

## TROPELÍA O NOVELA: NOTAS CERVANTINAS SOBRE EL "QUE YO SOY EL PRIMERO QUE HA NOVELADO EN LENGUA CASTELLANA"

Javier Blasco

Universidad de Valladolid

Desde la afirmación que da título a este trabajo, pretendo profundizar en algunos aspectos del arte narrativo cervantino y quiero hacerlo sobre dos premisas: el reconocimiento de la importancia de la novela corta cervantina –lo que Cervantes llama “novela ejemplar”– en la configuración originaria de la novela moderna; y la constatación de que la “novela ejemplar”, como invención narrativa cervantina, está ya perfectamente perfilada en 1605<sup>1</sup> y aún antes, si consideramos las historias de “Timbrio y Silerio” y de “Lisandro y Carino”<sup>2</sup>, en *La Galatea*.

La crítica deberá considerar que la “novela ejemplar” –tal y como Cervantes originariamente la concibe– depende de un marco, cuidadosamente evitado en 1613; pero evitado sólo para que no se produjera lo que ya había ocurrido en el *Quijote*, de 1605: “que muchos, llevados de la atención que piden las hazañas de don Quijote”, dejasen de “darla a las novelas”, pasando “por ellas, o con priesa o con enfado, sin advertir la gala y artificio que en sí contienen” (*Quijote*, II, 44). Sin embargo, si remitimos el origen de la “novela ejemplar” a las experiencias de los relatos episódicos incorporados a *La Galatea* o al *Quijote*, habremos de concluir que, para Cervantes, la “novela” depende de una estructura superior que le sirve de

1.- Francisco Ayala, “Técnica de composición en Cervantes”, en *Las plumas del Fénix* (Madrid: Alianza, 1989), pp. 148 y ss., ya apunta el origen de las “novelas ejemplares” al tiempo del *Quijote* de 1605.

2.- Celina Sabor de Cortázar opina que tales historias fueron concebidas como unidades independientes de la estructura global de *La Galatea*. Cfr. “Observaciones sobre la estructura de *La Galatea*”, *Filología*, XV (1971), p. 231.

marco y que, como he intentado probar en otro lugar, se caracteriza por el hábil entretejido de tres modalidades diferentes de discurso: una fábula dispuesta, sobre el modelo del "romance"<sup>3</sup>, como sucesión de aventuras; los diálogos y discursos de los personajes de esa fábula, que crean sobre los acontecimientos un complejo entramado ideológico, con frecuentes referencias a los debates de época en torno a las más variadas cuestiones; y las narraciones ejemplares propiamente dichas. En esta revolucionaria estructura, la doble dimensión a que, como demostró Márquez Villanueva, el narrador renacentista precisa atender, al presentar a sus héroes —la del hacer (aventuras) y la del pensar (diálogos y discursos)—, se ve enriquecida en Cervantes por una tercera dimensión, al servicio de la cual funcionan los episodios que vienen a insertarse en el *Quijote* de 1605. La relación que estas tres formas de discurso adoptan en el *Quijote*, de 1605, constituye, a mi entender, una cuestión esencial para comprender qué es lo que Cervantes entiende por novela, así como para explicar algunos de los rasgos esenciales de la pretensión de "ejemplaridad" que, en 1613, atribuye a los relatos de su colección.

E. Orozco<sup>4</sup>, al examinar la presencia y la función del diálogo (de los múltiples diálogos) en el *Quijote*, le asigna a esta forma de discurso la función estructural de enlace entre las diferentes aventuras, que constituyen la fábula caballeresca propiamente dicha. Su función estructural es, sin embargo, mucho más compleja, y lo mismo puede decirse de su función semántica: el diálogo, en el *Quijote*, está, sobre todo, al servicio de la alternancia señalada de momentos de presencia y momentos de referencia (o, si se quiere, de *mimesis* y de *diégesis*), abriendo, desde tal alternancia, la posibilidad del debate teórico de ciertas ideas, que luego se examinará cómo funcionan aplicadas a las vidas. Si los críticos no hubiesen reparado ya en cómo las historias del "Curioso impertinente" y del "Capitán cautivo" son una extensión na-

3.- Gonzalo Sobejano defiende el empleo del término "romance" —incluso en castellano, donde carece de tradición—, para distinguir con él, como ocurre en la órbita de la crítica literaria sajona, una tipología narrativa radicalmente diferente ("seguridad, omnisciencia, contraste de buenos y malos, tutela del personaje..., integración en la sociedad..., desenlace feliz, abstracción, acronología...") de aquella a la que denominamos con el término de "novela" ("incertidumbre, ambigüedad, perspectivismo, complejidad, personaje autocreativo..., particularidad..., detalles históricos, sucesión cronológica..."): "El empleo de 'novela' para *Lazarillo de Tormes* y 'romance' para *Diana o Amadís*, pero sobre todo el uso de uno y de otro términos en descripciones y reflexiones teóricas —cada día más necesarias— aclararía mucho las cosas". Cfr. "Sobre tipología y ordenación de las *Novelas ejemplares*", *HR*, 46 (1978), pp. 65-75 (las citas, en pp. 67 y 69). Pero conviene tener en cuenta que, aunque bajo el término de "novela", tal y como hoy lo empleamos, caben tanto algunas de las narraciones cervantinas de mayor extensión, como los relatos breves de sus *Novelas ejemplares*, los contemporáneos de Cervantes distinguen perfectamente entre uno y otro tipos de textos. Para obras como el *Quijote* o el *Persiles*, en la época, se prefiere utilizar la etiqueta de "historia", en tanto que la de "novela" se reserva para formas escritas de narraciones más breves. De hecho, la etiqueta de 'novela' sólo se aplica a las "novelas cortas" escritas a la manera cervantina. Además del ejemplo cercano del *Quijote*, recordemos cómo, incluso en el marco de un género tan definido como el de los libros de pastores, Lope afirma de lo narrado en su *Arcadia* que "es historia verdadera, que yo no pude con más fábulas que las poéticas" (*Segunda parte de las rimas*, Madrid, 1602, fol. 244). Sólo en 1722, en el prólogo de Castillejo a la *Nueva Cariclea*, documenta Álvarez Barrientos la primera aparición del término 'novela' para denominar no ya al relato breve (como ocurre hasta ese momento), sino una forma genérica, que puede servir también para las narraciones más amplias, a las que tradicionalmente se les denomina "historias". Cfr. *La novela del siglo XVIII* (Madrid: Júcar, 1991), p. 4. Si "novela" se opone, hoy, a "romance", en la época a que nos estamos refiriendo se oponía a "historia" y —por utilizar la terminología de Lope— a "fábula poética". Esto conviene tenerlo en cuenta para no caer en anacronismos imperdonables.

4.- "Sobre los elementos o 'miembros' que integran el 'cuerpo' de la composición del *Quijote* de 1605", en *Serta Philologica... Fernando Lázaro Carreter* (Madrid: Cátedra, 1985), pp. 365 y ss.

rrativa de las palabras de don Quijote, en su discurso sobre "Las armas y las letras"<sup>5</sup>, bastaría tener en cuenta el hecho de que el narrador se refiera a este discurso (*Quijote*, I, 39) como "preámbulo" del relato autobiográfico del capitán, para probar, una vez más, la relación de dependencia entre narratividad y discursividad hacia la que apunta mi trabajo.

La "novela ejemplar", atendiendo a las primeras manifestaciones cervantinas, responde con exactitud a lo que Pinciano denomina "episodio" (componente prescindible de la "fábula" épica, cuya lectura depende del marco superior, el argumento o acción principal, en el que se resuelve la plenitud de su sentido<sup>6</sup>). Desde esta perspectiva, las "novelas interpoladas" en el *Quijote* distan mucho de ser, como afirma Zimic, meras experiencias personales que se comunican para alivio de quienes las cuentan o de quienes las escuchan, porque "las desgracias y trabajos cuando se comunican suelen aliviarse". La "indiscreta curiosidad" o la voluntad de "intercambio de confidencias" por parte de los personajes, si justifica argumentalmente —como quiere Zimic<sup>7</sup>— las narraciones interpoladas, no las explica funcionalmente. En este sentido, conviene tener en cuenta que tales relatos, en el *Quijote*, nunca son relatos exentos, sino que vienen suscitados por la curiosidad intelectual de unos personajes ante las vidas de otros y que, a su vez, suscitan siempre comentario, interpretación y discusión entre quienes los oyen. Las novelas insertadas, a modo de episodios, en la fábula del *Quijote* constituyen, pues, un componente de la fábula inseparable de los diálogos o de los discursos que motivan. Son —creo que podría analizárselas así— una forma de amplificación narrativa de los múltiples diálogos que la fábula principal acoge.

El componente discursivo del *Quijote* de 1605 es muy relevante. A su servicio están la mayor parte de los diálogos, así como los discursos que pronuncia el caballero manchego. Pero, en Cervantes, ni diálogos ni discursos corren nunca el peligro de derivar hacia lo abstracto, hacia el puro debate teórico, ya que él está siempre mucho más interesado por las vivencias que por las ideas. Cervantes se aprovecha de las posibilidades del diálogo para matizar, desde ellos, la personalidad de don Quijote, del cura, del canónigo, de Vivaldo..., pero, además, Cervantes se sirve de ellos, en el *Quijote*, para introducir ciertos temas, que pertenecen al cúmulo de ideas y de preocupaciones de la época. No son temas cervantinos, salvo por la responsabilidad que siempre implica cualquier selección. Todos los grandes temas del *Quijote* remiten a un debate de época, en el que Cervantes apenas interviene, porque lo que a él realmente le interesa —pongo como prueba todo el *Quijote*— es ver cómo ciertas ideas —más

5.- Véase, al respecto, Hahn, Juergen, "El capitán cautivo: the Soldier's Truth and Literary Precept in *Don Quijote*, part I", *JHP*, 3 (1979), p. 284.

6.- "Advierto que quando digo *fábula*, solamente entiendo el argumento —que por otro nombre dize hipótesis, o cuerpo de *fábula*— y quando *episodio*, entiendo las añadiduras de la *fábula*, que se pueden poner y quitar sin que la acción esté sobrada o manca, y quando dixere la *fábula toda*, entiendo argumento y episodios juntamente". Y advierte: "todos los tipos de *fábula* —la épica, la trágica y la cómica— exigen la presencia de *episodios*, pero estos serán más largos en la épica, que en cualquier otro tipo de *fábula*". Cfr. López Pinciano, *Philosophía Antigua Poética*, ed. Alfredo Carballo Picazo, II (Madrid: CSIC, 1973), pp. 15-17. En la terminología de G. Genette, las novelitas cervantinas incorporadas a la historia central son "récits seconds" o "métadiégétiques". La característica esencial de tales "récits seconds", siempre según Genette, es su independencia, en lo que a los contenidos narrativos se refiere, de los personajes de la historia principal ("c'est-à-dire se rapportant à des personnages entièrement différents et donc en général à une histoire sans rapport de contiguïté avec l'histoire première"). Pero inmediatamente añade que esto, "bien entendu, n'exclut pas une relation d'un autre ordre, d'analogie, de contraste, etc." Cfr. "D'un récit baroque", en *Figures II* (Paris: Seuil, 1969), p. 202. En estas relaciones de contraste o analogía, que los "récits seconds" cervantinos guardan con la "histoire première", se hallan, me parece, claves importantes para comprender lo que Cervantes entiende por "novela ejemplar".

7.- S. Zimic, "Cervantes, lector de Aquiles Tacio y de Alonso Núñez de Reinoso", *DA*, 26 (1965), pp. 56-57.

o menos mostrencas— funcionan al encarnar en vidas concretas<sup>8</sup>. Y es, en este punto, donde las novelas interpoladas en la historia del caballero vienen a cumplir un papel relevante, dando lugar a un escenario, en el que los personajes prueban, con su vida, la viabilidad o inviabilidad de tales ideas. Diálogo o discurso y narración enriquecen y complican la fábula caballeresca que constituye el marco, otorgando a la misma una profundidad que no está presente en los “romances”, respondan éstos a la estructura de ensartado propia de los libros de caballerías o a la más rica de los relatos de aventuras a imitación de Heliodoro. Diálogos y narraciones episódicas quedan perfecta y funcionalmente integrados en la fórmula narrativa que, con el *Quijote*, Cervantes nos propone: un perfecto entramado, donde las partes dialogadas y las partes narrativas se entrelazan, invitando al lector a un continuo vaivén, desde la discusión teórica de ciertas ideas (principios humanos o religiosos de carácter universal) a la comprobación experimental de cómo tales ideas funcionan encarnadas en vidas concretas de individuos imaginarios, presentados como trasuntos de personajes de la época.

Este juego narrativo lo que revela es el hallazgo, por parte de Cervantes, de una fórmula que le permite casar un hilo narrativo a un hilo discursivo, de manera que los dos discurren en paralelo, interfiriéndose, a lo largo de toda la fábula. El hilo discursivo nos presenta a unos personajes, en su “pensar”, que, en distintos planos estético (literatura), sentimental (amor) y moral (justicia), discuten acerca de la necesidad de diferenciar entre verdad y mentira, llegando a establecer en la teoría ciertos límites y fronteras de distinción. El hilo novelesco nos sitúa, por el contrario, ante unos personajes incapaces de mantener, en la vida, los distinguos que en teoría parecían nítidos y evidentes. Cervantes logra que uno y otro hilo, en un perfecto entrelazado, se confundan y, confundidos, los refleja el espejo de la “ficción”.

Si diálogos y discursos actúan al servicio de la presentación de un universo de ideas, que la época siente como problema, las “novelas” insertadas en la historia de caballero y escudero funcionan a modo de defectuosos “exempla” de tales ideas<sup>9</sup>. Son novelas ejemplares en el más puro y estricto sentido de lo defendido por la lectura que los retóricos del momento hacen de Quintiliano y, sobre todo, de Aristóteles, y no en el sentido de la interpretación restrictiva que acompaña la práctica del “exemplum” en la Edad Media. En los diálogos y coloquios de los personajes de la fábula principal se somete a debate teórico una serie de ideas que, luego, Cervantes nos hará ver contextualizadas y encarnadas en las vidas concretas de los personajes episódicos. Así, por ejemplo, el “amor gratuito o desinteresado” que don Qui-

8.- Es a correspondencia estética del cervantino “bien predica quien bien vive, y yo no sé otras tologías” (*Quijote*, II, 20). “En lugar de definir y analizar los sentimientos..., Cervantes nos entrega a los personajes viviendo sus pasiones, incluso cuando reflexionan sobre ellas”. Cfr. Joaquín Casaldueño, “*La Galatea*”, en *Summa cervantina*, ed. J. B. Avallé Arce y E. C. Riley (Londres: Tamesis Books, 1973), p. 32.

9.- Defectuosos exempla, porque el “suceso” particular que narran no funciona (condición fundamental en la definición del *exemplum* medieval) ni como prueba, ni como ornato, de la “cuestión” con que establecen relación. Muy por el contrario, el “suceso”, al poner sobre el tapete una casuística muy particular, somete a prueba la “doctrina” general y problematiza su validez universal. Aunque estructuralmente, en la tesis que propongo, “novela ejemplar” y “ejemplo” guarden cierto parentesco, semánticamente la distancia entre una y otra formas narrativas es mucha. Si el “exemplum” es un tipo de narración que se justifica desde la perspectiva de una sentencia y la sentencia se justifica como tal en la perspectiva de un “exemplum” que la ilustra y verifica, la novela establece entre ambos elementos una relación muy diferente. La narración, al no ilustrar ni verificar la ley general, deja de tener cualquier valor normativo o paradigmático. Por eso la novela carece de la moralización de los contenidos que caracteriza al “exemplum”. La vinculación de las “novelas” interpoladas del *Quijote* de 1605 con los núcleos de pensamiento a que responden los discursos del caballero manchego, se ha convertido para la crítica en eje fundamental de cualquier lectura moderna del *Quijote*.

jote dice profesarle a Dulcinea se ve contrapunteado por el amor vivido de los personajes de las siete historias de amor que se desarrollan en torno a la venta.

En esta "arte combinatoria" cervantina hay, ciertamente, mucho de juego literario, de experimentación. Pero tal juego no deja de tener, también, una trascendencia que desborda lo puramente literario. Tomemos la materia desde un poco más atrás.

### Novela o romance

Con frecuencia las reflexiones de la crítica literaria cervantina, a la hora de valorar la escritura del alcaalá, se han centrado en la dimensión estética que la trayectoria de su obra describe. Pero todo discurso implica, además de un canon estético, una visión del mundo y de la realidad.

Quizás porque se ha privilegiado siempre un enfoque estético, la crítica ha derivado frecuentemente en un cierto bizantinismo, que no me parece de grandes alcances y que, en breve, se centra en la cuestión de si la obra cervantina evoluciona del romance a la novela (como sería de esperar) o si lo hace a la inversa. Para cierta crítica, la trayectoria que describe la narrativa cervantina desde *La Galatea* hasta el *Quijote*, pasando por las *Novelas ejemplares*, señala el momento de la aparición de la novela moderna, de eso que hoy llamamos novela y que, teóricamente, distinguimos tan precisamente de lo que llamamos "romance". Hay un acuerdo casi unánime en afirmar que el "romance" domina —casi en exclusiva— la narrativa de ficción hasta que, con el ejemplo del extraordinario edificio narrativo de Cervantes, se abre un tiempo nuevo, que es ya el de la novela moderna. El propio Cervantes tiene en muy alto concepto la capacidad de su "rara invención".

Pero la historia no resulta tan simple. Es cierto que, escrita al modo de los libros de pastores, entonces en boga, *La Galatea*, en 1585, pone ya en evidencia la imposibilidad (inverosimilitud y falta de decoro) del universo al que la fórmula pastoril respondía. En este sentido se han interpretado las discrepancias de Cervantes con ciertas convenciones de los libros de pastores y las innovaciones, puntualmente reseñadas por Juan Bautista Avallé Arce, que consecuentemente esta obra introduce. De manera mucho más evidente y explícita, en 1605 la parodia del *Quijote*, ahora con los libros de caballería como referencia, ensancha la brecha con el "romance", que la obra anterior ya había apuntado, y da pasos importantes hacia una nueva fórmula que será, en esencia, la de la novela moderna. Pero el entusiasmo con que, en los últimos años de su vida, Cervantes lleva a cabo la redacción del *Persiles*, así como el propósito, mantenido hasta sus últimos días, de escribir una continuación de *La Galatea*, desmienten y hacen imposible la interpretación que de la trayectoria narrativa cervantina he apuntado más arriba. Esto lo han visto bien quienes, en oposición a la opinión anterior (la que defiende una evolución, en Cervantes, del "romance" a la "novela"<sup>10</sup>), mantienen la existencia de un proceso inverso, que obligaría a leer la trayectoria narrativa cervantina en el marco de una evolución que, contra lo que es el signo de la historia del género, llevaría de la "novela" al "romance"<sup>11</sup>.

10.- Véase, sobre todo, Agustín G. de Amezcua, *Cervantes creador de la novela corta* (Madrid: CSIC, 1956), I, pp. 482 y ss.

11.- Es la tesis que defiende Ruth El Saffar en *Novel to Romance* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974).

El debate al que los párrafos anteriores remiten me parece –he dicho– bizantino e inútil. En primer lugar, conviene tener en cuenta que, si bien la distinción entre “novela” y “romance” puede resultar funcional desde una perspectiva crítica, su utilidad es más dudosa desde una perspectiva histórico-literaria. Es preciso aclarar, con puntualidad, en qué sentido se están utilizando los conceptos, ya que puede haber problemas al intentar reducir a categorías de nuestro presente una realidad histórico-literaria muy diferente a la que a tales categorías conviene. Y, en este sentido, resulta absolutamente necesario dejar bien claro que, en la época que estamos estudiando, los términos “novela” y “romance” –con el sentido que la crítica anglosajona les ha dado a ambos– sólo tiene razón de ser si junto a ellos definimos y valoramos lo que los contemporáneos de Cervantes entienden por “novela”. Cuando menos, la oposición *novela/romance*, en Cervantes, me parece peligrosa e inoperante; inoperante porque la novela –tal como la modernidad la ha definido luego– no existe todavía, se está creando<sup>12</sup>; y peligrosa porque supone la aplicación de una categoría crítica de nuestro presente a una época en la que el término “novela” tiene ya un significado muy preciso (narración equívoca de una acción centrada en un único suceso, próximo al tiempo de los lectores, sin concesiones a la digresión) que, desde luego, no coincide con el que hoy nosotros le otorgamos.

En efecto, aunque es cierto que en España, en el momento en que Cervantes da a la estampa los relatos recogidos bajo el título de *Novelas ejemplares*, el concepto de “novela” no cuenta con respaldo teórico claramente definido<sup>13</sup>, todo hace suponer que, en la práctica –y en contra de lo que habitualmente se viene afirmando–, para el lector de la época, la identificación del término “novela” con unas formas y con unos contenidos precisos (que, desde luego, no coinciden con “lo que –en palabras de Riley– hoy llamamos novela”) no resultase tan complicada. Bargagli<sup>14</sup>, por ejemplo, ya distingue entre “novela” y “facecía” o dicho agudo, haciendo de la acción una exigencia fundamental para la definición de la primera<sup>15</sup>. Asimismo, distingue entre “novela” y “ejemplo”, al exigir para aquélla un modo de enunciación equívoco<sup>16</sup>; y, finalmente, distingue entre “novela” y “romance”, al hacer de la novela una narración de un único suceso y al no admitir, para ella, la digresión<sup>17</sup>. Cervantes y Lope,

12.- Como acertadamente –y con gracia– ha apuntado Anthony Close: “todas las narraciones cervantinas deberían llevar la modesta advertencia preliminar *Aquí estamos de obras, perdonen las molestias*”. Cfr. (Close), p. 97.

13.- Respaldo que sí que existe, por ejemplo, en Italia, donde Girolamo Bargagli, para la “novela” (*De' givochi che nelle vegghie sanesi si usano di fare*, 1575), y Giraldo Cinthio, para el “romanzo” (*Discorsi intorno al comporre de' romanzi, delle comedie, delle tragedie e di altre maniere di poesie*, 1554), se han encargado de poner fronteras claras para las dos formas de discurso que, en los inicios de la modernidad, canalizan lo más importante de la ficción narrativa.

14.- Cfr. Jean-Michel Laspéras, *La nouvelle en Espagne au siècle d'or* (Paris: Editions du Castillet, 1987), pp. 172-175.

15.- Afirma Bargagli: “Quindi potete, si io non mi inganno, affermare che le novelle... che solamente in un detto, e in una arguta risposta consistono, e non in fatto o in attione alcuna propriamente novelle dire non si possono”. Cfr. Jean Michel Laspéras, *La nouvelle en Espagne...*, op. cit., p. 173. Para la diferencia que la época percibe entre novela y otras formas narrativas, más o menos afines, véase Jean-Michel Laspéras, *La nouvelle en Espagne...*, op. cit., pp. 161-167.

16.- Tal equívocidad es incompatible con la definición canónica del “exemplum”. “El relato ejemplar rechaza, por incompatible con su naturaleza y función, la indeterminación del sentido”. Cfr. Anibal A. Biglieri, *Hacia una poética del relato didáctico: ocho estudios sobre “El conde Lucanor”* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1989), p. 112.

17.- De nuevo Bargagli sentencia: “Conviene avvertire che una attione e un avvenimento solo, e non multi, la novella dee contenere”. Y los narradores españoles se hacen eco exacto del precepto. En efecto, para Lugo y

asimismo, tienen bastante clara la distinción entre "cuento" y "novela". Existen, pues, datos que nos permiten pensar que el término "novela" poseía ya, en tiempos de Cervantes, suficiente concreción conceptual y que las traducciones de "novellas" habían familiarizado al público con la visión del universo por ellas representada<sup>18</sup>. Así, Luis Gaytan de Vozmediano, en 1590, es capaz de percibir, con claridad, en el espacio textual que describen los relatos de la tradición boccacciana, un territorio virgen que "los naturales" todavía no han descubierto:

Entiendo que ya que hasta aora se ha usado poco en España este género de libros, por no auer comenzado a traduzir los de Italia y Francia, no sólo aurá de aquí adelante quien por su gusto los traduzca, pero será por ventura parte el ver que se estima esto tanto en los estrangeros, para que los naturales hagan lo que nunca han hecho, que es componer Novelas<sup>19</sup>.

Para él, no existen dudas terminológicas: ese espacio —que para los italianos era el de la "novella"— había de ser para los españoles el de la "novela".

La existencia en tiempo de Cervantes de una adscripción tan precisa y matizada para el término "novela", como la de Bargagli o la de Vozmediano, obliga a replantear la trayectoria de la narrativa cervantina desde otros parámetros críticos diferentes a los de la moderna distinción entre "romance" y "novela". Sólo si por novela entendemos lo que entiende Bargagli y lo que parece entender el propio Cervantes, el binomio *novela/romance* podrá resultar operativo para juzgar la trayectoria literaria de nuestro autor, pues será, a partir del diálogo que Cervantes acierta a establecer entre ambos términos, de donde nacerá eso que modernamente llamamos "novela" y que es algo diferente, a la vez, del "romance" y de lo que el propio Cervantes llamaba "novela". En efecto, cuando Cervantes escribe, y cuando etiqueta algunas de sus narraciones como novelas, su actitud es absolutamente inequívoca: de lo que él habla no es de *nuestra* "novela", sino de *su* "novela"; esto es, de la narración escrita de "una única acción", referible al universo de lo particular cotidiano, en el que se inscribe la existencia de sus lectores reales. Por eso, coincidiendo con la distinción establecida por Bargagli, no usa jamás el marbete genérico de 'novela' para referirse a narraciones mayores como *La Galatea*, el *Quijote* o el *Persiles* (que son "libros" o "historias"), aunque no tiene empacho alguno para etiquetar de 'novelas' sus relatos breves (comenzando por los incluidos en la primera parte de su *Quijote*<sup>20</sup>). Y no lo hará porque el término "novela" tiene ya un signifi-

Dávila: "Esta fábula [la de la novela] es imitación de la acción, y no digo de las acciones, porque no le es permitido a la novela abrazar más que una acción". Cfr. Jean-Michel Laspéras, *La nouvelle en Espagne...*, op. cit., pp. 172 y 174.

18.- Así lo prueba la lista elaborada por Laspéras, en la que se hace el seguimiento de cómo la narrativa italiana halla su eco en la obra de los novelistas españoles de finales del siglo XVI y del siglo XVII: Mateo Bando, Giovanni Boccaccio, Ludovico Domenichi, Giovanni Fiorentino, Agnolo Firenzuola, Giraldo Cinthio, Masuccio Salernitano, Girolamo Parabosco Franco Sachetti, Francesco Sansovino y Straparola da Caravaggio conocen la adaptación en castellano de alguna de sus "novelle", gracias a su influjo en la obra de Timoneda, de Castillo Solórzano, de Diego de Ágreda y Vargas, de Matías de los Reyes, de Vicente Espinel, de Luis de Guevara, de Antonio de Torquemada, de María de Zayas, de Lugo y Dávila, de Mateo Alemán o de Juan Pérez de Montalbán. Y a esta lista, y para lo que nos interesa, habría que añadir la lista de traducciones y de libros importados de "novelle" que circulan por la península en este tiempo y que también dejan sentir su huella en el público lector del momento. La acusación cervantina, en el prólogo de sus *Ejemplares*, contra "hurtos e imitaciones" halla plena justificación en el puntual y exacto seguimiento que Jean-Michel Laspéras (op. cit., pp. 35 y ss.) hace del mercado del libro, en la España en que vivió Cervantes.

19.- En el "prólogo" a su traducción de los *Hecatomithi*, de Giraldo Cinthio, en 1590, bajo el título de *Primera parte de las cien novelas de M. Juan Baptista Giraldo Cinthio* (Toledo: Pedro Rodríguez, 1590).

20.- Véase el capítulo 44 de la segunda parte del *Quijote*.

cado preciso que no encaja con la multiplicación de "aventuras" de sus narraciones mayores. La diferencia de los modelos narrativos que convienen al relato breve (de un único suceso) y al relato largo es todavía demasiado nítida para que Cervantes pueda confundir uno y otro bajo una misma etiqueta. Sucede que el *Quijote*, por ejemplo, para Cervantes y para sus contemporáneos, sigue siendo formalmente un "romance"; y la "novela", que, si recurrimos a conceptos críticos de nuestro presente, ciertamente hay en él, sólo se le ofrece al lector cuando éste es capaz de percibir en su lectura que, más allá de lo que tal romance tiene de parodia de las viejas fórmulas y de reserva hacia las posibilidades de ese nuevo "poema épico en prosa" perseguido por los preceptistas neoaristotélicos, este libro da acogida en sus páginas a una nueva visión de la realidad, en la que el "poder ser" y el "querer ser" cobran -frente a las "cosas como son" de la historia y frente a las "cosas como deberían ser" de la poesía- un gran protagonismo.

Cuando E. C. Riley afirma que "Cervantes... no habría podido escribir nunca el *Quijote* si no hubiera conocido la diferencia entre lo que hoy llamamos "novela" y *romance*"<sup>21</sup>, creo que Riley se equivoca. La afirmación, desde luego, para mí resultaría mucho más clara y correcta si dijera que "Cervantes... no habría podido escribir nunca el *Quijote* si no hubiera conocido la diferencia entre lo que entonces él mismo llamaba "novela" y lo que llamaba *romance*". Pero, en aras todavía de una mayor exactitud, ahora yo añadiría: para Cervantes, "novela" y "romance" remiten a formas del discurso diegético perfectamente compatibles en cuanto tales formas de discurso. La "novela", lo que Cervantes entiende por "novela", nace literalmente en el seno del romance<sup>22</sup>. Con argumentos convincentes, Gonzalo Sobejano, en contestación a las posturas anteriormente expuestas, defiende "la coexistencia de novela y romance en el espíritu de Cervantes, para quien ambas formas, y sus correspondientes direcciones (realismo, idealismo), pudieron ser opciones compatibles a lo largo de toda su producción"<sup>23</sup>. El diálogo que se nos propone con la inmersión de la historia de *El curioso impertinente* y la de *El capitán cautivo* (por citar, de entre los varios posibles, los mismos ejemplos que Cervantes cita en la segunda parte de su *Quijote*) en medio de la ficción caballerescas, que don Quijote cree estar viviendo, es la demostración incuestionable de la afirmación anterior.

Para E. Riley, al estudiar este momento, "acostumbrados a considerar esta situación [la de la narrativa de ficción] a la luz del posterior desarrollo de la corriente de la novela realista, tendemos a concentrarnos en la picaresca y en el *Quijote* a expensas del *romance* con-

21.- *Introducción al "Quijote"* (Barcelona: Ed. Crítica, 1989), p. 21.

22.- En castellano, las primeras experiencias con el género "novela" se producen en el seno del "romance" (y la *Diana*, la *Galatea*, el *Guzmán*, el *Quijote* y el *Persiles* pueden citarse como ejemplo), donde, aunque lo hagan de manera diferente en cada uno de los casos citados, funcionan como contrapunto "antirromancesco" de la historia principal. Un caso especial, en la serie de obras que arriba se acaban de citar, lo constituye el caso del *Guzmán*, obra a la que, ciertamente, no conviene la definición de "novela" como contrapunto "antirromancesco" del marco en el que se inscribe, ya que el marco, en el que historias como las de "Ozmín y Daraja" o las de "Dorido y Clorinia" se inscriben, no es precisamente el de un "romance". Pero la relación "novela"/marco sigue siendo, en el *Guzmán*, semejante a la descrita. Con la historia de "Ozmín y Daraja", por ejemplo, "we are removed - escribe Yarbrow-Bejarano - from Guzmán's hopeless reality and placed in the mythical past of the Catholic Monarchs... a brief excursion into a dream world to escape the sad reality of life". Cfr. *The Tradition of the "novela" in Spain, from Pedro Mexía (1540) to Lope de Vega's "Novelas a Marcia Leonardo (1621-1624)* (New York-London: Garland Publishing, 1991), pp. 126-127.

23.- "Sobre tipología y ordenación de las *Novelas ejemplares*", art. cit. p. 73.

temporáneo de la época, con la consiguiente distorsión que ello implica<sup>24</sup>. Sin duda, Riley tiene toda la razón, y sin una justa valoración del "romance" y de su vitalidad, más allá de los ataques sufridos por este tipo de literatura, resulta difícil poder pensar en un enfoque correcto de la narrativa del momento. Se puede, por tanto, afirmar, con Riley, que el "romance" sigue vivo durante el siglo XVII. Más aún, Cervantes no sólo escribe dentro del "romance", sino que, más allá de hacerlo, revitaliza el género. Si *La Galatea* es un libro de pastores y el *Persiles* es un libro de aventuras, el *Quijote*, nacido en la cabeza del protagonista como libro de caballerías, por medio de la manipulación ejercida por los distintos narradores, superpone a la sucesión lineal de aventuras caballerescas, como se ha visto más arriba, la estructura del relato épico burlesco, la estructura de la narración histórica y la del relato de aventuras. Y con el éxito de libros como el *Quijote* o el *Persiles*, Cervantes garantiza la pervivencia del romance durante todo el siglo.

Conviene, con todo, ser cautos y revisar más despacio la cuestión, porque los romances cervantinos distan mucho de los viejos romances. Tanto el *Quijote* como *La Galatea* o el *Persiles* responden al esquema que, con los ojos puestos en Heliodoro, traza el Pinciano para la fábula narrativa con episodios. Visto en el marco de su época, lo realmente original y fecundo en la escritura cervantina hay que buscarlo en la moderna manera con que Cervantes, desde el interior mismo del "romance", replantea, frente a los moralistas, la relación de literatura y vida, o, frente a los preceptistas, la relación entre poesía e historia. La "novela moderna", lo que nosotros entendemos por novela, nace de la crisis del "romance", pero nace en el seno del "romance" y de sus mismos materiales, cuando sobre ellos un autor decide proyectar la visión que de la realidad han venido a poner en escena los nuevos tiempos. Y esto Cervantes lo consigue poniendo a dialogar el universo del romance con el de la novela; abriendo un fecundo diálogo entre las diferentes relaciones que la literatura establece con la realidad en los distintos universos del romance y de la novela. Con *La Galatea*, con el *Quijote* y con el *Persiles*, Cervantes no reacciona contra una fórmula, sino contra la visión del mundo y contra la forma de interpretar la realidad que le era inherente al discurso que daba vida a tal fórmula. No creo que la intención de la escritura cervantina, con su *Quijote*, sea, como se declara en el prólogo a la primera parte, la de abolir las novelas de caballerías. Para ellas se reserva, al menos en la declaración del canónigo, un espacio muy claramente definido en la narrativa de ficción. Con la referencia, en su prólogo, a los libros de caballerías, Cervantes lo que hace es remitir al centro de gravedad de un debate que, desde Vives, ocupa un lugar importante en la reflexión de la época: el problema de la viabilidad de la ficción y el de las relaciones de la ficción con la realidad. Este problema, que en toda la segunda mitad del siglo XVI está en el punto de partida de una profunda reflexión literaria, tiene un carácter estético, pero su origen, evidentemente, es de naturaleza epistemológica, antes –o a la vez– que estética<sup>25</sup>.

24.- *Introducción al Quijote*, op. cit. p. 20.

25.- El espacio de la tradición boccacciana es aún un espacio excluyente, que se define contra y de espaldas al espacio circunscrito por la narración épica o por el romance, en tanto que el espacio de la novela cervantina será, ante todo, un espacio incluyente y conciliador; espacio caracterizado por su capacidad para poner en diálogo los universos, aparentemente irreconciliables, del poema épico y de la "novella". Se trata de un espacio absolutamente nuevo, en el que –a diferencia de lo que ocurre con la "novella"– lo maravilloso no está excluido. Como en los viejos romances, en la fórmula cervantina lo maravilloso no se rechaza, sino que se acepta; pero –a diferencia de lo que ocurría en aquéllos– se acepta como parte integrante de lo real, y ya no como material de un universo al margen de la realidad cotidiana y de sus leyes. Este espacio, que es ya un espacio plenamente novelesco, exige del lector una actitud ante la materia narrada, totalmente diferente a la reclamada por el "romance" y totalmente diferente, también, a la postulada por la "novella". Si aquél tenía la propiedad de remitir a un mundo, con leyes propias, que para funcionar correctamente demandaba del lector la

### El universo del romance

Cuando, desde la lectura que los preceptistas hacen de la *Poética*, se ataca, por ejemplo, a los libros de caballerías, se tienen en cuenta sus defectos de *ejecución* (fábulas sin pies ni cabeza, de que habla el canónigo<sup>26</sup>), pero sobre todo se critica en ellos la incapacidad, tanto en el plano de lo universal como en el plano de lo particular, para "imitar" la realidad de los lectores y para ofrecer a éstos cualquier imagen verdadera de su mundo. El romance tiene predilección por una realidad "no vista", contribuyendo a perpetuar una imagen del mundo que puede resultar próxima a la del hombre medieval, pero que está siendo arrumbada y sustituida, en la mente de los lectores renacentistas, por otra imagen nueva. El romance, como reflejan de manera muy clara las reflexiones de los preceptistas, parte de una materia que exige una cosmovisión abierta a lo maravilloso (magia, prodigios, encantamientos...). El universo que los romances erigen responde a unas leyes muy diferentes a aquellas que se le imponen a la vida cotidiana de los lectores, por lo que, para que su competencia de lectores sea plena, está reclamando de ellos, en cada una de las páginas, el cumplimiento de un pacto de lectura, que supone el abandono absoluto de la imagen y de las leyes que rigen el mundo de su vida real. Leer un libro de caballerías exige (don Quijote es el ejemplo perfecto) abandonar la imagen del mundo en que se inscribe su existencia del lector, para ingresar en otro mundo que funciona con leyes absolutamente autónomas. Todavía, en la Edad Media, el universo ficticio de los romances y el universo real de la vida cotidiana conservaban unos ciertos canales de comunicación, pues el hombre medieval admite como reales, en el mundo de su existencia, muchos de los prodigios que el texto de los romances acoge. Pero el Renacimiento viene a abrir una amplia brecha entre ambos universos. Para un hombre del Renacimiento, nada ocurre (ni puede ocurrir) fuera de las leyes de la naturaleza, como predica Torquemada desde el comienzo de su *Jardín de flores curiosas*, de manera que se admite lo "extraordinario" (aquello que admira por carecer el espectador de explicación racional), pero se rechaza lo "maravilloso" (aquello que se produce fuera de las leyes de la naturaleza). Como consecuencia, el "pacto de lectura" que los romances exigen pide demasiado de un lector situado ya en un universo desencantado: lo que se le cuenta no sólo no es verdad, sino que además no puede, tampoco, ser verosímil, por contravenir el modelo del mundo en que se instala la recepción.

Es verdad que Cervantes no rechaza lo "maravilloso" como materia de sus relatos (por ejemplo, el prodigio que hace posible el *Coloquio de los perros*), pero Cervantes exige que tales materiales se produzcan, dentro del texto, en el marco de unas circunstancias (el sueño de un enfermo o la ficción de un narrador poco fiable<sup>27</sup>) que los hagan compatibles con el modelo de mundo desde el que la lectura se va a llevar a cabo. Racionaliza lo 'maravilloso',

---

suspensión de las leyes que regulaban la experiencia que este mismo lector tenía de lo real, y si la "novella", por el contrario, remitía a un universo narrativo que se regía (o tendía a regirse) por las mismas leyes que el universo real en el que se instalaba el lector, en la fórmula cervantina la aceptación de lo maravilloso, como parte de lo real, hace de la misma realidad en que se produce la lectura algo inestable, problemático y, en consecuencia, susceptible de permanente reinterpretación.

26.- "No he visto ningún libro de caballerías que haga un cuerpo de fábula entero con todos sus miembros, de manera que el medio corresponda al principio, y el fin al principio y al medio; sino que los componen con tantos miembros, que más parece que llevan intención a formar una químera o un monstruo que a hacer una figura proporcionada" (*Quijote I*, 47).

27.- Pocas veces el narrador cervantino se responsabiliza de los materiales "maravillosos" que utiliza; lo normal es que los atribuya a la fantasía de los personajes, o los ofrezca como materia dudosa. Vid. Mariarosa Scaramuzza, "Il meraviglioso e l'immaginario in Cervantes", en *Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane*, 13 (1990), p. 37.

como ocurre en las misceláneas de la época, y tiende a reducirlo a simple materia de lo 'extraordinario'<sup>28</sup>. Nada de todo esto ocurre en los romances, que a lo sumo remiten, como los textos medievales, al principio de "autoridad", mediante la utilización de ciertos mecanismos (especialmente el recurso a las fuentes escritas) propios de la historia.

Por todo ello, tras el desencantamiento de la realidad que lleva a cabo una parte importante de la literatura renacentista, la proyección de esta "verdad" del universo del texto al universo en que se halla instalado el lector resulta imposible a través del "romance". Ni desde una perspectiva lógica, ni desde una perspectiva moral, el discurso, sobre el que los romances se construían, estaba capacitado para hablar de la nueva realidad. Dada la radical diferencia que existe entre el modelo de mundo sobre el que se apoyan los "romances" y el modelo de mundo en el que se sitúan los lectores de romances en el siglo XVI, difícilmente podían los libros de caballerías dar cuenta de lo que "podría suceder" ni constituirse en lectura "filosófica" de la realidad. Con todo, ni los preceptistas ni los creadores renuncian a la posibilidad de una forma de poesía (alternativa a los "romances"), que, desde "lo que podría suceder", fuera capaz de dar cuenta del modelo de mundo que los nuevos tiempos reclaman.

En conseguir dar cuenta de este cambio de "enciclopedia" es en lo que, a mi modo de ver, reside una de las más importantes novedades de la narrativa cervantina; novedad que, desde el seno mismo del romance, va a originar el nacimiento de la novela. El "romance" ponía ante los ojos de los lectores un universo radicalmente distinto al de la realidad cotidiana, el universo de lo maravilloso, y exigía de ellos una permanente suspensión de la "experiencia" de la realidad para que la ficción funcionase. En la novela la relación que se le demanda al lector hacia lo que se cuenta es ya de otra naturaleza. La novela no anula nunca la "experiencia" de lo real, pero, gracias al permanente diálogo que en Cervantes acierta a mantener con el universo del "romance", tampoco elimina lo bizarro, lo raro y extraordinario. El universo que la novela ofrece a sus lectores funciona a partir de las mismas leyes que los lectores reconocen en la realidad y lo maravilloso, cuando hace acto de presencia en él, reclama del narrador, primero, y del lector, luego, una interpretación que permita su integración en dichas leyes. Es decir, ya no es maravilloso (sustancia de un mundo al margen de lo real), sino extraordinario (es decir, explicable a partir de las leyes de la "experiencia", aunque todavía no haya recibido explicación). Este esfuerzo de la narrativa cervantina para extender los dominios de la realidad, a partir de la integración de materiales procedentes del espacio de lo maravilloso, da idea de la dimensión epistemológica que subyace a la empresa de la creación de la novela. La novela es algo más que una fórmula narrativa que se ofrece como alternativa a las agotadas formas del romance.

### Hacia la novela

La *Poética* había trazado unos límites muy bien perfilados entre *poesía e historia*. Tanto la poesía como la historia pueden ocuparse de una misma materia, con la diferencia de

28.- Si los relatos caballerescos asientan su existencia en ese universo de lo maravilloso, con leyes propias, que la enciclopedia medieval ha sancionado dotándolo de existencia propia (al margen y por encima de las leyes que rigen la realidad conocida), las misceláneas renacentistas se encargarán de reconducir a unas solas y mismas leyes (las de la naturaleza) toda la realidad, negando lo maravilloso (es decir, aquello a lo que se le supone una existencia al margen de las leyes de la realidad conocida) y aceptando, tan sólo, lo extraordinario (es decir, lo que, sin estar por ello fuera de las leyes de la naturaleza, carece todavía de explicación). Me he ocupado de este tema en "'Extraordinario', pero no 'maravilloso'. Las misceláneas renacentistas", *Anthropos* (en prensa).

que la primera cuenta las cosas "como podrían suceder", en tanto que la segunda las cuenta "como han sucedido":

No corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es lo posible según la verosimilitud o la necesidad. En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (pues sería posible versificar las obras de Heródoto, y no serán menos historia en verso que en prosa): la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido y el otro, lo que podría suceder... Por eso la poesía es más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía dice más bien lo general y la historia lo particular (*Poética*, 1451b, 57).

Importante resulta, a la luz de esta primera diferenciación (decir "lo que ha sucedido"/decir "lo que podría suceder"; decir "lo general"/decir "lo particular"), comprobar cómo la oposición entre historia y poesía se va concretando, en el marco de la poética renacentista en un problema esencialmente vinculado al concepto de "imitación". La poesía "imita", en tanto que la historia no lo hace. Las fronteras, sin embargo, cada vez son más difusas. Con la *Poética* en la mano, sólo del lado de la poesía parece existir espacio para la ficción. Sólo la poesía imita, en tanto que la historia no: "Adunque la vera differenza, & diversità loro è in questo, que la poesia imita, la historia nõ"<sup>29</sup>. Cascales, muy apegado al texto aristotélico, es de la misma opinión. Pero en los creadores comienzan a borrarse las fronteras. Prueba de la conciencia que el propio barroco tiene de las conexiones entre "novella" e historia nos la ofrece tanto la afirmación de Lope, en su *Corona trágica*, de que "las malas historias son novelas / y las buenas novelas son historia"<sup>30</sup>, como la afirmación de Bandello de "che ogni istoria, ancor che scritta fosse ne la più rozza e zotica lingua che si sia, sempre diletterà il suo lettore"<sup>31</sup>. Y los ejemplos podrían multiplicarse<sup>32</sup>. Con Bandello, la historia pasa a constituir un elemento esencial en la creación de la atmósfera que rodea el "suceso" narrado (y que es creación del discurso) y que lo sitúa en el marco circunstanciado de la realidad del lector.

Junto a muchos intentos, dentro de los límites trazados por Aristóteles para la *poesía*, por hacer viable el "romance" como discurso del "deber ser" de esa nueva enciclopedia, que ha perdido su dimensión de lo maravilloso, algunos desertores de las filas del humanismo<sup>33</sup> prueban la fortuna de la ficción por el camino de los materiales de la *historia*. Si es posible "inventar" una fábula que hable "en general" de "lo que podría suceder", también habría de ser posible "inventar" una fábula que hablase "en particular" de "lo que podría suceder". Si

29.- Dionigi Atanagi, *Ragionamento de la eccellentia et perfettione de la historia*, Venetia: 1559. Cfr. Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism...*, p. 458n. No obstante, la diferenciación entre *poesía* e *historia*, como ha apuntado Antonio Fontán (*Humanismo romano*, Barcelona, 1974), resulta bastante problemática en la tradición retórica que va de Cicerón a Quintiliano, pasando por el texto de *Ad Herennium* o Macrobio.

30.- Cfr. E. S. Morby, ed. Lope de Vega, *La Dorotea* (Madrid, 1968), pp. 52-53.

31.- *Le novelle*, ed. G. Brognoligo (Bari: 1910), parte II, novela 11.

32.- Diego de Ágreda y Vargas presenta sus novelas como "successos dignos de mirarlos cuydadosamente por verdaderos" (*Doze novelas morales*); Céspedes y Meneses defiende en las suyas "su *verdad* efectiva y tan calificada como la oí a personas de crédito" (*Historias peregrinas y ejemplares*).

33.- Abundantes referencias a la disidencia humanista de Guevara aportan los estudios de las *Epístolas censorias* (ed. Montero, Madrid, 1736), de Pedro de Rúa. Cfr. F. Zamora, *El Bachiller Pedro de Rúa, humanista y crítico* (Madrid, 1957), y del mismo, "El Bachiller Pedro de Rúa, censor de Guevara", en *Archivo Ibero-americano*, VI (1946), 405-440. En concreto, en las *Epístolas censorias* (ed. cit., p. 72) critica a Guevara en lo que se refiere a un procedimiento que prefigura el artificio cervantino de "dar fábulas por historias y ficciones propias por narraciones ajenas".

es posible una fábula cuya invención "diga" de "lo general", ¿por qué no pensar, también, en una fábula que, desde "el poder ser", se pronuncie sobre "lo particular"? Tomando como base la relación de verosimilitud que, frente a la "verdad" de la historia ("lo que ha sucedido"), la literatura establece con la realidad, los contemporáneos de Cervantes, modificando la distinción aristotélica, conciben dos formas diferentes de poesía (narración de lo que podría suceder), según el texto potencie un enfoque —muy próximo al de la filosofía (Varchi, Menechini o Tomitano)— de lo general (poesía épica) o de lo particular. Bastará con dotar de voz, desde la imaginación, a todos aquellos silencios del discurso histórico para que esta segunda forma de poesía cobre vida. A la cabeza de quienes se hallan situados en este proyecto está Fray Antonio de Guevara, con su peculiar manera de entender la historia<sup>34</sup>. Guevara falsifica todo el proceso creativo del historiador (autoridades, erudición, modos de trabajo, tipos de discurso, etc.), de modo que sus obras acaban siendo un magnífico contrapunto irónico de la historiografía y de la erudición humanistas<sup>35</sup>. Y si desde las filas del humanismo se habían denunciado las limitaciones de la "poesía" (al menos de la forma de poesía que representan los "romances") para dar cuenta de la realidad, Guevara pondrá su punto de mira en las limitaciones de la "historia"<sup>36</sup>. Antes de Guevara, ya lo hemos visto, otros autores de obras ficticias se sirven de ciertos recursos de la narración histórica para dar a sus fantasías visos de verosimilitud. Pero con Guevara la falsificación de la historia se convierte en un fin en sí misma. Para Guevara, el dato histórico —verdadero o falso— es sólo el punto de partida para elevar sobre él las construcciones de su imaginación. A partir del dato frío, él reconstruye imaginativamente la situación cotidiana y humana (es decir, novelesca) que rodea y humaniza el dato, acentuando con el detalle la singularidad del personaje. Guevara remeda el lenguaje de la tradición erudita a que pertenece el historiador humanista y —"gran falsario", en el decir de Márquez Villanueva— se inventa a sí mismo como narrador, superponiendo una máscara a su propia personalidad histórica. Todo ello proyecta sobre lo narrado una pluralidad de sombras y de quiebros irónicos. Él ya no imita las fórmulas de la historia, sino

34.- Interesantísimo, para centrar la figura de Guevara como antecedente de Cervantes, es el trabajo de A. Castro, "Antonio de Guevara, un hombre y un estilo", en *Hacia Cervantes* (Madrid: 1967). En la misma línea, hay que mencionar también el capítulo que dedica al tema F. Márquez Villanueva, "Fray Antonio de Guevara y Cide Hamete", en *Fuentes literarias cervantinas* (Madrid: Gredos, 1973), donde se particularizan y describen muchas de las técnicas cervantinas anticipadas por la escritura de Guevara: la de concebir un discurso que "parezca a la vez como presente y como pasado, como vida y como historia; la valoración del detalle humano concreto sobre el dato curricular frío de la historia; una nueva valoración del concepto de verosimilitud", etc.

35.- Cfr. F. Márquez Villanueva, *Fuentes literarias cervantinas*, op. cit., p. 192.

36.- Tampoco desde el punto de vista teórico estaban muy claras las diferencias. La concepción de la poesía como compendio universal de todas las ciencias y como discurso de verdades universales (frente a las verdades particulares de la historia) determinó en muchos posiciones teóricas harto confusas. Si tanto B. Varchi (*L'Hercolano*, 1560) como el resto de preceptistas platónicos (Ricchieri, Tomitano, Menechini) elogian el valor de la verdad universal de la poesía (cfr. J. E. Spingarn, *Literary criticism...*, op. cit., p. 16), los propios teóricos de la historia (Francesco Patrizi, *Della historia*, Venecia, 1560) identifican en su definición historia y poesía en no pocas ocasiones, llegando a definir la historia como poesía en prosa. Por lo general, no obstante, el poema épico en prosa de la preceptiva renacentista, que se aleja de la historia en cuanto imitación, se aproxima a ésta por reducir, como ella, el *ornatus* propio del verso. Como demostración de esta confusión de géneros, dentro de la cual la narración ficticia se desarrolla con pretensiones de historia, en tanto que la historia tiende a la novelización, hay que recordar las "pseudo-historias", la viciosa aparición —con bastante éxito en la época— de historias apócrifas, cuyo modelo más cercano puede hallarse en las *Historias sarracinas*, de Pedro del Corral, que ya Wardropper se ha encargado de poner en relación con la manera que Cervantes tiene de construir su narrativa, analizando el libro de Cervantes, en cuanto pseudo-superchería, con la historiografía apócrifa, tan abundante en la España de la época. Cfr. B. W. Wardropper, "D. Quijote. Story or History?", en *MPh*, LXIII (1965), pp. 8-9.

que, mucho más allá, inventa la "novela paródica de la historia"; inventa la "ficción oficialmente abordada como historia", la encamina al territorio de la realidad histórica y la hace concentrarse en los pequeños sucesos que constituyen la cotidianidad<sup>37</sup>. Le basta con reconstruir imaginativamente, sobre el marco de la historia, los silencios del discurso histórico para con determinados casos o circunstancias vitales y cotidianas de los personajes, para que surja así un relato ficticio, que —desde un punto de vista lógico— seguirá siendo mentira, pero mentira verosímil; mentira con capacidad de hablar del mundo concreto e histórico de los lectores<sup>38</sup>. De éstos, de los lectores, se exige algo muy diferente a lo que los "romances" reclamaban. Se les exige que sean conscientes del "artificio" con que el autor ha sabido fingir la "verdad" en su discurso, para que, así, puedan apreciar, en lo que vale, la coherencia de su "mentira". Si, para Cascales<sup>39</sup>, los sucesos reales históricos no pueden ser objeto de imitación y, por lo tanto, quedan fuera de los límites de la poesía, para Soto de Rojas<sup>40</sup>, "la forma sustancial de la poesía es la imitación variada con narración de cosas, en parte verdaderas y en parte fingidas". En esta "imitación variada" —tan del gusto, por otro lado, de Cervantes<sup>41</sup>— abre un espacio entre poesía e historia, que la novela sabrá aprovechar ventajosamente<sup>42</sup>.

La misma apuesta por una forma de discurso que fuese narración de "lo que podría suceder", desde una perspectiva de "lo particular", puede seguirse en la manera de concebir la ficción de otro tipo de relatos, como, por ejemplo, los que emergen del campo de la picaresca. También la fábula picaresca pone en pie unas aventuras que, ante todo, se configuran como texto y que, en consecuencia, son resultado de la "poiesis" de un autor, por lo que, desde el punto de vista de las acciones narradas, conservan una absoluta independencia con relación al universo extra-textual. La acción o acciones que imitan no son previas al discurso, sino creación de éste. Sustancialmente, y vistas desde la realidad de los lectores, son tan "mentira", como las acciones de los libros de caballerías. Pero, a diferencia de lo que ocurría en éstos, son "mentiras" que no contravienen la imagen del mundo en que los lectores se hallan instalados. Y lo mismo vale para la "novella". Si el "romance", por las vías que la preceptiva neoaristotélica le abría, busca una salida a través del poema épico en prosa<sup>43</sup>, la "novella", buscando también el respaldo de un cauce "autorizado", se inclina del lado de la

37.- Algunos fenómenos declaran, muy explícitamente, esta aproximación de la narrativa al territorio de la historia: el gusto contrario a la ficción que domina una buena parte del siglo XVI; la tendencia a enmarcar históricamente los relatos; la atención a historias reales y cotidianas... Cfr. W. Nelson, *Fact o Fiction: the Dilemma of the Renaissance Storyteller* (Harvard University Press: 1973).

38.- Para el aprovechamiento que Cervantes hace de la realidad histórica en sus novelas, véase Hahn, Juergen, "El capitán cautivo: the Soldier's Truth and Literary Precept in *Don Quijote*, part I", *JHP*, 3 (1979) pp. 271-272.

39.- *Tablas poéticas* (1617), ed. Benito Brancaforte (Madrid: Espasa-Calpe, 1975), pp. XVII-XVIII.

40.- "Discurso sobre la Poética, escrito en el abrirse de la Academia Selvage", en *Obras de don Pedro Soto de Rojas* (Madrid: CSIC, 1950), p. 25.

41.- Recuérdese, por ejemplo, lo que el mono, a la pregunta de si lo narrado por don Quijote sobre la cueva de Montesinos era falso o verdadero, dice al oído de maese Pedro: "El mono dice que parte de las cosas que vuestra merced vio, o pasó, en la dicha cueva son falsas, y parte verosímiles".

42.- Véase a este respecto el prólogo de Lope de Vega a *La Dorotea*, donde se insiste en etiquetar su relato, a la vez, como obra poética y como *historia*. Cfr. *La Dorotea*, ed. E. S. Morby (Madrid: Castalia, 1980), pp. 60 y 61.

43.- Desde una perspectiva teórica, la conexión de las modernas formas de ficción con la épica se hallan expuestas ya en tratadistas como El Pinciano. Más tarde, la crítica, con Hegel a la cabeza, ha insistido en la definición de los contactos sobre los que tal vínculo se asienta.

historia<sup>44</sup> (o, mejor, del lado de las deficiencias e incapacidades de la historia) y se aprovecha de la reflexión teórica que, sobre este último género, se desarrolla en las filas del humanismo, para poner en pie un discurso que debería atender, desde la perspectiva de "lo que podría suceder", a lo particular.

### La solución cervantina

No es extraño, sino todo lo contrario, que, ante el camino sin retorno al que moralistas y preceptistas han conducido la ficción, sea en el seno de la preceptiva y en los límites por ella aceptados donde primero se busquen salidas. Las más significativas vías de solución, que se apuntan para resolver el conflicto que la narrativa tiene planteado a lo largo de todo el siglo XVI, señalan, como ya he dicho, hacia la epopeya y, aunque sea de forma paródica, hacia la historia. Pero ni la historia ni la epopeya, tal como la preceptiva las entiende, podían responder adecuadamente al ansia de "honesto entretenimiento" que el lector de la época, tan finamente retratado en tantas páginas del *Quijote*, está reclamando. Entre las laderas de la "universalidad" de la épica y la "particularidad" de la historia, en dirección a un mar que no es el de la ejemplaridad, corren, sin cauce todavía, las aguas de un torrente, difícil de sujetar en esquemas simplistas. Lo concreto, cotidiano e intrascendente, que la historia desprecia por banal o irrelevante y que se escapa también de esa mirada "sub specie aeternitatis" que persigue la épica, ha ido cobrando voz a lo largo del siglo XVI—Guevara es un ejemplo y el *Lazarillo*, otro— y está reclamando, al filo del nuevo siglo, una expresión que sólo la novela acertará a darle.

Las dos opciones defendidas por los personajes en el capítulo II, 3 del *Quijote* demuestran la sensibilidad cervantina ante la problemática que las páginas anteriores han querido describir. Ante la curiosidad que, en don Quijote y en Sancho, suscita la noticia de que sus aventuras corren impresas desde Portugal hasta Amberes, Sancho pregunta a Sansón Carrasco:

Dígame, señor bachiller —dijo a esta sazón Sancho—: ¿entra ahí la aventura de los yangüeses, cuando a nuestro buen Rocinante se le antojó pedir cotufas en el golfo?

A lo que el bachiller responde:

44.- Como estudia W. Nilson (*Fact o Fiction: the Dilemma of the Renaissance Storyteller*, Harvard University Press, 1973), la naciente novela tiende a exagerar las afirmaciones de historicidad de la materia narrada; tiende a inscribir la materia ficticia dentro de unas coordenadas históricas concretas (preferentemente contemporáneas) y a convertir a los personajes de ficción en protagonistas o en testigos de sucesos históricos; finalmente y de acuerdo con todo lo anterior, tiende a presentarse al lector como "casos" realmente ocurridos; las primeras novelas modernas son (o lo pretenden) historias fingidas. Véase Foa, Sandra M., *Feminismo y forma narrativa* (Valencia: Hispanófila, 1979), p. 103. En este marco, explorando las posibilidades de la narración desde los presupuestos de la historia, se situaría —y su ejemplo habría de ser decisivo para el triunfo de la "novela" sobre el "romance"— el *Lazarillo*. Sobre las vinculaciones de novela con géneros propios de la historia, como la biografía, véase también Pabst, Walter, *La novela corta en la teoría y en la creación literaria* (Madrid: Gredos, 1972). Luckács, E. Rhode, E. Schwartz, B Lavagnini, J. Ludvikovsky, M. Braum [véase Dario Villanueva, "Historia, realidad y ficción en el discurso narrativo", en *El polen de ideas* (Barcelona, PPU, 1991), pp. 115-116] han insistido en la conexión de la novela bizantina con la historiografía helenística, conexión que el aprecio barroco por Heliodoro reverdece en tiempos de Cervantes.

No se le quedó nada al sabio en el tintero; todo lo dice y todo lo apunta: hasta lo de las cabriolas que el buen Sancho hizo en la manta.

Y más abajo el mismo bachiller, portador de la información que da lugar al diálogo, añade una afirmación que será la que dará lugar a las divergencias sobre la actitud que amo y escudero presuponen que debería tener el narrador. Dice Sansón Carrasco:

Con todo eso, dicen algunos que han leído la historia que se holgaran se les hubiera olvidado a los autores della algunos de los infinitos palos que en diferentes encuentros dieron al señor don Quijote.

Ante tal afirmación, Sancho protesta:

Ahí entra la verdad de la historia.

A lo que don Quijote replica:

También pudieran callarlos por equidad, pues las acciones que ni mudan ni alteran la verdad de la historia no hay para qué escribirlas, si han de redundar en menosprecio del señor de la historia. A fee que no fue tan piadoso Eneas como Virgilio le pinta, ni tan prudente Ulises como le describe Homero.

El bachiller, a todo ello, concluye:

Así es; pero uno es escribir como poeta y otro como historiador: el poeta puede contar o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna.

La defensa que Sancho hace de la "verdad" de la historia, frente a la que hace don Quijote de la "esencialidad" de la épica, refleja perfectamente el meollo de la cuestión que a los preceptistas preocupa, a la vez que da cuenta de la insuficiencia de ambas formas "sancionadas" por la tradición y "autorizadas" por la preceptiva. Aristóteles sólo reconoce dos actitudes posibles ante la narración: la de la historia y la de la poesía. Pero una cosa son los preceptos y otra, muy distinta, la realidad. El diálogo anterior revela la conformidad de Cervantes con los planteamientos generales de la reflexión que el siglo XVI construye en torno a la *Poética* y, a la vez, su desacuerdo con la frontera, tan clara, que la preceptiva quería trazar entre historia y poesía. Frente a la actitud de los preceptistas, Cervantes rompe los límites y se complace en mezclar ambos textos, el imaginado por don Quijote y el reclamado por Sancho, poniéndolos a dialogar. Este diálogo será el que la novela vendrá a potenciar, y, complacida en examinar los teóricos contrastes entre poesía e historia, entre literatura y vida, acabará descubriendo por este camino un espacio virgen, al que ni la historia ni la poesía, hasta ese momento, habían prestado —ancladas como estaban en ciertos principios fundamentales, no podían prestárselo— la atención debida. Este espacio será el de la novela moderna.

En esta clave deben leerse las protestas del autor del *Quijote* contra las ficciones que, para la solución del enredo que plantean, recurren a lo maravilloso, abriendo con ello una brecha entre la realidad del "libro" y la realidad de los "lectores". *La Galatea* y el *Persiles* son "romances", pero "romances" aptos ya para dar acogida a lo cotidiano; aptos para atender a la representación de los intereses del individuo (y ya no tanto a las "esencias" representativas de la colectividad), o aptos para interpretar el mundo de la vida cotidiana; un mundo en el que las fronteras entre el "ser" y el "deber ser" no son diáfanas ni infranqueables y en el que la realidad está preñada de sueños, o al revés. Al poner en comunicación la "novela"

con el "romance", no sólo pone a dialogar dos formas literarias diferentes, sino que, ante todo, somete a confrontación dos maneras distintas de mirar la realidad.

Ya la "novella", en la tradición italiana, había acertado a circunscribir con precisión el universo de lo concreto y particular. Fascinado con la historia de su tiempo, Bandello, admirado por los traductores e imitadores hispanos de la época, había conducido las aguas de la "novella" hacia la circunstancialidad de la pequeña historia:

Non mira il cielo con tanti occhi in terra allora che è piu lucido e sereno, quanti sono i varii e fortunevoli casi che in questa vita mortale avvengono. E se mai fu età ove si vedessero di mirabili e differenti cose, credo io que la nostra età sia una di quelle ne la quale, molto più che in nessun'altra, cose degne di stupore, di compassione e di biasimo accadono... E certo noi possiamo dire che pochissime età hanno veduto così subite mutazioni come noi veggiamo tutto il dì...<sup>45</sup>.

La "novella" ha entrado, al menos con Bandello, en una dinámica en la que la narración está absorbida por la atracción del "suceso" —particular y concreto— en sí mismo. Para él, el papel del "novellatore" y el del cronista vienen a coincidir. La vida cotidiana y particular entra en el universo de la literatura, y ya Cristóbal Suárez de Figueroa no tiene empacho en proponer, como literatura de entretenimiento, una forma de novela dedicada a "manifestar" alguna "pasión" del narrador, con una sola recomendación: "mudando los nombres y dándose a entender el todo con cifras, con alusiones y cosas así"<sup>46</sup>.

Cervantes sabe apreciar el valor de la "novella" como narración de un "suceso", pero da un paso más, que a la postre habrá de resultar decisivo para la constitución de la novela moderna. Desde la concepción de la realidad en que se apoya la escritura cervantina, lo particular reclama una interpretación que la "novella" no podía ofrecerle, en tanto que lo universal precisa una cierta concreción que, desde luego, tampoco el "poema épico", tal y como la preceptiva lo imagina, podía conseguir. Cervantes es consciente de que el discurso del *Quijote* y el de *El curioso impertinente* responden a dos fórmulas diferentes, que no tenían por qué resultar incompatibles; muy por el contrario, podían complementarse<sup>47</sup>. Cervantes es perfectamente consciente de ello y, al convertir la novela en una forma de episodio de sus narraciones mayores, acaba generando con el conjunto un producto nuevo, que ya no es el "romance" tradicional, pero que tampoco tiene mucho que ver con el "poema épico", ni con la "novella" de la tradición italiana. Entre el universo al que remite el yelmo de Mambrino (el del "deber ser") y aquel otro al que remite la bacfa de barbero (el del "ser"), existe —y está reclamando voz— el universo del baciyelmo (el del "poder" o el del "querer ser"). Es decir, el universo de las relaciones que un yo, al interpretar la realidad, establece con las cosas; un

45.- *Le novelle*, ed. G. Brognoligo (Bari: 1910), parte III, novela 62.

46.- *El Pasajero* (Madrid: S.B.F., 1914), p. 257.

47.- En este punto, Cervantes es seguro que tiene presente la tradición italiana de la "novella", tal y como Ariosto la reinterpreta en el *Orlando furioso*, con la inclusión en el marco de las aventuras del héroe de narraciones independientes del relato principal. Este procedimiento, con antecedentes clásicos (Apuleyo), cobra nuevo prestigio en las letras del Renacimiento. La primera edición del *Orlando* (1516) cuenta con diez narraciones interpoladas, que se convierten en trece en la edición revisada de 1532. A Ariosto lo sigue de cerca Torquato Tasso, con su *Gerusalemme liberata*, cuyas narraciones episódicas, que suscitan enconadas polémicas, ha estudiado Georges Güntert, interpretándolas como otras tantas islas de "cotidianidad burguesa" en el marco de la épica narrativa. La "cotidianidad burguesa" se introduce en el "maravilloso" universo del poema épico a través de la "novella". Cfr. Güntert, Georges, *L'epos dell'ideologia regnante e il romanzo delle passioni (saggio sulla "Gerusalemme liberata")* (Pisa: Pacini, 1989).

universo en el que es la "función", y no la materialidad o esencialidad, lo que da valor de realidad de las cosas.

Ahora me interesa insistir en el hecho de que no es el binomio novela/romance –tal como la crítica moderna utiliza ambos términos– el que para Cervantes, o para la preceptiva de la época, centra el problema, sino el binomio literatura/vida. Y no es contra una fórmula narrativa contra lo que Cervantes reacciona (diga lo que diga su prólogo al *Quijote* de 1605), sino contra un tipo de discurso incapaz de apropiarse de ese espacio, inédito y sin voz, al que, por su naturaleza híbrida, ni la historia ni la poesía podían prestar atención. Este espacio (a mitad de camino entre la historia y la poesía, que no es el del "ser" de las cosas, ni el del "deber ser") será, sin duda, el espacio de la novela moderna, y la contribución de Cervantes a la constitución del mismo resulta, desde un punto de vista histórico, esencial. Pero lo que vamos a encontrar, en la época en la que Cervantes escribe, no es todavía la novela moderna (la novela tal y como la define el siglo XIX), sino los tanteos que, desde dentro del romance, van a conducir a ella. La "novela" de Cervantes mantiene un permanente diálogo con el "romance" –y no sólo por nacer en su seno– y con la historia. Conviene no olvidar que, si atendemos a su origen, las novelas cervantinas no son sino un elemento constitutivo más de una fábula superior que le sirve de marco. Formalmente, la "novela" no es, para Cervantes, sino uno de los modos posibles de conformación de los episodios, dentro de una fábula que guarda todavía estrecho parentesco (a veces desde la parodia y casi siempre desde la crítica) con los viejos romances o con las fórmulas que la preceptiva sugiere en su persecución del poema épico en prosa. Pero Cervantes entiende la relación de los episodios (que son sus novelas intercaladas) con la fábula propiamente dicha como una relación dialéctica, de la que se sirve para traer a escena el problema de las limitaciones de la ficción (de las distintas formas de poner en marcha la ficción que su tiempo le ofrece) para dar cuenta de la imagen de la realidad, que emerge del modelo de mundo que su época está intentando alumbrar.

Si la "novella", al margen de la propuesta de la historia, había dado carta de naturaleza a una forma de narración centrada en el "ser" de las cosas; si el soñado poema épico de los preceptistas pretendía también dar forma a una moderna manera de narrar el "deber ser" de las cosas, Cervantes se complace en poner en diálogo el "ser" y el "deber ser", abriendo un riquísimo espacio entre ambos. Se trata de un espacio cuya naturaleza metafísica es la del "poder" o la del "querer" ser<sup>48</sup>; espacio de lo cotidiano, en el que se desarrolla la lucha del individuo –casi siempre fracasada– por conseguir el acercamiento de la realidad a los sueños; lucha del individuo, y dentro del individuo, por lograr la reconciliación de Alonso Quijano con don Quijote. Pues conviene (después de tanto maniqueísmo unamuniano) no olvidar que la verdad del protagonista cervantino no está ni en don Quijote (como Unamuno predica en la *Vida de don Quijote y Sancho*), ni tampoco en Alonso Quijano (como había predicado el mismo Unamuno en su "Muera don Quijote"), sino en la pugna de Alonso Quijano por ser don Quijote, o en la de Sancho por ser gobernador. Lo que Cervantes pretende, en definitiva, es rescatar para la literatura y dar voz a ese espacio –el de la vida de todos los días, por decirlo en breve–, en el que historia y poesía se confunden y al que ni la historia ni la poesía, confinadas en los límites que el neoaristotelismo había diseñado para ellas, podían atender. Es, precisamente, para esta realidad para la que la tradición literaria carecía, hasta Cervantes, de modo de expresión. Y creo que, por lo que en el "Prólogo" a sus *Novelas ejemplares* escribe, Cervantes tenía plena conciencia de ello, como demuestra el modo en que redefine el concepto de "novela", que hereda de sus contemporáneos, de una parte, al

48.- El "querer ser" es lo que caracteriza a los personajes cervantinos, frente al "dejarse ir" de las narraciones anteriores, según nos enseñó ya hace tiempo A. Castro en "Cómo veo ahora el *Quijote*", prólogo a su edición del *Quijote* (Madrid: Alianza, 1971).

declarar que él ha sido "el primero en novelar en lengua castellana", y de otra, al comparar su fórmula de la novela con "una mesa de trucos" y al etiquetarla de "ejemplar".

El emblema de este diálogo queda perfectamente ilustrado en ese "querer ser" (del personaje, pero también del propio narrador) que dibuja la distancia que va del "histórico" Alonso Quijano al "romancesco" don Quijote y que refleja la pugna entre el modelo literario y la vida. De alguna manera, contemplando la narrativa de la época, podría afirmarse que, en el marco del debate sobre la superación del "romance" y sobre las siempre difíciles fronteras entre "prosa poética y prosa historial", surge una propuesta que, como ya he intentado reflejar, busca respuestas sobre el modelo de la épica, en tanto que, en otra dirección, se intenta una solución al problema sobre los modelos narrativos desarrollados sobre las pautas de la historia. Una de las consecuencias más brillantes de esta última búsqueda se halla en los logros del *Lazarillo*; otra, en Cervantes, quien, rechazando el realismo dogmático de la picaresca<sup>49</sup>, se empeña en una empresa que tiene como objetivo la apertura de un fecundo diálogo entre lo universal poético y lo particular histórico, y este diálogo —que es el que da personalidad propia y diferencial a obras como el *Quijote*— no estaba ni en el "romance", ni en el renovado "poema épico" soñado por la preceptiva, ni tampoco estaba en la "novella".

Según T. S. Eliot, el siglo XVI, como siglo de la filosofía, es el siglo de la razón pura, en tanto que el siglo XVII, en su segunda mitad, es el siglo de las matemáticas, de la ciencia. En medio de ambos momentos, se extiende un período en que el hombre, que ha dejado de ser racional, no ha aprendido todavía a ser científico. Esta realidad, la del hombre que ha dejado de ser racional y aún no ha aprendido a ser científico, es la que no podían atender convenientemente las gastadas fórmulas de la narrativa precedente y la que determinará, precisamente en el período de "interregno", el nacimiento de la novela moderna en el *Quijote*.

### Literatura y vida

A pesar de la oposición de los teóricos, aquellos que tienen que habérselas todos los días con la ficción saben que la "imitación" también es conciliable con los mecanismos del discurso histórico. Para Aristóteles, los lectores

disfrutan viendo las imágenes, pues sucede que, al contemplarlas, aprenden y deducen qué es cada cosa, por ejemplo, que éste es aquél; pues si uno no ha visto antes al retratado, no producirá placer como imitación, sino por la ejecución o por el color o por alguna cosa semejante (*Poética*, ed. García Yebra, 1448b, 4-19).

Bastaría esta cita para entender la permanente insistencia de Cervantes en el "artificio" y "gala" de sus novelas (*Quijote*, II, 44). El placer del texto literario, de una parte, reside en la eficacia y acierto con que se han producido sus estructuras formales de representación, como fray Alonso Remón sentencia en sus *Entretenimientos y juegos honestos y recreaciones christianas para que en todo género de estados se recreen los sentidos* (1623):

Demás desto se siguen en el discurso de la declaración el entretenerse y recrearse con mucho gusto en la enarración del caso, o quento, y en el modo y método de referirlo<sup>50</sup>.

49.- Véase Blanco Aguinaga, Carlos, "Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo", *NRFH*, XI, pp. 313 y ss. Al realismo "dogmático" de la novela picaresca opone el realismo "objetivo" de la fórmula cervantina.

50.- *Entretenimientos y juegos honestos y recreaciones christianas para que en todo género de estados se recreen los sentidos* (Madrid: Viuda de Alonso Martínez, 1623), p. 56v.

La "ejecución" del texto entraña, pues, una gran importancia y de ello son conscientes casi todos los contemporáneos de Cervantes. De la correcta ejecución de tales estructuras narrativas dependerá, en alto grado, tanto el tipo de pacto de lectura que el texto establezca con el lector<sup>51</sup> como el logro de la verosimilitud. Pero, junto al "placer por la ejecución", está también el "placer como imitación", que necesariamente implica el problema de las relaciones entre discurso y realidad, entre literatura y vida. La definición que Timoneda hace de la "patraña" revela ya una conciencia muy clara de este problema en la insistencia hacia el lector, para que éste, a pesar de la verosimilitud conseguida en la narración, no confunda los "sucesos" contados con sucesos reales y para que repare en el "suceso" como artificio, como construcción y como composición literaria<sup>52</sup>. Pero, puesto que "si uno no ha visto antes al retratado, no producirá placer como imitación", el texto literario, aunque sea capaz de crear —con independencia de los "realia"— sus propias leyes de representación, mantiene siempre una relación con el mundo representado que no debe olvidarse, porque es uno de los campos de batalla de la reflexión literaria renacentista y barroca. La verosimilitud es una cuestión que tiene que ver tanto con la ejecución (composición y estructuración de los hechos de la fábula) como con la "imitación" y con las condiciones de la recepción (de la necesidad de "haber visto antes" lo "retratado" en el texto)<sup>53</sup>. Las relaciones entre literatura y vida constituyen, tras la polémica de los humanistas contra la ficción, una cuestión obligada para cualquier escritor del momento. Tanto la definición de la *poesía* como narración de "lo que podría suceder", cuanto la definición de la *historia* como narración de "lo que ha sucedido", imponen una ineludible relación de lo escrito con el mundo representado<sup>54</sup>. Es verdad que la fábula da cuerpo a una acción que no exige, necesariamente, una existencia anterior e independiente a su configuración como texto. Pero también es verdad que las leyes por las que el proceso de la misma habrá de regirse no pueden contravenir las leyes, a través de las cuales el lector interpreta la realidad de la existencia. La fábula será "mentira" en cuanto a la acción que la constituye, pero deberá ser "verdad" en cuanto imagen de la realidad que supone. Y es en el replanteamiento de esta relación entre literatura y vida —a través de las preguntas: ¿puede la literatura dar cuenta de la vida? o ¿puede la literatura influir sobre la vida?— donde se encuentran algunas de las principales aportaciones de Cervantes a la forma de discurso que vendrá a desembocar en la novela moderna.

51.- Para un inteligente planteamiento de la cuestión, véase J. M. Pozuelo, *Poética de la ficción* (Madrid: Síntesis, 1993), pp. 11-63. Esta insistencia en la "ejecución" es muy clara en *El cisne de Apolo*, de Luis Alfonso de Carballo, que cifra la esencia de la poesía en la disposición y en la elocución tanto como en la invención. Para Soto de Rojas, en su "Discurso sobre la Poética, escrito en el abrirse la Academia Selvage", la poesía se define en "tener las imitaciones vivas", pero también en "[tener] las fábulas artificiosas".

52.- "Como la presente obra sea no más de algún pasatiempo y recreo humano, discreto lector, *no te dex a entender que lo que en el presente libro se contiene sea todo verdad, que lo más es fingido y compuesto...* y por más aviso el nombre dél te manifiesta clara y distintamente lo que puede ser, porque Patrañuelo deriva de patraña, y patraña no es otra cosa sino una *fengida traza, tan lindamente amplificada y compuesta, que parece que trae alguna apariencia de verdad*". Cfr. Juan de Timoneda, "Epístola al amantísimo lector", en *El Patrañuelo*, ed. José Romera Castillo (Madrid: Cátedra, 1978), p. 79. El relato de *El capitán cautivo* es la muestra de cómo artificiosamente se recurre a la "autobiografía" como recurso de composición para justificar como verosímil un relato legendario; de cómo la verosimilitud se logra mediante un procedimiento compositivo.

53.- Sobre el desarrollo del tema de la verosimilitud en el Pinciano, véase Hahn, Juergen, "El capitán cautivo: the Soldier's Truth and Literary Precept in *Don Quijote*, part I" art. cit., p. 272 n.20.

54.- También Aristóteles marca la pauta de la reflexión sobre la cuestión de las relaciones entre literatura y vida. La *tragedia* y la *épica* componen la fábula a partir de materiales (los caracteres y los pensamientos) tomados de la tradición o de la historia, en tanto que la *comedia* parte de la realidad exterior.

Desde un punto de vista pragmático, tanto la picaresca como la "novella", o como los experimentos de Guevara con la "novelización de la historia", ofrecen una realidad textual radicalmente diferente a la de los "romances". Ya hemos visto cómo los libros de caballerías se servían de ciertos recursos, propios del discurso histórico<sup>55</sup>, para autorizar sus creaciones (y para acercar el universo de lo maravilloso de la fábula al universo desencantado de los lectores), el efecto que Guevara y los autores de la picaresca o de la "novella" persiguen es el contrario al de aquéllos, hasta sentar los fundamentos de una concepción del arte como algo independiente de la verdad práctica. No buscan al lector ingenuo que se crea lo que su escritura cuenta y que convierta el universo del texto en una prolongación, sin solución de continuidad, del universo de la vida (eso es lo que hace don Quijote y lo que Campuzano le propone que haga, con su *Coloquio*, a Peralta), sino al lector prevenido que aplauda el arte con que aciertan a "fingir" los modos de la historia, la labor del historiador y su lenguaje<sup>56</sup>, en su dar cuenta, desde lo particular, de "lo que podría ocurrir" en la vida diaria. El pacto de lectura, que la obra de Guevara propone, supone el establecimiento de unas fronteras muy nítidas entre el mundo del texto y el mundo de los lectores; no se reclama de éstos que crean que lo que se les cuenta es verdad, sino que aplaudan el arte con que su fábula, desde la mentira, ha acertado a reproducir con verosimilitud, en el universo que el texto crea, el modelo del mundo que los lectores suponen encarnado en la realidad de sus vidas. Desde un punto de vista pragmático, los romances, al potenciar la supresión de fronteras entre literatura y vida, propician la conversión del texto literario en "modelo" imitable desde la vida. Es el caso de don Quijote, para quien leer y poner en acto las fábulas son actividades complementarias. Pero frente a este último ejemplo, el propio Cervantes erige, para sus novelas, un tipo de lector muy diferente: el licenciado Peralta.

El primer capítulo del *Quijote* resulta ilustrativo, de manera extraordinaria, para lo que pretendo decir sobre la actitud cervantina respecto a las "reglas establecidas". Don Quijote, cuyo cerebro se ha "secado" por la lectura de libros de caballería, en un momento dado se debate —según nos cuenta el narrador— entre dos opciones: la de tomar la pluma y poner continuación a la ficción caballerescas de Feliciano de Silva o la de tomar la espada y hacer de su propia vida una novela de caballerías. La locura le inclina a decidirse por esta última opción y todo lo que sigue a este capítulo primero no es sino la historia de la distancia que media entre el signo literario y la vida. Literatura y vida se confunden, en el modo de lectura que don Quijote encarna. Un concepto literario, como el de "imitación", se traduce en términos de vida y cobra, por tanto, implicaciones de tipo ético y psicológico. Es verdad que don Quijote está loco, pero también es verdad que, mas allá de la ficción literaria cervantina, entre los contemporáneos de Cervantes son muchos los cuerdos —santa Teresa, san Ignacio, etc.— que, a partir de una incorrecta interpretación del concepto renacentista de la "imitatio", pretenden hacer de su vida un texto literario, y los imitadores del *Amadís*, que nunca llegaron a escribir una sola línea, son legión. No es extraño que la mayor parte de los personajes cervantinos —en el *Quijote* lo mismo que en las *Novelas ejemplares* o en el *Persiles*— se definan por el "proyecto vital" que encarnan; proyecto que los salva del anonimato y que es obra de la imaginación tanto como de la voluntad. El "yo sé quien soy y sé que puedo ser no sólo los dos que he dicho, sino todos los doce pares de Francia", de don Quijote, encuentra un excelente comentario en las palabras de Ortega:

55.- Véase ahora Daniel Eisenberg, "The Pseudo-Historicity of the Romances of Chivalry", *Quaderni Ibero-Americani*, 45-46 (1975), pp. 253-259.

56.- Para una síntesis del "modus operandi" de Guevara como historiador, véase R. Costes, *Antonio de Guevara* (París, 1926).

Si el hombre no tuviera el mecanismo psicológico de imaginar, el hombre no sería hombre... Todos sabemos muy bien que nos hemos forjado diversos programas de vida entre los cuales oscilamos realizando ahora uno y luego otro. En una de sus dimensiones esenciales la vida humana es, pues, una obra de imaginación<sup>57</sup>.

Íntimamente relacionada con esa cuestión está la idea erasmista del hombre creándose a sí mismo, construyéndose con la palabra una imagen que ofrecer al mundo. Esta idea había de derivar necesariamente en una profunda preocupación sobre los límites y posibilidades de esa misma palabra, que ya no podía ser ni la palabra de la historia ni la palabra de la poesía. Si la realidad es ante todo el producto de un discurso que la crea, el problema de la "verdad" se traslada de la "realidad" al "discurso" y se convierte en una cuestión dependiente de la fiabilidad del emisor del mismo. Si Erasmo ve el "yo" como la creación impostada de una máscara por medio de la palabra, los personajes cervantinos hacen de la literatura "materia revivible y revivida" y rara vez la toman como un mero producto cultural<sup>58</sup>. El propio *Quijote* multiplica los ejemplos, y los Cardenios, Marcelas, Grisóstomos, Doroteas e incluso Sanchos, a diferencia de lo que hace el canónigo toledano, no son sino seres que están viviendo una ficción y que, en consecuencia, pugnan por ajustar el discurso de sus vidas a los "principios generales" de un discurso libresco o por liberarse de la tiranía de tales principios. Son muchos los lugares de la obra en los que la realidad parece ficción, a la vez que la ficción cobra apariencia de realidad. Tras el desenlace de las vidas cruzadas que se encuentran en la venta (*Quijote*, I, 42), el narrador refiere: "Allí don Quijote estaba atento, sin hablar palabra, considerando estos tan extraños sucesos, atribuyéndolos todos a quimeras de la andante caballería". Con este recurso, Cervantes, a la vez que denuncia lo fácil de la confusión de vida y literatura, propicia la confrontación de los "valores" a los que la literatura sirve con la realidad circunstanciada de las "vidas". Vidas frente, o contra, textos.

Muy cercanos al concepto de "imitación" que maneja don Quijote, los preceptistas están convencidos de que la literatura constituye un modelo para la vida, en mayor grado de lo que la vida lo constituye para la literatura. Y es contra este planteamiento contra lo que reacciona Cervantes, enfrentando en cada uno de sus textos las vidas concretas a los arquetipos literarios y denunciando la tiranía de la verdad del discurso sobre la verdad de la vida. La ficción es un bien en cuanto creación de espacios de libertad, pero es un mal en cuanto imposición a la que una vida intenta someterse. Desde este punto de vista, el *Quijote* —y esto se ha dicho ya muchas veces— es la novelización de un problema que tiene que ver con el fallo de lectura que comete don Quijote haciendo de los héroes caballerescos el modelo de su vida, pero que es también el fallo de quienes, como aconseja Erasmo, pugnan por dar forma a un yo impostando con la palabra una personalidad al margen de la vida. Cervantes se complace en novelar, en su escritura, esta confusión. Las fronteras entre literatura y vida son difusas y el riesgo de cruzar la raya que separa una de otra está a la vuelta de la página. Todos sus escritos se ocupan de la cuestión. Pero conviene prudencia. Si es verdad que la literatura tiene fuerza (Sancho lo sabe muy bien, como demuestran sus esfuerzos al final del *Quijote* por renovar los "nidos de antaño") para animar la vida de una persona, como Alonso Quijano, hasta convertirlo en un personaje, como don Quijote, el precio que para ello hay que pagar —vivir la vida (molinos) como una ficción (los gigantes)— es muy alto. Los modelos de la literatura nunca podrán tener una operatividad en la vida, entendida como "negotium". Sólo

57.- OC, V, p. 297.

58.- Véase Peña, Aniano, *Américo Castro y su visión de España y de Cervantes* (Madrid: Gredos, 1975), p. 155.

desde la perspectiva del "otium" –y como juego– la conversión entre vida y literatura halla sentido.

La práctica cervantina de la novela constituye un buen ejemplo de lo que pretendo decir. Con sus novelas, Cervantes rompe definitivamente el convenio que tanto la poesía como la historia pretendían establecer entre la realidad textual y la realidad en la que los receptores se hallaban instalados. La ficción no tiene capacidad de ofrecer modelos de conducta, ni por inclusión ni por exclusión, para los que "están en los templos, ocupan los oratorios o asisten a los negocios", porque la vida es una realidad demasiado lábil y compleja. Negocio y ocio constituyen dos universos radicalmente distanciados y la literatura sólo tiene por objeto el "entretenimiento". No renuncia Cervantes a lo útil ni a lo provechoso, pero lo busca en otra dimensión. Si la poesía y la historia aspiran a establecer una relación de literatura y vida, el diálogo que entre ambas traza la novela cervantina apunta exclusivamente hacia el ocio, desgajando la ficción de cualquier compromiso con la "verdad" del "negocio". Son sus novelas meros juegos, a través de los cuales se reclama de los lectores un permanente ejercicio de confrontación de "ciertos sucesos" ficticios con el sistema de valores en el que estos mismos lectores se hallan instalados. No ofrecen modelos literarios, sino que contribuyen a desmascarar los procedimientos con que funcionan los existentes, a desvelar los tamices literarios que ocultan y esconden la realidad y a revisar el sistema de valores que tales modelos implican; y lo hacen como un mero juego, útil para ocupar el ocio, pero sin trascendencia para el negocio.

### La novela como mesa de trucos

Todas las ambigüedades del "prólogo" de las *Novelas ejemplares* se resuelven, si la "enseñanza" que Cervantes promete no la entendemos como algo incompatible con la definición de sus narraciones, como "mesa de trucos". La enseñanza cervantina está, precisamente, en el juego que Cervantes, con sus novelas, nos propone. ¿Qué juego?<sup>59</sup>

En un magnífico ensayo sobre el *Quijote*, Torrente Ballester ya apuntó la lectura de la gran obra cervantina desde la perspectiva del juego. Pero en las *Novelas ejemplares* es el propio Cervantes el que nos señala esa clave. En la lectura que propongo, este juego está indisolublemente vinculado al tipo de espacio que arriba se ha descrito: un espacio del ocio, de la sentimentalidad burguesa, etc. El ocio se percibe como una necesidad y las novelas se consienten "para entretener nuestros ociosos pensamientos", como "se consienten en las repúblicas bien concertadas que haya juegos de ajedrez, de pelota y de trucos" (*Quijote*, I, 32), porque "no es posible que esté continuo el arco armado, ni la condición y flaqueza humana se pueda sustentar sin alguna lícita recreación" (*Quijote*, I, 48).

Desde luego, la definición cervantina de la novela como "mesa de trucos" está íntimamente vinculada a la teoría de la *eutrapelia*, tal y como la formula Jacques Aymont, en su traducción de la *Historia etiópica*<sup>60</sup>. Sin duda, las palabras de éste ("la imbecilidad de nuestra natura no puede sufrir que el entendimiento esté siempre ocupado a leer materias graves y verdaderas, no más que el cuerpo no podría durar sin intermisión al trabajo de muchas obras. Por lo cual es menester algunas veces, cuando nuestro espíritu está turbado de algunos infortunios, o cansado de mucho estudio, usar de algunos pasatiempos para le apartar de tristes

59.- La relación del juego –en sus distintas concepciones– con la ficción ha sido recientemente analizada por Darío Villanueva en *Teorías del realismo literario* (Madrid: Espasa-Calpe, 1992), pp. 78 y ss.

60.- Cfr. "Prólogo" a la versión española de la *Aethiopica* (Antwerp: 1554).

pensamientos e imaginaciones, o, a lo menos, usar de algún descanso y alivio para le tomar después a poner más alegre y vivo en la consideración y contemplación de las cosas de más importancia") resuenan en los textos de las "Aprobaciones"<sup>61</sup> y –con coincidencias de expresión, incluso– en el prólogo que Cervantes coloca al frente de sus *Novelas ejemplares*, para justificar la publicación de sus "novelas", en atención a que "cada uno pueda llegar a entretenerse, sin daño de barras..., porque los ejercicios honestos y agradables, antes aprovechan que dañan..., que no siempre se está en los templos; no siempre se ocupan los oratorios; no siempre se asiste a los negocios, por calificados que sean. Horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descansa"<sup>62</sup>. De la misma manera que el cuerpo exige sus horas de recreación, también el espíritu reclama su tiempo de esparcimiento; o, al revés, como –en clara alusión a la doctrina de la eutrapelia, tal y como santo Tomás la expone en su comentario a la *Ética de Nicodemo*– defiende el licenciado Peralta, a manera de conclusión, tras su lectura del *Coloquio*: "Señor Alférez, no volvamos más a esa disputa. Yo alcanzo el artificio del *Coloquio* y la invención, y basta. Vámonos al Espolón a recrear los ojos del cuerpo, pues ya he recreado los del entendimiento".

Desde esta valoración del texto literario como "artificio" y como "invención" para la "recreación de los ojos del espíritu", tan necesaria como la "recreación de los ojos del cuerpo", es desde donde se explica, con claridad meridiana, la definición que Cervantes hace de sus novelas como "mesa de trucos". Como los juegos vinculados con la "mesa de trucos", las novelas cervantinas pretenden servir a la "necesaria recreación" del espíritu, que defiende la teoría de la eutrapelia. Pero ahora se impone una pregunta: ¿por qué Cervantes piensa que sus narraciones podían satisfacer las demandas de la eutrapelia, en tanto que les niega esa misma virtud a los libros de caballerías? Cuando Cervantes llama a las suyas "mesa de trucos" tiene en cuenta, sin duda, las palabras con que Aymont, desde la doctrina de la eutrapelia, abre un camino de justificación para la narrativa de ficción, frente a las posiciones rígidas de los moralistas. Pero las novelas de Cervantes, además, constituyen una "mesa de trucos" porque guardan una cierta similitud con los juegos y las "tropolías" en el tratamiento que dan a la realidad. También en ellas es fundamental el "hacer aparecer una cosa por otra". Y Cervantes –como el benemérito padre fray Juan Bautista, de las "Aprobaciones"– hace coincidir la etimología de eutrapelia y la de tropelía. La eutrapelia no exige, necesariamente, la tropelía. Pero en Cervantes las dos se superponen en el espacio de sus novelas, que acaban siendo auténticas tropelías en favor de la eutrapelia. Las novelas ejemplares de Cervantes constituyen una "mesa de trucos", pero no sólo por hallar en la eutrapelia una justificación, sino –y sobre todo– por estar construidas sobre la idea de "tropolía" o "engaño a los ojos". Wardropper, desde la doctrina de la eutrapelia, identifica el conjunto que forma el *Casamiento* y el *Coloquio* como "una sarta de engaños mutuos que tienen la configuración de tropelías"<sup>63</sup>. Y en efecto es así. Pero los engaños, con los que el lector de estos dos relatos se encuentra, son muy diferentes. La tropelía, o juego de manos, crea una ilusión de realidad;

61.- "Y supuesto que es sentencia llana del angélico doctor Santo Tomás, que la eutrapelia es virtud, la que consiste en un entretenimiento honesto, juzgo que la verdadera eutrapelia está en estas *Novelas*, porque entretienen con su novedad...". Fray Juan Bautista, Schevill y Bonilla identificaron la referencia a Santo Tomás en la *Summa theologiae*, 2a, 2ae, q 168, art. 2.

62.- Cervantes, "Prólogo al lector", en *Novelas ejemplares*, ed. Harry Sieber (Madrid: Cátedra, 1989), p. 52. Sobre la virtud de la eutrapelia en Cervantes, véanse los tres estudios fundamentales de Jones, Joseph, "Cervantes y la virtud de la eutrapelia. La moralidad en la literatura de esparcimiento", *Anales cervantinos*, XXIII (1985): 19-30; Peña Ardid, Carmen, "La mesa de trucos de Miguel de Cervantes", *Angélica*, 4 (1993): 82-101; y Wardropper, Bruce W., "La 'eutrapelia' en las *Novelas ejemplares* de Cervantes", en *Actas del Séptimo Congreso Internacional de Hispanistas*, 2 vols., Roma: Bulzoni, 1982. I: 153-169.

63.- Art. cit., pp. 164-165.

erige sobre la realidad un simulacro, una imagen de la realidad; invita a los espectadores a ingresar en un espacio en el que aparentemente funcionan las mismas leyes que rigen en la realidad cotidiana, pero en el que, a pesar de ello, ocurren cosas admirables, por maravillosas, que son ajenas a la realidad. Su realidad es fingida, no se levanta sobre el concepto de verdad, sino sobre el de verosimilitud. Si lo que el autor pretendiese fuera el hacer pasar esos simulacros de la realidad, que él ha creado, como verdad, sería un mentiroso y un estafador, como lo es —y caro que le cuesta!— Campuzano con la viuda, o como los son los autores de los libros de caballerías; pero si lo que pretende, como el mago y el prestidigitador, es que los lectores-espectadores aplaudan el “artificio” con el que se ha sabido fingir la realidad, en los simulacros que de ella han acertado a poner en pie los relatos, su posición es muy otra, como muy otra es también la intención que preside su trabajo.

Al definir Cervantes sus novelas, desde el prólogo, como “mesa de trucos”, lo que hace es proponer a sus lectores un pacto de lectura, “para que adopten ante sus relatos una *actitud* similar a la que exige el juego”<sup>64</sup>. La escritura del *Quijote* es, ante todo, una propuesta por parte de Cervantes en favor del “juego” y del “diálogo” y contra la “seriedad” e “intransigencia” que refleja la prosa, tan abundante durante todo el siglo XVI, de preceptistas y de moralistas, en su empeño por negar a la ficción ese espacio que en los libros de caballerías —como representantes más sobresaliente de otras muchas formas de narración— había encontrado durante siglos y que ahora —en eso todos están de acuerdo— ya éstos no podían proporcionar. Con esta reflexión, algo —creo— hemos avanzado de cara a un correcto entendimiento de la narrativa cervantina como juego. Pero todavía no hemos dicho nada acerca de en qué consiste el juego que, a través de la tropelía, se nos propone, ni cuáles sean sus funciones.

### La doble naturaleza del juego que es la novela

En el propio san Agustín encuentran soporte quienes se empeñan en ensayar una forma moderna de ficción, para afirmar que no todo “fingimiento” es necesariamente “mentira” (“Non enim omne quod fingimus mendacium est: sed quando id fingimus quod nihil significat, tunc est mendacium. Cum autem fictio nostra refertur ad aliquam significationem, non est mendacium, sed aliqua figura veritatis”<sup>65</sup>). El contar “con propiedad un desatino” de Cervantes<sup>66</sup> resulta ser, aunque libre, una traducción a lengua vernácula bastante próxima a lo manifestado por el obispo de Hipona; una traducción que plantea la necesidad de distinguir entre la mentira que simplemente busca el engaño y el artificio de una “fábula”, que esconde en su seno una verdad. El “misterio” que “levantan”, según el prólogo, las *Novelas ejemplares*, de Cervantes, debe leerse en esta dirección: la narración ficticia puede ser un discurso que dice la verdad desde el puro “fingimiento”. El lenguaje de la ficción no es, necesariamente, el de la mentira, sino el de la figuración de la verdad, ya que

los poetas nunca tuvieron ojo a fingir mentiras, sino a encubrir verdades... El mentir de los poetas para en el sonido de las palabras, mas no en el sentido que hacen, so pena que no merecerían el nombre de sapientísimos que todos les dan, sino de pierdetiempo y palabras, como los componedores de libros de caballerías<sup>67</sup>.

64.- Peña Ardid, Carmen, “La mesa de trucos de Miguel de Cervantes”, art. cit., p. 93.

65.- *Quaestionum Evangelorum*. Cfr. B. W. Iff, *Reading and Fiction in Golden-Age Spain* (Cambridge University Press: 1985), p. 183, n. 58.

66.- *Viaje del Parnaso*, IV, vv. 25-27, en *Viaje del Parnaso. Poesías completas*, ed. Vicente Gaos (Madrid: Castalia, 1974), p. 103.

67.- *Diálogos familiares de la agricultura cristiana* (Salamanca: 1589), ed. Meseguer Fernández (Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1963-64), I, p. 73.

El prestigio estético de la alegoría, en los inicios del siglo XVII, se explica desde razonamientos como éste. Así, convertido el problema de la ficción en un problema de lectura, más que de escritura, muchas de las objeciones que se le habfan lanzado contra libros, como los de caballerías, quedan sin base, aunque eso mismo dé pie para que, ahora, los detractores esgriman la incapacidad de ciertos lectores para distinguir la "corteza" de las palabras del "fruto" de la alegoría, que las mismas esconden.

El lector que la narrativa cervantina prefigura ha de tener muy claro que se las tiene que ver con una mentira, pero que tal mentira habla de la verdad. Como el juego, la literatura crea un espacio de libertad que no compromete la existencia real del lector, pero que sí que puede funcionar como modelo "ficticio" de comportamiento. Es la puesta en acto del "vamos a hacer como si...". Como el espectador ante una sesión de prestidigitación, el lector de un texto literario debe poseer, a la vez, la capacidad de participación en la "ilusión" creada por el texto y la del distanciamiento del que sabe que todo es producto de la habilidad en el manejo, por parte del autor, del "artificio" adecuado para crear un simulacro de la realidad. Sólo desde esta suma de distanciamiento y de participación, es posible concebir un texto que cumpla con la función catártica que Aristóteles le había asignado a la fábula, sin correr, a la vez, el riesgo de violar las fronteras entre realidad y ficción. Don Quijote carece del necesario distanciamiento, olvida que se halla ante un juego de prestidigitación, y por ello está presto a inmiscuirse siempre en el universo de la ficción de los personajes que pasan ante sus ojos. Los títeres de maese Pedro son un buen ejemplo de ello. Lo contrario le ocurre al canónigo y, por ello, es incapaz de la catarsis:

De mí sé decir que cuando los leo, en tanto que no pongo la imaginación en pensar que todo es mentira y liviandad, me dan algún contento; pero cuando caigo en la cuenta de lo que son, doy con el mejor dellos en la pared (*Quijote*, I, 49).

Volviendo a las citas que van al comienzo de este capítulo (puesto que la ficción "non est mendacium, sed aliqua figura veritatis"), leer un texto bien compuesto sólo como mentira ("cum autem fictio nostra refertur ad aliquam significationem") equivale a ser incapaz de interpretar la verdad que, tras la mentira, esconde la fábula; de la misma manera que inmiscuirse en las acciones de la ficción, como hace don Quijote o como Campuzano le sugiere a Peralta que haga, supone tomar la "figura de la verdad" por la verdad misma. Es otra forma de equivocar la lectura. Cervantes, en un pasaje que los exégetas del *Quijote* han desatendido, revela una perspicaz inteligencia del problema de la doble naturaleza de la ficción: Lotario, en el marco de la ficción que por amistad con Anselmo se ve obligado a representar, escribe un soneto amoroso a Camila, que sirve de punto de partida para un correcto planteamiento de cómo debe encararse la lectura de un texto literario. Anselmo, tras escuchar el soneto de su amigo, "le alabó y dijo que era demasíadamente cruel la dama que a tan claras verdades no correspondía", y ello da pie para que Camila pregunte: "¿Luego todo aquello que los poetas enamorados dicen es verdad?". La respuesta de Lotario no puede ser, para la cuestión que ahora nos ocupa, ni más clara ni más exacta: "En cuanto poetas no la dicen, mas en cuanto enamorados, siempre quedan tan cortos como verdaderos". Y es que "el mentir de los poetas —ya lo hemos recordado antes— para en el sonido de las palabras, mas no en el sentido que hacen, so pena que no merecerían el nombre de sapientísimos que todos les dan, sino de pierdetiempo y palabras, como los componedores de libros de caballerías". Los libros de caballerías son mentira tanto en las palabras como en el sentido. Son una forma de ficción que "nihil significat" ("tunc est mendacium", sentencia san Agustín). Por el contrario, la forma de ficción que persigue Cervantes tiene una doble cara: las acciones que refieren son mentira, en cuanto que —a diferencia de lo que ocurre con la historia— carecen de correlato en la vida real, de ahí la preocupación por crear —a través del juego de la enunciación

ya estudiado— una necesaria “distancia”; pero son verdad, en cuanto que tienen la capacidad “refertur ad aliquam significationem” de la realidad, de ahí la promesa de un “misterio escondido que las levanta”.

En esta capacidad de la nueva ficción —la que llevará al nacimiento de la novela— de “refertur ad aliquam significationem”, reside no sólo uno de los argumentos básicos de la justificación de la ficción, frente a la enemiga de los moralistas, sino que también explica la nueva situación pragmática en que los relatos cervantinos pretenden situar al lector. El lector habrá de ser capaz de distinguir en ellos la verdad y la mentira que los constituyen; habrá de ser consciente de que son “mentira” en lo que a las acciones narradas se refiere, pero que encierran una “verdad” en lo que atañe a su capacidad de significar. Son ficciones y, por lo tanto, remiten sólo a una realidad textual, creada por el propio texto; pero, a la vez, tienen capacidad para, desde esa realidad textual, hablar y significar (en “figura veritatis”) en la realidad extratextual en la que se hallan instalados los lectores. Como ocurre con la realidad emergente de un juego, de cualquier actividad que pueda identificarse con el juego, “la ficción literaria no representa un mundo ya creado, que el artista copie o relacione: crea las propias condiciones de ese mundo y es en su eficaz ejecución o transposición en estructuras de la representación donde se resuelve su ser realidad”<sup>68</sup>. Y, por lo tanto, desde el punto de vista de la realidad en que se inscribe la vida del lector, toda ficción es mentira. Pero, como todo juego, la ficción literaria mantiene siempre una relación con la realidad, que asegura y hace lícita su calificación como verdad: “Merced a su carácter artificial... la actividad lúdica —ha escrito López Quintás del juego— permite al hombre realizar una y otra vez experiencias decisivas para el desarrollo de su personalidad, sin correr los riesgos que implican tales experiencias creadoras en los niveles de la realidad cotidiana... El juego puede encarnar plásticamente los elementos lúdicos que vertebran el acontecimiento humano o cósmico, sin provocar conmoción alguna”<sup>69</sup>. Exactamente lo mismo podría afirmarse de la ficción tal y como la entiende y la practica Cervantes en sus *Novelas ejemplares*.

### Juego literario

Pero todavía no hemos dicho nada acerca de en qué consiste la mecánica del juego que Cervantes nos propone a los lectores con sus relatos. Prioritariamente, es un juego literario, que se concreta en el diálogo que logra establecer con la literatura de su tiempo. Lo que demuestran —tanto el *Quijote* como las *Novelas ejemplares*— es una extraordinaria sensibilidad hacia la pluralidad de voces y de registros que constituyen lo más representativo de la literatura —y de la preceptiva— de su época<sup>70</sup>, a la par que sugieren la inestabilidad de cualquier marca de género, susceptible siempre de adoptar unas características diferentes en función del marco en el que se inscribe y de la misión que se le confiere. Vieron muy bien el problema aquellos que, después, han vinculado los orígenes de la novela al diálogo. En primer lugar, conviene recordar lo que Ortega dice, sobre la novela, en “Adán en el paraíso”:

68.- José María Pozuelo, *Poética de la ficción* (Madrid: Síntesis, 1993), p. 54.

69.- *Estética de la creatividad. Juego. Arte. Literatura* (Madrid: Cátedra, 1977), pp 56-57.

70.- E. Orozco, citando palabras de Menéndez Pelayo, concluye: “Con el *Quijote* solo podría adivinarse y restaurarse toda la literatura de imaginación anterior a él..., porque Cervantes se la asimiló a su obra”. Cfr. “Sobre los elementos o ‘miembros’ que integran el ‘cuerpo’ de la composición del *Quijote* de 1605,” en *Serta Philologica...* Fernando Lázaro Carreter (Madrid, Cátedra, 1983), pp. 365 y ss. Efectivamente, de una manera u otra, todos los géneros literarios que podía conocer un español de su época están incorporados al *Quijote*, que así se nos ofrece como un auténtico mosaico de todas las formas literarias de su tiempo y como un profundo y sabio debate sobre las posibilidades de las mismas.

Pintura y novela son artes románticos, modernos, nuestros. Maduraron como frutas del Renacimiento, es decir, como expresiones del problema del individuo. (...) Frente al mundo de las cosas fijas, firmemente asentadas en el espacio, surge el mundo fugaz de las emociones, esencialmente inquieto, fluyente en el tiempo. Este reino vital de los afectos halló al punto su expresión estética: la novela. (...) la vida de nuestro espíritu es sucesiva (...) Por eso, el principio unitivo que emplea este arte temporal es el diálogo. En la novela el diálogo es esencial, como en pintura la luz. La novela es la categoría del diálogo (...) La novela acaba de nacer en España: *La Celestina* es el último ensayo, el último esfuerzo de orientación para fijar el género. Cervantes, en el *Quijote* (...) ofrece a la humanidad un nuevo género literario. Ahora bien: el *Quijote* es un conjunto de diálogos (...) La luz es el instrumento de articulación en la pintura, su fuerza viva. Esto mismo es, en la novela, el diálogo<sup>71</sup>.

La invención de la novela tiene mucho que ver, evidentemente, con la apertura de las estructuras monológicas de la literatura precedente, a través del diálogo. La novela favorece la puesta en marcha de un discurso que, potenciando el diálogo entre una pluralidad de discursos de diferente procedencia, da voz, "frente al mundo de las cosas fijas, firmemente asentadas en el espacio", al "mundo fugaz de las emociones, esencialmente inquieto, fluyente en el tiempo".

El *Quijote* es un texto que se complace en la creación de un marco en el que, rozando los límites de lo permitido por el "decoro", se hace posible la convivencia de toda la literatura de su tiempo. Decididamente, se apuesta así por una apertura y un pluralismo -ideológico y formal, a la vez- nada frecuente en el espíritu de su tiempo.

La novela, desde sus orígenes, parece ser un género extraordinariamente dotado para asimilar cualquier otra forma de discurso. Desde este punto de vista, la principal vía de acceso a la novela se halla en la parodia de las formas y de los lenguajes convencionales de otros géneros; una parodia que implica su propia autocrítica y una marcada capacidad para incorporar a su seno una pluralidad de géneros no específicamente literarios (la carta de relación, el sermón, el discurso retórico...), abriendo nuevos canales entre lo literario y lo que no lo es.

Con la acogida de la casi inacabable variedad de formas que reúne en su seno<sup>72</sup>, el discurso cervantino -en el *Quijote*, por ejemplo- acaba convertido en el escenario sobre el cual el novelista pone a dialogar a cada una de las diferentes formas de ficción narrativa con todas las demás; y a todas ellas, a la vez, con el discurso reticente de moralistas y de preceptistas. Pone a dialogar a la vida con la literatura, al presente con el pasado, a la teoría con la práctica, a lo particular con lo general. En esta apertura del discurso narrativo hacia lo dialógico se concreta, me parece, una de las características esenciales de ese juego que le permiten al autor calificar sus relatos como "mesa de trucos".

Frente a la pretensión de servir de vehículo a la verdad (a una forma de la verdad, al menos), propia de los géneros canónicos que reconoce la tradición normativa, la novela levanta, contra la tradición, un discurso que quiere ser un simulacro de la vida humana y que, como ella, exige para su intelección de perspectivas complementarias. Más allá de la litera-

71.- "Adán en el Paraíso" (1910), en *OC*, pp. 488-489.

72.- Significativa es la insistencia con que, en los últimos tiempos, la crítica se ha ocupado de la presencia (tan evidente, por otro lado) de lo libresco en el *Quijote*. Así, A. Castro pone de relieve cómo "leer y escribir son aficiones o tareas de casi todos los personajes del *Quijote* y cómo 'el tema clave de muchos diálogos de los personajes, en esta novela, son los libros'". Cfr. "La palabra escrita y el *Quijote*", en *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1967, pp. 359-408.

tura —de lo que la tradición normativa considera como literatura—, ese complejo dialógico de discursos, que es la novela, convierte la ficción en el escenario de una nueva percepción de la realidad. Ésta, la realidad, ya no es un conjunto de "realia" de los que se pueda predicar inequívocamente determinados "verba". La realidad se vuelve plural y circunstancial. Su significado variará de valor en función de la posición en la que el observador se halle y en función, también, de las circunstancias físicas, pero sobre todo morales, en que se produzcan los hechos que llamamos realidad. Toda doctrina con pretensiones de universalidad y atemporalidad fracasa ante la rotunda evidencia de los "sucesos" concretos. La doctrina cede el protagonismo del primer plano al "caso". En el juego que Cervantes propone a los lectores con sus relatos, se reclama de éstos un permanente ejercicio de confrontación de "ciertos sucesos" (las novelas) con el sistema de valores (la fábula), en el que estos mismos lectores se hallan instalados. Se trata, en consecuencia, de un juego que trasciende los límites de la escritura para insertarse en los de la vida<sup>73</sup>. Cervantes, según Riley, "se complacía de manera manifiesta en tratar puntos en que la jurisdicción de las reglas establecidas parecía dudosa o extraña. A veces, su genio narrativo parece deleitarse sacando a la luz las limitaciones y contradicciones de las reglas"<sup>74</sup> y, para ello, se sirve de "casos" límites y excepcionales, en los que la doctrina resulta dudosa o de difícil aplicación. Así sucede, efectivamente, en la obra cervantina y no sólo a veces, sino que ese "sacar a la luz las limitaciones y contradicciones de las reglas establecidas" constituye, globalmente, la clave del juego a que se nos invita con la lectura de las novelas. Pero conviene analizar cómo ello se lleva a cabo. Clifford A. Soon señala que un "important constituent" de la tradición española de la *facetia* es su "destructive irreverence toward traditional orthodoxies and systems of values"<sup>75</sup>.

Por lo que se acaba de apuntar para Cervantes podría pensarse, inicialmente, que su narrativa guarda cierta dependencia con esta tradición. Pero no es así. Cervantes mantiene una actitud, en relación a las "reglas establecidas", que dista mucho de caer en la "destructiva irreverencia" a la que Soon remite para definir la *facetia*. Novela es, para Cervantes, la narración de un caso, inicialmente concebido como episodio de una fábula superior, en cuyo seno se justifica, y contado como realidad contemporánea del lector, desde la que se cuestionan (no se contradicen o se niegan) los principios ideológicos fundamentales a los que la fábula sirve de vehículo. La novela traduce a los términos de una casuística concreta determinadas cuestiones que forman parte del debate intelectual de la época. Por ejemplo, en *El celoso extremeño*, la cuestión de "si es condenable la mujer que engaña a un marido celoso". No es historia, aunque se ocupe de "lo particular", porque no tiene que ver con "lo que ha sucedido", sino con "lo que podría suceder". Es una mesa de trucos, un juego, una tropelía. Y la tropelía no imita la realidad, sino que la finge; como el tropelista, el novelista crea una realidad ilusoria que tiene una capacidad "ejemplar".

### Novela y exemplum

Como las "novelle", las novelas cervantinas sirven a la necesidad de "honesto entretenimiento" (son una "mesa de trucos"), pero además éstas últimas contienen —y, con el "pró-

73.- Pero lo hace, sólo, desde la teoría de la eutrapelia. La literatura es un entretenimiento y, en cuanto tal entretenimiento, tras distender el arco de la seriedad del negocio con el juego del ocio, permite regresar a la actividad con mayor eficacia y mejor predisposición. El entretenimiento, si se cife a las normas de la moderación, es potencialmente una virtud.

74.- *Teoría de la novela en Cervantes* (Madrid: Taurus, 1981), p. 39.

75.- *The Traditions of the "Facetia" and the Jest-Book in the Spanish Peninsula, from the Introduction of printing to about 1750* (Harvard: Tesis Doctoral, 1971), p. 11.

logo" que firma Cervantes, todos los textos de las "aprobaciones" insisten en ello— "algún misterio... escondido que las levanta", hasta convertirlas en "sabroso y honesto fruto". "Sabroso y honesto fruto" que, es preciso anotarlo, no tiene por qué pender del árbol de la moral<sup>76</sup>. No se puede negar que estas novelas implican la referencia cierta a un sistema de valores, pero, si es verdad que "une definition *a minima* de la nouvelle du Siècle d'Or en fait le lieu de programmations tant idéologiques que rhétoriques qui, alliées à l'émergence d'une catégorie de personnages à l'étiquette délibérément aristocratique, arc-boutent le discours narratif dans un projet d'intentionnalité dont le message s'adresse, au-delà d'une didactique et d'une morale, au groupe dominant"<sup>77</sup>, la narrativa cervantina dista mucho de coincidir con la norma de su tiempo y de ajustarse a tal aserto. El error de la crítica, al intentar definir la ejemplaridad de las *Novelas ejemplares*, reside, sobre todo, en el hecho de perseguir tal ejemplaridad en un nivel abstracto en vez de acudir al plano de la experiencia, que es el que la escritura cervantina potencia. En la obra de Cervantes, lo que se potencia, precisamente, es un enfrentamiento entre "programmation" y "vida". Las verdades generales y los principios universales, cuando hacen acto de presencia en la obra cervantina, constituyen tan sólo un punto de referencia, en relación con el cual se erige toda una serie de sucesos concretos, a modo de excepciones o de limitaciones. En relación dialéctica con el "romance", la "novella" había supuesto un paso muy importante hacia la conquista de una forma de ficción capaz de hablar, desde la perspectiva de lo particular, de "lo que podría suceder". Sin embargo, las novelas de Cervantes no son (o no quieren ser) "novelle", sino que tienen la pretensión de ser "novelas ejemplares".

Mucho se ha debatido acerca del sentido en que deba entenderse el concepto de la "ejemplaridad" cervantina. Muy discutible me parece la adscripción de la novela (para no olvidar ninguna de las líneas que se han apuntado para explicar las novelas cervantinas) a la tradición hispánica de los "exempla", adscripción en la que insiste Menéndez Pelayo<sup>78</sup> y que, sin más documentación, la crítica ha repetido con cierto automatismo<sup>79</sup>. Con suficiencia,

76.- No creo que la promesa cervantina pueda reducirse a la ejemplificación, en diversos "casos", de la idea de culpa, caída y redención. Como sugiere Pabst, Walter, en *La novela corta en la teoría y en la creación literaria* (Madrid: Gredos, 1972), p. 235.

77.- Cfr. Jean-Michel Laspéras, *La nouvelle en Espagne...*, op. cit., p. 24.

78.- Preocupado por una lectura nacionalista, llega a negar la influencia italiana y sitúa los antecedentes de la novela en la tradición del *Disciplina clericalis* o en los apotegmas orientales de los siglos XIII y XIV: "Los orígenes más remotos del cuento o novela corta en la literatura española hay que buscarlos en la *Disciplina clericalis*, de Pedro Alfonso, y en los libros de apólogos y narraciones orientales traducidos e imitados en los siglos XIII y XIV. Más independiente el género, con grande y verdadera originalidad en el estilo y en la intención moral, se muestra en el *Conde Lucanor*, y episódicamente en algunos libros de Ramón Lulú y en la *Disputa del asno*, de fray Anselmo de Turmeda. Pero cortada esta tradición, después del Arcipreste de Talavera, la novelística oriental y la española rudimentaria que había criado a sus pechos cede el puesto por más de una centuria a la italiana. Este período de reposo y nueva preparación es el que rompió triunfalmente Miguel de Cervantes en 1613 con la publicación de sus *Novelas ejemplares*, que sirvieron de pauta a todas las innumerables que se escribieron en el siglo XVII". Cfr. *Orígenes de la novela* (Madrid: CSIC, 1962), III, p. 3.

79.- Véase, por ejemplo, W. Pabst, *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, op. cit., p. 195: "España producirá novelas cortas, novelas muy distintas a las del Renacimiento italiano, novelas de una asombrosa libertad temática, aunque siempre sometidas a la fórmula mágica del 'ejemplo'... terca supervivencia de la teoría de los ejemplos en la España del siglo XVI". El propio Jean Michel Laspéras, que tan acertadamente encara el significado de las *Novelas ejemplares*, sostiene que las traducciones de Boccaccio en España reconducen la novela española hacia la tradición del "exemplum" con moralización. Cfr. *La nouvelle en Espagne au siècle d'or*, op. cit., pp. 139-140. Sin embargo, sólo dos de las novelas cervantinas, dentro de la colección de las *ejemplares* (*El celoso extremeño* y *La española inglesa*), llevan pegada—como ha estudiado Carmen Peña Ardid— una moraleja a modo de conclusión. Cfr. "La mesa de trucos de Miguel de Cervantes", *Angélica*, 4 (1993), pp. 83-101.

M. Laspéras demuestra que el "exemplum" y la "novela", tal y como Cervantes la practica, constituyen, tanto semántica como sintácticamente, formas tan alejadas que toda confluencia entre ellas resulta problemática. Existe, con todo, la cuestión del título de *ejemplares*, que su autor les da. Cervantes, con el título bajo el que recoge sus narraciones, ¿no estará apuntando, acaso, a una fórmula narrativa, nueva y original, en la que la tradición de la "novella" y la del "ejemplo" pudiesen reconciliarse?<sup>80</sup> Ya Boccaccio, en el "Prólogo" del *Decamerón*, utiliza el concepto de ejemplaridad en un sentido muy diferente al de los libros de sermones, situando la ejemplaridad en una esfera exclusivamente social, y ya no espiritual.

Desde luego, no resulta tarea sencilla precisar en qué sentido se concreta la "ejemplaridad" prometida en el título de la obra cervantina. Para Ortega, la ejemplaridad cervantina hay que leerla, en la clave de la "heroica hipocresía ejercida por los hombres superiores del siglo XVII", como una hábil estrategia para mantenerse a salvo de los lectores críticos y para desarmar a los censores. Para E. C. Riley, con el título de *ejemplares* Cervantes desearía desmarcar sus novelas de la tradición italiana de los "novellieri", demasiado identificada con contenidos lascivos<sup>81</sup>. Para Walter Pabst, la promesa cervantina de ejemplaridad no es otra cosa que un reclamo publicitario, por el que el autor intenta acercarse al gusto del lector medio español<sup>82</sup>. Para A Valle-Arce, se traduce, tan sólo, en términos estéticos<sup>83</sup>, y nunca en términos morales, como ciertos críticos han apuntado<sup>84</sup>. No me convencen las tesis que defienden la ejemplaridad moral. Pero tampoco apostaría nada en favor de la tesis estética. Si las novelas cervantinas ejercieron, en su siglo, una innegable influencia, no creo que Cervantes, en 1613, les diera el nombre de "ejemplares" en previsión del magisterio que habría de seguirse de su presumible éxito.

Quizás Cervantes, al apellidar las suyas como "ejemplares", pretendiese, simplemente, desmarcarse de la acusación de inmoralidad que sobre las "novelle" pesaba desde antiguo.

80.- *La nouvelle en Espagne...*, op. cit., p. 145 y ss. La singularidad y univocidad del "caso" o "suceso" propuesto por la "novela", así como la pluralidad de interpretaciones de que es susceptible, se opone a la univocidad y equívocidad del "exemplum". No obstante, Laspéras (op. cit., p. 115) habla de una etapa en la tradición del "exemplum", la tercera y última de su historia, en que se funden las estructuras del "exemplum" y de la novela. Así, Laspéras anota que la "novella" entra en crisis hacia 1590, cuando el Concilio de Trento y la Contrarreforma le imprimen un giro didáctico y moral, hasta llegar a producir un género nuevo, más cercano a la ideología oficial que a los gustos del lector: el concepto clásico de recreación se matiza con otros como honestidad y ejemplaridad (op. cit., p. 66). En esta historia, la vuelta de la "novela" al "exemplum" no es regreso a la Edad Media, sino imposición de la censura, después de una etapa en la que el acento se ha colocado en el "divertimiento". La moralización precede y sigue a la defensa de la literatura como divertimento, lo que se explica a partir de ciertas presiones moralizantes de la sociedad española. Trento parece imprimir sobre la narrativa una fuerte impronta moral, de manera que las traducciones de "novelle" italianas revelan, a partir, sobre todo, de la supresión del marco y de la incorporación de enunciados interpretativos, una vuelta de este tipo de relatos hacia el modelo medieval de las colecciones de "exempla". Si es cierto, como afirma Laspéras con referencia a las *Cient Novelas* (título de la traducción del *Decamerón*), que los traductores españoles de "novelle" imprimen sobre "la nouvelle italienne... une mutation essentielle, puisqu'en l'absence de récit-cadre ou de thème organisateur décidé préalablement par les conteurs, des termes et expressions viennent doter le récit d'une orientation moralisatrice dont il était dénué initialement" (ibidem, p. 139), también es cierto que, en las de Cervantes, resulta difícil precisar cuál sea la "orientation moralisatrice" (op. cit., p. 173 y ss.).

81.- *Teoría de la novela en Cervantes*, op. cit., p. 166.

82.- *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, op. cit., p. 184.

83.- Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. Juan Bautista A Valle Arce (Madrid: Castalia, 1982), p. 10.

84.- Ed. A Valle Arce, p. 14, n. 4. Según Laspéras, cfr. Jean-Michel Laspéras, *La nouvelle en Espagne...*, op. cit., pp. 137 y ss.

Quizás la ejemplaridad de estas novelas sea "una idea que tuvo el autor al publicarlas y no al escribirlas"<sup>85</sup>. Sin embargo, resulta ciertamente difícil de aceptar –y la insistencia de la crítica en buscar un sentido al título de la colección cervantina es una demostración de lo que digo– que el mencionado título esconde tan sólo una fórmula retórica<sup>86</sup>. No creo, por ello, que debamos renunciar a la hipótesis de que, detrás de dicho título, se esconde la clara conciencia de que las narraciones que preside no son meras "novelle".

La fórmula cervantina de la "novela" –y en esa dirección creo que apunta la etiqueta de "ejemplaridad" que acompaña a las suyas, desde el mismo título– no se explica totalmente en ninguna de las direcciones arriba apuntadas. En efecto, tanto la "novella" como los libros de aventuras, así como la manera que Guevara tiene de "novelizar" la historia, contribuyen poderosamente a la adaptación al discurso literario de una lectura de la realidad, que está muy próxima a la que la moderna novela vendrá a reclamar. Pero el espacio que acotan el relato pseudo-histórico de Guevara o los libros de aventuras no es, aún, el de la novela moderna, ni siquiera el de la novela tal y como Cervantes la entiende en el discurso de sus *Novelas ejemplares*. Tampoco el universo que es objeto de la atención de la "novella", y para el cual Gaytán de Vozmediano está reclamando expresión en castellano, es todavía el universo que la "novela" cervantina vendrá a crear. Ya he apuntado que, en mi opinión, Cervantes no pretende aclimatar al castellano la tradición italiana de la "novella", sino que, haciendo justicia a las protestas de originalidad que desgrana en su "Prólogo al lector", lo que persigue, y lo que al final consigue, es crear una "novela autóctona"; llenar en castellano el vacío que en la literatura italiana de entretenimiento ocupaba la "novella", con un producto propio y diferente, "ni hurtado ni imitado". Si hoy interesa la cuestión de la ejemplaridad, tal interés reside, según me parece, en el hecho de que Cervantes, al dar a sus novelas el "nombre" de ejemplares, antes que calificar desde una perspectiva moral unos determinados contenidos lo que parece pretender es definir, frente a la "novella" italiana, un género diferente. La etiqueta de ejemplares es antes una marca diferencial que una calificación restrictiva de carácter moral<sup>87</sup>. Aunque muy alejadas de la estructura del "exemplum" medieval, sus novelas son

85.- Cfr. Moreno Báez, Enrique, "Perfil ideológico de Cervantes", en *Summa cervantina*, ed. Juan Bautista Avallé Arce y E. C. Riley (Londres: Tamesis Books, 1973), p. 254.

86.- Cfr. W. Pabst, *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, op. cit., p. 184: "Los ejemplos provechosos que promete Cervantes en el 'Prólogo' a sus *Novelas ejemplares*" es tan sólo "como una frase publicitaria, bien adaptada al gusto actual, en la sobrecubierta de un best-seller... Con la promesa de lo ejemplar, Cervantes ofrece sus *Novelas ejemplares*... como productos adaptados al lector medio español, a la tradición católica".

87.- Cervantes persigue –y encuentra, sin duda– un tipo de narración absolutamente nuevo, radicalmente diferente ("no traducida ni imitada") de la tradición italiana de la "novella"; diferente asimismo de la tradición oral del cuento a la que Timoneda y Lope refieren el origen de la novela corta barroca; distinta de la narración faceciosa, delimitada por *El cortésano*; y, finalmente, diferente también de la del "romance", que el propio Cervantes cultivó, como experimento, en su *Persiles*. Maestro en el arte de la tropelía, Cervantes sabe aprovechar al máximo las posibilidades que todas estas vías le ofrecían, como sabe aprovechar, novelizándolas, las reflexiones de los teóricos y preceptistas del momento. Forcione ha señalado, con acierto, la deuda de muchas de las novelas breves de Cervantes con la estructura del "romance"; A. Rey Hazas, en uno de los más iluminadores trabajos que sobre una de las *Novelas ejemplares* conozco, ha señalado la problemática relación de la fórmula cervantina con el relato lucianesco, con los libros de pícaros...; M. Moner ha iluminado, desde la fidelidad con que Cervantes hace uso de recursos propios de la narración oral, aspectos esenciales del discurso narrativo "inventado" por el autor del Quijote; Alicia Parodi, en fin, ha perseguido magistralmente, en una de las novelitas de la colección, la confluencia del cuento folklórico, del romance al estilo bizantino, de la crónica, de la "novella", en la constitución del texto cervantino. Pero en ninguna de todas estas direcciones, ni en la suma de todas ellas, se explica definitivamente lo que de hallazgo y de novedad tiene la fórmula cervantina.

ejemplares, en tanto en cuanto —desde el “prólogo” mismo— la narración se vincula al “misterio... escondido que las levanta”. Cuando Lope de Vega se decide a probar fortuna con la “novela”, no le es posible evitar la referencia a Cervantes, y dicha referencia resulta extraordinariamente precisa para entender que no es Cervantes el único en percibir una diferencia de género entre “novela” y “novela ejemplar”:

[Las novelas] —escribe Lope en 1621— son libros de grande entretenimiento, y... podrían ser ejemplares como algunas de las historias trágicas de Bandello, ... pero habían de escribirlos hombres científicos, o por lo menos grandes cortesanos, gente que halla en los desengaños notables sentencias y aforismos.

Es cierto que Lope no reconoce en las novelas de Cervantes el carácter ejemplar, sino que, por el contrario, pretende “degradarlas”, reduciéndolas al estatuto del “cuento” tradicional<sup>88</sup>. Pero ésta es una cuestión secundaria, que tiene mucho que ver con la relación personal entre el “Fénix de los ingenios” y el autor del *Quijote*. Lo que realmente me parece significativo es la seguridad con que establece la posibilidad de dos clases diferentes de “novela” y la claridad con que, dentro de la división que establece, define los rasgos de la ejemplaridad, haciendo depender ésta última, sobre el modelo de Bandello, de la capacidad —de los “hombres científicos” o de los “grandes cortesanos”<sup>89</sup>— para vincular sus narraciones, en aforismos o sentencias, a un núcleo de pensamiento. Para Lope, la novela ejemplar vendría a ser esa suma de *filosofía*, *poesía* y *cuento* que Luis Gaytán de Vozmediano percibe como característica de los *Hecatomithi*, de Cinthio, que a él le toca traducir, suma que justifica —coincidiendo en esto con los consejos que el amigo le da a Cervantes, en el prólogo de su *Quijote*— por venir en un discurso destinado a un público dispar y variado<sup>90</sup>.

El cuerpo de fábula en que se inscriben, en su origen, las novelas cervantinas constituye, como ya he intentado probar en otro lugar, un marco adecuado para poner en diálogo “lo particular” de los casos referidos en las novelas con “lo general” de la fábula “romanesca”. El “arte de la digresión”, tan fecundo en la literatura áurea (diálogos, prosa miscelánea, literatura espiritual, oratoria sagrada, etc.) y tan finamente estudiado por Gonzalo Sobejano<sup>91</sup>, ha familiarizado al lector con un tipo de discurso en el que el salto de lo particular a lo general favorece el nacimiento de una forma de narración que, conciliando historia y poe-

88.- A pesar de que en los textos de las “Aprobaciones”, como el escrito por fray Diego de Hortigosa, se insiste en “los avisos y sentencias de mucho provecho”, que las *Novelas* contienen. Para el diferente estatuto del cuento y de la novela, ya en tiempos de Cervantes, véase en Gonzalo Fernández Troncoso la vinculación del cuento con lo popular y tradicional, en sus *Contos e historias de proveito e exemplo* (Lisboa: 1575); similar es la diferenciación que establece Francisco Rodríguez Lobo en su *Corte na aldea e noites de inverno* (1619). Cfr. Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, II (Madrid: 1907), p. LXXXIX: los cuentos son más breves y no pagan la misma deuda a la retórica, además empiezan a ser relacionados, por los autores del momento, con un modo de enunciación oral, como muy exactamente documenta Jean Michel Laspéras, *La nouvelle en Espagne...*, op. cit., pp. 90 y ss.

89.- En la línea de *El cortesano* y de la concepción clásica de la poesía como ciencia. Véase E. C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, op. cit., pp. 35-36.

90.- En efecto, en la suma de las formas diferentes de discurso que se conjugan en los *Hecatomithi*, Vozmediano descubre la atención del autor “a los amigos de la historia verdadera con la que pone esparcida por toda la obra; a los aficionados a la filosofía con el ‘diálogo de amor’ que sirve de introducción en esta primera parte...; a los que tratan de poesía con las canciones que dan fin a las *Décadas*; y a los que gustan de cuentos fabulosos con ciento y diez que cuentan las personas”. Cfr. Jean Michel Laspéras, *La nouvelle en Espagne...*, op. cit., p. 64.

91.- “La digresión en la prosa narrativa de Lope de Vega y en su poesía epistolar”, en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, II (Universidad de Oviedo, 1978), pp. 469-494.

sía, hace posible la ruptura de las barreras que, en el marco de la *Poética*, separaban a uno y otro tipo de discurso. Y es en esta dirección en la que trabajará Cervantes, creando para la narración de los "sucesos" particulares de sus novelas un marco universal de referencia; poniendo a dialogar el universo, particular y concreto, de sus "novelas" con el universo, general y abstracto, que los preceptistas —sobre la pauta del romance o sobre la pauta de la narración de aventuras— habían diseñado para el "poema épico". Diálogos y discursos de los personajes de la fábula principal contribuyen a poner en escena, a modo de "notables aforismos y sentencias", la doctrina de la época sobre las más variadas cuestiones. En relación con tal doctrina, las novelas, con la narración circunstanciada de casos concretos referibles al universo cotidiano de los lectores, vendrán a poner en cuarentena los presupuestos básicos de la misma. Su función, dentro del marco general de la fábula en la que se inscriben, es exactamente la misma que la retórica, en la "argumentatio", otorga al "exemplum": el desarrollo narrativo de una "quaestio"<sup>92</sup>. Pero Aristóteles ya sabía, en las páginas de su *Retórica*, que la significación de los "ejemplos" de la "argumentatio" dependen de la interpretación que se les quiera dar y de la fuerza moral que tenga quien los interpreta; no demuestran nada, porque no son auténticas pruebas. Por eso es preciso tener en cuenta que el "exemplum", puesto que lo mismo sirve para probar una "quaestio" que para refutarla, hace referencia a un modo de construcción del discurso y a una actitud epistemológica ante una realidad que ya no es sólo histórica, sino también moral, y no a la necesidad de servir de soporte a una moralidad. Los ejemplos constituyen un reto de interpretación, no de imitación. Son susceptibles, por tanto, de una consideración estética, pero no de una consideración moral. En este sentido, las novelas de Cervantes son verdaderamente ejemplares sólo por ser el desarrollo narrativo (como prueba, en ciertos casos, y como refutación, en otros) a través del cual se sugiere una interpretación de ciertas "cuestiones" representativas del pensamiento de su tiempo. La novelas cervantinas constituyen la "narratio ficta" de una "disputatio" (tesis, refutación y contraargumentación), en la que el autor, a través de las vidas de los personajes de las mismas, ofrece como "dubium" algo que para los propios personajes es "certum". La controversia, como valor del discurso, sustituye a la "auctoritas", de la misma manera que el perspectivismo, gracias a la problematización de las instancias de la narración, sustituye al monologismo. Por eso las novelas cervantinas son, como casi todos los críticos han señalado, obras abiertas en las que el lector tiene absoluta libertad para interpretar la ficción, sin que desde fuera se le imponga un sentido.

### El primero que ha novelado en lengua castellana

Cuando Cervantes presume de ser "el que primero ha novelado en lengua castellana", el reconocimiento que para sí reclama no es sólo el que habría de corresponderle a quien renun-

92.- R. Schöle y R. Kellogg definen una obra narrativa como "a didactic work may illustrate complacently a moral truism, or put to the most strenuous kind of examination the most problematic and profound ethical and metaphysical questions". Cfr. *The Nature of Narrative* (New York: Oxford University Press, 1971), p. 106. Un número importante de cuestiones de la novela cervantina giran en torno a la idea del amor como pasión, que atenta contra las estructuras orgánicas (sociológicas, económicas, culturales, etc.) del marco en que se produce: amor vs. razón, amor vs. amistad, amor vs. honor, amor vs. libertad. Como algunos han señalado, el hombre del barroco arranca el tema del amor del marco de la especulación teórica, que el armonismo neoplatónico había diseñado para este tema, y, haciéndolo encarnar en la vida, lo analiza como eje de pulsiones que tienen a la discordia y a la muerte como puntos esenciales de referencia. Cfr. Rodríguez, Evangelina, ed., *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII* (Madrid: Castalia, 1986), pp. 30 y ss., especialmente p. 65. La quiebra entre la teoría amorosa de los tratados neoplatónicos y la experiencia cotidiana de la pasión constituye el eje de la mayor parte de las novelas del siglo XVII.

cia a hacer de sus narraciones traducción o imitación de las que, en francés o italiano, estaban al alcance de cualquier lector bien informado de la época. Cuando afirma ser "el primero que ha novelado en lengua castellana", lo que está reclamando para sí es el honor de haber sido, "sin imitación ni hurto", el primero que había conseguido, en lengua castellana y dentro del espacio reservado a la literatura de entretenimiento social (ya no exclusivamente oral), elevar los materiales de la tradición oral española —la representada, por ejemplo, por *El pastorelo*— a la categoría (paralela, pero más prestigiada) de la "novela", creando así un "corpus" novelesco, auténtica y propiamente nuevo, diferente del "corpus" novelesco de la tradición boccacciana. Si la "novella" señala la superación de la visión idealista de la realidad, a la que sirve el "romance", las "novelas ejemplares" vienen a traer un modo de abordar la realidad diferente también a aquel de la "novella". Esto —una vez aceptado (y parece que una gran parte de la crítica coincide en ello) que "ejemplaridad" no equivale a "moralidad" en Cervantes— deberemos tenerlo en cuenta a la hora de valorar por qué las suyas son "novelas ejemplares" y no, simplemente, "novelle".

Una vez más, la clave de la diferencia —en mi opinión— está en la manera como el discurso narrativo cervantino potencia el diálogo. El diálogo, en la novela cervantina, tiene un importante papel no sólo como modo de enunciación, sino también, en cuanto espacio de confrontación de voces y de estilos, como forma de la argumentación. Aristóteles, en la *Tópica* y en la *Retórica*, relega el diálogo al reino de las materias opinables. Frente al diálogo platónico —construido sobre la idea de una solución de compromiso, en la que los interlocutores, inicialmente enfrentados, habrían de reconciliarse—, en el verdadero diálogo todo el interés se centra en la confrontación, en el debate entre dos ideas, dos puntos de vista diferentes.

En este último sentido, podemos afirmar, en la lectura que ahora propongo de la narrativa cervantina, que el discurso que da forma a la misma se caracteriza, prioritariamente, por crear un espacio para el debate en el que halla camino de expresión una visión circunstancial y circunstanciada de la vida. La retórica clásica otorga a la "narratio" dos funciones distintas, según se la entienda como "parte del discurso" (parte que sigue al "exordio" y precede a la "argumentación") o se la entienda como una "técnica" para la construcción de las "pruebas" exigidas por la "argumentatio". En el primer caso, la "narratio" se define como mera "exposición de los hechos"<sup>93</sup>, en tanto que en el segundo caso —y es sólo ahora cuando se la califica de "ejemplar"— la narración constituye una forma de razonamiento que procede por inducción, recurriendo a un caso o suceso concreto, real o ficticio (pero verosímil), que abre un diálogo entre lo particular y lo general.

Este diálogo entre lo particular y lo general que propicia el arte cervantino, frente a otras fórmulas de la época, me parece fundamental a la hora de definir lo que el autor del *Quijote* entiende por novela y lo que entiende por ejemplaridad. La novela es la narración de un "caso" particular y circunstanciado; y la ejemplaridad, que no tiene que ver con la moralización, se deriva de las conclusiones que el lector pueda extraer de la confrontación (potenciada por Cervantes desde el discurso) entre ese "caso" concreto y la doctrina oficial a la que el "caso" remite. Ya la narración de un "caso" se había convertido en protagonista de otras narraciones anteriores a las de Cervantes, y el *Lazarillo*, explícitamente vertebrado sobre un "caso", revela, en el momento en que se están echando los cimientos sobre los que se levantará la novela moderna, el parentesco de la narrativa de la época con ciertos procedimientos

93.- Cfr. Elena Artaza, *El ars narrandi en el siglo XVI español* (Universidad de Deusto: 1989), especialmente pp. 106-124.

judiciales bien asentados en la tradición retórica<sup>94</sup>. El "Vuesa Merced" del *Lazarillo*, como el jurado de un proceso, pide "se le escriba y relate el caso muy por extenso"<sup>95</sup>. Y es la visión circunstancial de la vida, que emerge de este "relatar por extenso", lo que vendrá a caracterizar, en una dirección, la novela moderna. También Timoneda es consciente de que "lo visto, oído y leído" constituye una excelente materia para la renovación del relato fictivo; y, años más tarde, un privilegiado lector de Cervantes, Tirso de Molina, tiene muy claro, en la dedicatoria de su *Deleytar aprovechando*, que, si los libros de caballerías se ocupan de la narración de las grandes "hazañas" y los libros de pastores atienden a la narración de los "amores", la materia de las novelas la constituyen los "sucesos". Dos tradiciones, a la vista de los antecedentes cervantinos, parecen reconciliarse en esta aplicación de la novela a la narración de un "caso": de una parte, hay que contar —ya ha sido apuntado— con lo que parece era una práctica habitual en la enseñanza de los estudiantes de derecho, a quienes se les proponían en las aulas determinados casos, ante los que ellos debían actuar como defensores o como fiscales, propiciando tal práctica, a partir del desarrollo de los argumentos ("de persona", "de tiempo", "de lugar" o "de acción"), que la retórica tiene perfectamente definidos, auténticas narraciones muy próximas ya a lo que será la novela; de otra parte, la casuística, a la que los catecismos y manuales de predicación contrarreformistas —a la manera de la *Curia eclesiástica*, de Francisco Ortiz de Salcedo<sup>96</sup>— descienden, propicia también una idéntica atención a los "casos" y "sucesos", que se presentan como excepciones de la doctrina general y que, al reclamar una forma narrativa de presentación, acaban constituyendo auténticos antecedentes —bien que en forma abreviada— de la "novela" barroca. Si el *Lazarillo* apunta en la dirección de las prácticas jurídicas de los estudios universitarios, el *Guzmán* y las novelas de un Gonzalo de Céspedes<sup>97</sup> remiten a los catecismos y a los "casos" que éstos atienden, hasta el punto de que muchas de las "novelas" del siglo XVII dan forma a multitud de cuestiones que los teólogos —en el marco de la casuística— han contribuido a convertir en problema ideológico de la época. A mitad de camino entre una y otra tradición se hallarían libros como los *Procesos de amores* o como el *Manual de casos notables* (1564), de López de Mendoza. Y, a partir de la enseñanza de Cervantes precisamente, Tirso de Molina define la novelas como una *narración de sucesos*, frente al poema épico, que es una narración de hazañas, y frente a

94.- W. Pabst (*La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, op. cit., 29) recuerda cómo los "rhetores", en la Edad Media, basan una parte importante de sus enseñanzas, en las *controversias*, en los "discursos forales" sobre "casos penales ficticios", de los que se derivan auténticas narraciones muy próximas a lo que será, en la forma que arriba se ha definido, la novela cervantina. Las *controversias* permiten a los estudiantes ejercitarse, a partir de ciertos temas dados, en la defensa de casos singulares y concretos, que los propios mecanismos jurídicos aconsejaban complicar y desarrollar en todas sus posibilidades y matices. Se cita el ejemplo de Anselmo de Besate, cuya *Rhetorimachia* (h. 1050) acaba siendo una colección de casos litigiosos ficticios con fuertes sugerencias novelescas.

95.- Quizá sea bueno recordar cómo para Ian Watt, en su estudio sobre la aparición de la novela en la Inglaterra del siglo XVIII (*The Rise of the Novel*, London: Penguin, 1972, p. 34), la novedad de este género residiría precisamente en su proximidad a ciertos procedimientos judiciales: los mismos detalles sobre la vida de los acusados, las mismas circunstancias en que se inscribe su actitud criminal, que interesan al juez, en un proceso, son las que interesan al lector de novelas, según Watt.

96.- (Madrid: Luis Sánchez, 1615). Desde el siglo XIV existen catecismos caseros para damas, muy frecuentes en Italia y en Francia, que están amenizados y se sirven de narraciones y potenciales novelas para desarrollar los distintos puntos de la doctrina. Ya G. Cirot ("Gloses sur les 'maris jaloux' de Cervantes", *BHI*, XXXI (1929), 63) apuntó hacia una lectura de obras como *El celoso extremeño* en la clave de un "problème de moral en action". Véase también, al respecto, Jean Michel Laspéras, *La nouvelle en Espagne...*, op. cit., pp. 409-410, 417, 422.

97.- Véase al respecto, de nuevo, Jean Michel Laspéras, *La nouvelle en Espagne...*, op. cit., pp. 188-189. Y sobre la novela como ejemplarización de la casuística moral de la época, del mismo, pp. 164 y 199, n. 38.

los libros de pastores, que son narración de amores. Para María de Zayas, de la misma manera, la novela ha de ser narración de "casos verdaderos"<sup>98</sup>. Y en la misma dirección apuntan los testimonios de la recepción francesa de las *Novelas ejemplares*. Las palabras del novelista Charles Sorel, en 1644, no pueden ser más explícitas al definir la narrativa breve cervantina como "historias verdaderas de algunos accidentes particulares de los hombres".

Pero un "caso" no basta para que haya novela. Si algo le molesta a Cervantes de los libros de pícaros, ello es, precisamente, la facilidad con la que los mismos —remito a las alusiones que al respecto desgrana el *Coloquio de los perros*— caen en la murmuración, al abrir de par en par las puertas, con la excusa del "caso", a ciertos aspectos de la vida privada. Al focalizar su interés en la narración de "sucesos" contemporáneos y socialmente próximos a la experiencia del lector, la novela corría el peligro de derivar por cauces peligrosos, y un número importante de narradores es plenamente consciente de ello. Cervantes, a través de Cipión en el *Coloquio de los perros*, avisa reiteradas veces sobre el peligro de este tipo de discurso que, a cada paso, corre el riesgo de caer en la "murmuración", riesgo que le es ajeno a la épica, mucho más atenta a "verdades" generales que a la particularidad de los "casos" que son materia de la novela. Los avisos contra las "malas lenguas" se repiten en el prólogo de la *Filosofía vulgar*, de Mal Lara, en el texto del *Galateo español*, en la obra de Timoneda, en el prólogo de Castillo Solórzano a sus *Tardes entretenidas*, y, muy especialmente, en Mateo Alemán, quien centra en esta cuestión toda la "Dedicatoria" de su *Guzmán*. Al hacer gravitar sus narraciones sobre "lo oído, visto y leído", Timoneda, en su *Alivio de caminantes*, demuestra una clara conciencia del problema y avisa de que "si en algunos [cuentos] he encubierto los nombres a quien acontecieron, ha sido por celo de honestidad y evitar contiendas"<sup>99</sup>. Ciertamente, las pantanosas aguas de la "murmuración" amenazaban continuamente este discurso, centrado por definición en la narración de sucesos contemporáneos, de la misma manera que los riesgos de caer en la "predicación" amenazaban, en la orilla opuesta, a aquellas otras formas de narración atentas a lo universal<sup>100</sup>. Las palabras "rezo poco, y en público; murmuro mucho, y en secreto; vame mejor con ser hipócrita que con ser pecadora declarada", que pronuncia la bruja en el *Coloquio de los perros*, más allá del tipo de conducta que describen ponen en evidencia muchas de las limitaciones de la picaresca, a las que Cervantes quiere escapar. Muchos son los que perciben el peligro, pero sólo Cervantes señala, con segura mano, la manera de vadearlo, al establecer en el mismo *Coloquio* una distancia clara entre "filosofía", "predicación" y "murmuración". Todo lector del texto cervantino recuerda la insistencia con la que Cipión previene a Berganza acerca del peligro que el discurso de su "historia" corre de caer en la murmuración:

Por haber oído decir que un gran poeta de los antiguos que era difícil cosa el no escribir sátiras, consentiré que murmures un poco de luz y no de sangre; *quiero decir*

98.- *Desengaños amorosos*, II, ed. Agustín G. de Amezáa (Madrid: Aldus, 1950), p. 10. Es cierto, no obstante, que el pasaje a que ahora me refiero es suficientemente ambiguo, pues si es verdad que María de Zayas se pronuncia por una novela que sea narración de "casos verdaderos", su época —se deduce del uso del término "novelera"— parece identificar la "novela" con lo extraordinario y maravilloso inventado: "se dispuso de esta suerte: en primer lugar, que 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".

99.- Juan de Timoneda, "Epístola al lector", en *El sobre mesa y alivio de caminantes*, ed. Pilar Cuartero y Maxime Chevalier (Madrid: Espasa-Calpe, 1989), p. 202.

100.- Para la crítica de Cervantes a la predicación, en el *Coloquio*, véase W. Pabst, *La novela corta en la teoría y en la creación literario*, op. cit., p. 221.

*que señales y no hieras ni des mate a ninguno en cosa señalada; que no es buena la murmuración, aunque haga refr a muchos, si mata a uno; y si puedes agradar sin ella, te tendré por muy discreto*<sup>101</sup>.

Pero la murmuración no es el único escollo con el que la "historia" se encuentra. Y Cipión se ve en la necesidad en varias ocasiones de interrumpir el relato de Berganza, "que no quiero que parezcamos predicadores. Pasa adelante"<sup>102</sup>. No obstante, si Berganza con frecuencia roza la murmuración, es Cipión quien, en sus advertencias, está más próximo de la predicación. Y, así, cuando necesita justificar la pregunta a Berganza, sobre el modo que éste tenía de entrar al servicio de los diferentes amos, Cipión se desboca en una dilatada oración ("Porque según lo que se usa, con gran dificultad el día de hoy halla un hombre de bien señor a quien servir. Muy diferentes son los señores de la tierra del Señor del Cielo; aquéllos, para recibir un criado, primero le espulgan el linaje, examinan la habilidad, le marcan la apostura..."), es ahora Berganza quien se ve obligado a frenarle y lo hace con estas palabras: "Todo esto es predicar, Cipión, amigo". A lo que Cipión no tiene otro remedio que asentir: "Así me lo parece a mí, y así callo"<sup>103</sup>.

Frente a la *historia-murmuración* y frente a la *historia-predicación*, los dos perros parecen estar de acuerdo en apostar por la historia-filosofía:

Cipión, hermano, así el cielo te conceda el bien que desees -suplica Berganza, en un determinado momento de su relato-, que, sin que te enfades, me dejes ahora filosofar un poco; porque si dejase de decir las cosas que en este instante me han venido a la memoria de aquellas que entonces me ocurrieron, *me parece que no sería mi historia ni cabal ni de fruto alguno*<sup>104</sup>.

No siempre el discurso de Berganza se ajusta a esta historia-filosofía. A veces, la filosofía es sólo el "velo" tras el que se oculta la murmuración o una forma de digresión que "hace sogá, por no decir cola", la historia. Pero cuando no ocurre así, Cipión no tiene otro remedio que aplaudir el relato de su compañero: "Esto sí, Berganza, quiero que pase por filosofía, porque son razones que consisten en buena verdad y en buen entendimiento". Son esas "razones que consisten en buena verdad y en buen entendimiento" las que, frente a los contenidos de la murmuración o de la predicación, hacen la "historia cabal y de fruto".

A diferencia de lo que ocurre con Guzmán, los narradores cervantinos del *Coloquio de los perros* son conscientes de que siguen instalados en el mundo pecador que critican, y que, frente a él, sólo valen las acciones, nunca las palabras, y menos si estas palabras proceden de tan probados pecadores y tan poco autorizados legisladores como son los pícaros. "Bien predica quien bien vive" y, como el autor, los dos perros renuncian a "otras tologías". A la doctrina, Cervantes responde con las "vidas" (*¿Quijote*, II, 20?) y, en la narración de éstas, refrena la tendencia a la murmuración con "razones que consisten en buena verdad y en buen entendimiento". Todo ello conlleva un mismo rechazo de toda pretensión de valor absoluto, tanto para los discursos monológicos, al servicio de unas ideas dominantes, como para los ejemplos de lo particular y circunstanciado. Su filosofía se cifra en la "duda metódica" que surge de la confrontación o del diálogo de lo particular con lo universal.

101.- "Coloquio de los perros", *Novelas ejemplares*, ed. Avallé Arce (Madrid: Castalia, 1985), p. 251.

102.- *Ibidem*, p. 257.

103.- *Ibidem*, p. 258.

104.- *Ibidem*, pp. 266-267.

Al hacer depender su "narración de sucesos" mucho más del primer término (filosofía) que de los otros dos (la murmuración y la predicación), que caracterizan tan precisamente el estilo del *Guzmán de Alfarache*<sup>105</sup>, Cervantes está marcando un rumbo que la narrativa del siglo XVII tendrá muy presente. Los seguidores de la técnica narrativa cervantina son plenamente conscientes de lo que esta actitud implica: "el contar o el oír una historia bien dicha es poner el manjar en la boca, y el argüir después sobre ella, es el mascarla y digerirla"<sup>106</sup>. La fusión de "contar" y "argüir" constituye, como en la vieja tradición de los "exempla", tan gratos a la predicación, parte esencial de la técnica ensayada por Mateo Alemán, para escapar de los peligros de la "murmuración". Pero Cervantes no sólo quiere evitar la "murmuración", sino que está también contra la —en palabras de Lope<sup>107</sup>— "novela sermonario" y contra los que, "guardando en esto un decoro tan ingenioso", "en un renglón han pintado un enamorado distraído y en otro hacen un sermónico cristiano, que es un contenido y un regalo ofle o leelle"<sup>108</sup>. Por eso, en su escritura, la fusión de "contar" y "argüir" se realiza de una manera muy diferente a la que el "exemplum" propicia<sup>109</sup> y a la que parecen adscribirse el juego de "consejos" y "consejas" del Guzmán o el juego de "escarmientos" y "ejemplos" de la *Guía y aviso de forasteros*.

### El "filosofar" de la narrativa cervantina

Se ha señalado que, a partir de 1590 aproximadamente, el Concilio de Trento y la Contrarreforma ejercieron una presión fuerte sobre la tradición de la "novella", imprimiendo sobre ella un giro didáctico y moral que la hace evolucionar en una dirección más próxima a la ideología oficial que a los gustos del lector, de manera que lo lúdico de la narración queda subordinado, en torno a las fechas señaladas, a los conceptos de "honestidad" y ejemplaridad<sup>110</sup>. No quiero entrar ahora en debate de esta cuestión, pero sí que señalaré que las premisas que suponen se avienen mal con lo que es, en la práctica, la narrativa cervantina. El mecanismo con el que nos encontramos en Cervantes, como demuestra la estructura narrativa de su *Quijote* (1605), supone la permanente confrontación de unos presupuestos o cuerpo de doctrina, que son los dominantes en su época, con unos "sucesos" o "casos", en los que la aplicación de tales presupuestos resulta problemática y ante los cuales el lector, puesto que nunca se le resuelven las disonancias que la mencionada confrontación plantea, se halla siempre obligado a decidir. Todo ello en un proceso —proceso literario— que parte de la ficción para apuntar hacia la vida y regresar, finalmente, de nuevo, a la ficción. Cervantes consigue en sus novelas un permanente canal de comunicación entre vida y literatura; convierte sus novelas en una reflexión, desde la literatura, sobre la vida. Pero, a diferencia de lo que ocurre en otras formas de ficción —como la encarnada por el *Guzmán*—, no se queda nunca en el plano de la vida, sino que extrema los mecanismos de la enunciación de manera

105.- Véase Yvonne Yarbro-Bejarano, *The Tradition of the "novela" in Spain, from Pedro Mexía (1540) to Lope de Vega's "Novelas a Marcia Leonarda" (1621-1624)* (New York-London: Garland Publishing, 1991), p. 121.

106.- Antonio de Esclava, *Noches de invierno* (Madrid: 1942), p. 16.

107.- *Novelas a Marcia Leonarda* (Madrid: Atlas, 1950), p. 128.

108.- *Don Quijote de la Mancha*, I, ed. Martín de Riquer (Barcelona: Planeta, 1990), p. 13.

109.- Y esto se mantiene a pesar de la evolución que en los siglos XIV y XVI conduce el "exemplum" a los límites de la facecia, vaciándolo de sus contenidos parénticos, inclinándose decididamente por el entretenimiento y apostando por la particularidad (frente a la generalidad) de sus personajes. Cfr. Jean-Michel Laspéras, *La nouvelle en Espagne...*, op. cit., pp. 119 y ss.

110.- Véase nota 75.

que éstos obliguen al lector a regresar de nuevo a la ficción, a tomar conciencia de que no sólo la fábula es ficción, sino que también ese viaje que propicia el acto de lectura es, en sí mismo, parte de la ficción, y que, en consecuencia, habrá de ser muy prudente el lector a la hora de querer convertir en vida las conclusiones a las que la ficción le haya conducido. Al final de todo el proceso de lectura de Cervantes, el lector, como hace el licenciado Peralta en el *Coloquio*, debe ser consciente de que, "recreados los ojos del entendimiento", conviene "no volver más a esa disputa" que la ficción pone en marcha, porque la misma es, antes que nada, producto del "artificio y de la invención". Como ha señalado Carmen Peña Ardid, atendiendo a la inflexión que el "realista" *Coloquio de los perros* (considerado como marco de las *Novelas ejemplares*) imprime a los anteriores relatos "idealistas", "diríamos que Cervantes opta, una vez más, por una solución lúdico/artística ante los conflictos que no se resuelven fácilmente en la vida práctica, y menos aún con sentencias moralizantes. El mundo (soñado) del *Coloquio* pone tal vez en solfa algunos valores defendidos en los relatos de las novelas anteriores, pero al tiempo que los afirma como otros tantos sueños de los que podrá gozar el lector que esté dispuesto a tomárselos en "serio"<sup>111</sup>. A diferencia de la trascendencia que propician otros relatos picarescos, el lector que crea los relatos cervantinos, al final de cada lectura, acordando su voz con la de Berganza en el *Coloquio*, habrá de poder decir: "vengo a pensar y creer que todo lo que hasta aquí hemos pasado y lo que estamos pasando es sueño, y que somos perros; pero no por esto dejemos de gozar de este bien del habla que tenemos y de la excelencia tan grande de tener discurso humano todo el tiempo que pudiéramos"<sup>112</sup>. Ni "banalización escapista"<sup>113</sup>, ni murmuración, ni predicación. Las novelas cervantinas constituyen un puro juego; son una "mesa de trucos", pero una mesa de trucos sobre la que, mediante el examen de la doctrina a través de la conciencia de las vidas de los personajes, se alumbra en el universo de la ficción esa "duda metódica" que constituye la base filosófica de la edad moderna.

Desde León Hebreo, el conocimiento se define como necesidad de concordancia entre las "dos caras del alma": la del entendimiento (que discurre con universal y espiritual conocimiento) y la de los sentidos (que pone su foco de atención en lo particular de las cosas)<sup>114</sup>. Y la novela recoge perfectamente la necesidad de conjugar ambas formas del proceder de la mente. Significativamente, Juan de Piña, en el prólogo a sus *Varias fortunas*, señala, desde su propia experiencia de narrador, que uno de los principales problemas de la escritura de novelas ("que eran fábulas") residía en resolver "cómo se debía usar de los instrumentos de razonamiento, y de qué la debía formar en lo universal..."<sup>115</sup>.

Sin embargo, para Cervantes no existía tal problema. En cuanto tal "narración de sucesos", es a la novela a la que se le asigna el papel principal de ese "tratar puntos en que la jurisdicción de las reglas establecidas parecía dudosa o extraña", en que Cervantes, según afirmación de Riley, se complace. Se servirá Cervantes, por el contrario, del marco -marco casi siempre fiel a la estructura del "romance"- para dar forma a las "reglas establecidas". Narración de "vidas" -o de "sucesos" concretos de una vida- para examinar cómo, al encarnarse, funcionan las ideas que constituyen el sistema de valores de la época es, por encima de cualquier otra consideración, la novela para Cervantes. Si los personajes de las narraciones pre-

111.- Art. cit., p. 99.

112.- *Novelas ejemplares*, ed. cit., p. 306.

113.- Cfr. Rodríguez, Evangelina, ed., *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*, op. cit., p. 25.

114.- Como recuerda, a propósito del propio Cervantes, Sampayo Rodríguez, J. R., *Rasgos erasmistas de la locura del "Licenciado Vidriera"* (Kassel: Reichenberger, 1986), p. 42.

115.- (Madrid: 1627). BNM, R/11411.

cedentes "se dejaban ir" y se comportaban según las exigencias estéticas del género y de acuerdo con el sistema de valores que el género representaba, lo que caracteriza a los personajes cervantinos —lo apuntó Américo Castro<sup>116</sup>— es su voluntarismo, su "querer ser". Y es este "querer ser" el que permanentemente les empuja a enfrentarse —"con la iglesia hemos dado, amigo Sancho"— con las "reglas establecidas", a las que el marco "arromanzado" en el que las novelas se inscriben responde.

Pero todavía es necesario hacer una precisión más, para no malinterpretar el arte cervantino de la novela, en ese juego de "casos" y de "doctrina" que la misma propicia: en textos como *El Crótalon*, dentro del marco del diálogo lucianesco entre Micilo y el gallo, podemos encontrar que, como "a nadie aplice —se nos informa en el Prólogo— que en sus flaquezas le digan la verdad", se hace preciso ocultar la "doctrina" en "facecias, fábulas, novelas y donaires"; muy al contrario, Cervantes evita las conclusiones y la "doctrina" de manera sistemática y no como estrategia de la enunciación. El comentario-diálogo (a la manera que tan perfectamente ejemplifica el *Coloquio*), y no el comentario-sermón, es lo que da carácter al discurso narrativo cervantino<sup>117</sup>. A diferencia de lo que Mateo Alemán hace, él nos sitúa ante una pareja que narra y comenta. Elimina el narrador-predicador y hace que su narrador se limite a plantear la confrontación y a invitar al lector a que, por sí mismo y sólo para sí mismo, saque las conclusiones oportunas; conclusiones que tampoco tendrán una validez absoluta, sino que serán particulares, provisionales y circunstanciales. Frente al poeta satírico o al autor de vidas de pícaros, Cervantes pinta la realidad desde fuera, sin la pretensión de un discurso que agote su significado. Sus personajes no están hechos, no son seres cerrados, sino que nos los presenta en su "hacerse". Ése es el gran reproche que la obra de Mateo Alemán le merece. Cuando Ginés de Pasamonte, que está siendo conducido a galeras, informa a don Quijote de que tiene escrito el libro de su vida, éste, desde su radical concepción de la narración como "poesía" y como "imitación", tiene curiosidad por saber si tal libro, "intitulado *La vida de Ginés de Pasamonte*", está acabado. A lo que el "autor", desde el más puro sentido común, responde:

¿Cómo puede estar acabado, si aún no está acabada mi vida? Lo que está escrito es desde mi nacimiento hasta el punto que esta última vez me han echado a galeras (*Quijote*, I, 22).

Si el punto de vista de la narración determina y condiciona el punto de vista de la historia narrada, difícilmente lo que cuente un libro concebido como *vida* podrá considerarse definitivo; será, sólo, la interpretación provisional de unos acontecimientos, susceptible siempre de variar si cambian las circunstancias vitales desde las que la escritura echa a andar. No existen hechos, existen interpretaciones, y éstas dependen profundamente de las circunstancias en que se halla el sujeto de la interpretación. Cada individuo es sujeto de una lectura interesada y condicionada (por su cultura, por su credulidad...) de la realidad y, además, autor de un discurso —cuando quiere dar cuenta de tal lectura— que no siempre es fiable y que, por lo tanto, no puede tener nunca pretensiones de universalidad. En la obra de Mateo Alemán, toda la narración —y no sólo la de las "novelas" interpoladas, sino también la de cada uno de los episodios que constituyen la vida del protagonista— responde a una estructura ejemplar, de forma que "cada experiencia de Guzmán, aunque en su vida se haya dado antes de la me-

116.- A. Castro en "Cómo veo ahora el Quijote", prólogo a su edición del *Quijote* (Madrid: Alianza, 1971).

117.- Cfr. E. C. Riley, "La profecía de la bruja en el *Coloquio*", en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Barcelona: Anthropos, 1990), p. 93.

ditación, es concebida por el novelista como ejemplo de un concepto anterior a la historia, una especie de determinante superior, a la que su personaje no puede escapar<sup>118</sup>.

La relación "cuestión" –prefiero este término al de "concepto", por fidelidad a la retórica– y "experiencia" narrada parece estar presente, de modo muy efectivo, en los experimentos narrativos de finales del siglo XVI, aunque, desde luego, el planteamiento de la mencionada relación es muy diferente en Cervantes y en Mateo Alemán, pues en aquél en absoluto se da el determinismo que Blanco Aguinaga<sup>119</sup> denuncia en el *Guzmán*. En Cervantes no hay definiciones ni dogmas; él trabaja sólo con "conjeturas verosímiles"<sup>120</sup>. Además, Cervantes multiplica las fórmulas, como ya hemos visto, que afirman el carácter exclusivamente literario de la realidad referida, en tanto que la novela picaresca –sobre todo en el *Guzmán*– se desarrolla a partir de la pretensión de lograr el desengaño y el desentrañamiento de la realidad extra-literaria, oculta bajo la capa de las apariencias.

Tanto Krömer como Pabst, al hacer la historia de la novela corta en la tradición occidental, son capaces de percibir la originalidad de la fórmula cervantina y la independencia que sus novelas reflejan respecto a la fórmula italiana. Pero, a la hora de explicar tal independencia, insisten –la verdad es que con razones no siempre convincentes– en la deuda de la narrativa breve española, en tiempos de Cervantes, para con la tradición medieval de los "exempla"<sup>121</sup>. En la tesis que ahora defiendo, las *Novelas* de Cervantes son *ejemplares* en un sentido muy diferente al que la tradición occidental da a los materiales que, durante toda la Edad Media, se conocen como "exempla"<sup>122</sup>. Recuperando el sentido estricto con que, en Quintiliano, funciona el término "exemplum", Cervantes convierte las suyas en laboratorio para someter a prueba, en la vida que encarnan los personajes protagonistas del suceso, la funcionalidad de una determinada cuestión<sup>123</sup>. Son, en el marco que la retórica otorga al "exemplum" en la "argumentatio", el desarrollo narrativo de una "quaestio". Marcel Bataillon ha estudiado cómo era corriente introducir narraciones (folklóricas o no) en textos con pretensiones científicas, con la función de reforzar narrativamente una determinada argumentación. Eso es lo que hace el doctor Laguna atribuyéndose, como sucesos realmente vivi-

118.- La soledad y el aislamiento social desde el que se produce la formulación del discurso autobiográfico del pícaro desemboca, necesariamente, en un texto dogmático y deformador de la realidad. Cfr. Blanco Aguinaga, Carlos, "Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo", *NRFH*, XI, pp. 315 y 326.

119.- *Ibidem*.

120.- *Ibidem*, p. 329.

121.- Todos insisten en que en tiempos de Cervantes la novela pierde libertad y se hace ejemplar. Es cierto que las tradiciones retórica y poética, las preceptivas, la petrificación de determinados "topoi" y de ciertas fórmulas, el esquema del marco narrativo..., junto con la presión de los debates sobre la dudosa moralidad de la "novella", pudieron agotar la "libertad italiana" hasta determinar la metamorfosis del género (*La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, op. cit., p. 195), pero dudo mucho que el "exemplum", en la forma que la tradición medieval sancionó, tuviera mucho que ver en dicha metamorfosis.

122.- Con relación a la novela barroca, Jean-Michel Laspéras afirma: "Contrairement à l'exemplum, où chaque énoncé était chargé d'intentionnalité et concourait à une fin interprétative univoque, les formes qui ont été citées sont théoriquement libres vis-à-vis de l'exemplarité. Mais programmer le discours narratif n'est pas programmer l'intentionnalité du texte, ce qui oblige à interroger l'appareil rhétorique de la nouvelle sur les conditions qui font que des énoncés puissent participer à l'exemplarité". Cfr. *La nouvelle en Espagne...*, op. cit., p. 394. No obstante, Laspéras sigue pensando que las novelas de Cervantes son ejemplares en un sentido moral: su ejemplaridad no es intrínseca al texto, sino a la lectura unívoca que pueda hacer el lector. *Ibidem*, pp. 182-183.

123.- También podría verse, en este sentido, una relación del procedimiento cervantino con lo que en la pedagogía de la época se conoce como "reparo". Véase, sobre el "reparo", Laplana Gil, José Enrique, "La oratoria sagrada del seiscientos y el escritor aragonés Ambrosio Bondía", en *II Curso sobre Lengua y Literatura en Aragón (Siglos de Oro)* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1993), p. 101, n. 71

dos por él, anécdotas que tienen un bien conocido origen folklórico. Así, en este mismo sentido, puede leerse la historia de Grisóstomo y Marcela como auténtico y canónico "exemplum" de lo defendido por don Quijote en su discurso a esos cabreros, que de acuerdo con las ideas del siglo ven en el celibato y en el matrimonio las dos únicas alternativas de la sociedad al tema amoroso. Y lo mismo ocurre con el resto de novelitas: la narración viene a poner en tela de juicio, cuando no a contestar abiertamente, núcleos ideológicos más o menos arraigados en la época, vengan éstos formulados en forma de sentencias y aforismos —como Lope parece sugerir que debe hacerse— o se presenten, simplemente, como parte del entramado mental de los personajes. Los sucesos a los que atienden las "novelas" del Quijote, si sirven al "entretenimiento" de los personajes de la "historia" marco, no cabe duda de que también, y más allá del puro entretenimiento, son inseparables de toda una serie de ideas establecidas que constituyen el estado de pensamiento de la época sobre las más diversas cuestiones, especialmente de tema amoroso. Sucesos (que atienden a la "vida") y cuestiones (que, encarnadas en la ideología de los personajes, reflejan el entramado de ideas de la época) constituyen, conjuntamente, el alma de un género, la novela, cuyo origen, en la formulación cervantina, está ligado al destino del "romance" de una manera que no conviene olvidar; de una manera que Cervantes no olvida y cuya actualidad, en la práctica narrativa cervantina, el *Persiles* vuelve a reverdecer con la interpolación de historias "independientes", que, en palabras de Diana de Armas, funcionan "as framed novelas ejemplares, exemplary both in the sense of providing templates for a reader's input and of serving as models for future fiction"<sup>124</sup>.

Por lo que se refiere a la ejemplaridad, las novelas, en la concepción cervantina, lo son (más allá de la retórica) en el sentido de que, como Lionel Trilling apunta, son aptas para actuar a modo de "eficaz agente de la imaginación moral"<sup>125</sup>. Las novelas, construidas sobre una muy moderna observación de la realidad cotidiana, serán, a la vez y a lo largo de todo el siglo, narración y tratado, aunque cada autor desarrolle más ampliamente uno u otro elemento. En la "Dedicatoria" de sus *Noches de invierno* (1609), Antonio de Esclava declara que su intención, al escribirlas, ha sido "aliviar la pesadumbre dellas, halagando los oídos del lector con algunas *preguntas* de la Filosofía Natural y moral, insertas en *apacibles historias*"<sup>126</sup>. Desde la perspectiva que nos ofrece esta suma de "preguntas" y de "apacibles historias", si tomamos a Cervantes como punto de referencia, creo que deben revisarse los presupuestos que, para la evolución de la "novella" a la "novela", se han venido barajando.

Como Francisco Ayala ha apuntado en alguna ocasión, la revolución que Cervantes lleva a cabo con la invención de la novela guarda un significativo paralelismo con la que le corresponde a Descartes en el campo de la filosofía; ambos "ponen entre paréntesis (...) todo el saber tradicional, práctico o teórico, para reconstruirlo a partir de la conciencia individual, método que podrá conducir a una revalidación de su entera fábrica (...), pero que a lo mejor pudiera también demolerla"<sup>127</sup>. Las palabras de Ayala no pueden ser más exactas, si las entendemos como descripción del espíritu de una época que siente como propia la necesidad de poner en pie unas formas de pensamiento (y de discurso) que permitan, desde la conciencia

124.- Diana de Armas, *Allegories of love. Cervantes's "Persiles and Sigismunda"* (Princeton University Press: 1991), p. XVIII.

125.- "Su grandeza y su utilidad práctica están en su irremisible efecto de implicar al lector mismo en la vida moral, invitándole a someter a examen sus propias motivaciones". Cfr. "Las maneras, los hábitos y la novela", en *La imaginación liberal* (Barcelona: Edhasa, 1971), p. 222.

126.- (Madrid: 1942), p. 4.

127.- "El arte de novelar en Unamuno", en *Las plumas del Fénix* (Madrid: Alianza, 1989), p. 424.

## JAVIER BLASCO

individual, revisar la totalidad de la carga de saberes heredados. Descartes, en el terreno de la especulación y del método filosóficos, remite todos esos saberes al examen de su propia conciencia. Carga las tintas sobre el "pienso". Cervantes lo hace sobre el "existo"; o mejor, sobre el "existen" de unos personajes cuyas vidas y conciencias se ven convertidas en escenario de idéntica revisión.