

LA CONSTITUCIÓN DE UN «ARTE NUEVO DE HACER NOVELAS»:
APUNTES A UNA TEORÍA DE LA NOVELA CORTA
EN EL SIGLO DE ORO

The theory of the short novellas in Spain develops, as in Italy, at the margins of the poetic doctrine. However one may speak of a theory of the genre from two points of view: on the one hand from its detachment from poetics, and on the other, from its relationships with theater. Lugo y Davila's fruitless attempt to adapt the genre to the precepts of Aristotle shows the need to consider it apart from neoaristotelism. This relationship with theater, nevertheless, allows us to speak about its dramatic structure, which is to be found both in theory and practice. Thus, a peculiar «new art of making short novellas» is shaped its fundamental characteristic being a distance from any other way of speculating about literature.

Demás que yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque al arte (Lope de Vega, *La desdicha por la honra*)

No existe en España una teoría de la *novella* al modo de la preceptiva italiana, es decir, como objeto de discusión de las poéticas y centro de las disputas académicas; esto no quiere decir, sin embargo, que no exista una reflexión sobre lo que González de Amezúa denominó *novela cortesana*¹, sino que esta se desarrolla de una forma muy secundaria, alejada de las polémicas y debates sobre el gongorismo y la comedia de Lope.

¹ Con este término González de Amezúa (1951) se refiere a unas novelitas desarrolladas en un escenario cortesano y protagonizado por damas y galanes de alta condición social;

La novela corta suscitó una enorme curiosidad en su época que se tradujo en un extenso número de textos que se reeditaron varias veces hasta bien entrado el siglo XVIII². El género era hijo de la imprenta y de la cultura de su tiempo, pues sólo a partir del XVII se puede concebir en España la existencia de la lectura silenciosa como solaz y goce individual, sobre todo de las damas, que, como atestiguan muchos de los textos, eran las principales receptoras de un género que desde el *Decameron* parecía estar dirigido a ellas³.

Teniendo en cuenta el contexto en el que se desarrolla, la teoría de la novela corta sólo podía estar escrita entre sus propias páginas; ausente de las poéticas al uso, la posibilidad de crear un *arte de escribir novelas* era sólo una intuición que asomaba tímidamente en algunos textos. Además el binomio utilidad-deleite que encabezaba casi todos los prólogos permite comprender el hecho de que la píldora amarga de la teoría tenga que ocultarse necesariamente en las líneas de los devaneos amorosos de damas y galanes que tanto deleite parecían proporcionar a sus lectores. No hay que olvidar tampoco el hecho de que la reflexión sobre el género apenas contaba con precedentes; Boccaccio aparece de forma casi episódica y accidental en los tratados italianos del XVI y siempre por cuestiones que tenían poco que ver con la teoría de los géneros. El único texto escrito al respecto, la *Lezione sopra il comporre delle novelle* de Francesco Bonciani (1573), no pareció tener demasiada difusión más allá de la Accademia degli Alterati, donde fue leído; escrito con la vana pretensión de aplicar los preceptos de Aristóteles a las novelas de Boccaccio, su autor, consciente de la dificultad de la empresa, decide reducir la materia que debe teorizar a lo que él denomina *novella risibile*, y así lo que pretendía ser una teoría del *Decameron* se convierte en un reducido tratado sobre unos pocos textos en el que la aplicación de la

dada la complejidad del género, que toma elementos procedentes de la novela bizantina, el teatro, la picaresca, etc. no voy a utilizar esta terminología sino la de *novela corta*, que, aunque es mucho más general y dice poco de la esencia del género, permite incluir bajo este marbete todas sus variedades.

²Sobre la novela barroca hay un catálogo bastante completo realizado por Begoña Ripoll (1991); si bien no están todos los autores, su interés radica en la localización de los textos y del número de ediciones que de ellos se realizaron hasta el siglo XVIII. También, aunque más breve, hay un estudio estadístico de las publicaciones de estos textos que permite calibrar la incidencia que, desde un punto de vista sociológico, tuvieron las citadas novelitas (Pacheco, 1986).

³«E chi negherà, questo, quantunque egli si sia, non molto più alle vaghe donne che agli uomini convenirsi donare?» (Proemio: 7) y en la jornada I: «Quantunque volte, graziosissime donne, meco pensando riguardo quanto voi naturalmente tutte pietose siate, tante conosco che la presente opera al vostro iudicio avrà grave e noioso principio...» (11).

Poética de Aristóteles se realiza en algunos casos de una forma un poco forzada.

En España el único *precedente* con el que contamos es Timoneda, aunque esta afirmación hay que hacerla con muchas reservas, ya que sus comentarios sobre el género se refieren únicamente a cuestiones terminológicas; no se puede negar que los textos del *Patrañuelo* (1566) son ya novelas cortas, a pesar de las discusiones que se han llevado a cabo al respecto y de la tendencia a considerarlos cuentos (Chevalier, 1982, Laspéras, 1987: 161ss); veamos cuáles eran sus preocupaciones principales.

En *Sobremesa y alivio de caminantes* (1563) y en *Buen aviso y portacuentos* (1564), Timoneda explica lo que él creía que eran *patrañas* o *cuentos*. En el primero, en la Epístola al Lector, habla de «diversos y graciosos cuentos» que proceden no de la invención de su autor sino de los que ha «oído, visto y leído⁴» y su intención al narrarlos es que el que los lea o escuche pueda aprenderlos de memoria e introducirlos en su conversación⁵. Estos cuentos debían combinar el entretenimiento y la ejemplaridad y, según indica en la epístola al lector de *Buen aviso y portacuentos*, parece ser que consiguieron su propósito.

El último de los textos, *El Patrañuelo*, es el que tiene más relación con la novela corta; al igual que los otros, está encabezado por una epístola al lector en la que expone que el objetivo que pretende es el «pasatiempo y recreo humano» a través de la narración de lo que él denomina *patrañas*, «que no es otra cosa sino una fingida traza» con apariencia de verdad y similar a lo que en valenciano denominaban *rondallas* y en italiano *novellas*. Timoneda, como es bien sabido, toma gran parte de su materia narrativa de los textos de Boccaccio, lo cual podría explicar la relación que establece entre ambos términos. Maxime Chevalier (1982) observa que esta asociación terminológica no constituye un hecho aislado: Boscán en su traducción de *El Cortesano* de Castiglione al hablar de la *novella* como entretenimiento de la corte traduce *cuento* y Juan de Valdés, al buscar un término español para el italiano, también considera que *cuento* es lo más acertado; otros ejemplos que aduce son los de Vicente Espinel en *Marcos de Obregón* y Lope

⁴ Estas palabras ponen de manifiesto las fuentes de las que proceden los textos, es decir, de la tradición oral de los cuentos y los *exempla* y de la tradición escrita, posiblemente las narraciones de los *novellieri* italianos.

⁵ Vid. *El cortesano* de Castiglione (1528), especialmente el libro II en el que la conversación versa sobre el arte de narrar facecias y novelas cortas, como era usual en la corte de Urbino, lugar en el que transcurre el libro.

de Vega en *Las Fortunas de Diana*, que asimilan ambos términos e incluso los consideran intercambiables. La tesis de Chevalier es que *novela* es un italianismo tras el cual se oculta una realidad más profunda que va mucho más allá de las discusiones terminológicas; posiblemente los escritores españoles de relatos cortos vieron en el modelo boccacciano algo similar a lo que ellos escribían, pero en realidad sólo Cervantes y Suárez de Figueroa les otorgaron la distinción de *género literario* distinto al cuento; Suárez de Figueroa dice:

Por novelas al uso entiendo ciertas patrañas o consejas propias del brasero en tiempo de frío, que, en suma, vienen a ser unas bien compuestas fábulas, unas artificiosas mentiras. (...) Las novelas, tomadas con el rigor que se debe, es una composición ingeniosísima, cuyo ejemplo obliga a imitación o escarmiento. No ha de ser simple ni desnuda, sino mañosa y vestida de sentencias, documentos y todo lo demás que puede ministrar la prudente filosofía (178-179).

Suárez de Figueroa está haciendo una distinción entre dos géneros literarios y al mismo tiempo pone de manifiesto una dualidad entre oralidad y escritura que condiciona muy significativamente las características de cada uno de ellos; por una parte, las «novelas al uso» o «patrañas» son relatos de tradición oral que pertenecen al ámbito y a la memoria de una colectividad («propias del brasero en tiempo de frío»). Las novelas «tomadas con el rigor que se debe», por otra parte, son un género distinto en el que el ingenio debe mezclarse con la ejemplaridad y el didactismo, principio muy importante todavía en la literatura de la época.

Cervantes, en cambio, aboga por la originalidad de sus *Novelas ejemplares* y las desvincula tanto del cuento como de la tradición italiana:

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

Si bien este pasaje de Cervantes ha hecho correr ríos de tinta en las definiciones de la novela barroca, me parece muy necesario destacarlo porque aporta un matiz muy importante para la definición del género: el hecho de que «van creciendo en los brazos de la estampa», es decir, que son textos impresos cuya difusión se realiza desde la escritura y, en consecuencia, desde la lectura. Este es uno de los rasgos más importantes que permiten hablar de dos sistemas literarios distintos (la novela corta y el cuento) a partir de la dicotomía oralidad/escritura, pues sólo desde la difusión escrita del texto literario es posible hablar de una voluntad creadora por parte del autor y desde luego de unos determinados mecanismos y técnicas en la composición del texto literario.

En mi opinión la novela corta en España se debe definir en función de dos factores muy importantes: por una parte, a partir de su necesaria desvinculación de la preceptiva y por otra desde sus relaciones con el teatro⁶. Sólo aunando estas dos perspectivas es posible hablar del género que nos ocupa como algo real y tangible, fuera de especulaciones teóricas abstractas y en consonancia con la escritura de los textos literarios.

Su desvinculación con la preceptiva es una realidad que, como hemos visto, también se da en Italia. Si el hecho de adaptar los géneros *aristotélicos* como la épica o la tragedia a una normativa determinada dio lugar a numerosas discusiones, el solo hecho de pensar en el género de Boccaccio como algo que pudiera ser teorizado resultaba una empresa inabarcable. En España, si bien la discusión teórica acerca de la literatura no se desarrolla de una forma tan desmesurada como en Italia, la idea de escribir una preceptiva sobre la novela fue algo que pasó desapercibido, quizás porque entendieron que resultaría una empresa inútil. No podemos dejar de mencionar, sin embargo, la existencia de un esfuerzo aislado por tratar de conciliar el canon aristotélico con la composición de la novela corta: me refiero al prólogo escrito por Francisco de Lugo y Dávila que encabezó la edición de su *Teatro popular* (1622), una colección de novelas cortas. No es, desde luego, la originalidad de las ideas que allí se exponen, ni la forma como están dispuestas lo que se puede destacar de dicho prólogo, sino el hecho de tratarse del único texto teórico escrito en lengua castellana en el Siglo de Oro con la pretensión de realizar una preceptiva de la novela corta.

El «Proemio al lector» es una sabia declaración de intenciones que pretende, como era costumbre en la época, asociar el texto al tópico de la ejemplaridad y la utilidad agradable. De él hay que destacar la asociación de la novela corta con el concepto de fábula, entendida esta como una forma de «maña y blandura» para procurar que el provecho y enseñanza que encierra llegue de una forma clara y amena a todos los que la leen o escuchan. Bajo el auspicio de Santo Tomás emprende la tarea de la teorización y composición de las novelitas; destaca en primer lugar

⁶ La relación entre la novela y el teatro no es desde luego una innovación, sino un fenómeno que se encuentra, como señala Díaz-Plaja, «en la raíz subyacente de toda creación literaria» (1977:96). Creo necesaria esta puntualización para destacar la importancia de la relación entre estos dos géneros, ya que las interacciones que se establecen entre ambos es lo que va marcar la evolución particular de cada uno de ellos, en cuanto a que para entender la génesis de uno se ha de recurrir necesariamente al otro, tanto en lo que respecta a las fuentes como a las técnicas empleadas.

que la fábula debe componerse a partir de lo admirable⁷ y su función fundamental es conmover a los lectores para que eviten los vicios y lleguen a la verdad. Destaca el énfasis que Santo Tomás pone al hecho de que la fábula es una representación de las acciones y que, en consecuencia, puede conmover de una forma más *real* a sus receptores.

Lugo y Dávila defiende la adaptación de sus novelas a los principios de Santo Tomás, que están basados en la práctica sermonaria del *exemplum*, quizás con la pretensión de acercarlas a la *verdad* y a lo *creíble* desde el punto de vista tanto de la ideología cristiana como de la estética de Aristóteles. Esta voluntad por aunar el *paganismo* inherente a la fábula con la doctrina tomista responde no sólo a unas imposiciones eclesiásticas más o menos rígidas que condicionaban la publicación de determinados textos, sino también a un deseo de adscribir a una autoridad respetada y conocida su teoría de la novela. Por lo que respecta al estilo atribuye esa «ruptura de la lengua en varias frases» no a la originalidad de su pluma sino a las normas de la Retórica y la Oratoria, y más concretamente a las enseñanzas de Cicerón y Quintiliano.

A continuación, y tras esta peculiar declaración de principios que va a condicionar la composición de las novelas, expone en la introducción a las mismas lo que él considera que podría ser una teoría del género. Unas palabras de Ausonio («Ver erat et blando mordentia frigora sensus») abren el marco narrativo en el que se sitúan las novelas: tres jóvenes, Celio, Fabio y Montano, se reúnen en el jardín del primero para relatar novelas y pasar el rato agradablemente:

Demos principio al entretenimiento concertado ocupando las tardes en referir cada uno de los tres una Novela, explicando el lugar curioso que ocasionare la conversación, pues así conseguiremos el precepto de Horacio, acertando en mezclar lo útil con lo deleitoso (21).

El lugar se describe como un *locus amoenus* y recuerda además el escenario en el que se situaban ordinariamente los diálogos renacentistas y las colecciones de novelas. Se configura así un espacio narrativo que posee una doble intencionalidad: por una parte, sirve de marco para la narración de las novelas, técnica muy habitual en casi todas las recopilaciones de las mismas, y por otra construyen un lugar para la reflexión sobre el género. Esta dualidad del texto introductorio pone de manifiesto la presencia de una voz narrativa que se expresa también doblemen-

⁷ Riley (1960), en su estudio sobre la recepción del término en España en los Siglos de Oro, señala la necesidad de ver en la *admiratio* una categoría retórico-poética, en cuanto a que, por una parte, es el efecto lógico del discurso bien construido tanto en términos de temática como de estilo, y por otra es también el efecto de la ficción novelesca y épica.

te: de un lado como *auctor* de los relatos y de otro como *preceptista* en un deseo de llegar a configurar unas normas que puedan ser útiles para la escritura de las novelas. Además esa exposición de la teoría bajo el espejo de la ficción novelesca responde a una voluntad manifiesta por hacer de la píldora amarga de la preceptiva un dulce que sea del agrado de todos.

El texto se inicia con una alusión al *carpe diem* que lleva a los personajes a expresar su deseo de gozar de la primavera a través de un discurso de claras resonancias quevedescas («el pasado ya es ido; el porvenir no ha llegado; y el presente es un punto indivisible», 21). La voluntad de «ocupar las tardes en referir cada uno de los tres una novela» (21) se ve interrumpida por la petición de Fabio a Celio de que explique algo sobre el género, después de que este haya señalado lo que debe ser una novela a través de una enumeración de los modelos del género, que son: los textos italianos, Timoneda, Cervantes, las *Historias Trágicas* de Céspedes y Meneses y, ante el asombro del lector moderno, las historias de Teágenes y Cariclea de Heliodoro y las de Leucipo y Clitofonte de Aquiles Tacio, textos que pertenecen a la denominada *novela bizantina*, lo cual pone de manifiesto una vez más la confusión terminológica que en torno al género existía en la época⁸.

En su exposición de la teoría del género Fabio enumera una serie de puntos a partir de los cuales pretende definir la novela, y así considera que se ha de proceder en primer lugar a dar una definición del género, después a dar noticia de sus orígenes, a continuación habría que pensar sobre «qué género de fábula es la novela» y por último cuál ha de ser la preceptiva, la regla que se ha de seguir en su composición, es decir, de qué partes debe constar y a qué normas concretas debe sujetarse.

Celio trata rápidamente la cuestión de la etimología de la palabra fábula y la asocia, apoyándose en San Isidoro, a *fando* (fingir) o *fabular* (hablar), ambas relacionadas con la invención y la narración (el binomio resultante sería *narración inventada*, que es el significado más cercano al propósito que se pretende), y decide configurar brevemente los orígenes del género acogiéndose a tres autoridades: Aristóteles, Celio

⁸La lectura de este pasaje puede ser objeto de una doble interpretación; por una parte, es cierto que puede tratarse de una confusión de géneros al identificar textos que pertenecen a la novela bizantina y a la novela corta (sin tener en cuenta la relación que se establece con el texto de Timoneda y que hemos comentado anteriormente); por otra parte, en cambio, puede ser que Lugo y Dávila estuviera refiriéndose a novelas cortas de temática muy similar a la novela bizantina, al modo de «La española inglesa» de Cervantes, por ejemplo.

Rodighinio y San Isidoro⁹. La teoría aristotélica, sobradamente conocida, atribuye el origen de la fábula a Epicarmo y Formio que fueron, al parecer, los primeros en componer fábulas y argumentos de comedia¹⁰. Por lo que respecta a San Isidoro, este consideró que la fábula procedía de otro lugar:

Fabulas poetae a fando nominaverunt, quia non sunt res factae, sed tantum loquendo fictae. Quae ideo sunt inductae, ut fictorum mutorum animalium inter se conloquio imago quaedam vitae hominum nosceretur. Has primus invenisse traditur Alcmeon Crotoniensis, apellanturque Aesopiae, quia is apud Phyrigas in hac re polluit.

Fábula se deriva de fando (hablar), porque no trata de cosas reales, sino que son conversaciones fingidas, y se introdujeron para que, por medio de un coloquio fingido entre animales, apareciera cierta imagen de la vida de los hombres. El primero que la usó fue Almeón Crotoniense, y se llaman esópicas porque, entre los frigios, Esopo abundó en este género.

La reproducción de la definición aristotélica de fábula como «imitación de la acción» le permite hablar de una de las cuestiones más debatidas en el siglo XVI en materia de preceptiva: la unidad o variedad de las acciones narradas. Su defensa de la unidad de acción para la novela confirma su aceptación del modelo aristotélico, y esa analogía implícita que establece con la tragedia no es sino la adopción de la metodología de las poéticas al uso, esto es, la aplicación de los preceptos de la tragedia aristotélica, los únicos esbozados de forma completa por el estagirita, a la definición de cualquier género.

Para demostrar esta teoría Lugo y Dávila decide aunar la preceptiva aristotélica y la horaciana en una argumentación desordenada que mez-

⁹ Se puede decir que Lugo y Dávila no leyó a Aristóteles en 1622 en lengua castellana pues las primeras traducciones se realizan a partir de 1623, por lo que se puede deducir que su información procede de otras fuentes de tradición comentarística o bien que leyó el texto en latín o en italiano. Ambas opciones son posibles ya que es muy probable que Lugo y Dávila conociera ambas lenguas debido a su formación humanística (de hecho leyó en latín a San Agustín, San Isidoro y Ricchieri, como lo prueban las alusiones que realiza a ambos textos) y a los contactos que en esta época mantuvieron España e Italia. Caelius Rhodiginus, llamado en realidad Lodovico Ricchieri (1450-1520), fue uno de los humanistas más destacados del Cinquecento aunque quizás uno de los menos conocidos; su obra más importante son las *Lectionum antiquarum libri XXX*, escritas en 1516 y son un compendio de retórica y de poética.

¹⁰ Cfr. García Yebra n.52 y 93. Parece ser que los nombres de Epicarmo y Formis no aparecen en todos los manuscritos del texto aristotélico y Else considera incluso que se trata de una interpolación, pero en general aparecen en todas las ediciones modernas porque se considera que, interpolados o no, Aristóteles se refería a estos dos autores al hablar del origen de la fábula.

cla los primeros versos de la *Epístola a los Pisones* con la consideración aristotélica de la risa. La falta de unidad, según Lugo, induce a la burla porque el resultado de la variedad resulta grotesco, como se observa en los primeros versos del texto horaciano. A continuación, y de forma muy confusa, habla de los tipos de fábulas (racional, moral y mixta según Rodighinius) y de las partes de las mismas; considera que la novela, por sus características, debe pertenecer a lo que Rodighinius denomina *fábula moral* ya que su finalidad más importante es el didactismo. Por lo que respecta a las partes de la fábula (identificada explícitamente con la novela corta) indica que, según Aristóteles, son tres: peripecia, agnición y perturbación, que se corresponden con lo que el estagirita decía en el capítulo XI de su *Poética* sobre el asunto, con la diferencia de que lo que para Lugo y Dávila es *perturbación* («aquello confuso que suspende en la inquietud el ánimo, perturbando el verdadero conocimiento del suceso», 23) es para Aristóteles *παύση* o *lance patético*, según la traducción de García Yebra, término de significado bien distinto, ya que se trata de «una acción destructora o dolorosa, por ejemplo las muertes en escena, los tormentos, las heridas y demás cosas semejantes» (*Poética*, 14b10-13). Lógicamente Aristóteles se refería a los sucesos de la tragedia, por lo que Lugo y Dávila se ve obligado a adaptar la terminología y el contenido de la misma al género que él define.

Para la cuestión de la elocución y el estilo decide no repetir lo que otros con más autoridad que la suya ya han dicho y por eso se remite al libro III de la *Retórica* de Aristóteles y sus comentaristas, de los cuales cita a Pietro Vettori (*Commentarii in primum librum Aristotelis de arte poetarum*, 1560) y Piccolomini (*Annotationi nel libro della Poetica d'Aristotile*, 1575); para la construcción de la prosa se remite a Bembo y para las figuras a los rétores latinos (Cicerón, Quintiliano y Cipriano). Finalmente indica que cualquier ampliación que se quiera realizar acerca de esta cuestión, porque es amplia y en sus páginas no hay lugar para ella, es mejor dirigirse a la obra de Guido Cavalcanti¹¹.

El último aspecto que va a tratar es el de la imitación y el decoro de los personajes; por lo que respecta al primero repasa las teorías de Aristóteles y de Horacio para indicar que toda poesía y el arte en general son imitación de la naturaleza, y éste debe ser el principio fundamental

¹¹ Supongo que alude al *Giudizio d'una tragedia di Canace, & Macareo, con molte utili considerazioni circa l'arte della tragedia, & d'altri poemi* (1546), texto que se refiere a la tragedia *Canace* de Sperone Speroni, que según sus contemporáneos no podía llamarse *tragedia* porque no despertaba compasión ni temor (Cfr. Weinberg, 1963: 918 y ss.).

de cualquier poeta, de manera que cuando imite debe respetar las leyes del decoro naturales a cada uno de los personajes, o sea, «hablando el sabio como sabio, el ignorante como ignorante, el viejo como viejo, el mozo como mozo, sin exceder los límites de su talento y acomodándose al corriente de sus frases y palabras» (26).

El texto finaliza con una alusión a la condición ejemplarizante que debía tener el género que ha definido y que ya era un lugar común, desde Cervantes, en la práctica novelística del XVI y del XVII¹²; la formulación de esta idea tiene ecos ciceronianos por la presentación del género como un espejo de la vida y de las acciones de los hombres¹³:

El fin que tienen estos poemas, como ya apunté, es poner a los ojos del entendimiento un espejo en que hacen reflexión los sucesos humanos; para el hombre, de la suerte que en el cristal se compone así, mirándose en los varios casos que abrazan y representan las novelas, componga sus acciones, imitando lo bueno y huyendo lo malo. (26)

Lugo y Dávila no se extiende más y se remite de nuevo a la *Retórica* de Aristóteles como autoridad indiscutible en este campo. Es curioso observar cómo es consciente de que la escasa originalidad de sus principios, basados siempre en alguna autoridad indiscutible, tanto en lo que respecta a la teoría como a la práctica. La escasa repercusión del texto pone de manifiesto la imposibilidad de trazar una teoría de la novela al modo como se concebían las preceptivas de la época. Si comparamos este texto con el de Bonciani, creo que hay que destacar en ambos el mérito de haber realizado el intento de escribir una preceptiva del género aunque no se pueda hablar de ningún logro específico por parte de alguno de ellos. Lo importante, a mi modo de ver, es que es en esa imposibilidad de adaptar la novela corta a una teoría determinada donde está la clave del asunto, pues lo que va a caracterizar al género es su peculiar resistencia a la teoría. A partir de esa inadecuación a los preceptos, se debe empezar a pensar en el hecho de que «el arte nuevo de escribir novelas» es realmente un «arte nuevo», cuya novedad radica precisamente en su desvinculación de cualquier teoría. Sólo desde esta realidad es posible caracterizar al género tal y como fue concebido en su momento:

¹² Vid., entre otros, M^a Soledad Arredondo (1989) para la ejemplaridad en Diego de Ágreda y Vargas y Alberto Sánchez (1982) para Cervantes y Lugo y Dávila y sobre todo Américo Castro («La ejemplaridad de las novelas cervantinas», *NRFH*, 1948).

¹³ Siguiendo la estela de las *Novelas ejemplares* de Cervantes, muchas de las colecciones de novelas impresas en el siglo XVII tienen en su título alguna alusión a la citada ejemplaridad; indico a modo de ejemplo, valga la redundancia, además de las de Lugo y Dávila, el *Deleitar aprovechando* de Tirso de Molina, las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas o las *Historias peregrinas y ejemplares* de Céspedes y Meneses.

una forma de entretener y de enseñar a través de la narración de historias que poco tenían que ver con lo que se discutía en las academias literarias. Desde esta perspectiva el título que encabeza las novelitas de Lugo y Dávila tampoco resulta extraño, pues esa ambigüedad terminológica que encierra *Teatro popular*¹⁴ pone de manifiesto el hecho de que los preceptos de Aristóteles no bastan para explicar las peculiaridades del género.

Una teoría de la novela corta siempre sería incompleta si no se tuviera en cuenta sus relaciones con el teatro, particularmente con la comedia. Este fenómeno es muy evidente en la construcción de los textos y de alguna forma también en la teoría. Vuelvo a recordar que Aristóteles elabora una teoría de la épica a partir de un modelo dramático y que Lugo y Dávila aplica ese mismo modelo a su particular definición de la novela, pero donde se ve de una forma evidente ese trasvase de conceptos teóricos de un género a otro es en el tratado de Francesco Bonciani, ya citado. Su definición de la *novella* risible está basada en lo que Aristóteles dijo para la comedia y la tragedia y reconstruye un modelo en el que el objeto de imitación es lo risible, como sucede en la comedia. La filiación teórica que Bonciani realiza entre estos géneros se observa de una forma muy clara en su adaptación de las partes cuantitativas de la comedia a su definición de la *novella*, que, como puede observarse en el cuadro adjunto, coinciden con el modelo aristotélico y el donatiano en cuanto a la constitución de tres partes fundamentales que implican una introducción a los hechos (prólogo), el desarrollo (enredo) y el desenlace:

Tragedia	Comedia	Comedia	<i>Novella</i>
Aristóteles	Donato	Horacio	Bonciani
Prólogo	Prólogo	-	Prólogo
Episodios Coros	Prótasis Episodios	Actos I-IV	Enredo
Éxodo	Catástrofe	Acto V	Desenlace

¹⁴ Lugo se refiere al tan manido concepto de la vida como un teatro y pretende que sus novelas sean «la representación popular de este teatro» (14). Esta asociación de la novela, género narrativo, con la idea de la representación de la vida y de las costumbres humanas no deja de ser significativa, pero tampoco representa una peculiaridad especial ya que responde, como veremos, al espíritu de toda una época.

La propuesta de Bonciani no es puramente teórica, sino que responde a una realidad de la literatura italiana de la época que consistía en la puesta en escena de las *novelle* de Boccaccio y Bandello fundamentalmente, y si aceptamos la filiación histórico-literaria entre los *novellieri* italianos y los escritores españoles, veremos que la *teatralidad* de la novela corta española no es una particularidad especial de la misma, sino que procede de la concepción original del género (Borsellino, 1976 y 1978). De hecho muchos de los autores de novela corta llegaron a ella a partir del teatro, como Lope de Vega o Tirso, y el público que leía o escuchaba las famosas novelitas reconocía en aquellos lances de espadas y sortijas, en las intervenciones de un criado bufonesco o en los devaneos amorosos de la pareja protagonista las mismas escenas que había visto en el teatro. Moriñigo (1957: 61) indica que, por otra parte, era también muy frecuente la dramatización y puesta en escena de muchas de las novelas:

Los dramaturgos del tiempo transformaban en comedias cuantas novelas podían, cosa fácil ya que las novelas, argumento puro cuajado de acciones precipitadas alrededor de un caso de amor, se prestaban para eso. Y es curioso señalar que la lectura de tales novelas no lleva más tiempo que el que se necesitaría para ver representada si en vez de la forma narrativa asumiera la dramática.

Los procedimientos dramáticos de la novela corta han sido estudiados de forma parcial por Florence L. Yudin (1968 y 1969), quien señala que comedias y novelas comparten principios estilísticos y estructurales sin perder sus características propias. Llama *novelas comediescas* a aquellos textos que en su concepción o estructura tienen algo de teatral (división en *actos*, creación de *tipos* teatrales, agilidad en el diálogo, etc.) llegando a definir así lo que denomina *hibrid fiction*. Yo no creo que la novela corta sea un género híbrido, sino más bien un género abierto que se presta a la aceptación de formas procedentes de otros, no sólo el teatral sino también la pastoral, la novela picaresca, la bizantina, la morisca o la poesía.

El motivo por el cual se realiza en nuestras letras esta particular confluencia de géneros viene dado fundamentalmente por las características del entorno cultural en el que se movía la sociedad española de la época. Es natural que el teatro, introducido hasta la médula en dicha sociedad, formase parte también de las nuevas formas literarias que se estaban cultivando. Por otra parte, hay que destacar que en España nunca se dieron lo que podríamos llamar géneros puros, tal y como estos se concebían en las poéticas, quizás por la falta de preceptistas o por lo que Riley (1989) denomina «la eterna brecha abierta entre la teoría y la práctica literarias» y podemos retroceder, por ejemplo, hasta *La Celestina* o el

Libro de Buen Amor, obras en las que los límites genéricos no están demasiado claros; los siglos XVI y XVII son además las grandes épocas de *experimentación* y creación de nuevas formas literarias, cuyos ejemplos más paradigmáticos son la renovación de la poesía y la creación de la novela y es bien conocida la reforma que Lope de Vega realizó en el teatro, creando un modelo de comedia muy peculiar.

La práctica combinada de teatro y novela fue, por otra parte, una constante en muchos de los autores de la época; además de Lope y Tirso también Castillo Solórzano y Cervantes fueron dramaturgos, aunque de menor importancia, y su experiencia en las tablas influyó sobremanera en su novelística. La frustrada vocación dramática de Cervantes no supuso un detrimento para el desarrollo de su novela sino todo lo contrario, ya que en el teatro aprendió las técnicas que hicieron de su novelística la antesala de la novela moderna. Jill Syverson-Stork (1986) desarrolla la idea de la relación entre la formación de la novelística moderna y las técnicas del teatro aplicadas a los géneros épico-narrativos y dice así:

To say that the modern novel was born of a desire to dramatize the human predicament, was aided in the realization of this goal not only by Cervantes' (and his followers') unique talents and vision, but by a fascination and experience with the dramatic mode, is not saying anything terribly new. All literature was, of course, born of drama; and literature, through the ages, has intended nothing less than to imitate man and his experiences, by creating vivid pictures before the reader's mind. (14)

El desarrollo de técnicas teatrales en la novela corta es, pues, un fenómeno mucho más importante que el de la simple contaminación de géneros literarios por motivos temáticos o estructurales, ya que permiten la *visualización* de la escena a través de la palabra y la disposición de los elementos del texto, lo cual implica un mayor acercamiento al lector. Me parecen, por tanto, muy significativas unas palabras de Syverson-Stork que se refieren precisamente a las características que he nombrado:

The proximity between dramatic and narrative techniques belies the origin of Cervantes' revolutionary art of story-telling in *Don Quixote*, and inaugurates the formal as well as the thematic concerns of all modern novelists: inviting readers to visualize the palpable as well as the untenable, to hear and feel what is elusive or concrete with equal impact and resonance. Before Cervantes' novel, only drama afforded such immediacy of experience, but *Don Quixote* provides a narrative texture which beckons the reader to share, in Americo Castro's words, «hom it felt to exist within the happening». (15)

Hay que plantearse, sin embargo, si se puede elaborar una teoría del género de la novela corta respetando sus peculiares características dra-

máticas; de hecho, la atribución de cualidades teatrales a las novelas compuestas en España en el siglo XVII no es una interpretación de la crítica contemporánea (Moriñigo, 1957; Baquero Goyanes, 1983; Brownlee, 1981; Yudin, 1968 y 1969; Syverson-Stork, 1986), sino algo comentado por sus coetáneos. Lope de Vega, por ejemplo, en *El desdichado por la honra*, decía que «tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias», afirmación que para Baquero Goyanes (1983:13) es «una de las claves orientadoras de lo que ambas especies - así emparejadas - llegaron a suponer para el público - espectador y lector - del siglo XVII español». También Cervantes declara abiertamente tanto en el *Quijote* como en las *Novelas ejemplares* lo que la práctica combinada de ambos géneros supuso para la creación y desarrollo de su novelística. De hecho, Don Quijote es un *personaje* de comedia, la *teatralización* de la *persona* don Alonso Quijano y él mismo se reconoce así, *personaje* del gran teatro del mundo:

Así es verdad -replicó don Quijote-; porque no fuera acertado que los atavíos de la comedia fueran finos, sino fingidos y aparentes, como lo es la misma comedia, con la cual quiero, Sancho, que estés bien, teniéndola en tu gracia, y por el mismo consiguiente a los que las representan y a los que las componen, porque todos son instrumentos de hacer un gran bien a la república, *poniéndonos un espejo a cada paso delante, donde se ven al vivo las acciones de la vida humana*¹⁵, y ninguna comparación hay que más al vivo nos represente lo que somos y lo que habemos de ser como la comedia y los comediantes (641).

Fernández de Avellaneda en el prólogo a su apócrifo *Quijote* dice del original cervantino que «como casi es comedia toda la *Historia de Don Quijote de la Mancha*, no puede ni debe ir sin prólogo», refiriéndose a la primera parte de que debía constar la comedia según la tradición clásica y a la tradicional alusión al público que se hacía al inicio de la representación.

Dice Moriñigo al respecto, y no sin razón como hemos visto, que «la idea de que comedias y novelas son un mismo tipo de creación en moldes distintos estaba profundamente enraizada en el público y los autores» (61); Suárez de Figueroa o el mismo Avellaneda llamaban a las *Novelas Ejemplares* de Cervantes *comedias en prosa* y Vélez de Guevara, que subtitula *El Diablo Cojuelo* como novela, dice que su obra «nace a

¹⁵ Cervantes recoge aquí parte del tópico ciceroniano sobre la comedia, según el cual ésta es «imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis»; su atribución a Cicerón es también un tópico ya que no se documenta en ninguno de sus escritos. Lo único cierto es que en el XVI y en el XVII se conoció gracias a la tradición donatiana.

luz concebida sin teatro original», expresión que Enrique Miralles anota en su edición relacionándola con el ámbito religioso (*pecado original*), idea que comparto aunque sólo en parte, pues posiblemente Vélez de Guevara hace alusión a la citada práctica de novelización de comedias y teatralización de novelas.

Además de estos comentarios puntuales hay que destacar la peculiar preceptiva que Lope de Vega desarrolla en su obra novelística, que responde a un deseo de dotar de unas «reglas» a un género que había nacido sin ellas. Lo que según Lope se podría denominar un «arte nuevo de hacer novelas» está íntimamente relacionado con su teoría de la comedia, a la que alude en sus constantes intervenciones en las novelas a Marcia Leonarda:

Demás que yo he pensado que tienen las novelas los mismo preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte, y esto, aunque va dicho al descuido, fue opinión de Aristóteles (1009).

Esta frase recoge una idea importantísima tanto para comprender lo que Lope entendía por novela como para poder intuir que detrás de ella subyace el espíritu de toda una época. Para Lope tanto la comedia como la novela tienen «los mismos preceptos», es decir, ambas se rigen por las mismas reglas. Si por reglas hemos de entender lo que él expone en su «Arte Nuevo», entonces es lícito hacer una comparación entre esa *preceptiva teatral* y la peculiar *preceptiva novelesca* que expone entre las páginas de sus *Novelas a Marcia Leonarda*.

Lope configura su peculiar preceptiva, tanto de la comedia como de la novela corta, condicionado por una curiosa antinomia entre la teoría literaria vigente y el gusto del público (Pabst, 1972), elemento que no aparecía en las poéticas italianas; el fervor popular hacia sus comedias se vierte en el *Arte Nuevo* en términos lucrativos:

y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron;
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto. (238)

El dramaturgo presenta en su peculiar preceptiva una curiosa justificación de su teoría sobre la composición de la comedia, pero antes decide demostrar su conocimiento de la preceptiva que le precede y que, sin embargo, él no respeta; el inicio del texto, como también el de *Las fortunas de Diana*, es la recreación del *topos* de la escritura por orden de otro, pero la diferencia está en que el del *Arte* es un *topos* real porque Lope escribe a petición de la Academia de Madrid, tal y como se hacía en Italia, y el segundo es fruto de la ficción novelesca y de la irónica modestia de un Lope que, al contrario de su labor como comediógrafo,

tiene que reconocer que no fue él el primero en *novelar* en lengua castellana.

La *captatio* continúa en la demostración de su conocimiento de las teorías de la comedia, que se remontan a Aristóteles y continúan con Donato, Horacio, Terencio y Robortello, los pilares fundamentales de la teoría de la comedia renacentista (Vega, 1995); sin embargo, Lope ve que estas teorías no parecieron dar fruto en España porque nadie escribía comedias al modo de la preceptiva, de ahí que se crea en la obligación de escribir un texto que explique lo que era el «arte hacer comedias en España» (v.134).

En sus *Novelas a Marcia Leonarda*, contrapunto novelesco del *Arte Nuevo*, también hace un seguimiento histórico del género, pero esta vez no de sus preceptos, porque no existen, sino de su práctica:

En tiempo menos discreto que el de agora, aunque de más hombres sabios, llamaban a las novelas cuentos. Estos se sabían de memoria, y nunca que yo me acuerde, los vi escritos, porque se reducían sus fábulas a una manera de libros que parecían historias, y se llamaban en lenguaje puro castellano *caballerías*, como si dijésemos: *hechos grandes de caballeros valerosos*. Fueron en esto los españoles ingeniosísimos, porque en la invención ninguna nación del mundo les ha hecho ventaja, como se vee en tantos *Esplandianes*, *Febos*, *Palmerines*, *Lisuartes*, *Florambelos*, *Esferamundos* y el celebrado *Amadís*, padre de toda esta máquina, que compuso una dama portuguesa; el Boyardo, el Ariosto y otros siguieron este género, si bien en verso; y aunque en España también se intenta, por no dejar de intentarlo todo, también hay libros de novelas, y dellas propias, en que no le faltó gracia y estilo a Miguel de Cervantes.

En pocas palabras Lope describe la trayectoria del género novelesco aunque con evidentes confusiones de orden terminológico y genérico; la inicia con la identificación del género con el cuento, relación que, como hemos visto, era muy frecuente en nuestras letras, y continúa con la novela de caballerías y lo que en Italia se denominaba *romanzo*, para finalizar con el ejemplo de Cervantes y las *Novelas ejemplares* que se corresponden con la italiana *novella*. Por todo lo dicho en las páginas anteriores se observa una importante confusión de índole genérica: Lope agrupa en una misma clasificación el cuento, el *romanzo* o la novela de caballerías¹⁶ y la *novella* o novela corta. Alejado de la preceptiva, quiso

¹⁶ Identifico *romanzo* con novela de caballerías para respetar el sentido original del texto de Lope y también porque ambos géneros tienen notables afinidades; no creo, de todas formas, que la cuestión sea saber si pertenecen al mismo modelo genérico sino si proceden de una misma tradición que permita la aparición de los dos géneros de características muy similares. La cuestión permanece abierta en espera de una investigación a fondo que permita aclarar la relación que, desde un punto de vista supranacional, existe entre estos dos géneros.

quizás exponer lo que él consideraba que quería decir *novela*¹⁷ desde su experiencia como lector.

Lope sabe que a su público no le sirve la excusa de la preceptiva, ni al de sus novelas ni al de sus comedias, por lo que el paso siguiente será dar a luz las claves de un arte a medio camino entre el fervor popular y los dictados de la teoría para la comedia y, en el caso de la novela corta, entre los ruegos de Marcia Leonarda y el pretendido, y a veces fingido, entretenimiento moralizante que desde Cervantes persiguen los novelistas.

La preceptiva de Lope, tanto para las comedias como para las novelas, se mueve en esta dicotomía y es aquí donde se encierra el significado de la frase que abre este artículo; si las novelas se rigen por la misma preceptiva que las comedias quería decir que se trata de dos géneros condicionados por una parte por el público, y por otra por una preceptiva hasta cierto punto *improvisada* por el autor, que en las comedias se expresa en su *Arte nuevo* y en las novelas en las digresiones que recorren el texto dedicado a Marcia Leonarda.

La comedia, como expresa desde las primeras líneas del *Arte Nuevo*, se deben al público que las pide a gritos en los corrales y que además es el que contribuye económicamente a su mantenimiento; Lope, ante la academia, tiene que justificar esa dedicación hacia quienes le aplauden, pero al mismo tiempo, y según los cánones de la época, ha de establecer unas reglas (vv.147-156):

Si pedís parecer de las que agora
están en posesión, y que es forzoso
que el vulgo con sus leyes establezca
la vil quimera deste monstruo cómico,
diré el que tengo, y perdonad, pues debo
obedecer a quien mandarme puede,
que, dorando el error del vulgo, quiero
deciros de qué modo las querría,
ya que seguir el arte no hay remedio,
en estos dos extremos dando un medio.

¿Cuáles son las normas que hay que respetar en la composición de la comedia según Lope? Las que se debaten sin cesar en los tratados renacentistas y en las preceptivas al uso: la unidad de acción y tiempo, la división del texto en actos, el decoro del personaje tanto en lo que respecta a la lengua como a su comportamiento y la libertad temática,

¹⁷ Brownlee opina que esta aparente confusión «is symptomatic of the ambiguous meaning which this generic designation has for Lope, an implicit indication of his perception of the genre» (47)

aunque lo que más gustan son los casos de honra (Américo Castro, 1916; Menéndez Pidal, 1936; Correa, 1958) y las acciones virtuosas de los personajes. La desviación de la norma la constituye la definición de la tragedia-comedia, un género polémico por su carácter híbrido pero que en realidad es el nombre que se podría dar a una parte importante del teatro escrito en España en el siglo XVII.

En estas coordenadas se inscribe la teoría de la *novela comediesca* y Lope se remite en *El desdichado por la honra* a Aristóteles; no da explicaciones sobre cómo debe ser su composición, baste lo dicho para las comedias. Si hemos de verter los preceptos de estas sobre las novelas obtenemos una preceptiva muy similar a la dictada por Lugo y Dávila: unidad de acción y tiempo, el decoro de los personajes, la corrección lingüística... no en vano se trata de textos escritos en la misma época que pretenden asimilar una teoría extraña a unas obras que no fueron creadas sobre ella.

Así pues se puede decir que realmente existió una teoría de la novela corta en España, pero de una forma muy peculiar, como hemos visto, y alejada de las rígidas preceptivas de su época. Su confluencia con el teatro nos permite hablar de un género dinámico que tiene poco que ver con el limitado esquema aristotélico que Lugo y Dávila presenta, y nos acerca de alguna forma a lo que se puede llamar ya en el siglo XVII *novela moderna*: un género desvinculado de la teoría, en mutación constante y con clara voluntad de renovación. Hablar de un «arte nuevo de hacer novelas» implica, pues, aceptar la paradoja de que la novedad de ese *arte* consiste en su inexistencia como preceptiva o como norma de composición literaria, en favor de la libertad artística y de la reflexión pausada sobre la literatura en el seno mismo de las obras literarias.

FUENTES PRIMARIAS

- Ágreda y Vargas, Diego de *Novelas Morales* (1620), Madrid, 1724.
 Aristóteles *Poética*, ed. y trad. de Josep Alsina Clota, Barcelona: Bosch, 1985.
 Aristóteles *Poética de Aristóteles*, ed. y trad. de Valentín García Yebra, Madrid: Gredos (1974), 1992 reimpr.
 Boccaccio, Giovanni *Decameron*, ed. Vittore Branca, Firenze: Felice Le Monier, 1965.
 Bonciani, Francesco *Lezione sopra il comporre delle novelle* (1573), Trad. cast: *Lección sobre la composición de las novelas* en M^a José Vega, 1993.
 Castiglione, Baltasar de *El cortesano* (1528), ed. Rogelio Reyes, Madrid: Espasa-Calpe, 1984⁵.

- Cervantes, Miguel de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605-1615), ed. Martín de Riquer, Barcelona: Planeta, 1990¹⁰.
- Cervantes, Miguel de *Novelas ejemplares* (1613), ed. Harry Sieber, Madrid: Cátedra, 1991.
- Denores, Giason *Discorso intorno a que'principii, cause et accrescimenti che la comedia, la tragedia et il poema eroico ricevono dalla filosofia morale e civile e da' governatori delle repubbliche; onde si raccoglie la diffinizione e distinzione della poesia nelle predette tre sue parti e la descrizione particolare di ciascheduna.* (1586) en B. Weinberg, 1970: 372-419.
- Fernández de Avellaneda, Alonso «Prólogo» a *El Quijote*, ed. Agustín del Saz, Barcelona: Juventud, 1980.
- Horacio *Epístola a los pisones*, ed. Aníbal González, Madrid: Taurus, 1987.
- San Isidoro, *Etimologías*, ed. y trad. de J. Oroz Reta, 2 vols, Madrid: BAC.
- López Pinciano, Alonso *Philosophía Antigua Poética* (1596), ed. Alfredo Carballo, Madrid: CSIC, 1956.
- Lugo y Dávila, Francisco de «Prólogo» a *Teatro popular* (1622), ed. Emilio Cotarelo, Madrid: Viuda de Rico 1906.
- Minturno, Antonio Sebastiano *De Poeta* (1559), Wihlem Fink Verlag, München, 1967.
- Minturno, Antonio Sebastiano *L'arte poetica* (1564).
- Suárez de Figueroa, Cristóbal *El pasajero* (1617), ed. Isabel López Bascañana, Barcelona: PPU, 1988.
- Timoneda, Juan *El Patrañuelo*, ed. Rafael Ferreres, Madrid: Castalia, 1971.
- Timoneda, Juan *Buen aviso y portacuentos. Sobremesa y alivio de caminantes*, Madrid: Espasa-Calpe, 1990.
- Trissino, Giovan Giorgio *La poetica* (1562), Wilhelm Fink Verlag: München. 1969.
- Vega, Lope de *Arte Nuevo de hacer comedias* (1609), en *Obras poéticas* de Lope de Vega, ed. José Manuel Blecua, Barcelona: Planeta, 1989².
- Vega, Lope de *Novelas a Marcia Leonarda* (1622-1624), en *Obras poéticas* de Lope de Vega, ed. José Manuel Blecua, Barcelona: Planeta, 1989².

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arredondo, M^a Soledad (1989) «Novela corta ejemplar y moral: las *Novelas morales* de Ágreda y Vargas», en *Criticón*, 46: 77-94.
- Baquero Goyanes, Mariano (1949) «Sobre la novela y sus límites», en *Arbor*, 42: 271-283.

- Baquero Goyanes, Mariano (1950) «La novela y sus técnicas», en *Arbor*, 54: 169-86.
- Baquero Goyanes, Mariano (1983) «Comedia y novela en el siglo XVII», en *Serta Philologica. Homenaje a F. Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra.
- Barella, Julia (1988) «Bibliografía: Academias literarias», en *Edad de Oro*, VII: 189-195.
- Barella, Julia (1994) «Heliodoro y la novela corta del siglo XVI», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 529-530: 203-222.
- Borsellino, Nino (1976) *Rozzi e Intronati: Esperienze e forme di teatro dal «Decameron» al «Candelaio»*, Roma, Bulzoni.
- Borsellino, Nino (1988) «Novella e commedia nel cinquecento», en *La novella Italiana. Atti del Convegno di Caprarola*, Roma, Salerno: 469-482.
- Brownlee Scordilis, Marina (1981) *The poetics of literary theory. Lope de Vega's «Novelas a Marcia Leonarda» and their cervantine context*, Madrid, Porrúa.
- Curtius, Erns R. (1989) *Literatura europea y Edad Media latina*, 2 vols, Madrid, FCE.
- Chevalier, Maxime (1976) *Lectura y lectores en la España del siglo XVII y XVIII*, Madrid, Turner.
- Chevalier, Maxime (1982) «Sur les notions de conte et de nouvelle au siècle d'Or», en *Traditions populaires et diffusion de la culture en Espagne*, Publications de l'Institut d'Études Ibériques, I, Université de Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux.
- Díaz-Plaja, Guillermo (1963) *Cuestión de límites: Cuatro ejemplos de estéticas fronterizas (Cervantes, Velázquez, Goya, el Cine)*, Madrid, Revista de Occidente.
- Díaz-Plaja, Guillermo (1977) *En torno a Cervantes*, Pamplona, Eunsa.
- Else, Gerald F. (1957) *Aristotle's Poetics: The Argument*, Leiden, University of Iowa.
- González de Amezúa, Agustín (1951) «Formación y elementos de la novela cortesana», en *Opúsculos histórico-literarios*, I, Madrid, CSIC.
- Laspéras, Jean-Michel (1987) *La nouvelle en Espagne au siècle d'Or*, Université de Montpellier.
- Moriñigo, Marcos A. (1957) «El teatro como sustituto de la novela en el Siglo de Oro» en *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, 2: 41-61.
- Pabst, Walter (1972) *La novela corta en la teoría y en la creación literaria. Notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas*, Madrid, Gredos.

- Riley, E.C. (1960) «Aspectos del concepto de *admiratio* en la teoría literaria del Siglo de Oro», en *Studia Philologica. Homenaje a Lázaro Carreter*, III: 173-183.
- Riley, E.C. (1989) *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus.
- Ripoll, Begoña (1991) *La novela barroca. Catálogo bio-bibliográfico (1620-1700)*, Universidad de Salamanca.
- Sánchez, Alberto (1982) «De las Novelas Ejemplares de Cervantes a las novelas morales de Lugo y Dávila», en *Anales Cervantinos*, XX: 135-151.
- Syverson-Stork, Jill (1986) *Theatrical Aspects of the Novel: A Study of «Don Quijote»*, Valencia, Albatros.
- Vega, M^a José (1993) *La teoría de la novella en el s.XVI: la poética neoaristotélica ante el Decamerón*, Cáceres, Asociación de Estudios sobre el Renacimiento Europeo y la Tradición clásica.
- Vega, M^a José (1995) «Teoría de la comedia e idea del teatro: los *Praenotamenta* terencianos en el siglo XVI», *Epos. Revista de Filología*, XI, Madrid, UNED.
- Weinberg, Bernard (1963) *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 vols, Chicago, The University of Chicago Press.
- Yudin, F.L, 1969, «Theory and practice of the novela comediesca», en *Romanische Forschungen*, LXXXI: 585-594.
- Weinberg, Bernard (1968) «*The novela corta as comedia: Lope's las Fortunas de Diana*», en *Bulletin of Hispanic Studies*, XLV:181-188.

LUISA M^a GUTIÉRREZ HERMOSA
UNIVERSIDAD POMPEU FABRA
e-mail: gutierrez_luisa@huma.upf.es