

LITERATURA MEDIEVAL

Volume IV

ACTAS DO IV CONGRESSO
DA
ASSOCIAÇÃO HISPÂNICA DE LITERATURA MEDIEVAL
(Lisboa, 1-5 Outubro 1991)

Organização de
AIRES A. NASCIMENTO
e
CRISTINA ALMEIDA RIBEIRO

EDIÇÕES COSMOS

Lisboa
1993

© 1993, **EDIÇÕES COSMOS e ASSOCIAÇÃO HISPÂNICA
DE LITERATURA MEDIEVAL**

Reservados todos os direitos
de acordo com a legislação em vigor

Capa

Concepção: Henrique Cayatte
Impressão: Litografia Amorim

Composição e Impressão: **EDIÇÕES COSMOS**

1ª edição: Maio de 1993
Depósito Legal: 63841/93
ISBN: 972-8081-07-3

Difusão

LIVRARIA ARCO-ÍRIS

Av. Júlio Dinis, 6-A Lojas 23 e 30 — P 1000 Lisboa
Telefones: 795 51 40 (6 linhas)
Fax: 796 97 13 • Telex: 62393 VERSUS-P

Distribuição

EDIÇÕES COSMÓS

Rua da Emenda, 111-1º — 1200 Lisboa
Telefones: 342 20 50 • 346 82 01
Fax: 347 82 55

Del *Exemplum* a la Novela Corta Barroca: la Ejemplaridad Confusa de Juan Perez de Montalban

María Jesús Ruiz

Universidad de Cádiz

En su imprescindible estudio sobre la novela corta, W. Pabst¹ explicó minuciosamente hasta qué punto buena parte de nuestra literatura del Siglo de Oro debía su carácter específico a lo que el autor llamaba la «terca supervivencia de la teoría de los ejemplos»². Efectivamente, la intención pedagógica supone, en la literatura española, una constante que arranca de la Edad Media y se mantiene, de forma clara y diversa, al menos hasta el siglo XVII. En esta centuria, determinados productos literarios que podemos calificar como puramente barrocos se nos mostrarían hasta cierto punto ininteligibles si en su estudio no tuviéramos en cuenta la huella profunda que los mismos guardan del *exemplum* medieval.

La persistencia del *exemplum* en la época barroca aparece como un fenómeno especialmente interesante y atractivo en un género la novela corta que, de entrada, suele afiliarse genéticamente a una literatura más alejada de afanes didácticos: la narrativa de los *novellieri* italianos (Boccaccio, Giraldo Cinthio, Straparola, etc.)³. Pero si esta filiación resulta ineludible no ha quedado menos demostrado que la prosa de los *novellieri* no es la única paternidad reconocida de la novela corta española; junto a aquélla y en igual orden de importancia, juegan un papel fundamental el enorme acervo de literatura oral⁴ con que contaba en ese momento la cultura española a la vez que un «amplio concepto de literatura moralizadora»⁵, concretada en los *exempla* (de carácter religioso) y los *nova* (de corte trovadoresco) medievales.

De lo dicho hasta ahora se podrá suponer que el objetivo de este trabajo no es, ni mucho menos, demostrar la supervivencia del *exemplum* en los novelistas postcervantinos, algo que ya resulta una obviedad. Pretendemos, entonces, analizar en lo posible qué formas nuevas adoptó la escritura moralizante en el siglo XVII, bajo qué novedosos ropajes recibieron los lectores barrocos la literatura ejemplar en la que sin duda se fundaban las tan leídas novelas amorosas de la época. Y de entre el marasmo de novelitas que guardan este carácter nos fijaremos especialmente en la titulada *La mayor confusión*, de Juan Pérez de Montalbán⁶, novelista precoz y polémico en su tiempo cuya dudosa intención moralizante fue piedra de escándalo desde el momento de la publicación de sus relatos.

Reseñaremos, antes que nada y muy brevemente, cómo es el *exemplum* que los autores del siglo XVII heredan de la Edad Media y cuáles son las repercusiones más visibles que el género obtiene en las colecciones de novela corta.

Según M. J. Lacarra, una acepción amplia del *exemplum* obligaría a definirlo como «una foram narrativa breve de la que se extrae una enseñanza moral»⁷; una definición modificada pero igualmente aceptable da C. Cuevas para quien teniendo en cuenta las características formales, temáticas y funcionales que el género medieval adopta en el Barroco, el término sería aplicable a todo «dicho o relato breve en prosa, que puede servir de prueba o ilustración a una doctrina religiosa, o de paréntesis a una conducta moral»⁸. Parece indiscutible que, bajo su formulación medieval, los *exempla* fueron lectura frecuente en los Siglos de Oro, difundidos a través de tratados espirituales, colecciones hagiográficas o colecciones de *ejemplos* propiamente dichas⁹, a la vez que se siguieron utilizando y creando en la retórica eclesiástica, si tenemos en cuenta el valor que Fray Luis de Granada, por ejemplo, da a su uso en la predicación: «hace que la materia sea más adornada, perceptible, probable y presente»¹⁰.

Desde un primer momento, pues, se asocia el *exemplum* con el arte de narrar y en todas las definiciones y opiniones sobre el género puede advertirse, además, un reconocimiento de que a través de él se facilita la recepción de la doctrina, es decir, se le admite una esencial función de deleite. En este sentido, P. Palomo apunta que, al menos desde don Juan Manuel, los escritores aceptan como algo irrefutable que la enseñanza provechosa debe ir acompañada de entretenimiento y que la fórmula que aconseja «envolver la medicina en dulce» es tan antigua como nuestra misma literatura¹¹.

Según hemos visto, esta convicción llega a los autores del Siglo de Oro no sólo sin alteraciones, sino enriquecida en tanto se le concede al *exemplum*, además de la función de entretenimiento, la de hacer que la historia que se narra aparezca como más «perceptible, probable y presente», cualidades todas que apuntan a la exigencia de verosimilitud¹², tan presente en la conciencia de los autores de la época.

La cuestión es que la famosa fórmula horaciana *delectare-prodesse* se va a imponer con más fuerza que nunca entre los cultivadores de la novela corta barroca¹³, llegando a constituir una verdadera condición *sine qua non* sobre todo desde Cervantes, si admitimos con E. Rodríguez Cuadros que con la publicación de las *Novelas ejemplares* (1613) culmina y cristaliza el proceso de síntesis entre la tradición española de los *exempla* y la narrativa italiana¹⁴. Desde su misma génesis, por tanto, la novela corta del siglo XVII español se distancia de la italiana por la especial preocupación que muestra por ofrecer al lector una enseñanza provechosa amén de un entretenimiento para su ocio¹⁵, algo que no hace sino destacar el esfuerzo exclusivo de nuestros novelistas por acomodarse a los gustos del público¹⁶.

Esta actitud fundamental hacia el receptor y las repercusiones que la misma tiene en el mensaje novelístico caracterizan a la novela corta del XVII como un producto puramente barroco, pues se integra estrictamente en algunas de las coordenadas culturales reconocidas como indiscutibles para esta época, en concreto en las señaladas por J. A. Maravall en su clásico estudio *La cultura del Barroco*¹⁷. Según el autor, la obra artística del seiscientos posee una especial facilidad para recuperar y actualizar recursos moralizadores típicamente medievales, proceso que se inscribe en un fenómeno que afecta a todas las manifestaciones culturales: la *refeudalización*. Al mismo tiempo, para Maravall comienza en este siglo la verdadera «literatura de masas», se concibe por primera vez la obra como objeto de consumo¹⁸, lo que apela a la preocupación del autor por «dar gusto» a un público mayoritario. Uno y otro síntomas no nos hablan sino de una realidad concreta: el convencimiento de los autores españoles de la capacidad de persuasión de la literatura.

La intención aparente del novelista, pues, no ofrece dudas: la obra debe estar encaminada al adoctrinamiento moral de un lector masivo que recibirá la enseñanza con agrado si ésta le aporta un entretenimiento para su ocio. El problema surge para la crítica que no para el autor cuando comienza a apreciar contradicciones «antinomias», en palabras de W. Pabst¹⁹ entre las protestas de ejemplaridad y moral edificante que los escritores barrocos estampan en sus prólogos y la dudosa rectitud moral que parece impregnar el contenido de muchas novelas.

La feliz idea cervantina de poner al frente de su colección la determinación de «ejemplares» fue seguida casi indiscriminadamente por los novelistas barrocos que, en una muestra de los que algunos han calificado como falta de pudor, unían a la intención implícita del título declaraciones explícitas en los prólogos acerca de sus objetivos doctrinales²⁰. La cuestión ha levantado las suficientes ampollas y ha sido lo suficientemente debatida para que aquí volvamos sobre ella; sólo diremos que las posturas de la crítica comenzaron por repartirse entre los que adivinaban una sinceridad sin tacha tras las palabras de los autores y los que estaban convencidos de que prólogos y títulos eran producto de una pluma hipócrita, aunque la hipocresía quedara justificada por salvar a la obra de sospechas inquisitoriales. En este sentido, el decisivo estudio de W. Pabst antes citado dio un paso hacia el eclecticismo y empezó a clarificar la cuestión concibiendo el problema como algo estrictamente literario y reconociendo a los preliminares de las obras como *lugares comunes* heredados de la tradición²¹.

De cualquier forma, la relación que interesa para analizar el posible contenido ejemplar de estas novelas no es la que establece la crítica con la materia estudiada, sino la que sin precedentes se dio entre autor y lector en el siglo XVII. Entre ambos factores existía un absoluto consenso, un acuerdo sin fisuras. Si, como hemos dicho, el autor tenía plena conciencia de su capacidad de persuadir al lector, éste ejerce a la vez una función persuasoria, en tanto condiciona el éxito o fracaso de un autor que comienza a ser profesional, un autor que, en último término, queda sometido al lector *discreto* que emplea la novela como «expresión suprema de la ideología dominante»²². Según esto la novela corta, objeto de manipulación y consumo, es una muestra más del dirigismo cultural barroco²³ y, como tal, eficaz y novedosa continuadora del *exemplum* medieval, ahora remozado, sutilmente adornado por la ficción novelesca. Veamos hasta qué punto pudo sofisticarse el adoctrinamiento en el aparentemente inmoral relato de Pérez de Montalbán.

El autor publicó su colección de novelas (*Sucesos y prodigios de amor*) en 1624²⁴, obteniendo un inmediato y continuado éxito de público, si tenemos en cuenta que fueron al menos quince las ediciones que vieron la luz a lo largo del siglo XVII y unas seis más las que se imprimieron durante el XVIII, a las que hay que sumar las traducciones al francés, inglés e italiano²⁵. La cuarta novela del volumen, titulada *La mayor confusión*²⁶ sufrió un largo calvario de censuras y prohibiciones a cargo del Santo Oficio²⁷, que nunca apreció las honestas intenciones que guiaron al autor a plantear así su relato:

Casandra, una viuda joven y algo ligera, pone los ojos en su propio hijo, don Félix, un adolescente con quien logra tener relaciones haciéndole pasar por una criada. El resultado de este primer incesto es el embarazo de Casandra, que envía a su hijo a Flandes y da a luz en secreto a Diana. Al cabo de los años don Félix, ya maduro, regresa a Madrid y se encuentra con su madre y con Diana, que vive con Casandra como hija adoptiva. Inmediatamente, el caballero se enamora de Diana y ésta le corresponde, lo que pone alerta a Casandra sobre el pecaminoso amor que pueden vivir sus hijos. Para evitarlo, la dama intenta varias tretas que al final resultan vanas, ya que don Félix y Diana, superando todos los obstáculos, logran unirse en matrimonio. Casandra sigue manteniendo el secreto del origen de Diana hasta su muerte, que sobreviene pronto pues la vergüenza y la melancolía acaban con ella en menos de dos años. Al morir, deja una carta a don Félix en la que le explica que está casado, a la vez, con su hija y su hermana. El caballero se hunde entonces en «la mayor confusión» y buscando una solución a su tragedia pide consejo a un religioso jesuita. Este, tras consultar con sus colegas de las Universidades de Salamanca y Alcalá, determina que don Félix debe seguir viviendo como esposo con Diana, olvidando los pecados maternos, de los que ni uno ni otro son culpables.

En la censura de Lope de Vega que figura al frente de la colección de novelas de Montalbán, el primero insiste en la ortodoxa moral de los relatos de sus discípulos, haciendo hincapié en que éstos «no tienen cosa alguna en todo su discurso que disuene a nuestra fe ni a las buenas costumbres»; a esta opinión se une la del Maestro Sebastián de Mesa, quien añade en su aprobación: «antes lo ejemplar está tratado con decoro, buen lenguaje y elegante estilo, que todo promete más edad de la que el Autor tiene». Sin embargo, pese al esfuerzo de estos ilustres padrinos, la novela de *La mayor confusión* dedicada precisamente a Lope no pudo librarse de las iras de la Inquisición, y todavía en vida de Montalbán se vio varias veces censurada, enmendada, acusada en el *Índice* y, en fin, sometida a rigurosos recortes en aquellas partes consideradas más pecaminosas²⁷. Estas «partes», como podrá suponerse, hacen referencia al desenlace, en donde el sacerdote jesuita devuelve al protagonista la serenidad perdida aconsejándole nada menos que la ocultación y el olvido de un doble incesto.

Los prejuicios de los censores iban, pues, contra la solución del conflicto, no contra su mismo planteamiento. Dos pueden ser las razones de este hecho: en primer lugar, el tema del

incesto había sido objeto de tantas manifestaciones literarias que la novela de Montalbán podía considerarse como una más de entre ellas²⁸; en segundo lugar y como motivo más importante, plantear un asunto tan escabroso con el fin de adoctrinar al lector sobre las consecuencias negativas del mismo era admitido como uno de los resortes más efectivos de la literatura de los *exempla* desde la Edad Media: «toda anécdota es capaz de servir de base a una enseñanza doctrinal. Ello es cierto hasta tratándose de grandes escándalos y abominaciones», comenta al respecto C. Cuevas²⁹.

Mucho más sensible al tabú ha sido la crítica de este siglo, escandalizada ante el mismo atrevimiento de Montalbán al novelar un pecado tan abominable. A. González de Amezúa representa muy bien esta opinión, formulada en unos años donde la labor de algunos investigadores parecía estar encaminada a limpiar de impurezas nuestra literatura; tras algunas alabanzas a los *Sucesos y prodigios*, Amezúa objeta con respecto a *La mayor confusión*: «¡Lástima grande que a las veces afeen tan primorosos cuadros rasgos atrevidos y hasta lúbricos, y que, en su desenfadada carrera e incurriendo en torpísima salacidad, se arroje a componer una de las más repugnantes y monstruosas novelas de la lengua castellana!»³⁰.

Pero la novela de Montalbán como vamos a ver ni rompía los moldes de cierta moral establecida ni abordaba un tema ante el que peligrara la honestidad de sus discretas lectoras. El relato, sí, supone una cierta «desviación del paradigma en relación al tratamiento arquetípico del incesto madre/hijo»³¹, desviación fundada sobre todo en el nivel de «héroe trágico» que el protagonista alcanza ante la revelación del secreto; pero de ningún modo transgrede la novela leyes morales o literarias de un género tan codificado como el que la condiciona. La primera versión de su relato que dio a la imprenta Montalbán se atiene estrictamente a la ejemplaridad prometida en censuras y aprobaciones y a lo que el lector esperaba de una novela corta: una historia hasta cierto punto prodigiosa por lo inhabitual que, dentro de lo verosímil, le emocionara y le refrendara sus convicciones morales.

El afán por envolver de verosimilitud su historia lleva al autor a situarla en Madrid, en su propia época la de Felipe IV. Otras referencias al entorno social e histórico ayudan a que el suceso narrado aparezca dentro de lo posible: la estancia en Flandes de don Félix como soldado o la misma intervención de los jesuitas de Salamanca y Alcalá como consejeros y jueces del conflicto. Pero en la novela corta, como bien ha señalado J. Goytisolo, lo verosímil se ajusta no sólo a la acción previsible, sino a lo que obedece a las buenas costumbres, es decir, a «todo lo que es conforme la opinión pública»³², con lo que se verifica la ecuación verosimilitud = conveniencia. Entendiendo por conveniencia el respeto estricto a la norma, veremos hasta qué punto cumple Montalbán el respeto al *delectare* y el respeto al *prodesse*, conjugados en una fórmula personal pero no transgresora.

De una manera explícita, el autor de *La mayor confusión* ejerce de moralista más que de educador por medio de sus propias intervenciones como narrador a lo largo del relato. No hace falta decir que estas irrupciones del «narrador que opina» son más que comunes en el género que tratamos y que fue precisamente el maestro de Montalbán, Lope de Vega, quien las empleó como una forma peculiarísima de mostrar su consciencia de las reglas literarias³³. Así, nada más empezar la novela, Montalbán se cura en salud y opina de este modo sobre la desenfadada Casandra:

«Era Casandra moderadamente hermosa, pero acompañaba su belleza con tal travesura, así en los ojos como en las acciones, que daba ocasión a que todos reparasen en su desenfado (que con este nombre disfrazaba el mundo la deshonestidad de algunas mujeres)» (fols. 80-80v)

Igualmente moralista, e incluso misógino³⁴ se muestra el autor unas líneas más adelante en donde, valiéndose también del paréntesis como un «aparte» cómplice al lector, escribe:

«... y así [Casandra] se determinó a seguir su gusto, aunque sólo dudaba haber de ser ella quien le llamase (que las mujeres, aun cuando agravian, quieren que las desenojen)» (fol. 81)

Pero cuando aborda su tema favorito los efectos contradictorios que el amor causa en el alma - Montalbán es, ante todo, consejero y comprensivo aducador de sus lectores y sus paréntesis encierran todo un breviario de síntomas y dolencias sentimentales:

«Sucediole a Gerardo como lo imaginó, aunque no como lo deseaba (que los desengaños en quien ama se buscan, pero no se apetezen)» (fol. 83v)

No obstante, el discípulo de Lope es especialmente interesante en su práctica del *delectare*, si entendemos éste como la capacidad de transportar al lector a un mundo emocionante y hacerle sentir en su alma lo que sucede en el ánimo atormentado de los personajes. Puede deberse esto a esa sensibilidad apasionada y prerromántica que algunos han reconocido para bien o para mal en el autor de los *Sucesos*, al «profundo sentido trágico y romántico de un Montalbén llamado a acabar con la mente sumergida en la locura»³⁵, culpable de un exceso de fantasía, una «fantasía desbocada y calenturienta» en opinión claro está de González de Amezúa³⁶. Lo cierto es que el escritor acertó plenamente a satisfacer los deseos de aventuras, pasiones desenfrenadas, truculencias y lances diversos de un público ávido de estas lecturas, práctica deplorable para los moralistas de aquel siglo que temían efectos perniciosos en la fascinación que despertaban las novelitas amorosas³⁷.

Hay que reconocerle a Montalbén, pues, una especial aptitud para granjearse la voluntad y el ánimo de su público. El secreto creemos reside, en el caso de *La mayor confusión*, en fundar la intención de deleite en esa capacidad para conmover los afectos de sus receptores. En una palabra, que la novela en cuestión pone en práctica hasta sus últimas consecuencias aquella intención que Maravall caracteriza como típicamente barroca e indisolublemente unida al afán didáctico: el «mover», «poner en marcha la voluntad, apelando a los resortes que la disparan, los cuales no son de pura condición intelectual»³⁸.

Así entendida, la novela consigue arrebatarse el ánimo al lector por dos caminos: uno, el menos importante (a), se amolda a las convenciones del género; el otro, crucial (b), supone una novedosa aportación de Montalbén al código de la novela corta.

- a) Para el autor debía de resultar indudable que un tema tan cargado de tabúes como el incesto provocaría en el lector una atracción segura. De hecho, nos es esta la única novela de su tiempo que acoge el motivo: *Los hermanos amantes* (1685), de Luis de Guevara, por ejemplo, lo plantea también aunque desde distinta óptica³⁹. Montalbén, preocupado por conmover a su público y obediendo a su talante trágico y romántico, no duda en llevar a cabo una *amplificatio* del tema para presentarlo en sus dimensiones más excesivas y truculentas: entre una madre y su hijo (concepción anti-poética de la pareja, como ya apuntamos) y con consecuencias funesta de incesto doble.
- b) El tratamiento del incesto no tendría mayor originalidad, por tanto, si no fuera acompañado de una construcción de la trama y del personaje ciertamente novedosas. La emoción de los lectores de *La mayor confusión* debía de llegar al límite al enfrentarse al momento climático de la novela (la revelación del secreto a don Félix mediante la carta póstuma de Casandra), en donde el dibujo del estado emocional del protagonista desborda el tópico: «... y se iba al campo a dar voces y quejas contra la crueldad de su madre, pues pudiera callar su deshonor y dejarle vivir con aquel engaño (...) Andaba todo el día como embelesado, ofendido de tristes imaginaciones, sin hallar camino por donde pudiese vivir con sosiego (...) En fin, el triste don Félix en todo hallaba inconvenientes y dificultades, viviendo con la mayor confusión que ha padecido hombre en el mundo.» (fol. 104)

En este momento de la acción, el héroe alcanza a ser lo que E. Rodríguez Cuadros ha llamado «el boceto de un gigantesco personaje trágico», enfrentado «con los dos polos de la tragedia: la revelación de lo siniestro familiar oculto en el pasado y, por otro lado, su actualización en una especie de retorno de lo semejante, de espejamiento de su doble, al descubrir estar casado con su hija y hermana»⁴⁰. No obstante, el personaje llega a este estado gracias a

un original planteamiento de la trama, cuyos resortes Montalbán maneja hábilmente desde el inicio de la novela.

En un género tan codificado, de tan estrictas reglas de composición como es la novela corta, la organización de la materia narrativa y la construcción del personaje se realizan conforme a unos parámetros muy precisos, comunes a toda la novela de consumo:

- 1º) El argumento se desarrolla de forma esquemática, como una lucha del Bien contra el Mal, en la que el desenlace supone siempre un triunfo del Bien perfeccionado y una aniquilación del Mal⁴¹.
- 2º) El Mal (obstáculo de la felicidad de los personajes positivos) es un medio adverso que puede presentar la forma de engaño, de mentira, en cuyo caso queda anulado por el triunfo final de la verdad⁴².
- 3º) El personaje es unidimensional, sin interiorización psicológica, una mera unidad funcional en la que lo importante es el impacto emocional que pueda producir en el lector. Se trata de un personaje sin experiencia ni memoria⁴³.

En *La mayor confusión*, sin embargo, don Félix permanece en su categoría de personaje de «cartón-piedra» solamente mientras dura el engaño (la ocultación de la verdad por parte de Casandra). De esta manera, el encubrimiento y la ignorancia (obstáculo en otras novelas) actúan aquí como condición favorable a la felicidad del protagonista y cuando reduce la verdad lo hace para imponerse como un medio adverso. Igualmente, la consciencia que toma el héroe de su verdad lo expulsa de la galería de personajes sin experiencia ni memoria típicos del género, convirtiéndolo en una figura que vive sus acontecimientos. Y por si fuera poco, la muerte del personaje que encarna el mal (Casandra) no conlleva la aniquilación de ese mal, sino todo lo contrario.

Llegado a este punto Montalbán pudo pensar que, por un momento, había violado el código estricto del género en el que se movía y el desenlace que inventa no hace sino restituir a sus personajes y a su historia al cauce de lo moralmente aceptable.

Técnicamente, el consejo jesuítico restaura el orden perdido: se convierte en un medio solidario adicional (acción favorable) que devuelve al héroe a su categoría de mera unidad funcional, en tanto lo desprovee de memoria (la del pecado). Desde un punto de vista ideológico, las palabras del jesuita pura expresión de la mentalidad barroca⁴⁴ son un mensaje de pragmatismo: la voluntad, el dominio de uno mismo debe imponerse a las fuerzas ciegas, extrarracionales que acechan al hombre. El «escandaloso» final de la novela, por tanto, es una aplicación rigurosa del código barroco del honor, puesto en práctica por una figura de máxima autoridad, un jesuita: «se trata de *disimular* y mantener la honra, cara externa de algo en lo que casi nadie cree aunque todos proclaman: el honor»⁴⁵.

Si Montalbán, llevado de su apasionamiento, pone a su héroe al borde de la crisis, llega a tiempo de devolverle la paz, aunque esta tome el nombre de engaño y disimulo. Sus lectores estamos seguros apreciaron así el relato: se conmovieron con la tragedia de don Félix pero, a fin de cuentas, recibieron el mensaje como una forma sofisticada y entretenida de *exemplum*. No erraba, entonces, el poeta Francisco de Quintana cuando escribió estos versos para incluirlos en los preliminares de los *Sucesos y prodigios de amor*:

«Tan prudente dais consejo,
y tan cuerdo discurrís
que a vuestra edad desmentís
y, mozo, parecéis viejo:
de la juventud espejo.
Entre prodigios y amores
nos retratáis los errores
como médico que, astuto,
de la medicina el fruto
da, disfrazado entre flores»

Notas

¹ *La novela corta en la teoría y en la creación literaria (Notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas)*, Madrid, Gredos, 1972.

² *Ibid.*, p. 196

³ La relación de la novela corta española con la obra de los *novellieri* constituye ya una obviedad en todos los estudios sobre el género, especialmente desde la publicación de los trabajos de C. Bourland («Boccaccio and the *Decameron* in Castilian and Catalan Literature», *Revue Hispanique*, T. XII, 1905, pp. 1-232) y E. B. Place (*Manual elemental de novelística española. Bosquejo histórico de la novela corta y el cuento durante el Siglo de Oro*, Madrid, Victoriano Suárez, 1926). Vid. también al respecto, M. Menéndez Pelayo, «Cuentos y novelas cortas», en *Orígenes de la novela. Obras Completas, III*, Madrid, CSIC, 1961, pp. 3-217.

⁴ La influencia de la literatura oral en la formación de la novela corta no se restringe a los argumentos que los creadores de este género pudieron tomar de la diversidad de cuentos y anécdotas que circulaban oralmente; como bien ha hecho notar P. Palomo, el «contar» relatos tuvo una función social importante desde la Edad Media, función que vino a dignificar el Renacimiento al caracterizar el arte de «contar» en público como signo de cortesanía (*La novela cortesana. Forma y estructura*, Barcelona, Planeta, 1976, pp. 51-52)

⁵ Según expresión de E. Rodríguez Cuadros quien, sistematizando las influencias hasta ahora reconocidas, delimita muy claramente lo que sería el «triángulo de orígenes» de la novela corta, a saber: a) la literatura oral; b) el cuento o narración breve de acusada aureola didáctica; y c) el amplio concepto de literatura moralizadora que se concreta en España en la Edad Media. Vid. el desarrollo de estas ideas en su estudio *Novela corta marginada del siglo XVII español. Formulación y sociología en José Camerino y Andrés de Prado*, Valencia, Universidad, 1979, pp. 62-67.

⁶ *La mayor confusión* es la cuarta de las ocho novelas que bajo el título de *Sucesos y prodigios de amor en ocho novelas ejemplares* se publicaron como colección en Madrid, en 1624, cuando su autor contaba tan sólo veintidós años. Montalbán, discípulo predilecto de Lope e hijo del editor de éste, Alonso Pérez, había comenzado a formarse como comediógrafo al amparo del Fénix a la temprana edad de diecisiete años. En su corta vida (murió en 1638, víctima de una grave perturbación mental) «el retacillo de Lope» como despiadadamente lo tituló Quevedo escribió alrededor de cincuenta comedias, la colección de novelas mencionadas, algunos poemas y su popular *Para todos*, miscelánea típicamente barroca que se convirtió en el blanco de los ataques satíricos de Quevedo. Para más datos sobre la vida y obra del autor, vid. G. W. Bacon, «The life and dramatic works of Doctor Juan Pérez de Montalbán», *Revue Hispanique*, XXVI (1912), pp. 1-474.

⁷ «*El Libro de los gatos: hacia una tipología del enxiemplo*», *Formas breves del relato (Coloquio Casa Velázquez-Departamento de Literatura Española de la Universidad de Zaragoza, Madrid, febrero de 1985)* (ed. de Y. R. Fonquerme y A. Egido), Zaragoza, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1986, pp. 19-34; la cita en p. 34.

⁸ «Para la historia del *exemplum* en el Barroco español (El *Itinerario* de Andrade)», *Edad de Oro, VIII*, Departamento de Filología Española, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid-U.I.M.P., 1989, pp. 59-75; la cita en p. 60.

⁹ Son estos tres cauces los que aglutinarían la difusión del *exemplum* en los siglos XVI y XVII, según C. Cuevas, *ibidem*, p. 62. El hecho de que estas lecturas devotas gozaran del favor de un amplio público es, además, fácilmente comprobable con sólo repasar algunos índices de bibliotecas privadas o imprentas de la época; vid. para esto Marqués de Saltillo, «Bibliotecas, libreros e impresores madrileños del siglo XVII», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LIV (1948), pp. 225-285.

¹⁰ Tomamos el comentario de J. Fradejas, «El más copioso ejemplario del siglo XVI», *Homenaje a Pedro Sainz Rodríguez, II*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986, pp. 229-249.

¹¹ *Ob. cit.*, pp. 117-121.

¹² Vid. en este sentido las ya clásicas observaciones de E. C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1989 (4ª ed.), pp. 278-307. Nuevos y muy interesantes datos al respecto aporta E. Artaza, *El «ars narrandi» en el siglo XVI español. Teoría y práctica*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1989.

¹³ J. B. Spieker ha analizado las dosis de «ejemplaridad» y «deleite» que algunos de los principales autores de este género (Cervantes, Lope, Montalbán y María de Zayas) emplean en su obra: «La novela ejemplar: *Delectare-Prodesse*», *Iberomania*, II (1975), pp. 33-68.

¹⁴ Ob. cit., pp. 276-286. A lo largo de su estudio, la autora hace una advertencia sobre esta cuestión que creemos debe ser recogida aquí, con el objeto de que no quede falseada su opinión sobre el papel de las *Ejemplares* de Cervantes en la trayectoria de la novela corta. Rodríguez Cuadros reconoce la colección de novelas cervantinas como elemento catalizador que facilita la solución de síntesis entre las tendencias italiana y española, pero insiste en desterrar el mito de Cervantes como modelo insuperable, bajo el cual quedan subordinados y maniatados los llamados novelistas postcervantinos.

¹⁵ Observación que ha sido hecha, entre otros, por E. C. Riley, ob. cit., pp. 135-146.

¹⁶ Aunque la cita ha sido repetida hasta la saciedad, no acertamos a dar con otra que con tanta claridad ilustre el fenómeno al que aludimos; se trata, claro está, de las palabras que Lope de Vega introduce en los preliminares de su novela *La desdicha por la honra*: «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 el arte» (*Novelas a Marcia Leonarda*, ed. de F. Rico, Madrid, Alianza, 1968, p. 74).

¹⁷ Manejamos la 4.^a edición, Barcelona, Ariel, 1989.

¹⁸ La nueva concepción de la escritura como «literatura de mercado» lleva a los escritores, como apunta Riley, a plantearse por primera vez el dilema entre «obras de calidad» y «obras comerciales» y, consecuentemente, a concebir su oficio como la búsqueda de una de estas dos opciones: fama o diner (ob. cit., p. 178).

¹⁹ Ob. cit.

²⁰ Las protestas de ejemplaridad manifestadas en los títulos de las colecciones de novela corta son, efectivamente, comunes a casi todos los autores; valgan estos como muestra: *Historias peregrinas y ejemplares*, de G. de Céspedes y Meneses; *Varios prodigios de amor en once novelas ejemplares*, de Isidoro de Robles; *Novelas amorosas y ejemplares*, de María de Zayas, etc. Con respecto a las tópicas declaraciones de los prólogos, vid. A. Porqueras Mayo, *El prólogo en el Manierismo y Barroco españoles*, Madrid, CSIC, 1968.

²¹ Un resumen del debate que ha mantenido la crítica a lo largo de este siglo puede encontrarse en J. B. Spieker, art. cit., pp. 33-38. Muy ilustrativo resulta también el estudio introductorio de M. Baquero Goyanes a su edición de las *Novelas ejemplares* de Cervantes, Madrid, Editora Nacional, pp. 9-81.

²² Como muy lúcidamente ha señalado E. Rodríguez Cuadros, ob. cit., pp. 276-277.

²³ Maravall ha hecho hincapié en el dirigismo cultural que caracteriza a las producciones artísticas de la época: ob. cit., especialmente el capítulo titulado «Una cultura dirigida», pp. 131-175.

²⁴ SUCESOS/ Y PRODIGIOS DE/ AMOR/ EN OCHO NOVELAS/ Ejemplares./ POR EL LICENCIADO IVAN/ Pérez de Montalvan, natural/ de Madrid./ Dirigidas a diversas personas/ CON PRIVILEGIO./ EN MADRID, Por Iuan Gonçález/ Año M.DC.XXIII.

²⁵ De la cuestión de las ediciones da noticia exhaustiva A. González de Amezúa en su edición de los *Sucesos*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1949, pp. XXV-XXVI. No obstante, V. Dixon eleva hasta diecisiete el número de ediciones publicadas durante el siglo del autor y menciona además otras tres de las que sólo ha obtenido noticias indirectas; vid. su artículo «La mayor confusión», *Hispanófila*, 3 (1958), pp. 17-26.

²⁶ Fols. 78-104 de la edición *princeps*, por la que citaremos a partir de ahora.

²⁷ V. Dixon (art. cit) da cuenta detallada de las continuas acusaciones y censuras que sufrió la novelita, de la cual llegaron a aparecer hasta cinco versiones distintas en diversas ediciones. Por otra parte, esta no fue la única persecución inquisitorial de la obra de Montalbán; su comedia *El Valor perseguido* fue objeto de una historia similar: I. A. Leonard, «Montalbán's *El valor perseguido* and the Mexican Inquisition, 1682», *Hispanic Review*, XI (1943), pp. 47-56.

²⁸ Son múltiples las fuentes apuntadas para *La mayor confusión*: C. B. Bourland asegura que Montalbán se inspiró en una de las *Cento Novelle* de Sansovino (*The short story in Spain in the Seventeenth Century*, University of Illinois, 1927, pp. 13-16 y 60-61); más tarde, V. Dixon (art. cit., pp. 19-20) añade otras fuentes italianas y destaca que el autor pudo conocer una tradición viva, basada en un caso verdadero y de larga pervivencia en la tradición oral; E. Rodríguez Cuadros sugiere que Montalbán pudo recoger el argumento de una de las historias amorosas de Partenio de Nicea (20 a.C.) y se muestra de acuerdo con las fuentes italianas apuntadas por Bourland y Dixon (*Novelas amorosas de diversos ingenios*, ed. de _____, Madrid, Castalia, 1986, pp. 51-52); por último, W. Krömer se refiere a la *amplificatio* puesta en práctica por nuestro autor sobre un motivo conocido por la literatura del «ejemplo» (*Formas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1700*, Madrid, Gredos, 1979, pp. 229-230). No nos resta sino recordar la tremenda difusión del tema del incesto en la literatura (oral y escrita) de todos los tiempos: vid. para esto E. Frenzel, *Diccionario de motivos de la literatura universal*, Madrid, Gredos, 1980, pp. 180-190.

²⁹ Art. cit., p. 65.

³⁰ «Formación y elementos de la novela cortesana», en *Opúsculos histórico-literarios, I*, Madrid, CSIC, 1951, pp. 194-279, la cita en p. 269. Vid. opiniones similares del mismo autor en «Dos estudios sobre el Doctor Juan Pérez de Montalbán», *Ibidem*, II, pp. 54-57 y en su edición de los *Sucesos y prodigios de amor*, ob. cit., pp. XVIII-XXII. V. Dixon, más solidario con los censores del siglo XVII, se muestra preocupado sólo por la inmoralidad del desenlace de la novela, al que califica de *luterano* (art. cit., p. 20).

³¹ Como bien ha señalado E. Rodríguez Cuadros quien, en este sentido, se refiere también a la ruptura de la concepción poética de la pareja que lleva a cabo Montalbán al convertir al hijo en amante de su madre (*Novelas amorosas de diversos ingenios*, ob. cit., pp. 53-54).

³² «El mundo erótico de María de Zayas», en *Disidencias*, Barcelona, Seix-Barral, 1977, pp. 63-115, la cita en p. 103.

³³ Vid. para el tema de las digresiones del narrador en la novela corta: C. Ayllón, «Sobre Cervantes y Lope: la novela», *Romanische Forschungen*, LXXV (1963), pp. 273-288; F. Ynduráin, «Lope de Vega como novelador», en *Selección de clásicos*, Madrid, Prensa Española, 1969, pp. 115-167; y J. Goytisolo, art. cit., pp. 77-83.

³⁴ Sobre los residuos de antifeminismo medieval que permanecen en algunos personajes femeninos de la novela corta y, en general, en la concepción que en el género se tiene de la mujer, vid. E. Rodríguez Cuadros, *Novela corta marginada*, ob. cit., pp. 208-218.

³⁵ E. Rodríguez Cuadros, *Novelas amorosas*, ob. cit., p. 53.

³⁶ En el prólogo a su edición de los *Sucesos y prodigios de amor*, ob. cit., p. XVIII.

³⁷ Vid. las interesantes observaciones que sobre este aspecto realizan E. C. Riley (ob. cit., p. 154-174) y M. Baquero Goyanes, «Comedia y novela en el siglo XVII», *Seria Philologica F. Lázaro Carreter, II*, Madrid, Cátedra, pp. 13-29.

³⁸ J. A. Maravall, ob. cit., p. 174.

³⁹ *Los hermanos amantes* es una de las novelas de la colección que Guevara publica bajo el título de *Intercadencias de la calentura de amor. Sucesos ya trágicos y lamentables, ya dichosos y bienlogrados*. Vid. noticia sobre sus ediciones en E. Rodríguez Cuadros, *Novelas amorosas*, ob. cit., p. 78 y edición crítica de la mencionada novelita en pp. 313-347.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 54.

⁴¹ Vid. R. Barce, «Arrabales de literatura», en *Historia y estructura de la obra literaria*, Madrid, CSIC, 1971, pp. 197-204.

⁴² E. Rodríguez Cuadros, *Novela corta marginada*, ob. cit., p. 190.

⁴³ Vid. J. Goytisolo, art. cit., pp. 72-75.

⁴⁴ Vid. J. A. Maravall, ob. cit., pp. 172-175.

⁴⁵ E. Rodríguez Cuadros, *Novela corta marginada*, ob. cit., p. 189.