, lectura matizada por Baquero Goyanes: “[...] Es la calidad de los temas, más que las dimensiones, la que podría servir de clave con que diferenciar la novela de cuento y novela corta»<sup>540</sup>.

En definitiva, la novela corta nace a principios del siglo XVII, teniendo como principal escenario las grandes ciudades, lo que conlleva perspectivas como la erótica, la morisca, la de aventuras, entre otras. En este sentido, las reflexiones de Amezúa precisaron la temática: «El fondo de la intriga es también, invariablemente, con muy raras excepciones, el amor»<sup>541</sup>. Característica fundamental de este tipo de relatos es la moralidad, concepto que los autores han adoptado de las preceptivas anteriores, como la *Philosophia Antigua Poética* de López Pinciano, las *Tablas Poéticas* de Cascales o *El cisne de Apolo* de Carvallo.

De esta manera, Amezúa<sup>542</sup> aboga por la historia ejemplar de su tiempo como principal aspecto de la novela corta. A esto, cabría añadir las observaciones de Pabst, que asocia los conceptos morales con el pasado (Edad Media), recuperando los fines educativos:

---

<sup>536</sup> Maxime Chevalier, *Cuentos españoles de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Taurus, 1982, p. 8.

<sup>537</sup> *Ibidem*, pp. 10 y 37.

<sup>538</sup> Los aspectos que Maxime Chevalier, *Cuentos españoles*, pp. 38-39, destaca del posible «cuento novelado» se acercan al concepto de «novela corta»: los personajes salen del anonimato; aparecen varios al lado de los protagonistas; se enriquecen los diálogos por la variedad de interlocutores; se multiplican los detalles pintorescos que matizan el relato; se hace referencia a la cotidianidad y se concreta el grupo social al que pertenecen los personajes, claves, todas ellas, que afloran en el *Teatro popular* de Lugo.

<sup>539</sup> Wolfram Krömer, *op. cit.*, p. 7. Son interesantes sus aportaciones sobre el origen del término «novella» desde un punto de vista conceptual, teniendo muy presente el *Decamerón* de Boccaccio.

<sup>540</sup> Mariano Baquero Goyanes, «Sobre la novela y sus límites», *Arbor*, 13, 42, 1949, pp. 271-283 (p. 273).

<sup>541</sup> Agustín González de Amezúa, «Formación», p. 231.

<sup>542</sup> *Ibidem*, p. 240.

La investigación ha extraído de la homilética latina y en lengua vulgar de la Edad Media un sinnúmero de «exempla» morales que acostumbran a ser parecidos en los sermones por vía de ilustración, aligeramiento y mantenimiento de la tensión. Sirvieron desde un principio, como objetivo de un esparcimiento educativo [...]»<sup>543</sup>.

De esta manera, Pabst especifica que los componentes básicos de este género menor oscilan entre los *exempla* y los *nova* de la época medieval, de cuya mezcla obtenemos una función didáctica vinculante. Asimismo, era un lugar común teórico resaltar en el prólogo la línea moralizante o ejemplar de las novelas ya desde el siglo XII hasta la época cervantina. No obstante, Krömer sitúa el origen del género «exemplum» en las «postrimerías de la Edad Antigua»<sup>544</sup> y toma como referencia a Humbert de Romans –autor del Medievo– y su *Liber de dono timoris* para matizar los principales aspectos del «exemplum»: su enseñanza debe ser clara, apropiada para el argumento de la novela corta, relativa a asuntos o hechos verosímiles y remisa a opinar sobre lo incierto o lo verdadero, siendo la historia refrendada por las autoridades aducidas.

De acuerdo con estas coordenadas, entendemos que a diferencia de Boccaccio<sup>545</sup>, y con más transparencia pedagógica que el propio Cervantes, Lugo profundiza en su colección en el problema de la moral de la obra de ficción. Sus «exempla» cumplen las claves esbozadas por Humbert de Romans. La instrucción de cada una de las novelas es presentada por el personaje contador al comienzo de cada una: «Enseña cómo han de ser los amigos y de cuánto provechoso son sabios en todas las dificultades»<sup>546</sup> [...]], como apunta en una de sus novelas, *La juventud*. Lo que defiende Krömer es la plena exactitud entre el ejemplo y el contenido de la novela; no obstante, éste puede ser soslayado en ciertos momentos, ya que la narración invita a contar un acontecimiento encadenado a otro.

---

<sup>543</sup> Walter Pabst, *La novela corta*, p. 21.

<sup>544</sup> Wolfram Krömer, *op. cit.*, p. 29. Véase al respecto Gema Vallín y Gemma Avenzoa, «Los primeros pasos de la *novella* en España: *Cuatro quentos de exemplos*», *Criticón*, 55, 1992, pp. 31-40.

<sup>545</sup> Véase Jesús Gómez, «Boccaccio y Otálora en los orígenes de la novela corta en España», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLVI, 1, 1998, pp. 23-46. En un análisis crítico sobre los objetivos y efectos de la novela corta italiana y su evolución en España, defiende la carencia de moralidad en los relatos de Boccaccio y acentúa precisamente la intencionalidad moralizante en los relatos posteriores a Cervantes, entre ellos los de Lugo y Dávila.

<sup>546</sup> Francisco Lugo y Dávila, *op. cit.*, p. 271.

Sucede así en las ocho novelas de Lugo, pues tras la presentación de la doctrina y el desarrollo del relato hasta llegar al nudo del mismo, el asunto se desvía tomando un rumbo que puede despistar al lector. En la novela VII, *El andrógino*, tras contar don Ricardo sus hazañas, la hortelana narra las suyas, lo que la desviación del argumento principal es perceptible<sup>547</sup>. Se trata de breves digresiones que contraponen la amenidad del relato principal. En este sentido, no existe una estructura determinada en la novela breve y tampoco en el *Teatro Popular*, pero sí, por el contrario, de «sistemas narrativos», como apunta Pilar Palomo:

Hay tantas estructuras como novelas, ya que los elementos que las integran pueden ser los mismos, pero nunca podrá ser idéntico su funcionamiento [...] puede hablarse de unos sistemas narrativos que revelan un enunciado o mundo representado homologable<sup>548</sup>.

La estudiosa, por tanto, sugiere una estructura yuxtapuesta entre los relatos, como reafirma Fernández Nieto:

De esta forma se publica una larga serie de libros que responden a este esquema de sucesión y yuxtaposición de episodios capaces de ser aislables y sólo enlazados a través de un protagonista o de unos personajes comunes<sup>549</sup>.

Éstos pueden presentarse de forma aislada o introducidos en grupos de carácter picaresco, en verso o en misceláneas –cuya fuente más próxima es el *Decamerón* de Boccaccio–. Lugo inserta las ocho novelas en un espacio «real»: tres amigos conversan en un jardín sobre las circunstancias de la vida, desgranando los relatos a modo de *exemplum*<sup>550</sup>. Así, el hilo narrativo vendrá salpicado por numerosas digresiones<sup>551</sup>, que

---

<sup>547</sup> Francisco Lugo y Dávila, *op. cit.*, pp. 236-237.

<sup>548</sup> María del Pilar Palomo, *La novela cortesana. Forma y estructura*, Barcelona, Planeta, 1976, p. 15.

<sup>549</sup> Manuel Fernández Nieto, «Función de los géneros dramáticos en novelas y misceláneas», *Criticón*, 30, 1985, pp. 151-168 (152).

<sup>550</sup> María del Pilar Palomo, *La novela cortesana*, pp. 48-49, aboga por un eje comunicativo que desemboca en la tertulia, valiéndose de dos ejemplos: *El filósofo de aldea* de Baltasar Mateo Velázquez y, mucho antes, *El Conde Lucanor* de don Juan Manuel. En este sentido, Lugo y Dávila no llega a formar una tertulia entre los tres oradores, donde el tema sigue una línea argumentativa o temática definida, ya que cada relato se caracteriza por un asunto diferente, aunque con algunos matices comunes. El espacio primaveral es de cuño renacentista, y no sólo lo emplea Lugo, sino que, como apunta María Teresa Cacho Palomar, «Cuentecillo tradicional y diálogo renacentista», *Formas breves del relato*, coord. Yves-Rene Fonquerne y Aurora Egido, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1986, pp. 115-136, desfila por textos de otros autores, como Cristóbal de Villalón (*El Scholástico*), que presenta «una apacible conversación entre personas doctas y cultivadas, en el entorno florido de un jardín renacentista [...]» (p. 120).

podemos tomar casi como cuentos breves. Es lo que Boccaccio acuñó mucho antes en su *Filocolo* y en el *Ninfale d'Ameto*, sublimándolo en el *Decamerón*: encuadrar las narraciones cortas, valiéndose de la ficción de un marco para darles unidad al conjunto.

Aunque preceptistas como Jáuregui, Pinciano, Cascales, Platón, Aristóteles, Carvallo o Bonciani hayan procurado delimitar las claves de los géneros literarios, Antonio Hurtado Torres aboga por la carencia de «la tradición y la falta de teorías literarias de otros géneros como la tragedia o la poesía lírica»<sup>552</sup>, como principales motivos de la variedad estructural y la dificultad de definición de la novela corta. En cuanto al concepto de «novela corta», Hurtado Torres establece una clasificación algo gratuita: denomina «novela corta» a las que pertenecen al periodo renacentista y «novela cortesana» a las barrocas.

Tipología que resulta matizable, pues no todos los relatos cortos de la época áurea tratan temas reales y tienen por escenario la corte. Valga como ejemplo que Pérez de Montalbán<sup>553</sup> novela tantos asuntos fantásticos y misteriosos como escenas mágicas. Asimismo, Cervantes no siempre se ocupa de temas reales en las *Ejemplares*, pues éstos se entrelazan a veces con la fantasía (*El coloquio de los perros*). En definitiva, destacamos tres variantes en la novela: la heterogeneidad de sus discursos, la abundancia de digresiones, tanto morales como retóricas, y el intento de esbozar teorías literarias.

Aun considerando que Cervantes es el máximo creador de este género, «autor-filtro que determina doblemente a sus seguidores por la doble imposición de la tradición y de una labor estética difícilmente superable»<sup>554</sup>, no podemos eludir que el arte de la ficción corta se desarrolla en España bajo el influjo francés (Des Periers, Margarita de Navarra, Sorel, Paul Scarron, Segrais, Madame de Lafayette, La Fontaine) e italiano (Boccaccio, Piccolomini, Castiglione, Bandello, Giraldi Cinthio). Anteriores a Cervantes, estos relatos comenzaron a insinuarse y popularizarse: aparecían apegados a las novelas pastoriles y en la obra de Juan de Timoneda, *El Patrañuelo* (1567). En este sentido, Rodríguez Cuadros defiende que estamos ante un género menor marginado por la propia maestría del alcaíno:

---

<sup>551</sup> Las digresiones o relatos intercalados, según la terminología de Alicia Yllera, «El relato intercalado en la novela del XVII: ¿bello adorno o digresión enojosa?», en *El relato intercalado*, Fundación Juan March, Sociedad española de literatura general y comparada, Barcelona, pp. 109-116, destacan en Lugo y Dávila como pasajes heterodiegéticos, dando entrada a personajes o autoridades ajenos al escenario de las novelas (p. 110).

<sup>552</sup> Antonio Hurtado Torres, *La prosa de ficción en los Siglos de Oro*, Madrid, Playor, 1983, p. 13.

<sup>553</sup> Véase Juan Ignacio Ferreras, *La novela del siglo XVII*, Madrid, Taurus, 1987, p. 41.

<sup>554</sup> Evangelina Rodríguez Cuadros, *Novela corta marginada*, p. 67.

La discriminación según este postulado anatemiza a la novela corta como un género menor, súbitamente elevado a la genialidad por Cervantes<sup>555</sup>.

Como hemos especificado, a Cervantes le sigue una constelación de narradores menores como María de Zayas, Céspedes y Meneses o Lugo y Dávila. No obstante, el autor del *Quijote* sigue la línea de la novela italiana; en concreto, sus Ejemplares son la patrimonialización, aclimatación y reinterpretación española del invento acuñado por Boccaccio en el *Decamerón*<sup>556</sup>. Numerosos estudiosos del género que nos ocupan.

Como señala Evangelina Rodríguez Cuadros, y hemos indicado en el primer capítulo, fue Joaquín del Val el primero en percibir la carestía de trabajos sobre el tema sobre los autores que orbitan en torno a Cervantes, el desconocimiento de autores y obras, la relación con las situaciones de «capa y espada», el afán moralizador –como elemento impropio y forzado, en opinión quizá demasiado tajante– y la condensación retórica. Así, en la obra de Céspedes y Meneses prevalece el amor, caracterizado como real y Salas Barbadillo representa una admirable fusión de lo cortesano y lo picaresco<sup>557</sup>. Celebrador de la juventud en sus ocho relatos es Pérez de Montalbán<sup>558</sup>, esplendoroso en dinamizar sus personajes por sendas fatídicas o amatorias, siempre al borde de lo frenético; al igual que María de Zayas, Castillo Solórzano<sup>559</sup> o el mucho más moralista Agreda y Vargas<sup>560</sup>.

Teniendo en cuenta lo dicho, es conveniente subrayar que el contenido de las novelas de Lugo se antoja relevante, pero la preceptiva sobre el arte de novelar que esboza en el «Prólogo» no deja de ser un eco de otras –bien es verdad que no explicitadas como preceptivas– del mismo siglo. En este sentido, se desarrolla la labor creadora no sólo de Lugo, sino también de varios autores coetáneos: Agreda y Vargas en las *Novelas Morales*, Lope de Vega en las *Novelas a Marcia Leonarda*, Juan de Piña en sus *Novelas ejemplares y prodigiosas historias*, Zayas en sus *Novelas amorosas y ejemplares*, Tirso de Molina en *Deleitar aprovechando*, Cervantes en las *Ejemplares*,

---

<sup>555</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>556</sup> Véanse Pamela D. Stewart, «Boccaccio e la tradizione retorica: la definizione della novella come genere letterario», *Stanford Italian Review*, I, 1, 1979, pp. 67-74; y Carmen Blanco Valdés, «El marco narrativo en los epígonos del *Decamerón*», *Alfinge*, 12, 2000, pp. 12-21.

<sup>557</sup> Son interesantes las aportaciones de Alessandro Martinengo y Antonio Gargano, *op. cit.*, p. 569.

<sup>558</sup> Remitimos a lo dicho en el capítulo 1 de esta tesis.

<sup>559</sup> Véase una bibliografía actualizada en Rafael Bonilla Cerezo, «Alonso de Castillo Solórzano: bibliografía completa». *Tintas. Quaderni di Letterature iberiche e iberoamericane*, 2, pp. 243-282.

<sup>560</sup> Véase María Soledad Arredondo, «Novela corta, ejemplar y moral: las novelas de Agreda y Vargas», *Criticón*, 46, 1989, pp. 77-94, donde se estudia el contenido, la repercusión y el acercamiento a la novela corta del XVII de la obra de Agreda y Vargas.

quienes definen sus modelos narrativos, en la medida de lo posible, remitiendo a preceptistas como Aristóteles, Pinciano, Bonciani, etc., no por ello coincidiendo en sus respectivos planteamientos.

De esta manera, Agreda y Vargas, en el prólogo a sus *Novelas Morales*, define la novela como una narración útil, «si fabulosa, agradable y de aprovechamiento»: «Es la Novela narración cuyo principal intento ha de ser, con la cubierta de agradables sucesos, de honestas e ingeniosas ficciones, advertir lo que pareciere digno de remedio, llevando el que escribe puesta la mira sólo en el aprovechamiento del Lector»<sup>561</sup>. Resulta coherente el concepto de novela breve que tiene Agreda y Vargas, que armoniza con el de Lugo en el *Teatro Popular*. Se escribía para deleitar y enseñar, como manifiesta Agreda y Vargas. Estas ideas provienen de los preceptistas anteriores, asimilados por el autor del *Quijote*. En efecto, Cervantes lo deja claro en las *Ejemplares* de 1613:

Heles dado el nombre de ejemplares, y si bien los miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso [...] digo sin daño del alma ni del cuerpo, porque los ejercicios honestos y agradables, antes aprovechan que dañan<sup>562</sup>.

Nos remontarnos a la primera novela cervantina –*La Galatea* (1585)– en cuyo prólogo el complutense esboza tempranamente las características de la novela. Una de ellas es la inserción de materias sentenciosas, razonables, en un ambiente bucólico-pastoril donde el eje central se cifra en la queja amatoria de los pastores: «haber mezclado razones de filosofía entre algunas amorosas de pastores»<sup>563</sup>. Aunque la ejemplaridad que estos autores arguyen en sus prólogos, en ocasiones no pase de ser una simple «mascarilla moral», como adujo Amezúa<sup>564</sup>, en el caso de Agreda y Vargas y Lugo y Dávila hay que juzgarla como sincera. Las intenciones que declaran en sus prólogos se reflejan luego sobre sus novelas.

Continuando con este rosario de autores, Lope de Vega da en las *Novelas a Marcia Leonarda* una serie de pinceladas acerca del modelo retórico<sup>565</sup> que subyace en su escritura, esbozando así un *Arte nuevo de hacer novelas*. No escribe un «prólogo» o «proemio» en el que se enmarquen los puntos claves de una preceptiva, pero sí que

---

<sup>561</sup> Diego de Agreda y Vargas, *Novelas morales y exemplares*, Madrid, 1620; en María Soledad Arredondo, «Novela corta», p. 82.

<sup>562</sup> Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares*, p. 15.

<sup>563</sup> Miguel de Cervantes, *La Galatea*, p. 59.

<sup>564</sup> Agustín González de Amezúa, «Formación», p. 85.

<sup>565</sup> Véase Lía Schwartz, «La retórica de la cita».



disemina varias ideas en el discurso, que justifican, por ejemplo, las numerosas digresiones en el relato, caracterizadas principalmente por guiar culturalmente a la señora Leonarda; incisos cultos que muestran las costumbres de la época, reflexiones sobre asuntos variables como el amor, los celos, o la fortuna y todo acompañado por innumerables citas clásicas y referencias a la literatura y crítica literaria<sup>566</sup>, por más que las digresiones morales de *El peregrino en su patria* «posean mayor coherencia en el relato y apelen a la participación sentimental más que al adoctrinamiento del lector»<sup>567</sup>.

En este sentido, el efecto que una interrupción en el relato principal puede ocasionar oscila entre la enseñanza, la belleza estética y la reflexión. Sin embargo, destacan en Lope las digresiones de carácter moral. Cabe exponer, por tanto, las ironías lopescas contra las *Novelas ejemplares* cervantinas, pues señalaba que tales novelas deberían haber sido escritas por «hombres científicos, o, por lo menos, grandes cortesanos [...] gente que halla en los desengaños notables sentencias y aforismos»<sup>568</sup>.

En este sentido, según Ángel G. Loureiro, «las narraciones son a su vez el marco que permite el desarrollo de las digresiones de Lope»<sup>569</sup>, que es la línea en la que se mueve Lugo y Dávila: la moralidad que emana de su obra, no sólo guía al lector, sino la forma de pensar de los personajes principales, es decir, los oradores y emisores de sus historias. Lope, partiendo de la *imitatio* –concepto debatido por preceptistas desde Aristóteles y presente en las narraciones áureas–, emplea la cita de autoridades para justificarse ante los lectores («Atrévome a vuestra merced con lo que se me viene a la pluma, porque sé que, como no ha estudiado retórica, no sabrá cuánto en ella se reprehenden las digresiones largas»)<sup>570</sup>, técnica que favorece una vía de renovación para la novela corta del XVII. Lugo aludirá por su parte a la inserción de sentencias en el discurso:

Ponderaba Fabio el uso de los proverbios en todas las naciones y lenguas [...] dando por razón que los adagios o refranes no son otra cosa que una sentencia nacida de la verdad<sup>571</sup> [...].

---

<sup>566</sup> Véase el estudio de Gonzalo Sobejano, «La digresión». Son interesantes no obstante las alusiones a los precedentes lopescos en cuanto a la digresión como recurso narrativo. De esta manera, consideramos que Lope parece influido por Cervantes –que también las emplea, sobre todo en la novela del *Coloquio de los perros*–, Mateo Alemán, Mateo Luján y Francisco López de Úbeda, entre otros.

<sup>567</sup> Gonzalo Sobejano, *op. cit.*, p. 476.

<sup>568</sup> Lope de Vega, *Colección escogida de obras no dramáticas*, Madrid, BAE, 38, 1950, p. 1.

<sup>569</sup> Ángel G. Loureiro, «La aventura de la escritura en las *Novelas a Marcia Leonarda*», *Hispanic Journal*, Indiana University of Pennsylvania, 6, 2, 1985, pp. 123-136 (p. 125).

<sup>570</sup> Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2002, p. 159.

<sup>571</sup> Francisco Lugo y Dávila, *op. cit.*, p. 30.

Asimismo y siguiendo con los relatos lopescos, Carmen Hernández Valcárcel comenta que «el encanto de las *Novelas del Fénix* no reside en los argumentos»<sup>572</sup>; la voz del narrador aparece entremezclada con la propia del autor y hasta con la de los personajes (un yo-Lope desdoblado en narrador y en Marcia Leonarda), y difumina los límites entre marco, relato y público, consiguiendo aproximarse a unos lectores no muy distintos a los que asistían a los corrales de comedias.

En este sentido, Zamora Vicente<sup>573</sup> apunta que el género epistolar es el que domina en estas *Novelas*. De este modo, Lope asume algunos tópicos de la novela corta y no prescinde de las claves del comienzo de la narración o «secuencia cero»: el marco de la misma en el espacio y el tiempo, los cambios continuos de escenario y las moralejas finales. Recursos, todos ellos, presentes en la colección de nuestro autor. Lugo comienza el relato indicando el tipo de enseñanza que se puede extraer y, conforme éste avanza, inserta una serie de proverbios, dichos o frases sentenciosas de autores de la antigüedad que justifican las aventuras de los personajes, su forma de actuar o de pensar:

Salí fiado en una palabra dada por una mujer, en que se prometió el fin de mis deseos, y hállome burlado entre mayores confusiones: que sin duda, a fuerza de experiencia, dijo Menandro: *De la mujer palabras favorables / son las que, con razón, deben temerse*<sup>574</sup>.

Con estos ejemplos, la novelística de ambos autores conecta relativamente entre sí. Aunque la mayor parte de la crítica defiende que Cervantes representa la cúspide por lo que se refiere a la formación de la novela corta (Amezúa y Valcárcel, entre otros), no deben olvidarse las aportaciones del *Fénix*, pues sus intentos de renovación fueron adoptados por otros narradores menores de la época áurea. De hecho, tampoco hay que extremar el auge y el ingenio de los mayores, pues el propio Lugo y Dávila, Céspedes y Meneses o María de Zayas aportaron recursos claves para el género. En este sentido, las tesis de Valcárcel sobre la forma de narrar lopescas debe ser oportunamente matizada:

---

<sup>572</sup> Carmen Hernández Valcárcel, «El arte de la digresión y la voz del narrador en las *Novelas a Marcia Leonarda*», *Anales de la Universidad de Murcia*, XXXVII, 1980, pp. 263-281 (p. 264).

<sup>573</sup> Alonso Zamora Vicente, *Lope de Vega. Su vida y su obra*, Madrid, Gredos, 1969, p. 10. Véase Gonzalo Sobejano, «La digresión», p. 484.

<sup>574</sup> Francisco Lugo y Dávila, *op. cit.*, p. 63.

Nadie las emplea [refiriéndose a las digresiones] con tanta lozanía, tan «pleines de sel» como Lope. Ningún otro novelista recurre a un ser querido como receptor explícito de la obra, ni se permite tantas bromas y burlas irónicas en torno a la propia creación novelesca, ni manifiesta dentro de la novela su preocupación por los problemas que la narración plantea<sup>575</sup>.

Si tenemos en cuenta la obra de Lugo y Dávila o la de Piña, sin ir más lejos, podemos comprobar cómo la apuesta del Fénix caló en más de una pluma coetánea. Otros siguieron la estela de Luis de Góngora como Juan de Piña, cuya obra guarda por relación con la idea de moralidad de las ocho novelas de nuestro autor y con la creación de narratarios femeninos a los que en ocasiones apela el narrador. Amigo de Lope de Vega y caracterizado por una escritura culterana, plena de oscuridades lingüísticas, Piña publicó en 1624, bajo la influencia de las colecciones cervantina y lopesca, aunque no solo, su primera obra: *Novelas exemplares y prodigiosas historias*. Por otra parte, sus fuentes apuntan en la misma línea que las adoptadas por Lugo y Dávila: Aristóteles, Horacio y las *Ejemplares* cervantinas.

María de Zayas –aunque no reflexione sobre la preceptiva literaria– nos plantea en sus novelas indirectamente un concepto clave para la narrativa breve del XVII: la verosimilitud. Cervantes, desde su primera novela, *La Galatea*, esbozaba, como hemos referido ya, una serie de aspectos sobre la concepción del arte de novelar. Uno de ellos es la narración de hechos irreales impregnados de características objetivas. En este sentido, en las *Novelas amorosas y ejemplares* de Zayas, como declara Baquero Escudero –haciéndose eco de los juicios de Yllera–, su autora «opta normalmente en sus relatos por lo inverosímil verdadero, o al menos intenta presentar éstos como auténticos, a sabiendas en variadas ocasiones, de la procedencia, por ejemplo, claramente folklórica de dichas narraciones»<sup>576</sup>.

La obra de Zayas guarda la relación con las novelas de Lugo y Dávila por lo que respecta a la verosimilitud. Según Luciano García Lorenzo, Zayas presenta en sus relatos «cuidado, cautela, lecciones de vida práctica y no moralejas teóricas»<sup>577</sup>; en definitiva, el resultado es un conjunto de historias breves en las que la amenidad, a

---

<sup>575</sup> Carmen Hernández Valcárcel, «El arte de la digresión», p. 281.

<sup>576</sup> Ana Luisa Baquero Escudero, «La cuestión de la ficcionalidad en la novela corta española del XVII», en *Mundos de ficción*, José María Pozuelo y Francisco Vicente (eds.), Universidad de Murcia, Murcia, 1996, pp. 299-305 (303). Véase también de Joseph B. Spieker, *op. cit.*, pp. 50-52.

<sup>577</sup> Luciano García Lorenzo, *La prosa en el siglo XVII. Historia de la Literatura española, II. Renacimiento y Barroco*, Madrid, Taurus, 1982, p. 559.

través de un estilo directo y sin retóricas cultas, destaca a la manera del *Decamerón* boccacciano.

Además de estas elogiosas plumas, no descuidamos la vinculación temática y formal que existe entre la obra de Tirso de Molina y nuestro autor. En efecto, es en 1635 cuando Tirso –amigo del por entonces ya fallecido Lope de Vega– da a la luz una miscelánea reunida bajo el título de *Deleitar aprovechando*. A partir de relatos fundamentalmente religiosos, pretende cristianizar las fiestas de carnaval, por lo que los actos de la cristiandad se convierten en el ejemplo a seguir por la sociedad. Las novelas que componen el *Deleitar aprovechando* siguen el patrón boccacciano respecto al marco narrativo. Tirso nos ofrece tres novelas, tres autos sacramentales y tres «Justas Poéticas» que, según Oltra, «significa la expresión de un debate interno en materia literaria»<sup>578</sup>, relacionado con lo expuesto once años antes en los *Cigarrales de Toledo*, de los que ya nos hemos ocupado.

Deja vislumbrar, pues, claves que configuran su concepción del arte narrativo, donde predomina la tendencia a la hibridación. En cierto sentido, los autores coetáneos a Tirso profundizan en esta opción. En el caso de Lugo, no llega a firmar verdadera miscelánea o conjunto de géneros, como el propio mercedario, Francisco Bernardo de Quirós (*Aventuras de don Fruela*) o Castillo de Solórzano (en la mayoría de sus obras: *El bachiller Trapaza*, *La niña de los embustes*, etc.), pero acostumbra a insertar algunos versos, a modo de cita, que sintetizan o se relacionan con el contenido:

Escuchó a don Ricardo, que si los originales no mintieron, era esto lo que cantaba: “Cuando en la roca dura / roto el baje despide al agua gente, / aunque en vano procura / mostrarse cualquier brazo diligente”<sup>579</sup> [...] (Novela VII, *El Andrógino*).

Tirso, con medios profanos, elaboró historias religiosas, insertas en un marco boccacciano que sirve de pretexto para la difusión de materiales previos, como los autos sacramentales o los poemas de algunas de las justas literarias en las que participó. Sin embargo, continúa asumiendo las «pautas tradicionales de géneros ajenos, mezclando normas y directrices que nada tienen que ver con la novela»<sup>580</sup>. Su concepción novelística conlleva una serie de características que conectan con otros autores de

---

<sup>578</sup> José Miguel Oltra, «La miscelánea en *Deleitar aprovechando*. Reflejo de una coyuntura tirsiana», *Criticón*, 30, 1985, pp. 127-150 (pp. 136-137).

<sup>579</sup> Francisco Lugo y Dávila, *op. cit.*, p. 239.

<sup>580</sup> *Ibidem*, p. 141.

novela corta del XVII: la verosimilitud y la relación con los hechos históricos, entre otros. Baste con observar la intervención de doña Beatriz:

–Poca necesidad tenemos de novelas –replicó doña Beatriz–, habiendo vidas de Santos, en lo prodigioso de tanta más admiración que en lo fingido, cuanto más se aventaja sus verdades en las fábulas, que por mucho que quimericen no las igualan<sup>581</sup>.

Por último, y considerando la ingente bibliografía sobre este asunto, señalamos que las primeras coordenadas cervantinas al respecto aparecen en *La Galatea*. Ya en el «Prólogo» deja claro el efecto que debe causar una novela –en este caso pastoril–, así como una serie de características ineludibles: el propósito de agradar a sus lectores («para más que para mi gusto sólo le compuso mi entendimiento»)<sup>582</sup>; mezclar la filosofía y el bucolismo («haber mezclado razones de filosofía entre algunas amorosas de pastores»)<sup>583</sup> y la realidad disfrazada («muchos de los disfrazados pastores de ella lo eran sólo en el hábito»)<sup>584</sup>. Es decir, la novela debe resultarle amena y agradable al receptor, al tiempo que no sólo muestra los sucesos amorosos entre los personajes, sino que también reflexiona sobre aspectos o situaciones cotidianas y la mezcla entre la realidad y la ficción.

Casi veinte años después, en 1613, Cervantes publicaba sus *Ejemplares*. En el «Prólogo» apunta –tras hablar de sí mismo en tercera persona con clara intención irónica– el objetivo de sus novelas. Declara la honestidad, el deleite y la ejemplaridad como principales aspectos de las *Ejemplares*:

Quiero decir que los requiebros amorosos que en algunos hallarás, son tan honestos y tan medidos con la razón y discurso cristiano, que no podrán mover a mal pensamiento al descuidado o cuidadoso que las leyere<sup>585</sup>.

En el «Prólogo» el autor defiende la ejemplaridad de sus relatos y lo que entiende por dicho concepto. Reproducimos un párrafo al que ya aludimos al principio de esta tesis: «Una cosa me atreveré a decirte, que por si algún modo alcanzara que la

---

<sup>581</sup> Tirso de Molina, *Deleitar aprovechando. Obras Completas II*, Pilar Palomo e Isabel Prieto, Madrid, Turner, 1994, p. 24.

<sup>582</sup> Miguel de Cervantes, *La Galatea*, p. 59.

<sup>583</sup> *Ibidem*.

<sup>584</sup> *Ibidem*.

<sup>585</sup> Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares*, pp. 14-15.

lección de estas *Novelas* pudiera inducir a quien las leyere algún mal deseo o pensamiento, antes me cortara la mano con que las escribí, que sacarlas en público»; no obstante y como acertadamente apunta Alberto Blecua, ello también obedece a que «había que justificarse ante la mala prensa del género»<sup>586</sup>.

De esta manera, la doctrina y el entretenimiento quedan plasmados mediante la verosimilitud en el relato, como considera Rogelio Miñana:

Junto a la finalidad ejemplar como argumento clave para la legitimación de la ficción, los géneros literarios de los que evolucionará la novela contribuyen a que los autores dediquen una atención máxima a lo verosímil moral<sup>587</sup>.

El ingenio y la novedad se suman, de esta manera, al conjunto de propiedades de las *Ejemplares*; además, Cervantes declaró que es el primero que ha novelado en lengua castellana y no ha imitado a otros autores:

Que yo soy el primero que ha novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ellas andan impresas, todas son traducidas en lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas; mi ingenio las engendró y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa<sup>588</sup>.

Pero Cervantes –como apunta Bonilla Cerezo, refiriéndose al *Coloquio de los perros*– “respeto la fusión genérica [...] hasta que una noche, Berganza, su «perri-hombre», fundó otro «arte de novelar»<sup>589</sup> y nos propone un reto mayor: confirmar que el mismo texto puede brindar claves sobre «cómo escribir» y «cómo no escribir» novelas en aquel tiempo”<sup>590</sup>. Verosimilitud, enseñanza, deleite, nos acercan, pues, a la realidad cervantina; claves que se convierten en normativa para los novelistas del XVII, entre ellos Lugo y Dávila, como razonaremos al analizar las ocho novelas del *Teatro Popular*.

El intento de crear una preceptiva por parte de estos autores parece claro; no obstante, el concepto de novela corta requiere evaluar otros detalles como la extensión,

---

<sup>586</sup> Alberto Blecua, «Las *Novelas Ejemplares*», p. 73.

<sup>587</sup> Rogelio Miñana, *op. cit.*, p. 120.

<sup>588</sup> Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, pp. 15-16.

<sup>589</sup> Tengamos en cuenta la rivalidad entre el Fénix y Cervantes. Lope sanciona un «arte nuevo de crear novelas» en sus *Novelas a Marcia Leonarda* (1621-1624) que representa una alternativa al del Cervantes en las *Ejemplares* (1613). Véase el estudio de Tomás S. Tómov, «Cervantes y Lope de Vega», en *Actas del segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, eds. Jaime Sánchez Romeralo y Norbert Polussen, Nimega, Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967, pp. 617-626.

<sup>590</sup> Rafael Bonilla Cerezo, «Máscaras de seducción en las *Novelas a Marcia Leonarda*», *Edad de Oro*, XXVI, 2007, pp. 91-145 (p. 109).

la verosimilitud, el acercamiento a otros géneros (comedia, fábula)<sup>591</sup>, entre otros. Profundizando en nuestro texto, el *Teatro Popular*, las seis primeras novelas constan de una media de treinta páginas, exceptuando la novela sexta *Del médico de Cádiz*, que se reduce a unas quince. Sin embargo, las dos últimas novelas son de mayor extensión; *Del Andrógino* roza las noventa páginas y *De la juventud*, las cuarenta.

En virtud del planteamiento genérico de Etiemble, la novela se distingue de la «novela corta» por la inserción de acontecimientos históricos. Es decir, en el *roman* se puede emplear sólo la ficción, pero en el relato corto debe aflorar la mezcla entre la realidad y la ficción, en busca, pues, de la verosimilitud.

Es lo que Cervantes sublimó en su producción: por ejemplo, en el capítulo VIII de la Primera parte de la novela, don Quijote (caballero real) llega a creer que unos molinos de viento eran unos gigantes con los que se podía entrar en batalla (hecho imaginario). El ejemplo más conocido en las *Ejemplares* es el engarce entre las dos últimas novelas *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*. El hecho real (la lectura de la novela del alférez Campuzano) se mezcla con la imaginación (la propia reproducción de *El coloquio*). A todo esto, añadimos el momento de ensoñación (fiebre, somnolencia) del alférez, lo que produce confusión en el lector, llevándolo a un punto, verosímil solo dentro la trama, en el que se mezclan continuamente lo real y lo ficticio.

Este conjunto de elementos que caracterizan al relato como verosímil es empleado por Lugo y Dávila, imitando a Cervantes, aunque con ciertos matices. Nuestro autor no dibuja a los personajes en momentos de vigilia<sup>592</sup>, ni tampoco febriles, sino que desde el comienzo de la obra intenta mostrar la mezcla entre la realidad y la ficción con la sólida autoridad que le confiere la coordenada espacial donde se ubican los relatores.

Dentro de las propias historias, igualmente asoma la obsesión por lo verosímil, con matices respecto al modo cervantino. En *El coloquio*, novela escrita-leída e inserta en la anterior, la verosimilitud se consigue por ser creíbles las historias que cuentan los perros y disparatado el que dos canes conversen de manera reflexiva y cautelosa sobre sus vidas, su pasado (sobre todo Berganza) y sobre hechos presentes, como la forma de expresarse, de escribir una novela (Cipión).

---

<sup>591</sup> De acuerdo con Marcos A. Morínigo, «El teatro como sustituto de la novela en el Siglo de Oro», *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, II, 1957, pp. 41- 61, podemos matizar que la novela se vio ahogada por la “espectación teatral” en la época áurea; recuérdese el auge de las obras teatrales de Lope de Vega frente a las cervantinas, que se quedaron durmiendo el sueño de los justos hasta 1615.

<sup>592</sup> Los personajes aparecen en puntuales ocasiones próximos a la ilusión o a lo onírico. Por ejemplo, en la novela I –*Escarmentar en cabeza ajena*– a don Félix se lo caracteriza «como soñando» al oír las palabras de su amada (p. 54).

Lugo y Dávila emplea otro procedimiento. Incrusta en la ficción sentencias o ejemplos moralizantes que pueden conducirnos al mundo real frente a las aventuras de los personajes como hecho ficticio. Es lo que sucede en todas sus novelas; no obstante, Lugo recurre en numerosas ocasiones a la posible transformación de los personajes. Resulta notable en la última de sus novelas, *De la juventud*, en la que intenta demostrar cómo una persona llegando a la vejez puede cambiar su rostro y volver a la lozanía. Para ello, desde el principio emplea expresiones tales «como si», «es posible», del mismo modo que Cervantes utiliza «pareciese» en *El coloquio*. Apoyándose en las citas de Galeno y Aristóteles, entre otros, y partiendo de versos ovidianos, como por ejemplo la fábula de Medea, en la que se hace referencia a la recuperación de la mocedad de Esón, padre de Jasón, Lugo –desdoblado en la voz de Celio– narra el cambio que sufre Fadrique:

[...] a la cura de Fadrique, no sólo ser posible sanarle de la enfermedad que padecía, mas que, sin duda, según su complexión y naturaleza, restaurarle el húmido radical y perfeccionársele de manera que se le restituyese una casi juventud, cobrando vigor, perdiendo las arrugas<sup>593</sup>.

Lugo desarrolla un mayor número de hechos reales frente a los ficticios en las novelas contadas, referentes cómicos y trágicos, que tienen en común el tema del amor. De este modo, podemos clasificarlas en novelas peregrinas (narrativa idealista) y cortesanas (narrativa realista), moriscas (*Premiado el amor constante*), picarescas (*De la hermanía*) y amorosas (*De la juventud*)<sup>594</sup>.

La cercanía entre la novela corta y la sociedad de la época, también es una constante en la obra de Lugo, pues perfila todo un mundo en el que se entremezclan la avaricia, el interés, la maldad, el hurto, así como unos personajes cuyo *status* oscila entre la burguesía (*Escarmentar en cabeza ajena*, *Premiado el amor constante*, *De las dos hermanas*, *Cada uno hace como quien es*, *Del andrógino*) y la clase vil (*De la hermanía*, *Del médico de Cádiz*, *De la juventud*). La mayoría de las novelas abordan el tema de los matrimonios desavenidos o por interés; los padres suelen tener en cuenta con quién van a desposar a sus hijos. Para ello, no sólo el dinero es fundamental, sino también el valor de las joyas. Es el caso de *Del Andrógino*, donde el viejo Solier cede su

---

<sup>593</sup> Francisco Lugo y Dávila, *op. cit.*, p. 299.

<sup>594</sup> Hemos seguido la tipología de Antonio Rey Hazas, «Introducción a la novela del Siglo de Oro, I (Formas de narrativa idealista)», *Edad de Oro*, I, 1982, pp. 65-105.



riqueza a Laura para casarse con ella. En *Escarmentar en cabeza ajena*, en cambio, es doña Beatriz la que puede elegir entre don Félix y don Fernando, si bien su padre impone el matrimonio en virtud de la riqueza de don Fernando.

Etiemble comenta que los personajes pertenecientes a la burguesía son caracterizados como inteligentes y astutos y, en la época en la que la clase alta se deteriora, son dibujados como desvalidos, faltos de inteligencia o de voluntad. Disentimos de esta postura, ya que, recordando *La Celestina* (1499), *El Lazarillo* (1554), Mateo Alemán y su *Guzmán de Alfarache* (1599), la traza de los personajes cervantinos en las *Ejemplares –Rinconete y Cortadillo, El casamiento engañoso y El coloquio de los perros–* (1613) y su proyección en relatos posteriores como los de Lugo y Dávila, en su *Teatro Popular –De la hermanía–* (1622), *El Buscón* (1626), las novelas apicaradas de Castillo Solórzano –*Las harpías de Madrid* (1631), *La niña de los embustes* (1632), *El bachiller Trapaza* (1637) y *La garduña de Sevilla* (1642)–, los personajes viles son presentados como astutos, pedigüeños y mentirosos, siguiendo el paradigma del pícaro o los figurones de los entremeses.

Asimismo, el diseño de los personajes de la novela corta permanece vinculado con los de otros géneros. Según Etiemble, esta clase de relatos tiene conexión con la comedia por la «intensidad de la acción»<sup>595</sup>. En el caso de Lugo y Dávila, la mezcla de linajes de los protagonistas da lugar a que los relatos se identifiquen con el teatro. Actantes nobles, ricos, desgraciados, pobres, que resultan ser felices (*De las dos hermanas*), envueltos en ambientes cómicos, deleitables y ociosos (disfraces, conversiones), o viven situaciones fatídicas –pérdida de ciudades (*Premiado el amor constante*), muertes (*De la juventud*)–. Recordemos al respecto que Lugo titula su obra *Teatro popular. Novelas morales*. La cercanía entre ambos géneros es fundamental para entender los motivos por los que nuestro autor ha escogido dicho marbete.

El teatro del Siglo de Oro disfrutó de su momento de esplendor en el siglo XVII [Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias* (1609)]; de ahí que Lugo y Dávila no olvide las vinculaciones entre teatro y novela y la familiaridad del público con estas fusiones genéricas. Por ello, a partir de los elementos constituyentes de la narración<sup>596</sup>, como son los personajes, el marco, el narrador en tercera persona, o la acción, éstos

---

<sup>595</sup> Etiemble, *op. cit.*, p. 131.

<sup>596</sup> Consúltese Stephen Gilman, *La Celestina. Arte y estructura*, Madrid, Taurus, 1982, pp. 338-339. Aunque las reflexiones de Gilman se refieran a la obra de Rojas, ayudan también a aclarar las distinciones y las conexiones entre la novela y el teatro en general. Véase asimismo Mariano Baquero Goyanes, «Comedia y novela en el siglo XVII», en *Serta Philologica. Estudios de Literatura y crítica textual*, II, coordinado por F. Lázaro Carreter, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 13-29.

pueden adaptarse tanto para una obra dramática para el pueblo (popular y cotidiana) como para el argumento de una novela. Como afirma Joaquín de Val, la novela corta huye de lo fabuloso para encontrarse con la cotidianidad<sup>597</sup>. Resulta evidente que Lugo intercala canciones puestas en boca de varios personajes, a modo de «teatrillos», cuya intención no es otra que la de entretener:

*La Pintada*

De todas las que viven  
la vida airada,  
la que no es cicatera  
no vale nada.

*La Zaragozana*

Mala Pascua le venga,  
que no tenga otra,  
la que a hijo de vecino  
se le aficiona.

*La Marfuza*

son los hombres del trato  
como los huevos,  
que en guardándolos mucho  
saben a güeros<sup>598</sup>. (*De la hermanía*).

Isabel Colón insiste en la frecuencia con la que el narrador compara los sucesos de la novela con los de la comedia o versos cómicos «para ponderar su irrealidad<sup>599</sup>». Asimismo, Pabst comenta la imposibilidad de distinguir la novela corta como «forma literaria especial», pues «se impone un suceso más: el entroncamiento de lo novelístico con la comedia»<sup>600</sup>. Asimismo, no sólo se mantenía la atención del público o del lector intercalando prosa y teatro, sino también prosa y verso o prosa dentro de la misma (novela dentro del argumento central). Las composiciones podían ser del mismo autor o copiadas de otro. En el caso que nos ocupa, Lugo toma versos de poetas clásicos como

---

<sup>597</sup> Joaquín de Val, *op. cit.*, p. 46.

<sup>598</sup> Francisco Lugo y Dávila, *op. cit.*, p. 140.

<sup>599</sup> Isabel Colón, *op. cit.*, p. 60.

<sup>600</sup> Walter Pabst, *op. cit.*, p. 51.

Ausonio<sup>601</sup> (*De las dos hermanas*), Ovidio (*Del Andrógino*), Propercio (*Del Andrógino*), Tansillo (*Del Andrógino*); de autores hispanos como Jorge de Montemayor (*Premiado el amor constante*); italianos como Petrarca (*Cada uno hace como quien es*); alguna imitación de Torcuato Tasso (*Escarmentar en cabeza ajena*); y por último versos propios en boca de sus mismos personajes (*De las dos hermanas*).

Estas composiciones tratan siempre sobre el mismo asunto de la novela –a modo de consejo–, inician el relato, son dedicatorias a las damas o rematan la peripecia de manera sentenciosa. En la novela III –*De las dos hermanas*–, mientras cae la noche en Madrid, el narrador inserta una serie de versos «hacen alusión al primer dístico de Ausonio en la epigrama a Venus»<sup>602</sup>. Dicha composición es ejemplo de avisos y consejos sobre la enfermedad del amor: «[...] Desvaríos desiguales / padece el enfermo amante; / porque un frenesí inconstante / es la cifra de sus males<sup>603</sup> [...]».

Asimismo, en la novela V –*Cada uno hace como quien es*– los versos de Petrarca recitados por Celio inician el diálogo entre los tres amigos y la propia novela: «Allí el señor Gentil triunfando estaba / de nosotros y todos en sus lazos / del mar Indo al Thile nombre daba. / Los pensamientos lleva en sus regazos; / deleites fugitivos, firmes penas; / las vanidades las llevaba en brazos, / flores de invierno heladas, cuando amenas, / de amantes las dudosas esperanzas, / breves contentos que lo son apenas»<sup>604</sup>. La novela I finaliza con un soneto escrito por el propio personaje: «Parió la ociosidad un rapaz ciego / que llamaron amor, deseo o ventura; / tuvo, en la fantasía, a la locura / o por hija o por llama de su fuego. / Su hermano de ésta fue el desasosiego; / entre los dos rompieron la cordura; / prendaron la razón en una oscura / cárcel, y del rigor huyó el sosiego. / Acudió a la razón el desengaño; / entró el engaño, en forma de proteo, / fue en la batalla el premio mi cuidado. / Perdió la vida el cauteloso engaño; / sujetó la razón a mi deseo, / y vivo, con razón, desengañado»<sup>605</sup>.

En cuanto a los aspectos formales de estas intercalaciones en verso, destacamos las alusiones mitológicas, que introducen ejemplos sobre el contenido de la novela. El diálogo textual entre prosa y verso se manifiesta, por ejemplo, en las coplas recitadas por Vasco, verdadera declaración de don Alonso a su amada Delia, que advierte de los peligros del amor: «Atrevido es mi deseo, / y cuanto atrevido, noble; / que califica el

---

<sup>601</sup> Véase Rafael Bonilla Cerezo (ed.), *Novelas cortas del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 2010, pp. 40-41, donde razona que no está nada claro que dicho epigrama sea de Ausonio.

<sup>602</sup> Francisco Lugo y Dávila, *op. cit.*, p. 114.

<sup>603</sup> *Ibidem*, p. 115.

<sup>604</sup> *Ibidem*, p. 154.

<sup>605</sup> *Ibidem*, pp. 71-72.

objeto / la disculpa en los errores [...] / Mostró ser hijo del Sol / el bien llorado Faetonte, / en regir (si en daño suyo) / la luz mayor de los orbes [...] / Si por aspirar estrellas / audaz Ícaro perdióse, / su nombre escribió en el agua, / y vive eterno su nombre<sup>606</sup> [...]» (*De las dos hermanas*). En este sentido, los mitos ovidianos de Faetón e Ícaro ejemplifican la osadía, el egoísmo por pretender aspirar a lo más alto de manera irrazonable y encontrarse con la caída, o, en ambos casos, la muerte.

Respecto a las coordenadas espacio temporales (marco textual), prevalece el ambiente urbano, caracterizado sublimemente; los personajes pertenecen a la ciudad, espacio donde se desarrolla la trama. Lugo dibuja la ciudad de Sevilla como «acomodada» en *Escarmentar en cabeza ajena*; «ciudad tan conocida y noble de España» (*El andrógino*); Madrid es la «corte de España, mapa de los sucesos humanos» (*De la juventud*); Cádiz aparece descrita como la «isla y ciudad tan famosa entre los antiguos por el templo de Hércules» (*Del médico de Cádiz*); así como Zaragoza es «ciudad noble de nuestra España, cabeza y corte antigua del reino de Aragón» (*Del andrógino*).

Los ambientes exóticos se desarrollan por medio de una ubicación extranjera. Por ejemplo, la novela II está contextualizada en un escenario rústico, donde el narrador alude a Occidente, Argel, Asia, etc. En otros casos, los lugares no tienen localización geográfica precisa; verbigracia, en la novela V, Lugo hace referencia a la corte, «teatro donde se han representado de pocos años a esta parte tanta variedad de sucesos»<sup>607</sup>.

Partiendo de que las ocho novelas se encuadran en un jardín (espacio abierto), cada uno de los relatos se sitúan en casas, habitaciones (espacios cerrados que propician el encarcelamiento), varios paisajes, calles (espacios abiertos que sugieren la libertad, tanto amorosa como social, según ocurre en *La hermanía*). En la novela I, *Escarmentar en cabeza ajena*, los caballeros rondan noche y día la casa de doña Beatriz; pasean bajo las ventanas de su cuarto hasta llegar a una puerta que lleva hacia el jardín. El recorrido simboliza, a nuestro juicio, la evolución desde el apresamiento a la libertad, evocando la habitación de Melibea y su huerto o el episodio entre doña Ana y Pablos en *El Buscón* (VII, III) de Quevedo.

La naturaleza, los ambientes campestres, son característicos de los relatos de aventuras, pastoriles y también de las novelas moriscas. Es el caso de la novela II, *Premiado el amor constante*, donde los dos amantes huyen a caballo de un soldado muerto, para hallar amor y fortuna, y llegan a unos albergues de vaqueros. En ocasiones,

---

<sup>606</sup> *Ibidem*, p. 117.

<sup>607</sup> *Ibidem*, p. 455.

el espacio da cuenta del estado de ánimo del personaje, como sucede en el mismo relato, ya que el cielo nublado y la melancolía de Celimo quedan vinculados a las «cultas asperezas, hoy ruinosos y destrozados edificios, menosprecios de la fortuna y el tiempo, y en otro, emulación de los romanos y de Cartago posesiones»<sup>608</sup>. A veces, el espacio enlaza con el tiempo, es decir, en la novela corta puede que el autor no especifique la coordenada temporal –suele suceder más en las interpolaciones– y tengamos que suponerlo mediante las ubicaciones expuestas, como apostilla Isabel Colón:

Rara vez se explicita en las novelas cortesanas el año de la acción. Es muy frecuente que se haga una referencia histórica, o si la narración tiene lugar en España, se nombre al rey<sup>609</sup>.

Lugo y Dávila no determina en la mayoría de los relatos el tiempo histórico en que se desarrollan las novelas, pero por los lugares y otras referencias podemos identificarlo, sobre todo, en el Siglo de Oro. Antes del comienzo de la novela I (*Escarmentar en cabeza ajena*), por medio de Fabio concreta que ésta pertenece a «nuestros tiempos»<sup>610</sup>, esto es, la historia se acerca a la cotidianidad del Seiscientos. En la acción principal («Introducción a las novelas»), el narrador alude a un tiempo cronológico primaveral –que acompaña al espacio (el jardín)– indirectamente, con una cita de Ausonio: «*Ver erat et blando mordentia frigora sensu* (“Era la primavera y blandamente se dejaba sentir el mordaz hielo”)<sup>611</sup>, que embellece el texto y se confirmará poco después: «Galante descripción, en pocas palabras (hecha por Ausonio) del tiempo en que Celio, Fabio y Montano [...]»<sup>612</sup>.

En general, la noche, que atrae indefectiblemente a los enamorados, es propicia para la expiación, para las escapadas; es la localización temporal que destaca en el conjunto de las ocho novelas y contrasta a su vez con el tiempo cronológico de la acción principal, que, sin duda, enlaza con las alusiones al sol en algunos versos intercalados de índole mitológica (Faetón), relativos al calor, a la pasión, a las ansias por conseguir el poder<sup>613</sup>.

---

<sup>608</sup> *Ibidem*, p. 75.

<sup>609</sup> Isabel Colón, *op. cit.*, p. 74.

<sup>610</sup> Francisco Lugo y Dávila, *op. cit.*, p. 30.

<sup>611</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>612</sup> *Ibidem*.

<sup>613</sup> Véase José Simón Díaz, «La aurora y el ocaso en la novela española del siglo XVII», *Cuadernos de Literatura*, II, 1947, pp. 295-307.

Como hemos señalado, y continuando con el análisis de las características de la novela corta asimiladas por el *Teatro Popular* de Lugo y Dávila, este tipo de relatos adopta un tema amatorio en el que la sensualidad y la sexualidad –casi siempre larvada– son sus índices esenciales. La crítica, en concreto Isabel Colón y Antonio Rey Hazas<sup>614</sup>, ha matizado que el sexo no es un elemento que florezca a menudo en este tipo de relatos, fruto del peso de la Contrarreforma en aquellos años. Estas afirmaciones no se cumplen en la obra de Lugo y ello representa un ingrediente de veras original. Nuestro autor elige el amor como leitmotiv de todas las novelas, a veces caracterizado por la sensualidad, pero en la mayoría de las ocasiones es el deseo sexual el factor que predomina.

Recordemos que en la novela I, *Escarmentar en cabeza ajena*, don Félix y don Fernando pasean por la calle de su amada y se acercan cada vez más hasta su ventana, topando con una puerta falsa que conduce a un jardín. No se trata de galantear a la dama, sino de insinuar ofrecimientos pasionales. Asimismo, en la novela VII, *Del andrógino*, Solier toma la mano de la joven Laura mientras se le abrían «las puertas del deseo»<sup>615</sup>. Un poco antes, el viejo se define, ante la presencia de la niña, como persona jovial y excitada:

Ágil estoy; no ha tres años que jugué cañas y aun guie un puesto, y en verdad que algunas de las hermosas de Valencia me dieron parabienes de galán y alentado<sup>616</sup>.

Presunciones, acercamientos y voces del jaez de «gozar», «favores» o «acudir» caracterizan la cara erótica de la novela corta. La violencia, el amor prohibido y la infidelidad determinan una serie de efectos psíquicos de índole negativa en la mayoría de personajes. En la novela IV, *De la hermanía*, Morón golpea a la Pintada sin motivo alguno: «... y alzando la mano la dio una bofetada»<sup>617</sup>, aunque el recuerdo de la Pipota y la Escalanta de *Rinconete y Cortadillo*, una de las obras maestras de Cervantes, no debe andar muy lejos. Asimismo, en los asuntos amorosos, el padre se opone a los deseos matrimoniales de su hija, por cuestiones de honor o factores económicos. La mujer aparece maltratada en todos los sentidos, pero Lugo también la perfila como mentirosa, astuta o perspicaz, siendo a menudo la causante de los enredos principales. Así sucede,

---

<sup>614</sup> Antonio Rey Hazas, «El erotismo en la novela cortesana», *Edad de Oro*, IX, 1990, pp. 271-288.

<sup>615</sup> Francisco Lugo y Dávila, *op. cit.*, p. 204.

<sup>616</sup> *Ibidem*, p. 202.

<sup>617</sup> *Ibidem*, p. 141.

sobre todo, en los casos de infidelidad, como en la novela VI, *El médico de Cádiz*, en la que «Casilda era medrosa [...] halló remedio para la soledad, para el disgusto y para el miedo, en un soldado bizarro de talle [...], mientras Lamberto, su esposo, era tentado por el juego del ajedrez»<sup>618</sup>.

Asimismo, otros aspectos relevantes que caracterizan la novela corta española –presentes en el *Teatro popular*– son la invención libre, el hecho imaginado, la tradición del diálogo, el empleo del *exemplum* y el deleite, como afirma Rodríguez Cuadros:

Estamos, pues, ante las dos piedras angulares de la novela corta en España: el satisfacer la pura curiosidad del lector a través de la amenidad narrativa –literatura de entretenimiento–; y, arrastrando la ficción al límite de la realidad, hacer derivar la función de esparcimiento hacia una forma de instrucción<sup>619</sup>.

#### 4.2.2. «Escarmentar en cabeza ajena»

Como bien se sabe, la experiencia ajena no acostumbra a ser suficiente para desengañarnos, por lo que solo aprendemos a la postre de nuestros propios errores o desgracias. He aquí la enseñanza que podemos extraer la primera novela del *Teatro Popular. Novelas Morales*, de Lugo y Dávila: *Escarmentar en cabeza ajena*. En la ciudad de Sevilla, viven dos caballeros, don Félix y don Fernando, que pugnan por alzarse con el amor de doña Beatriz, dama suntuosa a la que le interesa la riqueza y otros vicios. El capitán Alvarado, padre de la cortesana, apuesta decididamente por el matrimonio de la joven con don Fernando, ya que es el quien le preservará la honra, dado su poder adquisitivo. El avariento indiano lo elige, en fin, para su propio provecho, ayudado por Marco Antonio, padre del galán, sin contar en ningún caso con la opinión ni los sentimientos de doña Beatriz. Nótese que el progenitor se encontraba muy apegado a ella, pues debía de protegerla para que en un futuro pudiera disfrutar de los bienes de su afortunado esposo:

Andaba siempre al lado de su hija; en su compañía gozaba las fiestas y entretenimientos; con ella salía a la Alameda, al Arenal y al Campo de Tablada,

---

<sup>618</sup> Francisco Lugo y Dávila, *op. cit.*, p. 177.

<sup>619</sup> Evangelina Rodríguez Cuadros, *Novela corta marginada, op. cit.*, p. 63.

y tal vez en un barco enramado bajaba por el río hasta las huertas de San Juan de Alfarache, agradable principio al motivo de Mateo Alemán<sup>620</sup>.

Dos apuestos galanes pretenden a la hermosa y elocuente Beatriz. Ésta apuesta por don Félix, pues gustaba de «las finezas y partes corporales, perfeccionadas con diligencias de amante y favorecidas de oculta y superior inclinación»<sup>621</sup>. Es entonces cuando aparece la dueña y alcahueta Hernández, iniciadora del enredo, para que su señora contraiga matrimonio con su amado don Félix. Como de costumbre, las astutas ayas prefieren en este relato la riqueza al honor. Hernández acepta las dádivas que don Félix le propone con tal de que le ayude a contraer matrimonio con su amada Beatriz. Así, la dueña le informa de lo que acontecía en la casa de su señora y, en consecuencia, don Félix no tarda en enterarse de la fiesta de pedida de mano que el indiano Alvarado había preparado para su estimada hija y deseado yerno. El valiente galán se encontraba de hecho preparado para cualquier infortunio y, a su vez, para poder competir sin miedo con don Fernando:

[...] que si bien era bachiller en decir sus sentimientos, faltábale prudencia y era demasíadamente fácil en persuadirse a gozar de su apetito, sin reparar en inconvenientes; que no está en la lengua la verdadera discreción y prudencia<sup>622</sup>.

Ambos galanes frecuentaban la calle donde se situaba la casa de su bella dama, en especial, la zona que daba a las ventanas de su aposento. Es allí donde vivía el doctor Ranjelo con su hermosa esposa Celia, la cual mantiene un idilio con su amante don Fernando, secreto a voces que a su esposo no le interesa reconocer por cuestiones de honra. Es de esta manera cómo don Fernando se ve a escondidas con Celia e intenta que doña Beatriz se convierta en su esposa. Por otra parte, don Félix se muestra más perseverante a la hora de conquistar el corazón de su amada. Ayudado por la criada, no se dedicaba a otro asunto que a cultivar los deseos de la dama, la cual correspondía a escondidas de su avaricioso padre.

En las huertas de Alfarache, el capitán Alvarado organiza la ansiada pedida de mano entre don Fernando y su hija. Don Félix no puede resistir la tentación e intenta interrumpir el evento disfrazándose de labrador, como signo de su amor por la dama. La criada y la dueña acuerdan enseguida entregar un anillo a un jardinero de las huertas

---

<sup>620</sup> Francisco Lugo y Dávila, *op. cit.*, p. 33.

<sup>621</sup> Francisco Lugo y Dávila, *op. cit.*, p. 34.

<sup>622</sup> *Ibidem*, p. 36.



para que les avise por si alguien se acercaba o preguntaban por ellas. Mientras tanto, doña Beatriz podría permanecer junto a su amado don Félix sin ningún peligro y así, complacer sus más ocultos deseos. La vieja Hernández le incita para que vaya junto a su amado y se olvide de las reprimendas de su padre:

[...] Ea, ¿para qué son conmigo melindres? ¿No se acuerda que me ha descubierto lo íntimo de su corazón? ¿Yo no sé qué le quiere bien? ¿No soy la misma por cuyo medio se trata sus aficiones? ¿Qué teme? ¿No sabe que la ocasión que se pierde, tarde o nunca se cobra?<sup>623</sup>

La doncella, aunque reconoce que debe guardar su honor, decide encontrarse con su amado y seguir el dictado de sus sentimientos. Pero, la impaciencia y la soledad de don Fernando destruyen el encuentro idílico. El infiel galán se aproxima con el jardinero al lugar donde se encontraban doña Beatriz, Hernández y don Félix. A causa de la astucia de la alcahueta y del ingenio del caballero, don Fernando no llega a descubrir los amores ilícitos de su futura esposa, pudiendo escapar aquél con recelo de los brazos de doña Beatriz. Como sucede en las novelas de Cervantes (*El celoso extremeño* o *El curioso impertinente*), la complicidad entre la señora y la criada es palpable por el arreglo entre ambas, ya que doña Beatriz teme que su padre le descubra y a Hernández le conmueve el poder adquisitivo que puede obtener:

[...] Cierto, señores, que les quise decir mil veces que no tenía buen concepto de aquel hombre.

—¿Ha visto, Hernández, y cómo se nos llegaba?— dijo doña Beatriz<sup>624</sup>.

El galán enamorado no se resistirá a las tentaciones de permanecer junto a su amada y sigue atento en la calle donde se abrían y se cerraban las ventanas de doña Beatriz. Ve entonces cómo Celia le abre la puerta a un caballero poco identificable, al que le advierte de la ausencia de su marido, así como de su tardanza. Se trata de don Fernando, al que don Félix no reconoce:

—Poco estimas el tiempo que tan cortés os da los ratos de nuestros gustos, pues sabiendo que mi marido está fuera de esta ciudad, has venido tan tarde a gozar

---

<sup>623</sup> Francisco Lugo y Dávila, *op. cit.*, p. 40.

<sup>624</sup> *Ibidem*, p. 48.

los contentos que pudiéramos esta noche: temprano te avisé de mi soledad; a las tres de la tarde te previne y vienes a las doce<sup>625</sup> [...].

El doctor Ranjelo golpea a don Félix, creyendo que era el galán con el que su esposa estaba manteniendo encuentros carnales. Y el mismo cornudo afirma que Celia le es infiel y que por salvar su honra no ha puesto ningún remedio. Su única defensa es la venganza, que solo puede consumir gracias a la astucia de Mariana, su criada. Entra de inmediato en el aposento de Celia y la amordaza. Mediante una serie de preguntas elocuentes, Ranjelo pretende descubrir al amante de su esposa bajo las sábanas, sin encontrar la más mínima evidencia. Por su parte, Celia, que se sentía interiormente culpable, le recriminó su infamia y su desconfianza:

—¿Qué es esto, señor, que no lo creo? ¿Así me infamáis y os infamáis debiéndome el honor que me debéis? ¿Qué frenesí es éste? ¿Yo culpada en vuestra deshonor? ¿Yo quien no os ofende en el pensamiento, cuanto más en el acto? Ahora digo que a los inocentes persigue la desdicha. Mirad, señor, por quien sois y por quien soy lo que decís; reportaos y la satisfacción que podéis tomar con reputación de cuerdo, no la precipitéis a la de loco<sup>626</sup>.

Ranjelo, sabedor de las noches adúlteras de su esposa, cada vez monta más en cólera al ver que Celia planificaba sus estrategias para engañarlo y gozaba de un gran ingenio para no ser descubierta. Por ello, la encierra en su alcoba mientras busca incansablemente cualquier rastro o indicio de la infidelidad de su sagaz esposa, escena que nos recuerda, como es natural, la del celoso Carrizales en el momento tener entre sus brazos a la joven Leonora:

Reportose cuanto pudo; encerró a Celia en su aposento; llamó a don Félix; puso en él de guarda; visitó la casa sin dejar desván, tejado ni cofre que no mirase, y no hallando lo que buscaba, volvió a su amigo lleno de rabia y admiraciones dando cuenta de lo que había<sup>627</sup>.

Son las sutiles palabras de Celia las que la liberan de toda sospecha. La cruel esposa culpa a Mariana, apostillando que, a causa de sus celos, ha urdido tal enredo.

---

<sup>625</sup> *Ibidem*, p. 54.

<sup>626</sup> *Ibidem*, pp. 58-59.

<sup>627</sup> Francisco Lugo y Dávila, *op. cit.*, p. 59.

Descubre a renglón seguido la infidelidad de su esposo con la criada, circunstancia que Ranjelo no niega, y sale ilesa de sus hazañas. Una vez más, Lugo y Dávila, siguiendo la estela cervantina, diseña un personaje femenino pleno de sagacidad y socarronería para aparentar fidelidad y sinceridad, permaneciendo en cambio lindero al territorio de la mentira el personaje masculino que carece de habilidades argumentativas. En este caso, y en la mayoría de estos relatos breves que nos ocupan, la mujer parece estar libre exteriormente y su interior encadenado a un cuerpo (amante).

Esta percepción del personaje femenino se aleja, sin duda, de la narrativa de una de las autoras más estudiadas del XVII, como es María de Zayas, quien abogaba por los derechos de la mujer frente a la visión patriarcal de la sociedad de la época. Es la única pluma, junto con retazos de las historias de Mariana de Carvajal, que apuesta por la defensa a ultranza de la mujer, sometida a continuos escándalos y vejaciones por parte del marido.

En *Escarmentar en cabeza ajena*, descubrimos que Celia se acuesta sin ningún tipo de remordimientos con don Fernando, lo que la separa de sus iguales, Leonora y Camila, que sólo advierten sus desdenes para con ellas. La esposa del doctor Ranjelo reconoce, pues, solo ante el lector, y nunca ante su marido –como debe ser, para no acabar como las protagonistas de las tragedias valencianas del siglo XVI (Virués, Bermúdez, Rey Artieda...), sus infidelidades, tanto físicas como de pensamiento, simulando ser una ejemplar esposa:

[...] Ahora, por vuestra vida, que me digáis si habéis hallado en tanto tiempo como ha que vivimos juntos, ni aun causa justa para sospechar [...] Prevenisteis contra mí solamente, no contra las criadas: yo encerrada, ellas libres, ¿quién duda hayan escapado a quien quisieren? ¡Plugiera Dios que el temor y sobresalto me dejaran prevenirlo; que yo sé bien se descubriera la verdad de mi inocencia y su malicia y más de Mariana! [...] Miraisla con afición demasiada; y habrá imaginado que, al paso que yo pierdo mi honor y vuestra gracia, gana ella lo uno y lo otro<sup>628</sup>.

Por tanto, el doctor, tras escuchar las palabras de su esposa, se ve obligado a echar a la criada, quedando así libre, por el momento, de impertinentes celos, mientras que Celia, tras defender su honor y lealtad, hace valer a ultranza su inocencia. Por su parte, don Félix, al ver que su amada no asomaba por la ventana, comienza a llenarse de

---

<sup>628</sup> Francisco Lugo y Dávila, *op. cit.*, p. 60.

inseguridades y recelos. Le resultaba extraño que doña Beatriz no le hubiera abierto su alcoba como de costumbre. Confuso y apenado, comunica su desasosiego a sus criados. Había confiado en la palabra de su amada y sin embargo se sentía burlado, ya que no pudo cumplir sus deseos.

Mientras tanto, Hernández le confiesa lo que sucedió aquella noche, culpabilizándose, porque es ella la causa de que doña Beatriz permanezca en brazos de su enemigo: don Fernando. La alcahueta y su señora tramaron aquel plan. Y es que parece que a doña Beatriz le interesaba la compañía de don Fernando por las riquezas que este le podía ofrecer. Al fin, la dama acepta contraer matrimonio con don Fernando, retirándose don Félix del cortejo, pues no está por la labor de padecer los mismos desengaños amorosos que sufre su amigo el doctor Ranjelo; esto es, «escarmentó en cabeza ajena».

Francisco Lugo y Dávila apostilla al comienzo de la novela la enseñanza que se puede extraer de su lectura, la cual se aproxima al refrán clásico «Escarmentarse en cabeza ajena / al hombre que cuerdo fuere / le conviene que escarmiente / quando a su vecino viere»<sup>629</sup>:

Enseña cómo los sabios saben tolerar los casos de la fortuna [...]. Enseña asimismo cómo por dejarse llevar de la demasiada curiosidad se da en el riesgo y pierden las ocasiones, y cuánto vale a los cuerdos el escarmiento de las ajenas desdichas<sup>630</sup>.

Y es que don Félix, uno de los personajes centrales de la trama, prefiere resignarse a no conquistar el amor de su dama, para no sufrir las consecuencias que ha observado en su fiel amigo, el doctor Ranjelo. Es consecuente, pues, con las circunstancias que se le presentan y no se arriesga a perder una estabilidad de lo más acomodaticio y menos aún una amistad. De este modo, aprende y se salvaguarda de los deslices en que pudiera llegar a incurrir doña Beatriz, en el caso que accediera a las conversaciones idílicas con su amante y máspreciado galán.

En este caso, la astucia y perseverancia son constantes en la figura de don Félix, que no se deja llevar por sus emociones ni por sus sentimientos. Tan solo piensa en su bienestar y en el equilibrio personal que implica su decisión. Pone en cada uno de los

---

<sup>629</sup> Marqués de Santillana, *Refranes que dicen las viejas tras el fuego*, *Revue Hispanique*, 67, 1911, pp. 134-219.

<sup>630</sup> Francisco Lugo y Dávila, *op. cit.*, p. 29.

platillos de la balanza la lucha por obtener la mano de doña Beatriz y las consecuencias que ello puede suponerle en su vida privada.

Lugo y Dávila nos presenta a dos damas y a tres galanes que se definen por sus argucias. Doña Beatriz es una dama egoísta que ambiciona la lujuria. A su lado se topa con los requerimientos de dos caballeros que se baten el cobre por conseguirla. Y cuando al final don Fernando halla al fin en su aposento, el lector espera que la amada grite o se desespere ante la inesperada situación, paradójicamente motivada por ella. Pero no es así: doña Beatriz permanece en los brazos de su segundón –pero amante– don Fernando. Es en ese momento cuando don Félix decide no continuar con la batalla para alzarse la mano de su amada. Ha observado cómo su amigo sufre por la infidelidad de su esposa y permanece callado para guardar su honor. Además, el amante de Celia es también don Fernando. Por ello, no quiere ocupar el segundo puesto y decide apartarse.

En este caso, la voluntad del capitán Alvarado se ha impuesto sobre los deseos de su hija hacia don Félix. Incluso, cuando se entera de que don Fernando estaba en el aposento de su perspicaz hija, no solo no se enoja sino que, en el colmo de la ironía, se apresta a pedirle que contraiga matrimonio con ella. Y todo ello mientras el timorato caballero permanece oculto bajo las sábanas de su renuente prometida:

[...] mi señora dio la mano a don Fernando; que el capitán les hizo agrados y, llamando gente delante, se dieron las manos y confirmó el matrimonio, y el capitán se volvió a su cama, diciendo a don Fernando que se fuese hasta que amaneciese y sacase licencia del Arzobispo para desposarlos. Pero don Fernando, ido el viejo, se acostó con mi señora y ella lo hizo con bien poca fuerza<sup>631</sup>.

He aquí las palabras de Hernández a don Félix. Quizá no fue así; quizá las dos mujeres pensaron relatar al galán esta historia con el fin de no perder a don Fernando. Por ello la lujuria de doña Beatriz resulta tan abismal: hasta el punto de quedarse con quien menos deseaba. Lo que sí está claro es la actitud que toma el caballero ante la situación de su amada. El caso del triángulo amoroso entre don Fernando, Celia y Ranjelo suscita, pues, el desconcierto de don Félix, quien decide permanecer al margen:

---

<sup>631</sup> Francisco Lugo y Dávila, *op. cit.*, p. 66.

[...] Y este mismo caso de Ranjelo, Celia y don Fernando, que bien conjeturó ser él, don Félix, le hizo reportar, viendo en otra cabeza, tan fresco el escarmiento<sup>632</sup>.

Cada uno de los personajes juega con el fin de ser el ganador de sus muy distintos objetivos. Y aquí reside parte de la ironía de un relato que se nos antoja cervantino, más que por su trama, por acudir a este recurso como eje vertebrador: don Félix está dispuesto a celebrar una boda clandestina con doña Beatriz; ésta quiere desobedecer las órdenes de su padre; don Fernando pretende el casorio con doña Beatriz y a la vez mantener su relación «secreta» con Celia, la cual apuesta por sus devaneos y al mismo tiempo continúa cumpliendo con sus deberes conyugales. Por último, el propósito del doctor Ranjelo no es otro que seguir al lado de su esposa, cortejar a su criada Mariana y asesinar al amante de su mujer.

Y la apoteosis final, que linda ya con el sarcasmo y la parodia de los dramas de honor y honra de los trágicos valencianos, de los que ya se burlara Lope en comedias como *Los comendadores de Córdoba* y *Las ferias de Madrid*: cada uno de los objetivos que los personajes se marcan en la novela no llegan a cumplirse porque, frente a los potenciales uxoricidios, se imponen los sentimientos y las emociones. Don Fernando ha sido premiado con la pedida de mano a doña Beatriz, que es lo que único que le interesaba, y no recibe en cambio ningún castigo por mantener relaciones sexuales con una casada, que en aquella época, se consideraba un delito de lesa moral. Por tanto, don Félix prefiere no continuar con el himeneo clandestino que le propone su dama, consciente de que esta ya se ha casado con don Fernando, que padecerá resignado la cornamenta a la que lo someterá su mujer:

[...] Mas sepa que he hablado tan en juicio, por conseguir con un razonamiento solo dos fines: el uno, moverme a mí mismo para desechar el sentimiento, no haciendo mayor el gusto a mis enemigos; y el otro, que sirva de respuesta a las razones que me persuaden; que con ellas y refrescar en la memoria el proverbio antes citado, puedo juzgarme dichoso<sup>633</sup>.

Lugo, en este sentido, no cumple sino que se desvía de la enseñanza moral que anunció a los lectores: como las pasiones humanas predominan en la narración, la

---

<sup>632</sup> Francisco Lugo y Dávila, *op. cit.*, pp. 67-68.

<sup>633</sup> *Ibidem*, p. 70.

moraleja queda muy en el aire, al menos hasta que don Félix decide aplicarla, aunque de aquella manera, a su futuro: «Escarmentar en cabeza ajena y, aunque yo sólo entiendo ahora la fuerza de esta razón, porque sé la causa, estimo el provecho que del adagio me viene»<sup>634</sup>.

Don Félix es el único personaje que se rige por un cierto orden moral y lo aplica a su vida amorosa. Tengamos en cuenta que todos los planes del resto de los caballeros y las damas, de lo más frívolos y casquivanas, devienen inmorales: doña Beatriz es caprichosa e interesada; a don Fernando le da igual –y hasta lo prefiere– disfrutar de los favores de dos mujeres a la vez; Celia es una insolente adúltera que ni siquiera sabe que su esposo Ranjelo ha descubierto sus aventuras extraconyugales; el doctor, por su parte, aunque es burlado por el adulterio de su esposa, permanece callado por razones de honor, obteniendo su «consuelo» con las miraditas de la inocente Mariana; el capitán Alvarado se caracteriza, por último, como avaricioso, y la dueña Hernández se define por verse envuelta en el ovillo de los idilios de su señora, en la mejor tradición de las viejas alcahuetas, Lenas avarientas o Celestinas:

Una dueña que la había criado desde sus primeros días, persona de antojos pendientes en la cabeza, y en el alma cuentas largas, y que no eran cortas las que tenía don Félix. Amortajado traía en cuerpo en cumplidísimas tocas, mas sólo en el exterior usaba mortificaciones. Era carilarga la buena dueña, y de las que entre Ave María Ave María, cogen vuelo y cuentan una patraña, con más palabras que ciego que vende coplas: era, sobre todo, gran retórica natural y que en mover afectos pudiera ganársela a un pobre portugués criado en Italia y trasplantado a la corte de Castilla<sup>635</sup>.

El perfil de este tipo de criadas, que no escasean en la novela del Barroco, no acostumbra a ser del agrado de Lugo y Dávila: la descripción de Hernández nos advierte sobre la maldad de este tipo de alcahuetas que, al final, son las culpables del enredo amoroso. Y no solo se ceba con las malicias de la trotacalles, en este caso, sino de forma un tanto misógina con los dobleces de las mujeres. Su conducta deja mucho que desear, según explica el despreciado don Félix cuando ya es consciente de la frivolidad de su amada y de los engaños de Celia:

---

<sup>634</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>635</sup> Francisco Lugo y Dávila, *op. cit.*, pp. 34-35.

Goce, goce don Fernando a doña Beatriz, que podría ser ayudase a confirmar en mí cuánta discreción es escarmentar en cabeza ajena. Variable es su esposa; no contradigo honrada; por rica se conoce; yo por rigurosa la sentencia de Juvenal: «nada tan intolerable / como la mujer que es rica»<sup>636</sup>.

Más duras resultan las palabras del caballero, tras permanecer varias horas esperando a su dama, al enterarse del inesperado cambio de rumbo que ha tomado. Tacha a doña Beatriz de irresponsable en su compromiso, además de voluble a la hora de tomar sus decisiones:

¿Qué mucho doña Beatriz no fuese firme en resistir el aprieto en que debió juzgarse y tanto más fácil sería en esto, cuanto las mujeres tienen la inclinación tal, que en cada instante muestran su inconstancia? Y no quiera persuadirme, Hernández, que aún dura en la memoria de su ama acuerdo de la voluntad que me ha debido y deberá (aunque con otro bien) que hasta aquí; pues antes, cuando no fuera en esta señora pasión conocida la variedad, en todas creo yo que es naturaleza<sup>637</sup>.

Esta situación es la que conmueve a don Félix para tomar la tajante decisión de apartarse de la osadía y puerilidad de su amada. Para el lector, su actitud se antoja sin duda correcta y en consonancia con la moraleja de la historia. Don Félix no desea el sufrimiento de su amigo el doctor y menos aún permanecer en segundo plano en el lecho de doña Beatriz. Por ello, la sentencia de Plutarco, «dichoso a quien le hacen / los ajenos peligros advertido», impele al galán a tomar otros derroteros. Y es que, como apunta en los versos que le endereza a su dueña, la razón prevalece frente al sentimiento y al desengaño:

Parió la ociosidad un rapaz ciego  
que llamaron amor, deseo o ventura;  
tuvo, en la fantasía, a la locura  
o por hija o por llama de su fuego.

Su hermano de esta fue el desasosiego;  
entre los dos rompieron la cordura;  
prendaron la razón en una oscura

---

<sup>636</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>637</sup> *Ibidem*, p. 68.



cárcel, y del rigor huyó el sosiego.

Acudió a la razón el desengaño;  
entró el engaño, en formas de Proteo,  
fue en la batalla el premio mi cuidado.

Perdió la vida el cauteloso engaño;  
sujetó la razón a mi deseo,  
y vivo, con razón, desengañado<sup>638</sup>.

Luego solo es don Félix el que se ocupa de inducir y desterrar el vicio en aras de la virtud. De esta forma, deja abierto para el lector su transcurrir de la vida. En cuanto a los restantes personajes, se conocen sus inquietudes y, por lo tanto, sus posibles destinos. La señora Beatriz continuará guiándose por la vanidad y, mientras encuentre sosiego ante don Fernando, a su lado permanecerá. Celia, por su parte, seguirá con los requerimientos amorosos de su amante mientras que su cornudo marido callará sus infidelidades. Don Félix sabe lo que no debe acometer y aspira a encontrar una dama humilde y comprensiva, que se consagre solo a su relación amorosa.

Atendiendo a las descripciones de cada uno de los personajes, insistimos en ese matiz misógino de sus heroínas frente a los bonancibles adjetivos de los que se vale para dibujar la figura de los galanes, excepción hecha del indiano:

Era Celia de bizarro talle y de las que tienen aquello que llama el vulgo *garabato*, con que asió a muchos y, entre ellos, a don Fernando<sup>639</sup> [...].

La liberalidad, el agrado, la discreción y el aplauso que le daba toda la ciudad, así por las partes de su persona, como las adquiridas por su nobleza<sup>640</sup>.

Y aunque las inclinaciones de viejo (como enseña el filósofo) le hacían codicioso y avariento, no era la menor causa de estos efectos el ser indiano, que los tales tienen hecha naturaleza la miseria<sup>641</sup>.

No obstante, aunque Lugo y Dávila advierta sobre el peligro de las inquietudes de una mujer, manifiesta que el amor en ocasiones resulta maligno para la conciencia y el alma humana. Los celos, en este sentido, van unidos a las pasiones mundanas que, a

---

<sup>638</sup> Francisco Lugo y Dávila, *op. cit.*, pp. 71-72.

<sup>639</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>640</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>641</sup> *Ibidem*, p. 33.

veces, obnubilan el entendimiento y la razón. Nótese el contraste, y a veces la herencia con los personajes de Cervantes, quien nos muestra las repercusiones que las emociones ocasionan en nuestro ánimo y en nuestro destino, ya que muchos de los personajes del autor del *Quijote* acaban desvalidos, fallecidos o ingresando en monasterios.

Lugo y Dávila, en cambio, incita al lector a que no siempre escuche lo que le dicta su corazón, sino a prestar atención a la cordura. Don Félix se percató de lo que le sucede al doctor Ranjelo y por ello frena sus impulsos y, más aún, sus deseos sexuales hacia doña Beatriz. Por el contrario, Anselmo, uno de los protagonistas del *Curioso impertinente*, se nos descubre como un genuino masoquista que busca respuestas a preguntas que ni siquiera se han formulado aún en su vida conyugal y, que, por mala fortuna, no tardarán en asomar, sobreviniéndole una desgracia tras otra.

#### 4.2.3. «Premiado el amor constante»

La Divina Providencia puede ayudar al ser humano en las adversidades de la vida cotidiana. Aunque las circunstancias obliguen a que Cupido peregrine y separe a los enamorados por un largo tiempo, la voluntad y la constancia permanecen ancladas en el alma de personajes como los de *Premiado el amor constante*. Lugo y Dávila toma esta vez como piedra de toque unos versos del hispano-luso Jorge de Montemayor, responsable de la primera novela pastoril de nuestra literatura: *Los siete libros de la Diana* (1559). Escribe Montemayor, y copia Lugo y Dávila:

Nunca se vio en amor ningún contento  
que no se siga en posta otro cuidado,  
ni en el aura placer tan acabado  
que no traiga consigo algún descuento<sup>642</sup>.

El amor, como apunta el gran poeta, triunfa cuando la actitud es positiva y existe la esperanza de un posible reencuentro. Además, Dios, según el mismo autor, a quien como es sabido debemos un *Cancionero religioso* (1555) que inspiraría algunos otros del Barroco, como las *Rimas sacras* (1614) de Lope de Vega, socorre a los que lo necesitan: especialmente, cómo no, de acuerdo con la más pura ortodoxia tridentina, si son cristianos. Es lo que le sucede a Zara y Célimo, personajes principales de esta

---

<sup>642</sup> Francisco Lugo y Dávila, *op. cit.*, p. 73.

singular historia a lo morisco (repárese en sus nombres), pautada por numerosos encuentros y dolorosas separaciones que no apagan su antiguo amor.

Resumimos la trama a renglón seguido: en un frondoso bosque, yace la mora Zara en estado triste y melancólico, llorando sus desgracias. Por sorpresa, se encuentra entre las frondas con su antiguo amor, Célimo, apuesto galán que escuchaba las quejas de una desventurada, a la que no había reconocido como su prometida. Por mor del destino llevaban bastante tiempo sin verse y quedan sorprendidos por el reencuentro. La mora, supuesta hija de Barbarroja, pirata y señor de Túnez, fue capturada por sendos capitanes del Emperador, los cuales se la intercambiaban a su antojo: un desmán al que el valiente Célimo puso expeditivo fin con su daga en ristre. Los enamorados no tienen otro remedio que escapar juntos, pero sufren otra adversidad: ella cae de nuevo cautiva y él arrastra una herida de su rifirrafe con los dos capitanes.

Carlos V en persona acogerá a la hermosa Zara en su corte, atónito como estaba ante su belleza y desgraciada historia. Posteriormente, se descubre que la mora es hija de una linda aristócrata cristiana previamente robada por el célebre corsario. En paralelo, Célimo es curado por un ermitaño, Fernando, que lo alberga en su cueva y se convierte en su tutor.

Y Zara, por no hacer mudanza en su costumbre, cae cautiva por tercera vez en manos de los turcos. Y de nuevo consigue huir de ese infierno hasta llegar de nuevo a la corte gracias a la Sultana, que sentía celos del trato que su marido le brindaba a la hermosa mora. Sin embargo, la suerte no la acompaña, pues volverá a caer prisionera (y van cuatro), durante ese trayecto. Es aquí cuando el lector se sorprende al conocer que en el galeón en el que viaja lo pilota Célimo, que se ha convertido en el capitán del Emperador en la escuadra de Nápoles y está recorriendo las costas de la antigua Grecia.

Gracias a un anillo que Célimo llevaba puesto por herencia de su padre –tópico recurso de la anagnórisis habitual en las epopeyas homéricas, pero también en los libros de caballerías, bizantinos y moriscos– el noble Carlos de Borbón, que había luchado por mandato del rey y caído por la patria, consiguió ser identificado por boca de Fernando como un príncipe en presencia del monarca. Por ello, tanto Zara como Célimo son bautizados y convertidos en cristianos, recibiendo el nombre de Leonora y Carlos, respectivamente.

Es así como obtienen el permiso para contraer matrimonio. Sin embargo, la mala fortuna vuelve a cruzarse en su trayectoria amorosa. Leonora confiesa, al creer que su amado había muerto, que hizo una promesa de castidad para entrar en un monasterio

donde permanecería el resto de sus días. Para evitar el severo juramento, los enamorados habrán de viajar hasta Roma, donde «el vicario de Cristo» les otorgará el permiso que tanto anhelan para poder contraer nupcias. Es sin duda la parte más deudora de la novela bizantina y hasta del *Persiles* (1617) de Cervantes.

Lugo y Dávila, como suele, acude como pórtico a la enseñanza que precede al relato con intención de persuadir a su lector. En este caso, *Premiado el amor constante* instruye no sólo sobre la importancia del amor, sino acerca de la relevancia de la fe cristiana –el mensaje linda con lo panfletario–, ya que la Divina Providencia «favorece a los que tienen sangre de cristianos». Además, el autor subraya la mudanza de la vida. Tanto es así que dos enamorados sortean múltiples fintas del amor mientras éste permanece anclado (recordemos que el ancla existencia de Zara es Célimo, una suerte de Palinuro morisco que pilota un galeón), poniéndolos a prueba una y otra vez.

Para remarcar la tenacidad de los amados, Lugo recicla los versos del soneto de Montemayor («Nunca se vio en amor ningún contento»), quien subraya cómo el sufrimiento merece la pena sobrellevarlo siempre y cuando triunfe el idilio; premisa a su vez reforzada por unas del *Hipólito* de Eurípides.

Similar a obras cervantinas de carácter bizantino como el *Persiles* (1617) o la novela ejemplar *El amante liberal* (1613), y con evidentes pinceladas de índole morisca, *Premiado el amor constante* enmarca a modo de representación la escena en la que la desgraciada Zara llora sus penas en un tupido y aparente bosque en que sobresale una naturaleza selvática, no muy distante de la ciudad, acorde con el estado de ánimo y la condición social de la protagonista:

Con luz escasa, pocas estrellas se mostraban al mundo, cubierto el cielo de enlazadas nubes; hería el viento apacible en la espesura de los árboles [...] una voz triste lamentaba su desdicha entre las incultas asperezas, hoy ruinosos y destrozados edificios, menosprecios de la fortuna y el tiempo, y en otro, emulación de los romanos y de Cartago posesiones<sup>643</sup>.

Esa voz penetra de inmediato en el alma de Célimo, que escuchaba impasible el llanto desesperado de la mujer sin saber todavía que se trataba de su querida Zara. Cuando se da cuenta de que los gritos salían de la boca de su amada y que, además, se encontraba cercada por dos soldados, se arma de valor e intenta salvarla, imponiéndose no sin dificultad. Mientras la abraza, Célimo le explica el porqué de sus desdichas:

---

<sup>643</sup> Francisco Lugo y Dávila, *op. cit.*, pp. 74-75.

Un tiempo, ¡oh, mi Zara!, pendían en mármoles y jaspes trofeos cartagineses, dando envidia y terror a Italia y a España, y hoy, apenas gozan la memoria de que fueron claro espejo de la inconstancia que tienen y han tenido las más supremas monarquías y claro pronóstico de cuán poco han de durar las felicidades en ellas<sup>644</sup>.

La masiva destrucción de las ciudades y los Imperios han acabado por repercutir en el ánimo de sus moradores. Para Célamo lo importante ya no es cómo se encuentran su nación, sino la perseverancia de su amor hacia Zara, que se convierte de este modo en el motor de la historia:

¡Ánimo, bien mío, ánimo!; que yo con tenerte a ti, tengo más que pide el deseo y más que pueda concederme la fortuna<sup>645</sup>.

No muestra sin embargo especial sorpresa ni desasosiego ante los cautiverios que ha sufrido su amada. Su único objetivo es arreglárselas para liberar a Zara y llevársela consigo a caballo, lejos de esas tierras que tanto la han martirizado. Pero poco les dura la dicha del reencuentro ya que, como recuerda de nuevo el autor, haciendo suyos los versos de Montemayor, «nunca se vio en amor ningún contento // que no se siga en posta otro cuidado». Los amantes sufren otra adversidad y Célamo queda muy cerca de la muerte mientras que Zara vuelve a ser capturada por los moros. La naturaleza vuelve a convertirse en cómplice de las desgracias de los enamorados:

Herían los campos los clarines, celebrando el nuevo día, y acrecentaba el regocijo de los victoriosos que triunfaban, aunque de poco número de cautivos. Salieron a recibirlos muchos, admirando todos que entre cabañas de pastores se hallase tan rica prenda como Zara<sup>646</sup>.

La angustia de Zara se agrava cuando se encuentra en el palacio de su Majestad, el rey Carlos V, y le cuenta su desdichada historia. Tanta es la tristeza que le aflige que preferiría no haber nacido, ya que se siente dueña de todos y de nadie a la vez. Desorientada e insegura sólo desea estar junto a Célamo, su protector. No acepta

---

<sup>644</sup> *Ibidem*, pp. 77-78.

<sup>645</sup> *Ibidem*, p. 79.

<sup>646</sup> *Ibidem*, p. 85.

ninguna clase de presentes ni tampoco elogios. Nada le palía el hallarse en el palacio del mismísimo rey emperador, si su amor se encuentra lejos:

El aparato con que me servían, la majestad con que me trataban, las caricias y los regalos que me hacían, mal podré yo representarlos, sino para acrecentar lágrimas y nuevas causas de dolor en mi adversidad<sup>647</sup>.

A cada instante recuerda a Célimo. Es consciente de que no volverá a abrazarlo. Cree que su enamorado ha perdido la vida en la batalla, mientras la protegía:

Había guiado la fortuna, errando también fugitivo por la misma parte a Célimo, ¡ay, triste!, el más gallardo mancebo, más hermoso, más discreto y más valiente que pisó jamás el suelo africano. Este me libró; con éste paré entre aquellos albergues de pastores; éste perdió allí la vida en mi defensa y éste había de ser mi esposo<sup>648</sup>.

Por estos motivos angustiosos, Zara –y es aquí donde el autor parece alejarse de la tradición ariostesca de Angélica y Medoro– se convierte al cristianismo y promete profesar en la vida religiosa. No tiene nada que perder, conservando eso sí en la memoria la gallardía y el valor de Célimo, su único y verdadero amor. Por su parte, Célimo ve como mejora su estado, ya que es acogido por la benevolencia de Fernando, que se convertirá en su tutor de juventud. Tras contarle su historia, el ermitaño lo ayuda a recuperarse de sus heridas y le aconseja que se convirtiera al cristianismo con el fin de recuperar su honra. Y el amor de Zara.

Leonora, verdadero nombre como cristiana de Zara, fue liberada por la Sultana, al sufrir ésta de celos por la mutua simpatía entre su marido y la esclava. Es así cómo coincide con Carlos, el nombre cristiano de Célimo, en una galera capitaneada por él. Los enamorados vuelven a coincidir y triunfa el amor.

Este tipo de novelas en las que predominan las aventuras, los cautiverios, la figura del corsario, soldados y capitanes mantiene íntima relación con la realidad histórica de la época. Sin ir más lejos, en el año 1571 tuvo lugar la batalla de Lepanto y las continuas amenazas de los turcos era palpable en la sociedad del momento. Por ello,

---

<sup>647</sup> *Ibidem*, p. 87.

<sup>648</sup> *Ibidem*.

Lugo y Dávila era más que consciente de lo que escribía y para quién lo escribía, procurando que sus relatos resultasen cercanos y atractivos para los lectores.

El mundo áureo estaba plagado de desgracias por los crecientes conflictos en el Mediterráneo. El mar se encontraba invadido por corsarios y piratas, así como el robo y campaban a sus anchas la compra-venta de personas inocentes de ambas religiones. Por lo tanto, la seguridad de la vida pendía de un hilo, perturbando aún más el miedo a lo desconocido. De ahí, que Lugo nos presente una novela cargada de verosimilitud, aun cargando las tintas sobre el exotismo, muy propio del romancero nuevo (Lope y Góngora) y de la novela morisca.

Asimismo, se detiene en la biografía del monarca Carlos V, al que le asigna la protección de Célimo (Carlos):

Sabe, pues, que de Francia salió un caballero, cuya valentía se celebró no sólo en Europa, mas en Asia y en África; la fama dio noticia de su valor. Este, por algunas causas, le forzó su hado (si puede así decirse, cuando las ocasiones necesitan) a seguir las banderas de Carlos Quinto, Rey de España y Emperador de Roma, a costa de la vida de Borbón (que este es el nombre de tan valeroso príncipe y soldado); y como no se menosprecia el rigor militar de las blanduras de Venus entre las armas, tal vez el francés se dejó llevar de los afectos naturales<sup>649</sup>.

Las historias de los personajes principales son paralelas y semejantes. Ambos pertenecen a la nobleza; son robados por los turcos; crecen en un ámbito islámico marcado por la exuberancia y la riqueza y acaban como sirvientes de Barbarroja. Los dos huyen y son de nuevo cautivados. Carlos V los recompensa con presentes y dádivas, convertidos ya en cristianos pertenecientes a la Iglesia Católica. Por ello, Lugo y Dávila deja en manos de Dios la responsabilidad del destino feliz, siendo la fortuna la única culpable de la inestabilidad de sus vidas. Los personajes dependen constantemente de su aparición y desaparición. Se trata de un hado voluble que tienta la suerte, no solo a los cautivos, sino a la nobleza. Célimo es consciente de que sus adversidades y dichas pueden variar por causa de su intervención; es más, reconoce que ésta prevalece en las monarquías más austeras:

---

<sup>649</sup> Francisco Lugo y Dávila, *op. cit.*, pp. 89-90.

Triunfe hoy Carlos, Emperador de Occidente; restituya reinos, menospreciándolos para su corona; deleite la imaginación en tantas victorias cuantas no abrazan las lenguas ni las plumas; y, con todo, advierta que es hombre y vive sujeto a la infelicidad, sirviéndoles de ejemplo los Césares, los Pompeyos, los Antonios y tantos otros príncipes cuanto claman las historias<sup>650</sup>.

Las peregrinaciones que los protagonistas padecen en manos de los turcos que, posteriormente, viendo que triunfa el amor entre los protagonistas, les piden perdón, los hacen más fuertes y valerosos ante las adversidades para conseguir su único deseo que no es sino contraer matrimonio cristiano:

Pareciole a Carlos que, ya sin impedimento alguno, pues se hallaba cristiano y Leonora cristiana, nobles entrambos y siempre amantes, entrambos gozarían con el matrimonio el premio de sus deseos; y así Carlos pidió la mano a Leonora, llamándose esposo suyo<sup>651</sup> [...].

Se diría que Zara y Célimo son «peregrinos intensos del amor». Juan Bautista Avalle-Arce hace referencia a la evolución de este tipo de personajes a lo largo de la Historia. Durante la Edad Media, es «caballero»; en la época renacentista, se muestra «cortesano» y en el Siglo de Oro con la Reforma Católica toma la hechura del «peregrino»:

El peregrino llega a la época de Cervantes como un tipo literario perfectamente diferenciado, al punto que se erige en personaje propio de la literatura de la Reforma Católica<sup>652</sup>.

Los enamorados van superando poco a poco cada uno de los desagradables obstáculos, lo que les servirá de experiencia para darse cuenta de la dureza de la vida y a la postre, para aprender a valorar a las personas para alcanzar la felicidad. El autor recalca los versos de Montemayor para que el lector aprecie la importancia del amor y que éste no puede conseguirse sin voluntad, pues a lo largo de todo idilio asoma algún contratiempo que, en este caso, se vence gracias a la tenacidad. La idea de la navegación

---

<sup>650</sup> *Ibidem*, p. 78.

<sup>651</sup> *Ibidem*, pp. 103-104.

<sup>652</sup> Juan Bautista Avalle-Arce, «Introducción biográfica y crítica» a Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1986, p. 24.



se asemeja al transcurso del eje de la vida. Y es que, como apunta el autor al respecto, «que tanto más se estima la bonanza // cuanto mayor ha sido la tormenta».

El lector conoce la vida de los protagonistas porque ellos mismos nos la narran en primera persona. Aunque nunca se esfuma del todo la voz de Fabio, narrador y personaje del marco o *cornice* del *Teatro Popular*. En este caso, *Premiado el amor constante*, revela una mezcla de planos temporales –el presente alterna con el pasado– mediante los cuales accedemos a la introspección de los personajes. Es a través de la retrospección cómo el lector tiene conocimiento de las desgracias de Zara o del coraje de Célimo. Con lo que el marco a la italiana, sobre el que volveremos, se emplea de forma bastante original, para tejerlo y destejerlo en el interior del relato, donde resuena la voz de los narradores de primer grado, un poco al estilo de las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope.

#### 4.2.4. «Las dos hermanas»

La fortuna del volumen que nos ocupa, *Teatro popular. Novelas morales*, sobresale en esencia por las ideas sobre preceptiva literaria de su autor, y, a nuestro juicio, por la episódica pero significativa presencia del motivo de los celos, más o menos de la mano de la envidia y el amor. Un buen ejemplo de ello lo constituye *Las dos hermanas*. Cotarelo y Mori tildó este relato de «muy seco y áspero», a lo largo de un breve comentario para documentar el auge del conceptismo, más tarde teorizado en la *Agudeza* (1642, 1648) de Gracián:

El estilo de Lugo y Dávila es claro, correcto y abundante. En alguna novela, como la tercera, quiso modificarlo haciéndolo más conciso, como lo realizó en la primera parte de ella, resultando áspero y seco. Pero luego se cansó de este juego y volvió al suyo normal y elegante<sup>653</sup>.

Los celos y el egoísmo forman parte las relaciones familiares e idílicas de las protagonistas de esta singular historia. Delia y Lamia, dos hermanas huérfanas, están enamoradas de Fernando y Ronsardo respectivamente. A Delia, la mayor y la más frívola, le gusta vestir a la moda y maquillarse para presumir por las calles de Madrid. Sin embargo, Lamia, la menor, es más sofisticada y gusta de lucir una indumentaria más recatada, al tiempo que se muestra más sagaz e interesada que su hermana. Tanto es así

---

<sup>653</sup> Francisco Lugo y Dávila, *op. cit.*, p. XXII.

que acepta como amante a Rosardo, siempre y cuando mejorara socialmente, gracias a la riqueza del galán. Como sus aspiraciones no acaban de cumplirse, Lamia pondrá sus ojos en el galán de su hermana, el apuesto Fernando, giro argumental que deviene en cuarteto amoroso, según los esquemas de la comedia de Lope. De hecho, como ha indicado Bonilla Cerezo,

*Las dos hermanas* destaca por la elección de un registro cómico, entendiendo el adjetivo a la manera de Aristóteles, y por la defensa de la erudición, el valor de las «sentencias» y la apuesta por un «estilo lacónico», aunque sin afectación, próximo a lo que llamamos conceptismo. Lugo concibe la retórica –dada la brevedad de esta intriga y el punto de partida epigramático– como el desarrollo de una *quaestio* con finalidad ejemplar. Una novela culta, pues, pero no oscura; concisa, pero no corta; aticista, pero libre del gongorismo que inundó las de Camerino, Piña o Sanz del Castillo<sup>654</sup>.

Basándose en la vestimenta de Delia y fundándose tan solo en prejuicios, Lamia trama una serie de argucias para robarle el pretendiente a su hermana, sin importarle la mala prensa que le acarree de cara a la sociedad. Por su parte, Delia, para asegurar su enlace matrimonial con Fernando, le pide una cédula como símbolo de amor y fidelidad. Dicho documento será falsificado por Ronsardo, quien entiende como una salida airosa unas nupcias con Delia. Por tanto, Lamia y Ronsardo comienzan a colaborar en pos de obtener las joyas y riquezas de Fernando, al tiempo que salvaguardan su honor. No obstante, tras una serie de malentendidos y enredos masivos, se descubre el plan urdido por ambos cómplices. Por ello, arrepentida por sus mentiras, la hermana menor ingresa en un convento, tópico del género de la novela corta, donde pasará el resto de sus días. Mientras tanto, Delia contrae matrimonio con Fernando, prometiéndose mutuo amor hasta la posteridad.

Lugo y Dávila lo puntualiza ya en la enseñanza al inicio del relato. Es conveniente no dejarse llevar por las apariencias y, menos aún, por el poder adquisitivo. Mediante el ejemplo de estas dos hermanas, cuyo comportamiento destaca por resultar un punto egoísta, el autor intenta persuadir al lector advirtiéndole que se modere y acepte lo que le pertenece y posee. Además, hace referencia implícita a la soberbia para conseguir algo que no es nuestro. La ambición de poder lucha contra las relaciones

---

<sup>654</sup> Rafael Bonilla Cerezo, *Novelas cortas*, p. 41.

familiares, pues dos hermanas permanecen enfrentadas a causa de su egocentrismo y el afán de sobresalir en la potestad estamental de la sociedad de la época:

Enseña cuánto dañan a las mujeres los trajes y acciones libres, aunque las costumbres sean virtuosas, y cuán poco aprovecha la ceremonia ni el hábito honesto para encubrir las falacias en las obras; y cómo aquellos fines que se pretenden por malos medios, deseando defraudar al próximo, resultan (sin valor la astucia) en mayor daño, en lugar del pretendido aprovechamiento<sup>655</sup>.

Por ello, como apostilla el autor a través del epigrama de Ausonio, «no es oro todo lo que reluce», esto es, la bondad que aparentemente manifiesta Lamia recobra el sentido de austera falsedad cuando se descubren sus verdaderas intenciones: robarle el novio a su hermana para escalar socialmente, sin pensar en su dignidad y en los sentimientos de aquella. Las apariencias engañan, pues aunque Lamia vista de forma más honesta que su hermana, sus intenciones y actitudes no son trigo limpio, además de aprovecharse de la indumentaria y maquillaje de la mayor.

Mediante el empleo de un tono lacónico y conciso, Celio, uno de los personajes principales del *Teatro popular*, presenta al lector las mocedades de dos huérfanas que habitaban en la capital del reino, y se diferenciaban, como hemos evidenciado, en su indumentaria: discorde con el carácter que cada una manifestaba ante las adversidades e inquietudes humanas. La falsedad se apodera del carácter de Lamia, cuya alma permanece sumida en la lujuria, prefigurando así al perfil de la «harpías» que luego acuñará Castillo Solórzano en su picaresca cortesana:

Blancas manos, modestos ojos, a veces atrevidos, con ser mesurados, tupido manto y, debajo de lana, corazón astuto; limpio el vestido, no menos oloroso, fiada en la sentencia común que el aseo no desdice en la santidad; en público hablaba contemplativa; en secreto lasciva, y entre amigas agradable<sup>656</sup>.

En cambio, Delia afeita el rostro y porta un tipo de vestido, alegre y entusiasta, que seduce a los caballeros que la galantean. El autor, mediante la prosopografía y la etopeya, presenta los contrastes y las distintas costumbres de las hermanas, que distan

---

<sup>655</sup> Francisco Lugo y Dávila, *op. cit.*, p. 107.

<sup>656</sup> *Ibidem*, p. 109.

en cuanto al trato que mostraban hacia el galán, asemejándose en su deseo de conseguir sus caudales:

Delia, con opinión al contrario, cintas, flores, lazos y pendientes, trasladando a los tocados la primavera por Enero; puños al uso, muñeca libre, acicalando el rostro; matices de rojo y blanco bien partidos; jubones con oro, basquiñas y ropas alegres; pisar airoso y ademanes atractivos<sup>657</sup>.

[...]

De éstos y aquéllos, ésta y aquélla, tenían número de pretendientes: desdeñaba en las veras Delia, admitía en las veras Lamia. Lamia menospreciando burlas, Delia menospreciando veras. Sin otro patrimonio las dos hermanas, por diferentes medios conseguían un fin<sup>658</sup>.

Detengámonos en la descripción de Ronsardo, «francés de nación, profesor de la jurisprudencia». El autor nos presenta a un caballero sumido en su trabajo y en sus estudios, disponible sólo para obtener la máxima riqueza, lo único que contentaría a la sagaz Lamia. Su amor surge únicamente «por interés», pues, como apostilla Lugo, «así los quieren todas; así se usan no sólo galanes, pero maridos»<sup>659</sup>:

Duró la afición de Lamia para con Ronsardo, lo que su dinero; conoció flaqueza en su liberalidad, entibió los favores y limitó el amor, efectos de que se fundó en el interés<sup>660</sup>.

Para ganarse la confianza de Fernando, Lamia reconoce que le va a ser desleal a su hermana. Enaltece a continuación la belleza de Delia y analiza cómo repercute ésta en sus pretendientes, pues, nada más pasear por las calles, todos reparan en su hermosura. Pese a ello, Lamia actúa con perseverancia y astucia sin dejar ningún cabo suelto, mostrándole al lector que no se puede confiar en nadie y, menos aún, en un miembro de la propia familia. Le promete al pretendiente de su hermana el recato que siempre le ha mostrado y, sobre todo, un comportamiento honrado, ya que sus ofrecimientos no quedarán en meras palabras:

---

<sup>657</sup> Francisco Lugo y Dávila, *op. cit.*, pp. 109-110.

<sup>658</sup> *Ibidem*, p. 110.

<sup>659</sup> *Ibidem*.

<sup>660</sup> *Ibidem*, p. 111.

–Debes premio a mi amor cuanto yo me culpo de poco leal a mi hermana, y tú serás ingrato si no me correspondes. En esta casa no puedes alcanzar el fin de tu deseo sino con el de matrimonio [...] De mi recato y vida te hago testigo, que no hácense propias alabanzas; y así excuso las mías, pues lo que en este rato palabras, en tiempo largo te han dicho mis obras<sup>661</sup>.

Fernando, dubitativo, estaba enamorado de Delia, pero los argumentos de Lamia acababan por persuadirlo. Y es que la osadía y la ambición ganan la batalla, en este caso, al afecto y al amor. El caballero reflexiona sobre las palabras de la astuta hermana, llegando a la conclusión de que el amor no puede desaparecer de un plumazo y, más aún, si las bases están consolidadas. Fernando admite que está enamorado de Delia y, en un principio, no desea destruir su historia idílica. No obstante, las palabras y los actos persuasivos de Lamia lo convencen para ponerse de su lado y acatar las audacias de la perspicaz hermana, en las que prevalece la ambición:

Yo amo a Delia; dificultoso es aborrecer en instantes lo que se ha querido y quiere en fuerza de tiempo: este es sabio artífice y a él remito la fábrica de mi empleo. Granjea, Lamia, para que pierda conmigo Delia, si Delia no gana lo que pretende Lamia<sup>662</sup>.

Mientras Lamia urde sus planes, Delia permanece pensativa y frustrada ante la nueva situación que se le presentaba. Confía en el amor y la actitud de su galán hasta que se da cuenta de que este comienza a esquivarla, comportamiento inadecuado de Fernando. Por ello, sigue los «sabios consejos» de su hermana. Es más, durante la noche, se percata de que el interés de Fernando había cambiado. Lo espera apostada en su ventana, aunque sin excesivo interés. Frente a la callada Delia, el madrileño subraya la verbosidad de Lamia, que emplea la palabra y los cambios de espacio– como en la picaresca y en las comedias– para seducir a sus galanes.

Empero, a la bella hermana no le faltan pretendientes aquella sombría noche y, apoyada en el borde de la ventana de su alcoba, escucha los versos de la serenata nocturna. Estos giran en torno al motivo del enamorado en discordia, favoreciendo así el desarrollo de un idilio a tres bandas y suscitando además los celos de Fernando. Delia se sintió halagada, pero le faltaba el amor de su caballero. Por ello, decidió escribirle sus sentimientos con el fin de recuperar su presencia nocturna y no perder el poco honor

---

<sup>661</sup> *Ibidem*.

<sup>662</sup> *Ibidem*, p. 112.

que le quedaba. Para ello, antes de coger la pluma, pensó cómo podía persuadir la atención de Fernando y en vez de dibujar palabras sensibles y amorosas, prefirió atacarle con la verdad que estaba sintiendo:

«Si como formo los conceptos acertara a explicarlos, más letras ocuparan en este papel. Quejarme quisiera, señor Fernando, que la ingratitud, no palabras, espadas había de conceder contra los desleales; yo, que tan libre por tan honrada a nadie favorezco, no sé si rendida, puse en v. m. los ojos y los deseos que el decoro y el honor permiten a una doncella noble. [...] Lo que yo pido ahora es un desengaño»<sup>663</sup>.

A partir de la lectura de la carta de Delia, comienza la acción y el enredo en la breve novela, destacando la cobardía y la ambición de poder en Lamia, así como el ultraje y el desengaño de la supuesta gallardía que mostraba Fernando. Éste decidió ir al encuentro de su amada para aclararle que es su hermana la que está robándole el honor. El galán identifica ante los ojos de su amada que la ingrata es Lamia, ya que es la culpable de su acritud. Para Delia es un traidor y, con más énfasis, si se presenta ante su rostro. Lo que espera la amada del caballero es una disculpa y el reconocimiento de sus errores, sin embargo Delia se lleva la sorpresa de que su hermana es la causante de su dolor:

[...] quien te es traidora es tu hermana; ella me persuadió a que fuese su marido; negué su petición, y a ese propósito cantó anoche Florino las décimas que oíste<sup>664</sup>.

Las palabras de Fernando convencieron a su amada, que no daba crédito al desengaño de su propia hermana. Su galán fue apartado de su lado por la petición de Lamia. Y es que, en su lugar, aparecieron aquella noche numerosos pretendientes con la intención de que Delia se olvidara de su caballero y, así, poder disfrutar Lamia de su riqueza. Por su parte, Fernando no sólo le declaró a su dama las malas intenciones de su hermana, sino también el estado de frustración que padeció mientras observaba cómo se acercaban a la ventana de su amada los pretendientes pronunciándole versos de amor. Afirma, desde una postura extremadamente machista, que el dañado es él, pues ha soportado que otros hombres gocen de la presencia de su amada, siendo consciente de

---

<sup>663</sup> *Ibidem*, p. 118.

<sup>664</sup> *Ibidem*, p. 119.

su belleza. Por ello, le recrimina sus aires libertinos que son la causa directa de los celos que le ardieron el alma:

Juzga ahora quién ofende y quién es el ofendido; yo lo soy; que tu libertad es el vestir y dejarte celebrar de tantos, desdoran tu honor y a mí me abrasan celos<sup>665</sup>.

Habiendo conocido las intenciones de su lasciva hermana y los sentimientos celosos que emanan en el interior de su amado por los diversos pretendientes que tiene, Delia decidió ponerle fin a la problemática que parecía que iba a arruinar su futura vida conyugal. Para ello, le pidió a Fernando una cédula de matrimonio, con la que podría mantener a su hermana lejos de sus ambiciosos propósitos. No obstante, Lamia se armó de valor y volvió a engañar a Delia. Puso su pensamiento en contra de los hombres y, especialmente, de Fernando, del cual adujo que la estaba traicionando con decidida maña y que su verdadera voluntad era casarse con ella. La persuade y la convence de tal forma que Delia pensaba que su amado merecía un escarmiento, pues era él el único que mentía sin piedad. Lo que más le convenció a la ingenua hermana es que Lamia ingresaría en un monasterio y que como tal ya no se encontraría capacitada para contraer matrimonio, pues perdería «aquello que las mujeres llamamos nuestro honor»<sup>666</sup>.

Mediante una serie de artimañas y fingimientos por parte de Ronsardo y Lamia, pudieron convencer a Delia y, así, modificar la cédula de matrimonio de Fernando, con el fin de apropiarse de sus riquezas. Ronsardo recibe el encargo de cambiar la fecha de la cédula con unos polvos. Adelantando los días, expondrá ante la justicia que la petición de mano de Fernando era un fraude, porque no coincide con la que figura en la copia de Delia. Y es que de cara al lector, Fernando es un juguete en manos de ambas mujeres. Por encima de las tretas de Lamia y de la candidez de Delia, el galán resulta un mentiroso ante aquella, sospechoso ante su amada y un pobre crédulo ante los ojos del lector. Se trata, pues, de diferentes perspectivas de las que el madrileño se hace eco para plasmar la capacidad de fingir y representar una historia basada en un esqueleto teatral a modo cervantino.

El caballero fue citado por la lujuriosa hermana en nombre de Delia y es cuando cae en la trampa de la sagacidad de Lamia. Corregida la cédula y en posesión tanto de Lamia como de Delia, la primera se la hace llegar a Fernando en nombre de la segunda.

---

<sup>665</sup> *Ibidem*, p. 119.

<sup>666</sup> *Ibidem*, p. 120.

Se trata de la trampa culmen de la historia. El contador entró en casa de su amada a las doce, ignorando que la sagaz Lamia, con la ayuda de Ronsardo, había cambiado el texto y previsto la llegada de la justicia. Delia advirtió cierto bullicio en su casa, ignorando el plan urdido por su hermana. En este sentido, Lugo muestra la privacidad de Delia, que opera más en el exterior de la sociedad, frente a la lascivia de su hermana que, obrando desde el interior, deja mucho que desear. Lamia apostilló delante del alguacil que Fernando le debía su honra y exigió el cumplimiento de su palabra, a lo que el contador lo negó aturdido. Por ello, el juez lo condenó a cumplir tiempo en la cárcel y Delia creyó, por tanto, que su amado acudió a los requerimientos de su hermana.

Lamia, por su parte, comenzó a quejarse de lo sucedido, dejando al contador en evidencia. Las intenciones no son otras que Ronsardo contrajera matrimonio con Delia al falsificar la cédula y Lamia con Fernando, así ambos disfrutarían de la riqueza de sus respectivos. Es decir, Ronsardo estaría dispuesto a tolerar la infidelidad de su amada, convencido de que su matrimonio resultaría ventajoso para él. Esto nos recuerda al último tratado del *Lazarillo*, en el que el pícaro aprueba el engaño de su mujer con el arcipreste de San Salvador. Por lo tanto, parece que Ronsardo asumirá los cuernos de su esposa con el ingenuo contador. Empero, Lugo no llega hasta tal punto y frustra los deseos de Ronsardo.

Para despistar aún más a su hermana, Lamia le propone que se case con don Alonso, ya que ha heredado la fortuna de sus padres. Delia, por su parte, ve en su hermana las ambiciones que conlleva la vida conyugal, con lo que se mantiene en desacuerdo, pues sus intenciones es contraer nupcias con el caballero al que ama y no con cualquier galán que tenga gran poder adquisitivo. Aunque Delia parezca una dama inocente, consigue engañar a su hermana y descubre sus malintencionadas hazañas al ver que la copia de la cédula que ella conservaba en el cajón no se correspondía con la actual. Además, observa restos de polvos, los mismos que Ronsardo había utilizado para su falsificación, concluyendo que Lamia miente cada vez que peligran sus urdidos planes. Tanto fue así que culpa a Ronsardo de todo lo ocurrido y pretende engañar de nuevo a su hermana, quien no se dejará embaucar por las argucias de Lamia y, sin más preámbulos, se dirige a la cárcel donde se encontraba apresado su galán, a fin de contarle lo sucedido y pedirle perdón.

De este modo, Lamia queda a ojos de la sociedad como la hermana embustera que solo actúa con el propósito de obtener y aprovecharse de la fortuna de Fernando. Por su parte, Ronsardo es culpado del delito que cometió y, además, sorprendido junto a Lamia



por unos amigos del contador, al objeto de aducir pruebas ante el juez de sus ardides. De esta manera, los enamorados logran cumplir sus deseos sin que se interpongan en su relación más calumnias ni enredos fingidos.

El breve relato se inicia, a modo de ejercicio intertextual, con un epigrama que Lugo atribuye al erudito poeta latino Ausonio, haciendo referencia al tema principal de la novela: las apariencias engañan. Y es que el autor se sirve de los versos del pseudo-Ausonio para marcar la estructura cíclica del argumento, similar a la de un cuento o una fábula:

*In duas sorores diversorum morum.*

Delia, nos miramur, et est mirabile, quod tam  
Dissimiles estis, tuque, sororque tua.  
Haec habitu casto, cum non sit casta, videtur.  
Tu proeter cultum nil meretricis babes.  
Cum casti mores tibi sint, huic cultus honestus,  
Tamem et cultus damnat, et actus eam<sup>667</sup>.

Admirámonos Delia, es admirable,  
ser tan desemejantes tú y tu hermana,  
aquesta hábito casto, y nada casta,  
tú en el vestido igual a las ramerás,  
tu casta en las costumbres, de aspecto ella;  
a ti el hábito daña y a ella el acto.

A estas palabras se unen las reflexiones de un adagio popular: «no es oro todo lo que reluce», «no nos dejemos llevar por las apariencias, porque éstas engañan» o «el hábito no hace al monje». Es justo lo que le sucede a una de las protagonistas del relato. Delia, aunque gozaba de mayor libertad que su hermana y parecía más avispada en el terreno social y amoroso, en realidad se muestra ingenua ante los hechos que se dejan sentir sobre ella, acaso sin pretenderlo. Su hermana Lamia, en cambio, con aires de mojjigata, urde una serie de planes, que no acabarán con bien, para dañar el estado de felicidad de Delia. Lamia, con «hábito de beata, honesto y aliñado [...] y debajo de lana, corazón astuto [...], en público hablaba contemplativo; en secreto lasciva, y entre

---

<sup>667</sup> Francisco Lugo y Dávila, *op. cit.*, p. 107.

amigos agradable<sup>668</sup>»; Delia, por su parte, luciendo «cintas, flores, lazos y pendientes [...], llevaba tras sí señores mozos, caballeritos libres y otro género de gentes llamados zánganos»<sup>669</sup>. Totalmente opuestas: no en vano, de acuerdo con claves mitológicas, Lamia equivaldría a un monstruo con rostro de mujer y cuerpo de dragón. Se la compara con las sirenas o con las harpías, siendo famosa por su belleza. Aparece, generalmente, como despiadada, cruel y siniestra. De hecho, en honor a una prostituta de la Antigüedad, Lamia significa, *stricto sensu*, devoradora de hombres. En cambio, Delia, antropónimo que también hunde sus raíces en la mitología, proviene de «Diana», diosa luna o del aire puro. Su símbolo es una virgen, lo que denota pureza<sup>670</sup>. Así las cosas, por paradójico que resulte, la primera aparenta honestidad, pureza y castidad, lo que denota que es esclava de sus pasiones, mientras que la otra se define por su ligereza y desenfado, manifestando con ello seriedad y virtud.

Es a partir de los retratos de las hermanas, repletos de paralelismos («Hermanas eran, huérfanas quedaron»), juegos de palabras, contrastes («menor de edad, mayor de astucias») y epítesis («blancas manos, modestos ojos»), cómo Lugo y Dávila expone la enseñanza de la novela de forma reiterada y a modo de juego de contrarios. Además de puntualizar que «las apariencias engañan» y que «no es oro todo lo que reluce», prevalece la idea de desconfianza hacia los demás y, especialmente, hacia la propia familia, ya que, mediante los sucesos de *Las dos hermanas*, nos da a entender que no nos fiemos ni de nuestra sombra, pues el afán de poder o la envidia por conseguir riquezas hacen que el ser humano se obnuble y haga todo lo posible por cumplir sus objetivos, dañando así a personas colaterales que, hasta entonces, no tenían ninguna importancia en su vida, como es el caso de Lamia. Esta última, embaucada por la envidia y el recelo hacia su hermana, trama una serie de ideas dañinas con el fin de destrozarse los anhelos de Delia y apoderarse de su pretendiente, no por amor, sino por interés. Lamia, además de con sus injurias, se deleita con sus mezquindades, lo que subvierte en buena medida la moral contrarreformista de la época: actúa en virtud de sus deseos carnales y de sus intereses; y para ello le es indiferente hacer daño, mentir o embaucar. De lo que no tiene conciencia es de que su hermana no se conforma con cualquier caballero, sino que ama a Fernando y hará todo lo posible para contraer nupcias con él. Por ello, el autor intenta reflejar en la novela que el amor prevalece frente a la adversidad. Además, otro propósito categórico de Lugo se cifra en que el

---

<sup>668</sup> *Ibidem*, p. 109.

<sup>669</sup> *Ibidem*, pp. 109-110.

<sup>670</sup> Véase José Antonio Pérez Rioja, *Diccionario de Símbolos y Mitos*, Madrid, Tecnos, 1994, pp. 164-165.

lector perciba el miedo que se puede experimentar en el caso de Fernando y Delia: cómo las malas acciones pueden frenar los sentimientos, ya que cuando Lamia miente una y otra vez a la pareja, a fin de encizañarlos, dicha desconfianza, del todo falaz, pudo dar al traste con el idilio. No obstante, como la pasión entre ambos es pura, el narrador se agarra a ese ardiente clavo para mostrar la solidez de la complicidad de los enamorados:

[...] con los afectos que dice Aristóteles pretende por fin la tragedia, que es limpiar las pasiones por medio de la conmiseración y el miedo: que no estriba en los fines infelices la puridad trágica, sino en la imitación<sup>671</sup>.

Por otra parte, pone de manifiesto que aunque dos hermanas estén educadas bajo las mismas normas y pareceres de una familia, el comportamiento puede variar a lo largo del tiempo, determinado por el buen hacer y la inteligencia. Los valores que las dos hermanas aprendieron durante su infancia son los mismos, pero éstos no persisten en la edad adulta. Con ello, Lugo muestra su reflexión sobre la disparidad que puede llegar a existir entre dos hermanas que conviven bajo las mismas leyes civiles y sobre todo morales. Lamia, por ejemplo, rompe con la educación que sus padres le han inculcado, aunque su indumentaria sea recatada. En cambio, Delia mantiene a rajatabla los valores adquiridos en el seno de su familia, aunque se muestre mucho más pizpireta que aquella. El autor no lo presenta en cambio a las claras; deja que lector, de modo muy conceptuoso, mediante juegos y citas literarias, sea quien juzgue la conducta de las hermanas. De ahí que Lugo apostille que el lenguaje que va a emplear a lo largo del relato es «lacónico», esto es, parco en palabras, pero estas agudas y sentenciosas, muy cercanas a los aforismos, como evidencia la escasa propensión a las cláusulas subordinadas.

El final se intuye desde el propio comienzo del relato, ya que, para dar ejemplo al lector, Lugo no puede casar a Fernando con la despiadada Lamia. De lo contrario esa decisión implicaría que acepta como válido el falso comportamiento entre las hermanas, abogando por el poder de ambición. Por ello, Lamia purgará sus errores y sus culpas en las celdas del monasterio y tomará los hábitos, mientras la delicada Delia es premiada con el triunfo del amor, concretado en la unión matrimonial. Es mediante el recurso a situaciones cada vez más reales y verosímiles cómo el autor presenta la ejemplaridad de la novela al lector del siglo XVII, y no a través de sentencias o dichas doctrinales.

---

<sup>671</sup> Francisco Lugo y Dávila, *op. cit.*, p. 108.

La victoria del amor sobre la envidia y los celos lleva consigo el subrayar la importancia de la fidelidad en las relaciones de pareja. Cuando Fernando es exiliado por Lamia a la hora de visitar a Delia bajo las rejas de su ventana durante la noche, ésta se resiste, cual Penélope barroca, a las pretensiones de la caterva de galanes que se van acercando a ella, oportunamente acompañados de la recitación de versos de amor y el envío de billetes. Y es que Delia, aunque aparente desconfianza, conoce el verdadero amor. No concibe por ello la infidelidad, siendo su gran deseo permanecer junto a Fernando. Rechaza, en suma, todo tipo de proposición que para ella resulta indecente. Al margen de que su astuta hermana le brinde la oportunidad de escoger a un adinerado caballero, don Alonso, al que rechazará, para que se olvide de Fernando. Por tanto, Delia es fiel a sus promesas y a sus sentimientos. En ella despunta el compromiso y la lealtad, mientras que Lamia se rige por la ambición pecuniaria –primero por lo que atañe a Ronsardo, después por lo que taca a la riqueza de Fernando– y la agudeza por alcanzar su interés: la industria ajena.

Lugo insiste en la ejemplaridad del relato mediante los citados versos de Ausonio que lo abren y cierran. Demuestra así su capacidad de expandir la anécdota y que ésta sirva de conseja para el lector, a través de citas prologares, maneras entremesiles, atrevimientos de carácter picaresco, versos laudatorios, epístolas amorosas, todo ello narrado con un estilo que empieza a dar cuenta de la moda imperante del conceptismo. En definitiva, como apunta Rafael Bonilla Cerezo, se trata de una «novela culta, pues, pero no oscura; concisa, pero no corta; aticista, pero libre del gongorismo que inundó las de Camerino, Piña o Sanz del Castillo»<sup>672</sup>.

Como hemos razonado, los personajes de Lugo son dueños de sus acciones y eligen, siguiendo la estela cervantina, la mejor de las opciones vitales, con el fin de servir de ejemplo al lector. Don Félix, en *Escarmentar en cabeza ajena*, no se arriesga a agarrar con manos firmes la pasión que le brinda doña Beatriz, aduciendo el novelista de inmediato otro tipo de amor, ligado a la prudencia y la humildad. En cambio, en las otras dos novelas que analizamos, los protagonistas luchan imperiosamente –mediante artimañas o venciendo tempestades, como en el caso del *Primer marido burlado* y del *Segundo marido burlado* de los *Cigarrales de Toledo* de Tirso– por conseguir el amor que se les ofrece, ya que éste se caracteriza por la gratitud y la bondad, aunque resulte sombreado por la envidia y los celos, muy cercanos a los argumentos cervantinos que hemos tomado como piedra de toque: tanto los del *Celoso extremeño* como los del

---

<sup>672</sup> Rafael Bonilla Cerezo, *Novelas cortas*, p. 39.

*Curioso impertinente*. Y es que, para decirlo de una vez, Lugo es el primer autor que emuló la estructura, la temática y el hilo argumental de esas dos novelas del alcafaño, además remedar la trama de *La señora Cornelia* en la que tituló *La juventud*<sup>673</sup>.

#### 4.2.5. «El andrógino»

Según Cotarelo y Del Val<sup>674</sup>, la novela séptima del *Teatro popular* guarda ciertas similitudes con *El celoso extremeño*. Lugo y Dávila se aventuró a tratar el tema de los matrimonios con notable diferencia de edad de los cónyuges. Como hemos apuntado, este esquema desfilaba ya por una de las *Ejemplares* (*El celoso extremeño*) y también por uno de los mejores entremeses del alcafaño: *El viejo celoso*.

Sin embargo, de forma muy audaz, Lugo y Dávila le da un giro copernicano al asunto. Entre ellos es esencial el uso del disfraz como paso previo al enamoramiento por parte del viejo celoso de un muchacho que se hará pasar por mujer.

La acción se sitúa en Zaragoza. Allí reside Laura, enamorada y correspondida por su vecino Ricardo, compañero de juegos en la infancia. Los padres de este, que tienen una dote mayor que los de aquella, no aprueban dicho romance y, para que la relación no progrese, envían a Ricardo con su ayo –el maestro Zabatelo– a la ciudad de Valencia para cursar los estudios de filosofía. Entonces llega a la casa de la joven el viejo y rico Solier, con el que el padre de Laura mantiene más de una deuda. El viejo, cuando ve a la muchacha, queda prendado de ella y pide permiso a sus padres para tomarla en matrimonio.

Una vez desposados, Solier lleva a su flamante esposa a Valencia, pero, igual que Felipe de Carrizales en *El celoso extremeño*, la encierra en su casa, condicionado como estaba por unos irrefrenables celos. Es entonces cuando Ricardo, con la ayuda de Zabatelo, idea un plan para liberar a Laura de su encierro en aquella jaula de oro. Así, Ricardo se viste de mujer y penetra en la fortaleza de Solier gracias a la mediación de Inés, una de las sirvientas de la protagonista. Ricardo, que se hace llamar Bernardina<sup>675</sup>, se comunica de ese modo y de nuevo con su amada.

---

<sup>673</sup> *Íbidem*, p. 39.

<sup>674</sup> Emilio Cotarelo y Mori, «Prólogo» a su edición de Francisco Lugo y Dávila, *Teatro popular. Novelas morales*, Madrid, Colección Selecta de Antiguas Novelas Españolas, 1906, pp. V-XXIV, p. XX; Joaquín del Val, «La novela española en el siglo XVII», en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, III. *Renacimiento y Barroco*, dirigida por Guillermo Díaz Plaja, Barcelona, Editorial Vergara, 1949, reed. 1968, pp. XLV-LXXX (p. XLIV).

<sup>675</sup> Curioso e ilustrativo resulta el significado de «Bernardina»: mentira, discurso vacío. Véase la entrada «bernardina» en la tesis de Monique Joly, *La bourle et son interprétation. Recherches sur le pasaje de la*

Sin embargo, para sorpresa de propios y extraños, Solier acaba prendándose de Bernardina/Ricardo, hasta el punto de intentar violarla, descubriendo, como no podía ser de otro modo, que aquella hermosa mujer no era sino... un hombre.

Aterrorizado, no da crédito y pide la opinión de un galeno, previamente avisado por Zabatelo. Es entonces cuando el médico da rienda suelta a todo un erudito catálogo de autoridades (Propercio, Ovidio, Erasmo, Catón, Séneca y Tibulo) que avalan la existencia de andróginos desde bien antiguo, lo que tampoco acaba de tranquilizar al pobre Solier, que cae enfermo y atribuye su dolencia a un castigo divino fruto de su lascivia. A su muerte, Laura y Ricardo logran al fin casarse y gozan de felicidad hasta el fin de sus días.

La novela ilustra, por tanto, las consecuencias de un matrimonio por interés y en el que la diferencia de edad se antoja excesiva. Como sugiere Lugo y Dávila,

enseña cuánto son dañosos los casamientos entre personas desiguales en la edad; los riesgos que traen consigo, sin librar de los daños, las prevenciones. Cómo los sabios, aunque se hallen en las dificultades, salen bien de ellas; descúbranse los afectos propios a las edades<sup>676</sup>.

El poder adquisitivo es una de las principales trabas que el autor destaca como barrera para contraer matrimonio. Ricardo y Laura se aman desde pequeños y, aunque pertenezcan a la nobleza, la dama acaba siendo pobre mientras que el caballero mantiene su estatus. El qué dirán determina por completo la decisión de los padres de Ricardo, quienes envían a su hijo a estudiar fuera de la ciudad, acompañado por un criado. De ahí también, ante la ausencia del caballero, que los padres de Laura, faltos de caudales, pacten un matrimonio con el viejo Solier. Ese trueque de galanes, entendiendo que Solier no actúa como tal, marca un antes y un después en la vida de la protagonista, que se desvive por reencontrarse con Ricardo.

La riqueza y la pobreza, claves argumentales en la mayoría de las novelas de Lugo y Dávila, son los causantes de que el amor no triunfe desde el principio. Y es que la importancia que se le da a la dote repercute en los sentimientos de los protagonistas. Para Laura es de hecho el gran acicate para serle infiel a su marido:

---

*facétie au roman. (Espagne. XVI-XVII siècles)*, Atelier National de Reproduction des Thèses, Lille, 1982, pp. 138-142.

<sup>676</sup> Francisco Lugo y Dávila, *op. cit.*, p. 191.

Parecerales a vuestras mercedes, con amor de padres, que es acrecentamiento mío hacerme mujer de hombre tan poderoso, y téngolo yo por el mayor castigo, pues no iré a ser compañera en las prosperidades, sino sierva en las necesidades de la poca salud del señor Solier; que quien ha sabido guardar en los años de mozo como corto, en los de viejo guardará como miserable. Y si vuestras mercedes dicen que me tienen el amor que deben, como padres, ¿cuál hay tan riguroso que venda por esclava una sola hija que les dio la suerte? Venderla digo y con propiedad, pues aquella prenda que se da por algún interés, ¿qué otra cosa se hace con ella sino venderla? Y el darme vuestras mercedes a mi tío, no es por las partes que le dio la naturaleza, sino por el oro que le ha concedido la fortuna<sup>677</sup>.

Por su parte, y aunque su orgullo y casi su virilidad queden anulados, al viejo Solier solo le interesa gozar del cuerpo de la muchacha:

« [...] Ahora verdaderamente (como dice el proverbio) nadie diga «de esta agua no beberé», pues yo a quien la naturaleza había dispuesto para solo, menospreciando el admitir compañía, ahora la deseo, de quien dudo pueda alcanzarla. Contemplo la desemejanza en las edades; Laura de menos de quince años; yo, de más de cuatro quince; ella, hermosa; yo, no galán; ella, gallarda con la niñez; yo, cargado y oprimido de tantos años; yo la adoro, ¿quién duda que ella me desprecia?»<sup>678</sup>.

Apoyándose en una serie de los ejemplos bíblicos, es inevitable que esta trama nos recuerde también a un capítulo del libro I de los *Reyes* (1, 1-4), en concreto el relativo a David y Abisag. Reza así:

El rey David era ya muy viejo y de edad muy avanzada; y por más que le cubrían con ropa, no podía entrar en calor. Por lo que dijéronle sus criados: Buscaremos para el rey nuestro señor una virgen jovencita, que viva con el rey y le abrigue, y duerma a su lado para que le comunique algún calor. Buscaron, pues, por todas las tierras de Israel una jovencita hermosa, y hallaron a Abisag, de Sunam, y trajéronsela al rey. Era esta doncella de extremada belleza y dormía con el rey y le servía; pero el rey la dejó virgen”.

---

<sup>677</sup> Francisco Lugo y Dávila, *op. cit.*, p. 208.

<sup>678</sup> *Ibidem*, p. 200.

La casa desempeña en *El andrógino* un papel tan relevante como en *El celoso extremeño*. Para Carrizales será, por un lado, la guarida donde oculta a Leonora, y por otro su destruida fortaleza, pues el virote Loaysa consumará allí su unión con su propia esposa. Para el viejo Solier la casa simboliza en cambio una riqueza derrotada por el ingenio de su adversario, pues Ricardo se las ingenia para hacerle creer que en otra vida fue transexual:

porque Solier, en quien hizo presa la imaginación de que Dios le había querido castigar, mudando en varón una doncella a quien él pretendió quitar la honra, cometiendo no sólo tan grave pecado, mas el de adulterio y sospechas después contra Laura, le creció de estos pensamientos tan profunda melancolía, que le dio en breves días la muerte. En ella dejó a Laura (que supo ganar la voluntad como tan discreta) lo más florido de su hacienda quedando por patrona de algunas memorias honradísimas que dejó fundadas<sup>679</sup>.

Fernando Copello ha escrito que

la problemática del casamiento provoca a menudo este tipo de controversia que la novela recrea. Eso permite oponer los puntos de vista de hombres y mujeres por medio de debates que van a desbordar el marco de la narración para instalarse en la realidad de los lectores fuera del libro. Ahora bien, en este tipo de controversia veremos oponerse el discurso jurídico y el discurso canónico, el discurso masculino y el discurso femenino. En el caso particular presentado en *El andrógino* la ambigüedad del personaje va a permitir yuxtaponer estos discursos “femenino” y “masculino” creando relaciones singulares<sup>680</sup>.

Nótese la similitud entre las casas de ambos relatos:

La segunda señal que dio Filipo fue no querer juntarse con su esposa hasta tenerla puesta casa aparte, la cual aderezó en esta forma: compró una en doce mil ducados, en un barrio principal de la ciudad, que tenía agua de pie y jardín con muchos naranjos; cerró todas las ventanas que miraban a la calle, y dioles vista al cielo, y lo mismo hizo de todas las otras de casa. [...] Compró un

---

<sup>679</sup> Francisco Lugo y Dávila, *op. cit.*, p. 269.

<sup>680</sup> Fernando Copello, «Los estereotipos del hombre y de la mujer en una novela publicada en 1622: *El andrógino* de Francisco de Lugo y Dávila», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1, 2008, pp. 155-173 (pp. 159-160).



rico menaje para adornar la casa, de modo que por tapicerías, estrados y doseles ricos mostraba ser de un gran señor; compró asimismo cuatro esclavas blancas, y hérrolas en el rostro, y otras dos negras bozales<sup>681</sup> [...].

De este tal Burgos hizo Solier primer fundamento de su edificio; y así, tras darle cuenta de su casamiento y cuán otro quería que fuese el gobierno de su casa del que hasta allí, concertó con él darle unos aposentos que estaban en el zaguán con todo lo necesario para su vivienda; y que la comida y ropa limpia se la darían por una ventana que habría en la puerta de la primera sala, y que esto vendría de las manos de las criadas a las de tres niños, que ninguno pasase de ocho años, que los tenía prevenidos para el propósito. Y habían de estar en esta primera sala y la segunda, teniendo el dormitorio acomodado en un aposento que había junto a aquel corredor, donde todas las noches una esclava saldría (en su presencia) a hacerlos las camas y aderezar el aposento<sup>682</sup>.

Con todo, en palabras de Edward Nagy,

el engaño picaresco; pero Lugo cambia la motivación: Ricardo quiere, no solo ver a su dama, más comunicarla cerca, añade al ayo, enriquece el papel del disfraz, interpone la escena de la quinta con la historia inventada, agrega la ambigua inclinación sexual y el adulterio mental de Solier e inserta al final, el tema de la transformación del sexo, que conducirá a la intervención de las autoridades y el testimonio de los casos coetáneos<sup>683</sup>.

Asimismo, los dos viejos celosos de Cervantes y Lugo y Dávila se horrorizan cuando descubren la verdad del asunto. Carrizales sufre un ataque al corazón al darse cuenta de que Loaysa ha yacido junto a su joven esposa toda la noche. Por su parte, el viejo Solier se hace la víctima al tomar conciencia de que Bernardina es un hombre y, en un arrebato de celos, decide vengarse de los que han intervenido en tal artimaña. La diferencia principal se cifra en que Loaysa huye a las Indias sin ninguna intención de permanecer junto a Leonora, mientras que Ricardo lucha hasta el final por su amor<sup>684</sup>. Cervantes describe la muerte de Felipo de Carrizales con cierta dignidad, pues el dolor del adulterio no ahoga cierta comprensión hacia su (infel) esposa, que ingresa en un

---

<sup>681</sup> Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 37.

<sup>682</sup> Francisco Lugo y Dávila, *op. cit.*, p. 214.

<sup>683</sup> Edward Nagy, *Teatro Popular*, p. 26.

<sup>684</sup> El tema de la sexualidad y su transformación es un desencadenante muy recurrente por ambos autores. Lugo lo desarrolla de forma sublime, destacando su valor jocoso dentro del relato. Por su parte, Cervantes alude al eunuco don Luis, personaje que vive en la casapuerta, cuya sexualidad es ambigua.

monasterio. Por el contrario, Lugo y Dávila carga las tintas en el egoísmo de Solier, cuyo ego le conduce a pensar que Dios lo quiere castigar por su lujuria, siendo esta la causa de su muerte –y no la infidelidad de la esposa–. En definitiva, como apunta Casaldueiro,

*El andrógino* sigue muy de cerca la novela ejemplar (de Cervantes) pero se coloca en un plano totalmente diferente y su textura es también distinta: Lugo trata el tema cómicamente; su narración es divertida y se lee con interés<sup>685</sup>.

Es evidente que el comportamiento de Carrizales ante Leonora no es el correcto, pero el viejo no es del todo consciente de ello, presa como está de los celos. El viejo Solier, por contrario, es consciente de lo que hace y fallece lleno de remordimientos:

Y yo fui el que, como gusano de seda, me fabriqué la casa donde muriese, y a ti no te culpo, ¡oh, niña mal aconsejada!, y diciendo esto se inclinó y besó el rostro de la desmayada Leonora<sup>686</sup>.

#### 4.3. *Pérez de Montalbán: «Sucesos y prodigios de amor» (1624)*

Hijo del librero Alonso Pérez, descendiente de judeoconversos<sup>687</sup>, y Felipa de la Cruz, Juan Pérez de Montalbán nació en Madrid en 1602<sup>688</sup>. Su padre, de origen complutense, trasladó su negocio, que se encontraba en su ciudad natal, hasta la capital de España, donde instaló su tienda en la calle Santiago. En 1592, contrajo matrimonio en Madrid y tuvo a sus cinco hijos: Cristóbal, Juan, Isabel, Petronila y Ángela. Cristóbal e Isabel murieron siendo todavía niños, mientras que las dos hermanas del escritor ingresaron en el convento de la Concepción Franciscana Descalza en Salamanca. Al dedicarse al mundo de la literatura y, en concreto, a las tareas editoriales, trabó contacto directo con las más doctas plumas de la época, como es el caso de Lope de Vega,

---

<sup>685</sup> *Apud* María de los Ángeles Arcos Pardo, *Edición y estudio del Teatro Popular de Francisco Lugo y Dávila*, Tesis doctoral dirigida por el Prof. Víctor Infantes, Madrid, Universidad Complutense, 2009, p. 322, nota 73.

<sup>686</sup> Miguel de Cervantes, *op. cit.*, p. 69.

<sup>687</sup> Véase Anne Cayuela, «Dos autores relevantes: Lope de Vega y Juan Pérez de Montalbán. Biografía de Alonso Pérez», *Biblioteca Virtual de Cervantes*, Alicante, 2011, pp. 1-14; y sobre todo, de la misma autora, *Alonso Pérez de Montalbán. Un librero en el Madrid de los Austrias*, Madrid, Calambur, 2010.

<sup>688</sup> Para Víctor Dixon, «Juan Pérez de Montalbán's *Segundo tomo de las comedias*», *Hispanic Review*, XXIX, 1961, pp. 91-109, p. 96, podría haber nacido en 1601.

maestro y excelente amigo del que publicó numerosas obras. De ahí, que el joven Montalbán se dedicara a la creación novelística, pues su relación con las letras era directa, al amparo de su padre, nombrado librero del rey, el contacto, como decimos, con el Fénix y autores tales como Calderón de la Barca, Tirso de Molina y Francisco de Medrano –intervino en la Academia de Madrid de este último–, así como las letras hispánicas áureas, en general. Por ello, era de esperar que Montalbán orientara sus intereses al ámbito de la Literatura. El 22 de octubre de 1613 se matriculó en la Universidad de Alcalá, donde asistiría a cursos de Lógica, Física y Metafísica. Coincidió en estos años de bachiller con Calderón de la Barca, que ingresó en la misma *alma mater* en 1614.

El 31 de diciembre de 1617 Montalbán se licenció en Filosofía y en Humanidades. Posteriormente, guiado y animado por Lope, comenzó a alumbrar sus primeras obras, que desgraciadamente no le rentaron en exceso, tal como evoca el propio Fénix de los Ingenios:

Fue el poeta más rico y más pobre de nuestros tiempos. Más rico porque las dádivas de los señores y particulares llegan a diez mil ducados. Lo que valieron las comedias, contadas a quinientos reales, ochenta mil ducados; los autos, seis mil; la ganancia de las impresiones, mil seiscientos, y las dotes de entrambos matrimonios, siete mil, que hacen más de cien mil ducados<sup>689</sup>.

En 1620 participó en un certamen convocado a propósito de la beatificación del santo patrón de Madrid, San Isidro, obteniendo parabienes del resto de participantes. A pesar de todo, en dicho evento presentó ante el jurado, presidido por Lope, un soneto, un romance y una glosa, sin ganar premio alguno. En 1622, se llevó el segundo premio –un jarro de plata– durante la celebración de la justa poética en honor de la canonización del mismo San Isidro y de otros santos. Por aquel entonces comenzó a escribir sus primeras comedias, que, según José Antonio Álvarez y Baena, se «recitaron con gran aplauso»<sup>690</sup>. En *Morir y disimular*, la primera que compuso, parece obvia la influencia del Fénix, quien le dedicó *La francesilla*, publicada en 1620, en la *Parte XIII*, para orientar a su joven discípulo, así como en las cinco que vendrían después. Sin embargo, Montalbán empezó a concentrar sus empeños en la escritura de ocho novelas cortas que deben bastante a los argumentos de sus piezas teatrales. En junio de 1624

---

<sup>689</sup> Juan Pérez de Montalbán, *Fama póstuma, la vida y muerte del Dr. Frey Lope Félix de Vega Carpio*, Madrid, 1876, p. 18.

<sup>690</sup> José Antonio Álvarez Baena, *Hijos de Madrid*, Madrid, III, 1790, p. 157.

publica al fin los *Sucesos y prodigios de amor*, a costa de su padre. Dicha colección de relatos alcanza enseguida cierta popularidad; una fama que trajo consigo críticas de toda índole –más destructivas y constructivas– en el Madrid del Seiscientos. En su cuarta y muy polémica novela, *La mayor confusión*, explica en la dedicatoria:

Yo me holgara pareciera de v. m. porque en efeto, fuera de Lope, aunque esto no fuera difícil de creer en muchos que, pensando deslucir algunas obras mías y viéndose convencidos a que están escritas con acierto, se las atribuyen a v. m., error grande de su mala intención, pues no advierten que mejorándolas de dueño las califican, y lo mismo que intentan para desconsolarme viene a servirme de panegírico<sup>691</sup>.

Estas palabras auguran la lluvia de saetas que recibiría tras publicar, en septiembre de 1624, el *Orfeo en lengua castellana*, como respuesta al *Orfeo* de Juan de Jáuregui, también a cargo de su padre. Se trata de un poema en cuatro cantos que, a pesar de estar firmado por Montalbán, las malas lenguas atribuyeron a Lope. Desde entonces las ofensivas se multiplicaron.

No tardaría mucho Montalbán en iniciarse en la carrera eclesiástica, ordenándose sacerdote en 1625. Ingresaría en la Congregación de San Pedro de Clérigos, junto a su amigo Francisco de Quintana, autor de las *Experiencias de amor y fortuna* (1626) y del *Hipólito y Aminta* (1627)<sup>692</sup>. Fue luego asignado a la parroquia de San Juan, en Ocaña, recibiendo una renta fija y con la única obligación de celebrar misa una vez por semana. Prosiguió sus estudios y se doctoró en Teología en Alcalá en 1626. En esa época firma la aprobación de *Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid* de Alonso Castillo de Solórzano, aparecido en 1627, el mismo año en que vio la luz la *Vida y purgatorio de San Patricio*, obra en prosa en la que el autor narra la vida del santo de Irlanda y recoge la leyenda medieval del purgatorio del protagonista. La obra se publicó múltiples veces durante los siglos XVII y XVIII, además de traducirse a varios idiomas<sup>693</sup>.

Montalbán fue elegido en 1632 «discreto» de la Venerable Tercera Orden de San Francisco. Y por esas fechas publicó el *Para todos*, obra muy criticada por Quevedo y

---

<sup>691</sup> Juan Pérez de Montalbán, *Sucesos y prodigios de amor*, p. 133.

<sup>692</sup> Véanse ahora Francisco de Quintana, *Experiencias de amor y fortuna*, ed. Andrea Bresadola, Sevilla, UNIA, 2011; y Rocío Lepe García, «*Historia de Hipólito y Aminta*» de Francisco de Quintana: estudio y edición crítica, Huelva, Universidad de Huelva, 2013.

<sup>693</sup> Véase la edición crítica de María Grazia Profeti: Juan Pérez de Montalbán, *Purgatorio de San Patricio*, Pisa, Università di Pisa, 1972; así como el estudio de la misma María Grazia Profeti, *Paradigma y desviación*, Barcelona, Planeta, 1976.

en la que, sirviéndose de un marco narrativo a la manera del *Decamerón*, entre líneas se deslizan varios ataques al dramaturgo Jerónimo de Villaizán, con el que, al parecer, Montalbán estaba enemistado por un plagio. Se trata, en fin, de una miscelánea estructurada en siete partes, en las que el discípulo de Lope alternaba discursos sobre varios temas, como la astrología o la organización del ejército, a los que se suman cuatro comedias, tres novelas y dos autos sacramentales<sup>694</sup>. El asalto más sonado y llamativo por parte de Quevedo –que mantenía desde tiempo atrás una mala relación con el padre de Montalbán, por haberle saqueado *El Buscón*– se selló en la *Perinola* (1633), donde el autor de *La hora de todos* insinúa el origen converso del hijo del gran librero y pone en duda la ortodoxia del *Polifemo*<sup>695</sup>, uno de los autos incluidos en el *Para todos*, en la medida en que Ulises simbolizaba en él a Jesucristo:

[...] ¿es uno que fue muchos años retacillo de Lope de Vega, que de cercenaduras de sus comedias se sustentaba, hasta que dio en escribir media con limpio –poeta de la calle de los negros– juntándose con otros para hacer pasos a escote? ¿Un estudiantillo de encaje de lechuza, hijo de un librero de Alcalá?<sup>696</sup>

En *La trompa o zurriaga*, contestando a las feroces críticas que Quevedo le había enderezado en la *Perinola*, donde se mofaba de él por haber nacido «entre daca y toma de la tienda y criado en tanto más cuanto y crecido entre regateos y encuadernaciones», Juan Pérez de Montalbán rinde homenaje a su padre por haberle dado la posibilidad de crecer entre libros y acceder así al saber y la cultura:

Es de advertir que yo, confesándote que soy hijo de un librero de Alcalá, me crie entre libros, y puedo decir y asegurar que cuando yo andaba a gatas había revuelto más libros que has visto y verás en tu vida, [y] aprendí en ellos las buenas costumbres, agradeciéndole a Dios la merced que me hizo de que mi padre los tuviese, y a los autores el trabajo. Del ejercicio de revolver libros quedé tal que puedo (con ser humilde mi padre, deshonoroso y mecánico su oficio) enseñar a muchos caballeros,

---

<sup>694</sup> Véase ahora al respecto Jonathan Bradbury, «La narrativa breve en la miscelánea del siglo XVII». *Edad de Oro*, XXXIII, 2014, pp. 211-224.

<sup>695</sup> Sobre este auto remitimos a Edward Glaser, «Quevedo versus Pérez de Montalbán: the *Auto del Polifemo* and the Odyssean Tradition in Golden Age Spain», *Hispanic Review*, XXVIII, 2, 1960, pp. 103-120.

<sup>696</sup> Francisco de Quevedo, *Obras festivas*, edición de Pablo Jauralde Pou, Madrid, Castalia, 1981, p. 176.

aunque no me meto en dar consejos a señores que eso sólo se queda para  
ti<sup>697</sup>.

Lo que sorprende al lector no son los ataques satíricos quevedianos, que se conocen por su agudeza, sino el silencio que Lope mostró al respecto. El Fénix no defiende a su joven seguidor, lo que perjudicó a su relación, que, como decimos, era casi familiar. Durante ese año, todavía en 1633, Pérez de Montalbán fue elegido y nombrado notario de la Inquisición, formando parte así de la misma institución que había censurado su novela *La mayor confusión*. En 1635 publicaría el *Primer tomo* de sus comedias, coincidiendo casi con la muerte de Lope, lo que repercutió lo suyo en la propia trayectoria posterior del novelista y dramaturgo. Tanto fue así que se encargó de cuidar personalmente la publicación de la *Fama póstuma*, colección de necrológicas del Fénix en la que participaron todas las plumas del mundillo literario de la época.

Los últimos meses de su vida, desprestigiado y casi enloquecido por la maledicencia de propios y extraños, los pasó en una residencia. Tras su fallecimiento, el 25 de junio de 1638, sus seres queridos publicaron las *Lágrimas panegíricas*, homenaje póstumo semejante al que Montalbán había dedicado antes a Lope. Posteriormente, su padre publicaría el *Segundo tomo* de las comedias de su desaparecido hijo, en el que aparece un retrato de Montalbán a los veintinueve años. Durante su prematuro ciclo *de senectute* comenzó a escribir *La prodigiosa vida de Malhagas el embustero* –novela picaresca– y el *Arte de bien morir*, que dejó inconclusos. Fue sepultado en la parroquia de San Miguel de los Otoes.

Es curioso que algunos echaran la culpa de su trastorno mental, que también padeció una de sus hermanas, a su desmedido afán de saber, tal como se deduce del poema fúnebre que le dedicó Francisco de Rojas Zorrilla:

Mártir ya de su mismo entendimiento,  
¡oh, quién no le heredara la memoria  
para no vincular el sentimiento!  
¡Oh cuánto bronce la futura historia  
tiene de ocupar líneas ciento a ciento,  
que dirán, por que no quede al olvido,  
«este murió de no ser merecido»!

---

<sup>697</sup> Raúl del Piero, «La respuesta de Montalbán a la *Perinola* de Quevedo», *PMLA*, LXXVI, 1, 1961, pp. 40-47 (p. 45).

La codicia le dio la muerte fiera,  
que nunca le dejó la pluma ociosa,  
y esta vez fue no más la vez primera  
que sirvió la codicia virtuosa.  
Quiso ser más que él mismo y, como él era  
todo lo más, la cuerda artificiosa  
que concierta el reloj de nuestra vida  
quebró de no gastada, de oprimida<sup>698</sup>.

#### 4.3.1. *Novelas y comedias*

Juan Pérez de Montalbán destacó entre sus coetáneos por la delicadeza a la hora de elaborar los episodios de su extenso corpus. En 1624, en paralelo al *Orfeo en lengua castellana*, poema en cuatro cantos dedicado a la célebre poetisa portuguesa doña Bernarda Ferreira de la Cerda, vio la luz su colección de ocho novelas: *Sucesos y prodigios de amor*, reimpresos en varias ocasiones; ocho ediciones durante el siglo XVII y tres más en el siguiente, además de traducirse al francés. Publicó después, en 1627, *La Vida y Purgatorio de San Patricio*, una y otra vez reimpresa y traducida. De carácter misceláneo es su *Para todos. Exemplos morales, humanos y divinos*, de 1632, dividido en los siete días de la semana, contiene interpoladas cuatro comedias y dos autos sacramentales y posee además noticia de unos trescientos escritores, a la manera del *Viaje del Parnaso* de Miguel de Cervantes o *El Laurel de Apolo* de Lope. Dicha miscelánea obtuvo una fama notable, pues se reimprimió seis veces en apenas dos años y doce hasta el siglo XX, pero su falta de decencia indignó a Quevedo, quien cargó contra Montalbán, además de en *La Perinola*, en numerosas sátiras personales, como en el epigrama en el que lo ridiculiza porque el narrador se presentara siempre como «El doctor don Juan Pérez de Montalbán»:

El «doctor» tú te lo pones;  
de «Montalbán» no lo eres;  
conque, quitándote el «don»,  
vienes a quedar: «Juan Pérez».

---

<sup>698</sup> *Lágrimas panegíricas a la temprana muerte del gran poeta, i teólogo Insigne Doctor Juan Pérez de Montalbán [...]*, Recogidas y publicadas por la estudiosa diligencia del Licenciado Pedro Grande de Tena, Madrid, Imprenta del Reino, 1639, f. 20v-21r.

Se consideraba a Pérez de Montalbán, junto a María de Zayas, uno de los autores de novelas más licenciosas, escabrosas y macabras del siglo XVII. Tenía, en efecto, una gran ligereza para plasmar lo sicalíptico. Un ejemplo de los extremos a los que podía llegar en la descripción de los goces carnales lo ofrece su novelita *La mayor confusión*, que indignaba, todavía en el primer tercio del Novecientos, a gran parte de la crítica, con González de Amezúa a la cabeza. La obra en cuestión narra nada menos que el incesto de una madre con su hijo, del cual concibe una hija que se convertirá más tarde en esposa de quien es, al tiempo, su padre y su hermano. Fuera de estas curiosidades, la acción en sus obras es vertiginosa y aun frenética y los personajes se dejan llevar por la pasión de una manera tal que se pueden definir, trastrocando los tiempos, como “románticos”. La imaginación, en efecto, reina sobre todas las demás facultades, al margen por completo de la preceptiva, sin perderse en moralidades. El propio autor presumió de su originalidad e independencia sobre los modelos italianos, aunque, por ejemplo, el breve relato citado deba mucho a *novellieri* como Giraldi Cinthio y Jacopo Sansovino.

Respecto a su teatro, se editaron dos volúmenes con doce de sus comedias cada uno en 1635 y 1638, este último póstumo. Escribió cerca de sesenta de ellas, muy desiguales de calidad y a veces disparatadas, aun cosechando éxitos con piezas como *La más constante mujer*, *Cumplir con su obligación* o *De un castigo dos venganzas*. Abundan las de tema religioso, que le granjearon fama, como *Santa María Egipcíaca*, *San Pedro de Alcántara*, *La gitana de Menfis* (también sobre María Egipcíaca) o *Santo Domingo en Soriano*, pero también dramas históricos interesantes, como *El segundo Séneca de España*, comedia en dos partes sobre Felipe II, donde el rey pronuncia aquellas famosas palabras sobre la Armada invencible: «Yo la envié contra hombres / no contra mares y vientos».

También tiene carácter biográfico *Diego García de Paredes*, caballero muy popular a causa de su extraordinaria fuerza y grandes hazañas; *La monja alférez* o *Don Juan de Austria*. De entre las presentan cuadros de costumbres es notable *La toquera vizcaína* (h. 1628) y son excelentes, dentro de la tipología de capa y espada, comedias tan elaboradas como *No hay vida como la honra* (1627) o *La doncella de labor* (1631). Dramatizó asimismo alguna trama extraída de los libros de caballerías, como su *Palmerín de Oliva*, o *La encantadora Lucelinda*, o bien su *Don Florisel de Niquea*. Trató, además, el tema de *Los amantes de Teruel*, que sigue la estela boccacciana, ya empleada por Andrés Rey de Artieda y, posteriormente, por Tirso de Molina.



Llevó a las tablas varias obras de prestigio, como *La gitanilla* de Cervantes; e incluso las *Etiópicas* de Heliodoro, filtradas a través de la traducción de Fernando de Mena con el título de *Los hijos de la fortuna, Teágenes y Cariclea*. Escribió a cuatro manos comedias en colaboración, sobre todo, con Pedro Calderón de la Barca. Cultivó también el auto sacramental con piezas como *Las formas de Alcalá* (h. 1623), *El socorro de Cádiz* (1626), *Polifemo* (h. 1628) o *Escanderbech* (h. 1629, fundada en una comedia de Luis Vélez de Guevara). El mejor tal vez es el ya citado *Polifemo*, una alegoría en la que Acis –el Redentor– salva a Galatea –el alma humana– del mal –Polifemo–.

#### 4.3.2. *Sucesos y prodigios de amor en ocho novelas ejemplares*

Durante sus años universitarios en Alcalá, Pérez de Montalbán comenzó a escribir los *Sucesos y prodigios de amor*, resultado del *boom* de la novela corta amorosa de los primeros decenios del XVII. Como estaba de moda dicho género, el joven Montalbán vio oportuno abrir su trayectoria por ese camino, para él considerado como «menor», pues en la dedicatoria de *La fuerza del desengaño* apostilla que, al componer sus novelas, «ha querido probar la pluma, como los pintores los pinceles menos sutiles en las primeras líneas»<sup>699</sup>. En este sentido, hay que tener en cuenta que desde que Cervantes publicara sus *Ejemplares* (1613) habían pasado ya once años, con apenas las excepciones de Agreda y Vargas, Lope, Lugo y Dávila y Tirso de Molina.

La fortuna editorial de los relatos de Montalbán es considerable. Un prólogo anónimo –«De un amigo del autor a quien leyere»– para la edición de 1633 de *Sucesos y prodigios de amor* presenta la obra en términos de su número de impresiones:

[...] nueve veces en España, y otra en Brusselas, a ruego de los entendidos de aquellos países, por la mucha falta que auía dellas, y la grande estima que tenían de su Autor [...] de la *vida de san Patricio* se han impresso, desde su primera impresión, más de veinte y cinco mil cuerpos, dicha notable, quando ay tantos libros impressos. Y para algunos, de tan poco gasto. Y últimamente el libro que llama *Para todos*, porque lo ha sido, se han gastado seis impresiones, y no ay duda que tendrá el propio consumo que los demás, pues el tiempo te enseñará lo que te digo.

---

<sup>699</sup> Juan Pérez de Montalbán, *Sucesos y prodigios de amor*, p. 55.

Al igual que su amigo Lugo y Dávila –al que considera un sublime escritor y buen amigo<sup>700</sup>– Montalbán compone una colección de ocho relatos, pero estos no presentan marco narrativo, lo que le permite al autor anteponer a cada novela una dedicatoria dirigida a personajes que frecuentaban la librería de su padre. El tema preferido de estos relatos no es otro que la envidia, de la que sería objeto el escritor al publicar la obra. Otros ejes argumentativos oscilan entre el amor y los celos, impregnados de sentencias ornamentales y la constante de oraciones de tipo gnómico, respondiendo así al concepto literario de la época de «novela ejemplar».

La intencionalidad de este estilo no es mostrar al receptor el ejemplo en sí que cada uno de los relatos manifiesta, sino sellar las conductas y leyes que los personajes siguen en cuanto a su comportamiento. El ideal cortesano asoma a cada paso los *Sucesos*, ya que Montalbán esboza lo permitido o prohibido para las mujeres honradas, o cómo había que pautar el cortejo amoroso, entre otros asuntos de gran relevancia para el lector del XVII. Por ello, mediante los estereotipados personajes de estos relatos, se podía aprender en los del madrileño todo un sistema de valores y convenciones sociales. Montalbán, en este sentido, no busca transmitir una enseñanza, sino ejemplificar unas leyes que atañen a la conducta del ser humano: el código de amor cortesano.

Aunque cada una de las novelas se encuentra regida por el tema amoroso, sobresalen otros secundarios como el bizantinismo, la hagiografía, la afición por lo pastoril y lo morisco, sobre todo los cautiverios. Y es que Montalbán, aunque fuera discípulo predilecto de Lope y supieras de las rencillas entre el Fénix y Cervantes, imitó varios trazos de la pluma del autor del *Quijote*, especialmente de las *Ejemplares*. Ya desde el título se puede apreciar –mediante el uso de una sinécdoque– la deuda cervantina desde el punto de vista temático: el amor. Partiendo de las palabras de Montalbán en su prólogo –estas novelas no sólo «no las has de haber visto en la lengua italiana», sino que «no tiene parte en ellas ni Boccaccio ni otro autor extranjero»–, no es difícil vislumbrar aquellas otras de Cervantes en el exordio a sus doce desatinos. A nuestro juicio es perceptible su huella en tres de los relatos del madrileño, como son *La prodigiosa*, *La desgraciada amistad* y *La hermosa Aurora*, donde la preocupación amorosa se hace patente ya en la advertencia inicial de Figaredo a su reciente edición:

---

<sup>700</sup> Tanto es así que el *Teatro Popular* está encuadrado en un marco narrativo en torno a tres amigos que se cuentan diferentes historias. Uno de ellos se llama Montano, seudónimo que Montalbán empleó en varias ocasiones. Además, la colección de Lugo está precedida por una décima laudatoria salida de la pluma de Montalbán.

Amores a primera vista –incluso de oídas–, serenatas, damiselas apostadas a las rejas bajas, padres opresores, capas, dagas y broqueles, ruido de aceros, celos y recelos, descripción de galas y perfecciones físicas femeninas, billetes que van y vienen, criadas alcahuetas, cestillas y escalas, llaves para puertas falsas, malentendidos que parecen arruinarán el futuro de los amantes, lamentaciones de varios folios<sup>701</sup>...

Pero no solo aparecen estos ejes temáticos en la acción principal, sino que también en historias insertas en la misma, así como en las cancioncillas o romances que los amados dirigen a la belleza de sus damas. Montalbán recoge así los motivos que más realce han logrado a lo largo del tiempo, además de otorgarles un final dichoso. No obstante, si estilo se resiente de ciertas y periódicas revisiones, en virtud de los varios expurgos que sufrió por parte de la Inquisición y de la acumulación –casi excesiva– de citas sentenciosas que, quizá, recogería de sus apuntes de Filosofía. Además de estas anotaciones, es conveniente no olvidar el tiempo en los ocho relatos, pues a veces los sucesos provienen y se desarrollan de forma excesivamente apresurada, sin transiciones cronológicas perceptibles ni casi respiro para el lector.

Sin embargo, atendiendo a los privilegios y aprobaciones de los *Sucesos*, el autor debió de mostrarse dichoso ante tales pareceres, ya que no faltan elogios y numerosas loas hacia su todavía joven y sencilla pluma. El maestro Sebastián de Mesa, en su conformidad, subraya la adecuación de las ocho novelas a la fe católica y a las «buenas costumbres». Además, puntualiza que la edad del autor no influye en el estilo de su escritura ni en su arte de ingenio, pues el argumento «está tratado con decoro, buen lenguaje y elegante estilo». Asimismo, Lope subraya, en su dedicatoria y beneplácito, la importancia de los *Sucesos* desde una visión ejemplar, a causa de las múltiples sentencias que emplea el autor, como era costumbre en el XVII. De hecho, opina que los relatos de su discípulo no son inferiores a los de autores como Boccaccio, Bandello o Cinzio, que hicieron uso masivo de las frases sentenciosas con la finalidad de otorgar a sus textos una considerable ejemplaridad. En este sentido, el Fénix manifiesta su adoración por la pluma de Montalbán, acentuando la honra que le hacía a la lengua castellana. Además le dedica en una serie de versos octosílabos, en la línea de lo que

---

<sup>701</sup> Juan Pérez de Montalbán, *Sucesos y prodigios de amor*, Lemir 18, Texto preparado por Enrique Suárez Figaredo, 2014, pp. 611-800, ISSN: 1579-735X, p. 612.

después aduce el licenciado Francisco de Quintana: «que no llegará a tener // ingenio más singular»<sup>702</sup>.

En cambio, León Tapia enfatiza la clarividencia y simplicidad tanto de la prosa y el verso de cada una de las novelas. Por su parte, Tirso de Molina valora la importancia de los preceptos para el amor, avisos que Montalbán expone para el desengañado lector. No obstante, en su dedicatoria y aprobación de las ocho novelas, destaca la presencia del Fénix más que la de la propia pluma de Montalbán, aludiendo a las enseñanzas que había recibido de su maestro: «Su memoria immortalizas, / por que cuando Fénix quede / todo fama, en ti se herede / el parto de sus cenizas»<sup>703</sup>.

La actitud intimista y romántica que el autor expresa en sus relatos ha sido estudiada y enjuiciada por relevantes especialistas de la novela corta, quienes han señalado el escaso rigor histórico y la carencia de valores morales en los *Sucesos*. Recordemos, a este propósito, las palabras de Amezúa:

Los sucesos con que teje las telas de sus novelas van tan justos y ceñidos que no dejan un resquicio para que por allí se escape una pasajera reflexión, un pensamiento correctivo; muévense sus personajes como impelidos por un desapoderado vértigo pasional, ora amoroso, ora fatídico, porque en ellos juega a menudo el hado su papel siniestro y fatal, con olvido y desdén de todo cristiano albedrío [...]. Románticas, ciertamente, son sus novelas, por el desprecio de toda preceptiva, por el desorden de los afectos, por el predominio de la imaginación, por la ausencia del ajeno influjo<sup>704</sup>.

No en vano, es preciso destacar los distintos tipos de personajes que pululan por esta colección. Hay protagonistas que dan cuenta de sus vivencias personales, méritos, fortunas y sus desgracias, desarrollando con ello todo un proceso retrospectivo. Verbigracia Rosaura, protagonista de *La desgraciada amistad*:

Yo, caballero, soy la condesa Rosaura, bien conocida en este reino por mi estado y nobleza; caseme de pocos años con un hombre que los suyos pasaban de cincuenta y ocho, que los casamientos que se hacen más por razón de estado que por gusto suelen tener semejantes desigualdades. Y como a la mucha edad de mi esposo le convenía más el sepulcro que el tálamo, murió dentro de pocos

---

<sup>702</sup> Juan Pérez de Montalbán, *Sucesos*, p. 622.

<sup>703</sup> Juan Pérez de Montalbán, *Sucesos*, p. 624.

<sup>704</sup> Agustín González de Amezúa, *Opúsculos histórico-literarios*, pp. 268-269.

días, y yo quedé sola y triste, porque aunque su compañía lo era, bastó para llorarle haber tenido nombre de mío<sup>705</sup> [...].

Por otra parte, sobresalen los que evocan un pasado trágico y melancólico de manera retórica y sermonaria, con el fin de provocar la compasión, enmarcando sus recuerdos en escenarios tenebrosos, artificiosos y algo lúgubres, una tendencia que podemos achacar a la naturaleza sentimental del autor. Sus novelas suelen descansar sobre la búsqueda de un mundo soñado y continuamente amenazado por una realidad que lo resquebraja. Recordemos, al respecto, el inicio de *La prodigiosa*:

Bajaba de la cumbre de un monte, que en la región de Armenia se llama Cáucaso, un salvaje en el parecer, aunque no en el alma, vestido de varias pieles de animales, los miembros morenos y robustos, la cara tostada y el cabello crecido. Traía colgado al hombro un carcaj o aljaba de saetas, en el lado izquierdo un cuchillo de monte y en las manos un árbol entero que, desnudo de ramas y hojas, le servía de arrimo para su cansancio y defensa para su persona. Y sentándose sobre una alfombra de olorosas, aunque groseras flores, sacó del pecho un hermoso retrato que en un oscuro lienzo estaba tan vivo que parecía tener más alma de la que había heredado de los pinceles; y, mirándole con atención, como si tuviera presente el original, decía lastimado y enternecido:

–Ay, querida y ausente Policena, años ha que gocé tus divinos ojos en otro estado, ¿pero qué confianzas no quebrantan la envidia y la fortuna, y más si se juntan entrambas para perseguir a un hombre?<sup>706</sup>

Más allá de que se afanara en mostrarse original, queremos insistir aquí, de la mano de otros estudiosos del madrileño –Cayuela, Dixon o Devatte, entre otros–, en que las novelas de Pérez de Montalbán aprovechan varias ideas de las de Cervantes. En este sentido, y en un mundo carente de preceptiva, de hojas de rutas para seguir a marchamartillo, cobran importancia las reflexiones de María Jesús Ruiz Fernández a propósito de los *Sucesos* de Pérez de Montalbán: «Muchas de las novelas suelen actualizar una antinomia radical entre la teoría y la práctica: enfrentan absolutamente unos prólogos, dedicatorias y digresiones de corte moralista y programático con unas

---

<sup>705</sup> Juan Pérez de Montalbán, *Sucesos*, p. 218.

<sup>706</sup> Juan Pérez de Montalbán, *Sucesos*, pp. 305-306.

ficciones que abundan en el lado irracional de lo humano, en el azar, en vidas turbulentas y atormentadas y en destinos irremisiblemente trágicos»<sup>707</sup>.

#### 4.3.2.1. *La hermosa Aurora*

Desarrollada en una atmósfera eminentemente irreal y mágica, esta novela de Montalbán, influida por la moda bizantina, gira en torno a dos ejes estructurales por lo que respecta a la acción principal: el exilio de Aurora, princesa de Sicilia –pues se siente amenazada por su madrastra y su padre la invita a marcharse–, hacia el palacio de la isla, en el que recluye («jaula dorada»), y el enamoramiento de la dama por parte de Ricardo, príncipe de Polonia. En este sentido, el galán se arriesga y emprende un acercamiento hacia su amada, desde Polonia a la isla del Tirreno, a resultas de un naufragio. Asimismo, penetra en la serie de círculos concéntricos, por así llamarlos, que encierran a su invisible princesa, como son: la isla, el palacio y la alcoba. Además de estos obstáculos, que dificultan el amor entre los protagonistas, abundan otros en el relato, como son los puramente materiales –bosques, rejas y balcones– y las propias barreras socioculturales, ya que ambos desconocen sus respectivos orígenes y se ven en la tesitura de mostrar y conservar su nobleza. El aristócrata permanecerá firme durante el periodo de prueba al que es sometido, mientras que Aurora lo observa con tiento, sin ser descubierta.

El idilio entre los enamorados se inicia, pues, mediante el cruce de billetes, que se convierten en los sustitutos directos de las palabras. Estos papeles subliman aún más la ausencia del amado y la amada en cuestión, haciéndolos paradójicamente presentes, aun sin haberse visto apenas, pues Ricardo se aventura a besar la carta recibida de su dama, anticipando de ese modo las caricias que más tarde regalará a la hermosa Aurora. Este vaivén de mensajes culmina en una escena de cortejo nocturno. Ricardo rompe las normas del honor y la cortesía penetrando en la alcoba de la protagonista y la contempla durmiendo, lo que nos recuerda de inmediato al mito de Amor y Psique. Este malogrado atrevimiento causa una serie de consecuencias negativas que repercuten en la pareja, ya

---

<sup>707</sup> María Jesús Ruiz Fernández, «Teatralidad y magia en los *Sucesos y prodigios* de Pérez de Montalbán», *Novela corta y teatro en el Barroco español (1613-1685)*, eds. Rafael Bonilla Cerezo, José Ramón Trujillo y Begoña Rodríguez, Madrid, SIAL, 2012, p. 141. La misma estudiosa clasifica las novelas de Montalbán en *sucesos* (narraciones doctrinales que combinan la información histórico-costumbrista con una envoltura moral, como *La mayor confusión*, *El envidioso castigado*, *La fuerza del desengaño*, *Los primos amantes*, *El piadoso bandolero*) y *prodigios* (incorporación primaria del modelo bizantino o de cautivos y/o localización mítico-caballeresca, como en *La villana de Pinto*, *La desgraciada amistad*, *La prodigiosa*, *Al cabo de los años mil*, *La hermosa Aurora*, *El palacio encantado*).

que la intención principal –el acercamiento– se ha convertido ahora en un claro y angustioso alejamiento. Ambos volverán a verse sólo en la corte siciliana con sus verdaderos nombres, pues, para infiltrarse en ella, habían ocultado su identidad: Aurora se presentará temporalmente como «Celia», el nombre de una de sus criadas. Este ardid entre ama y criada tiene consecuencias funestas para ella, ya que, con la entrada en escena de Federico, el amante de Celia, asistimos al tópico enredo entre las dos parejas, solo resuelto con la aclaración del equívoco y la unión de los enamorados en el matrimonio.

El espacio en el que se desarrolla la acción principal es la isla que, a lo largo del relato, va cobrando tanta relevancia que se convierte en un personaje más de la novela, ya que en ese ambiente irreal surgen las historias de amor entre nobles (Ricardo y Aurora) y criados (Federico y Celia). Asimismo, la isla es el eco de otros episodios de la época, y diríase que anteriores, como sucede en las novelas de caballerías, en los poemas épicos del Renacimiento italiano o en las novelas bizantinas. Luego la isla se convierte en un espacio atemporal –como sucederá en otra novela de Montalbán, *La prodigiosa*–, donde la relación entre los personajes se desarrolla sin interferencias externas. Por su parte, el anacronismo –recordemos al tirano de Siracusa Dionisio II que contrajo nupcias con una francesa y al amante polaco de su hija– descontextualiza al tiempo que eterniza y otorga valor ejemplar a la historia de amor. Destaca, en este sentido, la tradicional equivalencia entre el amor y la nobleza, lo que repercute directamente en la vida de la dama. Aurora, hija de nobles, como indica su propio nombre, renacerá ante las adversidades, pese a las vicisitudes que se le presentan a lo largo de su juventud, en tanto que la protagonista sufre el desprecio de su noble padre, quien sigue los consejos de Arminta, su nueva esposa.

Por tanto, Aurora se siente desplazada de las heredades de Dionisio, así como del amor que siempre le ha profesado. Llega incluso a desear la muerte, ya que la tristeza y la soledad la invaden, llegando a anularla como persona. Este tormento lo manifiesta mediante una serie de versos que evocan el lamento y, con ello, su desahogo: «¡Ay, muerte si llegaras!»<sup>708</sup>. Asimismo, sirven de vínculo entre los enamorados, pues resuenan como un eco en el alma de Ricardo, que los escucha impasible. Con todo, Aurora no pierde el entusiasmo ni la esperanza en el amor del varón –ya sea éste paternal o marital–, pues sus lamentos celebran el amor casi tanto como desprecian la riqueza, obviamente inservible en esos angustiosos momentos. Es, por tanto, el deseo de

---

<sup>708</sup> Juan Pérez de Montalbán, *Sucesos*, p. 629.

conocer al valiente caballero lo que mueve el corazón de la protagonista; sin obviar que el sentido de la honra repercute sobre su propia libertad, frenada por las leyes del honor:

Aurora, en fin, no digamos que estaba enamorada (que aunque lo pedía su soledad no lo consentía su grandeza); mas en alguna manera puede decirse que vivía deseosa de conocer a un hombre de tantas partes<sup>709</sup>.

La actitud del galán en este caso es llamativa respecto a otros de los que desfilan por la novela corta del XVII: a diferencia de aquellos que piensan en el adulterio, o simplemente rompen *a priori* con las normas del cortejo, Ricardo permanece atónito al inicio ante la dulce voz de Aurora. No conoce su semblante y respeta su decisión de no verse. Sin embargo, el deseo por admirar el rostro de la delicada dama se acrecienta a cada paso. De ahí que le prepare unas fiestas repletas de juegos, aun sin éxito:

Sólo a Aurora le pesaba de que luciese con tantas ventajas, porque cada día la iba enamorando con nuevos merecimientos; y aunque todo lo que miraba en Ricardo le parecía bien, con todo eso, la desigualdad que entre los dos imaginaba ofendía su recato, pues quien se emplea bajamente parece que no tiene disculpa con todos<sup>710</sup>.

El no poder verse libremente y la obligación de cambiar de nombre repercute en el estado de ánimo de los personajes. Aurora se hace pasar por Celia, su criada. De esta forma, puede conocer a su amado, sin que éste se percate de la verdadera identidad de quien tiene a su lado. La astucia de Aurora es, pues, consecuencia de su temor a no cumplir las expectativas del proceder amoroso; mientras que el caballero, por su parte, concluye que es tanto su deseo de permanecer junto a su amada que no sólo siente amor, sino desmesurada pasión. Tal es su anhelo que decide escribirle unas cartas en las que le declara sus sentimientos:

Lo que ahora deseo es veros, si acaso lo ha merecido mi amor; y pues el cielo se deja amar y vos le parecéis tanto, imitadle en la condición como en la hermosura; que si me abrasan vuestros rayos, justo será conozca la esfera de donde vienen<sup>711</sup>.

---

<sup>709</sup> Juan Pérez de Montalbán, *Sucesos*, p. 632.

<sup>710</sup> *Ibidem*, pp. 632-633.

<sup>711</sup> *Ibidem*, p. 634.



A lo largo de la novela, el amor se ve obstaculizado por lances pasionales, frustrantes y, en ocasiones, funestos. La incertidumbre en la que viven los protagonistas, sobre todo Ricardo, abisma cada vez más la razón, por lo que los enamorados sienten que se pierden mutuamente. No obstante, como pregunta Celia a su señora, ¿es posible que un amor desigual pueda tanto que te obligue a excesos que, si no los viera por los ojos, no fuera posible creerlos en tu recato y cordura?

A primera vista, entendemos que Montalbán defendía este tipo de amor, que atenta contra las directrices contrarreformistas; pero para Aurora los apuros de su criada quedan en segundo plano, aturdida como está por el desprecio de su padre, el rechazo de su madrastra y el agobio por no poder declarar sus sentimientos a Ricardo. Celia, al ver a su señora tan desconsolada, le allana el camino para que, al fin, pueda ver el rostro de su galán, a la sazón «hijo del Almirante de Polonia». Ya conocidos los orígenes de ambos, no podían dejar pasar ni un segundo sin verse. Sin embargo, la protagonista enferma y demora cuatro eternos días su encuentro con Ricardo. Hasta el punto de que el caballero no se resigna a esperar y comienza a dudar del amor de su dueña.

Por otro lado, como en las comedias barrocas, el narrador describe la relación entre los criados: Celia y Federico, «un amor tan secreto que solo ella y el Cielo lo sabían»<sup>712</sup>. De hecho, el pretendiente de Celia ni siquiera conocía el ardid que ama y criada habían urdido para dar rienda suelta al amor entre Aurora y Ricardo. Nótese cómo Montalbán abunda en los celos de Federico:

—¿Es posible, ingrata, que has tenido ánimo para malograr un amor de tantos años y de tantas penas? ¿Es posible que siendo principal no te libraste de liviana? Pues, ¿cómo, Celia, es buen trato para quien profesa tanta nobleza dar palabras a uno y engañar a otro? ¿A un hombre que te ha querido con tanto recato pagas con tanta infamia? Pero, ¿quién duda que por no dar celos a ese Ricardo, que llamas dueño tuyo, me pedías que no hiciese demostración de mi voluntad?<sup>713</sup>

Ricardo se desengaña en presencia de su amada tras escuchar las lamentaciones del criado. Sin embargo, para duplicar el enredo, el caballero ignora que Celia se hacía pasar a su vez por Aurora. El enredo amoroso forma parte de una trama confusa en la

---

<sup>712</sup> Juan Pérez de Montalbán, *op. cit.*, p. 642.

<sup>713</sup> *Ibidem*, p. 643.

que el galán no conoce el rostro de su dueña. En este sentido, el principal objetivo de Montalbán no es otro sino enmascarar a los personajes, velando su identidad para salvaguardar de ese modo su honra. Las consecuencias negativas no se hacen esperar: empezando por la pérdida del ser querido, y continuando por los efectos del intercambio de nombres. Aurora pide a su criada que se haga pasar por ella para conocer el linaje de Ricardo, así como sus intenciones. Es por ello que Montalbán subraya el valor de la educación familiar, ya que, aunque Aurora haya sido desterrada por su padre, esta respeta las leyes que le han inculcado. En definitiva, esta dama desea permanecer junto a Ricardo, pero sin infligir ningún código familiar. Y Celia, con permiso de su señora, se hace pasar por ella para descubrir quién es Ricardo y cuáles sus intenciones.

El carácter fabuloso del relato queda encarecido con las descripciones de los personajes, acercando con ello al lector a la realidad del momento. Cuando Montalbán emplea el discurso directo es cuando afloran los primeros peligros y el plan urdido entre la criada y su señora. Los secundarios –verbigracia cuando los criados de Ricardo planean echarlo de la isla– acentúan la teatralidad y hasta duplican los vericuetos de la trama sentimental. El narrador demora la presentación del linaje del príncipe para mantener en vilo a sus lectores.

#### 4.3.2.2. *La villana de Pinto*

La novela quinta de los *Sucesos y prodigios de amor* se desarrolla a caballo entre un pueblecito madrileño –Pinto–, a las afueras de la gran urbe, y la propia capital, al contrario que la mayoría de las historias de Montalbán. Todo comienza en un escenario pastoril e idílico, paisaje bucólico en el que un pastor, cuyo nombre, Albanio, no menos bucólico, se queja en una estrellada noche de su infeliz y desgraciado amor, antes de recrearse en una feraz naturaleza:

Vestido estaba el cielo de diversos diamantes y el hermoso planeta que es lisonja de la noche y tiene segundo lugar en las esferas se mostraba tan liberal de rayos que parecía que el Sol no se había despedido, o que empezaba otro. La noche estaba en brazos de su sosiego y el día daba lugar a que heredase su presencia el que le seguía en la sucesión, siendo fénix de breves horas, cuando

Albanio dejando un pequeño rebaño de ganado que apacentaba a quitasen un amor justo que tenía o le diesen ejercicio más a propósito para poder gozarle<sup>714</sup>.

En esta escena, de ambientación refinada y sannazarista, el pastor halla a una mujer desmayada y, junto a ella, una niña al que acaba de dar a luz y atenderá por Silvia:

Y empezando a discurrir por la margen de aquella sucesiva plata, se acercó a la parte en que le parecía que estaba el dueño de aquellas ansias. Llegó a una pequeña isla, tan coronada de espesos árboles, que apenas en su distrito tenía jurisdicción el día; y, entrando por el apacible bosque, vio una dama de gallarda presencia que, desmayada con los dolores de un recio parto, casi se iba olvidando de su propia vida. Acercose a ella y viola sin más compañía que el infinito número de congojas y al lado de un ángel, que poco antes había tenido lugar en sus entrañas y ya gozaba de menos abrigo entre las esmeraldas de la yerba<sup>715</sup>.

El lector advierte de inmediato el contraste entre las dos acciones. Por una parte, la naturaleza escucha las quejas sentimentales de Albanio; por otra, es testigo de la falta de amor de la mujer recién parida, contrapesado por el que le profesa a la recién nacida. El pastor se lamenta de su breve dicha y ruega al Cielo que le arrebatase el amor que abrasaba su pecho o le diera la oportunidad de gozarlo, ya que amaba a una pastora esquiva. Dicho planto se interrumpe cuando Albanio se ve obligado intervenir para salvar a la citada dama, quien no tardará en contarle su historia: recluida por sus padres por el solo hecho de enamorarse de quien no debía y haberse opuesto a sus designios, sus progenitores la habían enclaustrado en un convento. Para más inri, dicho caballero es el padre de Silvia y aspiraba a casarse con una mujer de mejores prendas, también en su caso por expreso deseo de sus padres.

Detengámonos un instante en la discordancia entre la dulzura de la criatura y el contraste de la descripción cromática de su físico:

Era tan blanca que la nieve perdía delante de su cara la opinión que había cobrado en la región del aire; los cabellos pudieran serlo del Sol, y acercábanse tanto a la tierra que parecía —como eran oro— que querían volverse otra vez a su

---

<sup>714</sup> Juan Pérez de Montalbán, *Sucesos*, p. 707.

<sup>715</sup> *Ibidem*.

centro; tenía los ojos alegres, aunque negros, tan señores en lo que miraba, que pocas veces pagaron lo que debían; las mejillas no consentían artificio, porque con naturales rosas se mezclaba graciosamente el alabastro con la púrpura, y la plata con los claveles; la boca era una pequeña herida que remataba con hermosa sangre el animado cristal donde estaba hecha; las manos eran dos azucenas vivas, que dejaron ser nieve por que no se les atreviese el Sol en nada<sup>716</sup>.

Uno de los ejes temáticos de esta novela se cifra en la procedencia de los personajes. La historia gira en torno a las adversidades para dar rienda suelta y feliz al amor entre doña Juana de Osorio (Silvia) y don Diego de Osorio (Cardenio), ambos miembros de la nobleza:

Parecíale bien la bizarría de muchos caballeros que pasaban de camino, no por liviandad, sino porque la decía el corazón, aunque confusamente, su ilustre nacimiento; que también con la sangre suelen heredarse las inclinaciones<sup>717</sup>.

La educación recibida por Albanio no condena a segundo plano la nobleza de la niña, ya que esta, por su aspecto físico y su forma de pensar, era evidente que sólo podía enamorarse de un caballero de su misma condición. Por ello, don Diego Osorio, al llegar a Pinto y, más aún al comprobar que no podía conquistar el corazón de Silvia, decide cambiar de nombre (Cardenio) y se viste de campesino, al más puro estilo del Don Duardos de la tragicomedia de Gil Vicente. Este trueque de identidades para enamorar a la dueña crea una situación muy tópica de atracción vs. rechazo, muy deudora de la comedia lopesca y asentada en motivos sociales y cuestiones de linaje:

En efecto, el enamorado caballero discurría en estas cosas tan desesperado y perdido, que se puso a imaginar que si mudando de traje la agradaría más, pues era posible que la hiciese desdeñosa no su talle, sino su diferente calidad [...]y pareciole que si le viera Silvia no adornado de locas galas, sino vestido de humildes paños, por su igual siquiera le amaría<sup>718</sup>.

En resumidas cuentas, Silvia y Cardenio pertenecen a la nobleza. Para ellos, el campo –y genéricamente la égloga– es solo el lugar de ocio y hasta de paso donde

---

<sup>716</sup> Juan Pérez de Montalbán, *op. cit.*, p. 709.

<sup>717</sup> *Ibidem*, p. 710.

<sup>718</sup> *Ibidem*, pp. 711-712.

ambos pueden huir de la realidad y evadirse mediante sus sendos disfraces. Por el contrario, la vuelta a la ciudad simboliza la llegada de la rutina y el final del juego.

Nótese que al principio Cardenio pasa las horas recreándose con la belleza de su dama y recitándole versos de amor: «Clavel dividido en dos, / tierna adulación del aire, / dulce ofensa de la vida, / breve concha, rojo esmalte [...]». Sin embargo, Albanio, al conocer que Cardenio pretendía a Silvia, interviene dándole noticia a la dama de su historia y procedencia: a ella le sería imposible mantener una relación amorosa con un galán que no es de sangre azul, como dejaba traslucir con su indumentaria. En principio, Cardenio creía que podía alzarse con la mano de la dama gracias al cambio de nombre y de vestido. Asimismo, Silvia no muestra su origen noble, ya que desconoce su pasado y, además, se ha criado en un ámbito rústico y pastoril:

Y estando una noche tratando estos cuidados solamente con su pensamiento, su viejo padre (que hasta entonces en su opinión Albanio merecía este nombre) habiéndose informado de que Cardenio y otros muchos la estimaban, temiendo no hiciese alguna locura con que mal lograrse su nobleza, para que librase del peligro que podía tener la contó el verdadero suceso de su historia, y enseñándola algunas cartas de las que había recibido, la dio por nuevas que cuando menos imaginase se había de ver en diferente estado, y así, mirase lo que hacía, porque no la culparían a ella de cualquier desatino que intentara, sino al poco cuidado que él había puesto en defenderla<sup>719</sup>.

A causa de estas palabras, la joven dama se da cuenta de que no puede cometer locuras y permanecer en silencio hasta nueva orden, pues su origen y procedencia noble se han puesto en tela de juicio. Por lo tanto, Silvia se propone olvidar su amor hacia Cardenio y rechazar todo deseo que perjudique a su posición estamental, considerando que amar a su caballero, que a su juicio pertenecía al pueblo llano, podía enojar a Albanio y ofender su propia sangre. De ahí que el galán se lamenta de continuo y clame contra la naturaleza por el desamor al que lo somete Silvia: «Es un ángel, selvas mías, / y como no la merezco, / mientras se duele de mí / con quererla me contento».

Cardenio se declara una y otra vez, pero Silvia se muestra renuente a aceptarlo. Tanto desprecio lleva al protagonista, de nuevo en la tradición cervantina, a elegir a los celos como sus aliados, pensando que si despertaba ese sentimiento en su amada, lo más probable es que ésta reaccionara ante sus requiebros. Y es que, como apostilla el autor,

---

<sup>719</sup> Juan Pérez de Montalbán, *Sucesos*, p. 712.

«los celos han hecho milagros en la voluntad más tibia, porque una mujer suele descuidarse amada, y amar aborrecida». Tras una pelea en el monte, Cardenio queda mal herido y en los brazos de una labradora, a la que se declara únicamente para darle celos a Silvia:

Disimuló Silvia, no el sentimiento que la rasgaba el corazón, sino los celos que la abrasaban el alma, y díjola que fuese al momento y avisase de aquella desgracia en el lugar para que se procurase su remedio. Quedose Silvia sola y cercada de mil pensamientos, porque con los celos que tan claramente tenía averiguados deseaba la muerte a quien era su misma vida, y por otra parte, como sabía de sí que le adoraba, mirábale con el ansia de verle padecer; y venía a pesar más el amor que la enternecía que los celos que la enojaban<sup>720</sup>.

No obstante, aunque los celos y el amor se levanten frente a las decisiones que Albanio había tomado sobre la vida de Silvia, la decisión de ésta permanece anclada, sufriendo por no poder gozar de la pasión de su amado. Los signos y padecimientos de amor en la bella dama son notorios —«aunque para quien le amaba como ella cualquiera dolor suyo, por pequeño que fuese, la atravesaba el pecho»—. De ahí el siguiente soliloquio de la muchacha:

¿Por ventura hay mudanza en alguna mujer que no proceda de culpa vuestra? Trato de las mujeres principales, que en las demás la inconstancia no es novedad porque no es costumbre. ¿Has oído decir alguna vez que una mujer admitiese otro cuidado siendo bien correspondida? No por cierto; porque la que aventura su recato, es por amor o por interés. De esto segundo se libra la que es noble, pues queriendo bien y teniendo amor a su gusto, ¿qué mujer hay tan necia que le quiera perder, y más estando su reputación de por medio? Dirasme que como se ve por la experiencia; que la que es más noble no suele permanecer en un empleo<sup>721</sup>.

Los celos ganan creciente protagonismo en las palabras de Silvia, cargadas de ira y prontas para una posible venganza. Hastiada del Amor, la desdichada joven le y se recrimina obsesivamente las aventuras que había vivido con su inconstante galán, quien observando que los celos hacían mella en Silvia, le recuerda lo relevante que fueron

---

<sup>720</sup> Juan Pérez de Montalbán, *Sucesos*, p. 719.

<sup>721</sup> Juan Pérez de Montalbán, *Sucesos*, pp. 719-720.

para él aquellas primeras voluntades y encuentros, además de reconocer el cariño que le profesa y su sufrimiento a causa de sus desprecios:

¿No bastaba quererte, Silvia? ¿No bastaba ser despreciado por quien tú sabes, sino querer que prosiguiera en amarte y me vera perdido cuando ni tú me pudieras remediar ni mi cordura me pudiera favorecer?<sup>722</sup>

Cuando los padres de Silvia llegan a casa de Albanio y la llevan consigo al lugar que le corresponde, el pastor narra a Cardenio lo sucedido, infiriendo erróneamente este último que su amada se había marchado con otro galán en señal de despecho. Por ello, el protagonista pronuncia unas palabras un tanto misóginas, partiendo de una máxima de Marco Aurelio: «Mujeres: en acordarme que nací de vosotras desprecio la vida, y en pensar que vivo con vosotras amo la muerte». Esboza de ese modo un ensayo sobre la malicia de las mujeres cuando están despechadas y dominadas por los celos, afirmando a la postre que, loco de amor, se desvanece para conquistar el amor de Silvia, recibiendo a cambio desprecio tras desprecio. Sin embargo, todo se trata de una impostura, pues el caballero nunca podrá apagar las ascuas de la pasión que siente hacia Silvia:

Así se quejaba el ausente Cardenio de su adorada Silvia, aunque sin razón, porque le amaba con tanta verdad que no vivía un punto sin su memoria, si bien desconfiada de su amor, porque como los agravios se toman más atrevimiento en cualquier ausencia y a Cardenio no le aborrecían en el lugar, temía y con razón, no fuese ingrato al mucho amor que le debía<sup>723</sup>.

Cuando Cardenio descubre el origen de Silvia, el amor vence tanto cualquier barrera como los celos y los deseos de venganza. En este caso, doña Juana de Osorio y don Diego de Osorio –verdaderos nombres de los protagonistas– se prometen mutuo una vida en común, comprendida y aceptada por los padres de la joven, quienes habían sufrido semejantes desventuras amorosas en su juventud. De manera que, en buena medida, tanto doña Juana como don Diego sienten sobre sus espaldas el peso del determinismo familiar.

---

<sup>722</sup> *Ibidem*, p. 721.

<sup>723</sup> *Ibidem*, p. 723.

#### 4.3.2.3. *El envidioso castigado*

La rivalidad entre hermanos por negocios de amor es una constante en la novela corta del siglo XVII. Ya hemos señalado cómo Lugo y Dávila se ocupó de este *topos* en su *Teatro popular*; concretamente en *Las dos hermanas*. En *El envidioso castigado* la historia se centra en la enemistad de Carlos y Alfredo, quienes luchan por el amor de Estela, con intereses bien distintos. A Carlos le atraen las riquezas de la dama; su hermano se acerca a ella movido únicamente por un amor sincero. Cuando Carlos comienza a intimar con Estela se da cuenta de que siente una desmesurada pasión hacia ella.

Durante la noche, se producen una serie de lances en los alrededores de la casa de la dama que provocan diversos accidentes, duelos, suplantaciones de identidad e intervenciones de la justicia que enredan el argumento principal. El autor cambia a menudo el hilo de la acción. Los enamorados Carlos y Estela deciden huir entonces de la fatalidad de la ciudad, suscitando la frustración y la envidia de Alfredo, por lo que este, sin perder un segundo, sale tras sus pasos para arrebatarse la dama a su hermano. Mientras la pareja se encuentra en un *locus amoenus* disfrutando de su idilio, Lucinda, criada de Estela y a su vez enamorada en secreto de Carlos, enreda aún más la situación. De ese modo y en tales circunstancias Alfredo descubre a los amantes, muriendo de amor, cual Macías trovadoresco que, para más inri, dejará sus posesiones y hacienda a su mucho más afortunado hermano.

Pérez de Montalbán se vale aquí de una serie de citas (Cicerón y Macrobio entre otros) para ejemplificar los peligros que conllevan la envidia y los celos en los trabajos de amor. Asimismo, acude a ejemplos de casos bien conocidos que salieron escaldados de fijar la mirada en alguien que luego no les correspondió como ellos habían soñado:

El título dice lo que trata, pues donde hay envidia es necesaria virtud de quien proceda como de causa; porque, aunque enemigas, andan juntas. Dígallo Cicerón: *Virtutis comes invidia, plerumque bonos insectatur*<sup>724</sup>.

Da la impresión de que cuando finaliza el relato, el lector no se siente impactado –tampoco Montalbán lo pretendía– por la muerte de Alfredo, sino, más bien, por cómo su hermano consigue sus propósitos: permanecer junto a una bella y mujer y, además, junto a su no menos deseable dote. El egoísmo de Carlos se asemeja, pues, a la astucia

---

<sup>724</sup> Juan Pérez de Montalbán, *Sucesos*, p. 667.



de Lamia en *Las dos hermanas* de Lugo y Dávila, que urde lo posible y lo imposible para destruir el amor entre Delia y Fernando.

La condena moral de la envidia es un pretexto para enmarcar la conducta de los personajes:

El envidiado y aborrecido en esta novela es Carlos, mancebo virtuoso y con todas las prendas que pide su calidad (que, sin duda, por eso lo debe de ser), aunque al fin se viene a cansar su fortuna de perseguirle y le premia conforme a sus méritos; que la virtud, aunque arrinconada, es como el Sol, que por más que le opongan eclipses siempre se queda con los mismos rayos<sup>725</sup>.

Los enamorados no soportan la presión y emigran de la oprimente casa de Estela a la libertad del campo, como unos trasuntos de Angélica y Medoro hispanizados. El ritmo rocambolesco de la acción que acaba en enredo y confusión provoca esa huida hacia un lugar pacífico. Con todo, no faltan los obstáculos: Carlos experimenta el acre sabor de los celos, cuando una noche su amada Estela lo confunde con su hermano, al que, como sabemos, en ningún momento se enfrentará cruenta ni cruentamente, dejando por el contrario que Alfredo fallezca de melancolía. El mismo talante sereno muestra antes los celos infundados que Estela le suscita en dicho lance:

Mil veces, movido de sus celos, quiso vengarse, y otras tantas se arrepentía, más por no enojar a Estela que por compadecerse de su hermano<sup>726</sup>.

Estela, por su parte, sabe del amor que Alfredo siente por ella, pero no puede corresponderle. Además, es consciente de que, amando a Carlos, está desobedeciendo los deseos de su padre. Por eso, mediante el uso de antítesis de naturaleza sanjuanista muestra su visión del amor, con no pocas pinceladas del erotismo inherente a la mística peninsular, pero también y sobre todo a la poesía del Cancionero:

¡Oh veneno sabroso, que entretienes y matas! ¡Oh tormento apacible, que regalas y ofendes! ¡Oh favorable llaga, que injurias y lisonjeas! ¡Oh enfermedad alegre que deleitas y enojas!<sup>727</sup>

---

<sup>725</sup> *Ibidem*, p. 667.

<sup>726</sup> *Ibidem*, p. 670.

<sup>727</sup> Juan Pérez de Montalbán, *Sucesos*, p. 677.

No obstante, la dama es honesta y acaba por entregarse a su pasión por Carlos. Como apunta Pérez de Montalbán,

Vivió Carlos muchos años en compañía de su amada Estela, gozando la calidad que su hermano perdió con tanta afrenta, pues es cierto que solamente su envidia le mató, que no merece otro fin quien tiene tanto pesar del bien ajeno como si fuese desdicha propia<sup>728</sup>.

He aquí, pues, otro ejemplo de novela del siglo XVII en el que el amor se impone sobre el deshonor, los celos y la desgracia. Desde el amor cortés, que, como hemos visto, repercute sobre estos textos, a tintes más que rebeldes que preludian el Romanticismo, algo atenuado, no obstante, por el final feliz –y por el matrimonio– que impone la Contrarreforma.

#### 4.4. *Las «Novelas amorosas» (1624) de José Camerino*

José Camerino nació en Fano (Italia) en el año 1595 y falleció en Madrid en 1665. Su familia era italiana y procedía del castillo de Muccia, en Camerino, pero se trasladó pronto a Fano, en la región de Umbría, dentro de los Estados Pontificios. Siendo aún muy joven vino a España junto a su pariente Pietro, que estaba afincado en Madrid desde 1594, tras pasar previamente por Murcia, donde residían otros familiares, para servir en la Nunciatura y su Tribunal, del cual fue notario. Fue, además, Procurador de los Consejos Reales y acumuló bastante fortuna. Entre 1640 y 1642, intervino en diversos pleitos habidos en la Orden de San Jerónimo.

Se conjetura que, a su llegada a España, se casó con Águeda Vita y Matarrubia. Según decimos, desempeñó diversos cargos como burócrata al servicio del Vaticano. El 24 de febrero de 1647 convocó Camerino en el convento de San Felipe de Madrid a sus amigos y seguidores para constituir una Banca, la «Compañía de Jesús, María, Joseph del Desempeño que se ha permitido hazer y formar a pedimento de la ciudad y Reyno de Murcia», compañía que disfrutaría de una vida efímera, pues un decreto del 30 de septiembre de 1647 suprimió todas las bancas excepto las de cuatro banqueros genoveses.

Los años madrileños de Camerino también se caracterizaron, sin duda, por su participación en la vida académica y literaria, hecho que seguramente le permitió

---

<sup>728</sup> *Ibidem*, p. 684.

establecer contacto con poetas y dramaturgos como Ruiz de Alarcón, Lope de Vega, Vélez de Guevara, Guillen de Castro o Vicente Espinel. Sabemos que fue miembro de la Academia de Mendoza, pues aparece retratado en un vejamen compuesto por uno de sus promotores, Anastasio Pantaleón de Ribera<sup>729</sup>. Participó asimismo en el homenaje póstumo a Montalbán y en un certamen poético organizado con motivo de la muerte de Don Sebastián Carlos.

Como novelista destaca por su colección de *Novelas amorosas*, editada por Tomás Iunti, Madrid, 1624, encabezada por una décima epidíctica de Guillén de Castro y un soneto laudatorio de Lope de Vega:

Con tierna edad y con prudencia sana  
escribes, Camerino, en diferentes  
estilos del amor los accidentes  
la dulce guerra y la esperanza vana.  
Honrando nuestra lengua castellana,  
propones con sentencias eminentes  
ejemplos y económicas prudentes  
para el gobierno de la vida humana.  
Si estimo la gentil filosofía  
apólogos y fábulas morales  
éstas son dignas de tu ingenio solo;  
su luz con alma oculta al bien nos guía  
éstas con líneas de oro son cristales  
y tú, en Parnaso, camarín de Apolo<sup>730</sup>.

Las *Novelas amorosas* se reimprimirían en 1736. Camerino también escribió un *Discurso político sobre estas palabras: a fe de hombre de bien*, publicado en Madrid, Imprenta Real, 1631 y la curiosa miscelánea titulada *La dama beata*, editada por Pablo de Val, Madrid, 1655<sup>731</sup>.

Al margen de estos datos, poco sabemos todavía sobre la vida y la obra del fanense<sup>732</sup>. Sus *Novelas amorosas* fueron editadas en 1992, como objeto de la tesis

---

<sup>729</sup> Véase Kenneth Brown, «Gabriel del Corral: sus contertulios y un Ms. Poético de academia inédito», *Castilla*, 4, 1982, pp. 9-56.

<sup>730</sup> José Camerino, *Novelas amorosas*, p. 54.

<sup>731</sup> De ella se ocupa actualmente Paolo Tanganelli (Università di Ferrara).

<sup>732</sup> Luis Fernández Guerra y Orbe (*Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, Rivadeneira, Madrid, 1871, pp. 403-405, esbozó en unas breves líneas la biografía de Camerino, pero la mayoría de las noticias de Camerino se las debemos a Ezio Levi, «Un episodio sconosciuto nella storia della novella spagnuola»,

doctoral de María Dolores López Díaz, con una fijación del texto mejorable y gran parquedad de notas. En la actualidad Rafael Bonilla Cerezo, Giulia Giorgi y Paolo Tanganelli afrontan una edición crítica de acuerdo con los criterios del método neolachmanniano. En estos doce relatos carentes de marco, por lo que siguen el modelo cervantino, domina el amor como tema predominante de la colección, por más que los personajes en ocasiones no pasen de la categoría de tipos y el planteamiento de cada novela responda casi siempre al siguiente esquema: encuentro y enamoramiento a primera vista, proceso de seducción, múltiples dificultades para llevar a buen puerto el idilio, denodado esfuerzo para vencerlas y, normalmente, un final dichoso.

No obstante, para sorprender a su lector, al que dedica unas hermosas palabras en el «Prólogo», Camerino dota a sus textos de una notable carga ideológica. Destacan, de esta manera, los principios religiosos y morales de los ideales del Imperio y de la sociedad estamental, hasta tal punto que su narrativa está sujeta al valor moralizante y ejemplar. Los protagonistas, siempre jóvenes y bellos, y generalmente ricos y nobles, se ven envueltos en todo tipo de lances y peripecias a la hora de superar los obstáculos y dificultades que se oponen a su pasión amorosa.

Brilla con luz propia la pluralidad de espacios y tiempos con los que el autor intenta romper la monotonía de sus relatos, en aras de consumir a su vez un sugestivo hibridismo genérico entre lo morisco, lo bizantino y lo pastoril, al que suma no pocas notas de mitología a caballo entre lo virgiliano y lo ovidiano; sin desviarse por ello, aunque suene paradójico, y esta es quizá una de las mayores peculiaridades de su estilo, de los principios tridentinos. Si a todo ello sumamos la evidente impronta gongorina (gusto por el conceptismo, los cultismos y una sintaxis muy alambicada), tenemos ya un ajustado retrato de las características de la prosa del fanense. De esta tendencia a la variedad ya se había percatado Lope de Vega en un soneto de los paratextos de las *Novelas amorosas* en el que ensalza la figura de Camerino: «Con tierna edad y con prudencia cana / escribes, Camerino, en diferentes / estilos, del Amor los accidentes, / la dulce guerra y la esperanza vana»<sup>733</sup>. Títulos como *La voluntad dividida*, *La firmeza bien lograda*, *Los peligros de la ausencia*, *El casamiento desdichado*, *El pícaro amante*, *La ingratitud hasta la muerte*, *El amante desleal* y *La triunfante porfía*, trazan, pues, una teoría sobre el amor desde las primeras muestras de apego hasta la otra persona al final de cada historia, que en su «Proemio» califica como morales y entretenidas:

---

*Boletín de la Real Academia Española*, XXI, 1934, pp. 687-763. Véase sobre todo Evangelina Rodríguez Cuadros, *Novela corta marginada*.

<sup>733</sup> José Camerino, *Novelas amorosas*, estudio y edición anotada de María Dolores López Díaz, Madrid, Universidad Complutense, 1992, p. 54.

Ya veo que, alegre, te das parabienes de hallar en estas Novelas con que alimentar la costumbre que en sus idólatras engendró la envidia, y no pretendo estorbar el banquete que preparan a los que viven en tinieblas, porque fuera intentar un imposible, sino asegurarte que salen al mundo con ánimo y resolución de que cuando faltes a la cortesía propia de los españoles y de vida al autor por extranjero, no darte satisfacciones, que no las hay para la malicia, si bien le pudiera excusar el propio entretenimiento y los deseos de habilitarse en esta lengua<sup>734</sup> [...].

#### 4.4.1. *La firmeza bien lograda*

Ya desde el título de *La firmeza bien lograda*, Camerino hace referencia a la constancia que el caballero muestra a su dama hasta que entre ellos triunfa el verdadero amor, como sucede, por ejemplo, en *Premiado el amor constante*, de Lugo y Dávila, o en *La villana de Pinto*, de Pérez de Montalbán. Dos historias paralelas enmarcan la novela: los amores entre Arseo, caballero descendiente de padres nobles, y la cazadora Armilda, por una parte, y el idilio entre Dorindo, su amigo y la joven Aurora. Si bien el relato se ubica en la ciudad de Esmirna –Turquía– la acción se desarrolla en el campo, una vez más lejos de la gran urbe. El disfrute de un día de caza es interrumpido por el disparo a una res, lo que propicia el encuentro amoroso entre Arseo y Armilda. Rodeado siempre de hermosas damas, el cazador queda entonces prendado de la delicadeza de la dama. Es en tan exuberante naturaleza, de acuerdo con las coordenadas de la novela idealista pastoril del siglo XVI, donde el protagonista, que vivía de forma acomodada, experimenta un cambio radical, convirtiéndose, a la postre, en presa sentimental de la bella cazadora:

al asomar de un verde y florido prado que para conservar sus hermosas flores se había retirado a lo más íntimo de la floresta la cual, suspensa de tanta belleza, no había podido ocuparle, antes servía de murallas con sus árboles al deleitoso lugar cuyos varios arroyuelos, jugando entre ellos, sacaban risas de las mismas flores<sup>735</sup>.

---

<sup>734</sup> José Camerino, *Novelas amorosas*, pp. 61-62.

<sup>735</sup> *Ibidem*, p. 97.

Arseo disfrutaba de la actividad cinegética junto a su amigo Dorindo, lo que recuerda muy lejanamente a la amistad de Lotario y Anselmo (*El curioso impertinente*) de Cervantes, en la que ambos personajes practicaban la caza y acababan por «cazar» a la misma mujer. En el relato de Camerino, los amigos accederán a dos gozos paralelos, esta vez con distintas damas. En buena lógica, el verbo «cazar» cobra otro sentido en el texto de Camerino, pues la presa en esta oportunidad es el personaje masculino, que queda obnubilado ante la presencia de la dama. Tanto es así que su camarada Dorindo pide ayuda a las divinidades, en concreto, al mismísimo Apolo. A continuación, el dolor de Arseo por no poder permanecer ante la hermosura de su amada causa cierta incertidumbre en su amigo:

Pero como nunca volviese a ver el bien que deseaba, con más fuerza tornaba a afligirle la tristeza y tanto que se vio cerca de perder la vida, no aprovechando los remedios que solicitaba el natural amor de sus viejos padres, ni toda la ciencia de quien blasonaba rendir con su arte los infiernos, que la dolencia de amor no la cursan yerbas ni la sanan encantos<sup>736</sup>.

Por medio de esta prolepsis, el autor anuncia que el idilio entre Arseo y Armilda dará fruto. Cuando Arseo es herido en la cacería, su amada lo conduce a sus aposentos, donde lo cuidará con mismo. Zolera, madre de la cazadora, cuya diseño bebe con claridad de la Cintia virgiliana, acoge favorablemente a Arseo y cura sus graves heridas, en un comienzo que no dista apenas del de *La ingratitud hasta la muerte*, también de Camerino. Mientras tanto, Dorindo se enamora de Aurora, prima de la citada Armilda. El problema viene cuando los padres del noble caballero fallecen y es él quien debe hacerse cargo del palacio, circunstancia que lo obliga a separarse de su amada durante un tiempo. Por ello, Arseo le pide matrimonio a la cazadora antes de marcharse. Las promesas acompañan a las lágrimas en la triste despedida:

Añudadas las lenguas, las más parleras aves escucharon atentas las promesas del enamorado Arseo (que abrasó con suspiros y inundó con lágrimas) de pedirla a su madre por esposa, acreditando con la firmeza de un diamante las esperanzas que en una verde esmeralda recibió de su blanca mano, a la cual dijeron los labios lo que en despedida tal encubría la muda lengua<sup>737</sup>.

---

<sup>736</sup> *Ibidem*, pp. 97-98.

<sup>737</sup> *Ibidem*, p. 107.

Durante la estancia de Arseo en su patria, Armilda es raptada por unos corsarios, de acuerdo con un cliché bizantino que el autor explota a menudo. Lo que viene después es conocido y previsible: Arseo decide aventurarse para encontrarla. Hasta llegar a Atenas luchará contra tempestades y ejércitos enemigos, hallando al fin a su amada presa, moribunda y en manos de los corsarios, que también lo apresan a él:

La cual tocando, quedó de la mucha flaqueza desmayada, con gran pena de los dos y más cuando conocieron ser esta Armilda, causa de hallarse ellos en tan solitaria parte<sup>738</sup>.

No tardará, tras varias vicisitudes, en salvar a su dama del cautiverio, antes de contraer matrimonio y ser definitivamente felices, en paralelo al idilio de Dorindo y Aurora. El ofrecimiento del noble caballero protagonista a la madre de su amada, para pedirle la mano de su hija, ejemplifica las normas del amor cortés. Arseo cumple con lo establecido para respetar el honor de su dama y conseguir su imperecedero amor. La muestra no es otra que un precioso diamante, que simboliza la firmeza con la que se ha sellado su relación.

La separación de los enamorados constituye el motor bizantino de la historia. Arseo y Armilda deben aprender durante un tiempo a no depender el uno del otro. Camerino plasma así las consecuencias de la dura separación cuando el amor es verdadero. Lo mismo ocurría en la novela *La villana de Pinto* de Pérez de Montalbán, cuando Silvia se quedaba sola y abandonada por sus padres, dilatándose así sus nupcias con Cardenio por no ser éste de noble cuna. Aunque Camerino no se valga de particulares distinciones ideológicas (o sociales) entre los personajes, sí que esboza la amargura que ocasiona el sufrimiento, siendo la propia naturaleza su principal testigo. El trance de la desdicha y el abandono ocasionan la soledad de los amados. Por una parte, Arseo debe permanecer en su desolada patria cumpliendo el deber de sus fallecidos padres y, por otra, mentalizarse de que ya no se encuentra al lado de Armilda. Por su parte, la dama lamenta la ausencia de su amado y cuenta con el respaldo de su madre y su prima Aurora. El infortunio se cifra en el rapto de la cazadora, pues, se da rienda suelta así a la segunda «caza» de la novela, esta vez negativa: el cautiverio que sufre la protagonista.

---

<sup>738</sup> *Ibidem*, p. 110.

#### 4.4.2. *El casamiento desdichado*

La acción de esta novela se sitúa entre Madrid y París. Camerino presenta con acribia un caso ejemplar de cruenta venganza. Los celos favorecen aquí la infelicidad, consumada, de los protagonistas que se sienten abismados a ella, fruto de no obtener lo que desean. Como indica el título, *El casamiento desdichado*, el narrador nos cuenta la celebración de unas nupcias de conveniencia en contra de los sentimientos de la protagonista. El hábito de no contar con la decisión de la mujer para el matrimonio suele devenir en una serie de consecuencias nefastas en la prosa del Siglo de Oro. Don Ortuño debía casarse con doña Beatriz, aunque ésta se negara. La imposición del enlace repercutirá sobre el estado anímico de los personajes, convirtiéndose de esta manera en seres frívolos que desprecian al prójimo y abogan por la venganza del infeliz.

Ciñéndonos al argumento principal, la historia comienza con la entrada en la corte de don Ricardo –un caballero francés– para servir al monarca Felipe. Se enamora allí de una doncella que desempeñaba diversas labores en el palacio. Tan avasalladora resulta su pasión que solo espera que llegue la aurora para poder verla. Pero una mañana, antes de que saliera el sol y estando aún en estado de duermevela, una dama le avisa sobre los peligros e infortunios de una relación:

–Adonde, valiente francés, te dejas llevar en tierra extraña de ese loco Amor que, si no le vences niño, ya grande, con más bríos, te ha de causar tantas penas que tengas por dicha la muerte que no escuchará, sorda, tus quejas y, con ligeras alas, presurosa vendrá a turbar las glorias que para mayores penas te ha de mostrar el cruel Amor. Esto amenazan con irrevocable decreto los hados. Lastimada pues de tanto mal, te persuado a desistir del dañoso pensamiento, atajando con presta ausencia los daños que fabrican tus contrarios astros. Francia soy, desdichado de ti si desestimás los advertimientos que me ha concedido el cielo pueda darte con materno amor<sup>739</sup>.

Las premoniciones del sueño del francés se estaban haciendo realidad, ya que sufriría por la ausencia de su amada. No en vano, enseguida descubrirá que doña Beatriz, la joven de la que estaba perdidamente enamorado, iba a casarse con don Ortuño, un caballero vizcaíno. La imposición del matrimonio como uno de los temas principales del relato conllevará terribles consecuencias, como son la venganza, la

---

<sup>739</sup> José Camerino, *Novelas amorosas*, pp. 145-146.



crueldad y la muerte. Camerino, en este sentido, enfatiza el ahogo del personaje femenino, quien debe desposarse con alguien a quien no conoce ni desea.

Tras recibir la noticia del casorio de doña Beatriz, Ricardo comienza a mostrarse más y más impaciente. De hecho, la dama se siente cada vez más atraída por las galanterías del francés y no desea permanecer junto a su marido don Ortuño, en un triángulo amoroso que se nos antoja deudor del de *El celoso extremeño*. Es por ello que Ricardo, como el Loaysa cervantino, comienza a seducir bajo las rejas de su alcoba, donde le promete amor eterno. Mientras tanto, don Ortuño, que permanecía impasible en su alcoba, escucha por vez primera las tiernas palabras de la furtiva pareja, que encienden de inmediato la hoguera de los celos.

Todo se resuelve con un duelo a espada en la que Ricardo es herido por don Ortuño, desviándose el relato a partir de entonces de las líneas maestras del modelo de Cervantes. La distancia entre los dos caballeros queda patente desde el inicio: don Ortuño —«que al paso que le sobraban riquezas era soberbio, desairado y que no correspondía a la cortesía a su nacimiento»— se encara con Ricardo, caballero que había ingresado en la corte para servir al rey; y es obvio que don Ortuño tiene más posibilidades de vencer:

De todo su contento hacía alarde el corazón humano, la noche que en tus doradas hebras Amor (caudillo de mil gracias) emboscado, me acometió astuto y venció valiente, dejándome en lugar del alma (que te presentó cautiva) esperanzas de piedad que, ponderando merecimientos, si de voluntad los desprecias, dan con mortales desmayos ciertas señales de mi muerte y darás, piadosa, las que amante deseo y temeroso desconfío, si me admites por tu esclavo, y Amor, que sabe la calidad del mío, alcance la respuesta que aprisione la vida que ya, calzada de desconfianzas las espuelas, amenaza dejarme<sup>740</sup>.

Sin embargo, en una de las reyertas entre ambos caballeros, el francés hiere a don Ortuño, acabando inesperadamente con su vida. Los lamentos por la muerte del vizcaíno despiertan enseguida el sentimiento de venganza y cólera en el padre de doña Beatriz, quien le prohíbe a su hija que se vea con Ricardo, sumiéndola en la tristeza. Por su parte, el rey también desea vengar la muerte de don Ortuño, con lo que comienza por separar a los amantes.

La precavida doña Beatriz a su amado de la situación e intenciones de su padre:

---

<sup>740</sup> José Camerino, *Novelas amorosas*, p. 148.

yo, valiéndome en esta ocasión de la autoridad que me has dado, te ordeno que seas cauto en guardar tu vida porque mi padre y sus deudos, con extraordinarias diligencias solicita la venganza, asegurándote que en la tuya está librada mi vida, que para guardarla no quiero que me veas porque, amante, no des indicios de lo que hiciste caballero y hasta ahora tiene sepultado en sus tinieblas la noche<sup>741</sup>.

La única y de nuevo tónica solución se reduce al envío de cartas y billetes en el que se prometen fidelidad y constancia en el amor. Justo hasta que la paciencia acaba por agotársele a doña Beatriz y la dama toma la decisión de vestirse de hombre para encontrarse con Ricardo. Camerino hace que la protagonista tome las riendas de su vida sin importarle ya las órdenes de su padre. Ni corta ni perezosa, viaja a Francia para unirse con su galán:

Y así, la noche que había de preceder a su partida, con las mejores joyas que tenía, acompañada de la medianera de estos amores, salió de casa, a cuya puerta halló a Ricardo que, recibéndola tiernamente en sus brazos, a pocos pasos la entró en un coche para este efecto prevenido y en la secreta parte que ya lo estaba, las vistió de hombre y envió (conforme habían concertado) con Gonzalo a Francia<sup>742</sup>.

Doña Beatriz llega a Francia y abraza al fin a su amado. Tras seis años de vino y rosas, don Enrique, hermano de la dama, se toma la justicia por su mano, se persona en París y ajusticia a los dos ilícitos enamorados, valiéndose a su vez de más de un sicario. El fratricidio era, no obstante, de índole social, consecuencia directa de la envidia y el odio que la noble familia de doña Beatriz profesaba a Ricardo. Camerino carga las tintas de ese modo sobre la diferencia de linaje entre los enamorados. Ni don Rodrigo ni don Enrique respetan los sentimientos de doña Beatriz. Solo escuchan la voz del egoísmo, la ira y la venganza:

[...] se fueron un verano a un lugar de recreación tres leguas de París, en el cual habiendo estado algunos días y obligado don Enrique con muchas dádivas a una doncella de su hermana, le entró en su cuarto una noche al primer sueño y a

---

<sup>741</sup> José Camerino, *Novelas amorosas*, p. 152.

<sup>742</sup> *Ibidem*, p. 155.

puñaladas mató, con bárbara crueldad, los desdichados casados que, durmiendo descuidados, no pudieron hacer defensa alguna<sup>743</sup>.

En definitiva, José Camerino, a través de sus novelas, se convierte en portavoz de los principios morales y de los valores de una sociedad estamental a la que parece importar exclusivamente el puesto que se ocupa en el escalafón nobiliario, con independencia de los derechos de la mujer, así como de sus sentimientos.

#### 4.5. «*La prudente venganza*» (1624) de Lope de Vega

Como se sabe, la novela corta y teatro son dos géneros barrocos siempre en el punto de mira de la censura inquisitorial. Prueba de ello es este párrafo del *Criticón* de Gracián:

Llegaron en esto las guardas con una gran tropa de pasajeros que los habían cogido descaminados. Mandaron fuesen luego reconocidos por la Atención y el Recato, y que les escudriñasen cuanto llevaban. Topáronle al primero no sé qué libros, y algunos muy metidos en los senos. Leyeron los títulos y dijeron ser todos prohibidos por el Juicio, contra las premáticas de la prudente Gravedad, pues eran de novelas y comedias. Condenáronle a la reforma de los que sueñan despiertos, y los libros mandaron se les quitasen a hombres que lo son y se relajasen a los pajes y doncellas de labor<sup>744</sup>.

En efecto, desde Boccaccio se ha venido vinculando la lectura de novelas cortas, primero, y de novelas y comedias, después, a las mujeres. Y es que, retomando el concepto de “seducción sonora”, las damas, cuando leían una comedia, modulaban el tono y casi gesticulaban como los actores en el corral. Para Baquero Goyanes este detalle supone una clave decisiva en la relación entre la novela corta y el teatro:

En mi opinión, ésta pudiera configurarse como una clave relativamente importante para entender algunos aspectos del allegamiento de comedias y de novelas, especialmente de aquellos que parecen referirse a determinadas zonas

---

<sup>743</sup> José Camerino, *Novelas amorosas*, p. 165.

<sup>744</sup> Baltasar Gracián, *El Criticón*, edición de Santos Alonso, Madrid, Cátedra, 1980, p. 300.

de uno y otro género, inscribibles precisamente en el dominio de esa que hemos llamado seducción sonora<sup>745</sup>.

Sorprenderán entonces algo menos que las *Novelas a Marcia Leonarda* (1621-1624) de Lope, publicadas de manera disociada en sendas misceláneas (*Las fortunas de Diana* se incluyó en *La Filomena*, 1621; mientras que *La desdicha por la honra*, *La prudente venganza* y *Guzmán el Bravo* aparecieron en *La Circe*) estén dedicadas a la última conquista del Fénix: Marta de Nevares, a la sazón la Marcia Leonarda del título. Y de ahí también, dadas las concomitancias de estos relatos con el teatro, como ha subrayado no hace mucho Presotto<sup>746</sup>, que se haya utilizado para clasificarlas el sintagma de «comedia novelesca», o «novela comediesca». Subsisten de las piezas dramáticas del Fénix las tramas cortesanas, basadas en enredos amorosos, así como el mismo perfil de damas y galanes. Además, se insiste en los enamoramientos a primera vista, en los celos, la envidia y las identidades disfrazadas.

A nosotros nos interesa particularmente *La prudente venganza*, que analizaremos a la luz del *Curioso impertinente* de Cervantes y del *Castigo sin venganza*, una de las obras maestras del Fénix.

Y para ello hay que empezar por el tipo de narrador lopesco, una voz tan original, porosa y proteica que a veces parece identificarse, en la ficción, no solo con la del propio autor sino con la de la misma Marcia Leonarda, que no toma la palabra e ningún momento del marco descosido y recosido en el interior de los cuatro relatos que forman esta colección, que, como decimos, Lope no concibió como tal<sup>747</sup>. A la hora de enjuiciar a dicho narrador y las novelas no podemos perder de vista el referente cervantino de las *Ejemplares* que, en mayor o en menor grado, espolearon la escritura de estos cuatro relatos. Nótese que para separarse del modelo cervantino, Lope, a modo de actor, y de galán, conversa en la extensísima *cornice* –que se filtra por las historias enmarcadas y, por tanto, también enmarcadoras– con Marta de Nevares, convirtiendo sus ficciones en una extensa epístola narrativa e impura en la que prima más la comunicación que la información. De ahí que se nos antoje discutible esta opinión de

---

<sup>745</sup> Mariano Baquero Goyanes, «Comedia y novela en el siglo XVII», en *Serta philologica de F. Lázaro Carreter*, Cátedra, Madrid, 1983, pp. 13-29 (p. 16).

<sup>746</sup> Marco Presotto, «Hacia la producción del texto-espectáculo en las comedias autógrafas de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, 3, 1997, pp. 153-168.

<sup>747</sup> Véase el estudio de María del Carmen Hernández Valcárcel, «El arte de la digresión y la voz del narrador en las *Novelas a Marcia Leonarda*», *Anales de la Universidad de Murcia*, 37, 4, 1978-1979, pp. 263-281.

Pedraza: «las *Novelas a Marcia Leonarda* son, en el fondo y en la forma, un homenaje a la figura de Cervantes»<sup>748</sup>.

Lope, que deseaba competir con el alcalaíno –a quien Tirso había titulado como “Boccaccio español”–, encuentra una fórmula original para desarrollar su propio *arte de novelar*. Y *La prudente venganza* es vivo ejemplo de ello. La novelita se estructura en tres partes claramente diferenciadas: noviazgo, adulterio y venganza, siendo el tema predominante el rencor del cornudo y la serie de muertes para restaurar el honor, a la zaga de la novela I, IX de Bandello<sup>749</sup>.

Es cierto que, desde el título, Lope hace referencia a la expresión paradójica de la «prudente» venganza. Y también que la cercanía entre novela y comedia es notable. Marcelo, esposo de Laura, será el causante –no necesariamente el agente, y aquí la radica la sutileza– de cinco muertes provocadas por los celos. Se trata, en fin, de una novelita con trazas de comedia de enredo, según veremos, y con pinceladas que se burlan de los dramas de honor del Renacimiento.

Si nos detenemos en el argumento central del relato, nos recuerda ligeramente al del *Curioso impertinente* de Cervantes. En la obra de Lope, Lisardo, noble mancebo sevillano, está cautivado por la dulce Laura. Otavio, amigo del primero, seduce a Dorotea, cortesana que lo abandona por el indiano Fineo. Los dos pretendientes se enfrentan de forma trágica, viéndose Lisardo implicado en el duelo para ayudar a Otavio. Liquidada a Fineo y pone tierra de por medio, huyendo a México. Laura se mantendrá fiel durante el exilio pero una carta que, según su padre, ha sido enviada por Lisardo, participándole su matrimonio, la mueve a desposarse con Marcelo. Lisardo vuelve a Sevilla y, sin atender al nuevo estado de su dueña, recupera la vieja pasión, tornada ahora en adulterio. Marcelo limpiará su honra con las vidas de Laura, que muere a manos de Zulema, su esclavo, después ajusticiado por el marido, de Felisa, criada de Laura, de Antandro, secretario de Lisardo, y, transcurridos dos años, del mismísimo e infortunado galán.

Desde el comienzo de la novela el Fénix señala, dirigiéndose «a la señora Marcia Leonarda»: «en esta novela tengo de ser por fuerza trágico, cosa más adversa a quien tiene como yo tan cerca a Júpiter»<sup>750</sup>. Verdadera paradoja que nos llena de dudas y confiere a la narración una doble perspectiva en la que se mezclan la orientación

---

<sup>748</sup> Felipe B. Pedraza Jiménez, *Cervantes y Lope de Vega: Historia de una enemistad y otros estudios cervantinos*, Barcelona, Octaedro, 2006, p. 57.

<sup>749</sup> Véase M<sup>a</sup> del Valle Ojeda Clavo, «Entre teatro y novela: honor y venganza en Lope de Vega (*El toledano vengado* y *La prudente venganza*)», *Etiópicas*, 3, 2007, pp. 35-68 (p. 41).

<sup>750</sup> Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2002, p. 236.

cómica y la trágica, imponiéndose a la postre la parodia de la tragedia, al menos a nuestro juicio.

Al jugar con esos dos términos –comedia y tragedia–, Lope indica en realidad el camino que sigue: el del ludismo, el del entretenimiento de narrataria y de sus lectores. De ahí también ese diálogo mudo –porque Marcia Leonarda no dice esta boca es mía en ningún momento– entre el narrador y su “auditorio”.

Nótese cómo Laura finge conservar una actitud decorosa, al igual que la Camila de Cervantes, pero a la vez sagaz cuando le interesa. La última misiva que envía a su amado Lisardo es una muestra del incumplimiento de las reglas de amor desde una perspectiva cortesana. Ya casada, urde continuas citas a escondidas con Lisardo, cuyo principal atenuante es la ausencia del marido. Además, solo cuando tiene –falsa– noticia de que aquel ha contraído matrimonio en las Indias, acepta desposarse con Marcelo. Un personaje femenino, pues, no muy distinto al que nos presentara Cervantes en el *Curioso impertinente*.

Escribe el Fénix:

Poco menos que loco partió Lisardo de Madrid el mismo día, comprando a sus criados bizarros vestidos de aquella calle milagrosa donde sin tomar medida visten a tantos, y para Laura dos joyas de a mil escudos, porque aunque sea la mujer más rica del mundo, agradece lo que le dan y más después de ausencia. Las locuras del camino es imposible referirlas, siendo iguales a las dichas, y ellas a los deseos. Llegó a Sevilla; caso extraño es, que al siguiente día con una larga visita cumplió Laura su palabra. No hizo fin el amor, como suele en muchos, antes bien se fue aumentando con el trato y el trato llegó a más libertad de lo que fuera para conservarse justo; que aquello mismo que los amantes les parece dicha las más veces resulta en su perdición, y cuando menos en dividirse<sup>751</sup>.

Al destacar la imprudencia de Laura, Lope, indirectamente, se interroga sobre la validez del matrimonio. La joven acepta casarse con Marcelo mintiendo, ya que a quien verdaderamente ama es a Lisardo<sup>752</sup>. Y una serie de preguntas se ciernen sobre ellos de inmediato: ¿qué sucede cuando el marido abandona en exceso el lecho de su mujer? Cervantes ya nos había explicado que Camila se acostumbra a la presencia de Lotario

---

<sup>751</sup> Lope de Vega, *op. cit.*, p. 277.

<sup>752</sup> Véase Marina Scordilis Brownlee, *The Poetic of Literary Theory. Lope de Vega's Novelas a Marcia Leonarda and Their Cervantine Context*, Estados Unidos, Studia Humanitatis, 1981, pp. 112-130.

sin muchos apuros; y claro, en *La prudente venganza*, Laura no tarda en aceptar un falso matrimonio, por muy “perfectas casadas” que parezcan en un principio.

Defendemos una interpretación ambigua de la novela, transformada en obra paródica. Para eso tendremos que esperar un poco. Reparemos antes en Lisardo, caballero hispalense lleno de virtudes:

Lisardo, caballero mozo, bien nacido, bien proporcionado, bien entendido y bienquisto, [...] con todos estos bienes y los que le había dejado un padre [...], servía y afectuosamente amaba a Laura, mujer ilustre por su nacimiento, por su dote y por muchos que le dio la naturaleza, que con estudio particular parece que la hizo<sup>753</sup>.

El juego conceptuoso sobre la base del retruécano («bien»-«bienes») se prolonga en el zeugma que describe a Laura: «ilustre por su nacimiento, por la dote y por muchos [bienes] que le dio la naturaleza». Sin embargo, apenas disfrutamos de su prosopografía. Lope no ha pintado sus ojos, tampoco los claveles o las tópicas trenzas de oro. Elimina la descripción de la joven para subrayar –indirectamente– la visualidad y, sobre todo, aunque resulte extraño, tanto la condición prototípica de los personajes como su singularidad: no hay duda de los parecidos del galán y la dueña con el dramaturgo y Marta de Nevaes. Por eso, cuando Lisardo descubre a Laura a la salida de misa, enamorándose perdidamente, penará durante dos años “en esta cobardía, sin osar a más licencia que hacer los ojos lenguas, y el mirar tierno, intérprete de su corazón e intérprete de su deseo”<sup>754</sup>.

Quizá el caballero hispalense sufriera un bienio como platónico cartujo pero Lope no actuó del mismo modo con doña Marta. Sabía que el público de los corrales no espera a la consumación del idilio más de seiscientos versos. De ahí que, en tan sólo un párrafo, otra ironía, descubramos a Lisardo en la huerta que Laura tiene a las afueras de Sevilla, deleitándose como *voyeur* –testigo mudo de un episodio contenido en una “novela dramatizada”– con las carreras de su dama; recreándose, al fin, en la hermosura de los pies: un “ramo de azucenas en vidrio”<sup>755</sup>.

El narrador, preocupado por transmitir la semejanza entre Laura y Marcia, desliza un intercolunio: “comenzó a correr a la manera que suelen las doncellas el día que el recogimiento de su casa les permite la licencia del campo. Caerá vuestra merced

---

<sup>753</sup> Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, pp. 236-237.

<sup>754</sup> Lope de Vega, *Novelas*, p. 237.

<sup>755</sup> *Ibidem*, p. 239.

fácilmente en este traje que, si no me engaño, la vi en él un día tan descuidada como Laura, pero no menos hermosa”<sup>756</sup>. Si la joven es celebrada por Lisardo, privilegiado mirón, oculto entre la hojarasca, ¿cuál sería el papel y las intenciones del novelador, respecto a la señora Leonarda, el día en que “la vio descuidada como Laura, pero no menos hermosa”? El piropo, descubriendo identidades (Laura / Marcia Leonarda / Marta de Nevares), subraya las miradas y no tanto la palabra, pues las voces, todos los gestos, son asumidos por el “festejador” del marco. Juicio que rige para Lisardo (“contemplaba en Laura”), para la dueña y para los no menos afásicos criados; si bien estos últimos usan el verbo “mirar” con otra intención: “Avisó un criado de Lisardo a Fenisa, que lo era de Laura, de que estaba allí su dueño. Estos dos se había mirado con más libertad, como su honor era menos, y la advirtió de que habían venido sin provisión alguna de sustento”<sup>757</sup>.

He aquí varias notas que conducen al teatro y a la ironía. Lope puso en boca del narrador, cuando sus personajes no han tomado siquiera la palabra, los conceptos de «recogimiento», «honor» y «prudencia», ratificados por la fisonomía de Laura: “encendiéndose de *honesto vergüenza* como pura rosa, se le alteró la sangre, porque de la continuación de los ojos de Lisardo había tenido que sosegar en el alma con la *honra* y en el deseo con el *entendimiento*”<sup>758</sup>. Tanta insistencia en la vergüenza y el pudor parece sospechosa; rabiosamente salaz cuando el público, insisto, es una dama que no duda en engañar a su marido. Ciñéndonos a la novela, Fenisa informará de la presencia de Lisardo en un diálogo “teatral”:

–No me digas eso otra vez.

Creyó Fenisa lo severo del rostro; creyó lo lacónico de las palabras. [...] Finalmente creyó Laura, que parece principio de relación de comedia; y como sabía su recato no le volvió a decir cosa ninguna. Pero viendo Laura que era más bien mandada de lo que ella quisiera, le dijo a solas:

–¿Cómo tuvo ese caballero tanto atrevimiento que viniese a esta huerta, sabiendo que no podían faltar de aquí mis padres?.

–¿Cómo ha dos años que os quiere?, respondió Fenisa.

–No tengo yo de casarme –dijo Laura– que quiero ser religiosa. [...] Lisardo hallará quien le merezca ese amor que dices, que yo no me inclino a Lisardo, aunque ha dos años que Lisardo me mira.

---

<sup>756</sup> *Ibidem*, p. 238.

<sup>757</sup> *Ibidem*, p. 240.

<sup>758</sup> *Ibidem*, p. 240. La cursiva es nuestra.



–Yo lo haré señora –replicó Fenisa–, pero muchos Lisardos me parecen esos en tu boca para no tener ninguno en el alma<sup>759</sup>.

La respuesta no puede ser más clara. Pero la correlación del verbo «creyó» sugiere, precisamente, que Fenisa no «creyó» toda la réplica de Laura. Advirtamos la rapidez con la que contraría su orden de silencio, las repeticiones del nombre de Lisardo, el valor del recato, cual monja o impostada Lucrecia –antesala del “re-cato”– y, de forma definitiva, burlándose de los códigos novelescos, el enfado no por la presencia del galán en aquella finca, amenazando su honra, que sería lo casto, sino por la intromisión «cuando no pueden faltar de allí sus padres». Laura afirma lo que niega, en una suerte de litote sofista que confirma su atracción por quien «ha dos años que la mira». Recordemos siquiera de pasada que el idilio de Beatriz y Jorge en *Los Comendadores de Córdoba*, una de las comedias juveniles (c. 1596-1598) del Fénix tiene un arranque parecido.

Don Jorge.	¿Es hermosa?
Don Luis.	Un ángel bello; en rostro, manos y cuello vence alabastro y jazmín; toda es bellísima al fin, desde los pies al cabello.
Don Jorge.	Pésame muy en extremo que esté ausente el Veinticuatro; que ya el recatarse temo, y yo su fama idolatro y en su memoria me quemó.
Don Fernando.	¿De qué se ha de recatar siendo sus primos? (vv. 191-207) <sup>760</sup> .

---

<sup>759</sup> *Ibidem*, p. 240. Augustin Redondo, «Teatralidad, trayectoria narrativa y recorrido ideológico en una novela de Lope de Vega, *La prudente venganza*», *Criticón*, 87-88-89, 2003, pp. 733-744, ha subrayado el sistema de intertextualidad que *La prudente venganza* recibe de *La Celestina*: «Recuérdese el encuentro de Calixto y Melibea en la huerta; [...] por otra parte, Fenisa, la criada de la joven, desempeña un papel parecido al que le cupo a la gran alcahueta con arreglo a Melibea: la misma exaltación del enamorado, perdido de amores por la mujer amada, el mismo rechazo por parte de la heroína, el mismo vocabulario para designarlo («loco») y luego la misma atracción por él, que conduce a la joven a rendirse al enamorado. Además, al final, los lamentos de Menandro, el padre de Laura, ante el cadáver de su hija, hacen pensar en lo de Pleberio, el padre de Melibea, en una situación parecida» (p. 738).

<sup>760</sup> Lope de Vega, *Los comendadores de Córdoba*, ed. Manuel Abad y Rafael Bonilla Cerezo, Córdoba, Editorial La Posada, 2003, pp. 58-59.

Lo mismo ocurre con el desafío visual de las parejas Beatriz-Jorge y Fernando-Ana. Las damas, nobles licenciosas, transforman su hogar en una «tienda» donde todo se compra y se vende (vv. 960-961). No extrañará su nulo interés por la honra cuando son juez y recompensa –simultáneamente– de un desfile soldadesco (vv. 469-475)<sup>761</sup>.

Regresemos a *La prudente venganza*: las negativas de Laura no impiden que, llegado el almuerzo, se compadezca de su caballero. Ordena a Felisa que el cocinero prepare algo para comer y se lo den al criado: “Hízolo así, y tomando un capón y dos perdices con alguna fruta y pan blanco, de que es tan fértil Sevilla, lo llevó al referido y le dijo: –Bien lo puede comer Lisardo con gusto, que Laura se lo envía”<sup>762</sup>. El capón y las perdices, aves famosas por su lubricidad, tienen simbología erótica. Mensaje sexual («puede Lisardo comer con gusto») que refuta la vergüenza que Lope había pintado con tanto celo; aunque, eso sí, simbólicamente –volátilmente–, con imágenes y dobles sentidos.

Nótese asimismo cómo el cortejo de Lisardo viene adobado por un par “escenas” donde Fabio y Antandro, trovadores del sevillano, cantan los romances “Entre dos mansos arroyos” y “Corazón, dónde estuviste”. La fortaleza de Laura comienza a debilitarse pero, ironizando los relatos cortesanos, le da por pensar que Lisardo quiere a otra. Estas sinrazones, típicas en las mujeres literarias del Seiscientos, provocan que el narrador detenga su novela para responsabilizar a Marcia de la verosimilitud de los hechos. Las dudas y temores de Laura, reales o fingidos, dependen, a la postre, de la opinión de otra gran fingidora: “Durmió mal aquella noche, y el día siguiente la afligió tanto aquel pensamiento que se vino a resolver en escribirle. Vuestra merced juzgue si esta dama era cuerda, que yo nunca me he puesto a corregir a quien ama”<sup>763</sup>.

La actitud de Laura será cardinal para la historia: endereza a Lisardo una epístola donde lo felicita por un matrimonio que, de momento, el joven no se ha planteado; carta incluida en una novela que forma parte de la “carta-marco” del narrador a Marcia Leonarda, público y, supuestamente, juez último del idilio entre Laura y su caballero. Pienso que Lope reprodujo a pequeña escala una situación paralela a la de la “macroepístola”, difuminando los límites entre la “secuencia cero” y los cuentos, hasta el punto de ironizarlos: Marta de Nevarés actúa como esposa malquerida y adúltera, papel que –sin demorarse mucho– también imitará Laura.

---

<sup>761</sup> Lope de Vega, *Los comendadores*, p. 70.

<sup>762</sup> Lope de Vega, *Novelas*, p. 242.

<sup>763</sup> *Ibidem*, p. 247.

Enseguida comprende Lisardo que se ha valido de semejante “industria” para provocarlo a desafío de tinta y pluma. Con otras palabras: la dama copia en una carta el dolor de muchas jóvenes ultrajadas pero lo hace por motivos exclusivamente literarios, paródicos, según las convenciones sobre el amor que imperaban en la época. Prueba de su «fingida molestia», porque no se trata de otra cosa, es que Fenisa la informa morosamente del gusto con que Lisardo la ha recibido, del lujo de su aposento y de la belleza de la estancia, pero Laura “abrió el papel con menos ceremonia”<sup>764</sup>.

La comunicación epistolar en *La prudente venganza* resulta muy distinta de las cartas de *Las fortunas de Diana*: Celio se limitaba a enviar un “papel” donde concierta la primera cita. Los requiebros de Laura y Lisardo, por el contrario, crecen mediante un originalísimo epistolario que sostiene toda la novela. Laura, tan callada respecto a su mancebo como Diana lo estuvo con Celio, “hace oír” su voz en la escritura para que sea el narrador externo quien hable por ella. Algo similar ocurrirá en las cartas de Felis a Felicia, personajes de *Guzmán el Bravo* y lectores del *Amadís de Gaula*. Pero Lope, en esta última novela, mofándose de *La prudente venganza* y, bilateralmente, tanto de las propias cartas, reducidas a la mitad, como de la macro-epístola, invita a la señora Leonarda a “descartar las que fuere servida si le parece que son muchas”<sup>765</sup>. Resumiendo: Laura participa como “voz escrita” y nos faculta para atribuirle una conciencia creativa ausente en Diana. El caballero y la dueña se intercambian hasta nueve micro-billetes donde nos informan de su idilio y discuten la “veracidad” del mismo.

Tras un paréntesis filosófico sobre la naturaleza del amor, Lope introduce su primer episodio secundario: el triángulo de Otavio, amigo de Lisardo, Dorotea, una cortesana, y Fineo, indiano que, finalmente, se alza con los favores de la muchacha. Este relato no carece de valor pues prefigura la seducción paralela que domina tantas comedias barrocas. La historieta de *La prudente venganza*, ligerísima, apenas bosquejada, se resuelve con un lance que avanza –de nuevo con lente achicadora– el cierre de la novela: Otavio abofetea a la cortesana, juzgándola infiel, lo que es hilarante, por su condición de prostituta, y, junto con Lisardo, acuchilla al rico Fineo; si bien, frente al bastidor principal, también morirá el “ofendido”. Pero hay que preguntarse si Otavio, donjuán y homicida, “engañado” por una cortesana, admite dicha categoría moral. Lo mismo sucederá en el núcleo, como espejo del marco epistolar (Marta de

---

<sup>764</sup> *Ibidem*, p. 249.

<sup>765</sup> Lope de Vega, *Novelas*, p. 297.

Nevares / Lope de Vega / Roque Hernández de Ayala), con el triángulo de Laura, Lisardo y Marcelo.

El exilio forzoso de Lisardo, tras la muerte del perulero, sume a Laura en una depresión, que dura dos años –los mismos que tardó el sevillano en hablarle–, de la que sólo parece salir cuando Menandro, su padre, le entrega una falsa epístola: Lisardo certifica su boda con una tal Teodora. La solución, como el lector habrá intuido, no se demora una línea: Laura necesitaba un marido y el mejor candidato es Marcelo, un caballero del que no sabremos nada hasta después de una prolija digresión sobre la voz «himeneo»: paréntesis y estado civil que fastidian notablemente a la señora Leonarda.

Marcelo tiene varios puntos en común con el Duque de Ferrara, protagonista de *El castigo sin venganza*. Su matrimonio discurre con normalidad hasta que Lope desliza otro intercolunio sobre el honor de la dueña. Laura, huelga decirlo, recuperará la pasión –lógicamente adúltera– cuando Lisardo vuelve de México. Pero antes, su narrador ha procurado adelantar que “una mujer virtuosa, o sea grande o pequeña, es honra [...] de su marido. Y ¡ay del enfermo que ellas no curan, el solo que no regalan y el triste que no alegran!”<sup>766</sup>. Canto a la virtud, dirigido a una joven tan poco virtuosa como Marcia Leonarda, que se contradice en las notas que siguen, o sea, en el epítome de “obras de misericordia” («curar al enfermo», «regalar al solo», «consolar al triste»...) que con tan sensual empeño va a ejecutar Laura. No olvidemos que Lisardo, cuando la contempla por la ventana, ya efectivamente casada, es definido como enfermo: 1) “no pudiendo hablar porque le ahogaba el dolor vertió parte del veneno, con que sintió algún alivio”; 2) “aquí perdió el sentido y, cayendo en tierra, estuvo desmayado un rato”; 3) “Antandro halló en su calle a su señor poco menos loco y algo más que desdichado”<sup>767</sup>.

La primera decisión de Marcelo es llamar a su servicio a Zulema, esclavo árabe del que se fiaba mucho, quizá demasiado, y testigo de los furtivos encuentros de Laura y Lisardo. El moro liquidará a la esposa pero, acto seguido, es ajusticiado por el hombre que lo contrató y entregado como despojo a los “muchachos” de Sevilla.

Cuando Lisardo tiene noticias de la boda su dolor incluye un malestar físico, según hemos indicado, que Laura, siempre «caritativa», sanará con presteza. Pero antes, agigantándose en la novela y también en el corazón femenino, el caballero muestra su inclinación –muy tópica– a tomar los hábitos. Renace entonces la técnica epistolar que organiza *La prudente venganza*, es decir, el juego de micro-cartas incluidas en la

---

<sup>766</sup> Lope de Vega, *Novelas*, p. 260.

<sup>767</sup> *Ibidem*, pp. 261-262.

misiva-marco que son las *Novelas a Marcia Leonarda*. Sólo hay una novedad: el intercambio postal es contemplado por el curioso Zulema.

Esclarecida la falsedad de la “epístola mexicana”, el idilio de Lisardo y Laura, fiándose de las múltiples ocupaciones de Marcelo, apenas se demora:

Con esto y la solicitud de Lisardo comenzó amor a revolver las cenizas del pasado fuego. [...] Fenisa terciaba, obligada de dineros y vestidos; Laura miraba amorosa; Lisardo se atrevía, y con esperanza de algún favor volvió presto en sí y estaba en extremo gentilhomme. Marcelo reparaba poco en las bizarrías de Laura, pareciéndole no estrechar los pocos años a más grave estilo de recogimiento. Con esto, al lado de su descuido, crecía el cuidado de los dos y a vueltas el atrevimiento<sup>768</sup>.

Tenemos ya a Lisardo, favorecido; a Laura, libre y olvidada de la honra que se debía a sí misma; a Antandro, como secretario de las cartas, y a Fenisa, empleándose a modo de paraninfo. Sin embargo, las epístolas presagian el final de sus días, y de la propia novela, con una técnica que la transforma en “cuento de augurios”: “Mas pluguiera a amor que no tuviera esto más inconveniente que perder la vida, que vos viérades que no es el mío tan cobarde que no la aventurara por vos, y me fuera la muerte dulce y agradable”<sup>769</sup>. Vaticinios que se confirman en la carta de Lisardo, poco antes de viajar a Madrid: “venid antes que me costéis la vida; que ya estoy determinada a vuestra voluntad, sin reparar en padres, en dueño, en honra, que todo es poco para perder por vos”<sup>770</sup>.

La venganza de Marcelo viene precedida por otro episodio, abortado de inmediato, cuyo final pudo ser como el del triángulo de Otavio, Dorotea y Fineo: al morir Rosela, tía de Lisardo, éste se ve obligado a cuidar de Leonarda, damisela de unos catorce años, linda cara y talle flexuoso, que despierta el interés de Antandro. Lisardo golpea a su secretario, hiriéndolo en la cabeza con una alabarda. Este pasaje termina con el falso perdón del criado, quien no tardará en confesar a Marcelo que Laura lo deshonoró.

Marcelo, tras escuchar la delación, respalda a capa y puñal la integridad de Laura. No obstante, pide explicaciones a Lisardo, que, arteramente, confirmará sus

---

<sup>768</sup> Lope de Vega, *Novelas*, p. 265.

<sup>769</sup> *Ibidem*, p. 273.

<sup>770</sup> *Ibidem*, p. 276.

palabras. El marido finge creer al sevillano –otra vez el verbo “fingir”, clave en *La prudente venganza*– y prepara su castigo, el último acto de la novela, que, según Ynduráin, es “una fábula detectivesca al revés”<sup>771</sup>. Laura sospecha que Marcelo la ha descubierto pero también juzga que su marido era de esos hombres que toleran los vicios de las amadas. Como quien se despide de su presa para honrar el sacrificio, Marcelo comienza a lisonjearla; hasta que una tarde, registrando el escritorio, descubre las cartas. Por eso la epístola del narrador (Lope) a Marcia Leonarda (Marta de Nevaes) es verbal, “representada”, aunque, en un estadio posterior, se haya autografiado e impreso: “Los amantes que esto guardan donde hay peligro, ¿qué esperan, señora Marcia? Pues en llegando a papeles, ¡oh papeles, cuánto mal habéis hecho! ¿Quién no tiembla al escribir una carta? ¿Quién no la lee muchas veces antes de poner la firma?”<sup>772</sup>.

Llegamos así a la tercera jornada: el uxoricidio. Marcelo, frente al Veinticuatro cordobés, diseña su crimen sin ensuciarse las manos. Paga trescientos escudos a Zulema, vilipendiado por Laura, para que termine con la adúltera: “en llegando la ocasión entró con rostro feroz y ánimo determinado y, llegando al estrado [...], la dio tres puñaladas de que cayó sobre las almohadas con tristes voces”<sup>773</sup>. Hablamos de un asesino refinado que casi siempre se sirve de terceros. Técnica que no dista de la elegida por el Duque de Ferrara cuando en *El castigo sin venganza* confía a Federico –sin éste sospecharlo– la ejecución de Casandra (vv. 2972-2987)<sup>774</sup>.

Pero Marcelo es todavía más sutil. Sabedor de que Zulema, un triste sicario, acaba de transformarse en testigo, por más que el marido simule un “gran desconcierto” al entrar en el dormitorio, con la sola intención de “sorprender” a su esclavo, le asesta varias puñaladas con el mismo cuchillo que éste había utilizado para liquidar a Laura. También elimina a Fenisa con un filtro venenoso, y al pobre Antandro, que recibe dos balazos en la oscuridad de la noche. Transcurridos dos años, ultima el crimen de Lisardo, ya que la venganza debe servirse fría y, en este caso, acuática.

Si *La prudente venganza* terminara con el asesinato de Laura, Zulema, Fenisa, Antandro y Lisardo, por más que varios intercolumnios y el marco epistolar, según he razonado, vengan teñidos de ambigüedad, podría admitir la lectura calamitosa. Lope, sin

---

<sup>771</sup> Francisco Ynduráin, *Lope de Vega como novelador*, Santander, Publicaciones de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1962, p. 60.

<sup>772</sup> Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, p. 280.

<sup>773</sup> *Ibidem*, p. 281.

<sup>774</sup> Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, ed. José María Díez Borque, Madrid, Espasa Calpe, 1987, pp. 277-278.

embargo, pone fin a la novela con una moraleja que, paradójicamente, refuta su ejemplaridad:

Bien pudiera contentarse la honra de este caballero con tres vidas, y si era mancha por las leyes del mundo, ¿qué más bien lavada que con tanta sangre?. Pues, señora Marcia, [...] no es ejemplo que nadie debe imitar, aunque aquí se escriba para que lo sea de las mujeres que con desordenado apetito aventuran la vida y la honra a tan breve deleite, en grave ofensa de Dios, de sus padres, de sus esposos y de su fama. Y he sido de parecer siempre que no se lava bien la mancha de la honra del agraviado con la sangre del que lo ofendió. [...] Esta fue la prudente venganza, si alguna puede tener este nombre; no escrita, como he dicho, para ejemplo de los agraviados, sino para escarmiento de los que agravian<sup>775</sup>.

Ha observado Carreño que, impugnando su propia novela, el dramaturgo vierte “una crítica demoledora sobre las comedias de honor que concluyen con una muerte sangrienta y sin dar lugar a ningún arrepentimiento”<sup>776</sup>. Nosotros destacaremos, por sutil que parezca, otro detalle de *La prudente venganza*: justo en la moraleja, que tiene poco de ejemplar, cuando el castigo se ha consumado y Marcelo, de una forma u otra, ajusticiaba a las mujeres (Laura, Fenisa), el narrador olvida el tratamiento de “vuesa merced” y, familiarmente, llama a su público “señora Marcia”. Es ahora cuando se desvanecen las fronteras entre la epístola y los relatos, confirmando que la moraleja, o quizá la ironía, es decir, la condena de la muerte sangrienta por adulterio, “que nadie debe imitar”, también va dirigida a Marta de Nevaes.

La ejemplaridad, a nuestro juicio, descansa en un marido que salió indemne de cinco crímenes: un lacayo, cuyo único error ha sido llevar pliegos de un domicilio a otro; una sirvienta, que nunca rebasa sus obligaciones, más allá de abrir alguna puerta; un esclavo de Orán que cumple todas las órdenes; la esposa que, esta sí, peca de pensamiento y obra todas las noches, deshonorando su matrimonio, pero que, a tenor de las epístolas y el regalo de las perdices, se inclinaba a lo lascivo antes de conocerlo; y, finalmente, un caballero, engañado por una carta –no podía ser de otra manera– que redactó Menandro, el padre de Laura, sin duda, y sin pronunciar palabra, el más amoral de todos.

---

<sup>775</sup> Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, pp. 283-284.

<sup>776</sup> Antonio Carreño, “Introducción” a Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, pp. 11-98 (p. 284), nota 111.

Francisco Ynduráin señaló que “el sentido del honor no solía tener las mismas exigencias en el teatro que en la novela, donde no podía haber mayor lenidad; pero en esta ocasión Lope ha procedido con el máximo rigor”<sup>777</sup>. ¿Por qué rigor? Marcelo es un criminal sin justificación con varias de sus víctimas, nada heroico, y en este punto se aproxima al Veinticuatro, pues, burlado por su esposa, la venganza no resulta del todo honorable: engatusó a Zulema, su cautivo más fiel, para ajusticiarlo enseguida; Lisardo es ahogado con glacial alevosía; elimina al pobre Artandro, tiroteándolo por la espalda, sin opción a réplica, cuando fue el sirviente quien le dio el chivatazo. Y todo sin derramar una gota de sangre.

Nótese, además, que la moraleja se repite por tres veces: “no escrita, como he dicho, para ejemplo de los agraviados, sino para escarmiento de los que agravian”. Cuando Lope insiste tanto en derogar una de las posibles lecturas, es decir, la que consagra a Marcelo como sibilino, cruel y traidor, su misma insistencia hace más evidente dicha posibilidad. Por otra parte, no parece muy razonable, pero sí muy saleroso, que una historia donde se castiga el adulterio con la muerte sea el mejor regalo para una mujer casada con el “fiero Herodes”. Luego el marido no podrá ser inculpaado y tampoco necesita fugarse. Incluso se permite el lujo de diseñar el “naufragio” del pobre Lisardo durante dos años. Su único fallo es la muerte de Artandro. Convertido en francotirador, olvidó la premisa de no derramar una gota de sangre. El crimen ya no es tan perfecto. Pero, según la honra, entendiendo la palabra en sentido lato o burlesco, pertenece al séquito literario del duque de Ferrara, catedrático de maquiavelismo, que cierra la tragedia del Fénix –donde no hay epístola ni ironía– con este aforismo: «Quien en público castiga / dos veces su honor infama, / pues después que le ha perdido / por el mundo le dilata» (vv. 2854-2857)<sup>778</sup>. Siempre que, como indica Carreño, recordemos que *El castigo sin venganza* es tan cierto como tramposo: “las razones públicas del castigo (las “falsas”) las dictamina la justicia; las privadas (“verdaderas”) una terrible venganza. Se ventilan no tan sólo los engaños trágicos del Duque, la fortuita caída en el amor del Conde y Casandra sino, incluso, un irónico juego de disyunciones: un castigo oficial que se declara “sin venganza” frente al privado que da en feroz vindicación”<sup>779</sup>.

Por lo que se refiere a las semejanzas con el *Curioso impertinente*, Lope también opina sobre el fatal desenlace de los enamorados. Cervantes y el Fénix obligan al lector

---

<sup>777</sup> Francisco Ynduráin, *op. cit.*, p. 59.

<sup>778</sup> Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, p. 272.

<sup>779</sup> Antonio Carreño, «La sin venganza como violencia: *El castigo sin venganza* de Lope de Vega», *Hispanic Review*, LIX, 1991, 4, pp. 379-400 (p. 383).



a que reflexione sobre la validez del matrimonio y las consecuencias del adulterio. Según el cura del *Quijote*,

Bien me parece esta novela; pero no me puedo persuadir que esto sea verdad; y si es fingido, fingió mal el autor, porque no se puede imaginar que haya marido tan necio, que quiera hacer tan costosa experiencia como Anselmo. Si este caso se pusiera entre un galán y una dama, pudiérase llevar; pero entre marido y mujer, algo tiene del imposible; y en lo que toca al modo de contarle, no me descontenta<sup>780</sup>.

Augustín Redondo apuntaba con razón que “la obra de Lope de Vega, tanto teatral como novelística, viene a ser una verdadera «escuela de maridos»”. Por ello, a pesar de la orientación jocosa dada al arbitrio de las «cátedras de casamiento», bien “hay que ver que el autor está obligando a los lectores a reflexionar sobre este problema”<sup>781</sup>.

Por eso destaca en *La prudente venganza* la actitud de personajes como Camila, que guarda en silencio lo que sentía por Lotario; o del propio Marcelo, que escondía la infidelidad de su esposa, secreto que conocía el vecindario. Ambos autores no abogan, pues, por la posible venganza del engañado, pero tampoco aprueban el comportamiento de los amantes. Nada sorprendente en el caso del Fénix, quien prefiguró esta clase de personajes en piezas como *El castigo del discreto* (*Parte VII*, 1617). El caballero Ricardo, protagonista de la obra, presenta unos rasgos similares a los del celoso Carrizales. Siente celos de su esposa Casandra y, cuando descubre la infidelidad de su mujer, emplea técnicas afines de las del Marcelo de las *Novelas a Marcia Leonarda*, sin ocasionar por ello un final sangriento. De hecho, Ricardo en cierta medida se siente culpable por la situación, ya que ha descuidado la atención de su mujer. El lector es cómplice del sufrimiento de Ricardo, pero su esposa no llega a enterarse de que su marido conoce su adulterio. El caballero se presenta de ese modo a una cita concertada entre Casandra y su amante, donde le declara que está enamorado de otra. Padece el secreto del agravio y prescinde de la traición. Ricardo recupera el honor sin venganza sangrienta. La huella cervantina, en este caso, se plasma en la actitud del celoso que, al igual que Carrizales duerme con las llaves del aposento junto a él. Asimismo, la esposa sufre los celos infundados del marido.

---

<sup>780</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha I*, Edición de John Jay Allen, Madrid, Cátedra, 1994, p. 438.

<sup>781</sup> Augustín Redondo, *op. cit.*, p. 741.

No obstante, como hemos adelantado, en otras piezas lopescas, verbigracia *El castigo sin venganza*, el desagravio sangriento a causa de la infidelidad de la esposa y los desmesurados celos del marido resultan imparables. En esta tragedia, compuesta en 1631, Lope desarrolla la relación amorosa del conde Federico con Casandra, la joven esposa de su padre, duque de Ferrara, y la respuesta de este al descubrir el adulterio. El aristócrata ferrarés impone un castigo a los amantes ocultando la causa real de dicha venganza –su deshonra– bajo una falsa causa política. Otros temas dominantes son la relación casi incestuosa entre Federico y Casandra y el amor del Duque por su hijo.

El duque ha llevado siempre una vida licenciosa, negándose a contraer matrimonio para conservar su libertad; fruto de esta vida libertina es su hijo bastardo: Federico. Sin embargo, presionado por los súbditos, determina casarse con la joven Casandra. Federico se siente abatido ante la perspectiva de perder su herencia y con ella la sucesión del ducado. En cuanto se conocen, Federico y Casandra se enamoran a primera vista, pero ambos se resisten durante un tiempo a sus deseos. Tras varios meses de matrimonio, el duque no corrige sus vicios, no presta atención alguna a Casandra, por lo que ésta decide vengarse, dando rienda a su pasión prohibida por Federico en ausencia del duque, que se ha marchado a la guerra. El duque, curiosamente, regresa victorioso y reformado, resuelto, en fin, a llevar una vida decorosa. Pero para su sorpresa se da de bruces con la terrible traición de los dos seres que más ama. De ahí que urda un plan refinadísimo para no mancharse las manos de sangre: manda a su hijo a matar a un traidor disfrazado, que resulta ser Casandra, y luego, en letal lógica, ordena ajusticiar a Federico, con el pretexto de que este había asesinado a su madrastra al creer que ella iba a dar a luz al heredero que lo privaría del ducado.

El amor, la muerte y el honor son los tres ejes temáticos alrededor de los cuales gira la obra. El idilio abre y cierra la pieza teatral. En cuanto a la muerte, se entrevé en el primer encuentro entre Federico y Casandra, cuando Lucindo anuncia: «Mal Federico a obedecer se inclina / el nuevo dueño, aunque por ella viene. / Sale a los ojos el pesar que tiene»<sup>782</sup>.

La fragilidad humana se materializa en la figura del duque, quien se deja llevar por su donjuanismo y, posteriormente, se venga de la actitud que ha tomado su esposa, cansada de los hábitos de su marido. El egoísmo del duque es la principal causa del fatal desenlace. El disfrute y goce libertino provocan que Casandra se desespere y decida seguir adelante con la relación que mantenía con Federico. Lope presenta, por tanto, a

---

<sup>782</sup> Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, p. 145.

un hombre abatido tras vivir inmoralmemente. De esta forma es cómo el duque paga y lamenta su pasado. Es castigado por su libertinaje y, asimismo, se venga del de su esposa e hijo espurio. En este sentido, el papel de la adúltera está linderó al motivo de la muerte, en tanto que como madre putativa, esposa, madrastra, duquesa, amada y amante incestuosa –todo en el mismo personaje–, es aniquilada por decisión del duque.

El triángulo amoroso entre el duque, Federico y Casandra recuerda, siquiera por uno de sus flancos, al del *Curioso impertinente*. Los personajes se mueven por sus propios intereses, presos de la ira, la venganza, los celos y la muerte. Anselmo también descuidaba a su esposa en la novela cervantina y es en ese momento cuando esta pone las cartas sobre la mesa y hace valer su libertad. La diferencia entre ambos textos se cifra en que la huida de Anselmo es premeditada, pero la del duque no, pues necesitaba evadirse fuera del lecho conyugal para estar seguro de sus objetivos matrimoniales. El mensaje, pues, de ambos autores no es otro que cuidar del cónyuge y no mirar tanto por los propios intereses. Tanto Anselmo como el duque de Ferrara son víctimas directas de su propio castigo. No obstante, en la actitud final del duque prevalecen cuestiones de honor, ya que la condena impuesta es de índole política más que sentimental. El duque no se siente defraudado en sí por la infidelidad de su esposa y el desprecio de su hijo, sino más bien por la opinión pública al respecto. Parece no importarle en gran medida el adulterio de Casandra, pero sí su honor destrozado. Como apunta Antonio Carreño,

la figura dramática del duque de Ferrara es compleja y sinuosa; uno de los personajes más elusivos del teatro clásico español. Sus andanzas sobre las tablas, desde la apertura de la primera escena hasta el final, hilan una secuencia de motivos dispares: arrogancia, engreimiento e interés político (acto I), conveniencia y acomodo social, mediación y triunfo militar (acto II) y, finalmente, vuelto de Roma, revelación (*anagnórisis*), consideración de la justicia, castigo y tragedia (acto III)<sup>783</sup>.

La figura de Casandra emparenta con la Camila del *Curioso impertinente* por lo que atañe a la continua espera del reciente marido. Y es que ambas se encuentran sexualmente frustradas por la huida y el silencio de sus respectivos cónyuges, de ahí que busquen alivio en Lotario y Federico, respectivamente. Es entonces cuando pierden el derecho social como mujeres y son enviadas a la muerte o a la reclusión monacal de por vida. No obstante, Casandra es castigada por doble delito: el adulterio y el incesto. El

---

<sup>783</sup> Lope de Vega, «Introducción» al *Castigo sin venganza*, *op. cit.*, p. 59.

honor del noble está mancillado por la actitud de Casandra que, sin duda, desdora el linaje familiar. Asimismo, Federico, al dejarse llevar por sus impulsos, aprovecha el momento cuando su padre viaja a Roma, quebrantando así el sacramento que asumieron su padre y su madrastra.

Como decimos, el amor es otro detonante de la tragedia. Federico y Casandra conviven cotidianamente durante cuatro meses, mientras el duque está ausente, igual que lo hicieran Lotario y Camila una vez se retira –premeditadamente– Anselmo. En resumidas cuentas, a diferencia de Cervantes, Lope, frente a otros autores de novela corta de la época, y a la zaga de Matteo Bandello, convierte la venganza en castigo. Y en paralelo, la honra, destruida por el adulterio de Casandra, se transforma en conflicto de poder, pues da pábulo a la traición del heredero. De esta manera, el engaño de la esposa pasa a segundo plano. En realidad, lo que le duele al duque es matar a su propio hijo y no a Casandra, ya que su matrimonio se había sellado por interés. En palabras de Wardropper, «el duque ha perdido la felicidad por su propia culpa y por la de los que le ha traicionado. Y no ha perdido solo la felicidad. Ha perdido también, aunque no lo crea él, el honor»<sup>784</sup>.

#### 4.6. *Las colecciones de María de Zayas*

Son escasos los datos que poseemos todavía sobre la vida de María de Zayas, aunque hace menos de un año, gracias a Teruel, se ha podido refinar un dato importante relativo al apellido materno:

Manuel Serrano Sanz propone erróneamente en *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas* el nombre de Catalina de Barrasa, para transcribir seguidamente la partida bautismal con el nombre de María de Barasa, que ha sido unánimemente aceptado por la mayoría de sus estudiosos. Sin embargo, ya en el libro del padre Matías Fernández García nos encontrábamos con el apellido de Caraza. Ello nos llevó a consultar la fuente original: el Libro III de

---

<sup>784</sup> Bruce W. Wardropper, «Civilización y barbarie en *El castigo sin venganza*», en AA. VV., *El castigo sin venganza y el teatro de Lope de Vega*, ed. Ricardo Doménech, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 191-205 (p. 203).

bautismos (fol. 213) de la mencionada parroquia madrileña, que confirma el apellido materno de Carasa<sup>785</sup>.

Y es que como puntualiza Yllera en su estudio preliminar a los *Desengaños amorosos*, «casi nada se ha avanzado desde los tiempos de Serrano Sanz»<sup>786</sup>. Así las cosas, con seguridad sabemos que Zayas era de origen madrileño y vivió durante la primera mitad del siglo XVII. Según Álvarez y Baena<sup>787</sup>, era hija de don Fernando de Zayas y Sotomayor, caballero ilustre del Hábito de Santiago, capitán de Infantería. Su partida de bautismo data del 12 de septiembre de 1590 y se expidió en la parroquia de San Sebastián de Madrid. Su padre recibió en 1628 el hábito de Santiago y en 1638 fue nombrado corregidor de la encomienda de Jerez de los Caballeros, cargo que ocuparía pocos años, ya que en 1642 lo reemplazó don Lorenzo Fernández de Villavicencio.

Respecto a la muerte de la autora, no se conoce una fecha fiable. En Madrid, se han encontrado dos partidas de defunción, que casan con el apellido de Zayas: una de 1661 y otra de 1669. Tampoco se ha profundizado en su vida privada, pues se ignora si contrajo matrimonio. Parece haber pertenecido a la nobleza, según se deduce de su obra, ya que desprecia a los que llevan el título «don» sin corresponderle y maldice a los plebeyos. En el *Desengaño I*, elogia a don Pedro Fernández de Castro, conde de Lemos y gran protector y de los númenes de las letras hispánicas (con Cervantes a la cabeza, pues como se sabe el complutense le dedicó las *Novelas ejemplares*), pero no se tiene noticia de que la escritora lo siguiera hasta Nápoles como miembro integrante de la corte literaria liderada por Lupericio Leonardo de Argensola<sup>788</sup>. Zayas celebra a Lemos en estos términos:

---

<sup>785</sup> José Teruel, «El triunfo del desengaño. Marco y desengaño postrero de la *Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto* de María de Zayas», *Edad de Oro*, XXXIII, 2014, pp. 317-333 (p. 317).

<sup>786</sup> María de Zayas, *Desengaños amorosos*, ed. Alicia Yllera, Madrid, Cátedra, 1983, p. 11. La estudiosa hace referencia a la citada obra de Manuel Serrano y Sanz, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*, Madrid, Tipografía de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 1905, II, pp. 583-621.

<sup>787</sup> Joseph Antonio, Álvarez y Baena, *Hijos de Madrid, ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias artes. Diccionario histórico por orden alfabético de sus nombres*, Madrid, Benito Cano, 1791, IV, p. 48.

<sup>788</sup> María Martínez del Portal asegura que pasó muy joven a Nápoles, ya que «su padre, el hidalgo don Fernando de Zayas y Sotomayor, sirvió al conde de Lemos durante su virreinato en Nápoles». Además la estancia de Zayas en Nápoles, según la estudiosa, fue decisiva para su obra. No sólo le permitirá familiarizarse con la lengua y aspectos noveleros italianos, sino conocer lugares y costumbres ajenas a las propias que, con el paso del tiempo, asomarán por algunas de sus novelas: *La fuerza del amor* y *La más infame venganza*, principalmente. Véase María de Zayas, *Novelas completas*, ed. María Martínez Portal, Bruguera, Barcelona, 1973, pp. 9-10.

[...] nobilísimo sabio y piadoso príncipe, cuyas raras virtudes y excelencias no son para escritas en papeles, sino en láminas de bronce y en las lenguas de la fama<sup>789</sup>.

Entre 1621 y 1637 compuso poemas preliminares para distintos autores de los círculos literarios madrileños y es precisamente en 1637, su último año en Madrid, cuando vería la luz la primera parte de sus *Novelas amorosas y ejemplares*. Los críticos apuntan que Zaya residió durante un tiempo en Zaragoza, alrededor de 1647, pero los datos no resultan concluyentes. Se tiene constancia de que la muerte de Juan Pérez de Montalbán influyó en su estado de ánimo, ocasionando su aislamiento y hasta el alejamiento de las tertulias literarias que frecuentaba.

En las primeras novelas destacan ciertas notas pesimistas, pues da la sensación que Zayas sufrió numerosos desengaños amorosos, lo que endureció de pleno su postura hacia la figura masculina. Además, es evidente cómo se recrea en el final desastrado de cada relato, sobre todo en los *Desengaños amorosos* (1647). La protagonista de esta obra, Lisis, renuncia a contraer matrimonio con don Diego (*Primera parte*) y al final de los *Desengaños* se recluye en un convento. Esto ha hecho suponer a la mayor parte de la crítica que la autora hizo lo propio.

Orgullosa de pertenecer a la nobleza, Zayas desdeña a los plebeyos y menciona con rencor las tareas de los criados. Defensora, en fin, del orden establecido, excepción hecha del papel de la mujer en la sociedad, cuando se produce la decadencia de España no hace sino añorar en sus textos los reinados de los Reyes Católicos, de Carlos V e incluso de Felipe II. Todo ello queda patente en su idealización de la corte madrileña, verbigracia en *Amar solo por vencer*:

En la Babilonia de las Españas; en la nueva maravilla de Europa; en la madre de la nobleza; en el jardín de los divinos entendimientos; en el amparo de todas las naciones; en la progenitora de la belleza; en el retrato de la gloria; en el archivo de todas las gracias; en la escuela de las ciencias; en el cielo tan parecido al cielo, y, para decirlo todo de una vez, en la ilustre villa de Madrid, Babilonia, madre, maravilla, jardín, archivo, escuela, progenitora, retrato y cielo (en fin, retiro de todas las grandezas del mundo<sup>790</sup>).

---

<sup>789</sup> María de Zayas, *Novela completas*, p. 196.

<sup>790</sup> María de Zayas, *Novelas completas*, p. 485.

Como se ha dicho, defiende a ultranza el papel de la mujer, pues cree con firmeza en su capacidad intelectual y en los cargos de responsabilidad que puede desempeñar. No en vano, escribió sus *Desengaños* para advertir a las féminas de los engaños de los hombres. Azorín, en sus *Clásicos revividos*<sup>791</sup>, traza una conmovedora semblanza de lo que pudieron ser los últimos días de nuestra escritora. La pinta vieja y alelada en una pobre buhardilla madrileña. Es evidente que las palabras de autor del 98 son una lírica conjetura. Más verosímil resulta la opinión de González de Amezúa, quien apostilla que Zayas pudo acabar sus días, como la mayoría de sus heroínas, en un convento, «desengañada del mundo»<sup>792</sup>.

#### 4.6.1. *Novelas amorosas* (1637)

Zayas es conocida por dos colecciones de relatos breves: *Novelas amorosas y ejemplares* (1637, reeditadas en 1638) y *Desengaños amorosos* (1647), amén de haber dejado una comedia manuscrita, *Traición en la amistad*, que fue editada por Serrano y Sanz<sup>793</sup>. Sus versos se incluyen dentro de sus ficciones o sirvieron de pórtico, a guisa de lírico aplauso, a los volúmenes de otros, como fue el caso de Pérez de Montalbán (*Orfeo en lengua castellana*, 1624), Lope de Vega, en este caso de forma póstuma<sup>794</sup> o, de nuevo, y también como homenaje luctuoso, Pérez de Montalbán<sup>795</sup>.

A partir de la lectura de sus novelas, se deduce que participó en diferentes e insignes certámenes poéticos y academias literarias madrileñas. En la «Silva octava»<sup>796</sup> de *El laurel de Apolo*, Lope de Vega alaba su facilidad para versificar, y lo propio haría Castillo Solórzano en *La Garduña de Sevilla*, donde la denomina «Sibila de Madrid»:

[...] En estos tiempos luce y campea con felices lauros el ingenio de doña María de Zayas y Sotomayor, que con justo título ha merecido el nombre de Sibila de Madrid, adquirido por sus admirables versos, por su felice ingenio y gran prudencia, habiendo sacado de la estampa un libro de diez novelas que son diez asombrosos para los que escriben deste género, pues la meditada prosa, el

---

<sup>791</sup> Azorín, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1948, VIII, pp. 67-69.

<sup>792</sup> María de Zayas, *Desengaños amorosos*, ed. Agustín González Amezúa, Madrid, Real Academia Española, 1950, p. XXII.

<sup>793</sup> Manuel Serrano y Sanz, *op. cit.*, pp. 590-620.

<sup>794</sup> *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Carpio y elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre*, edición crítica, estudio y notas de Enrico Di Pastena, Pisa, Biblioteca Di Studi Ispanici, Edizioni Ets, 2001, p. 214.

<sup>795</sup> *Lágrimas panegíricas a la temprana muerte del gran poeta, i teólogo insigne, Doctor Juan Pérez de Montalbán*, Madrid, ed. Pedro Grande de Tena, Imprenta del Reino, 1636, f. 51v.

<sup>796</sup> Lope de Vega, *Laurel de Apolo*, Madrid, 1630, fols. 76-77.

artificio dellas y los versos que interpola, es todo tan admirable, que acobarda las más valientes plumas de nuestra España<sup>797</sup>.

Cuando el *Para Todos* de Pérez de Montalbán vio la luz en 1632, Zayas ya era de hecho conocida por sus versos, había dado fin a su comedia y ultimado una primera versión de sus novelas. Otros versos panegíricos de la madrileña se localizan en las obras de escritores coetáneos, caso de *Experiencias de amor y fortuna*, de Francisco de Quintana; la *Fábula de Píramo y Tisbe*, de Miguel de Botello; o el *Orfeo* de Montalbán. Respecto a los poemas que intercaló en sus propias novelas, cumplen cuatro funciones esenciales en los *Desengaños amorosos*: 1) son una ventana para que los personajes muestren sus propios sentimientos; 2) resumen algún lance de la narración; 3) dan pie a una segunda lectura narrativa desde la focalización de las emociones de los personajes; 4) y entrelazan las experiencias de los protagonistas con el marco narrativo principal. Parece, por ello, que sus modelos fueron, además de Cervantes y Castillo Solórzano, los *novellieri* a los que ya hemos hecho referencia: Boccaccio, Bandello y Salernitano, entre otros. Su inclinación a la lectura es patente y queda testimoniada en sus obras:

¿Qué razón hay para que no tengamos prontitud para los libros? Y más si todas tienen mi inclinación que en viendo cualquiera nuevo o antiguo, dejo la almohadilla y no sosiego hasta que le paso<sup>798</sup>.

En cuanto al teatro, como hemos señalado, escribió una comedia (*Traición en la amistad*) de la que Pérez de Montalbán alabó sus excelentes coplas. Es lógico que Zayas compusiera también obras dramáticas, debido al auge de este género durante el XVII. Su comedia no está exenta de interés, pero carece de acción. Presenta un eje argumental muy acorde con los temas habituales de Zayas: cómo tres amigas se unen para recuperar el amor de dos de sus amantes, que Fenisa, una amiga muy presumida, les ha arrebatado. Logra, con ello, que la coqueta se convierta en un emblema de mujer maligna, y lo logra de forma convincente.

En su obra pervive el espíritu aristocrático que vincula la virtud a la nobleza, que permanece ocupada en aventuras amorosas. La vieja afición de la nobleza a las armas ha desaparecido en parte con la novela corta del XVII y, en concreto, gracias a los relatos

---

<sup>797</sup> Alonso de Castillo Solórzano, *La Garduña de Sevilla y anzueto de las bolsas*, B. A. E., tomo 33, *Novelistas posteriores a Cervantes*, II, Madrid, Atlas, 1950, p. 184.

<sup>798</sup> María de Zayas, «Prólogo» a las *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. Agustín González de Amezúa, Madrid, Real Academia Española, Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles, 1948, p. XXII.



de Zayas. Con ello, la pretensión de la madrileña no es otra que captar la atención del público a través de la verosimilitud y no mediante hechos fantásticos. María Soledad Arredondo subraya el detallismo de la madrileña, puntualizando ciertos matices costumbristas de la sociedad del Seiscientos:

En cambio, la casa madrileña de las novelas cortas de María de Zayas es testimonio de una sociedad acomodada, con muchos detalles de ajuar doméstico, como corresponde al ambiente femenino, lo más propicio para insertar conflictos amorosos en el curso de reuniones sociales<sup>799</sup>.

Escribió dos colecciones compuestas por diez relatos cada una, cuyo marco es simple: un grupo de amigos se reúnen en casa de Lisis para acompañarla durante su convalecencia a causa de unas fiebres y deciden entretenerse a lo largo de cinco noches contando historias en las que prevalecen el amor y los celos. La impronta del modelo del *Decamerón* se antoja categórica desde el inicio. A estos relatos se añaden bailes, canciones y alguna que otra representación dramática en la línea de los momos del Renacimiento. Paralelamente, Zayas cuenta los amores entre Lisis y don Juan, idilio no correspondido que atormenta a Lisis. La disputa entre don Diego, pretendiente de Lisis, y don Juan que, aunque prefiere a Lisarda, no quiere perder a Lisis, da paso, dentro de la *cornice*, al trato de la promesa de matrimonio entre Lisis y don Diego.

A lo largo de la reunión, las mujeres cuentan historias que apuntan a la que se desarrolla en el marco, cuyas dosis de verosimilitud, de proximidad a la realidad, siempre dentro de la ficción, resulta algo mayor que en los relatos contenidos en el marco, pues Zayas incide en la constancia en el amor por parte de los personajes femeninos, así como en la necesidad de vengarse de los engaños. En cambio, la caracterización de los galanes abunda en tramas que descansan sobre la infidelidad. No obstante, en uno de los relatos la mujer miente al hombre, como sucede en *El castigo de la miseria* o en *El prevenido engañado*. Con ello, la autora va aproximándose cada vez más a la concepción tirsista del relato al vincular las historias que se cuentan con el marco dentro del cual se narran.

La relación entre marco principal y argumento de las novelas se hace más patente en la *Primera parte del Sarao*, resultando algo distinta en la *Segunda parte*. La única religiosa del grupo, doña Estefanía, cuenta un desengaño que es un verdadero

---

<sup>799</sup> María Soledad Arredondo, «El pincel y la pluma. Sobre retratos, paisajes y bodegones en la literatura del Siglo de Oro», *Anales de Historia del Arte*, 2008, Volumen Extraordinario, pp. 151-169 (p. 164).

relato hagiográfico y a continuación un milagro mariano. Luego un nuevo tipo de didactismo se superpone a la moralidad primitiva de la historia. Los relatos, en esta *Segunda parte*, inciden en el comportamiento de los personajes del marco principal. Tanto es así que las historias de esta continuación harán que Lisis renuncie al casorio con don Diego, optando por la vida seglar en un convento. Con ello, Zayas convierte a los personajes del marco en los primeros «lectores» del mensaje principal de las novelas, cargado de moralidad en relación con el mundo amoroso de los mismos. La influencia italiana también se hace palpable en el artificio novelesco. La mayoría de los autores del siglo XVII –excepción hecha, por ejemplo, de Cervantes, Camerino o Sanz del Castillo– se hicieron eco de este tipo de estructura novelera basada en el marco y los relatos abrazados por este.

Tal procedimiento consiste en la creación de una serie de personajes –por lo general, damas y galanes honestos y distinguidos– que se reúnen unos días en el campo o en algún patio para celebrar sus fiestas. Es entonces cuando comienzan a contar historias, bailan y cantan o representan comedias para paliar el tedio. De ahí que las novelas, integradas por dichas historias y sucesos se compilen luego en colecciones y se presenten enlazadas por la presencia –a veces incluso dentro de las propias ficciones: pensemos en los intercolumnios de las *Novelas a Marcia Leonarda*– de los personajes que las relatan. Como hemos avanzado, Boccaccio se valió de tal artificio en su *Decamerón* y, a imitación suya, la mayoría de los narradores italianos y españoles de los siglos XVI y XVII. Sin embargo, cabe recordar que tal estructura no es solo de cuño boccacciano, sino que proviene de épocas anteriores, pongamos por caso la narrativa oriental (*Las mil y una noches*), y sería reciclado durante el Medievo en el *Sendebär*, *Calila e Dimna* o *El conde Lucanor*.

Existen no obstante algunas diferencias entre las *Novelas amorosas y ejemplares* (1637) y los *Desengaños amorosos* (1647). En general, en las primeras impera el ardor, la gracia y el ingenio (*El prevenido engañado* y *El castigo de la miseria*), aunque en ocasiones su autora se recree en casos truculentos y sanguinarios, que, diez años más tarde, en los *Desengaños*, nos resultan más verosímiles. Con todo, Guillermo Díaz Plaja afirma que

su obra novelesca es atrevida, llena de imaginación exaltada, inverosímil a veces y realista casi siempre. Tiene notorio carácter romántico en los lances de amor; desmayos de los enamorados; cambios de traje entre hombres y mujeres; cruel castigo para la adúltera, que en realidad es inocente [...] Escenas en que

pobres mujeres son arrastradas por los cabellos, abofeteadas y cubiertas de golpes hasta sangrar. Hay tormentos sádicos y escenas de hechicería. Amores ardientes y canciones a la guitarra o con el arpa. Los amantes lloran, gozan y sufren. Los maridos son burlados y las venganzas son terribles. Es un mundo exaltado, maravilloso y sobrenatural, con apariciones nocturnas de fantasmas, sueños fatídicos, conjuros y embrujos eróticos, pactos diabólicos, raptos, estupro y asesinatos. Sus personajes son damas y nobles y caballeros hidalgos que pasan por estas novelas dejando un aroma de pecado y pasión<sup>800</sup>.

Para vincularse, creemos, al éxito de las *Novelas ejemplares*, María de Zayas emplea este término («novela») sólo en el título de su primera colección de relatos, pues ya no volverá a utilizar tal marbete. Las voces «maravillas»<sup>801</sup> y «desengaño» son las que reemplazan al concepto de «novela».

Cada una de ellas transcurre en una ciudad dependiente de la Corona española, aunque los personajes masculinos se desplazan a menudo de un lugar a otro. El detalle del espacio le permite a Zayas –y al lector– orientarse por territorios que dotan de un mayor grado de “realidad” a historias decididamente apasionadas y aun bizarras. Por ello, los efectos del veneno en Adriana (*Desengaño primero*) muestran la fuerza del amor que le condujo al suicidio, fruto de la desesperación; y por lo que se refiere a Camila, sobresale la crueldad de su marido (*Desengaño segundo*). Las «ásperas peñas de Monserrat» enfatizan la fuerza del amor, que ha dado pie a que Jacinta acuda a ese lugar, donde reina la soledad (*Desengaño primero*); y del mismo modo el detallismo declara la crueldad del hombre, en el momento en el que Inés es liberada de su angosta prisión (*Desengaño segundo*), o bien la obligación de Elena de vivir como un perro (*Desengaño segundo*).

En este sentido, cabe hacer referencia a que Zayas traza perfiles de personajes supeditados a la acción. Aunque se ha apostillado que la madrileña escribió una serie de narraciones en las que la profundidad psicológica de sus protagonistas resulta palpable, no existe, a nuestro juicio, excesivo interés por individualizarlos dentro de un grupo social muy determinado. No obstante, resulta evidente su habilidad para describir el

---

<sup>800</sup> Guillermo Díaz Plaja, *Antología mayor de la Literatura española. Vol. III. Barroco y Siglo de Oro*, Barcelona, Labor, 1970, p. 695.

<sup>801</sup> La autora emplea el término «maravillas» al corresponder estéticamente con los valores estéticos de la época: durante el XVII se concedió suma importancia al principio de la *admiratio*; la obra literaria debía asombrar al lector. Además, parece ser que para Zayas la palabra «novela» se usaba de forma despectiva para referirse a la mujer, que eran consideradas como «noveleras» (fantasiosas). Quizá, por ello, prefirió la voz «maravillas» (María de Zayas, *op. cit.*, ed. Julián Olivares, pp. 51-54).

estado anímico de los personajes, ya que dibuja claramente el carácter irresistible de la pasión amorosa o el desencanto de la mujer enamorada descuidada por su marido.

Llama la atención, de hecho, que de un total de veinte relatos, Zayas apenas concluya dos con final feliz: *El imposible vencido* y *El juez de su causa*. La mayoría de sus protagonistas no luchan por sus ideales y acaban huyendo del mundo, buscando un lugar de recogimiento, concretado en el convento. El alma humana, al no ver satisfechas sus pasiones, acaba por rendirse y entregarse a la vida espiritual. Es justo lo que sucedía en el caso –recordemos– de Leonora y Camila, respectivas protagonistas de *El celoso extremeño* y *El curioso impertinente*. Ambas renunciarán a sus objetivos amorosos cuando se da cuenta de que no pueden lograrlos, en buena medida por haber traicionado el sacramento del matrimonio. Un matrimonio sin amor, pero sacramentado, exige de una compostura por parte de la dama. En el momento en el que se atenta contra el mismo, aunque se trata de un amor verdadero, como el que siente en especial Leonora, por no decir que del descubrimiento del sexo y la pasión, hay que expiar la culpa, tal como exigen los artículos emanados de Trento. Así, las damas de Cervantes y varias de las de Zayas se rinden ante esta premisa, ingresando por ello en monasterios, lugares de retiro en los que reflexionarán sobre su doble desgracia –la inicial: el matrimonio no deseado; y la sucesiva: la infidelidad, con lo que ello conlleva–, sin recuperar por ello el amor (carnal y único) más deseado.

Además de estos finales, Zayas, sobre todo en sus *Desengaños*, acostumbra a evocar la muerte del personaje como colofón del relato. Parece que, como Cervantes, necesita mostrarle al receptor la moralidad a la que el ser humano debe plegarse durante las adversidades. Recordemos que Camila y Leonora eran castigadas por el autor del *Quijote* para que el lector se percate de aquel que comete errores y no los enmienda, llevado por la avaricia, la sensualidad o la ambición de poder, será castigado, es decir, recluido, con la vida monacal o la propia muerte: es lo que ocurre con estas mujeres y sus respectivos maridos: Anselmo y Carrizales.

En general, la narrativa de Zayas, acorde con el tipo de la novela que afloraba a comienzos del Barroco, ofrece complicadas historias de amor; no exentas de adulterios, raptos, desmayos, desafíos, separaciones repentinas y encuentros aún más inesperados, con pinceladas pastoriles y bizantinas, en los que brilla con luz propia el motivo del cautiverio (*La esclava de su amante* y *El juez de su causa*). En realidad, y a excepción de *El prevenido engañado* y *El castigo de la miseria*, en el corpus de la madrileña sale a escena con relativa frecuencia el hombre que engaña, acusa, abandona o castiga de

forma injusta a su esposa, preso de la enfermedad de los celos. Y aunque Zayas reconoce, en este sentido, que la figura femenina es débil, fruto de la educación recibida, salta a la vista que sus heroínas no permanecen impasibles ante el sufrimiento ni la rabia de haber sido objeto de burla. Se trata, pues, de mujeres avisgadas, sin que lleguen a rebelarse –ni tampoco a hacer bandera de– contra el «honor calderoniano».

Lo normal en sus relatos son las muertes y castigos sigilosos, que llegan de la mano de unos maridos propensos a las sangrías o el veneno. En cambio, en la novela *La más infame venganza*, el personaje don Juan, tras deshonar a la mujer del que fue amante de su propia hermana, grita sin sosiego:

Decidle a Carlos, vuestro dueño, que, como habiendo burlado a Octavia y deshonorándome a mí, no vivía con más cuidado, que ya yo me he vengado quitándole el honor con su mujer, como él me lo quitó a mí con mi hermana, que yo soy don Juan, hermano de Octavia; que ahora, que se guarde de mí, porque aún me falta tomar venganza de su vida, ya que la tengo en su honor<sup>802</sup>.

El amor es el eje principal de cada una de sus novelas. No sólo aparece en la trama principal, sino también en el marco narrativo y en los poemas<sup>803</sup>. Zayas describe minuciosamente las fases del cortejo: rondas por la calle de la dama, serenatas nocturnas, regalos a los criados para ganarse su complicidad, cartas... Por el contrario, el amor contradicho y obligado, repercute en la salud de los amantes, produciéndoles serias enfermedades o encaminándolos al suicidio. Si nos centramos en los personajes femeninos, las mujeres de Zayas no ocultan sus sentimientos ni, por ello, tienden a disfrazarse de hombre o a usar máscaras o embozos.

La madrileña adopta las pautas del amor platónico, tal como se deduce del idilio entre Esteban y Estefanía en *Amar solo por vencer*; sin embargo, si por algo destacan, es por la introducción de un erotismo nada soterrado que escasea en la novela corta del XVII, exceptuando ciertos cuentos de Camerino, Pérez de Montalbán y sobre todo Sanz del Castillo (*Mojiganga del gusto*, 1641) y Luis de Guevara (*Intercadencias de la calentura de amor*, 1685). Las damas de Zayas, pese a la importancia que tienen para ellas el honor y la honra familiar, luchan y acceden a las peticiones de los caballeros,

---

<sup>802</sup> María de Zayas, *Desengaños amorosos*, edición de Agustín González Amezcua, Real Academia Española, Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles, Madrid, 1950, p. 95.

<sup>803</sup> Véase al respecto Benito Quintana, «La poesía de los *Desengaños amorosos* de María de Zayas y su función unificadora en el marco narrativo», *Etiópicas*, 7, 2011, pp. 105-119, en el que explica la influencia del tema amoroso en cada uno de los extensos poemas que la autora intercala en sus relatos.

siempre y cuando estas resulten respetadas, bajo promesa de matrimonio. Sin embargo, este sentimiento causa cierto hastío en los hombres cuando consiguen desflorarlas. Las dueñas, en cambio, se mostrarán fieles a sus sentimientos y decisiones, que las aboca, no obstante, a un final desastrado: el desenlace de la mayoría de sus relatos incide en el hecho de que, tras la fachada del buen amor, se esconde el egoísmo y la búsqueda del placer por parte de los hombres. De ahí que los estudiosos de su narrativa coloquen en primer plano que María de Zayas es una pionera del feminismo, pues sus protagonistas, incluso aquellas que mueren acusadas de adulterio, no son sino víctimas de equívocas apariencias, reprochándole al hombre que sea la causa directa de los males de la mujer. Como puntualiza María José Martínez Girón,

Zayas cree firmemente en la capacidad intelectual de las mujeres, defiende su derecho a la cultura y a desempeñar cargos de responsabilidad, y escribe, sobre todo en sus *Desengaños*, movida por el deseo de defender el buen nombre de las mujeres y advertirlas de los engaños masculinos<sup>804</sup>.

En este sentido, presenta heroínas capaces de vengar por sí mismas la afrenta sufrida, como sucede en los relatos *La burlada Aminta* o *Al fin se paga todo*; mientras que otras se muestran decididas a perseguir a sus amantes o maridos para tomarse la justicia por su mano, como ocurre en *Aventurarse perdiendo*, *El desengaño amando* o *La esclava de su amante*.

Parecería una contradicción que este ceñirse al código del amor y el honor, al igual que la defensa contundente de los derechos de la mujer y de su castidad, armonicen con esta suerte de sanguinarias vengadoras que, si bien no siempre son castas, al menos deben aparentarlo<sup>805</sup>. Téngase en cuenta que Zayas vivió en una época en la que la aristocracia –su propio origen– abogaba incansablemente por la limpieza de la sangre y el linaje, como apunta Francisca Nogueroles:

En la sociedad barroca, la imagen de la mujer se encontraba lastrada por fundamentos ideológicos extraídos de las Sagradas Escrituras y de los más importantes tratados doctrinales de los siglos XV y XVI [...] El hecho de que una mujer asuma algún tipo de poder se consideraba índice de disolución social.

---

<sup>804</sup> María José Martínez Girón, «Dos feministas *avant la lettre*. María de Zayas Sotomayor y Madame de Sévigné», *Oceánide*, 2, 2010, pp. 1-10 (p. 6).

<sup>805</sup> Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Madrid, Aguilar, 1967, p. 897, Cervantes, en su novela *La fuerza de la sangre*, apostilla: «Más lastima una onza de deshonor pública que una arroba escondida».

Por ello, la misoginia se agrava en esta época de crisis, en que los principios ideológicos comienzan a resquebrajarse. Y, así, debemos entender el discurso transgresor de las escritoras dentro del marco ideológico de su tiempo, como exponente máximo de la réplica barroca<sup>806</sup>.

Luego en Zayas el honor resulta ser más un concepto social que moral, reflejo en del endurecimiento de la ideología de la sociedad, causado por la decadencia de España. Para la mayoría de los estudiosos, la originalidad de Zayas reside en un emancipado erotismo femenino. Las heroínas zayescas no se contentan con ser objeto pasivo del placer del hombre; es decir, no solo son deseadas sino que desean, y, si son objeto erótico del varón, éste puede ser igualmente objeto erótico suyo. Liberadas de su pasividad tradicional, sus personajes femeninos adquieren autonomía sexual. De acuerdo con Julián Olivares, «Zayas luego apoya su derecho de ingreso en la cultura de la imprenta afirmando la igualdad material y espiritual del hombre y la mujer. Sigue la línea del de otras feministas del Renacimiento: si la mujer tiene igualdad espiritual –y esto se concede teológicamente– entonces no hay una jerarquía de creación; y, por lo tanto, la ley natural que pretende avalar esta jerarquía es falsa»<sup>807</sup>.

No en vano, la «Introducción» a sus *Desengaños* denuncia explícitamente la misoginia de su tiempo:

Vuelvan por su fama en tiempo que la tienen tan perdida, que en ninguna ocasión hablan ni sienten de ellas bien, siendo su mayor entretenimiento decir mal de ellas: pues ni comedia se representa, ni libro se imprime que no sea todo en ofensa de las mujeres<sup>808</sup>.

Por ello, Zayas, anteponiéndose a su época, siente y escribe como una auténtica prerromántica<sup>809</sup>, ya que perfila en su obra episodios en los que el marido obliga a su esposa a beber en la calavera de su pretendido amante; los desmayos profundos en que caen con frecuencia damas y galanes; la pasión que los postra en el lecho por causa de

---

<sup>806</sup> Francisca Noguero, «Mujer y escritura en la época de Sor Juana Inés de la Cruz», *América Latina Hoy*, 30, 2002, pp. 179-202 (pp. 179 y 181).

<sup>807</sup> María de Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. Julián Olivares, Madrid, Cátedra, 2000, p. 38.

<sup>808</sup> María de Zayas, *Desengaños amorosos*, ed. Alicia Yllera, p. 124.

<sup>809</sup> Evangelina Rodríguez Cuadros y María Haro Cortés, *Entre la rueca y la pluma. Novela de mujeres en el Barroco*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, nota 17, pp. 24-25, apuntan al respecto que «el pesimismo vital de la Zayas, dulcificado en la Carvajal, la maximalización pasional reorientada en última instancia hacia la sublimación religiosa, la desilusión frente a los comportamientos de las clases sociales (unificadas en el seguimiento del irracional impulso amoroso), promueven un sentimiento de ruptura de la regla que invita a esa conceptualización romántica».

amores infaustos, poniéndolos al borde de la muerte; los disfraces o trueques de vestidos entre hombres y mujeres. Notas que, junto con otros anacronismos, la acercan a relatos como los de Céspedes y Meneses, Pérez de Montalbán y Cristóbal Lozano. Zayas no solo soñó con una igualdad de derechos muy *avant la lettre*, sino que se lo recuerda a sus lectores con aguda coquetería:

No es menester prevenirte de la piedad que debes tener, porque si es bueno, no harás nada en alabarle, y si es malo, por la parte de la cortesía que se le debe a cualquier mujer, le tendrás respeto. Con mujeres no hay competencias, quien no las estima es necio, porque las ha menester; y quien las ultraja ingrato, pues falta al reconocimiento del hospedaje que le hicieron en la primera jornada. Y así, pues, no has de querer descortés, necio, villano, ni desagradecido. Te ofrezco este libro muy segura de tu bizarría, y en confianza de que si te desagradare, podías disculparme con que nací mujer, no con obligaciones de hacer buenas novelas, si no con muchos deseos de acertar a servirte<sup>810</sup>.

Uno de los objetivos de la autora desde el *Prólogo* a sus *Novelas amorosas* no es sino captar la benevolencia de su público, acentuando los ejes temáticos clave. Como apostilla Jean-Michel Lásperas, «les nouvelles de María de Zayas permettent au lecteur, par l'ho rizon d'attende que lui assure l'investiture de l'Histoire, de croire à la réalité de tel ou tel personnage»<sup>811</sup>. La madrileña opta, en este sentido, por la distribución narrativa bipartita ya que, invita a los hombres a que lean su obra en paralelo a los entretenimientos de Lisis con las damas y galanes. Asimismo, establece una antítesis entre las narradoras del marco y las heroínas de sus relatos, a menudo víctimas de su historia amorosa en los *Desengaños*. Ejemplos de ello son la pasividad femenina en aquellas que desconocen las circunstancias de la vida, convirtiéndose por ello en una fácil presa para el hombre, que se burla de su inocencia y las abandona. O, por el contrario, la conciencia por parte de la propia mujer de que son ellas las víctimas del personaje masculino, lo que las conduce a salir de ese estado liminar hasta prevalecer como sujeto autónomo, logrando así que su pareja cumpla su palabra, aunque al final e decante por abandonar al galán e ingrese en un convento. No obstante, como señala Andrea Blanqué,

---

<sup>810</sup> María de Zayas, «Prólogo» a las *Novelas amorosas y ejemplares*, p. XXII.

<sup>811</sup> Jean-Michel Laspéras, «Personnage et récit dans les *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas y Sotomayor», en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 15, 1979, pp. 365- 384 (p. 369).



en efecto, María de Zayas es agudamente consciente de la fuerza transgresora de su voz y de su pluma. Como se infiere rápidamente de las citadas líneas del «Prólogo» [de las *Novelas amorosas*], sus palabras se inscriben en una matriz prevista, en donde a las mujeres sólo les es concedido el silencio y a los hombres el don de hablar. La ruptura de esta consigna implica dos novedades escandalosas: la primera, nos señala la voz de una mujer que se hace escuchar porque tiene algo para decir, o sea, una historia para contar. La segunda es que, por esta vez, es el hombre el que debe dejar de hablar para escuchar al otro, o sea, a la mujer<sup>812</sup>.

Conjuntamente, las *Novelas* y los *Desengaños* son relatos en los que Zayas expone su visión del hombre y de la mujer por medio de los avisos que Zayas endereza a las damas a causa de los repetidos engaños de sus festejadores; y también, por lo que se refiere al galán, como advertencia de su propia degradación respecto a su conducta con las damas. En ambas colecciones la madrileña presenta el amor desde una doble óptica; por una parte, las convenciones del amor cortés y, por otra, la transgresión individual de dicha tipología sentimental. Al ser el amor el eje temático de la novela corta del XVII, éste se vive a menudo como desengaño, una de las claves de la estética barroca, ya que la contemplación, el silencio, las lágrimas, son consecuencias evidentes de un amor empobrecido. Por ejemplo, Lisis, la protagonista de sus historias, asume tal marco pesimista. La vigilancia en el mundo se abandona por el retiro en el convento –paradoja de libertad para la mujer–. De ahí, que, en cierto y claustrofóbico modo, dicho monasterio sea la «habitación propia» de la mujer en los relatos del Siglo de Oro. El personaje femenino, al abrazar la vida monacal, permanece desvinculado con la realidad y encorsetado en un mundo que le resulta desconocido. Por ello, muestra su rebelión contra el medio, su rechazo al ambiente social de la época. Se trata, pues, de una novela llevada al extremo del tremendismo, al poner en solfa la desnudez o ceguera de las pasiones más primitivas, como son el amor, los celos y la doble moral. Todo ello, como adelantamos, envuelto en la libertad con que proceden las mujeres zayescas en el ámbito sexual y amatorio, teniendo en cuenta las circunstancias de la época que, como acertadamente sostiene Carmen Solana, no facilitaban los objetivos que las dueñas se marcaban: «la voz de María de Zayas se alza en la sociedad del siglo XVII donde la

---

<sup>812</sup> Andrea Blanqué, «María de Zayas o la versión de las “noveleras”», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIX, 2, 1991, pp. 921-950 (p. 923).

mujer estaba destinada a casarse, a obedecer y honrar a su marido, y donde leer y escribir no sólo eran tareas secundarias sino que a veces se consideraban un peligro»<sup>813</sup>.

La autora madrileña polemiza explícitamente contra la concepción que sostiene la maldad intrínseca de la mujer, atribuyendo en cambio al hombre el origen de la corrupción: «la culpa de las mujeres la causan los hombres»<sup>814</sup>. Pero también denuncia los puntos débiles de esa lectura misógina, puesto que si el poder lo detentan los hombres, es de esperar también que la responsabilidad de los designios y el futuro de la comunidad dependa de ellos y no de las damas: «Toda la carga de las culpas es al sexo femenino, como si no fuese mayor la del hombre, supuesto que ellos quieren ser la perfección de la naturaleza. Luego, mayor delito será el que hiciese el perfecto que el imperfecto»<sup>815</sup>. En palabras de Pilar Alcalde, la madrileña persigue en sus relatos un objetivo doble, «pues no solo presenta los hechos ciertos, sino que además, lo hace ante un público que corrobora la verdad con su propia experiencia»<sup>816</sup>.

Escuchemos la voz de Filis, cuando se interroga sobre la memoria, el pasado, los arcanos del poder y la desigualdad:

Como los hombres, con el imperio que Naturaleza les otorgó en serlo, temerosos quizá de que las mujeres no se les quiten, pues no hay duda de que si no se dieran tanto a la compostura, afeminándose más que Naturaleza les afeminó, y como en lugar de aplicarse a jugar las armas y a estudiar las ciencias, estudian en criar el cabello y matizar el rostro, ya pudiera ser que pasaran en todo a los hombres<sup>817</sup>.

La acción de las *Novelas amorosas y ejemplares* se sitúa en Madrid durante una tarde helada de diciembre del primer tercio del siglo XVII. En casa de Lisis y Laura, su madre, se reúnen cuatro damas para entretener a la joven, enferma de unas cuartanas. Para celebrar las Pascuas, invitan a cinco galanes para que participen del sarao. A causa de la desgana de Lisis, su madre es la que se encarga de orquestar la tarde de regocijo y les entrega a los músicos las letras y romances que han de cantar. Al resto les sugiere la idea de contar «maravillas» durante unas cuantas noches en las que se celebrarán cenas,

---

<sup>813</sup> Carmen Solana Segura, «Las heroínas de las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas frente al modelo femenino humanista», *Lemir. Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 14, 2010, pp. 27-33 (p. 27).

<sup>814</sup> María de Zayas, *Desengaños amorosos*, p. 200.

<sup>815</sup> *Ibidem*.

<sup>816</sup> Pilar Alcalde, «La fiabilidad de la voz femenina como propuesta de novela en María de Zayas», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 35, 2007, pp. 1-4 (p. 2).

<sup>817</sup> María de Zayas, *Desengaños amorosos*, p. 228.

bailes y danzas. Dichas fiestas tienen su asiento en la alcoba de Lisis, una habitación «aderezada de unos costosos paños flamencos, cuyos boscajes, flores y arboledas parecían las selvas de Arcadia o los pensiles huertos de Babilonia»<sup>818</sup>, que conforman un *locus amoenus*, en el cual el sarao cobrará dimensiones de espectáculo y teatralidad. Llama especialmente la atención el valioso tapiz con paisaje arcádico que representa un cuadro natural dentro de otro cuadro.

En la «Introducción» a sus *Novelas*, la madrileña presenta a los personajes que intervienen en las historias de forma jerarquizada, otorgándole la máxima importancia a Lisis, «hermoso milagro de la naturaleza y prodigioso asombro de esta Corte»<sup>819</sup>, y a don Juan «caballero mozo, galán, rico y bien entendido»<sup>820</sup>. Las restantes damas atienden por Lisarda, Matilde, Nise y Filis, y se caracterizan por ser nobles, ricas y hermosas; por su parte, los galanes que las acompañan son don Álvaro, don Miguel, don Alonso y don Lope, igualmente nobles y hombres de bien.

El mal que atormenta a Lisis es obviamente amoroso. Lisis pensaba entregarse en matrimonio a don Juan, quien aspira al amor de Lisarda, prima de Lisis. La joven, por tanto, debe aparentar la felicidad ante el principal agente de sus celos. Desde el marco, la autora hace referencia a la enfermedad que los enamorados padecen. Esta discordia entre los distintos personajes de la *cornice* se deduce, en buena medida, de la indumentaria de cada quien: por una parte, Lisis viste de azul, el color de los celos; por otra, don Juan aparece solo y ataviado en tonos pardos, al igual que Lisarda. Cada personaje se define, pues, por el color de aquel o aquella que no es su pareja. Antes de que Lisarda comience a contar el primer relato, Lisis canta un romance cuyo tema, la traición amorosa, es percibido por los invitados:

Escuchad, selvas, mi llanto,  
oíd, que a quejarme vuelvo,  
que nunca a los desdichados  
les dura más el contento.  
Otra vez hice testigos  
a vuestros olmos y fresnos,  
y a vuestros puros cristales  
de la ingratitud de Celio.  
Oísteis tiernas mis quejas,

---

<sup>818</sup> María de Zayas, *Novelas completas*, p. 39.

<sup>819</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>820</sup> *Ibidem*, p. 37.

y entretuvistes mis celos,  
con la música amorosa  
destos mansos arroyuelos.  
Vio tierno su sinrazón,  
obró mi firmeza el cielo,  
procuró pagar finezas  
sino que se cansó presto.  
Salí a gozar mis venturas  
alegre de ver que en premio  
de mi amor, si no me amaba  
le agradecía, a lo menos<sup>821</sup> [...].

Zayas hace a sus mujeres «relatoras», constructoras de historias y protagonistas, al objeto de dotarlas de las aptitudes necesarias para defender por sí mismas su honor, sin verse sometidas a la violencia masculina. En este sentido, los argumentos de las novelas perfilarán la decisión final de Lisis y los juicios de los demás personajes, por lo que el marco narrativo central recupera de nuevo su relevancia, promoviendo así la ejemplaridad que el lector busca –y encuentra–, distanciándose de ese manera de los modelos italianos. Ya lo había subrayado la propia Zayas en el «Prólogo» a sus *Novelas amorosas y ejemplares*, donde sostiene, sin titubeos, su principal objetivo: escribir dos colecciones de relatos breves en los que prevalecen la fuerza y la lucha de la mujer:

Quién duda, lector mío, que te causará admiración que, una mujer tenga despejo no sólo para escribir un libro, sino para darle a la estampa. [...] Quién duda, digo otra vez, que habrá muchos que atribuyan a locura esta virtuosa osadía de sacar a luz mis borriones, siendo mujer, que en opinión de algunos necios, es lo mismo que cosa incapaz<sup>822</sup>.

Uno de los pasajes más hechiceros del mundo novelístico de Zayas es, sin duda, el establecimiento en el marco narrativo, a comienzos de la «Segunda parte» del Sarao, una especie de código *sui generis* al que los asistentes a la reunión con Lisis deberán ceñirse a la contar sus novelas. En efecto, la anfitriona dispone de los tres días que durarán las Carnestolendas para contarlas, con lo que, una vez más, la madrileña se vale de los manidos tópicos que envuelven a la novela cortesana para cumplir con el objetivo

---

<sup>821</sup> María de Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, p. 171.

<sup>822</sup> María de Zayas, *Tres novelas amorosas y tres desengaños amorosos*, ed. Alicia Redondo Goicoechea, Madrid, Castalia, 1989. P. 47

de «defender a las mujeres». El Carnaval es aquí un mero pretexto –como en el *Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid* (1627), de Castillo Solórzano– para que los caballeros y las damas se reúnan en días festivos, dotando así a la novelística de Zayas de mayor fuerza subversiva:

[...] habían de ser las damas las que novelasen (y en esto acertó con la opinión de los hombres, pues siempre tienen a las mujeres por noveleras), y en segundo, que los que refiriesen fuesen casos verdaderos, y que tuviesen nombre de desengaño (en esto no sé si los satisfizo, porque como ellos procuran siempre engañarlas, sienten mucho se desengañen)<sup>823</sup>.

Nótese que aunque Zayas apuesta por un tipo de amor que nace del trato y del conocimiento mutuo, en sus *Novelas* predomina el amor pasional. De la misma forma, describe el cortejo amoroso, que comienza con el paseo de la calle donde vive la dama, en ocasiones acompañado de serenatas y reforzado por el envío de cartas y el soborno de ciertos criados. El caballero y el objeto de sus desvelos aparecen siempre adornados de tres características básicas: nobleza, hermosura y virtud. El noble es el único capaz de emprender acciones elevadas, así como amar por encima de la pasión y del interés. La riqueza es otro bien heredado, ya que no está bien visto conseguirla o aumentarla, sino sólo gastarla de forma ostentosa. Inherente a la nobleza, la belleza suele calificarse también como heredada y por ello no individual. Enraizada en el idealismo platónico, se relaciona con la bondad y el amor, fruto de la contemplación de su hermosura por parte del galán. La virtud de la dama es, a su vez, secuela natural de su castidad y discreción. En cambio, en los caballeros predominan la valentía y la galantería. La brecha abierta entre estas cualidades es fuente de conflictos, ya que el protagonista acostumbra a imponerse con engaños sobre la castidad de la dama que, al no ser tan perfecta como debiera, se convierte también en detonante de la tragedia. Los restantes personajes actúan anclados a una de estas cualidades de los protagonistas: por un lado, los discretos, que son ricos y nobles; por el otro, los desaforados, asociados con los pobres y plebeyos. El tipo del «padre» no sale bien parado de las *Novelas* de Zayas, pues parece más interesado en las consideraciones sociales que en la felicidad de sus hijos. Además de ser ambicioso, puede llegar a ser cruel con sus hijas e infiel a su esposa. Respecto a los criados, son despreciados por la madrileña, que carga las tintas sobre ellos.

---

<sup>823</sup> María de Zayas, *Desengaños amorosos*, p. 118.

Las relaciones amorosas apenas proporcionan momentos de felicidad, ya que su concepción apasionada y fatalista le hace convivir siempre con el dolor del desdén, los celos y las trabas del honor, cuyo intento de superación conducirá, sin remedio alguno, a la desgracia. Como decimos, uno de los rasgos más originales de la autora madrileña es la visión pesimista que impide el final feliz de la novela corta. La solución de *Zayas* se encuentra en el ingreso en el monasterio, muy relacionado con la defensa de la mujer, el motor de su escritura. Para ayudar a las lectoras del XVII, desvela las trampas del amor masculino, magnificando su fuerza, para que la huida de la mujer hacia el convento cobre todo su sentido y sea la única solución definitiva.

Como aspecto inherente a la pasión amorosa, siempre en el ámbito de la visión pesimista de los idilios, *Zayas* destaca el erotismo. Presenta a personajes femeninos muy activos sexualmente, más que alejados de la «pasividad». Estas mujeres se diferencian de los conocidos «don Juanes» por la fidelidad que guardan a sus enamorados. Por otro lado, el sentimiento amoroso está limitado por los usos del honor, impidiendo su desarrollo natural. En numerosas ocasiones sirve de detonante a la desgracia, pues el honor reside en la conducta sexual de las mujeres, convirtiéndose en el antagonista tradicional del amor. Presente en el teatro y en la novela del XVII, la dualidad entre el amor y el honor provoca un enfrentamiento de contrarios, obteniendo como desenlace el perdón o el desagravio. En concreto, en las *Novelas de Zayas*, la solución suele cifrarse en la venganza, con la mujer como víctima.

En el momento del castigo la madrileña se ve obligada a plegarse al conservadurismo social, antítesis directa respecto a su consideración de la mujer. La descripción de las muertes, torturas y lágrimas son motivos macabros y tremendistas, cuyo fin no es otro que encandilar al lector. Los sueños simbólicos, conjuros y agüeros, entre otros, suelen localizarse en un espacio muy concreto: el dormitorio. Las calles nocturnas mantienen ese matiz tortuoso y amenazador, siendo propicias para el galanteo; y las iglesias suelen ser las sedes para el primer cruce de miradas entre los futuros enamorados.

En cuanto a la estructura de la *Primera parte del Sarao*, las *Novelas amorosas*, recordemos que están agrupadas por un marco narrativo motivado por una reunión casual que permite a los participantes la narración sucesiva de varias novelas, siguiendo el sistema del *Decamerón* de Boccaccio. Tanto las *Novelas* como los *Desengaños* están pensados como una unidad, pues la *cornice* apenas difiere; si acaso en la *Segunda parte del Sarao*, se cumple el destino de Lisis, narradora principal y organizadora del sarao.

En definitiva, el didactismo de la madrileña se dirige a cambiar las actitudes de las mujeres frente al amor y los hombres, a los que Zayas considera unos embaucadores y la causa de la mayoría de las desgracias femeninas. Por ello, apuesta como funciones principales de la novela por divertir, enseñar y conmover (*delectare, prodesse y movere*) para lo cual debe mantener el equilibrio artístico que conduzca a los lectores a la admiración por los casos narrados y, con ello, al cambio de actitud del ser humano en la vida real.

#### 4.6.1.1. *Aventurarse perdiendo*

«...Más aventuráreme perdiendo, no porque crea que he de ganar, que ni él dejará de ser tan ingrato, como yo firme, ni yo tan desdichada como he sido, mas por lo menos comerá el alma el gusto de su vista, a pesar de sus despegos y deslealtades»<sup>824</sup>. He aquí una de las abundantes reflexiones sobre el amor que la protagonista de esta historia, la bella Jacinta, grita al abismo sin hallar respuesta alguna. Zayas presenta en su «maravilla» la desdicha de una mujer que lucha constantemente por el amor y no consigue ni retenerlo ni disfrutarlo por diferentes motivos, como la muerte de don Félix, su gran pasión, y las despiadadas infidelidades de Celio, que repercuten en el estado anímico de la protagonista. Por ello, la autora insiste en las desventuras de las mujeres, así como en el daño que producen las mentiras de los hombres. Por ello, subraya la importancia de no lanzarse al precipicio persiguiendo anhelos desenfrenados:

... en el discurso de ella veréis cómo para ser una mujer desdichada, cuando su estrella le inclina a serlo, no bastan ejemplos ni escarmientos; si bien serviría el oírle de aviso para que no se arrojen al mar de sus desenfrenados deseos, fiadas en la barquilla de su flaqueza, temiendo que en él se aneguen, no sólo las flacas fuerzas de las mujeres, sino los claros y heroicos entendimientos de los hombres, cuyos engaños es razón que se teman<sup>825</sup>.

La acción comienza con la topografía de las ásperas peñas de Monserrat, plenas de resonancias religiosas, entre las que Fabio, personaje externo al argumento central e ilustre hijo de la villa de Madrid, escucha las cuitas amorosas de una voz femenina. El cansancio y la soledad del personaje se ajustan, pues, así como las quejas, a las notas

---

<sup>824</sup> María de Zayas, *op. cit.*, p. 72.

<sup>825</sup> *Ibidem*, p. 42.

agrestes de aquel lugar. Los gritos, resultado de su desesperación por el abandono del amor, repercuten en Fabio de tal manera que le resulta imposible ignorarlos:

¿Quién pensará que mi amor  
escarmentado en mis males,  
cansado de mis desdichas,  
no hubiera muerto cobarde?

[...]

Quiere amor que no te olvide,  
Quiere amor que más te ame<sup>826</sup>...

De nuevo salta a la vista el desdoblamiento narrativo en tres planos ficticios<sup>827</sup>: el primero, el marco; el segundo, la maravilla contada por Lisarda; y el tercero la autobiografía de Jacinta dentro de la historia. La voz femenina alaba los placeres del amor y, especialmente, las penalidades que conlleva amar y ser amado. Por mucho tiempo que pase e incluso cuando llegue el momento de la muerte, el amor seguirá perviviendo en su alma. Tras escuchar tales lamentos, Fabio divisa la figura de un joven mozo, vestido con un calzón pardo, una blanca y erizada piel de cordero que portaba un zurrón y un cayado, aun cuando la voz sea femenina. Zayas participa del disfraz para esconder la verdadera identidad de la protagonista, en este caso Jacinta, que se ocultaba de sus vivencias pretéritas, motivo perceptible en otras novelas de la madrileña, como *La burlada Aminta y venganza del honor* o *El juez de su causa*.

La madrileña entabla una conversación con Fabio, en la que le cuenta su desgraciada e infame historia. El caballero, ajeno en un principio a dicha trama, escucha atento el relato de los hechos. Jacinta huía de los peligros que podía ocasionarle la opinión de sus nobles familiares, adelantando una opinión poco favorable sobre el papel que les aguardaba a las mujeres en la sociedad: considera que sirven exclusivamente para desempeñar la función de criada, «pues no se puede fiar nuestro valor nada, porque tenemos ojos, que, a nacer ciegos, menos sucesos hubiera visto el mundo, que al fin viviéramos seguras de engaños»<sup>828</sup>.

---

<sup>826</sup> María de Zayas, *op. cit.*, pp. 43-44.

<sup>827</sup> Semejante marco narratológico emplea Zayas en el comienzo de sus *Desengaños*, en los que Zelima, amiga de Lisis, presenta las historias del *Sarao* y cuenta su vida, tras desenmascararse y presentarse como doña Isabel Fajardo. Con ello, marco y relato se fusionan.

<sup>828</sup> María de Zayas, *op. cit.*, p. 47.



Su historia de amor deriva de un sueño que tuvo una determinada noche. Es a partir de lo inverosímil cómo Zayas encuadra el relato, acompañado también de matices realistas sobre todo por lo que se refiere al espacio. Mediante la analepsis, la autora conduce al lector a sumergirse en una pasión amorosa que le causa tormento y dolor. La protagonista tiene claros sus sentimientos hacia don Félix, los cuales se encuentran tan enraizados que no puede olvidarlos. En este caso, Jacinta vive en soledad y, aunque disfrutara de un segundo amor, el sueño forma parte de su estado anímico ilusorio, con el que la protagonista se siente identificada y, además, lo califica de racional. Para Jacinta el haber visto en estado de duermevela el rostro de don Félix aun antes de conocerlo es una señal de amor perpetuo:

Deseaba yo, noble Fabio, hallar para dueño un hombre de su talle y gallardía, y traíame tan fuera de mí esta imaginación, que le pintaba en ella, y después razonaba con él, de suerte que a pocos lances me hallé enamorada sin saber de qué, porque me puedes creer que si fue Narciso moreno, Narciso era el que vi<sup>829</sup>.

La joven Jacinta esperaba impaciente la venida de su soñado caballero, ilusión que le pasará factura, llegando a perder el apetito y a no poder conciliar el sueño. La protagonista vive para cumplir sus fantasías, alejada de su propia realidad. No se ocupa de sí misma y, sin embargo, dedica horas a preocuparse por no poder permanecer junto a ese galán que no es sino producto de su imaginación. Por ello, permanece sumida en una profunda tristeza que sólo el destino podrá paliar. Zayas, en este sentido, no castiga los propósitos ilusorios de la mujer. Jacinta gozará de los amores de don Félix, aun en aquellos lances en los que se pregunta si habrá enloquecido por prendarse de una sombra:

[...] mas yo que no amaba sino una sombra y fantasía, ¿qué sentirá de mí el mundo?, ¿quién duda que no creará lo que digo, y si lo cree me llamará loca? [...] Mas todo paraba en volverme a querer a mi amante soñado<sup>830</sup> [...].

Hasta tal punto llegó su enajenación que compone unos versos en los que destaca la locura del amor, dirigidos a ese joven amado, al que todavía no conoce. La

---

<sup>829</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>830</sup> *Ibidem*.

muerte permanece implícita y muy cerca de la protagonista, la cual «adora lo que no ve y no ve lo que adora»<sup>831</sup>. En este caso, el sueño se cumple y Jacinta vuelve a ver el rostro que conoció en sueños. El primer contacto entre ambos –*ex visu*– desencadenó tan dichoso amor. Don Félix afirmó que «tal joya será mía, o yo perderé la vida»<sup>832</sup>. Los primeros pasos de galanteo se desarrollaron a la manera usual de la época: el galán, supervisado por un criado, pasea por la calle donde reside la dama, acompañado de un instrumento musical, en este caso una guitarra, con el que recitará una serie de versos laudatorios. Cuando la relación parece estar afianzada, la autora madrileña desarrolla el juego de enredo en el que prevalece el desengaño y los celos. Doña Adriana, una prima del noble caballero, posa sus ojos en la gallardía de don Félix. Pretende arrebatarse el amor a Jacinta. Para ello, se hace la víctima hasta tal punto de enfermar. Por ello, el galán abandona el juramento de desposorio con Jacinta, pues no puede dejar morir de amor a su propia sangre. Es cómo Zayas destaca la fortaleza de la mujer, que no se rinde ante las adversidades del destino y dibuja el perfil de un caballero abatido, y hasta dubitativo entre dos damas muy diferentes, plegándose a complacer a la más débil y astuta:

No quiso don Félix ser la causa de la muerte de su prima ni dar con una desabrida respuesta pena a su tía. Y en esta conformidad, le dijo, fiado en el tiempo que había de pasar en tratarse y venir la dispensación, que lo tratase con su padre, que como él quisiese, lo tendría por bien<sup>833</sup>.

No se trata aquí de una celopatía infundada, ya que, como vemos, Jacinta tiene motivos para ello. En efecto, el caballero se encontraba en una situación embarazosa, de la que le era difícil salir. Y toma la decisión de no abandonar su verdadero amor para que su dama no se sintiera frustrada ni sola, visitándola en cuanto le era posible. Por una parte, Zayas hace hincapié en la cobardía del galán, ya que no mantiene su palabra ante la mirada de Jacinta. Empero, por otra parte, se muestra compasivo con doña Adriana, a cuyos sentimientos no corresponde:

[...] librado el desengaño de su amor y la satisfacción de mis celos, porque como un hombre no tiene más de un cuerpo y un alma, aunque tenga muchos

---

<sup>831</sup> María de Zayas, *op. cit.*, p. 49.

<sup>832</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>833</sup> *Ibidem*, p. 53.

deseos, no puede acudir a lo uno sin hacer falta a lo otro, y la pasada noche mi don Félix por haberlo tenido conmigo, había faltado a su prima<sup>834</sup> [...].

El caballero se da cuenta de que no puede faltar a su cita con su dama. Al echarla de menos, lucha por mantener su amor. Intenta complacer a su prima, pero le es imposible olvidarse de la belleza de Jacinta. Por ello, no renuncia a la idea del matrimonio y se celebran los desposorios a espaldas de la opinión de doña Beatriz. Cuando ésta se entera, entra en cólera y, abrumada por los celos, prevalece su deseo de venganza.

Doña Adriana no tarda en suicidarse. Sin el amor de su primo ya no le quedaba honra que preservar. Decidió, por tanto, que su presencia no tenía validez ninguna y, bebiendo el solimán que había echado en el jarabe, se quita la vida. He aquí el castigo más cruel para don Félix, el cual intentó que su prima no enfermara de amor. Jacinta, por su parte, permanece dolida por el triste final de doña Adriana, al sentirse igualmente culpable de ese suicidio:

Y así, puedes considerar, Fabio, cuál estaría su casa, y la ciudad y yo que en compañía de doña Isabel fui a ver este espectáculo, inocente y descuidada de lo que estaba ordenado contra mí, aunque confusa de ser yo la causa de tal suceso, porque ya sabía por un papel de mi esposo, lo que había pasado con ella<sup>835</sup>.

No obstante, la muerte de doña Adriana repercute durante poco tiempo en la vida de los protagonistas. Los cónyuges se reencuentran por la noche. El padre de Jacinta se mantiene a la expectativa por si su hija abandona la alcoba. Sucede entonces que se da cuenta de que la bella joven está con su amado y, por ello, se dispone a liquidarlo. Este episodio da lugar al ingreso de Jacinta en un convento para resguardarse de las vengativas intenciones de su progenitor. Aunque Jacinta pasara un tiempo en dicho retiro, es consciente de que hasta que su padre no aceptara su matrimonio con don Félix no cejarían en su empeño de matarlo. De hecho, el hermano de la joven hiere al caballero de forma imprevista. Por ello, el galán decide marchar a la guerra, ya que su encomienda no era otra sino la de defender su patria. De este modo, dejando que el tiempo transcurra, podría ser aceptado por la familia de su amada:

---

<sup>834</sup> María de Zayas, *op. cit.*, p. 54.

<sup>835</sup> *Ibidem*, p. 56.

Considera, Fabio, mis lágrimas y mis extremos con tan tristes nuevas, que fue mucho no costarme la vida, y más viendo que aquella misma noche había de ser la partida de mi querido dueño a Flandes, refugio de delincuentes y seguro de desdichados, como lo hizo, dejando orden en mi regalo, y cuidado a su padre de amansar las partes y negociar su vuelta<sup>836</sup>.

No obstante, viendo que su enemigo marchaba a la guerra, el padre de Jacinta, como no podía vengarse de su yerno, lo hizo de su hija, prohibiéndole entonces la lectura de las cartas de su amado. Sólo le entregó una de ellas, falsificada, en la que se le informaba de la supuesta muerte de don Félix. Este hecho desencadena una profunda tristeza en Jacinta, precipitando el ingreso definitivo en el monasterio. A la muerte de padre, parece que la situación mejora poco a poco. Transcurren entonces seis años en los que los amados no se ven ni saben nada el uno del otro. El reencuentro resultará la mejor medicina para la protagonista, pues su amado se hizo con el documento que servía de licencia para que su matrimonio tuviera validez. El compromiso seguía vigente, pero en la licencia se puntualizaba que no podían estar juntos hasta que pasara un año. De nuevo, como es propio de las tramas bizantinas, los amados se ven obligados a separarse.

Don Félix le dirige unas palabras a su dama, en las que le muestra su eterno amor, prometiéndole fidelidad y solicitando comprensión y paciencia, ya que de nuevo el tiempo los separará y deben porfiar en su amor:

Tan honrosa causa disculpa mi desamor, si quieres dar este nombre a mi partida.  
La confianza que tengo de ti, me excusa el llevarte, que si no fuera esto, me animara a que en mi compañía, empezaras a padecer de nuevo, o ya viéndome a mí cercado de trabajos, o llegando ocasión de morir juntos<sup>837</sup>.

Los augurios de Jacinta no cesan. De nuevo, sueña con su amado, pero esta vez, la premonición no está de su parte. La muerte de don Félix se interpone en sus anhelos tal que así. La joven enviuda de su verdadero y gran amor. Zayas, en este sentido, juega con la realidad y la ficción, otorgándole cierta preponderancia –en la mejor tradición calderoniana de *La vida es sueño*– al duermevela, más que al propio territorio de lo onírico. Las conjeturas recobran cierta veracidad y los presentimientos su sentido. Transcurren tres años desde la muerte de don Félix, lapso en el que Jacinta se halla

---

<sup>836</sup> María de Zayas, *op. cit.*, p. 58.

<sup>837</sup> María de Zayas, *op. cit.*, p. 63.

sumida en el dolor y en la tristeza. Sin embargo, la protagonista conoció a un nuevo caballero, Celio, con el que recobraré la alegría y también algunas amarguras. Zayas pone de manifiesto dos comportamientos y actitudes desiguales frente a la belleza de Jacinta. Don Félix destaca por su generosidad y atrevimiento, mientras que Celio se muestra «tan cuerdo como falso, pues sabía amar cuando quería, y olvidar cuando le daban gusto»<sup>838</sup>.

Aunque Jacinta conocía el pasado de Celio y cómo se había comportado con sus antiguas damas, estaba falta de afecto. Zayas, a este propósito, dibuja el perfil de un personaje que «ama el amor», siente hacia él tal apego que no puede abandonarlo, pues, como apostilla la voz femenina, «del todo le vine a querer, deseando que fuera mi marido»<sup>839</sup>. Celio, nombre que proviene del étimo latino *caelius* y cuya acepción principal es «cielo», insufla en la bella Jacinta un rayo de luz y juventud. La protagonista necesita salir del abismo en el que se encuentra sumida. Por ello, se acerca a este caballero discreto y sagaz, siendo consciente de que «aunque llegue a abrazarme, / no pienso de sus rayos apartarme»<sup>840</sup>. Y es que Jacinta es tomada por el amor a lo largo de la historia. Sin embargo, en este caso, Celio le ofrece una relación pasional en la que él es el que llevará la voz cantante. Como buen galán, comienza a visitarla de forma continua, haciéndola creer, mediante alabanzas y elogios, que es lo más importante en su vida. Si comparamos los galanteos de los dos caballeros de la novela, Celio destaca por su talante embaucador, mientras que don Félix no traiciona su palabra.

El nuevo amante de Jacinta produce una metamorfosis, bien es cierto que parcial, por lo que se refiere a su concepto del amor. La dama recibirá cartas y presentes de forma abrumadora, pues el galán desea toda costa conseguir su mano y, con este gesto, propicia que Jacinta olvide definitivamente aquellas dichas tardes con don Félix, sus afectuosos abrazos y humildes palabras. La crueldad de Celio hará mella en la protagonista, fruto de sus continuas infidelidades y sorprendentes desprecios. Jacinta no comprenderá dicha actitud, de modo que se encoleriza y empieza a sentir unos celos tan despiadados celos irreconocibles. En este caso, Zayas convierte a Jacinto en emblema vivo de la celopatía femenina, cuando en la mayoría de los relatos de sus coetáneos es el hombre el que padece esta enfermedad. Jacinta es consciente de la ingratitud de su amado y del descuido de su amor, ya que poco a poco se irá desentendiendo de su presencia:

---

<sup>838</sup> *Ibidem*, p. 65.

<sup>839</sup> *Ibidem*, p. 66.

<sup>840</sup> *Ibidem*.

Acompañó su desamor, con darme celos. Visitaba damas y decíalo, que era lo peor, con que, irritando mi cólera y ocasionando mi furor, empecé a ganar en su opinión nombre de mal acondicionada; y como su amor fue fingido, antes de seis meses se halló tan libre dél como si nunca le hubiera tenido, y como ingrato a mis obligaciones, dio en visitar a una dama libre<sup>841</sup>.

Los celos de Jacinta no son infundados por su mente, sino provocados por su amante. Descubrió que el amor que le brindaba no era puro, sobre todo cuando el propio Celio le narra sus infidelidades. En este sentido, se podría llegar a hablar incluso de cierto maltrato psicológico. No se registra aquí, como en otros casos ya analizados por nosotros, en los cuales el marido sentía celos tan infundados e ilógicos hacia su esposa cuando esta sale a escuchar misa o se divierte una tarde con sus amigas.

Recordemos ahora el caso de Carrizales, los absurdos celos de Anselmo o al maniático Santillana de *Los tres maridos burlados*, de Tirso, los cuales se dejan llevar por su instinto, complicando la vida de sus esposas sin motivo alguno. A Jacinta no le queda más remedio que asumir lo que le ha tocado hasta que llegue el momento de ponerle fin. Para ello sufrirá hasta casi perder el juicio y permanecer sumida en su soledad. Por otro lado, es capaz de reflexionar sobre las consecuencias de los celos y darse cuenta de que lo que le está ocurriendo es normal. Al principio, siente cólera y rabia hacia Celio porque no puede permanecer a su lado; sobre todo al saber que se arrojaría a la menor ocasión a los brazos de una desconocida. Conforme avanza el “idilio”, asumirá que no puede continuar pensando a causa de un traidor que le estaba quitando las ganas de vivir.

Jacinta confiará en el destino –tercer error– y emigrará a Salamanca con un desconocido que le parecía un hombre gentil. Pues bien, también este la engaña y le roba sus posesiones, dejándola abandonada a su suerte. La desdichada dama decide difrazarse de hombre para subsistir en la ciudad de Barcelona, su nuevo hogar, donde comienza a residir en un monasterio. Es allí donde se topará con el paciente Fabio, que escucha su historia. La joven le confiesa que al único que no puede amar es a Dios, en el sentido de que el amor humano es el que verdaderamente desea y sigue «aventurándose perdiendo»:

---

<sup>841</sup> *Ibidem*, p. 68.

Soy Fénix de amor, quise a don Félix hasta que me le quitó la muerte, quiero y querré a Celio hasta que ella triunfe de mi vida. Hice elección de amar y con ella acabaré<sup>842</sup>.

Por mucho daño que el amor le haga a la bella Jacinta, seguirá, contumaz, en el empeño de encontrarlo y cuidarlo. Fabio se presenta a la postre como amigo de Celio y confiesa a Jacinta que, aunque este sea un mujeriego de corte donjuanesco, siempre ha tenido generosas palabras hacia Jacinta. No obstante, Fabio le aconseja a la desdichada que permanezca en el convento para resguardarla de tanto desamor y desgracia, ya que Celio también ha profesado y goza de la vida retirada. Para Fabio, la triste historia de Jacinta está repleta de sabiduría y humildad. Por ello, optará por quedarse a su lado y cuidarla debidamente. El destino se ha comportado de forma cruel con quien apreciaba la fuerza del amor. A Jacinta le trae sin cuidado el detrimento de su riqueza ni su actual soledad; solo envenena sus sueños el amor ausente: don Félix y Celio, respectivamente:

Tu hacienda está perdida, tus deudos, y los de tu muerto esposo confusos, y quizás sospechando de ti mayores males de los que tú piensas, ciega con la desesperación de amor, y la pasión de tus celos, tanto, que no das lugar a tu entendimiento para que te aconseje, y que elijas mejor modo de vida<sup>843</sup>.

En la primera aventura amorosa, la protagonista, a pesar de las diversas dificultades, sale relativamente triunfante, pues logra la dicha de un amor correspondido y la devoción de un firme amante. Sin embargo, la muerte convierte su bienestar en desdicha. En cambio, durante la segunda, Jacinta encuentra otro tipo de hombre que se aprovecha de sus anhelos, para posteriormente engañarla y abandonarla. En ambos casos se repiten los motivos desencadenantes para la desgracia femenina. Jacinta no llegará a prendarse de sus caballeros hasta que la llama de los celos enciende la mecha de la pasión. Jacinta solo se enamora de don Félix cuando se entera de que éste quizá contraiga matrimonio con su prima doña Adriana. Asimismo, permanece obnubilada por Celio –aun habiendo advertido que jamás volvería a enamorarse– tras conocer que una dama lo pretendía.

Más aún, no solo los celos atañen al personaje principal de este relato, sino también al resto de los miembros del sarao en el que se incluyen las novelas. Lisis se

---

<sup>842</sup> María de Zayas, *op. cit.*, p. 72.

<sup>843</sup> *Ibidem*, p. 71.

muestra desdichada por los versos que don Juan dedica a Lisarda, narradora de la maravilla de *Aventurarse perdiendo*. Un soneto en el que prevalece la idea eterna del amor: «amar, por solo amar, es premio honroso». Con ello, la voz de la narradora, diríase que la de la propia Zayas, se funden en la figura de Jacinta, quien clama por una venganza que limpie el honor de las mujeres:

[...] a lo que estamos obligadas, que es a no dejarnos engañar de las invenciones de los hombres, o ya que como flacas mal entendidas caigamos en sus engaños, saber buscar la venganza, pues la mancha del honor, sólo con sangre del que le ofendió sale<sup>844</sup>.

El deseo femenino pone de relieve la subjetividad de la mujer y la búsqueda de su autonomía. Ello repercute en otros motivos temáticos como la violencia, que se manifestará en una constante victimización de la mujer, que, según veremos, estalla en los relatos de los *Desengaños*. Además del tema del amor –subrayado constantemente por Jacinta–, Zayas anuncia el de la deshonra, ya que la conducta de la protagonista desdora a su padre y causa la muerte de su hermano. Le cuenta a Fabio que al morir su madre cuando era pequeña, quedó privada de sus cuidados y fue la principal víctima de las desidias de su padre. La ausencia de la figura materna, elemento constante en la novela del XVII, es muy significativa en las de la autora madrileña. Ello representa un vacío afectivo en las heroínas que repercutirá en la actitud que adoptan frente al sexo masculino. En su caso, Jacinta añora los afectos sentimentales y persigue con firmeza la fuerza del amor y el despertar del deseo. En la tradición amorosa, con la representación poco idealizada de la mujer y como sujeto anhelante, Zayas coloca en primer plano la rivalidad evidente entre Jacinta y doña Adriana, paralela a la que existe entre Lisis y Lisarda en el marco externo a las novelas. Y es que la autora apunta con ello –y con las numerosos tiras y aflojas entre otros personajes de su corpus– a que la solidaridad femenina es imposible porque los celos y el deseo de venganza sombrean el estado dichoso que podrían llegar a alcanzar las protagonistas.

La solidaridad femenina en la obra de Zayas solo es viable cuando las mujeres huyen del patriarcado e ingresan en la vida monacal, el destino de Jacinta, como hemos visto, tras «aventurarse perdiendo». En esta novela se presentan dos motivos relevantes, próximos a la realidad: es posible que una joven encuentre a un hombre verdadero como don Félix y alcance la dicha. Sin embargo, es más probable que halle a un caballero que

---

<sup>844</sup> *Ibidem*, p. 74.



la engañe y le ocasione una desgracia. A raíz de esta dualidad, a la dama le quedan dos opciones: volver a confiar en la llamada del amor o encerrarse en un convento. La maravilla que se inició como escarmiento de las pasiones, acaba afirmando para las damas la firmeza en la fuerza del amor.

#### 4.6.1.2. *La fuerza del amor*

«¿Dónde se hallará un hombre verdadero?», se cuestiona la protagonista de esta otra novela de Zayas. Laura formula así una pregunta que se deja sentir sobre la totalidad del de sarao narrado por la madrileña. En la primera maravilla puede que don Félix se acercara a ese prototipo de personaje masculino idealizado; sin embargo, las tornas cambian en *La fuerza del amor*, donde queda patente la contestación de Zayas ante la misoginia y el idealismo del Seiscientos, tomando como paradigma y vara de medir *La fuerza de la sangre* de Cervantes. La mujer sale airosa de esta maravilla por su propia elección. Otras, en cambio, ingresan en conventos o permanecen sumidas en la tristeza. Laura, la protagonista, a causa de su hermosura, es perseguida por la desgracia; se trata de un hecho muy común, como hemos avanzado, en el corpus zayesco. La autora rompe con dos barreras palpables en la novela corta del XVII: como verdadero objetivo del amor, los tratados amatorios proponían que los caballeros deben gozar de la hermosura de la dama, especialmente, en el momento del galanteo, hecho que en la novela de Zayas se incumple, pues la bella Laura repudia todo tipo de pretensión amorosa.

Asimismo, el enlace conyugal suele ser el fin que se persigue en los relatos cortos áureos; sin embargo, en este caso, la protagonista elegirá por ella misma la entrada en un monasterio, repudiando de ese modo la idea de casarse con su gran enemigo. Por lo tanto, si el matrimonio es la resolución del conflicto y la restauración de la armonía, para la novelística de la madrileña la fatalidad comienza justo con la vida conyugal.

Como hemos apuntado, la «maravilla» zayesca guarda estrecha relación con *La fuerza de la sangre*, unas de las novelas incluidas en las *Ejemplares* de Cervantes. Recordemos que, a pesar de ser una de las novelas más idealistas del alcalaíno, la joven Leocadia es violada y posteriormente premiada por su fe en la Providencia, casándose a la postre con Rodolfo, el robador de su honra. En el caso de *La fuerza del amor*, Zayas no analiza las consecuencias del maltrato físico, como sí lo hiciera en *La esclava de su*

*amante*, sino que ataca la reconciliación armónica de contrarios –de nuevo en la línea contrarreformista– por la que Cervantes apostaba en su relato.

Dicha resolución es atacada por la madrileña con contundencia, ya que Laura rechaza el ofrecimiento de don Diego. Trufada de discursos reflexivos y prefeministas, la autora responde al proceder que debe seguir la dama tras ser ultrajada por su violento esposo. Durante la tercera noche en la reunión de la casa de Lisis, Nise comienza la historia con esta reflexión sobre la fuerza del amor:

–La fuerza del amor ninguno hay que la ignore, y más si se apodera de nobles pechos, porque amor es como el Sol, que hace los efectos conforme por do pasa<sup>845</sup>.

La acción se inicia en Nápoles, donde se encuentra Laura, huérfana de madre, a la que perdió durante el propio parto, lo que adelanta la sensación de desamparo de la protagonista ya desde su nacimiento. Ese vacío lo llenará su padre y sus dos hermanos, en concreto, el pequeño don Carlos, quien adora a Laura y la cuidará con celo. Uno de los días en los que la protagonista acude a un sarao en los palacios del virrey, se encuentra con numerosos caballeros que deseaban galantearla. Pues bien, de todos ellos será don Diego el que sale triunfador:

Fueron sus bellos ojos basiliscos de las almas, su gallardía monstruo de las vidas, y su riqueza y nobles partes, cebo de los deseos de mil gallardos y nobles mancebos de la ciudad, pretendiendo por medio del casamiento gozar de tanta hermosura<sup>846</sup>.

Le declara su amor con hipérbolos para ganarse antes su confianza. Pero, en un principio, la joven dama lo rechaza hasta darse cuenta de que se estaba enamorando y lo que le impedía demostrar su amor era el miedo a la aprobación o no de su padre y de sus hermanos. Leamos ahora los lamentos del galán:

Rico soy, mis padres en nobleza no deben nada a los suyos, pues ¿por qué me falta esperanza? Pidiéndola por mujer a su padre no me la ha de negar. ¡Ánimo, cobarde corazón!, que bien se ve que amas, pues tanto temes, que no ha de ser mi desdicha tan grande que no alcance lo que deseo.

---

<sup>845</sup> María de Zayas, *op. cit.*, p. 177.

<sup>846</sup> *Ibidem*, p. 179.

[...]

Estaba la mujer más confusa de la tierra, ya caminando adelante en sus deseos, y ya volviendo los pasos atrás, que su amor daba adelante, y con tales pensamientos y cuidados, empezó a negarse a sí misma el gusto, y a la gente de su casa su conversación, deseando ocasiones para ver la causa de su cuidado<sup>847</sup>.

Las inseguridades y los celos de don Diego despiertan los sentimientos de la bella dama al cantar en sus versos la rabia que le produce que un amigo de sus hermanos entren en la casa y él no pueda disfrutar aún de tal dicha. Es ahora cuando Zayas describe el amor que siente Laura, justo cuando no queda más remedio. La amada aguarda el secreto de su pasión cuando se han agotado los recursos y algún elemento externo la ha empujado a ello. El miedo de Laura a perder a don Diego por falsas sospechas hace que reaccione y le declare su amor. La conciencia de que el caballero siente celos infundados es otra circunstancia que anima a la joven a tomar esta decisión, ya que para ella «jamás se halló amor sin celos, ni celos sin amor».

La actitud de don Diego es conocida por los hermanos de la bella Laura, quienes no dudan de sus ofensas y osadías. Asimismo, la voz narradora —esta vez Nise— asoma en el relato para reflexionar sobre el comportamiento de los amantes y sus terribles consecuencias. Nada le faltaba a Laura para ser dichosa. El error fue confiar de forma absoluta en el amor sin haberlo conocido antes. Como apunta Nise, parecía que este amor iba a ser eterno, pues los amantes gozaban de hermosura, virtud, nobleza y bienes, lo que se trocó en poco tiempo en celos, rabiosa enfermedad, ingratitude, desprecio, desdicha y desgracia.

Zayas difumina la felicidad de la protagonista por mor de la belleza que emana. A semeja, pues, la hermosura a la inocencia. Y es que Laura se había enamorado y casado con un caballero que había empleado cuidados —y seguía en ello— en Nise, una gallarda dama napolitana. La amante de don Diego decide no rendirse y gozar a cada paso de las visitas de su galán. Por consiguiente, el retorno del caballero a los brazos de Nise será eminente, pues la amante se las arregla para reconquistarlo con numerosos dones. De ahí, los primeros enfados de la vida conyugal de Laura, quien siente celos y se convierte en la gran aborrecida y olvidada. No en vano, estaba perdiendo su honor, pues don Diego sólo aparecía por la casa para comer y dormir. Sus prioridades eran otros menesteres, los mismos con lo que consigue alejarse de su esposa y encolerizarla:

---

<sup>847</sup> *Ibidem*, p. 181.

Pues como Laura conoció tantas novedades en su esposo, empezó con lágrimas a mostrar sus pesares, y con palabras a sentir sus desprecios, y en dándose una mujer por sentida de los desconciertos de su marido, dese por perdida; pues como era fuerza decir su sentimiento, daba causa a don Diego, para no sólo tratarla mal de palabra, mas a poner las manos en ella, sin mirar que es infamia. Sólo por cumplimiento iba a su casa la vez que iba, tanto la aborrecía y desestimaba, pues le era el verla más penoso que la muerte<sup>848</sup>.

Los lamentos de Laura por la pérdida de su esposo no cambiaron la actitud egoísta de este. Don Diego estaba conforme con sólo poseer la belleza de Laura. Se trataba de un objetivo cumplido, pero debía cometer otros ajenos a su relación marital. De ella, no deseaba más. Parece cerrar su alma y poner fin a sus propósitos con su esposa una vez ha consumado su relación tras el matrimonio. Tal es la furia que lo invade que comienza a insultarla, como si ella fuera la culpable de sus desventuras. La primera reacción de Laura es propia de alguien a quien han dañado: «Vertiendo cristalinas corrientes por su divino rostro». Posteriormente, se arma de valor y ataca verbalmente a su marido:

[...] Córrete de que el mundo entienda y la ciudad murmure tus vicios, tan sin rienda, que parece que estás despertando con ellos tu afrenta y mis deseos<sup>849</sup>.

Laura le reprocha todas sus malas acciones. Por su causa, está perdiendo el honor y, con ello, el propio amor. El interés personal se pone de relieve y también en entredicho en esta maravilla como previo aviso a las consecuencias que puede suscitar una relación amorosa, por anclada a la realidad que parezca:

Tomen escarmiento en mí las mujeres que dejan engañar de promesas de hombres, pues pueden considerar que, si han de ser como tú que más se ponen a padecer que a vivir. ¿Qué espera un marido que hace lo que tú, si no que su mujer, olvidando la obligación de su honor, se le quite, no porque yo lo he de hacer, aunque más ocasiones me des?<sup>850</sup>

---

<sup>848</sup> María de Zayas, *op. cit.*, pp. 185-186.

<sup>849</sup> *Ibidem*, p. 189.

<sup>850</sup> *Ibidem*, p. 190.

Las amonestaciones de la dama, intercalando de forma retórica el mal trato de su marido, repercuten en el carácter de don Diego, provocándole una irracional furia y un coraje que devienen en violencia. El caballero golpea a su esposa hasta que saca una daga y le asesta un rosario de puñaladas. El desatino del galán proviene de todas las verdades que Laura le ha enumerado y que él, aun responsable de las mismas, no es capaz de asumirlas ni de remediarlas. El maltrato físico se interpone en la relación conyugal, siendo uno de los detonantes, y no por el de menor carga emocional, que provocan la reacción de la esposa. No obstante, antes de romper definitivamente con todo ello, se da una oportunidad y consulta con una hechicera un posible conjuro que le permita a su esposo recobrar la cordura.

La intervención de la brujería y los medios para atraer el amor (*philocaptio*), propio del Medievo, es censurado por la madrileña, quien opina que se trata de un engaño dirigido a los apasionados, que provoca enredos y vanas supersticiones ligadas al poder adquisitivo, pues, como apostilla Laura, «el dinero todo lo alcanza»<sup>851</sup>.

Tras estas alusiones al mundo de la hechicería, la bella dama da rienda suelta a un diálogo interior en el que desgrana una serie de cuestiones retóricas sobre su estado emocional. No entiende las razones de su situación, los motivos por los que ha llegado a tal extremo si era dichosa en su vida conyugal. Desvaloriza así el matrimonio, el alma y la disposición de los hombres, dándole relevancia a los quehaceres femeninos y a las virtudes que poseen las mujeres. La fuerza del amor sirve para olvidar al violento esposo. Por ello, maldice a toda mujer que defienda las malas acciones del hombre, así como la inocencia de creer en su amor. Reniega de toda proposición por parte del sexo masculino, haciendo hincapié en el abusivo engaño del hombre. Avisa a las mujeres de su deslealtad y cobardía por no enfrentarse a las duras vicisitudes y olvidarse del amor conyugal. Recrimina, pues, el materialismo, el egocentrismo y la ingratitud de su esposo, que extrapola a cualquier iniciativa varonil:

¿Dónde se hallará un hombre verdadero? ¿En cuál dura la voluntad un día, y más si se ven queridos?; que parece que, al paso que conocen el amor, crece su libertad y aborrecimiento. ¡Mal haya la mujer que en ellos cree, pues al cabo hallará el pago de su amor, como yo le hallo! ¿Quién es la necia que desea casarse, viendo tantos y tan lastimosos ejemplos?, pues la que más piensa que acierta, más yerra<sup>852</sup>.

---

<sup>851</sup> *Ibidem*, p. 192.

<sup>852</sup> *Ibidem*, p. 193.

Desengañada, Laura decide reencontrarse con su familia, que se había marchado de su lado para no estar cerca de don Diego. Cuando este llega a su casa y ve que su esposa se había ausentado, de inmediato siente correr la cólera por sus venas. Celos e inseguridades le rondan el pensamiento, dada la posibilidad de perder el honor si la dama lo abandona. Ella ya estaba cansada de luchar en contra de lo evidente. No podía devolverle a su esposo el amor que cierto día le profesó. Luego la honestidad de Laura es pisoteada por el interés de su violento esposo. Don Diego, para conservar su honra, le pide que vuelva con él, dado que ha roto su relación con Nise, pues ha ingresado en un convento. Laura, consciente de lo sucedido y recordando las atrocidades de su esposo, lo rechaza. Además, decide también ella tomar los hábitos o al menos vivir retirada:

[...] ella estaba desengañada de lo que era el mundo y los hombres, y que así no quería más batallar con ellos, porque cuando pensaba lo que había hecho y donde se había visto, no acababa de admirarse. Y que supuesto esto, ella se quería entrar en un monasterio, sagrado poderoso para valerse de las miserias a que las mujeres están sujetas<sup>853</sup>.

Como a todo el que maldice a las damas y le ocasionan tormentos inmerecidos, Zayas lo aniquila sin miramientos. Don Diego roba las joyas y las riquezas de Laura y, al poco, se descubre que durante la guerra de Felipe III con el duque de Saboya una mina puso fin a su vida. Esta pincelada histórica subraya veracidad de esta maravilla, al tiempo que Zayas rechaza de forma categórica la resolución del matrimonio feliz, porque se resiste a trivializar la violación del inicio, igual que la subjetividad de la víctima y el poder del patriarcado. Al final, Laura se enfrenta verbalmente a los integrantes del orden social y eclesiástico. La conclusión habitual de la novela corta apuntaría a satisfacer los deseos don Diego, quien le pide al virrey que sea su amante, Nise, la que ingrese en el convento para alejar la tentación y quedarse junto a su esposa. No obstante, la malicia de don Diego se acrecienta tras cada episodio, ávida de la dote de su esposa. Laura, por su parte, no obedece ni a su padre, ni a su marido, ni al virrey, ni mucho menos a la autoridad eclesiástica. Tomando una decisión insólita, renuncia a su esposo y toma el control de su vida, profesando y dándose por ello a «amante más agradecido». Las mujeres, en la narrativa de Zayas, se ven obligadas a tomar una serie de decisiones en momentos de extrema tensión y adversidad. El amor no triunfa en el

---

<sup>853</sup> María de Zayas, *op. cit.*, p. 196.

caso de don Diego, pero sí en el de la hermosa Laura, quien primero profesa el amor conyugal y, posteriormente, el espiritual.

Con *La fuerza del amor*, Zayas le da la vuelta, en cierto modo, a la resolución de *La fuerza de la sangre* de Cervantes, descubriendo la ironía viciosa de un código de honor según el cual la restauración del orden establecido se realiza mediante el matrimonio de un hombre irresponsable con una mujer virtuosa.

#### 4.6.1.3. *El jardín engañoso*

«Un celoso cuanto más ofendido, entonces ama más». Se trata de una de las múltiples reflexiones sobre el amor y los celos que la narradora, en esta oportunidad Laura –amiga de Lisis–, pone de relieve a lo largo del *Jardín engañoso*. De esta manera, enuncia la conclusión antes siquiera de comenzar la novela, haciendo hincapié en la envidia como motor del relato. El engaño es el segundo, sin duda, por la sencilla razón de que resulta sorprendente que «un hermano mate a otro, [igual que] ser una hermana traidora con su hermana, forzándolos a uno celos y al otro amor y envidia»<sup>854</sup>.

Tras la *laus urbis* de Zaragoza como «divino milagro de la Naturaleza y glorioso trofeo del Reino de Aragón»<sup>855</sup>, María de Zayas desarrolla los idilios de un par de bellas hermanas –Constanza y Teodosia– con sendos hermanos –Jorge y Federico–. La pasión entre Constanza y Jorge nace de forma vertiginosa, mientras que, en paralelo, Teodosia no siente nada por Federico, llegando al punto de aborrecerlo, ya que se siente atraída por el galán de su hermana. Desconsolada y triste, Teodosia idea un engaño que le costará la vida a su fiel Federico: para conseguir que Jorge deje de amar a Constanza y lograr que la favorezca, notifica a Jorge que su prometida y su hermano son amantes. Enfurecido Jorge, mata a su hermano y huye a Nápoles. Durante su ausencia, Constanza se casa con don Carlos. Transcurridos cuatro años, Jorge vuelve a Zaragoza y trata de reanudar los antiguos amores<sup>855</sup> con Constanza, quien está preocupada por su hermana, que no se ha olvidado de don Jorge. Aflora entonces una idea algo descabellada: si don Jorge consigue edificar un precioso jardín en la puerta de su casa, no se casará con Teodosia y ella consentirá en sus desposorios, abandonando, por tanto, a su marido y perdiendo definitivamente su honor. Abatido por el casi imposible deseo de Constanza, el demonio se le aparece a don Jorge para proponerle que le agenciará el favor de su amada a cambio de que le entregue su alma cuando muera. Episodio fáustico que, como

---

<sup>854</sup> María de Zayas, *op. cit.*, p. 311.

<sup>855</sup> *Ibidem*, p. 312.

mandan los cánones, queda escrito en una cédula. Al día siguiente, el jardín maravilloso se alza en todo su esplendor en la placeta donde viven Constanza y Carlos. Tras su sorpresa, ésta cuenta lo sucedido a su esposo, quien intenta suicidarse con una espada. Por fortuna, don Jorge interviene y a continuación el propio diablo, dispuesto a destruir la cédula en un gesto de inusitada nobleza. De esta forma, don Jorge acepta casarse con Teodosia y Constanza puede permanecer junto a Carlos. A la muerte del primero de los hermanos, su esposa dejó por escrito toda la maravilla que acabamos de resumir.

El principal motivo del enredo en la historia no es otro que la envidia entre las hermanas. Teodosia no soportaba el galanteo entre su hermana y don Jorge. Por ello, decide inventar el ardid para engañarla y ganarle por la mano en la carrera por disputarse el mismo pretendiente. Esta intriga entre hermanas nos recuerda a una de las ocho novelas que componen el *Teatro popular. Novelas morales* de Lugo y Dávila: *Las dos hermanas*, ya analizada, en la que, como se recordará, Lamia hacía todo lo posible por inmiscuirse en los amores entre Delia y Fernando. Al igual que Lamia, Teodosia se recrea en su propia lascivia y se interpone en el cortejo entre su hermana y Jorge. La inocencia de Constanza provoca que se preocupe por su hermana y su no-relación con Federico, ocultándole a su prometido las continuas conversaciones con éste para intentar calmar su alma. Y es que la nobleza y la bondad de Constanza repercutirán en cierto modo en el transcurrir de su vida, pues jamás pensó que el responsable de la tristeza de Federico era su propio hermano. Además, Teodosia se aprovecha del comportamiento y la actitud solemnes de Constanza:

[...] y era la causa amar perdida a don Jorge, tanto que empezó a trazar y buscar modos de apartarle de la voluntad de su hermana, envidiosa de verla amada, haciendo esto tan astuta y recatada que jamás le dio a entender ni al uno ni al otro su amor<sup>856</sup>.

Don Jorge, por su parte, aún no conoce los sentimientos de su prometida, ya que duda de su amor al ver el apego que muestra hacia su hermano. No es capaz de sentarse a dialogar con la dama e intenta romper con la relación de golpe. Piensa, en definitiva, en el poco caso que su amada le hacía, sin persuadirse de que Constanza era una mujer recatada, cuyo amor y encantos solo gozaría mediante el matrimonio y el cuidado de su honra. Asimismo, presta más atención a los celos que siente cuando ve a su hermano junto a su dama que a la propia tristeza de aquel. El egoísmo es igualmente palpable en

---

<sup>856</sup> María de Zayas, *op. cit.*, p. 313.



el personaje de la hermana despreciada. Teodosia piensa en sí misma y en su buena ventura, pero no era consciente del baño de sangre que podía provocar su astucia y posterior engaño. Es en este punto cuando la autora madrileña apunta la importancia de la inocencia en el amor, pues es el atributo que le otorga la máxima pureza: «que amor ciego ciegamente gobierna y de ciegos se sirve; y así, quien como ciego no procede, no puede llamarse verdaderamente su cautivo»<sup>857</sup>. En este caso, el amor no aparece impregnado de honestidad, sino más bien de celos, culpables de la actitud de don Jorge. Éste se deja guiar por sus impulsos y, creyendo la mentira de Teodosia, culpa de forma infundada a su hermano. Se niega a dialogar con su amada y cree ciegamente las palabras de su cuñada. Aunque la acción de don Jorge es invalidada, desde el punto de vista moral, en el caso hipotético de que el ardid de Teodosia se revelara, el caballero ve sólo como culpable la actitud de su hermano, liberando así a su amada. Lo más lógico y razonable hubiera sido que el afectado y celoso de don Jorge pidiera explicaciones a su prometida, quien está desposada y le ha jurado fidelidad para, sobre todo, conservar su honra. En resumidas cuentas, aunque la acción se concrete en y gire en torno a una patraña de Teodosia, don Jorge no procede de forma ética. Y es que Constanza, al enterarse de la reacción excéntrica y perturbada de su amado, le deja claro que ella no le pertenecerá hasta que no contraigan matrimonio: «mientras que no fuéredes mi esposo no habéis de alcanzar más de mí»<sup>858</sup>. Zayas se vale una vez más del sacramento del matrimonio para poner freno a las maquinaciones de los personajes, ya que, cuando Teodosia declara a Jorge la falacia de que su prometida va a contraer nupcias con su hermano, éste enloquece de rabia. Don Jorge, presa de los celos, no tarda por ello en pronunciarse tal que así:

Y don Jorge principió a una celosa y desesperada cólera, porque en un punto ponderó el atrevimiento de su hermano, la deslealtad de Constanza, y haciendo juez a sus celos y fiscal a su amor, juntando con esto el aborrecimiento con que trataba a Federico, aun sin pensar en la ofensa, dio luego contra él rigurosa y cruel sentencia<sup>859</sup>.

Es más, no solo los celos se apoderan de don Jorge, sino también la frialdad que conlleva el matar a su propio hermano. Asimismo, el miedo a tal injusticia provoca su huida hacia Nápoles. El galán ya ha perdido su honra y el silencio por un determinado

---

<sup>857</sup> María de Zayas, *op. cit.*, pp. 313-314.

<sup>858</sup> *Ibidem*, p. 314.

<sup>859</sup> *Ibidem*, p. 315.

tiempo es la mejor medicina para el olvido. La conveniencia de callar lo acaecido le sirve igualmente a Teodosia para no levantar sospecha alguna sobre su proceder. Y es que, como indica Zayas, el olvido es, quizás, un presente al que, en ocasiones, el ser humano debe afianzarse.

La intriga se interrumpe durante un tiempo, sin descubrirse por consiguiente el verdadero causante del homicidio, ni tampoco las mentiras de la sagaz hermana. Las muertes de Federico y el padre de las hermanas, así como la ausencia de don Jorge, dan un giro a la trama de la maravilla, que se concentra de nuevo en los amores de Constanza. En esta segunda parte de la historia, los deseos irónicos y algo bizarros de la protagonista terminan cumpliéndose. Don Carlos, un vecino de la madre y de las dos hermanas, se enamora perdidamente de la hermosa Constanza. En este caso, la astucia sirve para conquistar a la joven, a la que no le desagrada el engaño a la que es sometida, junto con su madre. El ingenioso caballero simula estar enfermo y, en su lecho de muerte, le pide a la madre de Constanza la mano de su hija. Fabia aceptará de buena gana la propuesta de su vecino, con la sorpresa de que este se restablece de forma inaudita.

En los momentos de máxima dicha es cuando Zayas propicia situaciones aciagas para sus personajes. La figura de don Jorge vuelve a salir a escena tras cuatro años de ausencia, aparentando tristeza por las desgracias acaecidas en su familia. Enfermo de celos por la vida conyugal de su eterna amada, Constanza, intenta por todos los medios acercarse a ella para recuperarla –sin resultado– con regalos, paseos y finezas. Teodosia, en paralelo, se sume en una profunda tristeza, de ahí que su hermana cite a don Jorge para proponerle que contraiga matrimonio con Teodosia. Eufórico, el caballero rechaza el ofrecimiento, confesándole sus verdaderos deseos:

–¿Este es el premio, hermosa Constanza, que me tenías guardado al tormento que por ti paso y al firme amor que te tengo? [...] Amándote he de morir, y amándote viviré hasta que me salte la muerte<sup>860</sup>.

Como Constanza no podía corresponder a los requiebros de don Jorge, ya que se corazón pertenecía a don Carlos, le propone, burlándose de él, que si tanto amor le tenía que construyera en su placeta el citado jardín. La dama vende su amor sin pensar en las

---

<sup>860</sup> María de Zayas, *op. cit.*, p. 321.

posibles consecuencias. Y la chanza le sale cara, pues, como hemos adelantado, con ayuda del demonio, don Jorge construye el disparate propuesto por la bella Constanza.

La insólita bondad de este demonio desconcierta un tanto en la novelística de Zayas e incluso en la narrativa áurea, pues no se trata de la única estrategia fantasiosa de la que se vale la madrileña. En la novela sexta, *El desengaño amando y premio de la virtud*, a Juana se le aparece su difunto amante, Otavio, entre cadenas y llamas, para aconsejarle que aparte de su vida los conjuros y se entregue a Dios e ingrese en un monasterio. La clemencia del malhechor acostumbra a manifestarse en las maravillas zayescas en el momento del suicidio o de una vida errante y errada, con el fin de que el lector aprehenda, bien es verdad que de manera algo inverosímil, que se puede enderezar el rumbo. Además, en *El jardín engañoso*, antes de que don Jorge firme la cédula, el demonio le recuerda que su comportamiento con la joven Constanza no le va a servir de nada, pues «¡mira cuánto pierdes y cuán poco ganas, que el gusto que compras se acabará en un instante, y la pena que tendrás será eternidades! Nada mira el deseo de ver a Constanza en su poder; mas él se arrepentirá cuando no tenga remedio»<sup>861</sup>.

La narradora, por su parte, enuncia unas cuestiones sobre el final de la novela en las que hace referencia a la culpabilidad de los personajes. Carlos, sabedor de las virtudes de su esposa, deja a un lado el egoísmo, sin pensar en la riqueza que puede obtener si su esposa fallece, y elogia la humildad y la castidad de Constanza, siguiendo los postulados del Estagirita:

[...] de la misma suerte, como aconseja Aristóteles, no trayendo la mujer más hacienda que su virtud, procura con ella y su humildad granjear la voluntad de su dueño<sup>862</sup>.

Por su parte, don Jorge actúa por impulsos. Se le ha de considerar el celoso de la novela, ya que si no llegara a ser por sus malogrados desatinos, se frustraría el asesinato de propio hermano y también acataría las pretensiones de su prometida. Asimismo, alaba la generosidad de su amada y asume el amor de Carlos y Constanza. Por ello le pide perdón y lidia con sus errores, aceptando, en fin, su enlace con Teodosia:

---

<sup>861</sup> María de Zayas, *op. cit.*, p. 323.

<sup>862</sup> *Ibidem*, p. 325.

Goce Constanza a Carlos, y Carlos a Constanza, pues el cielo los crio tan conformes, que sólo él es el que la merece, y ella la que es digna de ser suya<sup>863</sup>.

Tras contraer matrimonio con don Jorge, Teodosia evoca, eso sí, a la muerte de su marido, que él había sido el responsable de la muerte de Federico. Así lo confiesa en unas líneas en las que especula con el detalle, sin duda clave, de cuál de los tres personajes masculinos, don Jorge, Carlos y el propio demonio, se había portado mejor. Esta reflexión alude al intento por parte de Zayas de que los hombres son los que deben asumir sus errores, ya que las malas artes de Teodosia no le repercuten de manera negativa. Los celos y la envidia conducen, en este caso, al desamor, la traición y la muerte. El motor de las encadenadas consecuencias no es otro que la rabia que Teodosia exuda al ver que su amado galantea a su hermana. La impotencia de no poder deshacer esa relación es la principal causa de los posteriores enredos y patrañas para malmeter y poner en entredicho los amores entre don Jorge y Constanza. No obstante, la astuta hermana consigue su propósito gracias a la venta del amor y del honor de Constanza por la construcción de un «jardín engañoso». Luego Zayas caracteriza al demonio como bondadoso, lo que implica que son los seres humanos –y en concreto los caballeros– los únicos culpables de las desavenencias de amor.

#### 4.6.2. *Desengaños de amor*

La *Segunda parte del Sarao* está formada por los *Desengaños amorosos* (1647), en los que Zayas nos presenta una galería de mujeres sumisas y sometidas a los convencionalismos de la época. El cambio fundamental entre las *Novelas* y los *Desengaños* estriba en la actitud de las damas. En 1637, la madrileña muestra a unas dueñas que, aunque sigan las normas para conservar su honor, no se dejan engañar masivamente por sus galanes y, si esto sucede, se defienden y consiguen tomarse la justicia por su mano. En cambio, en 1647, las mujeres están poseídas por el miedo y no osan desafiar a los hombres, que sigue embaucándolas y robándoles la honra.

Los motivos financieros están más arraigados en los *Desengaños*, pues la hacienda que los personajes principales compartirán en el momento del matrimonio suele ser relevante para su vida conyugal y posterior herencia. Ambos deben ser nobles y ricos en la dote. Zayas, en este sentido, presenta personajes cuya diferencia social

---

<sup>863</sup> María de Zayas, *op. cit.*, p. 326.

actúa como lanzadera de las patrañas. Ya no es la hermosura de la dama la que prevalece sobre sus bienes. Al galán le interesa conservar su honra y, paradójicamente, apoderarse de su hacienda.

Zayas conjuga aquí la libertad con la que proceden sus personajes femeninos en el aspecto sexual y amatorio con el castigo que conlleva la pérdida del honor. De esta manera, las féminas acaban despojadas de sus pertenencias y arrojadas a un mundo, desconocido para ellas, en el que la maldad y el deseo de venganza es su principal y casi único objetivo. Se trata de una serie de desengaños en los que sobresale el amor, los celos y rencor de las mujeres a causa de las mentiras de los hombres. Tres constantes evidentes tanto en la *cornice* como en los mismos relatos. Zayas se ceba con la aparente desenvoltura de los personajes que se reúnen para contar historias acerca de la honra.

#### 4.6.2.1. *Desengaño segundo: «La más infame venganza»*

La hermosa Lisarda es la encargada de contar este desengaño que le ocurrió a una inocente y señalada dama. La acción se desarrolla en Milán, donde vivía un acaudalado caballero español de cuyo matrimonio nacieron dos hijos: Octavia y Juan. Como resulta habitual, la dama debía casarse con un galán que estuviese a su altura; es precisamente la desigualdad económica el principal motivo de las desgracias que le acontecen a Octavia, seducida por Carlos, hijo de un senador, galán y noble. Empero, ella se muestra fría ante los sentimientos del caballero, pues éste aún no le ha pedido la mano para su desposorio. Una de las normas que critica Zayas en su novelística es la demora del enlace: la mujer, que se muestra, en un principio, casta y fiel a las leyes de amor para conservar su honor, acaba rindiéndose a las gracias del caballero, traicionando el buen nombre de su familia.

Por su parte, Carlos ya no sabe cómo contentar a su amada. Como no era posible desposarse con ella, opta por hacerse la víctima y demostrarle sus congojas acompañado de un laúd. Es así como arranca este brevísimo idilio amoroso, apagado una vez que el protagonista goza las prendas de la dama:

Menos que esto había ya menester Octavia, porque ya amaba a Carlos más que fuera razón; que en esto se ve cuán flacas son las mujeres, que no saben perseverar en el buen intento<sup>864</sup>.

---

<sup>864</sup> María de Zayas, *op. cit.*, p. 177.

Veamos cómo el galán se aprovecha de la inocente Octavia:

Rindiose Octavia, ¡oh mujer fácil! Abrió a Carlos la puerta, ¡oh loca! Entregole la joya más rica que una mujer tiene, ¡oh hermosura desdichada<sup>865</sup>!

La confianza que la dama depositó en su prometido los incita a llevar su idilio en secreto. Carlos entraba en la alcoba de Octavia cuando se le antojaba. Al poco tiempo, lo tendrá más fácil, ya que mueren los padres de su amada, quedando así desguarnecida la vigilancia de la casa hasta la llegada de Juan, hermano de la protagonista, quien en una resolución que se diría inspirada por el arranque de *La señora Cornelia* de Cervantes –cuando don Lorenzo Bentivolli encierra a su hermana: la bella Cornelia–, y parcialmente por *El celoso extremeño*, encierra a Octavia para que no gaste la dote que le había correspondido en herencia. Es entonces cuando Carlos deja de interesarse por la joven milanesa. Ya sólo podía verla de paseo por su calle y no poder disfrutar de su gran belleza como hasta entonces. Cansado de esta situación, teme a su vez que su padre se entere de sus visitas a Octavia. No le queda, pues, otro remedio que el de continuar su galanteo por medio de cartas, con los lógicos obstáculos. Pero en ese momento la fortuna se pone de parte de la pareja: Juan se marcha de su casa por miedo a que los vecinos descubran que no había tomado los hábitos, sino que estaba dilapidando la dote de sus padres en frecuentar a distintas mujeres de la capital lombarda. De esta forma es cómo Carlos vuelve a tomar la posesión de la casa y, especialmente, de su prometida Octavia. Pero el matrimonio está muy lejos de la mente del caballero. De hecho, la dama se queda sin esposo, sin amante y sin honor. Burlada y aborrecida, tiene que digerir cómo Carlos acepta la proposición de su padre, que lo ha casado con Camila, una mujer «medianamente hermosa y sumamente rica»<sup>866</sup>.

Al caballero le interesa que su dama no piense que ha sido engañada, ya que intentaría vengarse y el galán perdería su honra. Por tanto, vuelve a traicionar a Octavia, afirmando que debe permanecer en el convento por miedo a las reprimendas de su padre. Para que su amante no se sintiera defraudada cuando descubriera su casamiento con Camila, poco a poco le irá donando parte de su hacienda. Con ello, el embaucador poseerá amante reclutada y esposa sumisa. Octavia, por su parte, sigue esperando que Carlos le pida matrimonio.

---

<sup>865</sup> *Ibidem*, p. 179.

<sup>866</sup> *Ibidem*, p. 183.

Recibe entonces una carta en la que este le confirma su desposorio con Camila. Y claro, es el momento de vengarse. Para ello acude a su hermano, quien se encargará de ajustar al traidor de Carlos enamorando a la todavía inocente Camila. Dado que la mujer de Carlos le guardaba fidelidad, Juan no tiene más remedio que disfrazarse de mujer para entrar en sus aposentos y poseerla. Lejos de contrariarlo, la situación se allana para Carlos, quien, ultrajado, decide que su esposa ingrese en un convento. Al cabo de cierto tiempo, Camila regresa a su hogar, pero la convivencia con su defraudado esposo ya no podía ser la misma. Y este, deseoso de vengarse de la supuesta infidelidad de su mujer, la envenena y huye de Milán. Octavia, por su parte, vivirá dichosa el resto de sus días al contraer matrimonio con el senador, amigo del padre de Carlos.

Los personajes del marco que oían *La más infame venganza* se preguntan por qué Camila, siendo inocente de los depravados deseos de Carlos, salió tan mal parada de esta intriga. Octavia padece las inseguridades de Carlos, quien se aprovecha de las virtudes de su amante. La confianza que las damas depositan en el galán de turno repercute en su estado final de forma fallida. Y es que las dos mujeres de esta historia son fieles a sus promesas. Octavia se muestra sumisa a los requerimientos de su caballero, mientras que Camila, engañada y amenazada por Juan, debe pasar por adúltera sin serlo. Los celos –como apostilla la bella Lisis– no dan sino tormento, pues el amor es un sentimiento que debe derrochar pureza y no inseguridad ante el amado. De otro modo, ocasionaría, como en *La más infame venganza*,

[...] que aunque algunos ignorantes dicen que no es sino los celos, lo tengo por engaño, que el celoso, no porque ama más guarda la dama, sino por temor a perderla, envidioso de que lo que es suyo ande en venta para ser de otro<sup>867</sup>.

#### 4.6.2.2. *Desengaño cuarto: Tarde llega el desengaño*

*Tarde llega el desengaño*, contada por la hermosa Filis, subraya cómo tanto los hombres como las mujeres pueden cometer locuras y proceder de forma veleidosa para conseguir sus objetivos:

Y así, dudo que ni las mujeres son engañadas, que una cosa es dejarse engañar y otra es engañarse, ni los hombres deben de tener la culpa de todo lo que se les imputa [...]. Ellos nacieron con libertad de hombres, y ellas con recato de

---

<sup>867</sup> María de Zayas, *op. cit.*, p. 196.

mujeres. Y así, por lo que deben ser más culpadas, dejando aparte que son más desgraciadas, es que, como son las que pierden más, luce en ellas más el delito. Y por esto, como los hombres se juzgan los más ofendidos, quéjense y condénanlas en todo, y así están hoy más abatidas que nunca, porque deben de ser los excesos mayores<sup>868</sup>.

Para la narradora es un deber el sentarse en el trono –asumiendo el primado del marco, la posición privilegiada de esta *cornice*– para contar «desengaños»; por eso, antes de dar inicio a su relato, pide perdón a los caballeros que la rodean y van a escucharla, pues aboga por la culpabilidad en general del ser humano, sin distinción de sexos. De hecho, esta se diferencia del resto en que es la mujer la que despliega todo su maquiavélico ingenio en beneficio propio. Los celos le empujan a mentir e inventar una patraña que propiciará el enredo amoroso y el conflicto que desencadenará la muerte de don Jaime de Aragón.

Filis abre el *Desengaño* presentando a don Martín, «caballero, mozo, noble galán y bien entendido, natural de la imperial ciudad de Toledo»<sup>869</sup>, que se vio obligado a renunciar a su desposorio con su prima para marchar Flandes. Lejos de su patria y sumido en una honda tristeza, tras superar toda suerte de calamidades en los tercios, conocerá a don Jaime, «un caballero, que en su talle, vestido y buena presencia parecía serlo»<sup>870</sup>, quien lo conduce a su casa para guarecerlo de la tormenta y el cansancio. Mientras cenan, irrumpe en la sala una mujer tan bella que don Martín quedó perplejo, olvidándose por el momento cuál era su cometido en los Países Bajos. Eso sí, la dama tenía la peculiaridad de portar consigo una extraña calavera, amén de lucir un aspecto deplorable que, con todo, no empecía su beldad:

[...] No traía sobre sus blanquísimas y delicadas carnes sino un saco de una jerga muy basta, y éste le servía de camisa, faldellín y vestido, ceñido con un pedazo de sogá. Los cabellos, que más eran madejas de Arabia que otra cosa, partidos en crencha, como se dice, al estilo aldeano, y puestos detrás de sus orejas, y sobre ellos arrojada una toca de lino muy basto. Traía en sus hermosas manos (que parecían copos de blanca nieve) una calavera<sup>871</sup>.

---

<sup>868</sup> María de Zayas, *op. cit.*, pp. 227-228.

<sup>869</sup> *Ibidem*, p. 232.

<sup>870</sup> *Ibidem*, p. 234.

<sup>871</sup> María de Zayas, *op. cit.*, pp. 236-237.



La dama iba acompañada de una criada negra, cuyo aspecto lindaba con lo grotesco. Sin embargo, al contrario que la bella protagonista lucía con elegantes joyas y resplandecientes diamantes. Don Martín observa estas imágenes antitéticas y don Jaime, al ver el sorprendido rostro de su visitante, se ve obligado a relatarle su frustrada historia. He aquí el cuento que Zayas convierte en el argumento principal del *Desengaño cuarto*. La madrileña potencia esta vez la estructura de cajas chinas en su discurso: Filis, voz narradora del marco, cede el testigo a la historia bélica y amorosa de don Martín, quien escucha lo acontecido de boca de don Jaime, quien narra sus hechos en primera persona. El tema del amor y los celos asoma en esta última historia dentro de otra historia, donde la malicia de la criada es el detonante de las desgracias de la protagonista y de su amado don Jaime:

Y porque salgáis de la admiración en que os veo, si gustáis de saberla, con vuestra licencia os contaré mi prodigiosa historia, asegurándoos que sois los primeros a quien la he dicho y han visto lo que en este castillo pasa; porque desde que me retiré a él de la ciudad, no he consentido que ninguno de mis deudos o amigos que me vienen a ver pasen de la primera sala, ni mis criados se atreverán a contar a nadie lo que aquí pasa, pena de que les costara la vida<sup>872</sup>.

Cuando don Jaime, noble de sangre, solo contaba veinte años, recibió gracias a un sagaz mensajero una carta en la que le comunicaban las buenas nuevas sobre una hermosa mujer oculta en la oscuridad de su castillo. Absorto ante lo que escuchaba, no tarda en enamorarse de ella e inician una relación secreta. Zayas describe, en este caso, cómo es la mujer la que se aferra al hombre, al que ya no dejará escapar. Además, se vale de la sutileza e inteligencia de la dama para preservar la honra de la protagonista, El secreto forma parte de la confianza que la mujer deposita en el caballero. He aquí, pues, otro concepto que deja entrever la autora madrileña: la fidelidad. La dama aún no se fía de las intenciones del caballero y, para ponerlo a prueba, le venda los ojos. Ciego de amor, y físicamente cegado, don Jaime acudirá a la siguiente cita de su innominada señora, sin faltar a sus propósitos durante un mes. Sus camaradas no entienden la actitud enamoradiza del valiente caballero y comienzan a divagar sobre sus cuitas, hasta el punto de acusarlo de ladrón. Don Baltasar, uno de sus aliados, le confiesa las conjeturas y falsos juicios que sus compañeros de guerra están levantando sobre su conducta, a causa de las joyas que llevaba consigo.

---

<sup>872</sup> *Ibidem*, p. 238.

Para desengañar a sus amigos, conduce a don Baltasar hasta la casa a la que acudía todas las noches y es entonces cuando descubre que se trataba de un reino, cuya princesa era madama Lucrecia. La dama le promete casarse con él cuando su padre falleciera, pues se trata de la única heredera del rey. Pero, las desgracias se interponen en el camino de don Jaime a la hora de regresar a su patria. Pasa el tiempo y no sabe nada de su madama Lucrecia de la que no se podía olvidar, aunque su padre le propone que se despose con un rosario de mujeres que rechaza sucesivamente:

Quedé rico, y en lo mejor de mi edad, pues tenía a la sazón de treinta y tres a treinta y cuatro años. Ofreciéronseme luego muchos casamientos de señoras de mucha calidad y hacienda. Mas yo no tenía ninguna voluntad de casarme, porque aún vivía en mi alma la imagen adorada de madama Lucrecia, perdida el mismo día que la vi; que aunque había sido causa de tanto mal como padecí, no la podía olvidar ni aborrecer<sup>873</sup>.

Es la princesa Lucrecia quien le venda los ojos a su amado para que éste no conozca su linaje y descubra cómo infringe las normas de la honra. No se trata de una mujer desengañada por un caballero, sino de la voz femenina que pide a gritos y hace gala de su libertad amorosa. Se enamora entonces de don Jaime y se resistía a tratar con otros festejadores. Pero la diosa Fortuna es una vez más culpable de que ese amor no florezca, pues el valiente caballero sólo tuvo una oportunidad de ver su bello rostro, ya que el tiempo hizo mella en su relación amorosa. Por ello, don Jaime acaba enamorándose de doña Elena, joven cuyo físico era similar al de Lucrecia y con la que contraerá matrimonio:

Elena era mi cielo, Elena era mi gloria, Elena era mi jardín, Elena mis holguras y Elena mi recreo. ¡Ay de mí, y cómo me tendréis por loco, viéndome recrear con el nombre de Elena y maltratarla como esta noche habéis visto<sup>874</sup>!

No obstante, la división de las heroínas zayescas en las categorías de víctimas y agresoras, de inocentes y traidoras acaba por simplificar el planteamiento del problema de la mujer en estos relatos. Pensemos verbigracia en la bellaca criada de doña Elena, quien, enamorada perdidamente del primo de doña Elena, se inventa una patraña para

---

<sup>873</sup> María de Zayas, *op. cit.*, pp. 246-247.

<sup>874</sup> María de Zayas, *op. cit.*, p. 247.

apaciguar sus celos: acusa a doña Elena de ser infiel a su esposo con su propio primo. Es el motivo por el que se encuentra cumpliendo un castigo impuesto por su esposo, quien reconoce que la maltrata. La cólera se apodera entonces de don Jaime, quien mata al primo de su esposa sin ningún tipo de contemplaciones.

Como su máximo deseo era vengarse de doña Elena, por haberle robado su honor, decide que lo más cruel para ajusticiarla no era la muerte, sino el castigo al que la somete –sin alimentos, sin bebida ni cuidados–. El alma de don Jaime está llena de reproches hacia su (supuestamente) infiel esposa. La desconfianza crece entre los dos protagonistas a causa de las mentiras de la celosa criada, quien, al borde de la muerte, confiesa la verdad, con lo que don Jaime se enfurece, sabedor de que está cumpliendo un castigo inmerecido, además de reconocer que le ha sido fiel a lo largo de sus ocho años de casados y que no ha perdido la honra.

Es extraño que un caballero de tal fuste mantenga a su esposa sumida en una miseria de la que, al principio, la había rescatado. Elena, maltratada por su esposo, acaba pereciendo. La soledad es, ahora, la dueña del caballero, quien, arrepentido, vierte lágrimas sobre el cuerpo de la difunta:

–¡Ay, Elena mía, y cómo me has dejado! ¿Por qué, señora, no aguardabas a tomar venganza de este traidor, que quiso dar crédito más a una falsedad que a tus virtudes? Pídesela a Dios, que cualquiera castigo merezco!<sup>875</sup>

Zayas opta, una vez más, por manifestar las consecuencias de la enfermedad de los celos. Don Jaime creyó a ciegas en la maledicencia de la despiadada criada antes siquiera de atender las reclamaciones de su esposa. Así las cosas, doña Elena no tiene ninguna oportunidad de lamentarse o disculparse a ojos de su dolido esposo. Al creer la mentira de la criada, el caballero comete un grave error: privar a doña Elena del disfrute de la vida y maltratarla física y emocionalmente.

La novelista madrileña informa, en fin, de que existen damas que pagan las patrañas de otras a causa de los celos y de la envidia. Y lo más reprochable: el hombre se deja embaucar fácilmente por una mentira antes que profundizar en una verdad. Una vez más late bajo el texto zayesco una denuncia del mundo patriarcal que somete a las mujeres. El hecho de que la protagonista sea inocente –y en sus relatos todas lo son–

---

<sup>875</sup> María de Zayas, *op. cit.*, p. 253.

enfatisa la idea de que los hombres no son merecedores del amor de las damas y que el único lugar seguro para ellas es el monasterio o la muerte, lejos del dominio del varón:

Hay mujeres que padecen inocentes, pues no todas han de ser culpadas, como en la común opinión lo son. Vean ahora las damas si es buen desengaño considerar que si las que no ofenden pagan, como pagó Elena, ¿qué harán las que siguiendo sus locos devaneos, no sólo dan lugar al castigo, mas son causa de que infaman a todas, no mereciéndolo todas? Y es bien mirar que, en la era que corre, estamos en tan adversa opinión con los hombres, que ni con el sufrimiento los vencemos, ni con la inocencia los obligamos<sup>876</sup>.

Aunque en algunos *Desengaños* la protagonista pierda la vida a manos de su marido, en *Tarde llega el desengaño*, doña Elena va muriendo poco a poco a causa de los continuos desprecios que sufre por parte de su marido. El rosario de vejaciones, como pasar frío en un pajar, portar con ella una calavera –símbolo de que la muerte la acompaña–, o alimentarse de los restos de comida que caen debajo de la mesa, como si se tratara de un perro, la conducen al paroxismo, que, para don Jaime, supone toda una sorpresa, pero, para el lector, se antoja «un secreto a voces». En efecto, el principal objetivo de Zayas no es otro que denunciar la actitud misógina del hombre frente a la mujer y concienciar con ello al lector del siglo XVII.

No obstante, como apostilla Filis, no siempre la mujer debe ser desengañada por las experiencias y actitudes del hombre, pues en este relato, aunque la figura femenina sea sin duda la víctima, también es en último término la causa primera y última de su propia desgracia. La culpa de todo la tiene, claro está, otra mujer: la criada negra obstaculiza que su ama disfrute de la vida<sup>877</sup>.

En definitiva, en la obra de María de Zayas la búsqueda de la autonomía se refleja de forma imperante. En esquemas generales, una joven lleva una vida pasiva y liminal; luego, se convierte en un sujeto anhelado y finalmente, el hombre la burla y la abandona. La concienciación de la condición de los hombres y de que sus víctimas son las mujeres es el motivo por el que ellas salen de su estado de letargo, estableciéndose como individuo autónomo, interfiere en la decisión de que su amante cumpla con su promesa, planea una venganza o ingrese en un convento.

---

<sup>876</sup> *Ibidem*, p. 255.

<sup>877</sup> *Ibidem*.

#### 4.7. Las «Soledades de la vida y desengaños del mundo» (1658) de Cristóbal de Lozano

El humanista Cristóbal Lozano Sánchez nació en Hellín<sup>878</sup>, Albacete, el 26 de diciembre de 1609 y murió en Toledo el 3 de octubre de 1667. Fue el cuarto hijo de los seis que tuvieron Gaspar Lozano y de la Fuente, un modesto alfarero que desempeñó el oficio de carpintero, y Ana Sánchez y López. Durante su juventud trabajó junto a su padre, pero su talento le granjeó la protección de importantes eclesiásticos, que lo enviaron a estudiar a Alcalá de Henares hacia 1630. Aunque su nombre no figura en los libros de matrículas de la Universidad, es allí donde muy probablemente se despertó su vocación literaria, pues, tras enamorarse perdidamente de una tal doña Serafina, la evoca en algunas de las novelas cortas que escribió ya en su época de estudiante, tituladas precisamente *Serafinas*.

En el año de 1634 lo encontramos de nuevo en Hellín, recién graduado. Se ordenó entonces sacerdote, y se tiene constancia de que entre 1635 y 1636 vivió en Valencia. En 1638 ofició como párroco de la iglesia de San Salvador en Lagartera (Toledo) y en 1639 se doctoraría en Teología en la Universidad de Alcalá. Desempeñó el cargo de cura ecónomo y vicario de Hellín (1641), así como el de «comisario de la Santa Cruzada de la villa de Hellín y su partido». Desempeñando la función de promotor fiscal de la Cámara Apostólica de Murcia entre 1646 y 1650, residió varios años en Madrid y fue también comisario de la Inquisición y capellán de los Reyes Nuevos de Toledo en 1663, al igual que su amigo Pedro Calderón de la Barca, condición que ostentó hasta su muerte en 1667.

Hacia 1662, agotado, decidió buscar un cargo tranquilo para los que pensaba que serían los últimos años de su vida. Es entonces cuando recibió el nombramiento al que hemos hecho referencia y escribió *Los Reyes Nuevos de Toledo*, laboriosamente impresa en Madrid. Al poco, mientras estaba escribiendo una nueva obra, soltó de repente la pluma, presa el achaque que le quitaría la vida, según relata su sobrino, quien lo asistió durante su vejez. Postrado en su lecho, el 2 de octubre de 1667 rubricó su testamento, dejando por heredero universal a su hermano menor, quien acudió repetidamente a verlo

---

<sup>878</sup> Irene Rodríguez Haro presenta en su estudio la partida de nacimiento del albacetense: «En la uilla de hellin en veinte y seis del mes de diciembre de mil y seiscientos y nueve años yo Matheo morzillo cura de la parroquial de hellin bautice a xtoval (Cristóbal) hijo de Gaspar loçano y de an<sup>o</sup>a sanches fueron compadres andres de lorca y maria Sanches fueron testigos miguel hernandez sastre y andres de questa y martin de bolaba la capita a la caxa./matheo morzillo» (rúbrica), extraída de la Iglesia parroquial de la Asunción de Hellín. Libro 29 de Bautismos, 3ª partida del folio 314. Véase Cristóbal Lozano, *Soledades de la vida, y desengaños del mundo*, ed. Irene Rodríguez Haro, Albacete, Diputación, 1998, p. X.

mientras se encontraba convaleciente. Al día siguiente, el 3 de octubre de 1667, concretamente, a las once de la mañana, falleció el autor de las *Soledades de la vida*, cuyos restos se enterraron en la capilla del Santo Cristo de la Esperanza y, después, el 20 de marzo de 1669, se llevaron a Hellín, concretamente a la capilla San Pascual del convento de San Francisco.

Lozano viajó por toda España. Visitó Madrid, Ávila, Guadalupe, Linares, Córdoba y Sevilla, y dominaba el latín, el francés y el italiano. Muy cercano y amigo de Juan Pérez de Montalbán y fray Diego Niseno, algunas de sus obras circularon a nombre de su sobrino, Gaspar Lozano Montesinos, también escritor, quien al parecer terminó muy dignamente algunos de los textos que su tío había dejado inconclusos a su muerte.

Autor muy popular, leído y admirado en su tiempo época, las obras de Lozano se reimprimieron hasta el siglo XIX, los románticos reciclaron con fruto y provecho muchos de sus argumentos y leyendas; verbigracia José de Espronceda, que se inspiró para en el estudiante Lisardo de las *Soledades* para crear al don Félix de Montemar del *Estudiante de Salamanca*. Lozano era dueño de un estilo poco afectado, *rara avis* en una época dominada por los vientos del conceptismo más gongorino. El espíritu casi prerromántico de sus historias es de veras novedoso, pues sentía atracción por las leyendas tradicionales e históricas, especialmente por las pinceladas más funestas y macabras, sin ceder por ello en su objetivo moralizante. Aunque sus relatos se buscaban e imprimían con frecuencia, lo cierto es que solo algunos de algunas solo han llegado hasta nosotros los títulos: *El buen pastor* (1641), una especie de manual sobre la enseñanza moral del sacerdote; las *Flores sacramentorum* (c. 1635), una recopilación de sentencias; y el *Marial*, serie de discursos sobre la Virgen.

Destacó sobre todo como novelista, gracias a colecciones como *Persecuciones de Lucinda* (¿1636?), que es una novela extensa; el *David penitente* (1652); la celeberrima *David perseguido*, de la que sacó tres partes (Madrid, 1652 a 1661); *El gran hijo de David más perseguido* (tres partes, 1633 a 1673); *Reyes Nuevos de Toledo* (1667), serie de biografías de los monarcas enterrados en la Capilla de los Reyes Nuevos y de leyendas históricas vinculadas a ellos; y el libro que nos ocupa, las *Soledades de la vida y desengaños del mundo* (Madrid, 1658), miscelánea aparecida a nombre de su sobrino, Gaspar Lozano Montesinos, quien tras su muerte volvió a publicar esta y otras obras ya con el genuino nombre del autor al frente.

Como poeta escribió versos tanto religiosos como profanos. Destacan entre las obras eclesiásticas su *Paráfrasis de los Salmos de David*, incluida en su *David perseguido*, y entre las profanas un buen número de romances, silvas, sonetos y canciones, incluidos muchos de ellos en su prosa. Entre sus obras teatrales, que no llegaron a representarse y constituyen lo menos interesante de su producción, más que influida por Lope y Pérez de Montalbán, cabe mencionar las comedias *Los amantes portugueses y querer hasta morir*; *En mujer, venganza honrosa*; *El estudiante de día y galán de noche*, prohibida por la Inquisición; *Herodes Ascalonita y la hermosa Marienna* y *Los trabajos de David y finezas de Micol*, que figuran en la primera edición de las *Soledades*. También escribió el auto sacramental *Los pastores de Belén* en 1658, en el que especifica «lo escribí en cuatro días // brevedad que me parece // digna de que se le suplan // los defectos que tuviere<sup>879</sup>».

#### 4.7.1. La impronta de las «Soledades»

Hacia 1638-1639, Cristóbal Lozano, mientras desempeñaba el oficio de párroco en Lagartera (Toledo), probablemente comenzó a escribir las *Soledades de la vida y desengaños del mundo*, que, como decimos, no se dieron a los tórculos hasta 1558. El vocablo «Soledades» homenajearía un título clave de la literatura barroca, como son las *Soledades* de Luis de Góngora, cuyo estilo no adapta. No obstante, cabe destacar que Lozano no solo trata de las «Soledades de la vida», sino también de los «Desengaños del mundo». Pero, ¿por qué nos empeñamos en abordar una obra hoy semiolvidada? Por la sencilla razón de que el libro de Lozano fue todo un «best-seller» en el Seiscientos. Como afirma Joanna Gidrewicz, «no cabe duda que las obras histórico-novelescas de Lozano fueron un gran éxito de librería [...], pero la colección de las *Soledades* tuvo una trayectoria editorial algo distinta»<sup>880</sup>.

Se observa de hecho que la obra tuvo tanta repercusión que durante el siglo XVIII disfrutaría de hasta catorce ediciones. Este volumen reúne tres obras distintas, es decir: dos novelas largas, tituladas respectivamente *Soledades de la vida* y *Persecuciones de Lucinda*, y cinco novelas cortas: las *Serafinas*. La obra completa se

---

<sup>879</sup> Los datos biográficos y literarios sobre el autor han sido estudiados por Irene Rodríguez Haro en su edición a las *Soledades*. (Cristóbal Lozano, *Soledades de la vida, y desengaños del mundo*, op., cit., pp. X-XX).

<sup>880</sup> Joanna Gidrewicz, «*Soledades de la vida y desengaños del mundo* de Cristóbal Lozano: Novela barroca de desengaño y best-seller dieciochesco», en *Actas del V Congreso Internacional de la AISO*, Münster, 20-24 de Julio de 1999, coord. Christoph Strosetzki, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2001, pp. 614-622 (p. 616).

publicó solo dos veces en el siglo XVII (1672, 1692) y se registran además tres ediciones anteriores de las novelas individuales. La novela larga (*Soledades*) está dividida en cuatro relatos, muy vinculados con el mundo idílico pastoril y dotados de cierto erotismo<sup>881</sup>.

En la *Soledad primera* el eremita Enrico y unos pastores encuentran a una dama, Teodora, llorando desconsoladamente ante el cadáver de un valiente caballero: Lisardo. La protagonista cuenta su historia de amor. Había sido obligada por su tío y su hermano a ingresar en un convento, pero se armó de valor y escapó para reencontrarse con su galán. Al poco tiempo se entera que este ama a otra y, llena de despecho, cuenta lo ocurrido a su hermano, quien no duda en vengarse. En esos momentos, recibe una carta de Lisardo en la que le explica el motivo de su abandono y, arrepentida, acude a su hermano para que no acometa la venganza. Pero llega tarde y sólo puede llorar ante el cadáver.

La *Soledad segunda*, escrita en verso, abunda en la importancia del disfraz como motivo novelesco. Lisardo intercambia sus vestidos con un peregrino y logra salvar su vida en un lance desesperado. En la montaña se encontrará con otro ermitaño que le cuenta su historia: enamorado de su madrastra, mata a su padre para poder gozar de su ilícito amor. Cuando ella se entera, toma la determinación de suicidarse y se arroja por la ventana.

En la *Soledad tercera*, Lisardo escucha la historia de una viuda a la que obligan casarse con un viejo y rico pretendiente, haciéndole creer antes que su marido había muerto. Cuando éste regresa, mata al viejo y a la tía de la protagonista, que había orquestado la boda. No tarda en concebir una hija con su esposa, pero sin darle respiro al lector, es detenido por el crimen del anciano y la dueña y condenado a muerte. Soborna al verdugo, queda libre y justo entonces descubre que su esposa ha fallecido. Ésta se le aparece de forma espectral y lo invita a hacer penitencia.

Por último, en la *Soledad cuarta* Lozano nos narra la historia de Lisardo y Teodora desde la perspectiva del caballero. Cómo había luchado para salvaguardar su amor y no ser vencido por la muerte. Por tanto, la trama principal sirve de marco respecto a las historias contadas. ¿Qué nos enseña este conjunto de relatos? Es una constante la lucha por el amor, pero una de las variantes radica en la inutilidad del enlace matrimonial, a menudo derrotado por la muerte. Nótese cómo varios de los personajes comienzan su vida como ermitaños: masculinos y femeninos, lo que supone

---

<sup>881</sup> Véase Ginés Lozano Jaén, «Misoginia y erotismo en las obras de Don Cristóbal Lozano», *Centro de Estudios de Castilla-La Mancha*, pp. 200-213.



un paso más respecto a la narrativa de Zayas. El propósito de Lozano, por tanto, no es sino mostrarle al lector un mensaje de desengaño edulcorado por una historia en apariencia banal, pero puesta en boca, las más de las veces, de un galán desengañado.

Brilla con luz propia el tema del «muerto resucitado», que escasea en la narrativa del Barroco, excepción hecha, hasta donde alcanzamos, de *Quien bien anda, en bien acaba* (*La mojiganga del gusto*, 1641), de Andrés Sanz del Castillo. Lisardo, como narrador y personaje, hereda por tanto no pocos rasgos de *El niño diablo* o *El vaso de elección*, *San Pablo*, dos comedias lopescas. Y recuérdese que este tema asomaba ya por *La constante cordobesa* (1613) de Gonzalo de Céspedes y Meneses.

Por lo que se refiere a la primera *Soledad*, que es la que nos interesa, el relato de Teodora nos enseña que nada podemos hacer frente a los celos infundados. La dama imaginó que su caballero gozaba de otra mientras ella se encontraba recluida en el convento. Esa inseguridad es a la postre la causante de la supuesta muerte de Lisardo. En la *Soledad segunda*, se descubre que el caballero no ha muerto porque pudo huir.

La condena del amor lascivo es un tema recurrente en la obra de Lozano. Los personajes sufren por ello, ya que permanecen anclados a este tipo de relaciones, olvidando que se puede gozar de la vida sin tener que pasarlo mal. Se trata de un mortal veneno que transforma al enamorado en un ser cuyo apego más importante no es otro que la duda de lo que estará haciendo su amado cuando no puede verlo. Es el caso de Teodora, quien evoca así el inicio de su relación con Lisardo:

Declarándonos una tarde, que la ocasión nos quiso dar a solas, poniendo yo tantos preceptos, y ajustándose él a tantas condiciones, que todos cuantos le puse por mandatos, los hizo obediencias de su mucha voluntad. Quedamos en querernos bien, sin desearnos para mal; en tenernos afición, sin mezcla de apetito; en meternos entre llamas, sin haber de quemarnos<sup>882</sup>.

Por su parte, el caballero no se rinde ante la postura de su amada y le promete esperar el tiempo necesario, dedicándole unos versos en los que deja constancia de su amor: «Si hemos de llevar la palma / los dos de aqueste querer, / amar hasta no caer / es el verdadero amar, / que los gozos con pecar / son pruebas de aborrecer»<sup>883</sup>.

El amante, aún sin perder la batalla y estando convencido de los sentimientos de Teodora, con ella ya a punto de ingresar en el convento, acude a despedirse de ella y le

---

<sup>882</sup> Cristóbal Lozano, *op. cit.*, pp. 18-19.

<sup>883</sup> *Ibidem*, p. 23.

promete eterno amor a partir de una futura huida juntos. Le entrega como símbolo de fiel amor y respeto un reluciente diamante: «... con la lisura que habemos procedido en nuestro amor [...] no hay celos que fatiguen ni arrojos que puedan disimularse»<sup>884</sup>.

Como sucede en la mayoría de estos relatos, el amante es descubierto y perseguido por quienes lo acechan, acusándolo de la pérdida de la honra familiar. Tras confesar el inmenso amor que siente por Teodora, Lisardo es sorprendido bajo las sábanas de su amada. El supuesto error ya está cometido; es entonces cuando se origina el conflicto.

Lozano debe decidir si la dama defiende a su caballero o, por el contrario, se muestra impasible ante su desventura. En este caso, Teodora, al pensar que Lisardo está viéndose a escondidas con otra –celos infundados, repetimos– confiesa que su galán ha cometido un grave delito contra su buen nombre, lo que provoca el furor de su hermano, quien clama por muerte de Lisardo. Despechada, la dama se pronuncia inclemente, con independencia del futuro de su caballero:

Si oraba, el corazón en Lisardo; si velaba o si dormía, todo era pensar en Lisardo. Si ayunaba, el pensamiento en Lisardo<sup>885</sup>.

Las dudas acechan al alma de Teodora. Por una parte, confía en las actuaciones de Lisardo; pero, por otra, incurre una serie de errores de los que se muestra arrepentida, bien cierto que demasiado tarde. Y es que los impulsos emocionales le juegan una mala pasada, ya que opta por defender el estado de enajenación a la que está sometida por el supuesto abandono de su caballero –no lo puede tener cerca–, en lugar de escuchar a su festejador y conocer el motivo por el que no llegó a tiempo a la cita que habían concertado para huir, cual Angélica y Medoro que se enjaretaran, al fin, las cortesanas máscaras de Píramo y malévola Tisbe. De hecho, Teodora da crédito a la falsa historia que Camacho, su criado, le cuenta sobre Lisardo:

Díjome, pues, que Lisardo dejaba en Córdoba una dama, que era un asombro de belleza y que sólo se entretenía en Salamanca, hasta que se compusiesen unos pleitos para casarse con ella. Aquí perdí el sentido y comencé a enajenarme de

---

<sup>884</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>885</sup> Cristóbal Lozano, *op. cit.*, p. 33.

la razón, pues más celosa que pueden pintar a Juno, no quise en muchos días ver ni escribir a Lisardo<sup>886</sup>.

Tras numerosas cartas, en las que prevalece el dolor, la confusión y el sufrimiento de ambos enamorados, Teodora se siente arrepentida por su desafortunada actitud, ya que cree haber perdido a su amado al ver un cuerpo yacente en el monte. Enrico, tras escuchar atentamente la historia de Teodora, le agradece su voluntad y confianza, pues le va a servir de ejemplo para la experiencia de su hija Leonor. Destacamos, en este sentido, que la causa del “supuesto” desgraciado final, a diferencia de los textos que hemos tomado como varas de medir, o sea, *El celoso extremeño* y *El curioso impertinente*, se cifra esta vez en la celopatía de la dama.

#### 4.7.2. Soledad segunda

Escrita en verso, en la *Soledad segunda*, el lector descubre que Lisardo vive, ya que el asesinado no fue sino un peregrino que deambulaba por el monte, con el que el protagonista había intercambiado su vestimenta. Durante su estancia en la soledad de la montaña, Lisardo se topa con otro ermitaño, quien le cuenta su historia de amor. De nuevo, el receptor es partícipe de un relato dentro de otro, siendo el marco principal de naturaleza bucólico-pastoril. El empleo del verso no suaviza el argumento central, pues Lozano se vale de la muerte –el suicidio y el asesinato– para enmarcar la vida de dicho eremita. Éste, enamorado perdidamente de su madrastra, mata a su propio padre para conseguirla. Ella, no aguanta el dolor y se suicida. La crueldad pone de manifiesto la inmoralidad de la historia, y, como se recordará, guarda ciertas semejanzas, pero mucho más atenuadas –se trata al fin de una madrastra– y en mantillas, con *La mayor confusión* de Pérez de Montalbán.

Aturdido y recatado, Lisardo vaga por solitarias montañas como un “príncipe de los montes”, tal como escribiría Montalbán en su famosa comedia, deudora, a su vez, de la novela *La prodigiosa*. Y no lo logra olvidarse de Teodora. Una vez más, Lozano apuesta por la perpetuación del sentimiento amoroso. En este caso, uno de los personajes principales de las cuatro *Soledades* se convierte en el receptor directo de la historia de Egiño, un ermitaño que ha sufrido a causa de un placer prohibido. Uno de los

---

<sup>886</sup> *Ibidem*, p. 34.

temas principales de este relato es la pérdida de la honra familiar, esta vez del padre de Egino, quien no conoce el amor que su hijo siente hacia su esposa.

Ilícito o no, el amor no correspondido es el motivo por el cual dos personajes pierden su vida: «Madrastra hallé, mas era tan divina / en gala, gentileza y hermosura, / que, como a madre el alma la destina, / al punto que se hirió de su luz pura / con esta beldad, pues, ya tan vecina, / apagando mi mortal tristura, / despido finalmente la tristeza / y engólfome en el mar de una belleza»<sup>887</sup>.

Y claro, ese amor no correspondido viene acompañado de celos. Egino, cuando veía que su madrastra pertenecía a su padre, como por otra parte resulta decoroso, se encendía de rabia y no podía soportarlo. El no poder controlar la realidad lo conduce a cometer un acto insolente que lo marcará el resto de sus días; no sin antes declararle en verso sus sentimientos a la madrastra: «Enamorado estoy, Clemencia bella, / la dama es desigual a mi bajeza, / porque tú has de contar, que es Luna ella / que es quien tira del Sol mayor grandeza / que yo soy un giro de una estrella / que a sus pies la respeto por cabeza»<sup>888</sup>.

El desprecio que sufre Egino por parte de su madrastra es también el desencadenante de la venganza que ocasionará la muerte de su padre: «cuando del golpe que tiré primero, / saqué a mi padre el hábito postrero. / Sin vida cae el que me dio la vida, / desángrase a mis pies mi padre muerto»<sup>889</sup>.

El arrepentimiento llega tarde en la vida de Egino al igual que sucedía en el caso de Teodora. Son dos personajes que actúan movidos tan solo por impulsos, sin pensar en las consecuencias inmediatas de sus decisiones. Si comparamos ambas narraciones, en la *Soledad segunda*, prevalece la violencia premeditada: el asesinato.

Si comparamos dicha novela de Lozano con *La mayor confusión* de Pérez de Montalbán, el diálogo textual es evidente. El joven autor y discípulo de Lope de Vega trata el tema incestuoso adornado por la enfermedad de los celos y el amor pasional. Recordemos brevemente la trama: Casandra, una joven madrileña, proyectaba contraer matrimonio con su primo Gerardo, pero al morir su prometido a manos de un rival, Bernardo de Zúñiga, se casa con este último, dándole de inmediato un hijo, que atenderá por don Félix. Cuando Bernardo fallece, Casandra no contrae nuevas nupcias, dado que, en el colmo de lo subversivo –nótese que apuntaba maneras desde el momento en el que

---

<sup>887</sup> Cristóbal Lozano, *op. cit.*, pp. 46-47.

<sup>888</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>889</sup> Cristóbal Lozano, *op. cit.*, p. 57.

tanto le dio desposarse con un caballero como con otro–, se ha enamorado de su propio vástago.

Fiando su secreto a su criada Lisena, a quien don Félix solicitaba, se hizo pasar por ella una noche y logra yacer con él, quedando embarazada –no podía ser menos– de Félix. Fruto de este incesto es Diana, joven hermosísima de la que, para rizar el rizo, don Félix no tarda en prendarse. Don Félix, aún ignorante de la verdad, o sea, de que su potencial esposa es a la vez su hermana y su hija, se las ve y se las desea para llevar a término su unión sin deshonor para ninguna de las partes. Casandra es castigada con la muerte, pero los amantes y parientes quedan indultados, dado que se casaron –doble incesto– sin tener conocimiento del ardid de la madre del primero hijo, posterior amante y sucesivo esposo (y hermano, y padre).

Las diferencias entre ambas novelas, al margen del motivo ya analizado, son evidentes; y por lo que respecta, en el texto de Lozano, al asesinato del padre y posterior suicidio de la madrastra al conocer los objetivos de su hijastro y la pérdida de su esposo, nos hallamos ante un relato con más de un trazo, a nuestro juicio, del *Castigo sin venganza* (1634) de Lope, aunque sin la calidad de la comedia del Fénix, como ya hemos explicado en capítulos previos.

En la obra de Montalbán, los personajes no sufren; más bien gozan de cualquier tipo de placer que se les presente, teniendo en cuenta que don Félix desconoce la historia verdadera; no sabe que mantuvo relaciones sexuales con su propia madre porque ésta se vistió con los ropajes de su criada. En cambio, Lozano maldice el tema incestuoso a partir del sufrimiento de los personajes por no poder satisfacer sus mayores anhelos. Clemencia se suicida al enterarse de que su esposo ha muerto a manos de su hijo porque éste estaba enamorado de ella. Además, Lozano salvaguarda las distancias detallando que Egino es hijastro de Clemencia, sin que la sangre directa sea el motivo del incesto. Se trata, en definitiva, de un breve relato en el que el protagonista se arrepiente de lo acontecido permaneciendo impasible ante su propia soledad.

#### 4.7.3. Soledad cuarta

Muy conectada con la *Soledad primera*, Lozano relata de nuevo la historia de Lisardo y Teodora, esta vez desde el punto de vista del caballero. La modernidad de este arbitrio se nos antoja capital, pues adelante técnicas narrativas que serán propias de la modernidad (pensemos en películas fallidas, pero ambiciosas, como *En el punto de mira*

(*Vantage Point*, Pete Travis, 2008). Lisardo llega a Salamanca, tras huir de un conflicto, y es allí es donde conocerá a su amada. Por otra parte, en una alquería, mientras conversa con Enrico, le piden a que cuente los motivos por los cuales ha llegado hasta la capital del Tormes.

Su historia pasada se desarrolló en la ciudad de Córdoba. Lisardo y su amigo don Fernando se enamoran allí de sendas damas y se disponen a contraer matrimonio con ellas. De forma más que bizarra, la esposa que le toca en suerte a Lisardo intenta envenenarlo con la ayuda de don Fernando. Cuando Lisardo se entera, mata a su amigo y obliga a su esposa a beberse su propio veneno. Es por eso que se ve obligado a huir a Salamanca.

De aquí pasamos a su versión sobre el apalabrado –y a la postre frustrado– rapto de Teodora, que se hallaba esperándolo en el convento. Cuando se dirigía a recoger a ja su amada, el caballero escucha voces en la calle que gritan su nombre. Como vive obsesionado con la idea de que lo van a apresar, llega a creer que ese cuerpo que contempla sin vida es el suyo propio. Además, por el camino, presencia un lúgubre entierro y piensa que él no es ya sino un alma en pena. Tras diversos encuentros con personas que le afirman que acuden al entierro de un tal Lisardo, el protagonista no tarda desmayarse. He aquí la causa por la que no llega a reunirse con su amada. Cuando despierta se da cuenta de que la iglesia está vacía y escribe desesperado a Teodora contándole lo sucedido y aconsejándole que se haga eremita como él para salvaguardar su alma de los pecados terrenales. Luego Teodora será partícipe del aislamiento social en dos ocasiones; una de ellas, obligada por su familia con el fin de cumplir la norma y no fallar a la honra; y la otra, por su propia decisión. El personaje, por consiguiente, siente que su deber se encuentra en la soledad y en el sosiego de la vida de los ermitaños.

Mientras Lisardo toma infundada conciencia de su extraña condición –no menos infundada– de alma en pena, Teodora cree que su caballero la ha abandonado y le cuenta a su hermano su historia de amor por despecho, con el fin de que éste se vengue y mate a Lisardo. Y el resto ya lo conocemos por la primera *Soledad*.

Destaca en la cuarta el motivo del amor como enfermedad. Por ejemplo, cuando Lisardo se obsesiona con la belleza de Isabela, la dama que conoció en Córdoba:

Llegaron a tanto los extremos míos en amarla, y suyos en aborrecerme, que me salió a los rostros la pinta de mi enfermedad, porque todos los caballeros de mi porte, unos por amigos y otros por curiosos, comenzaron a darme cordelejo,

sólo con decirme que estaba enamorado; y, como era tan verdad, aunque lo desmentía, me quedaba convencido viendo que hallaban la prueba en mi desasosiego<sup>890</sup>.

Cuando Lisardo se da cuenta de las intenciones de su mejor amigo y de su esposa, desea por todos los medios vengarse de la situación y, sobre todo, cuando descubre la infidelidad de ella. El adulterio es otro de los ejes principales que Lozano plasma con la finalidad de advertir a sus lectores.

El miedo es otra constante de la narrativa del toledano: acecha no en vano a Lisardo a lo largo de toda la novela; sobre todo cuando observa su propio entierro, oscilando entre la realidad y la fantasmagoría. Le sucede, en fin, y vamos atando cabos, algo similar a lo que padeció Lucas Moreno, protagonista del primer relato de *Los tres maridos burlados* de Tirso, quien, por no prestar suficiente atención a su esposa, sufre un escarmiento de su cónyuge: hacerle creer que está muerto. En las *Soledades* de Lozano, de hecho, Lisardo es víctima de su propio crimen, el cual paga caro estando confundido entre el mundo terrenal y celestial.

---

<sup>890</sup> Cristóbal Lozano, *op. cit.*, p. 115.

## 5. CONCLUSIONES

Teniendo presentes las conclusiones que hemos ido asentando en los capítulos previos, se puede admitir con toda quietud que el tema del «amor y los celos en la novela corta del XVII» es uno de los ejes de esta narrativa. Se trata de hecho de uno los vínculos más notorios entre los modelos de Cervantes (*El curioso impertinente* (1605) y *El celoso extremeño* (1613)) y sus coetáneos: Tirso, Lugo, Pérez de Montalbán, José Camerino, María de Zayas, Mariana de Carvajal o Cristóbal Lozano.

La narrativa corta del Siglo de Oro demandaba, en este sentido, un estudio íntegro de los autores olvidados por la crítica que, sin duda alguna, merecen nuestra atención ya que labraron sus historias siguiendo un único modelo: el sentimiento del amor y los celos.

En general, los autores manifiestan desde sus “Prólogos” la vinculación entre los *novellieri* italianos afines a los aspectos de la novela corta española del XVII. No obstante, se suele dar por hecho que la novela italiana, allá por la mitad del siglo XVI, abandona la temática del amor lascivo por la influencia del Concilio de Trento, lo que repercute de forma evidente sobre la española. A lo largo del XVII, algunos autores coetáneos a Cervantes ponderan la influencia de los novelistas italianos, mientras que otros abogan por la originalidad de sus historias de amor y celos. Es el caso de Pérez de Montalbán, que evidencia en su “Prólogo” de los *Sucesos y prodigios de amor* (1624) «no haber visto en lengua italiana»<sup>891</sup> ninguna de sus creaciones noveleras. Asimismo, Castillo Solórzano, en sus *Tardes entretenidas* (1626), llegó a afirmar que todas y cada una de sus inventadas historias «son hijas de mi entendimiento que me corriera mucho de oír de mí lo que de los que traducen o trasladan, por hablar con más propiedad»<sup>892</sup>.

El amor desde una perspectiva neoplatónica es una cuestión que a la mayoría de los autores de la novela corta del XVII les atrajo poderosamente. Siguen confiando en ese tipo de amor, si bien optan por relatar historias en las que prevalece el amor carnal, una realidad que desmitifica lo imaginario y suscita la valoración de las terribles consecuencias de los celos entre los enamorados. Destacan, como hemos visto, las propuestas de Cervantes, alejadas ya de los cuentos del *Decamerón* de Boccaccio, en las que recurre a los celos para desenmascarar la perfección amorosa. Y es mediante

---

<sup>891</sup> Juan Pérez de Montalbán, *Sucesos y prodigios de amor*, p. 9.

<sup>892</sup> Alonso Castillo de Solórzano, *Tardes entretenidas*, ed. Patrizia Campa, Barcelona, Montesinos, 1992, p. 8.



personajes como Anselmo (*El curioso impertinente*) o el viejo Carrizales (*El celoso extremeño*) cómo representar un mundo aquejado de falta de consideración, confianza y lealtad. El fracaso del amor ofrece así un tipo de ejemplaridad que no participa de una moral del todo armoniosa. La mujer (y a veces el amante) que sufre las consecuencias del celoso adquiere, pues, un matiz heroico al soportar esa constante manía de su cónyuge, que se desmorona con la pronta e inesperada muerte. Y es que, como apuntó certeramente el autor del *Quijote*,

uno de los efectos poderosos de la muerte es borrar de la memoria todas las cosas de la vida, y pues llega a hacer que no se sienta la pasión celosa, téngase por dicho que puede lo imposible<sup>893</sup>.

En efecto, hemos intentado pasar revista a un universo, tanto masculino como femenino, en el que se imponen las convenciones sociales y donde se actúa a través de impulsos orientados a conservar el honor, luchar contra los celos y perseverar en el amor. Tirso de Molina, en su breve novela *Los tres maridos burlados*, insertada en *Los cigarrales de Toledo* (1621-1624) desmitifica la perfección de la vida matrimonial, atribuyendo un papel decisivo a la actitud del marido celoso, enalteciendo al tiempo el comportamiento codicioso de la mujer. Mediante una visión caricaturesca de la realidad, el autor perfecciona la novela de burlas, muy cercana al ámbito del espectáculo teatral de la época. El humor tirsiano es un componente esencial en su obra. Las situaciones atrevidas, las luchas entre ambos sexos con frecuentes alusiones eróticas y la refinada burla de los personajes convierten su prosa en un objeto más de lectura para un público que participa de semejantes argucias.

Por su parte, Francisco Lugo y Dávila, en su *Teatro popular. Novelas morales* (1622), emuló notablemente el modelo de Cervantes. Mediante un intento de teorizar las claves de la novela corta en su *Proemio al lector*, valiéndose de las reflexiones de los preceptistas del XVI, como Pinciano o Bonciani, regala al lector en una serie de historias contadas por unos amigos, que se caracterizan especialmente por su contenido moral. El amor y los celos son los dos ejes temáticos de los que se vale para recordarle al lector la ejemplaridad de la creación cervantina. Más aún, Lugo y Dávila es capaz de llevar a su terreno historias semejantes a las del alcaíno: *Cada uno hace como quien es* o *El andrógino*. No en vano, Lugo y Dávila presenta también su originalidad creativa

---

<sup>893</sup> Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, p. 160.

novelera con otros títulos como *El médico de Cádiz*, pero cada una de las historias que escribe aprovechan un buen número de matices y motivos de las *Ejemplares*.

Por su parte, Pérez de Montalbán, discípulo de Lope de Vega, fue otro de los que siguió la estela cervantina. A través de sus *Sucesos y prodigios de amor* (1624), el autor expone una serie de ejes argumentativos, como la moralidad o la envidia, entre los que destacan los asuntos de amor y celos. Títulos como *La prodigiosa* o *La hermosa Aurora* translucen la huella de la pluma de Cervantes no sólo por lo que se refiere al argumento del amor y celos, sino también a las aventuras de cautiverio, viajes y naufragios.

Las *Novelas amorosas* de José Camerino, publicadas en 1624, culminan toda una simbiosis de las tradiciones culturales que emergen en la narrativa posterior al alcalaíno. Los doce relatos independientes mantienen el eco de la voz cervantina al modo de las *Ejemplares*, siguiendo tramas en las que sobresale lo morisco, lo bizantino, lo pastoril y lo picaresco, destacando una vez más los motivos del amor y los celos, sin perder de vista los principios tridentinos que imperaban en el Seiscientos.

En *La prudente venganza* (1624), de Lope de Vega, descuellan no sólo los ecos teatrales sino el honor como tema principal, lo que le obliga al Fénix a adoptar una actitud ejemplarizante y en buena medida irónica, como hemos procurado mostrar a la luz del cotejo con *Los comendadores de Córdoba* y *El castigo sin venganza*.

Por su parte, en sus *Novelas amorosas y ejemplares* (1637), María de Zayas analiza los estratos sociales superiores de su época. Emulando en lo posible la técnica de Boccaccio y Cervantes, Zayas traza en diez novelas cortesanas la avidez de los protagonistas para luchar en contra de las adversidades en el marco del honor y amor. Un mundo repleto de celos en el que el amor juega un rol relevante. En cuanto a los *Desengaños amorosos* (1647), se observa un cambio radical en la pluma de Zayas. La reivindicación por los derechos sociales de la mujer es toda una constante que defiende a través de la crueldad, manifiesta en sus relatos. La autora hace partícipe al lector de l pesar que el personaje femenino padece ante situaciones deplorables como el engaño o el matrimonio concertado. La felicidad se ve tan lejana que a la mujer no le queda más remedio que rendirse, plegándose a los convencionalismos de la época, por lo que la traición gana enteros en cada una de sus historias. Por lo tanto, la intención de la madrileña no es otra que la de arremeter contra un sistema que agravia los derechos de la mujer, intentando proponer sus soluciones, más o menos cruentas.

El amor es una piedra basilar en las *Soledades de la vida y desengaños del mundo* (1658) de Cristóbal Lozano. A través de un discurso cargado de moralina, el

autor pone de relieve la inutilidad de la búsqueda del regocijo mediante el amor. La mayoría de sus personajes acaban enclaustrados en un convento, donde reflexionan sobre su situación, acercándose a la penitencia y repudiando las mieles –para ellos hieles– del matrimonio. Llegan a la conclusión de que no se pueden evitar los celos infundados, repudiando en consecuencia el amor lascivo. Lozano muestra a las claras la incertidumbre del personaje cuando piensa en lo que estará haciendo su amado, siendo esta una de las claves de la condena del deseo. Y es que como apostilló Platón –por boca del cómico Aristófanes– en el *Banquete*, «el amor es reconocimiento; el deseo y la persecución de un todo perdido y olvidado, enterrado entre los tesoros de la memoria biológica de la humanidad»<sup>894</sup>.

---

<sup>894</sup> Carles Besa Camprubí, «El amor proustiano o el reconocimiento imposible», *Epos*, XVI, 2000, pp. 229-237, (p. 233).

## BIBLIOGRAFÍA

Albert, Mechthild, «Los saberes del ocioso: sociabilidad y saberes en el Siglo de Oro», en *Saberes humanísticos y formas de vidas. Usos y abusos. Actas del Coloquio Hispano-Alemán*, ed. Aurora Egido y José Enrique Laplana, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2012, pp. 195-201.

Albert, Mechthild, «Las “Noches”, un subgénero novelístico en perspectiva comparada», *Edad de Oro*, XXXIII, 2014, pp. 365-381.

Agreda y Vargas, Diego de, *Novelas morales y exemplares*, Madrid, 1620.

Aguirre, Mirta, *La obra narrativa de Cervantes*, Ciudad de la Habana, Pueblo y Educación, 1989.

Álamo, Cecilio, y López Muñoz, Francisco, «El *Dioscórides* de Andrés Laguna en los textos de Cervantes: de la materia medicinal al universo literario», *Anales cervantinos*, XXXIX, 2007, pp. 193-217.

Alcalde, Pilar, «La fiabilidad de la voz femenina como propuesta de novela en María de Zayas», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 35, 2007, pp. 1-4.

Aldomà García, Mireia, *La recepción de la novella es Spagna: los «Hecatommithi» de Giraldi Cinzio*, Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona, 1998 (microfilme).

Aldomà García, Mireia, «Didactismo, género literario y lector en Giraldi Cinzio», *Edad de Oro*, XXXIII, 2014, pp. 87-107.

Aldomà García, Mireia, «Palabras en fuga o silencios en la primera parte de las novelas de Giraldi Cinzio», en *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea del Rinascimento e del Barocco*, en prensa.

Alonso Miguel, Álvaro, «*Decamerón* II, 7: Boccaccio, el refranero español y la lírica popular», *Los viajes de Pampinea: novella y novela española en los Siglos de Oro*, ed. Isabel Colón Calderón, David Caro Bragado, Clara Marías Martínez y Alberto Rodríguez de Ramos, Madrid, SIAL, 2014, pp. 177-184.

Alonso Rey, María Dolores, «Sociabilidad y emblemática en *Los Cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina», *Tonos digital. Revista electrónica de estudios filológicos*, 17, 2009, pp. 1-29.

Alvar, Carlos, «Cervantes en el prólogo de las *Novelas ejemplares*», en «*Deste arte*». *Estudios dedicados a Aldo Ruffinatto en el IV Centenario de las «Novelas*

- ejemplares*», ed. Guillermo Carrascón y Daniela Capra, con la colaboración de María Consolata Pangallo y Iole Scaramuzzi, Alessandria, Edizioni del Orso, 2014, pp. 3-25.
- Álvarez Baena, José Antonio, *Hijos de Madrid*, Madrid, III, 1790.
- Álvarez y Baena, Joseph Antonio, *Hijos de Madrid, ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias artes. Diccionario histórico por orden alfabético de sus nombres*, IV, Madrid, Benito Cano, 1791.
- Arcos Pardo, María de los Ángeles, *Edición y estudio del Teatro popular de Francisco Lugo y Dávila*, Madrid, Universidad Complutense, 2009.
- Arellano, Ignacio, «La cultura simbólica y alegórica en *Los cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina», *Versants*, 43, 2003, pp. 5-23.
- Arellano, Ignacio, «Cultura visual y emblemática en las *Novelas ejemplares* de Cervantes», *Anales cervantinos*, XLV, 2013, pp. 93-108.
- Armon, Shifra, «Compromiso y distanciamiento en *La Venus de Ferrara* de Mariana de Carvajal y Saavedra», *Edad de Oro*, XXXIII, 2014, pp. 351-363.
- Armon, Shifra, «The Paper Key: Money as Text in Cervantes's *El celoso extremeño* and José de Camerino's *El pícaro amante*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 18.1, 1998, pp. 96-114.
- Arnal de Bolea, Jacinto, *El forastero*, ed. crítica Nicola Usai, Madrid, SIAL, 2016, en prensa.
- Arredondo, María Soledad, «Notas sobre la traducción en el Siglo de Oro: Bandello francoespañol», *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, ed. Francisco Lafarga, Barcelona, PPU, 1989, pp. 217-226.
- Arredondo, María Soledad, «Novela corta, ejemplar y moral: las novelas de Agreda y Vargas», *Criticón*, 46, 1989, pp. 77-94.
- Arredondo, María Soledad, «El pincel y la pluma. Sobre retratos, paisajes y bodegones en la Literatura del Siglo de Oro», *Anales de Historia del Arte*, 2008, Volumen Extraordinario, pp. 151-169.
- Arredondo, María Soledad, «De *La gitanilla* a *La sabia Flora malsabidilla*. Género, personaje y matrimonio», *Edad de Oro*, XXXIII, 2014, pp. 163-178.
- Arredondo, María Soledad, «Prosa de ficción (novela y otros géneros) en bibliotecas particulares (1651-1700)», en *Literaturas, bibliotecas y derechos de autor en el Siglo de Oro (1600-1700)*, ed. José M<sup>a</sup> Díez Borque, Pamplona / Madrid / Frankfurt, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2012, pp. 77-99.

- Avalle-Arce, Juan Bautista, «Introducción» a Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares*, Madrid, Castalia, 1982.
- Avalle-Arce, Juan Bautista, «Introducción biográfica y crítica» a Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1986, pp. 7-32.
- Avalle-Arce, Juan Bautista, *Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelona, Ariel, 1975.
- Avalle-Arce, Juan Bautista, y Edward C. Riley, *Suma cervantina*, Madrid, Tamesis, 1973.
- Avenoza, Gemma, y Vallín, Gema, «Los primeros pasos de la *novella* en España: *Cuatro cuentos de ejemplos*», *Criticón*, 55, 1992, pp. 31-40.
- Ayala, Francisco, *Cervantes y Quevedo*, Barcelona, Seix-Barral, 1974.
- Azorín, *Obras completas*, VIII, Madrid, Aguilar, 1948.
- Baquero Escudero, Ana Luisa, «La cuestión de la ficcionalidad en la novela corta española del XVII», en *Mundos de ficción*, eds. José María Pozuelo y Francisco Vicente, Murcia, Universidad de Murcia, 1996, pp. 299-305.
- Baquero Goyanes, Mariano, «Sobre la novela y sus límites», *Arbor*, 13, 42, 1949, pp. 271-283.
- Baquero Goyanes, Mariano, «Comedia y novela en el siglo XVII», en *Serta Philologica. Estudios de Literatura y crítica textual*, II, coordinado por F. Lázaro Carreter, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 13-29.
- Benítez, Rubén, *Cervantes en Galdós*, Murcia, Universidad de Murcia, 1990.
- Bergman, Hannah E., *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*, Madrid, Castalia, 1965.
- Bermúdez, Luana, «Bandello y Cervantes», en *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea del Rinascimento e del Barocco*, en prensa.
- Berrio, Pilar, «Loaysa: versión cervantina de un mito clásico», *Anales cervantinos*, XXXIV, 1998, pp. 243-253.
- Berruezo Sánchez, Diana, «Los cuentos del *Decamerón* en Italia y España: las *Cento novelle scelte* de Francesco Sansovino», en *Boccace dans l'Italie*, en prensa.
- Besa Camprubí, Carles, «El amor proustiano o el reconocimiento imposible», *Epos*, XVI, 2000, pp. 229-237.
- Blanco Valdés, Carmen, «El marco narrativo en los epígonos del *Decamerón*: Franco Sacchetti, Giovanni Sercambi, Ser Giovanni», *Alfinge*, 12, 2000, pp. 7-21.

- Blanqué, Andrea, «María de Zayas o la versión de las “noveleras”», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIX, 2, 1991, pp. 921-950.
- Blecua, Alberto, «Las *Novelas Ejemplares*», *Anthropos*, 98-99, 1989, pp. 6-73.
- Blecua Perdices, José Manuel, «Notas para la historia de la novela en España (manuscrito de Pedro de Salazar)», en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, 1983, II, pp. 91-95.
- Bonilla Cerezo, Rafael, «Cítara argentando plumas. El gongorismo en las *Novelas ejemplares y prodigiosas historias* de Juan de Piña», *Italia-España-Europa: Literaturas comparadas, tradiciones y traducciones: XI Congreso Internacional de la Sociedad Española de Italianistas: [celebrado del 11 al 13 de mayo en la Cartuja de Sevilla]*, coord. por Mercedes Arriaga Flórez, José Manuel Estévez Saá, María Dolores Ramírez Almazán, Leonarda Trapassi, Carmelo Vera Saura, Sevilla, Arcibel, 2005, pp. 69-85.
- Bonilla Cerezo, Rafael, *Lacayo de risa ajena. El gongorismo en la «Fábula de Polifemo» de Alonso de Castillo Solórzano*, Córdoba, Diputación Provincial, 2006.
- Bonilla Cerezo, Rafael, «El gongorismo en las *Novelas ejemplares y prodigiosas historias* de Juan de Piña (II)», *Il confronto letterario*, 45, 2006, pp. 25-54.
- Bonilla Cerezo, Rafael, «Máscaras de seducción en las *Novelas a Marcia Leonarda*», *Edad de Oro*, XXVI, 2007, pp. 91-145.
- Bonilla Cerezo, Rafael, «Pesadilla de médicos, veneno de enfermos: la sátira científica en Alonso de Castillo Solórzano», *Edad de Oro*, XXVII, 2008, pp. 47-104.
- Bonilla Cerezo, Rafael, «Góngora y Castillo Solórzano en la *Fábula de Polifemo* de Francisco Bernardo de Quirós», *Il confronto letterario*, 51, 2009, pp. 37-75.
- Bonilla Cerezo, Rafael, (ed.), *Novelas cortas del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 2010.
- Bonilla Cerezo, Rafael, «“Émulo casi del mayor lucero”: ecos latinos y polifémicos en *La ingratitud hasta la muerte* (José Camerino, 1624)», *Studi Ispanici*, 35, 2010, pp. 121-158.
- Bonilla Cerezo, Rafael, «“Proemio” e “Introducción a las novelas” del *Teatro popular* de Francisco Lugo y Dávila: estudio y edición», *Edad de Oro*, XXX, 2011, pp. 27-70.
- Bonilla Cerezo, Rafael, «Alonso de Castillo Solórzano: bio-bibliografía completa», *Tintas. Quaderni di Letterature iberiche e iberoamericane*, 2, 2012, pp. 243-282.

Bonilla Cerezo, Rafael, «De Góngora a Cerdeña: sociables e industriosas lenguas en *El forastero*», en *Sociabilidad y literatura en el Siglo de Oro*, ed. Mechtild Albert y Christoph Strosetzski, Madrid, Iberoamericana, 2013, pp. 301-343.

Bonilla Cerezo, Rafael, «En torno a las *Ejemplares* (1613): la novela corta del Barroco», en *Guanajuato en la geografía del Quijote. XXIII Coloquio Cervantino Internacional. Cervantes novelista antes y después del Quijote*, Méjico, Fundación Cervantina de México, Universidad de Guanajuato, Centro de Estudios Cervantinos, 2013, pp. 289-361.

Bonilla Cerezo, Rafael, Trujillo, José Ramón y Rodríguez, Begoña (eds.), *Novela corta y teatro en el Barroco español (1613-1685). Studia in honorem Prof. Anthony Close*, Madrid, Sial, 2012.

Bosch Fiol, Esperanza, Capilla Navarro, Guzmán, Ferreiro Basurto, Virginia y Ferrer Pérez, Victoria, «El mito romántico de los celos y su aceptación en la sociedad española actual», *Apuntes de Psicología*, 2010, 28, 3, pp. 391-402.

Bourland, Caroline B., *Boccaccio and the Decameron in Castilian and Catalan Literature*, «Revue Hispanique», 12, 1905.

Bradbury, Jonathan, «The *Miscelánea* of the Spanish Golden Age: an Unstable Label», *Modern Language Review*, 105, 2010, pp. 954-972.

Bradbury, Jonathan, «Imitaciones, integraciones y academias: estrategias poéticas en el *Pusílipo* de Cristóbal Suárez de Figueroa», *Los géneros poéticos del Siglo de Oro: centros y periferias*, Cacho Casal, Rodrigo, y Holloway, Anne (eds.), Woodbridge, Tamesis, 2013, pp. 313-332.

Bradbury, Jonathan, «La narrativa breve en la miscelánea del siglo XVII», *Edad de Oro*, XXXIII, 2014, pp. 211-224.

Branden, Nathaniel, *La psicología del amor romántico. El amor romántico en una época sin romanticismo*, Barcelona, Paidós, 2009.

Bresadola, Andrea, «“En las honras de Lope Félix de Vega y honores extremos del doctor Juan Pérez de Montalbán. Francisco de Quintana y la oratoria fúnebre del siglo XVII”», *Lectura y signo*, 7, 1, 2012, pp. 67-89.

Bresadola, Andrea, «La novela española en la Italia del siglo XVII: el caso de *Il Feniso* de Francisco de Quintana», *Edad de Oro*, XXXIII, 2014, pp. 295-315.

Brown, Kenneth, «Gabriel del Corral: sus contertulios y un Ms. Poético de academia inédito», *Castilla*, 4, 1982, pp. 9-56.



Caballero-Glassberg, María del Carmen, *Teoría y praxis de la novela corta del siglo XVII: la obra de Francisco de Lugo y Dávila*, Nueva York, Dissertation Abstracts International, (51:5), 1990.

Cacho Casal, Rodrigo, «Anton Francesco Doni y los *Sueños* de Quevedo», *La Perinola*, 7, 2003, pp. 123-145.

Cacho Palomar, María Teresa, «Cuentecillo tradicional y diálogo renacentista», *Formas breves del relato*, coord. Yves-Rene Fonquerne y Aurora Egido, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1986, pp. 115-136.

Camerino, José, *Novelas amorosas*, estudio y edición anotada de María Dolores López Díaz, Madrid, Universidad Complutense, 1992.

Canavaggio, Jean, «De Leocadia a Leonora: dos mujeres cervantinas a la hora de la verdad», *Cervantes entre dos Siglos de Oro: de la Galatea al Persiles*, *Anuario de Estudios Cervantinos*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2007, pp. 111-117.

Cano Turrión, Elena, *Aunque entiendo poco griego... Fábulas mitológicas burlescas del Siglo de Oro*, Córdoba, Berenice, 2007.

Cañas Murillo, Jesús, «Diez calas en el amor en el teatro del primer Lope», *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de las XXV jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, Almagro, Universidad de Castilla La Mancha, 2003, pp. 329-353.

Capra, Daniela, «*La zucca del Doni en español e il suo destinatario*», en *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea del Rinascimento e del Barocco*, en prensa.

Carrascón, Guillermo, «Apuntes para un estudio de la presencia de Bandello en la novela corta del siglo XVII», *Edad de Oro*, XXXIII, 2014, pp. 53-67.

Carrascón, Guillermo, «*Oneste o Ejemplares: Bandello y Cervantes*», *Artifara*, 13bis (2013), pp. 285-305.

Carreño, Antonio, «La sin venganza como violencia: *El castigo sin venganza* de Lope de Vega», *Hispanic Review*, LIX, 1991, 4, pp. 379-400.

Carvajal, Mariana de, *Navidades de Madrid y noches entretenidas*, a cargo de Antonella Prato, «Introducción» de María Grazia Profeti, Milán, Franco Angeli, 1988.

Casalduero, Joaquín, *Sentido y forma de las "Novelas Ejemplares"*, Madrid, Gredos, 1974.

Casalduero, Joaquín, *Sentido y forma de las Novelas Ejemplares*, Madrid: Gredos, 1969.

Castilla del Pino, Carlos, *Celos, locura, muerte*, Madrid, Temas de Hoy, 1995.

Castillo Martínez, Cristina, «“La fuente del desengaño”: de las *Noches de invierno* de Eslava a la *Tercera Diana* de Tejada», *Edad de Oro*, XXXIII, 2014, pp. 225-240.

Castillo Martínez, Cristina, «Falsificaciones literarias y editoriales en la novela corta del siglo XVII», en Joaquín Álvarez Barrientos (coord.), *Imposturas literarias españolas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2011, pp. 33-56.

Castillo Martínez, Cristina, «Novela corta y novela corta: cruce de caminos», en Isabel Colón Calderón, David Caro Bragado, Clara Marías Martínez y Alberto Rodríguez de Ramos (eds.), *Los viajes de Pampinea. Novella y novela española en los Siglos de Oro*, Madrid, Sial, 2013, pp. 225-236.

Castillo Solórzano, Alonso de, *La Garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas*, B. A. E., tomo 33, *Novelistas posteriores a Cervantes*, II, Madrid, Atlas, 1950.

Castillo Solórzano, Alonso de, *Sala de recreación*, *Sala de recreación*, ed. Richard F. Glenn y Francis G. Very, *Estudios de Hispanófila*, 43, Chapell Hill, North Carolina, 1977.

Castillo Solórzano, Alonso de, *Tardes entretenidas*, ed. Patrizia Campana, Barcelona, Montesinos, 1992.

Castillo Solórzano, Alonso de, *Donaires del Parnaso*, ed. Luciano López Gutiérrez, Madrid, Universidad Complutense, 2003.

Castillo Solórzano, Alonso de, *Noches de placer*, ed. Giulia Giorgi, Madrid, SIAL, 2013.

Castillo Solórzano, Alonso de, *La quinta de Laura*, ed. Christelle Grouzis Demory, Madrid, Verbum, 2014.

Castillo Solórzano, Alonso de, *Le piacevoli sere*, trad. Ilaria Resta, Bari, Pensa Mutimedia, 2015.

Castro, Américo, «La ejemplaridad de la novelas cervantinas», en *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1967, pp. 451-474.

Castro, Américo, *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona, Crítica, 1987.

Castro, Américo, *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona, Noguer, 1972.

Castro, Francisco de, *Libro nuevo de Entremeses, intitulado Cómico festejo*, T.I., 1742.

Cayuela, Anne, *Le paratexte du Siècle d'Or: prose romanesque, libres et lecteurs en Espagne auXVII siècle*, Gêneve, Droz, 1996.

- Cayuela, Anne, *Alonso Pérez de Montalbán. Un librero en el Madrid de los Austrias*, Madrid, Calambur, 2010.
- Cayuela, Anne, «Análisis de la enunciación editorial en algunas colecciones de novelas cortas del siglo XVII», en *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta (siglos XV-XVII)*, ed. Valentín Núñez Rivera, Bellaterra, *Studia Aurea* Monográfica, 2013, pp. 77-98.
- Cervantes, Miguel de, *Novelas ejemplares*, Madrid, Aguilar, 1967.
- Cervantes, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, edición de Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1979.
- Cervantes, Miguel de, *Novelas Ejemplares*, ed. Harry Sieber, tomo II, Madrid, Cátedra, 1980.
- Cervantes, Miguel de, *Novelas Ejemplares*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Austral, 1985.
- Cervantes, Miguel de, *La Galatea*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha II*, ed. John Jay Allen, Madrid, Cátedra, 1994.
- Cervantes, Miguel de, *Novelas Ejemplares*, ed. Frances Luttkhuizen, introd. Alberto Blecuá, Barcelona, Planeta, 1994.
- Cervantes, Miguel de, *Novelas Ejemplares*, ed. Jorge García López, Barcelona, Crítica, 2001.
- Cervantes, Miguel de, *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2013.
- Cervantes, Miguel de, *Novelas ejemplares*, ed. José Montero Reguera, Madrid, Penguin Clásicos, 2015.
- Ciavolella, Massimo, *La «Malattia d'Amore» dall'Antichità al Medioevo*, Roma, Bulzoni, 1976.
- Cirigliaro, Noelia, «Megalografía y rhopografía: lecciones de cultura visual en María de Zayas y Mariana de Carvajal», *Letras femeninas*, 38, 2, 2012, pp. 45-68.
- Colón Calderón, Isabel, *La novela corta en el siglo XVII*, Madrid, Laberinto, 2001.
- Colón Calderón, Isabel, «Sobre el motivo de los enamorados dormidos sorprendidos en el lecho. Aproximaciones a la imitación cervantina: de la leyenda de Tristán al *Decamerón* en *El celoso extremeño*», *Estelas del «Decamerón» en Cervantes*

y la *Literatura del Siglo de Oro*, eds. Isabel Colón Calderón y David González Ramírez, Málaga, Universidad de Málaga, 2014, pp. 13-29.

Colón Calderón, Isabel, «Enfermedades de mujeres: del *Decamerón* de Boccaccio a las novelas cortas españolas del XVII», en *Boccace dans l'Italie*, en prensa.

Colón Calderón, Isabel, y González Ramírez, David, (eds.), *Estelas del «Decamerón» en Cervantes y la literatura del Siglo de Oro*, Málaga, «Analecta Malacitana», 2013.

Copello, Fernando, «La interlocución en prólogos de libros de relatos (1613-1624)», *Criticón*, 81-82, 2001, pp. 353-367.

Copello, Fernando, «Los estereotipos del hombre y de la mujer en una novela publicada en 1622: *El andrógino* de Francisco de Lugo y Dávila», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1, 2008, pp. 155-173.

Copello, Fernando, «Récriture de l'espace italien dans le «Aviso IV» de *El Curial del Parnaso* de Matías de los Reyes: Boccace et Bandello dans l'Espagne de 1624», en *Boccace dans l'Italie*, en prensa.

Coppola, Leonardo, «Prolegómenos a la edición del *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*», en *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (Poitiers, 11-15 de julio de 2011)*, ed. Alain Bègue y Emma Herranz Alonso, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2013, pp. 367-374.

Coppola, Leonardo, *Giovan Francesco Straparola, Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes, traduzione castigliana di Francisco Truchado de Le piacevoli notti (1578?, 1581). Edizione e estudio*, Università degli Studi «G. d'Annunzio», 3 vols, Chieti-Pescara, 2013.

Coppola, Leonardo, «La proyección de Straparola en la novela corta española del Siglo de Oro desde una perspectiva editorial», *Edad de Oro*, XXXIII (2014), pp. 69-85.

Corominas, Joan, y Pascual, José Antonio, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1980.

Cortijo Ocaña, Adelaida, y Cortijo Ocaña, Antonio, «Carnaval y teatro en los siglos XVI y XVII, *El cortesano* de Luis de Milán y la comedia burlesca barroca», *Revista de Filología Española*, LXXXIV, 2, 2004, pp. 399-412.

Costa Palacios, Angelina, «*La Constante Cordobesa* de G. de Céspedes y Meneses, una muestra de novela corta del siglo XVII», *Alfinge*, 2, 1984, pp. 83-99.

- Cotarelo y Mori, Emilio, *Comedias de Tirso de Molina*, Madrid, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 1906.
- Couceiro, Pilar, «El espejo boccacciano en Ana Félix», en *Estelas del «Decamerón» en Cervantes y la Literatura del Siglo de Oro*, ed. David González Ramírez, Málaga, Universidad de Málaga, 2014, pp. 47-59.
- Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, edición integral e ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Iberoamericana, Vervuert, Madrid, 2006.
- Cruz Casado, Antonio, «Diego de Agreda y Vargas, traductor de Aquiles Tacio», en *Actas del VI Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, eds. Juan Paredes Núñez y Andrés Soria Olmedo, Granada, Publicaciones de la Universidad de Granada, 1989, pp. 285-292.
- Cruz Casado, Antonio, «Intercadencias de la calentura de amor: notas sobre el erotismo en la prosa de ficción del Siglo de Oro», en *Un título para Eros: erotismo, sensualidad y sexualidad en la literatura*, coord. María Remedios Sánchez García, Granada, Universidad de Granada, 2005, pp. 159-186.
- Cucala Benítez, Lucía, «Hacia una caracterización genérica de *El español Gerardo* de Céspedes y Meneses. Entre la novela bizantina y la ficción sentimental», *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, XIII, 1, 2010, pp. 49-65.
- Chevalier, Maxime, *Cuentos españoles de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Taurus, 1982.
- Chul, Park, «La libertad femenina en los entremeses de Cervantes: *El juez de los divorcios* y *El viejo celoso*», *Anales cervantinos*, XXXV, 1999, pp. 111-125.
- Damasio, Antonio, *La sensación de lo que ocurre*, Barcelona, Debate, 2001.
- Damasio, Antonio, *The Feeling of what Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*, New York, Harcourt Brace and Co, 1999.
- Darnis, Pierre, «*La fuerza de la sangre*, *La ilustre fregona* y *Las dos doncellas*, ¿tres tipos folklóricos?» *Edad de Oro*, XXXIII, 2014, pp. 151-162.
- De Armas, Frederick A., «El mito de Dánae en *El curioso impertinente*: Terencio, Tiziano y Cervantes», *Anales cervantinos*, XLII, 2010, pp. 147-162.
- De la Flor, Fernando R., *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002.
- De los Reyes Gómez, Fermín, «Prosa de ficción, poesía y teatro en los inventarios de bibliotecas particulares (1651-1700)», en *Literaturas, bibliotecas y*

*derechos de autor en el Siglo de Oro (1600-1700)*, ed. José M<sup>a</sup> Díez Borque, Pamplona / Madrid / Frankfurt, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2012, pp. 53-75.

De los Ríos Lampérez, Blanca, *Tirso de Molina. Obras dramáticas completas*, Madrid, Aguilar, 3 vols., 1946-1958.

Del Piero, Raúl, «La respuesta de Montalbán a la *Perinola* de Quevedo», *PMLA*, LXXVI, 1, 1961, pp. 40-47.

Del Val, Joaquín, «La novela española en el siglo XVII», en *Historia general de las literaturas hispánicas III. Renacimiento y Barroco*, dirigida por Guillermo Díaz Plaja, Barcelona, Vergara, 1968, pp. 45-80.

Delgado-García, Nitzaira, «La *novella*, el amor y el matrimonio secreto en el *Quijote*», *Estelas del «Decamerón» en Cervantes y la Literatura del Siglo de Oro*, eds. Isabel Colón Calderón y David González Ramírez, Málaga, Universidad de Málaga, 2014, pp. 61-79.

Dematté, Claudia, «Ecos cervantinos en las obras de Juan Pérez de Montalbán», *eHumanista/Cervantes*, núm.1 (2012), pp. 366-380.

Díaz Plaja, Guillermo, *Antología mayor de la Literatura española. Vol. III. Barroco y Siglo de Oro*, Barcelona, Labor, 1970.

Díez Borque, José María, «Novela en bibliotecas españolas del Siglo de Oro (1600-1650) (I): caballerías y géneros afines», en *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, eds. Andrea Baldissera, Giuseppe Mazzocchi y Paolo Pintacuda, Como-Pavia, Ibis, 2011, pp. 555-576.

Díez Borque, José María, «El “canon literario” en bibliotecas españolas del Siglo de Oro (1600-1650)», en *Literaturas, bibliotecas y derechos de autor en el Siglo de Oro (1600-1700)*, ed. José María Díez Borque y Álvaro Bustos Táuler, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana, Vervuert, 2012, pp. 13-49.

Díez de Revenga, Francisco Javier, «Fábulas mitológicas en el otoño del Barroco español», *Edad de Oro*, 31, 2012, pp. 129-147.

Díez Echarri, E., y Roca Franquesa, J. M., «Otras formas novelescas del Siglo de Oro: bizantina, morisca, italianizante y cortesana», en *Historia de la Literatura española e Hispanoamericana*, Madrid, Aguilar, 1960.

Díez Fernández, José Ignacio, *Viendo yo esta desorden del mundo. Textos literarios españoles de los Siglos de Oro en la Colección Fernán Núñez*, Burgos, Instituto de la Lengua Castellano y Leonés, 2003.

- Dixon, Víctor, «Juan Pérez de Montalbán's *Segundo tomo de las comedias*», *Hispanic Review*, XXIX, 1961, pp. 91-109.
- Dixon, Víctor, «Un discípulo de Lope de Vega», *Teatro de palabras*, 7 (2010), pp. 263-278.
- Drinkwater, Judith, «María de Zayas: la mujer emparedada y los *Desengaños amorosos*», en *Actas del III Congreso Internacional de la AISO*, ed. Ignacio Arellano, María del Carmen Pinillos, Frederic Serralta y Marc Vitse, Pamplona, GRISO/LEMSO, 1993, pp. 155-159.
- Dunn, Peter N., *Castillo Solórzano and the Decline of Spanish Novel*, Oxford, Basil Blackwell, 1952.
- Echeburúa, Enrique, y Fernández Montalvo, Javier, *Celos en la pareja: una emoción destructiva; un enfoque clínico*, Barcelona, Ariel, 2001.
- Eiroa, Sofía, «Reseña a Tirso de Molina, *Los tres maridos burlados*, edición y notas de Ignacio Arellano, ilustraciones de César Oroz, Madrid, Instituto de Estudios Tirsonianos, 2001, 110 pp.», *Criticón*, 84-85, 2002, pp. 333-343.
- El Saffar, Ruth, *Novel to Romance: A Study of Cervantes, "Novelas Ejemplares"*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1974.
- Eslava, Antonio de, *Noches de invierno*, ed. Julia Barella (con la colaboración de Mita Valvassori), Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2013.
- Etiemble, *Ensayos de literatura (verdaderamente) general*, Madrid, Taurus, 1977.
- Ezama Gil, Ángeles, «Algunos datos para la historia del término «novela corta» en la Literatura Española de fin de siglo», *Revista de Literatura*, 109, 1993, pp. 141-148.
- Fabris, Angela, «El diálogo con el público y los espacios reales y de maravilla en *Casos prodigiosos y cueva encantada* de Juan de Piña», *Edad de Oro*, XXXIII, 2014, pp. 267-280.
- Falcón, Lidia, *Amor, sexo y aventura en las mujeres del Quijote*, Barcelona, Hacer, 1997.
- Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Carpio y elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre*, Madrid, Imprenta del Reino, 1636.
- Federici, Marco, «Cervantes lettore di fiabe? Il furto dell'asino nella Sierra Morena», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, XIII, 2010, pp. 67-75.

Federici, Marco, «La traduzione e la ricezione degli enigmi de *Le piacevoli notti* nella Spagna del XVI secolo», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, XIV, 2011, pp. 9-30.

Federici, Marco, «Cervantes y los *novellieri*. Algunos ejemplos», en *Estelas del «Decamerón»*, 2014, pp. 145-162.

Federici, Marco, «La huella de Boccaccio en el Renacimiento español y la recepción de las *Piacevoli notti* de Straparola», *Dicenda*, 32, 2014, pp. 95-111.

Fernández Guerra y Orbe, Luis, (*Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, Rivadeneira, Madrid, 1871.

Fernández Insuela, Antonio, «Sobre la narrativa española de la Edad de Oro y sus reediciones en el siglo XVIII», *Revista de Literatura*, 55, 109, 1993, pp. 55-84.

Fernández Nieto, Manuel, «Función de los géneros dramáticos en novelas y misceláneas», *Criticón*, 30, 1985, pp. 151-168.

Fernández Turienzo, Francisco, «Sentido trágico de *El curioso impertinente*», *Anales cervantinos*, XXXIV, 1998, pp. 213-242.

Ferreras, Juan Ignacio, *La novela del siglo XVII*, Madrid, Taurus, 1987.

Ferreras, Juan Ignacio, *La novela en España. Catálogo de novelas y novelistas españoles desde la aparición de la imprenta hasta principios del siglo XIX*, Madrid, Biblioteca del Laberinto, 2009.

Festini, Patricia, «*El culto graduado* de Castillo Solórzano: un texto marginado de la polémica gongorina», *Filología*, XLV, 2013, pp. 29-46.

Festini, Patricia, «De jardines y tertulias: la huella de Boccaccio en las colecciones de novela del siglo XVII español», en *Boccace dans l'Italie*, en prensa.

Florit Durán, Francisco, «Reseña a Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, edición de Luis Vázquez Fernández, Madrid, Castalia, 1996», *Criticón*, 69, 1997, pp. 135-155.

Fontes Baratto, Anna, Marietti, Marina et Perrus, Claude (dir.), *La poésie politique dans l'Italie médiévale*, París, Presses de la Sorbonne nouvelle, Arzanà. *Cahiers de littérature médiévale italienne*, 11, 2005.

Formichi, Giovanna, «Le *Novelas exemplares y prodigiosas historias* di Juan de Piña», *Lavori della sezione fiorentina del gruppo ispanistico C.N.R.*, Università Degli Studi di Firenze, Casa Editrice D'Anna, 1967, pp. 101-163.

Foti, Vittoria, «La presenza della Spagna nelle *Novelle* di Matteo Bandello», en *Los viajes de Pampinea, novella y novela española en los Siglos de oro*, eds. I. Colón,



- David Caro Bragado, Clara Marías Martínez y Alberto Rodríguez de Ramos, Madrid, Sial, 2013, pp. 123-136.
- Frenk, Margit, «Lectores y oidores. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro», en *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzoni Editore, 1980, pp. 101-123.
- Galbarro García, Jaime, y Mancera Rueda, Ana, *Las relaciones de sucesos sobre seres monstruosos durante los reinados de Felipe III y Felipe IV. Análisis discursivo y edición*, Bern / Berlin / Bruxelles, Frankfurt am Main / New York / Oxford, Wien, 2014.
- Gallo, Antonella, «Fabulaciones en equívocos burlescos: la *Crónica del monstruo imaginado* (1615) de Alonso de Ledesma y la novela corta del Barroco», *Edad de Oro*, XXXIII, 2014, pp. 179-192.
- Gallo, Antonella, *Virtuosismi retorici barocchi: novelle con lipograma*, Florencia, Alinea Editrice, 2003.
- Gamboa Cortés, Yolanda, *Cartografía social en la narrativa de María de Zayas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009.
- García Antón, Cecilia, «Amor e ingenio de mujer: Tácticas de Cervantes, Pacheco y Calderón frente al destino», *Anales cervantinos*, XXXV, 1999, pp. 175-183.
- García López, Jorge, «Finales de novela en las *Ejemplares*», *Anales cervantinos*, XXXV, 1999, pp. 185-192.
- García López, Jorge, «*Camila se rindió*: psicología y retórica en la historia de Anselmo», *Philologia Hispalensis*, 18, 2, 2004, pp. 137-149.
- García López, Jorge, «Materiales para una edición crítica de las *Novelas ejemplares*», *Anales cervantinos*, 42, 2010, pp. 33-46.
- García López, Jorge, *Cervantes. La figura en el tapiz*, Barcelona, Pasado & Presente, 2015.
- García Lorenzo, Luciano, *La prosa en el siglo XVII. Historia de la Literatura española, II. Renacimiento y Barroco*, Madrid, Taurus, 1982.
- García Santo-Tomás, Enrique, *Modernidad bajo sospecha. Salas Barbadillo y la cultura material del siglo XVII*, Madrid, CSIC, 2008.
- García, Martha, *La función de los personajes femeninos en Don Quijote de la Mancha y su relevancia en la narrativa*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008.
- Garciasol, Ramón de, *Claves de España: Cervantes y el «Quijote»*, Madrid, Espasa-Calpe, 1969.

- Gargano, Antonio, «*Difficile est proprie communia dicere*: el género de la *novella* entre Boccaccio y Cervantes», *Edad de Oro*, XXXIII, 2014, pp. 35-52.
- Gargano, Antonio, «*El celoso extremeño* o la refundación de la novela», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 799-800, 2013, pp. 17-20.
- Gargano, Antonio, y Martinengo, Alessandro, «Otras formas narrativas», en *Historia de la Literatura española. I, (Desde los orígenes al siglo XVII)*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 564-577.
- Gasparetti, Antonio, *Las novelas de Mateo Maria Bandello como fuentes del teatro de Lope de Vega Carpio*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1939.
- Gidrewicz, Joanna, «*Soledades de la vida y desengaños del mundo* de Cristóbal de Lozano: novela barroca de desengaño y *best seller* dieciochesco», en *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Münster, 1999)*, ed. Christoph Strosetzki, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana, Vervuert, pp. 614-622.
- Gilman, Stephen, *La Celestina. Arte y estructura*, Madrid, Taurus, 1982.
- Giorgi, Giulia, «Novelar muy a imitación de lo de Italia: Castillo Solórzano, lector de Francesco Sansovino», en *Novela corta y teatro en el Barroco español (1613-1685)*, eds. Rafael Bonilla Cerezo, José Ramón Trujillo y Begoña Rodríguez, Madrid, Sial, Prosa Barroca, 2012, pp. 77-87.
- Giorgi, Giulia, «Alonso de Castillo Solórzano reescritor de sí mismo: algunas notas sobre los *Escarmientos de amor moralizados* y el *Lisardo enamorado*», *Edad de Oro*, XXXIII, 2014, pp. 257-266.
- Glaser, Edward, «Quevedo versus Pérez de Montalbán: the *Auto del Polifemo* and the Odyssean Tradition in Golden Age Spain», *Hispanic Review*, XXVIII, 2, 1960, pp. 103-120.
- Goldin, Alberto, *Freud explica...*, Barcelona, Paidós, 1992.
- Gómez Moral, Alba, «De metamorfosis y zoantropías. El caso particular del *Para algunos* de Matías de los Reyes», en *De lo sobrenatural a lo fantástico. Siglos XIII-XIX*, ed. Barbara Greco y Laura Pache Carballo, Madrid, Biblioteca Nueva, 2014, pp. 129-137.
- Gómez, Jesús, «Boccaccio y Otálora en los orígenes de la novela corta en España», *Nueva Revista de Filología Española*, XLVI, 1, 1998, pp. 23-46.
- Gómez, Jesús, «La amenidad del relato breve en los *Diálogos de apacible entretenimiento*», en *Ficciones de la ficción. Poéticas de la narración inserta (siglos*

- XV-XVII), coord. José Valentín Núñez Rivera, Bellaterra, Studia Aurea, 2013, pp. 145-165.
- González Barrera, Julián, «Soldados, doncellas y expósitos: Gonzalo de Céspedes y Meneses, un fiel lector cervantino», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 57, 2, 2009, pp. 761-776.
- González Barrera, Julián, «Una deuda en Gonzalo de Céspedes y Meneses: la vitalidad del modelo bizantino en las *Historias peregrinas y ejemplares*», *Revista de Filología Española*, 90, 2, 2010, pp. 233-256.
- González de Amezúa, Agustín, *Opúsculos histórico-literarios I*, Madrid, CSIC, 1951.
- González de Amezúa, Agustín, *Cervantes, creador de la novela corta española*, I, Madrid, CSIC, 1982.
- González Dengra, Miguel y Morales Raya, Remedios, (coords.), *La pasión de los celos en el teatro del Siglo de Oro. Actas del III Curso sobre Teoría y Práctica del Teatro, organizado por el Aula Biblioteca Mira de Amescua y el Centro de Formación Continua*, celebrado en Granada (8-11 de noviembre de 2006), Granada, Universidad de Granada, 2007.
- González Ramírez, David, «En el origen de la novela corta del Siglo de Oro, *Los novellieri* desde sus paratextos», *Arbor*, 188, julio-agosto, 2012, pp. 813-828.
- González Ramírez, David, «La *princeps* del *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes* (Zaragoza, 1578: hallazgo de una edición perdida)», *Analecta Malacitana*, 34, 2, 2011, pp. 517-528.
- González Ramírez, David, *Del taller de imprenta al texto crítico. Recepción y edición de la «Guía y aviso de forasteros» de Liñán y Verdugo*, Málaga, Universidad de Málaga, 2011.
- González Ramírez, David, «Sobre la *princeps* de dos textos póstumos de Castillo Solórzano: *Sala de recreación* y *La quinta de Laura*», en *Novela corta y teatro en el Barroco español (1613-1685. Studia en honorem Prof. Anthony Close*, ed. Rafael Bonilla Cerezo, José Ramón Trujillo y Begoña Rodríguez, Madrid, Sial, 2012, pp. 55-75.
- González Ramírez, David, «*El filósofo de aldea* (1625) de Baltasar Mateo Velázquez: recepción textual e hipótesis autorial», *Edad de Oro*, XXXIII, 2014, pp. 193-2010.

González Ramírez, David, y Resta, Ilaria, «Traducción y reescritura en el Siglo de Oro: «*L'Ore di ricreazione* de Ludovico Guicciardini en España», en *Los viajes de Pampinea. Novella y novela española en los Siglos de Oro*, eds. I. Colón, D. Caro, C. Marías, A. Rodríguez de Ramos, Madrid, Sial, Prosa Barroca, 2013, pp. 61-76.

González Ramírez, David, y Resta, Ilaria, «Lope de Vega, reescritor de Giraldo Cinzio: la construcción dramática de una *novella* de loa *Hecatommithi*», en «*Deste arte*». *Estudios dedicados a Aldo Ruffinatto*, ed. Guillermo Carrascón *et alii*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2014, pp. 157-171.

González Ramírez, David, «Discurso tridentino y práctica literaria en España: el ejercicio del traductor frente a la lengua italiana», en *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea del Rinascimento e del Barocco*, en prensa.

Gracián, Baltasar, *El Criticón*, edición de Santos Alonso, Madrid, Cátedra, 1980.

Grazia Profeti Maria, Juan Pérez de Montalbán, *Purgatorio de San Patricio*, Pisa, Università di Pisa, 1972.

Grazia Profeti, Maria, *Paradigma y desviación*, Barcelona, Planeta, 1976.

Günter, George, *Cervantes, lector de Boccaccio: huellas y reflejos de la X Giornata del «Decamerón» en las «Novelas ejemplares»*, en *Actas del V Congreso Internacional Siglo de Oro*, ed. Christoph Strosetzki, Frankfurt am Main / Madrid, Vervuert / Iberoamericana, 2001, pp. 680-690.

Güntert, Georges, *Cervantes: Narrador de un mundo desintegrado*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2007.

Günter, George, «Cervantes et Boccace (sous réserve)», en *Boccace dans l'Italie*, en prensa.

Gutiérrez Hermosa, Luisa María, «La construcción de un arte nuevo de hacer novelas», *Exemplaria, Revista Internacional de Literatura Comparada*, 1997, I, pp. 157-177.

Haro Cortés, María, y Rodríguez Cuadros, Evangelina, *Entre la rueda y la pluma. Novela de mujeres en el Barroco*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.

Hernández Esteban, María, «Cervantes lettore del Boccaccio? La cornice del *Decameron*, modelo di un episodio della *Galatea*», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, X, 2007, pp. 41-61.

Hernández Valcárcel, María del Carmen, «El arte de la digresión y la voz del narrador en las *Novelas a Marcia Leonarda*», *Anales de la Universidad de Murcia*, 37, 4, 1978-1979, pp. 263-281.

- Hernández Valcárcel, Carmen, *El cuento español en los Siglos de Oro. II. El Siglo XVII*, Murcia, Universidad de Murcia, 2002.
- Hesse, Everett W., *La mujer como víctima en la comedia y otros ensayos*, Barcelona, Puvill Libros, 1987.
- Hope Pérez, Ashley, «Into de Dark Triangle of Desire: Rivalry, Resistance and Repression in *El curioso impertinente*», *Cervantes: Bulletin of de Cervantes Society of America*, 31.1., 2011, pp. 83-107.
- Hurtado Torres, Antonio, *La prosa de ficción en los Siglos de Oro*, Madrid, Playor, 1983.
- Hutchinson, Steven, *Economía ética de Cervantes*, Alcalá, Centro de Estudios Cervantinos, 2001.
- Hutchinson, Steven, «Norma social y ética privada: el adulterio femenino en Cervantes», *Anales cervantinos*, XLII, 2010, pp. 193-207.
- Joly, Monique, *La bourle et son interprétation. Recherches sur le pasaje de la facétie au roman. (Espagne. XVI-XVII siècles)*, Atelier National de Reproduction des Thèses, Lille, 1982, pp. 138-142.
- Jurado Sánchez, Agapita, «*El Andrógino* de Lugo y Dávila: il perturbante uomo vestito da donna», en *Raccontare nella Spagna dei Secoli d'Oro*, Firenze, Alinea Editrice, 1996, pp. 121-143.
- Keller, John E., y White Linker, Robert (eds.), *Calila e Digna*, Madrid, Clásicos Hispánicos, CSIC, 1967.
- King de Ramírez, Carmen, «(Mis)Representations of Female Slaves in Golden Age Spain: Mariana de Carvajal's Recovery of the Black Female Slave in *La industria vence desdenes*», *Hispania*, 98, 1, 2015, pp. 110-122.
- King, Willard F., *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, Anejo X del Boletín de la Real Academia Española, 1963.
- Krömer, Wolfram, *Formas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1700*, versión española de Juan Conde, Madrid, Gredos, 1979.
- Lacarra, M<sup>a</sup> Jesús, *Cuento y novela corta en España*, vol. I, Prólogo general de Maxime Chevalier, Barcelona, Crítica, 1999.
- Lágrimas panegíricas a la temprana muerte del gran poeta, i teólogo Insigne Doctor Juan Pérez de Montalbán [...]*, Recogidas y publicadas por la estudiosa diligencia del Licenciado Pedro Grande de Tena, Madrid, Imprenta del Reino, 1639.

Laplana Gil, José Enrique, «Lope y los *Sucesos y prodigios de amor*, de Juan Pérez de Montalbán con una nota al *Orfeo en Lengua Castellana*», *Anuario de Lope de Vega*, 2, 1996, pp. 87-101.

Laspéras, Jean-Michel, «Personnage et récit dans les *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas y Sotomayor», en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 15, 1979, pp. 365- 384.

Laspéras, Jean-Michel, «La novela corta: hacia una definición», *La invención de la novela*, estudios reunidos y presentados por Jean Canavaggio, Madrid, Casa de Velázquez, 1999, pp. 307-317.

Laspéras, Jean Michael, «Los espacios de la novela corta», en Rafael Bonilla Cerezo, José Ramón Trujillo y Begoña Rodríguez (eds.), *Novela corta y teatro en el Barroco español (1613-1685). Studia en honorem Prof. Anthony Close*, ed. Rafael Bonilla Cerezo, José Ramón Trujillo y Begoña Rodríguez, Madrid, Sial, 2012, pp. 15-35.

Laspéras, Jean Michael, «Algún misterio tienen escondido», en «*Deste artefe*». *Estudios dedicados a Aldo Ruffinatto*, ed. Guillermo Carrascón *et alii*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2014, pp. 27-43.

Lee Kennedy, Ruth, «Tirso en una era de reforma y de rápido cambio», *Estudios sobre Tirso. El dramaturgo y sus competidores (1620-1626)*, Madrid, Revista Estudios, 1983, pp. 15-53.

Lepe García, Rocío, «*Historia de Hipólito y Aminta*» de Francisco de Quintana: estudio y edición crítica, Huelva, Universidad de Huelva, 2013.

Lepe García, Rocío, «La traducción inglesa de *Hipólito y Aminta* de Francisco de Quintana: una adaptación con fines comerciales», *Edad de Oro*, XXXIII, 2014, pp. 281-293.

Levi, Ezio, «Un episodio sconosciuto nella storia della novella spagnuola», *Boletín de la Real Academia Española*, XXI, 1934, pp. 687-763.

Liverani, Elena, *Narrativa barroca: las «Soledades de la vida y desengaños del mundo» di Cristóbal de Lozano*, Roma, Bulzoni, 2000.

Loi, Nicola Ignazio, «Riscrivere e rileggere Bandello. Il destino del paratesto tra *Histoires tragiques* (1559) ed edizione milanese (1560)», en *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea del Rinascimento e del Barocco*, en prensa.

López de Mendoza, Íñigo (Marqués de Santillana), *Refranes que dicen las viejas tras el fuego*, *Revue Hispanique*, 67, 1911, pp. 134-219.

López del Barrio, Eva, «Nastagio (*Decameron*, V, 8) y Marcela (*Quijote*, I, XII-XIV): dos visiones en medio del bosque», en *Estelas del «Decamerón» en Cervantes y la Literatura del Siglo de Oro*, ed. Isabel Colón Calderón y David González Ramírez, Málaga, Universidad de Málaga, 2014, pp. 81-95.

López Díaz, María Dolores, «Recapitulando sobre la novela española del siglo XVII», *Romance Notes*, XXXII, 1988, pp. 247-253.

López Díaz, María Dolores, «Un novelista poco conocido: José Camerino y sus *Novelas amorosas*», *Revista de filología*, 8, 1992, pp. 291-298.

López Díaz, María Dolores, *Estudio y edición anotada de las «Novelas amorosas» de José Camerino*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1992.

López Díaz, María Dolores, «Algunos ejemplos de la pervivencia de viejos cuentos orientales en la literatura española de los siglos XVI y XVII», *Epos. Revista de Filología*, 11, 1995, pp. 177-188.

López Díaz, María Dolores, «Sobre el estilo indecoroso de un novelista del siglo XVII», en *Actas del III Congreso Internacional de Hispanistas, celebrado en Ceuta del 26 al 29 de junio de 1997*, Ceuta, Editorial Algazara, 1998, pp. 601-612.

López Martínez, José Enrique, «*Corrección de vicios*, de Salas Barbadillo, y la primera etapa de la novela corta española», *Lejana. Revista crítica de narrativa breve*, 7, 2014, pp. 1-16.

López Traynor, Raquel, «Camila o los amores que matan», en *Figuras femeninas en El Quijote*, coord. Teresa Marín Eced, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 77-85.

Loureiro, Ángel G., «La aventura de la escritura en las *Novelas a Marcia Leonarda*», *Hispanic Journal*, Indiana University of Pennsylvania, 6, 2, 1985, pp. 123-136.

Lozano, Cristóbal, *Soledades de la vida, y desengaños del mundo*, ed. Irene Rodríguez Haro, Albacete, Diputación, 1998.

Lozano Jaén, Ginés, «Misoginia y erotismo en las obras de Don Cristóbal Lozano», *Centro de Estudios de Castilla-La Mancha*, pp. 200-213.

Lucas Hidalgo, Gaspar, *Diálogos de apacible entretenimiento*, ed. Julio Alonso Asenjo y Abraham Madroñal, Valencia, Universidad, 2010.

Lugo y Dávila, Francisco de, *Teatro popular. Novelas morales*, introducción y notas de Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Colección Selecta de Antiguas Novelas Españolas, 1906.

Madroñal Durán, Abraham, «La segunda parte perdida del *Coloquio de los perros*, de Ginés Carrillo Cerón», *Anales cervantinos*, 43, 2011, pp. 181-204.

Madroñal Durán, Abraham, «Entre novela y entremés: la segunda parte de *El coloquio de los perros*», Bonilla Cerezo, Rafael; Rodríguez, Begoña y Trujillo, José Ramón (eds.), *Novela corta y teatro en el teatro español (1613-1685)*, Madrid, Sial, Prosa Barroca, 2012, pp. 169-183.

Madroñal Durán, Abraham, *Segunda parte del «Coloquio de los perros»*, Alcalá, Centro de Estudios Cervantinos, 2013.

Maestro, Jesús G., *Las ascuas del Imperio. Crítica de las Novelas Ejemplares de Cervantes desde el materialismo filosófico*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2007.

Marañón Ripoll, Miguel, *El entremetido y la dueña y el soplón de Quevedo. Texto, notas e introducción, Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, 31, 2006, pp. 15-131.

Maravall, José Antonio, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1981.

Marfé, Luigi, «*In English Clothes*»: *la novella italiana in Inghilterra: politica e poetica della traduzione*, Torino, Accademia University Press, 2015.

Martín Chauca, Edward, «Acción y trasgresión femenina en la primera parte del *Quijote*», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 37, noviembre 2007-febrero 2008.

Martín Gómez, Moisés, *Mariana de Carvajal. Industrias y desdenes. Un estudio de las «Navidades de Madrid»*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2003.

Martín Morán, José Manuel, «Aspectos del diálogo en las *Novelas ejemplares*», en «*Deste artefe*». *Estudios dedicados a Aldo Ruffinatto*, ed. Guillermo Carrascón *et alii*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2014, pp. 45-67.

Martín Morán, José Manuel, «L' esemplarità delle novelle di Cervantes alla luce della teoría literaria del Cinquecento», en *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea del Rinascimento e del Barocco. Dall' eredità classica all' immaginario ragionalista*, ed. Guillermo Carrascón *et alii*, Torino, Accademia University Press, 2016, en prensa.

Martinengo, Alessandro, y Gargano, Antonio, «Otras formas narrativas», *Historia de la Literatura española. (Desde los orígenes al siglo XVII)*, Madrid, Cátedra, 1990, I, pp. 564-577.

Martínez Girón, María José, «Dos feministas *avant la lettre*. María de Zayas Sotomayor y Madame de Sévigné», *Océánide*, 2, 2010, pp. 1-10.



- Matas Caballero, Juan, «Industria y placer estético en las *Novelas ejemplares* y *El Quijote* de Cervantes», *Anales cervantinos*, XLV, 2013, pp. 109-134.
- Méndez Bejarano, Mario, *Diccionario de escritores, maestros y oradores naturales de Sevilla y su actual provincia*, Sevilla, 1922, tomo I.
- Menetti, Elisabetta, *La realtà come invenzione. Forme e storia della novella italiana*, Milano, Franco Angeli, 2015.
- Mey, Sebastián, *Fabulario*, ed. Maria Rosso, Nápoles, Liguori Editore, 2015.
- Miñana, Rogelio, *La verosimilitud en el Siglo de oro: Cervantes y la novela corta*, Newark Delaware, Juan de la Cuesta, 2002.
- Molina, Tirso de, *El vergonzoso en palacio*, edición de Everett W. Hesse, Madrid, Cátedra, 1978.
- Molina, Tirso de, «*Cigarrales de Toledo*» y «*Deleitar aprovechando*», ed. María del Pilar Palomo e Isabel Prieto, Madrid, Biblioteca Castro, 1994.
- Molina, Tirso de, *Cigarrales de Toledo*, ed. Luis Vázquez Fernández, Madrid, Castalia, 1996.
- Molina, Tirso de, *La huerta de Juan Fernández*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999.
- Molina, Tirso de, *Obras Completas V*, edición de María del Pilar Palomo e Isabel Prieto, Madrid, Biblioteca Castro, 2007.
- Moner, Michel, «La palabra y sus avatares en las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes: malabarismos textuales e intencionalidad discursiva», Aldo Ruffinatto («*Deste artife*»), (pp. 69-83).
- Morínigo, Marcos A., «El teatro como sustituto de la novela en el Siglo de Oro», *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, II, 1957, pp. 41- 61.
- Morosini, Roberta, «I viaggi ‘statici’ di Pampinea. Tra false partenze e desiderati ritorni», *Los viajes de Pampinea: novella y novela española en los Siglos de Oro*, ed. Isabel Colón Calderón, David Caro Bragado, Clara Marías Martínez y Alberto Rodríguez de Ramos, Madrid, SIAL, 2014, pp. 15-28.
- Muñoz, Juan Ramón, «“Escribía / después de haber los libros consultado”: a propósito de Lope los *novellieri*, un estado de la cuestión (con especial atención a la relación con Giovanni Boccaccio. Parte I)», *Anuario de Lope de Vega*, XVII, 2011, pp. 85-106.
- Muñoz, Juan Ramón, «“Escribía / después de haber los libros consultado”: a propósito de Lope los *novellieri*, un estado de la cuestión (con especial atención a la

relación con Giovanni Boccaccio. Parte II», *Anuario de Lope de Vega*, XIX, 2013, pp. 116-149.

Muñoz, Juan Ramón, «La recepción literaria en el Siglo de Oro: hacia el *Decamerón* de Lope de Vega», en *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea del Rinascimento e del Barocco*, en prensa.

Nagy, Edward, *Teatro Popular de Francisco de Lugo y Dávila y la ejemplaridad novelística de Cervantes*, Valladolid, Sever-Cuesta, 1983.

Neuschäfer, Hans-Jörg, *La ética del Quijote. Función de las novelas intercaladas*, Madrid, Gredos, 1999.

Noguerol, Francisca, «Mujer y escritura en la época de Sor Juana Inés de la Cruz», *América Latina Hoy*, 30, 2002, pp. 179-202.

Nougué, André, *L'oeuvre en prose de Tirso de Molina. Los «Cigarrales de Toledo» et «Deleytar aprovechando»*, Toulouse, Centre de Recherches de L'Institut d'Etudes Hispaniques, 1962.

Núñez de Rivera, Valentín, «En los orígenes de la novela. Series narrativas con marco ficcional, entre abismos y reflejos», *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta (siglos XV-XVII)*, *Studia Áurea Monográfica*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2013, pp. 25-47.

Núñez Rivera, Valentín, *Cervantes y los géneros de la ficción*, Madrid, SIAL, 2015.

O'Brien, Eavan, «Personalizing the Political: The Habsburg Empire of María de Zayas's *Desengaños amorosos*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 88, 3, 2011, pp. 289-306.

Ojeda Clavo, M<sup>a</sup> del Valle, «Entre teatro y novela: honor y venganza en Lope de Vega (*El toledano vengado* y *La prudente venganza*)», *Etiópicas*, 3, 2007, pp. 35-68.

Olmedo, Mariano, «Las novelas enmarcadas como reflejo de la estructura amorosa en *Navidades de Madrid* y *noches entretenidas* (1663) de Mariana de Carvajal y Saavedra», Bonilla Cerezo, Rafael; Rodríguez, Begoña, y Trujillo, José Ramón, (eds.), *Novela corta y teatro en el Barroco español (1613-1685)*, Madrid, Sial, Prosa Barroca, 2012, pp. 107-121.

Oltra, José Miguel, «La miscelánea en *Deleytar aprovechando*. Reflejo de una coyuntura tirsiana», *Criticón*, 30, 1985, pp. 127-150.

Orozco, Emilio, *Cervantes y la novela del Barroco (Del Quijote de 1605 al Persiles)*, edición, introducción y notas de Lara Garrido, Granada, Universidad de Granada, 1992.

- Pabst, Walter, *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, Madrid, Gredos, 1972.
- Pacheco Ransanz, Arsenio, «El concepto de novela cortesana y otras cuestiones taxonómicas», *What's past is prologue: A collection de essays*, 1984, pp. 114-123.
- Palomo, María del Pilar, *La novela cortesana. Forma y estructura*, Barcelona, Planeta, 1976.
- Palomo, María del Pilar, «La creación dramática de Tirso de Molina», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 8, 1998, pp. 1-65.
- Palomo, María del Pilar, *Estudios Tirsistas*, Málaga, Universidad de Málaga, Thema, 1999.
- Parodi, Alicia, *Las «Ejemplares»: una sola novela. La construcción alegórica de las «Novelas Ejemplares» de Miguel de Cervantes*, Buenos Aires, EUDEBA, 2002.
- Parodi, Alicia, y Parodi, Noelia, (coord.), *Misceláneas ejemplares. Algunas claves para leer la colección de novelas cervantinas*, Buenos Aires, Universidad, 2013.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., *Cervantes y Lope de Vega: Historia de una enemistad y otros estudios cervantinos*, Barcelona, Octaedro, 2006.
- Pérez de Montalbán, Juan, *Fama póstuma, la vida y muerte del Dr. Frey Lope Félix de Vega Carpio*, Madrid, 1876.
- Pérez de Montalbán, Juan, *Sucesos y prodigios de amor*, edición de Luigi Giuliani, Barcelona, Montesinos, 1992.
- Pérez de Montalbán, Juan, *Obras no dramática*, ed. José Enrique Laplana Gil, Madrid, Biblioteca Castro, 1999.
- Pérez de Montalbán, Juan, *Sucesos y prodigios de amor*, Lemir 18, Texto preparado por Enrique Suárez Figaredo, 2014, pp. 611-800.
- Pérez de Saavedra, Pedro, *Zelos divinos y humanos*, en Madrid por Juan González, año MDCXXIX.
- Pérez Díaz, Dolores, «Algunos ejemplos de la pervivencia de viejos cuentos orientales en la literatura española de los siglos XVI y XVII», *Revista de Filología*, 11, 1995, pp. 177-188.
- Pérez Rioja, José Antonio, *El amor en la literatura*, Madrid, Tecnos, 1983.
- Pérez Rioja, José Antonio, *Diccionario de Símbolos y Mitos*, Madrid, Tecnos, 1994.
- Pfandl, Ludwig, «La novela corta», *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, trad. castellana de J. Rubió Balaguer, Barcelona, Gili, 1933.

- Piña, Juan de, *Novelas ejemplares y prodigiosas historias*, ed. Encarnación García Dini, Verona, Università di Pisa, 1987.
- Piqueras Flores, Manuel, «El proyecto de los *Cigarrales de Toledo*: influencia y superación del modelo de Boccaccio», en *Boccace dans l'Italie*, en prensa.
- Place, Edwin. B., *Manual elemental de novelística española. Bosquejo histórico de la novela corta y el cuento durante el siglo de oro con tablas cronológico-descriptivas de la novelística desde los orígenes hasta 1700*, Madrid, Biblioteca Española de Divulgación científica Suárez, 1926.
- Precht, Richard David, *Amor. Un sentimiento desordenado*, Madrid, Siruela, 2011.
- Quevedo, Francisco de, *Obras festivas*, edición de Pablo Jauralde Pou, Madrid, Castalia, 1981.
- Quintana, Benito, «La poesía de los *Desengaños amorosos* de María de Zayas y su función unificadora en el marco narrativo», *Etiópicas*, 7, 2011, pp. 105-119.
- Quintana, Francisco de, *Experiencias de amor y fortuna*, ed. Andrea Bresadola, Sevilla, UNIA, 2011.
- Rabell, Carmen, *Lope de Vega, El «Arte nuevo de hacer novelas»*, London, Tamesis Books Limited, 1992.
- Rabell, Carmen, «Bajo la ley: la escritura de la *novella* española posterior al Concilio de Trento», *Revista de Estudios Hispánicos*, XXVIII, 1-2, 2001, pp. 309-325.
- Rabell, Carmen, «*El andrógino* by Francisco Lugo y Dávila: Speaking from a Woman's Body», en *Rewriting the Italian Novella in Counter-Reformation Spain*, London, Tamesis Books, 2003, pp. 140-158.
- Rabell, Carmen, *Rewriting the Italian Novella in Counter-Reformation Spain*, London, Tamesis Books, 2003.
- Rallo, Asunción, «Las misceláneas: conformación y desarrollo de un género renacentista», *Edad de Oro*, 3, 1984, pp. 159-180.
- Recio, Roxana, «“Cuando hay pleito descubierto”: ecos del quehacer narrativo de Boccaccio en *El juez de los divorcios* de Cervantes», en *Estelas del «Decamerón» en Cervantes y la Literatura del Siglo de Oro*, ed. Isabel Colón Calderón y David González Ramírez, Málaga, Universidad de Málaga, 2014, pp. 97-120.
- Recio, Roxana, «Música y canciones en Boccaccio: la nueva narrativa europea»; *Los viajes de Pampinea: novella y novela española en los Siglos de Oro*, ed. Isabel

- Colón Calderón, David Caro Bragado, Clara Marías Martínez y Alberto Rodríguez de Ramos, Madrid, SIAL, 2014, pp. 29-44.
- Redondo, Augustin, «Teatralidad, trayectoria narrativa y recorrido ideológico en una novela de Lope de Vega, *La prudente venganza*», *Criticón*, 87-88-89, 2003, pp. 733-744.
- Redondo, María Soledad, «Paratextos: ficción y política en las prosas de Castillo Solórzano y Quevedo», en *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)*, ed. María Soledad Arredondo, Pierre Civil y Michel Moner, Madrid, Casa de Velázquez, 2009.
- Resta, Ilaria, «De la *novella* al entremés pasando por la novela corta: reescrituras del cuento de *La gara delle tre mogli* del Ciego di Ferrara», *Edad de Oro*, XXXIII, 2014, pp. 395-409.
- Resta, Ilaria, «Bandello frente a la comedia del Siglo de Oro: el caso de *Linajes hace el amor*», en *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea del Rinascimento e del Barocco*, en prensa.
- Resta, Ilaria, *Fuentes, reescrituras e intertextos: la «novella» italiana en el entremés del Siglo de Oro*, Frankfurt-Madrid / Vervuert-Iberoamericana, en prensa.
- Rey Hazas, Antonio, «Introducción a la novela del Siglo de Oro, I (Formas de narrativa idealista)», *Edad de Oro*, I, 1982, pp. 65-105.
- Rey Hazas, Antonio, «Cervantes se reescribe: teatro y *Novelas ejemplares*», *Criticón*, 76, 1999, pp. 119-164.
- Rey Hazas, Antonio, «El erotismo en la novela cortesana», *Edad de Oro*, IX, 1990, pp. 271-288.
- Rey Hazas, Antonio, «Madrid en *Sucesos y prodigios de amor*. La estética novelesca de Juan Pérez de Montalbán», *Revista de Literatura*, 57, 114, 1995, pp. 433-454.
- Rey Hazas, Antonio, «Apuntes sobre el género novelesco de *Sucesos y prodigios de amor*, de Juan Pérez de Montalbán», *Edad de Oro*, XXVI, 2007, pp. 199-217.
- Rey, Antonio, y Sevilla, Florencio, «Introducción» a Miguel de Cervantes, *El celoso extremeño*, Madrid, Alianza, 1997.
- Riley, Edward C., *Introducción al Quijote*, Barcelona, Crítica, 2000.
- Ripoll, Begoña, *La novela barroca*, Salamanca, Universidad, 1991.

Rivero Iglesias, Carmen, (ed.), *Ortodoxia y heterodoxia en Cervantes. Coloquio de la Asociación Internacional de Cervantistas*, Alcalá, Centro de Estudios Cervantinos, 2011.

Rocchi Barbotta, Clara, «Fuentes de la Novela del Cigarral Quinto de *Los Cigarrales de Toledo*, del Maestro Tirso de Molina», *Estudios*, 70, 1985, pp. 411-440.

Rocchi Barbotta, Clara, «Fuentes de la Novela del Cigarral Quinto de *Los Cigarrales de Toledo*, del Maestro Tirso de Molina», *Estudios*, 72, 1966, pp. 81-115.

Rodríguez Cuadros, Evangelina, *Novela corta marginada del siglo XVII español. Formación y sociología en José Camerino y Andrés de Prado*, Valencia, Universidad, 1979.

Rodríguez Cuadros, Evangelina, (ed.), *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*, Madrid, Castalia, 1986.

Rodríguez Cuadros, Evangelina, «Novela cortesana, novela barroca, novela corta: de la incertidumbre al canon», *Edad de Oro*, XXXIII, 2014, pp. 9-20.

Rodríguez de Ramos, Alberto, «De venenos y polvos de sueño. *El celoso extremeño* frente al *Decamerón*, III, 8», *Estelas del «Decamerón» en Cervantes y la Literatura del Siglo de Oro*, ed. Isabel Colón y David González Ramírez, Málaga, Universidad de Málaga, 2014, pp. 31-45.

Rodríguez Mansilla, Fernando, *Picaresca femenina de Alonso de Castillo Solórzano: Teresa de Manzanares y La garduña de Sevilla*, Frankfurt / Madrid, Vervuert / Iberoamericana, 2012.

Rodríguez Mansilla, Fernando, «El otro canon: la *Fábula de Polifemo* burlesca de Alonso de Castillo Solórzano», *Calíope*, XVIII, 3, 2013, pp. 33-58.

Rodríguez Mansilla, Fernando, «Hacia la novela de burlas: Salas Barbadillo, Castillo Solórzano y el Tirso de *Los tres maridos burlados*», *Hipogrifo*, 1.1, 2013, pp. 121-131.

Rodríguez Mansilla, Fernando, «Un Quijote culterano: *El culto graduado* de Alonso de Castillo Solórzano», *Bulletin of Hispanic Studies*, 89, 4, 2012, pp. 331-345.

Rodríguez Mesa, Francisco José, «Coherencia y fuentes en la segunda “patraña” de Timoneda», en *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea del Rinascimento e del Barocco*, en prensa.

Rodríguez-Luis, Julio, *Novedad y ejemplo de las novelas de Cervantes*, Madrid, José Porrúa Turanzas, II, 1980.

Romero Díaz, Nieves, «*La Constante Cordobesa* de Céspedes y Meneses: la política sexual del Barroco», en *Actas del XIII Congreso Internacional de Hispanistas*, ed. Florencio Sevilla y Carlos Alvar, Madrid, del 6-11 de julio de 1998, tomo I, Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid, Castalia, 2000, pp. 706-713.

Rosso, Maria, «Cinco cuentecillos, entre Sebastián Mey y Lope de Vega», *Artifara*, 13bis, 2013, pp. 133-152.

Rosso, Maria, «Il *Decameron* nella Spagna dei Secoli d'Oro: Joan Timoneda, Matías de los Reyes e María de Zayas», en «*Umana cosa è aver compassione degli afflitti...*». *Raccontare, consolare, curare nella narrativa europea da Boccaccio al Seicento*, eds. E. Ardissino *et alii*, en prensa.

Rougemont, Denis de, *El amor y Occidente*, Barcelona, Kairós, 1993.

Rozenblat, William, «Estructura y función de las novelas interpoladas en *El Quijote*», *Criticón*, 51, 1991, pp. 109-116.

Rubio Áquez, Marcial, «Los *novellieri* en las *Novelas ejemplares* de Cervantes: la ejemplaridad», *Artifara*, 14, 2013, pp. 32-58.

Rubio Áquez, Marcial, «La contribución de Cervantes a la novela corta del Barroco: la ejemplaridad», *Edad de Oro*, XXXIII, 2014, pp. 125-149.

Rubio Áquez, Marcial, «Lucas Gaitán de Vozmediano, Giraldo Cinzio y los inicios de la *novella* en España», *Lejana. Revista crítica de narrativa breve*, 7, 2014, pp. 1-12.

Ruffinatto, Aldo, «Cervantes frente a Cinthio: un curioso juego triangular», *Anales cervantinos*, XLIV, (2012), pp. 11-36.

Ruffinatto, Aldo, *Dedicado a Cervantes*, Madrid, SIAL, 2015.

Ruiz Fernández, María Jesús, «*Ni es cielo ni es azul...* Teatralidad y magia en los *Sucesos y prodigios* de Juan Pérez de Montalbán», en *Novela corta y teatro en el Barroco español*, ed. Rafael Bonilla Cerezo, José Ramón Trujillo Martínez y Begoña Rodríguez Rodríguez, Madrid, SIAL, 2012, pp. 139-153.

Ruiz Pérez, Pedro, «Corta/cortesana. Apuntes a propósito de una denominación problemática para la narrativa barroca», *Lejana. Revista crítica de narrativa breve*, 7, 2014, pp. 1-13.

Ruiz, María Jesús, «Del *exemplum* a la novela corta barroca: la ejemplaridad confusa de Juan Pérez de Montalbán», *Congreso de Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Lisboa, Cosmos, 1993, pp. 83-91.

Salas Barbadillo, Alonso J. de, *La hija de Celestina y la ingeniosa Elena*, edición, introducción y notas de José Fradejas Lebrero, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1983.

Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de, *La hija de Celestina*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2008.

Salazar, Pedro de, *Novelas*, ed. Valentín Núñez Rivera, Madrid, Cátedra, 2014.

Salido López, José Vicente, «Representar lo narrado: el *Decameron* como fuente para *El llegar en ocasión*, de Lope de Vega» en *Boccace dans l'Italie*, en prensa.

San Pedro, Diego de, *Cárcel de amor*, Madrid, Castalia, 1971.

Sánchez Jiménez, Antonio, «Comedia y novela corta en *El pícaro amante* de José Camerino», *RILCE*, XVIII, 2002, pp. 109-124.

Sánchez Jiménez, Antonio, «La poética de la interrupción en las *Novelas a Marcia Leonarda*, en el proyecto narrativo de Lope de Vega», en *Ficciones de la ficción*, pp. 99-114.

Sánchez Lafla, María del Pilar, *Edición y estudio de la «Navidad de Zaragoza» de Matías de Aguirre*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2015, 2 vols. Tesis doctoral dirigida por el Prof. Dr. José Enrique Laplana Gil.

Sánchez Rojas, José, *Las mujeres de Cervantes*, Barcelona, Montaner y Simón Editores, 1916.

Sánchez, Alberto, «De las novelas ejemplares de Cervantes a las novelas morales de Lugo y Dávila», *Anales cervantinos*, 20, 1982, pp. 135-151.

Santos de la Morena, Blanca, «De Boccaccio a Cervantes: a vueltas con el problema del marco de las *Novelas ejemplares*», en *Boccace dans l'Italie et dans l'Espagne des XVIe et XVIII siècles: empreintes, emprunts et métamorphoses*, ed. Corinne Lucas Fiorato, Hélène Tropé y Anna Sconza, en prensa.

Scamuzzi, Iole, «Vicente de Millis, traduttore di Guicciardini», *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea del Rinascimento e del Barocco*, en prensa.

Scordilis Brownlee, Marina, *The Poetic of Literary Theory. Lope de Vega's Novelas a Marcia Leonarda and Their Cervantine Context*, Estados Unidos, Studia Humanitatis, 1981, pp. 112-130.

Scham, Michael, «*Lector ludens*». *The Representation of Games and Playing Cervantes*, University of Toronto Press, Toronto, 2014.



- Schwartz, Lía, «La retórica de la cita en las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega», *Edad de Oro*, XIX, 2000, pp. 265-285.
- Serrano y Sanz, Manuel, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*, Madrid, Tipografía de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 1905, II, pp. 583-621.
- Sevilla Arroyo, Florencio (ed.), *Retrato de Miguel de Cervantes Saavedra*, Méjico, Fundación Cervantina de México, Universidad de Guanajuato, 2011.
- Sevilla Arroyo, Florencio (ed.), *Guanajuato en la geografía del Quijote. XXIII Coloquio Cervantino Internacional. Cervantes novelista antes y después del Quijote*, Méjico, Fundación Cervantina de México, Universidad de Guanajuato, Centro de Estudios Cervantinos, 2013.
- Shepard, Sanford, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1970.
- Sileri, Manuela, «Amar sin saber a quién de Lope y *El amor por la piedad* de Castillo Solórzano: otro caso de relación intergenérica» (presentado en el VIII Congreso de la AISO, Santiago de Compostela, 2008).
- Simón Díaz, José, «La aurora y el ocaso en la novela española del siglo XVII», *Cuadernos de Literatura*, II, 1947, pp. 295-307.
- Sobejano, Sobejano, «La digresión en la prosa narrativa de Lope de Vega y en su poesía epistolar», en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach (con motivo de sus XXV años de docencia en la Universidad de Oviedo)*, vol. II, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1977, pp. 469-493.
- Solana Segura, Carmen, «Las heroínas de las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas frente al *modelo femenino humanista*», *Lemir. Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 14, 2010, pp. 27-33.
- Soler Serrano, Joaquín, *Conversaciones con Josep Pla*, Barcelona, Destino, 1997.
- Soons, Alan C., *Alonso de Castillo Solórzano*, ed. Janet W. Díaz, University of North Carolina at Chapel Hill, 1978.
- Soriano, Catherine, «Tópico y modernidad en *La industria vence desdenes* de Mariana de Carvajal», *Actas del IV Congreso Internacional de la AISO*, ed. María de la Cruz García Enterría y Alicia Córdón Mesa, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 1996, pp. 1537-1545.

Sosa-Velasco, Alfredo J., «La autonomía como horizonte personal: La transformación de Leonora en *El celoso extremeño*», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 2004, pp. 1-10.

Spieker, Joseph B., «La novela ejemplar: delectare-prodesse», *Iberorromania*, 2, 1975, pp. 33-68.

Stewart, Pamela D., «Boccaccio e la tradizione retorica: la definizione della novella come genere letterario», *Stanford Italian Review*, I, 1, 1979, pp. 67-74.

Suárez de Figueroa, Cristóbal, «Alivio II» del *Pasajero* (1617), ed. María Isabel López Bascuñana, Barcelona, PPU, 1988.

Talens, Jenaro, *La escritura como teatralidad: acerca de Juan Ruiz, Santillana, Cervantes y el marco narrativo en la novela corta castellana del siglo XVII*, Valencia, Universidad de Valencia, 1977.

Tanganelli, Paolo, «En torno a los vejámenes de la Academia de Mendoza: Pantaleón de Ribera, Corral y Camerino», ponencia dictada en el Congreso Internacional *Sátira y encomiástica en las artes y letras del siglo XVII español*, Università di Udine, 8-9 de octubre de 2015.

Teruel, José, «El triunfo del desengaño. Marco y desengaño postrero de la *Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto* de María de Zayas», *Edad de Oro*, XXXIII, 2014, pp. 317-333.

Tilly, Eva, «Le corps féminin dans les nouvelles de María de Zayas: un territoire dominé», *Pandora. Revue d'études hispaniques*, 10, 2010, pp. 279-294.

Tomás y Valiente, Francisco, *El derecho penal de la monarquía absoluta (siglos XVI-XVII-XVIII)*, Madrid, Editorial Tecnos, 1969.

Tomé Rosales, Ángeles, «Behn's and Guillén de Castro's Adaptations of Miguel de Cervantes's *El curioso impertinente*», *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 30.2, 2010, pp. 149-169.

Tómov, Tomás S., «Cervantes y Lope de Vega», en *Actas del segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, eds. Jaime Sánchez Romeralo y Norbert Polussen, Nimega, Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967, pp. 617-626.

Toro, Alfonso de, *De las similitudes y diferencias. Honor y drama de los siglos XVI y XVII en Italia y España*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 1998.

Truchado, Francisco, *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*, ed. Marco Federici, Roma, Nuova Cultura, 2014.

Trujillo Martínez, José Ramón, «Apuntes para una colección de narrativa barroca», en Bonilla Cerezo, Rafael; Rodríguez, Begoña, y Trujillo, José Ramón, (eds.), *Novela corta y teatro en el Barroco español (1613-1685)*, Madrid, Sial, Prosa Barroca, 2012, pp. 185-211.

Usai, Nicola, «La geografía de El forastero y el contexto literario de Jacinto Arnal de Bolea», en Bonilla Cerezo, Rafael; Rodríguez, Begoña, y Trujillo, José Ramón, (eds.), *Novela corta y teatro en el Barroco español (1613-1685)*, Madrid, Sial, Prosa Barroca, 2012, pp. 121-138.

Vaccari, Debora, «Lope de Vega y la reescritura de la novela corta: el caso de *Amar sin saber a quién*», en *Novela corta y teatro en el Barroco español (1613-1685)*, ed. Rafael Bonilla Cerezo, José Ramón Trujillo y Begoña Rodríguez, Madrid, SIAL, 2012, pp. 87-105.

Vaiopoulos, Katerina, *De la novela a la comedia: las «Novelas ejemplares» de Cervantes en el teatro del Siglo de Oro*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010.

Vaiopoulos, Katerina, «*El curioso impertinente* cervantino y *Peor es hurgallo* de Antonio Coello», *eHumanista/Cervantes*, 1, 2012, pp. 481-487.

Valbuena-Briones, Ángel, «La undécima epístola de López Pinciano y la libertad creadora de Pérez de Montalván», *Rilce*, 2, 1989, pp. 333-341.

Valvassori, Mita, *Libro de las Ciento Novelas que compuso Juan Bocacio de Certaldo: manuscrito J-II-21, Biblioteca de San Lorenzo del Escorial*, Madrid, Universidad Complutense, 2009 (volumen extraordinario de *Cuadernos de Filología Italiana*).

Valvassori, Mita, «El valle de las damas en la traducción castellana antigua del *Decamerón*», *Los viajes de Pampinea: novella y novela española en los Siglos de Oro*, ed. Isabel Colón Calderón, David Caro Bragado, Clara Marías Martínez y Alberto Rodríguez de Ramos, Madrid, SIAL, 2013, pp. 47-60.

Valvassori, Mita, «El modelo narrativo del *Decameron* en la Edad de Oro: una vieja historia», *Edad de Oro*, XXXIII, 2014, pp. 21-34.

Vázquez, Luis, «Editar la prosa de Tirso», *Orden de la Merced. Instituto de Estudios tirsistas*, edición digital a partir de Ignacio Arellano y Blanca Oteiza (eds.), *Varia lección de Tirso de Molina (Actas del VIII Seminario del Centro para la Edición de Clásicos Españoles)*, Madrid, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2000, pp. 163-175.

- Vázquez, Luis, «Gabriel Téllez nació en 1579. Nuevos hallazgos documentales», *Homenaje a Tirso*, Madrid, Revista *Estudios*, 1981, pp. 19-36.
- Vázquez, Luis, «Profunda simbiosis entre Tirso y Toledo», *Toletum. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 37, 1997, pp. 15-29.
- Vega Ramos, María José, «La ficción ante el censor: la *novella* y los índices de libros prohibidos en Italia, Portugal y España (1559-1596)», en *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta (siglos XV-XVII)*, ed. Valentín Núñez Rivera, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona / Universitat de Girona, 2013, pp. 49-75.
- Vega, Lope de, *Laurel de Apolo*, Madrid, impresor Juan González, 1630.
- Vega, Lope de, *Colección escogida de obras no dramáticas*, Madrid, BAE, 38, 1950.
- Vega, Lope de, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Francisco Rico, Madrid, Alianza, 1968.
- Vega, Lope de, *El castigo sin venganza*, ed. José María Díez Borque, Madrid, Espasa Calpe, 1987.
- Vega, Lope de, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2002.
- Vega, Lope de, *Los comendadores de Córdoba*, ed. Manuel Abad y Rafael Bonilla Cerezo, Córdoba, Editorial La Posada, 2003.
- Vega, Lope de, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Julia Barella, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.
- Vega, Lope de, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Marco Presotto, Madrid, Castalia, 2007.
- Velasco Kindelán, Magdalena, *La novela cortesana y picaresca de Castillo Solórzano*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1983.
- Vossler, Karl, *Lecciones sobre Tirso de Molina*, Madrid, Taurus, 1965.
- Walker, Daniel R., «Espacio y honra en *La fuerza de la sangre* y *El celoso extremeño*», *Tejuelo. Didáctica de la Lengua y la Literatura. Educación*, Cincinnati, University of Cincinnati, 2009, pp. 74-83.
- Wardropper, Bruce W., «Civilización y barbarie en *El castigo sin venganza*», en AA. VV., *El castigo sin venganza y el teatro de Lope de Vega*, ed. Ricardo Doménech, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 191-205.

Yllera, Alicia, «El relato intercalado en la novela del XVII: ¿bello adorno o digresión enojosa?», en *El relato intercalado*, Fundación Juan March, Sociedad española de literatura general y comparada, Barcelona, pp. 109-116.

Ynduráin, Francisco, *Lope de Vega como novelador*, Santander, Publicaciones de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1962.

Zamora Vicente, Alonso, *Lope de Vega. Su vida y su obra*, Madrid, Gredos, 1969.

Zayas, María de, *Desengaños amorosos*, ed. Agustín González Amezúa, Madrid, Real Academia Española, 1950.

Zayas, María de, *Novelas completas*, ed. María Martínez Portal, Bruguera, Barcelona, 1973.

Zayas, María de, *Desengaños amorosos*, ed. Alicia Yllera, Madrid, Cátedra, 1983.

Zayas, María de, *Tres novelas amorosas y tres desengaños amorosos*, ed. Alicia Redondo Goicoechea, Madrid, Castalia, 1989.

Zayas, María de, *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. Julián Olivares, Madrid, Cátedra, 2000.

Zerari, María, «Los estereotipos del hombre y de la mujer en una novela publicada en 1622: *El andrógino* de Francisco de Lugo y Dávila», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LVI, 1, 2008, pp. 155-173.

Zerari, María, «“Narciso prologuista”. Imágenes y autorretrato en el prólogo de las *Novelas ejemplares*». *Ínsula*, 799-800, 2013, pp. 4-8.

Zerari, María, «*Furor in fabula: La cruel aragonesa* de Castillo Solórzano (o de la dama monstruo)», *Edad de Oro*, XXXIII, 2014, pp. 241-256.

Zimic, Stanislav, *Los cuentos y las novelas del Quijote*, Navarra, Vervuert, 1998.

## SITOGRAFÍA

*Edad de Oro*: <https://revistas.uam.es/edadoro/issue/view/edadoro2014.33>.

*Artifara*, 13bis, 2013: «*Novelas ejemplares*».

<http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/issue/view/48>.

*PROYECTO BOSCÁN*: *Catálogo de las traducciones españolas de obras italianas (hasta 1939)*: <http://www.ub.edu/boscan> (consultado el 20/10/2015).

Editorial Salerno:

[http://www.salernoeditrice.it/ricerca\\_avanzata\\_catalogo\\_libri.asp?collana=1](http://www.salernoeditrice.it/ricerca_avanzata_catalogo_libri.asp?collana=1).