

Prácticas y oficios de narrar en el siglo XVI: historia y teoría

Pedro Ruiz Pérez

Universidad de Córdoba
pruiz@uco.es

Recepción: 24/02/2015, Aceptación: 07/05/2015, Publicación: 22/12/2015

Resumen

Se propone una lectura de la prosa narrativa del siglo XVI en torno a la articulación de las modalidades de épica, historia y ficción novelesca, revisando las relaciones entre los textos y las prácticas de sus autores en un entramado más complejo que el habitual en las categorizaciones historiográficas. En él la historicidad se plantea menos en términos de secuencia que de cartografía, subrayando la pluralidad de nexos genérico-discursivos y los procesos de confluencia e hibridación. Para su trazado se sigue la funcionalidad de las oposiciones verdad-ficción, didactismo-entretenimiento y escritura-oralidad. A partir de esta última tensión se dibujan diferentes perfiles de autor y de las posiciones que mantienen respecto a las citadas polaridades.

Palabras clave

narrativa; siglo XVI; verdad-ficción; didactismo-entretenimiento; oralidad-escritura; perfiles de autor

Abstract

Narrative practices in the 16th century: history and theory

This work proposes a particular reading of the sixteenth century prose, focused on the articulation of epic, historical and fictional narratives; moreover, it re-examines the relationship between texts and authorial practices in a more complex framework than the usual historical categorizations. Historicity is not conceived of only in a sequence, but also in terms of mapping or cartography, thus emphasizing the plurality of generic-discursive links and the processes of convergence and hybridization. To this purpose, the study employs the following oppositions: truth-fiction, didacticism-entertainment and orality-writing. The latter is used to determine different authorial profiles and their attitudes to the mentioned polarities.

Keywords

narrative; 16th century; truth-fiction; didacticism-entertainment; orality and writing; author profiles

En 1576 Melchor de Santa Cruz daba a la luz su *Libro primero de los cien tratados* (Toledo). El título acogía una colección de sentencias y avisos en verso, en una tradición sin solución de continuidad con el didactismo de raíz medieval.¹ Al mismo tiempo el autor recopilaba las que compondrían su *Floresta española de apotegmas o sentencias, sabia y graciosamente dichas, de algunos españoles* (1574). El paralelismo entre ambos discursos genéricos lo sugería el autor al solicitar licencia de imprimir para una y otra en un plazo inferior a un mes. Su relación la confirmaban los lectores con su práctica de encuadernar juntos ambos impresos (xvii, n.1).² Aunque en la periferia de lo que hoy consideramos la gran narrativa del siglo xvi, la práctica del toledano, si asumimos la dimensión de «cuentecillos» que Chevalier reconoce en sus apotegmas, recoge alguna de las condiciones y circunstancias que enmarcaron el desarrollo del relato quinientista, entre la doble tradición medieval y humanística y las innovaciones propiciadas por el mercado. En la dedicatoria, a don Juan de Austria, Santa Cruz parte de la existencia de «multitud de libros (...) como cada día se imprimen y (...) tan diversas e ingeniosas invenciones», para reclamar su derecho a atender un espacio vacío, el de los «dichos notables»; lo que lo legitima es ser de Toledo, haber sido requerido por amigos, ser el primero que abre este camino y estar autorizado por el príncipe; la dificultad que encuentra es la de hallarlos en sus fuentes antiguas y modernas, y su mérito consiste en combinar en ellos los graves y entendidos, los agudos y maliciosos, los agradables y apacibles y los donosos y provocantes a risa, en una efectiva variedad. Las coplas que acompañan este breve y enjundioso (para)texto sintetizan todo ello a la perfección, incluso al combinar el ya arcaico verso de arte mayor y rima aguda con la (relativa) novedad de algunos planteamientos:

De aquesta Floresta, discreto lector,
 donde hay tanta copia de rosas y flores
 de mucha virtud, olor y colores,
 escoja el que es sabio de aquí lo mejor.
 Las de linda vista y de buen sabor
 sirvan de salsa a las virtuosas,
 y no de manjar, si fueren viciosas,
 pues para esto las sembró el autor.

No sólo por el carácter del escritor, a medio camino entre el anonimato más absoluto y una completa imagen de autor, encontramos sintetizados en estos preliminares de una obra un tanto marginal algunas claves productivas para una

1. El artículo forma parte del plan de trabajo del proyecto *Sujeto e institución literaria en la edad moderna* (FFI2014-54367) del MINECO.

2. La noticia de Salvá la recogen M^a Pilar Cuartero y Maxime Chevalier en su «Prólogo» a la edición de Melchor de Santa Cruz (1997). Cito por esta edición. Dado el carácter panorámico del trabajo, en la bibliografía se incluyen sólo referencias directas o estudios fundamentales, renunciando a una documentación exhaustiva.

mirada algo diferente sobre los procesos de construcción del relato en la España del Quinientos. La oblicuidad propiciada por este enfoque inicial desde los márgenes (los del texto, los del eje narrativo convertido en central) permitirá una revisión de los planteamientos más consagrados en la historiografía, convertidos incluso en tópicos que han perdido su productividad, tal como son cuestionados por el sugerente planteamiento con que se articula este monográfico. La atención a indicios como el recogido en la *Floresta* nos permite salvar dos escollos estrechamente relacionados en su reduccionismo: la centralidad casi excluyente de lo novelesco, inductora de las lecturas teleológicas establecidas *ex post*, y la consiguiente parcialidad, en un canon tremendamente restringido. Recuperar la historicidad de los textos y del conjunto de prácticas conformadoras de un panorama extremadamente complejo y cambiante requiere revisar los discursos contruidos por la historiografía recibida y recomponer la dialéctica entre la diversidad de las realizaciones concretas y las líneas de fuerza que las engarzan en el doble plano de la diacronía y de la conceptualización, por más implícita que pueda resultar en un período que no cuenta con una poética para un género aún sin conformar. A partir de lo observado en las palabras de Santa Cruz se articulan las dos líneas de análisis y las dos partes de este trabajo, antes de avanzar unas conclusiones provisionales en un plano, ya que no único, de cierta relevancia.

Para una cartografía

Valga una reflexión previa para justificar la elección de esta metáfora espacial, por más que pueda inscribirse en el reciente giro epistemológico en las disciplinas de la postmodernidad.³ Desde su conceptualización kantiana, la espacialidad funciona como categoría complementaria a la temporal, diríamos que inseparable. Para el caso de la literatura, al margen de las consideraciones de orden geográfico, esta recuperación supone salvar algunas de las limitaciones de una historiografía exclusivamente ceñida al eje temporal o, de manera más precisa, a una temporalidad previa a Einstein. Una visión que se aproxime al modelo de representación de un mapa permite eludir la mera linealidad y superar sus limitaciones. La simple ordenación de los hechos por su datación no sobrepasa el nivel de la crónica, sin construir una historia, como ocurre en la mayoría de los manuales tradicionales, tanto de carácter general como centrados en una determinada vertiente genérica o discursiva. De manera especial esta perspectiva resulta tremendamente limitada para el caso de la literatura, como práctica compleja de creación, transmisión y consumo, en la que los procesos y fenómenos no están sincronizados, con dificultad para ceñirlos a un momento concreto y, sobre todo, con la imposibilidad de concebir un relato de capítulos cerrados, en

3. Puede encontrarse una buena muestra de la aplicación de esta nueva orientación en el volumen compilado por Ciuk y Molek-Kosakowska (2010).

sucesión excluyente. La aparición de una tendencia, por ejemplo, una novedosa modalidad genérica, no supone la desaparición de las formas previas; es más, lo normal es un proceso de confluencia, hibridación o síntesis. Es algo bien asumido en el campo de la poesía, donde quedó atrás hace mucho tiempo la visión de un petrarquismo que acaba con la tradición castellana, y no sólo por la convivencia de ambas prácticas en un mismo autor, sino por las complejas relaciones que se establecen entre las dos tradiciones y en cada una de las modalidades, genéricas o subgenéricas, que distinguimos en ellas. El ejemplo nos vale para recordar la dimensión intertextual presente y activa en la esencia misma del hecho literario, aun desde antes de su constitución como tal y aun en los márgenes de lo que hoy podríamos considerar literatura *stricto sensu*. El caso es que ningún texto se conforma sin referencias, relaciones, respuestas u otra forma de diálogo con otros textos, y no sólo los contemporáneos. El hecho es especialmente activo en el gran ciclo de la poética clasicista, ordenada por el principio rector de la *imitatio*. Y ello es válido también para unas formas que en gran medida surgen al margen de lo previamente conceptualizado y preceptuado por la teoría vigente y que en numerosas (y relevantes) ocasiones despliegan la bandera de la novedad. Ni en los casos más extremos la escritura deja de reconocer modelos e interactuar con ellos; en algunos de los casos más afortunados, los textos así generados se convierten a su vez en modelos, y proyectan hacia el futuro las relaciones que ellos habían establecido con el pasado. Sin tener que evocar la paradoja de Francisco Rico acerca de la influencia de César Vallejo en Quevedo, la reversibilidad temporal impuesta por la condición literaria del texto sitúa su historicidad en una dimensión temporal compleja, irreductible a la linealidad e inapresable, por tanto, para la crónica. Si atendemos a la simultaneidad de procesos muy heterogéneos y nunca en sincronía exacta (el inicio de unos coincide con la plenitud o con el ocaso de otros), podemos asegurarnos en la pertinencia de buscar formas más complejas y amplias para ordenar historiográfica e históricamente una parcela del devenir literario, como la de la narración en el siglo del renacimiento.

El otro uso habitual al tratar de ordenar la historia literaria y que trato de evitar con este planteamiento es el de la parcelación en categorías cerradas. Entre ellas, las de géneros y subgéneros son las más frecuentes, como herencia de un estructuralismo que barrió conceptos como el de escuela o núcleos regionales. Sin duda, las genéricas son unas de las relaciones más estrechas e inmediatas entre las obras y su condición intertextual, y no cabe prescindir por completo de ellas. Sin embargo, una aplicación sin prevenciones y orientada al establecimiento de cuadrantes de límites precisos deviene en la repetida exclusión de aquellas realizaciones que no tienen continuidad ni generan una agrupación textual susceptible de categorizarse. Así, mientras se mantienen casillas prácticamente vacías (¿qué podemos incluir en el cajón de la «novela morisca» que nos permita hablar de un género de entidad equiparable, por ejemplo, a la de los libros de caballerías?), se postergan o se descontextualizan obras de problemática condición genérica, ya lo sea sólo en un momento inicial más o menos extendido, ya lo

sea de manera definitiva. Si comenzamos por ejemplos de este último apartado, podríamos destacar el manuscrito conocido como *Crónica burlesca de don Francésillo de Zúñiga* (con 1531 como fecha *ad quem*), peculiar realización de una escritura ligada al mundo de la bufonería, o, ya a inicios del siglo siguiente, la *Genealogía de la toledana discreta* (1604), entre la epopeya caballeresca y el libro de caballerías en verso, sin que sea ninguna de las dos cosas ni se haya explorado el significado del sustantivo que abre su título, relacionado con una práctica letrada teóricamente alejada de la ficción y entroncada más bien con la historia, en una convivencia a la que habremos de volver. Entre las obras que acaban encontrando con mayor o menor acomodo un género propio cabría situar un texto tan señero como el *Lazarillo*,⁴ inclasificable como «novela picaresca» antes de 1599, cuando Mateo Alemán retoma algunos de sus rasgos para su *Guzmán de Alfarache*; mientras tanto, las diferencias ostensibles en la segunda parte anónima, aparecida sólo un año después de las primeras ediciones conocidas de la epístola del pregonero, se imponían sobre la compartida matriz lucianesca, y el anónimo de Amberes quedaba relegado a la curiosidad anecdótica de una nota a pie de página, sin enriquecer con su perspectiva una lectura más cumplida del original. El paralelismo con *La Celestina* y sus imitaciones, incluyendo la relevante *Lozana*, es bastante evidente y ratifica lo limitado de algunas líneas metodológicas, en particular cuando hemos de enfrentarnos a obras de tanta entidad y que por sí mismas mueven una inflexión en el decurso de la tradición, abriendo un panorama diferente. A poco de acabar el siglo xvi la primera parte del *Quijote* vuelve a convertirse en un caso similar, sin que quepa reducirlo a un final de camino, pero tampoco a un adánico origen de la novela moderna.

Volviendo a la metáfora del mapa, el concepto nos hace pasar de la línea al plano. A la doble dimensión de este, como sucede en los atlas históricos, puede sumarse la de la diacronía. Con ella se trasciende el estatismo latente en la noción del mapa aplicado a la reproducción geográfica a escala, porque el dinamismo de las prácticas literarias, proyectado en su dialéctica entre creación y recepción, no sólo evidencia con sus movimientos de ida y vuelta la inoperancia de un trazado unidireccional; también multiplica los sentidos, tanto en su valor semántico como en el espacial, pues cada obra se nos aparece formando parte de un sistema que no es el del simple paradigma, sino que se aproxima más bien a una imagen de constelación, convertida en punto de intersección de un conjunto de líneas con distinto grado de variedad, lo mismo en el orden diacrónico que en el sincrónico. Esta mirada nos orienta hacia una forma de historiografía más compleja en su fidelidad a los hechos y a los discursos, a las prácticas y a los textos resultantes, un camino que requiere, sin duda, de desarrollo, pero que debe empezar a explorarse.

4. Cabe citar a este propósito el trabajo que me proporciona Pierre Darnis (en prensa). Entiendo la convocatoria de este monográfico muy en línea con los planteamientos críticos allí esbozados; en estas páginas se registran bastantes coincidencias de enfoque conceptual con el mencionado estudio.

Una propuesta como la de este volumen es una ocasión propicia para ello, bien sea para profundizar en la relevancia de algunos textos para la configuración de un discurso narrativo nada estrecho, bien, como es el caso, para ensayar una mirada panorámica, con ciertas pretensiones abarcadoras, a partir de una consideración del universo del relato quinientista con rasgos (permítanoslo la narratología) emparentados con los del cronotopo (Bajtín), entre los más propios de la noción de «coyuntura» (Mainer) y la de *longue durée* (Braudel).

Con algo menos de un siglo de distancia y unidos por el lazo de la parodia, dos hitos por su cronología y por su entidad coinciden en ofrecer un triple eje para la categorización del relato, con las lógicas diferencias que median entre dos mentalidades separadas por algo más que la distancia cronológica. En el prólogo del *Amadís* Rodríguez de Montalvo sintetiza la conocida distinción entre «historias verdaderas», «historias fingidas» e «historias de afición», en un intento de categorizar los distintos órdenes del relato para ubicar en el sistema resultante una narración en la que aún eran apreciables las costuras producidas al acomodar la materia medieval a los moldes de la imprenta; en todos los casos, bajo la diversidad laten la noción de «historia» y su operatividad, prueba de que sobre aquella se modelaban las distintas modalidades accesibles a un narrador a comienzos del siglo XVI. «Historia verdadera» sólo era parcialmente una redundancia, pues junto a lo que hoy podríamos identificar con la crónica, también se consideraban «historias»⁵ las que se mantenían dentro de las leyes de la verosimilitud y el *aptum* clásico y las que rompían estas normas para entregarse a la más libre de las fantasías. La saga de caballerías que iniciaba el hijo del rey Perión se instalaba así en la casa de las «historias fingidas» y como tal podría haber sido aceptada, a no ser por un consumo, si cabe, menos desmedido en lo cuantitativo que en lo cualitativo, para desesperación y furia de humanistas y tratadistas morales, que en esto no difirieron sustancialmente. Justamente es éste uno de los elementos sustanciales recogidos por Cervantes para su irónica reescritura de la materia caballeresca, convirtiendo en arranque argumental estos errores de lectura, que no sólo afectan al protagonista. En la suma de relatos en que se convierte la venta de Juan Palomeque (*Quijote*, I, 32-45), junto a un muestrario de los géneros disponibles y de los posibles, también hay espacio para la reflexión, que no sólo cabe en los paratextos. En la maleta de la que el Zurdo se ha hecho depositario aparecen otras muestras de escritura para suscitar el debate de los presentes en el hospedaje manchego, y de nuevo el elemento actuante como parámetro de valor es el del carácter historial de los relatos, atribuido por igual al relato de los hechos del Gran Capitán o Diego García de Paredes y al que traslada las aventuras de don Cirongilio o don Felixmarte. Cuando discursos tan dispares se aúnan bajo el techo de lo historial, provocando la credulidad del lector ingenuo, para

5. Para la problemática utilización de rótulos y conceptos genéricos («tipologías de la enunciación áurea») es imprescindible atender a las observaciones recogidas por Infantes (2006).

desesperación de curas y barberos —versión degradada de los letrados religiosos y seglares—, lo que queda como elemento de distinción es la maravilla, para establecer una escala en la que, con la referencia a Hétores y Roldanes, no falta la épica. Así, crónica, epopeya y ficción aparecen, al clausurarse el siglo xvi, como las actualizaciones de la trimembración presentada por Rodríguez de Montalvo, estableciendo una curiosa pero significativa interferencia entre los problemas de la verdad y los de las modalidades genéricas. Volveremos sobre ello en el siguiente apartado. Sirva ahora esta constatación como sustento para la elección de estas coordenadas a la hora de pautar este ensayo cartográfico.

Como anunciara Palomeque, la pujanza de la narración en prosa, sobre todo a partir del siglo xvii, acabaría identificando ambas nociones como si fueran inseparables. Pero no siempre fue así; al menos, no en el siglo xvi, pese a que hasta 1596 la mayoría de los lectores no pudieron acceder en castellano a la idea aristotélica actualizada por el Pinciano en su *Filosofía antigua poética*. La epopeya, como repitiera el canónigo cervantino, también se puede escribir en prosa, lo que significa que esta categoría no puede asimilarse en exclusiva a su realización rimada, pues más que a la forma atañe a la materia y al modo de tratarla en su disposición narrativa. A la inversa, no debemos separar del todo la atención al desarrollo de la épica en verso al considerar las variedades del relato quinientista y sus líneas de desarrollo. Y ello aun cuando hay que registrar un vacío prácticamente absoluto en esta modalidad a lo largo de las cinco primeras décadas del siglo. No es hasta su ecuador cuando se inicia la nómina de una larga progenie, con la *Cristopatía* (1552) del poeta latino Juan de Quirós. Al tiempo que este hecho denota una reorientación de las nuevas generaciones hacia un humanismo romance, en la misma cronología el verso más humilde conocía un fenómeno no exento de paralelismos, como es la recuperación editorial del «romancero viejo», otra forma de narración en verso y aproximación a una materia entre lo épico, lo cronístico y lo caballeresco, que en su fase final va trufándose de elementos sentimentales y líricos. Y queda ya aquí apuntada una de las tensiones que soportan el edificio de la narración quinientista, la que media entre la unidad y el fragmento, entre la gran compilación y la disgregación de elementos, entre la integración y la mera adición, algo que aún preocuparía a Cervantes entre las redacciones de las dos partes del *Quijote*. No retomaré este eje en las reflexiones de orden más teórico en el apartado siguiente, pero sí reaparecerá como un *leit motiv* al tratar de historiar los desarrollos de la narración. Quede aquí este primer apunte antes de volver a la línea que se decanta con claridad por el primer elemento de cada par y conduce al gran relato, rasgo distintivo de la epopeya.⁶

6. Hay que esperar a las primeras décadas del siglo xvii, con algunos tanteos precedentes, para que el epilío, sobre todo en su modalidad de fábula mitológica, se presente como alternativa a la epopeya, apuntando un cambio de valores estéticos e ideológicos.

Con la Pasión de Cristo versificada por Quirós se inicia, junto a la serie genérica, uno de sus componentes con mayor desarrollo, el de la épica religiosa, abarcadora de las más diversas materias en este campo, recurriendo a los dos Testamentos de la *Biblia* y sumando las vidas de santos, junto a otros componentes de orden devocional o celebrativo, estos, sí, mejor dispuestos para un desarrollo abreviado, como haría Lope. Junto a la materia sacra, la historia alimentó la otra corriente dominante en la epopeya, al hilo de los hechos americanos o los distintos avatares de las guerras imperiales, felices, como en Lepanto, y menos brillantes, como en la lucha contra el inglés. Profana o sagrada, se trataba en definitiva de historias, y ambas marcadas por un valor primordial: el de la verdad, que sustentaba la maravilla de lo narrado. El hecho es inseparable de los dos factores determinantes en la construcción política e ideológica «oficial» en la segunda mitad del siglo: la implantación del espíritu y los decretos de Trento, de una parte, y la deriva a una fase más «nacional» del imperio, con el reinado de Felipe II, de otra, si cabe la distinción; en este contexto la épica conoció su impulso y encontró su guía fundamental, lo que puede explicar su enorme difusión en el período, pese a su carácter inicialmente bastante selectivo. A su registro culto, de claras raíces clásicas y eruditas, la epopeya unía otro rasgo que podía alejarla de un público amplio: su propio volumen, que en el sistema de tasa impuesto por la pragmática de 1559 se traducían en un notable encarecimiento. Su relación con una capa amplia de lectores o la voluntad de extenderla se observa en procedimientos editoriales encaminados a la reducción de formato —y, por consiguiente, de precio— por vía tipográfica o por experimentos como el *Isidro* de Lope, encaminado a nacionalizar el género tanto en su materia como en su métrica, además de elegir un hecho cercano y, por tanto, teñido de aire de verdad; que fungiera como elemento documental en el proceso de beatificación del patrón de Madrid es una nueva muestra de lo inseparable que aparecía el principio de verdad en la mayoría de las formas del relato.

¿Cabe pensar en una explicación a la aparición tardía de la epopeya diferente al retraso en la acomodación de un humanismo culto en lengua vulgar y una adaptación del endecasílabo a la prosodia castellana? Algo podría enterearse en la consideración de las «historias» que llenaron la primera mitad del siglo y que pudieron satisfacer las demandas paralelas de noticias y de maravillas, si no es que una y otra llegaban a fundirse. Desde el *Amadís*, son los libros de caballerías los que desbordan las planchas de la imprenta y se erigen como uno de los primeros fenómenos de éxito de ventas en una literatura vulgar sin un carácter directamente funcional, como el de las obras doctrinales o técnicas. Al menos para el público menos exigente, estos héroes podían ocupar perfectamente el lugar y el papel reservados por la poética clásica a los protagonistas de la épica, al igual que sus hazañas y viajes podían competir con los de Aquiles, Ulises o Eneas, y con una dosis de maravilla que llegaba a superar la de los modelos grecolatinos, sólo amenazados por la fantasía del *romanzo* italiano llevado a su cumbre por Ariosto, otra de las fuentes mayores de la épica hispana. Uniendo a

la maravilla una incuestionable pátina de verdad, la materia americana se desplegaba con todos los aditamentos necesarios para captar la atención y, al menos en un primer momento, recibir la bendición oficial como uno de los discursos más representativos del imperio. Este hecho, sin embargo, introduce una fractura en la homogeneidad del relato americano, abriendo una pronta escisión, no sin repercusiones en otros ámbitos de la narrativa, incluso la de más directa ficción. Se trataba del problema de la autoridad o la legitimación del relato, en torno a la que pugnaban dos posiciones cada vez más distanciadas. Aunque en los primeros textos que llegan al gran público hay mucho de testimonial, como en los diarios de Colón y las relaciones epistolares de Cortés, bien pronto se instaura un discurso oficial, en muchos casos generado desde la propia Península, sin contacto directo con la realidad del otro lado del Atlántico. Las tempranas *Decadae* (1511-1533) de Pedro Mártir de Anglería, redactadas en latín sin conocimiento directo del Nuevo Mundo, son un buen ejemplo de la institucionalización de la crónica, acercándose a lo que ya era materia de un oficio real, de un cargo cortesano que en el siglo siguiente los escritores (los literatos) comenzarían a disputar a los letrados. Frente al modelo de la crónica erudita, siguiendo menos el hilo de la verdad documental que el de la retórica clásica, se levantan con distinto grado de resentimiento y beligerancia otras formas de relato donde el testimonio sustituye a la oratoria, la experiencia a las letras. En el caso más palmario, el de Bernal Díaz del Castillo, la crítica ha destacado de manera unánime su acentuado componente épico, y no sólo por el carácter coral, pues en ella también se impone la estatura heroica de Hernán Cortés.

La *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, aunque publicada póstumamente en 1632 (y con similar carácter reivindicativo al que movió su génesis), extiende su escritura durante década y media justamente a partir del año de aparición de la *Cristopatía*. Su motivación se halla en la versión de los hechos elaborada por López de Gómara, al que Díaz del Castillo quiere oponer la derivada de su experiencia, más que de testigo, de protagonista de lo narrado. De ahí que en el preámbulo de uno de los manuscritos el soldado metido a historiador reclame el patrimonio de la verdad, oponiéndola a «razones hermoideas [y] policía dorada» como procedente de un «testigo de vista» y participante directo en los hechos sucedidos. En ello coincidía su relato con el de quien se erige en el héroe de la conquista, pero a diferencia de las cartas de relación de Cortés, que ya constituían un *best seller*, la *Historia verdadera* no se mantiene en los límites de unos pliegos sueltos; todo lo contrario: la edición *princeps* suma 532 páginas a doble columna y en tamaño folio, como las grandes crónicas históricas, pero también como los libros de caballerías. Otra diferencia la encontramos en la forma, ya que, de manera implícita y, sobre todo, práctica, Díaz del Castillo, como contraposición al pulido estilo de Gómara, asimila la verdad de lo contado con una cierta llaneza en el modo, forjada, sin duda, en la dilatada experiencia de exposiciones orales de su historia; la desenvoltura procedente de la condición coloquial contrasta con la cuidada retórica, tanto dispositiva como

elocutiva, que Cortés despliega en la redacción de sus cartas de relación. Con ello el relato del antiguo conquistador se suma en la segunda mitad del siglo a la diversidad de vías que muchos «ingenios legos» ensayaban para liberar a la narración de unas pautas preceptivas de raíz clásica que ya no respondían ni a las necesidades expresivas ni a las demandas de los lectores, que en su faceta previa de compradores de libros adquirirían un peso creciente.

Otra figura ligada a la formulación narrativa de la materia americana, con un perfil más poliédrico que el del autor de la *Historia verdadera*, nos ofrece bajo una única firma una síntesis más cumplida del complejo panorama de la narración a mediados del siglo XVI. Tras iniciarse en la publicación con un libro de caballerías, el *Claribalte* (1519), Fernández de Oviedo asume las posiciones erasmistas, renuncia a las historias fingidas y busca satisfacer el gusto por la maravilla en el novedoso espacio americano, primero con un *Bestiario* (1522), al que sigue un *Sumario de la natural historia de las Indias* (1526), preámbulo de su gran *Historia general y natural de las Indias* (1535), cuya segunda parte no ve la luz (1585) antes de la muerte del autor. Dedicadas al príncipe (destinatario también de textos más netamente cortesanos), las obras de Fernández de Oviedo alcanzan gran éxito de público, borrando las fronteras entre canales de lectura, como había difuminado las sostenidas entre la verdad documental y la maravilla. Sus textos inéditos reiteran las materias de las obras impresas y muestran la persistencia en el oficio de escribir de quien no se encierra en una única parcela genérica, apuntando la fluidez de los discursos. La adaptación de la genealogía en las *Quincuágenas* (1555) es otro argumento en esta línea, si no de hibridación, sí de convivencia y contaminación entre materias y modos de narración.

De vuelta de la epopeya americana al género épico *stricto sensu*, encontramos en Luis Zapata un perfil similar en lo polimorfo de su escritura, ahora más cercano a la conformación de lo netamente literario. Con su *Carlo famoso* (1566) se suma al inicial despegue de la épica culta, optando por la materia histórica y directamente ligada a la exaltación del imperio, encarnado en la persona cesárea y sus glorias militares, pero cerca del final del siglo deriva a una forma vulgarizada de la crónica, ya en prosa, con su *Miscelánea o Varia historia* (1592), partícipe de la doble tendencia a la fragmentación y a la divulgación, de base humanista pero ya inseparablemente unida a la dinámica del mercado del libro. En medio queda inédito un *Libro de cetrería*, en verso, como otra modalidad de acercamiento letrado a las prácticas cortesanas, con cierta voluntad tratadística o de didactismo; junto a todo ello, una traducción del *Arte poética* de Horacio confirma la condición culta, y aun clasicista, del autor y una cierta conciencia de tal, no desvinculada de la reflexión teórica. Esta faceta la podemos considerar en relación con la configuración de una verdadera «carrera literaria», aunque invirtiendo el original sentido virgiliano, pues Zapata comienza en la magnificencia de la epopeya, atraviesa el mediano estilo de la didáctica y concluye en las formas más vulgarizadas de la narración, la que acomoda a un gusto amplio y a unas formas de consumo al uso lo que había sido materia de la épica, tendiendo

un puente entre todas estas formas de discurso en coincidencia con la deriva de las formas del relato.

En el campo más estrictamente histórico, el de la crónica, son observables fenómenos paralelos. No faltan, ciertamente, las muestras de la historiografía más tradicional, ligada al trono o, más específicamente, al apartado de la corte imperial, precedente del estado moderno. Los cronistas oficiales continuaron con su labor, como lo harían hasta el final de la dinastía de los Austrias. Sin menoscabo de ello, las «crónicas particulares» vigentes en el siglo xv se encuentran con unas hijuelas en el mercado, que desde la actividad de las prensas alimentan una progresiva demanda de noticias, acontecimientos extraordinarios y entretenimiento lector. Las relaciones de sucesos no sólo operan una selección y una deriva de la materia histórica, acercándola a acontecimientos más cercanos y de menor trascendencia que los hechos de los reyes. También acomodan una retórica a unas pautas de consumo e incorporan una dimensión pragmática ya muy alejada de la propia del género cronístico en su pureza. El éxito inmediato del relato de Cortés (y, en menor medida, el de Colón) en la pluma de su protagonista confirma este horizonte de recepción y su capacidad de atraer a sus moldes, el de los pliegos sueltos, hechos tan relevantes y aun pervivencias de las formas cultas, como el diario o la epístola, si no hablamos de formas prácticas como el cuaderno de bitácora, para el navegante, y la carta de relación, para el pretendiente o el cuestionado en la corte. Las diferencias entre estos discursos y las *Decadae* de Pedro Mártir de Anglería, formulación en culta prosa latina y canónica de la historiografía humanista, se ven perfectamente reflejadas en los ensayos de Fernán Pérez de Oliva, con sus adaptaciones de todos estos relatos, incluido el del cronista italiano, en una formas donde se mezclaban rasgos de la tradición más culta (materia elevada, historicidad, fuentes veristas) con las emergentes en los relatos más popularizados (brevedad, maravilla y una prosa actualizada). Al quedar trunca e inédita las páginas de la *Historia de la invención de las Indias* y de la *Conquista de la Nueva España*, podemos tomarlas como un indicio significativo de tendencias vigentes, pero no pudieron sumar su propuesta e influir sobre ellas; tampoco nos permiten llevar más allá de la hipótesis el sentido último de esta escritura y la intencionalidad de su autor, pues su escasa relación con la imprenta no deja de estar relacionada con una muerte bastante temprana. En cualquier caso, reflejan el interés que hasta para un humanista tan canónico como el que se nos dibuja tras la obra de este escritor tienen las formas del relato que se estaban popularizando en la imprenta.

No sin una cierta conexión con los textos de Oliva, aunque con notables diferencias, aparece otra obra manuscrita muy cercana en el tiempo, aunque algo anterior. Se trata de la conocida como *Crónica burlesca* de don Francesillo de Zúñiga, en realidad un ejercicio de anotación más o menos al hilo de su acontecer de los hechos y anécdotas de la corte y sus miembros, siempre desde la perspectiva bufonesca propia de la condición de su autor. Si en este caso no cabe pensar en los gustos y demandas de los lectores, por no dar las trazas de una obra pensada para la imprenta y el mercado, sí denota en la práctica de la escri-

tura la inclinación a decantar las formas del relato histórico hacia formas que se apartan de la crónica canónica, con la coincidencia en una cierta limitación de la trascendencia, la preferencia por los sucesos menores y una estrategia que opta por puntos de vista ajenos a los del cronista oficial y, en consecuencia, más aptos para experimentos en el terreno de las formas, el estilo o el tono. No sólo por el carácter bufonesco que late en la materia y punto de vista de su relato, cabe vincular la aparición del *Lazarillo* con este tipo de desviaciones de la historia, ahora en forma de una biografía en cauce epistolar. Años más tardes, los *Apotegmas* de Juan Rufo retomarán esta estrategia, aunque adaptándola a los moldes de un género clásico y humanista, también degradado por el tono bufonesco de quien asume su condición de converso, instalado ya en el presente de la anécdota y de su fijación en un dicho agudo. La diferencia se da solo en el uso de la primera persona para los chistes y cuentecillos identificados por Maxime Chevalier. Su emergencia desde los ámbitos de la tradición popular hasta alcanzar los cauces del discurso culto y humanista tampoco es ajena a la deriva observable en la conformación narrativa de la materia histórica.

Sirva de ilustración la trayectoria que en la figura de Pero Mexía une al cronista oficial de la *Historial imperial y cesárea* (1545) con el exitoso autor de la *Silva de varia lección* (1540-1551), ejemplo señero de la aceptación de una práctica extendida, la de epitomizar la materia histórica, sin distinción entre la procedente del mundo grecolatino y la más reciente, entre la verdad y la leyenda o la formulación poética, entre la curiosidad erudita o la sorprendente noticia de una maravilla natural. Ciertamente, la faceta de un particular erasmismo del autor, claramente manifiesta en sus *Coloquios* (1547), por ejemplo, no era ajena a esta orientación, ya apuntada en los textos del humanista de Amsterdam, compilador también de unos *Apothegmata* con traducciones hispanas de Jarava (1549) y Tamara (1552). El objetivo de aunar enseñanza y entretenimiento, en un espacio intermedio entre la historiografía erudita y las ficciones más vulgares, aparece en esta orientación de Mexía y en el género de la miscelánea de la que su obra es pieza señera. Muy otro era el camino seguido por sus continuadores en el puesto de cronista regio, como Florián de Ocampo y, sobre todo, Ambrosio de Morales, con su afán de componer una historia más basada en el documento que en la retórica, más en la práctica arqueológica y numismática que en la imitación de los modelos clásicos. Con Mariana, en una generación posterior, cercana a la que ve aparecer los avisos de Almansa, Barrionuevo o Pellicer, la crónica oficial comienza a asentarse en un terreno bien diferenciado de una novelística también en proceso de consolidación, con una naturaleza propia, por más que insista en su condición de historia verdadera y ejemplarizante, todavía en María de Zayas.

Alejadas de ese camino, las compilaciones misceláneas, aun sin separarse en algunos casos de la historia, se asientan en la imprenta en forma de jardines y florestas, mucho más asequibles para capas amplias de lectores, como ponen de relieve la proliferación del género y la frecuencia de sus reediciones. Melchor de Santa Cruz, por un lado, ofrece en su *Floresta española* (1574) una alternativa

a su casi simultáneo *Libro primero de los cien tratados* (1576), compuesto por sentencias y avisos en tercetos; verdadero repertorio de chistes y frases agudas, la *Floresta* abandona toda pretensión de didacticismo a favor del puro entretenimiento, sustituyendo el *negotium* de la salvación del alma y la preservación del cuerpo (social) por un elemento para la ocupación del *otium*, y no necesariamente el del sabio. Como queda señalado, la dedicatoria a don Juan de Austria muestra la doble faz de un repertorio de éxito popular, que el propio autor justifica en sus preliminares por la variedad connatural a este género. A su lado y en gran cercanía cronológica Antonio de Torquemada goza de un éxito aún mayor con su *Jardín de flores curiosas* (1570), por más que el parentesco en la familia genérica de las misceláneas y la semántica del título no encubran las enormes y radicales diferencias que separan ambas obras. Los dichos agudos dejan paso a las «materias de humanidad», sin dejar de ser «cosas curiosas y apacibles». Se trata de conciliar la maravilla o curiosidad con una base de veracidad que sustente su valor didáctico, de *prodesse* y no sólo de *delectare*. La fragmentación se reduce, y Torquemada se mantiene lejos de la estructura de cuentecillo reiterada por Santa Cruz. La suya es una forma más propia del tratado (como se rotula cada uno de sus apartados), pero desplazando la retórica expositiva a las formas de la narración o, al menos, de ese componente esencial que es la descripción, espacio privilegiado para la confluencia de la verdad y de la maravilla. El predominio del primer componente de ambos pares (la utilidad y la veracidad) queda de manifiesto en la incorporación de tablas para orientar la lectura y ordenar un trazado que engarza elementos tan dispares como lo relativo a fantasmas, «cosas acaecidas y otras curiosas» o la parte final dedicada a las tierras del septentrión, las mismas que explorarán literariamente Cervantes en el *Persiles* y Rebolledo en sus *Selvas dánicas*. En su propia caracterización como miscelánea, el *Jardín* puede funcionar a manera de síntesis de la variada escritura de su autor. En vida Torquemada entrega a las prensas *El ingenio o juego de mano* (1547), sus *Coloquios satíricos* (1553) y el libro de caballerías *Olivante de Laura* (1564), quedando para la edición póstuma su *Manual de escribientes* (1574). De nuevo vemos mezclarse en un solo autor, en torno a las obras heterogéneas e híbridas, las formas más ortodoxas del tratado didáctico y las más extremas de la ficción narrativa. La «carrera» de Torquemada conforma un nuevo ejemplo de la inversión de la trayectoria virgiliana,⁷ yendo desde las obras de más consideración en la mentalidad humanista a las entregadas de pleno al consumo mayoritario. Desde esta perspectiva, el espacio de las misceláneas, en forma de silvas, florestas o jardines,

7. El *career criticism*, formulado a partir de la imagen virgiliana codificada por Servio y Donato y convertida en modelo de una trayectoria creativa de carácter acendente, desde el *humilis stilus* de las obras de juventud al *sublimis* de la madurez, ha encontrada alguna aplicación a las letras hispanas; véase Cheney y de Armas (2002). El caso de Torquemada apunta el camino de la novela, fuera del modelo clásico y de su preceptiva, pero sin perder la referencia del legado grecolatino.

se nos presenta como el ámbito de conciliación entre el *útil* y el *dulce*, entre el conocimiento ligado a la verdad y el entretenimiento apoyado en la maravilla. La prolongación de estos propósitos más allá de las fronteras del siglo se sitúa ya en obras que tienen forma de diálogo y estructura de viaje, como ocurre en los textos de Rojas Villadrando y de Suárez de Figueroa. En cambio, ya antes de finalizar el XVI se consolida una deriva que lleva desde las misceláneas a las colecciones basadas en la yuxtaposición, a veces con leves mecanismos articuladores, de relatos en serie. En algunos casos se mantiene el compromiso con el didactismo, generalmente condensado en la incorporación de una moraleja; la edición del *Conde Lucanor* por Argote de Molina en 1575 bien pudo significar un impulso a esta tendencia, que tenía en la emblemática un paralelo en el orden más culto y menos narrativo; todavía en 1613 el *Fabulario* de Sebastián Mey mantenía esta tendencia, con una serie de rasgos materiales indicativos de su orientación popular, como el formato en octavo y la inclusión de toscas y arcaicas xilografías con ilustraciones al uso, alternando alguna imagen escenográfica con el uso generalizado de babuinos repetidos de una fábula a otra; la ilustración de portada, con un grabado de la zorra y el cuervo con el queso, apunta a la tradición esópica y su popularización. Con similar relación con lo ejemplarizante se mantiene alguna de las recopilaciones de Timoneda, más claramente en el *Buen aviso y portacuento* (1564), aunque más en el título que en el contenido, pues las redondillas (*lato sensu*) que cierran los cuentecillos son más un resumen y un remate que estrictamente una moraleja; la referencia en el prólogo a la publicación unos años antes de otra compilación quizá apunta a una causa de esta aparente *figura correctionis*. Sólo un año antes, *Sobremesa y alivio de caminantes* reunía dos tópicos articuladores de la serie de relatos para hacer una clara apuesta por el entretenimiento; tras ella el *Portacuentos* apenas puede alterar esta tendencia, y menos aún *El Patrañuelo* (1567), donde la orientación se evidencia y, al explicitarse en la «Epístola al amantísimo lector», se reivindica:

Como la presente obra sea para no más de algún pasatiempo y recreo humano, discreto lector, no te des a entender que lo que en el presente libro se contiene sea todo verdad, que lo más es fingido y compuesto de nuestro pobre saber y bajo entendimiento; y, por más aviso, el nombre de él te manifiesta clara y distintamente lo que puede ser, porque *Patrañuelo* deriva de *patraña*, y *patraña* no es otra cosa sino una fingida traza, tan lindamente amplificada y compuesta, que parece que trae alguna apariencia de verdad.

Y así, semejantes marañas las intitula mi lengua natural valenciana *rondalles*, y la toscana *novelas*, que quiere decir: «Tú, trabajador, pues no velas, yo te desvelaré con algunos graciosos y asados cuentos, con tal que los sepas contar como aquí van relatados, para que no pierdan aquel asiento ilustre y gracia con que fueron compuestos.» Vale.

La preocupación por la nomenclatura, con sus vacilaciones entre «cuento», «patraña» y «novela», evidencia las dudas con que se avanzaba en la configuración de un modelo genérico en la fase final del siglo, pero también la insistencia

en esa empresa.⁸ La localización de Mey y Timoneda en el entorno valenciano, uno de los más activos y dinámicos en estas décadas,⁹ es indicativa de la posición de «vanguardia» que estos experimentos tenían, a la vez que de su carácter a la vez innovador y comercial. En ello incide, de manera particular la vinculación de ambos autores al mercado editorial, uno en una familia de impresores, librerros y compiladores, el otro como habitual de la imprenta, a la que entrega colecciones divulgativas de versiones teatrales o romances apuntando ya a su formato «nuevo» o «artístico», pero sin romper con los modelos tradicionales.

En otro ámbito geográfico-cultural, un Toledo con mayores elementos y pretensiones de centralidad, entre la corte y el mercado, la obra de Juan Rufo daba la réplica en poco más de una década. Autor de un poema épico celebrado, *La Austriada* (1582), y relacionado con el joven e innovador Luis de Góngora, el también cordobés se desplaza al extremo de la jerarquía de los géneros con su citadas *Apotegmas* (1596), donde la popularización se impone a la raíz clásica del género; lo distintivo radica en el uso de la primera persona para unificar a través del protagonismo repetido la diversidad de facecias y agudezas que constituyen la materia del libro, cerrado, por cierto, con una muestra de las obras líricas del autor. Con ambas materias y el difuminado de las fronteras entre autor y personaje, realidad y ficción, oralidad, escritura e imprenta, se esboza un perfil autorial todavía borroso, pero en línea de definición, no separada de una construcción narrativa, aún sin resolver el paso del fragmento a la unidad. Algo así, queda dicho, sucedía con la versión paródica de la crónica en manos del bufón de Carlos V, y ya quedaba resuelto en el relato del pregonero de Toledo. Son todos ensayos con diferentes grados de continuidad y, en consecuencia, con distintos niveles de constitución genérica; en ellos la solución formal y narrativa es divergente, en tanto que hay un claro espacio compartido en lo tocante a la materia. Vemos en ella los oscilantes tanteos en la configuración de un yo a través de distintas fórmulas narrativas y en clara hibridación (crónica, avisos, relación, biografía, deposición, epístola, colección de anécdotas...), siempre con una irónica caracterización, entre la degradación y la reivindicación, resultante de una mirada oblicua y conflictiva sobre la sociedad.¹⁰ Esta línea de construcción subjetiva (opuesta a la «objetividad» del relato idealista en una tercera persona heredada de la epopeya y la crónica) aparece en otras manifestaciones de construcción narrativa del yo

8. En las palabras y el gesto de Timoneda se percibe la vulgarización de las propuestas de Castiglione sobre el uso cortesano de los cuentecillos.

9. Basta recordar la atención editorial a la literatura pastoril, el auge de las academias, los esbozos tempranos de un romancero nuevo o el asentamiento del teatro en un lugar fijo de representación, en una fecunda convivencia y aun hibridación de componentes cultos y populares.

10. Con «El licenciado Vidriera» Cervantes ofrece una cumplida síntesis de todos estos elementos, entre lo satírico y lo narrativo, con la perspectiva de enajenación ofrecida por un personaje en constante transformación, a través del relato de sus peripecias y las agudezas de sus dichos sentenciosos.

menos irónicas, pero no menos conflictivas. Tal es el caso de las obras de Teresa de Jesús, ya sean las de exploración interior, ya sean la de exposición de una concreta actividad, ya sea la que aúna todo ello en forma de una plena biografía. Por más que busque cobrar carta de identidad en el tópico del mandato del confesor (con lo que ello implica también de modelización genérica), la *Vida* (1562, reelaborada en 1565) participa de la tendencia a dar cuenta de biografías en el plano de lo *humilis* y de mano de escritores también poco autorizados, como un bufón, un pregonero o su anónimo ventrílocuo, un converso o una mujer.

La marginalidad de los personajes quedaba relegada en la primera mitad de siglo a aquellos géneros en que se difuminaba la presencia autorial o, al menos, se sorteaba su función diegética. Son los casos de las formas dialogadas, a caballo entre la herencia del género grecolatino y las formas dramatizadas en un camino no cumplido a la plena teatralidad moderna, ligada a la representación y no a la lectura o la declamación. *La Celestina* (1499) no sólo es un claro inicio de la saga que reúne el también apócrifo autor de *La pícaro Justina* (1605) en el grabado inicial de la obra, donde conviven la pícaro, la tercera y Lázaro, con una evocación de Lozana;¹¹ la *Comedia y Tragicomedia* legan tanto una figura y un ambiente como una formalización semidramática, dialogada. Y tampoco cabe olvidar los problemas de identificación autorial, reveladores de la problematización de este tipo de escritura y aun de su formalización interna como relato. Más allá de las formas cercanas al modelo específicamente dramático, el diálogo presenta dos elementos determinantes (e iluminadores) para el panorama de la configuración de los modos narrativos. De una parte, es el cauce formal relativamente unificado¹² de tradiciones dispares, aunque no impermeables, como la grecolatina, la humanista y la medieval, todas ellas vivas en la primera mitad del siglo xvi. De otra parte, y más o menos presentes en todas y cada una de estas tres ramas, el diálogo se orienta en dos direcciones, cuando no las hace confluir: la estrictamente didáctica y la satírica; si bien ésta es una modalidad de lo doctrinal, sobre todo a través de su vena menipea, actualizada en el filtro del erasmismo, da cabida a lo ficcional y aun a lo fantástico (siquiera sea en clave alegórica), al tiempo de introducir un fuerte componente irónico, disolvente cuando el humor se impone sobre lo estrictamente doctrinal. Sin embargo, y no sólo por razones de espacio y delimitación, su consideración no pasará de aquí en estas páginas, toda vez que, si bien los componentes señalados en torno a la oscilación entre lo didáctico y lo imaginativo son elementos fundamentales en la orientación del relato en todo el siglo xvi y el siguiente, su condición formal

11. Hay bastante de referencia intertextual con las imágenes de la *princeps* de Delicado, con su grabado de la góndola. El carácter bufonesco de Justina (personaje y texto) se avisa al lector desde la orla de la ilustración inicial, con su descomposición fragmentaria en imágenes y símbolos de valor metonímico.

12. Entre la oposición y el hibridismo, cruzan el siglo xvi las modalidades platónica, ciceroniana, lucianesca o dramática del diálogo, por limitarnos a los modelos centrales.

filtra de manera determinante su aportación a la diégesis como característica esencial de la narración en su plano formal. El relato hetero o autodiégetico puede aparecer en el marco del diálogo (piénsese en Alfonso de Valdés, *El Crocialón* o el *Viaje de Turquía*), pero siempre filtrado por el personaje interpuesto y en una función subordinada a una línea superior, y ello matiza fuertemente la contribución de estos textos (en muchos casos sin pasar a la difusión amplia ofrecida por la imprenta) a una historia de la narrativa quinientista, por más que aporten componentes fundamentales de la misma, entre ellos los de mayor proyección en la modernidad.

Dejamos un género marcado por una autoría problemática o problematizada y volvemos al par de oposición en la caracterización de una parte relevante de los personajes actualizados en el diálogo. La síntesis de figuras celestinescas y marginales encarnada por Lázaro de Tormes materializa también la oposición a las paralelas figuras heroicas, ya sean bélicas o amorosas, ya sean épicas o trágicas, protagonistas de la llamada «narrativa idealista». Malamente se aplica a la mayoría la rotulación de «novela»,¹³ y aun habría que matizar bastante la propia denominación macrogenérica; no me detengo en lo primero, pero sí considero necesario alguna observación sobre lo segundo, de cara a ubicarla en el panorama que estamos trazando. Ha de evitarse, en primer lugar, el sesgo semántico derivado de una noción filtrada por el desarrollo filosófico dieciochesco de esta escuela y su imagen popularizada y trivializada a partir de un romanticismo no menos vulgarizado. Y sobre todo ha de incrementarse la prevención en el establecimiento de una polaridad con lo «realista». Este concepto, si cabe, es aun más anacrónico y menos ajustado a unos relatos categorizados así sólo por la aparición de personajes de nivel más bajo y con acciones más cotidianas, sin atender a que en muchos casos están sujetos al mismo proceso de esquematización y estilización. Porque si algo aún los relatos «idealistas» es su sustento sobre figuras (y, en consecuencia, acciones) de carácter arquetípico, sin el más leve matiz diferencial en el paso de un título a otro, regidos en todo caso por patrones tan ligados a lo estamental como a la tópica literaria; bien lo sintetiza el arranque del anónimo *Abencerraje*: «Este es un vivo retrato de virtud, liberalidad, esfuerzo, gentileza y lealtad»; y ello sin una clarificación inequívoca de si se refiere a la obra o al personaje, lo que nos apunta a otra de las marcas de esta narrativa, como también apuntan sus títulos. Este elemento está copado por una onomástica perfectamente marcada y tipificada, por la que el lector puede prever sin problemas lo que le espera tras la portada donde aparecen nombres como don Cirongilio, Grisel, Abindarráez, Diana o Persiles. Al neutralizar en la rotulación de la obra la diferencia entre personaje, acciones y texto que las relata, la práctica genérico-editorial ratifica la identificación

13. En la terminología contemporánea los textos eran aludidos como «libros de caballerías», «libros de pastores» o «historias». En la mayoría se imponen los nombres de los protagonistas, individuales o en parejas, como suele ocurrir también en el género del diálogo.

de todos estos elementos, marca de su reducción a una idea, entendida al modo de la epistemología y la preceptiva del período: la figuración que el artista conforma en su mente a partir de imágenes procedentes del exterior y, cada vez más, por su propia fantasía; esto es lo que plasma en su obra mediante la copia, no a través de la reproducción del mundo objetivo. El otro elemento, inseparable de este, es la inequívoca opción por la narración heterodiegética; el narrador no marcado (más que omnisciente) soslaya cualquier cuestionamiento de lo relatado, sin que en la lectura pueda aparecer ningún elemento que ponga en duda su veracidad, incluso en las extremas condiciones de inverosimilitud de su acción. Finalmente, la opción por un cronotopo remoto y estilizado, alejado de la realidad del lector, cierra y caracteriza este proceso, por más que quepa apreciar indicios de una tendencia al acercamiento en la secuencia que lleva del *Amadís de Gaula* (1508) a *El peregrino en su patria* (1604).

La perspectiva diacrónica y de categorías subgenéricas patente en la observación previa nos plantea algunas consideraciones sobre el lugar de estos textos en el panorama de la narración quinientista, en la que conforman, sin duda, uno de los grupos más extensos y coherentes; lo son de manera incontestable en el plano de la ficción en prosa, que es lo que las ha erigido en paradigma de la novela, frente a los de la épica y la crónica. La primera es la diversificación del bloque genérico en dos grandes franjas de mercado, a las que atienden con sus diferencias estructurales. En un extremo (y recordemos los criterios de clasificación del cura y el barbero en el escrutinio de la librería de Alonso Quijano, en I, 6) aparecen los volúmenes de gran formato: aun cuando declina, con las caballerías, el formato folio y su anexa puesta en página (doble columna, letra gótica, capitulares, grabados...), la extensión del cuarto sigue acogiendo volúmenes de cierta extensión, que reclaman un tipo específico de comprador (por su poder adquisitivo) y de lector (más adiestrado que los que se limitan al acceso a unidades breves, como los cuentecillos); tras los libros de caballerías, los pastoriles y de aventuras peregrinas, sostienen las formas del relato extenso, más o menos orgánico o episódico, con engarces sintácticos o paratácticos, pero extendiendo el relato por varios centenares de páginas. En el extremo contrario encontramos impresos de formato más manejable, apto para la faltriquera, que identifica a otro tipo de lector, más fragmentario; son textos que ganan en brevedad por su tendencia a la intensidad, a la concentración en torno a una acción única, cediendo la aventura (salvo la imprescindible para la peripecia) su lugar a la expresión sentimental, centrada en una figura o pareja única, sea la del amante cortés, sea la del noble del reino nazarí. Es justamente esta estructura acotada la que hace más idónea estas piezas para la denominación de «novelas» en el sentido correspondiente al momento de su introducción en la cultura española, como veíamos en la cita de Timoneda; si la falta de continuidad de la sentimental más allá del ecuador del siglo, sin continuaciones ni reediciones, postergó la aplicación del rótulo a este subgénero, no pasó lo mismo con el *Abencerraje* y su prole, nunca exenta: en 1599 Mateo Alemán aún introduce el relato de los

amores de Ozmín y Daraja bajo la denominación de «historia», aunque la pieza no cuente con un título como tal; sin embargo, ya en la edición tarraconense de 1593 de *El Galateo español*, de Lucas Gracián Dantisco, aparece tanto en la tabla como en el cuerpo de la edición el rótulo de «Novela del Gran Soldán», justo en el capítulo «De las novelas y cuentos» y para una materia morisca; no hay continuidad en los argumentos, pero sí en la denominación de «novelas» en las que incorpora la edición zaragozana del mismo año. Se trata, en efecto, al margen de su refinamiento y estilización, del modelo estructural más cercano al patrón genérico de la *novella* italiana, y como tal pasaría a las formas subsiguientes, desde las *Ejemplares* cervantinas. Menos éxito tuvo en cuanto al legado de su fórmula estructural la anónima novelita de Abindarráez y Jarifa; aparte de las dos piezas citadas, también injeridas en obras más amplias y de naturaleza muy dispar,¹⁴ poco más se puede sumar a la posible serie genérica, ya que la *Guerra de Granada* de Diego Hurtado de Mendoza (publicada en 1627 y en Lisboa) no sólo difiere en extensión, sino que, como ocurre con las ediciones de la *Crónica Sarracina*, también difiere en la materia, mucho más una crónica que una ficción, como refleja su título de «historia». El mismo rótulo lleva la *princeps* de *Los bandos de los Zegríes y los Abencerrajes* (1595), y ahora Ginés Pérez de Hita hace una operación similar a la de Mateo Alemán, alargando el modelo, aunque en este caso se sirve de los mismos protagonistas y situaciones que *El Abencerraje*. La escasez y dispersión de piezas sólo permite hablar de género en un sentido muy lato.

De signo inverso es otro proceso, en este caso iniciado en las primeras décadas de siglo. Siguiendo la distinción señalada entre los relatos de gran formato y las formas más breves, a partir de la materia de caballerías se observa un fenómeno editorial relevante y no siempre bien atendido al historiar la narración quinientista. Como alternativa a los grandes folios reservados genéricamente a los descendientes de Amadís, sobre todo a partir del activo foco editorial sevillano, se multiplican las historias caballerescas breves,¹⁵ que permiten atender en un formato barato y asequible la demanda lectora de quien no podía sufragar los voluminosos libros de caballerías ni disponía de tanto tiempo para su lectura. La deriva es paralela a la observada para la materia histórica y, como las resultantes relaciones de sucesos, estos relatos conviven en el espacio del pliego suelto con las formas más populares de la lírica, constituyendo un circuito mucho más amplio que el culto y que no debemos desatender por su valor material deleznable, por su carácter perecedero y por el tono generalmente «vulgar» de su materia y su tratamiento. No en balde estas piezas extendieron el número de lectores e

14. En un caso, una novela picaresca; en el otro un tratado. El auroral *Abencerraje* ya había abarcado varias de estas posibilidades al aparecer a principios de los años sesenta, incluido en un libro de pastores (una reedición de la *Diana*), en una miscelánea (el *Inventario* de Villegas) y en dos textos cronísticos.

15. Son esenciales para la caracterización de este «género editorial» los trabajos, individuales o conjuntos, de Infantes y Baranda (1991 y 1995).

influyeron enormemente en el horizonte de expectativas respecto al que se construían incluso los discursos mayores, en extensión, pretensiones y alcance. De hecho, algunas de las fórmulas consagradas por el éxito y su canonización en la historiografía literaria germinan en el propósito de establecer un hilo narrativo bastante tenue en el que ensartar pequeñas piezas y no sólo en forma de relatos, ofreciendo al paso una alternativa a las misceláneas en el campo de la ficción. Marcos abarcadores e inclusivos de una materia heterogénea lo constituyen, sobre el cronotopo arcádico o el del viaje, libros de pastores como la propia matriz hispana del género y alguna de sus continuaciones, singularmente la *Diana enamorada* (1564) de Gaspar Gil Polo, o los libros de aventuras peregrinas; mientras en la *Selva de aventuras* (1565, con una edición ampliada y numerosas reediciones) Jerónimo de Contreras hacía honor al título y enhebraba abundante material de carácter cortesano y académico, ambientado en Italia, el continuador valenciano de Montemayor seguía los mismos pasos con disfraz bucólico y trasfondo de su entorno geográfico real. Uno y otro (y sus seguidores) no hacían, en definitiva, otra cosa que explotar las posibilidades que ofrecía el modelo clásico de la égloga en verso desde su raíz clásica o el tradicional motivo del viaje. Esta inflexión al comienzo del último tercio de siglo y muy posiblemente en relación con la promulgación de la pragmática sobre imprenta de Felipe II apunta a la consolidación de un mercado, con suficiente poder adquisitivo como para asumir una producción de libros de volumen considerable, en tanto permanecían algunas pautas de lectura, más inclinadas al acceso a unidades breves, entre lo misceláneo y lo episódico. La consagración del modelo editorial cervantino para la novela cortesana del siglo siguiente (y la clónica utilización para las comedias en partes, con arreglo a la equiparación señalada por Lope) sanciona definitivamente esta tipología, a la que el *Quijote* sólo pudo sustraerse completamente en su *Segunda parte*, tras la *recusatio* de su autor. Es justamente este proceso final, con lo que tiene de decantación y eliminación, el que ha asentado una lectura retrospectiva que ha esquematizado en exceso las formas del relato quinientista, prescindiendo de elementos que quedaron al margen pero que ejercieron una imprescindible función de catalizador, en tanto se privilegiaban las que acaban conformándose como moldes genéricos en el siglo XVII, agrupados bajo el marte de «narrativa idealista» y su imagen canónica.

Junto a las razones intrínsecas, con el agotamiento de una materia, y las vinculadas a los avatares de orden histórico e ideológico (imposible sería prescindir, por ejemplo, del impacto de Trento), la atención a las razones de orden material ligadas a las oscilaciones de un mercado editorial en fase incipiente se nos impone como imprescindible para atender al modo en que se ordena la historia y se articula la dinámica de los géneros, a partir de los procesos de confluencia de elementos y de decantación de una fórmula privilegiada. Así podemos percibir mejor los movimientos de sustituciones y desplazamientos, pero también las confluencias e hibridaciones entre las distintas modalidades de la narración. Por ceñirnos a un caso que nos llevará a la segunda parte de este trabajo, los libros

de caballerías nos pueden ofrecer una síntesis cumplida y una muestra parcial, aunque representativa, de articulación historiográfica. Menos delimitada en su cronología que la ficción sentimental, el género caballeresco se nos presenta con unos precisos límites cronológicos y, dentro de ellos, con una cierta regularidad en la producción. Con pervivencias aisladas en forma de manuscritos y algunas reediciones (que podrían justificar una cierta vigencia de la materia en la raíz del designio cervantino en el *Quijote*), el género se mantiene homogéneo desde la edición de Rodríguez de Montalvo hasta los años ochenta. Son siete décadas de renovación y actualización en todos los géneros. Se trata de un ciclo delimitado y homogéneo, coincidente con la fase expansiva del imperio y acotado por la fase inicial del asentamiento del mercado librero y la definitiva consolidación de un público lector, preparado ya para asumir y sostener una variedad genérica más amplia. Como género, muestra una clara genealogía de raíz medieval, convertida en motivo de marginalidad en el sistema de la preceptiva clasicista, una de las razones que sitúan en el marco de las caballerías la mayor parte de los problemas de la ficción y de la composición del relato, a los que habremos de volver. También se caracteriza por una notable cohesión genérica, con algo más que un aire de familia engarzando los distintos títulos, frecuentemente agrupados en continuaciones y sagas. Por ello, muestra claros elementos de oposición distintiva respecto a los géneros más cercanos, los agrupados como «narrativa idealista»; el carácter aristocrático de todos sus protagonistas, aun de los disfrazados pastores, deja paso a un claro sistema de pares opositivos en categorías como la acción (aventura frente a sentimiento, hazaña bélica frente a avatares del viaje), el cronotopo (fingido frente a real, lejano frente a cercano) o la tipología del protagonista (caballero frente a pastor, cristiano frente a musulmán). Finalmente, su ocaso coincide con el desarrollo de los libros de aventuras peregrinas, que, aunque más difusos en rasgos y cohesión temporal, pueden considerarse como el relato que sustituye las caballerías o aventuras, con componentes más favorables en el nuevo tiempo: permiten un cronotopo más cercano aun dentro de su exotismo; presentan una materia menos guerrera y fantasiosa, sin renunciar a la aventura; se prestan a una lectura alegórica; y disponen del reconocimiento, primero, de humanistas y erasmistas, más tarde de los preceptistas aristotélicos, que encuentran en ellos la realización de la anhelada épica en prosa. Antes de que se produzca su desplazamiento definitivo, la ficción caballeresca, como es propio de un género que ocupa un lugar central, es objeto de diferentes derivas: a la ya señalada proliferación en el segundo cuarto del siglo de historias caballerescas breves, debemos sumar, al pasar el ecuador de la centuria y recibir el impacto de Trento, el significativo grupo de *contrafacta* que vuelven las caballerías a lo divino, o, ya más cerca del cambio de siglo, las realizaciones versificadas; en el intermedio, las posibilidades estructurales de una narración extensa y episódica, apoyada en técnicas de entrelazamiento de historias, se muestra como un espacio propicio para ensayos de hibridación; en particular, la inserción de episodios pastoriles da una respuesta provisionalmente satisfactoria a las nuevas demandas

de los lectores. En conclusión, el género se asienta y se mueve en el marco de una decidida apuesta (por parte de escritores y lectores) por la ficción y el ocio, dos factores fundamentales en el mercado del libro.

El género muestra otra característica, que hemos ido percibiendo al hilo de estas páginas, y es que a su cultivo se dedicaron escritores (y alguna escritora) con unas señas de identidad muy diversas, como los que firmaron obras cronísticas o tratados naturales y misceláneas, que dejaron huella con una obra de este género o persistieron en su cultivo. Se trata de un indicio más de la posición de centralidad del género y de su fuerza gravitacional, al atraer materiales y autores de los signos más dispares, con el rasgo común de que todos velaron armas para afinar sus instrumentos estilísticos y narrativos, y también para reforzar su vinculación con el mercado. En las generaciones siguientes a las del apogeo de las caballerías, justo cuando declinan, los autores orientados al profesionalismo seguirán este camino y tendrán muy en cuenta la diversidad de modelos vigentes, en particular los libros de pastores y las aventuras peregrinas, junto a distintas adaptaciones de lo morisco. Es el caso de Lope, que sumó a su *Arcadia* y *El peregrino en su patria* varios tanteos en la épica y aun sostuvo en su ciclo *de senectute* las aspiraciones de acceder al cargo de cronista, para el que intentó ofrecer distintas muestras de su capacidad para las relaciones de sucesos, si extendemos a esta categoría las crónicas de celebraciones cortesanas. No es distinto el caso de Cervantes, entre su temprana *Galatea* y su póstumo *Persiles*, incluyendo la variedad desplegada en las *Ejemplares* o comprimida en el *Quijote*, último fulgor en clave de parodia del género caballeresco. Justamente una de las referencias más recurrentes y notorias de la burla cervantina en relación al estilo caballeresco, Feliciano de Silva, muestra en su persistente dedicación al género, con títulos tan destacados como el *Lisuarte de Grecia*, el *Amadís de Grecia* (ejemplo de la inclusión exitosa de episodios pastoriles) o el *Florisel de Niquea*, el perfil de una incipiente profesionalización de la escritura, anuncio de los nuevos tiempos, con una dedicación exclusiva a los géneros de ficción.

En el repaso hemos visto ya en el siglo XVI destacarse varias figuras de autor que podrían encarnar distintos oficios de narrar. En una selección y a partir de los principales ejes destacados, encontramos los nombres y la trayectoria, respectivamente, de Luis Zapata, Antonio de Torquemada y Feliciano de Silva. El primero construye en torno a su epopeya carolina una obra con algo de carrera literaria, de formulación clásica y cierta orientación cortesana o erudita, aunque la *Miscelánea*, al final de su escritura, muestra los rasgos de la divulgación para el mercado, ya con una presencia rotunda a finales del siglo. También aparece una miscelánea en la producción de Torquemada, ahora con un valor más central, y no sólo en la cronología, sino también en su posición entre unos textos más próximos al patrón del tratado, idóneos para un medio culto y humanista, que no acaba de desaparecer, y un ensayo de libro de caballerías, en auténtica clave de mercado; de ese modo, cabe leer el *Jardín de flores curiosas* como una deriva de la materia cronística hacia la conciliación del binomio *utile et dulce*, que atiende al mismo tiempo a la formación y al entretenimiento, una fórmula apta para las

dos modalidades de lectores (en realidad, dos prácticas de lectura) en paulatino proceso de distinción. Finalmente, Feliciano de Silva nos ofrece el perfil de un verdadero profesional, claramente decantado por la ficción de mayor aceptación entre los compradores de libros, que aúna la tradición de *La Celestina* y la abierta por la obra de Montalvo; de la primera mantiene una forma que va quedando arcaica al compás del asentamiento de la fórmula dramática del corral y de modelos narrativos de éxito y consistencia creciente en lo estructural; lo que bien pudiéramos considerar una especialización genérica en las caballerías revela el poder de conformación de los modelos editoriales, su instalación en los horizontes de mercado y lectura y el camino que abrían para la institucionalización de unas prácticas, de escritura, de recepción y de conformación genérica.

Bajo una diversidad multiplicada en virtud de tanteos, desplazamientos e hibridación se impone, sin embargo, el triple eje señalado, sobre el que se sostiene el despliegue de la narrativa en el siglo xvi, estableciendo en sus tensiones y contaminaciones las claves de una dinámica y de sus modulaciones, pero también los focos de los problemas teóricos y prácticos y de su conceptualización, por más que estos fueran quedando atrás conforme emergía la triunfante forma novelesca. Entre el *Amadís* y el *Quijote*, épica, historia y ficción novelesca funcionan como conceptos enfrentados, pero se desarrollan como caminos que se entrecruzan. Lejos de un trazado unilineal, las categorías pugnan por mantener su vigencia mientras sus componentes se imbrican y se intercambian. Y ello es observable tanto en el seno de un texto determinado, con los múltiples casos de hibridación genérica, como en el conjunto de la producción de un mismo autor, que puede firmar obras canónicas en cada uno de estos apartados, mostrando a la vez las diferencias entre ellos y las posibilidades de convivencia. La razón es que los emparejamientos, tanto opositivos como en clave de mixtura, se apoyan en unas dualidades que se asientan en el periodo medieval y adquieren una conformación renovada con la actualización del sistema clasicista.

Puntos de referencia

La difusión de los textos grecolatinos, sus traducciones y comentarios cimientaron firmemente a lo largo del xvi la codificación aristotélico-horaciana de la preceptiva poética, que no tardó en impregnar, condicionar y tensar el desarrollo de la narrativa, como lo hiciera en los otros géneros, al menos hasta que Lope, Góngora y Cervantes consagraran el triunfo del «arte nuevo» en cada una de las grandes modalidades genéricas, ya en el siglo xvii. Hasta ese momento (y aun en las polémicas que suscitaron con distinto grado de intensidad y extensión sus grandes obras) actúan los principios ligados a la idea de la *mimesis* y a las parejas establecidas a partir de la recepción por la preceptiva renacentista de la *Epistola ad Pisones* (García Berrio, 1977 y 1980). En el caso de la narrativa podemos resumirla en tres polaridades, extendidas, si bien en grado diverso, en los tres ejes señalados. Se trata de los pares verdad-ficción, didactismo-entretenimiento y oralidad-

escritura. Entre conceptos de referencia y problemas para la construcción del relato, estas dualidades en conflicto sintetizan los problemas que, al margen de la técnica, se plantean para el desarrollo de la narrativa y el ejercicio de su práctica.

Volvemos a los episodios del *Quijote* en la venta de Juan Palomeque. En un momento dado, este representante de los modelos de lectores alentados por los géneros de éxito (y no olvidemos que era analfabeto) zanja la discusión sobre la superioridad moral y estética de los discursos cronísticos y caballerescos apelando a la autoridad regia, pues no podía ser mentira algo que llegaba sancionado por la licencia oficial, por la autorización que firma el escribano (I, 32). La relación de los mecanismos de la censura con el procedimiento administrativo de supervisión de los libros establecido en la pragmática de Felipe II y con las prácticas del Santo Oficio para preservar la intangibilidad de la verdad suprema, se imponen incluso entre los no letrados, lastrando las posibilidades de una verdadera autonomía de la narración. Los usos ideológicos se proyectan en la narración, y ésta, lejos de constituirse como una exenta historia de las formas, viene marcada por los principios emanados de una mentalidad dominante. En ella no hay espacio intermedio entre la verdad y la mentira, entre doctrina y falsedad, entre revelación y herejía. Aun los productos de la imaginación creativa deben, pues, amoldarse a los dictados del principio de verdad, sobre todo cuando los discursos se fijan y se multiplican en la imprenta y son sometidos a la vigilancia oficial. La fórmula más esquemática de la aprobación es reveladora: el texto no contiene nada contra la verdad de la fe, las buenas costumbres y la preservación del reino. La prohibición de llevar a las Indias libros de caballerías es otra medida de control basada en el mismo principio, ya que no debían confundirse los textos de la revelación con los de la imaginación. La realidad sería otra, no sólo por el contrabando, sino por la proyección del legado de Amadís en la mentalidad que movió la conquista, dio nombres a los territorios descubiertos y aun ahormó los relatos cronísticos. Se trataba del retorno de un camino trazado inicialmente en el sentido inverso, ya que la narración, justamente por el dominante prurito de verdad, iba conformándose con la referencia de la historia y de las crónicas, paradigma de la verdad autorizada y reconocida.

La señalada apertura del discurso cronístico a formas más fragmentadas de relato de pretensión historiográfica permite que los modelos resultantes se adapten por igual al gran relato de la nación, de una dinastía o de un reinado y, sin conflicto, a la relación de sucesos o acontecimientos. La diversificación favorece la imitación y aprovechamiento por las historias fingidas, desde las sagas de los Amadises y Palmerines a la «novelita» más ajustada en su extensión. En el primer caso, cuando falta la autoridad de un cronista regio, nombrado por el monarca y respaldado por su labor en la corte, la necesidad de autorizar la maravilla se apoya en un recurso de distanciamiento, pero sobre el mismo modelo. El narrador de las hazañas del caballero no es un cronista *sensu stricto*, pero el tópico del manuscrito encontrado remite, con el prestigio de la antigüedad, a la labor de quien sí desempeñó esa función con base sólida, si no en la sanción real, sí

en sus poderes mágicos. En el fondo, este recurso narrativo no es otra cosa que la proyección, entre la degradación y el *contrafactum*, de la práctica impuesta por los humanistas en su relación con los *antiqui auctores*. Entre la arqueológica búsqueda y recuperación de manuscritos grecolatinos, la aplicación de los *studia humanitatis* (la filología) para la restauración de la palabra auténtica y primigenia y la conversión en modelo del resultado, los herederos de Petrarca actualizan el modelo de la *auctoritas* clásica y medieval, con la conformación de un aura de prestigio para las muestras materiales de una Antigüedad recreada, para los manuscritos de validez incontestable. Convertido en superstición en el paso a los géneros concebidos para la divulgación, el mecanismo proyecta la validez del principio de verdad y se convierte en una vía para su incorporación al texto, mejor dicho, para la aceptación del texto en el plano de la verdad, aun sin las exageraciones de Quijano o Palomeque. Junto a las propias de una lengua extranjera, las brumas procedentes de una época mítica o legendaria y las nacidas en el mundo de magia en que se mueven los predecesores de Urganda la Desconocida contribuyen al efecto de hacer aceptable la maravilla, de sostener su vinculación con las exigencias de la verdad.

Cuando Cervantes vuelve sobre el tópico, aun antes de multiplicar los reflejos de Cide Hamete Benegeli en la *Segunda parte*, su proceso de desconstrucción nos muestra a la vez el arraigo y alcance del procedimiento, los mecanismos de su funcionamiento y las vías para su superación, como una de las vías de apertura hacia otras formas de narrar. Su empleo en el *Quijote*, bien que avanzada la narración y prendida la atención del lector, muestra, también por esta circunstancia, su condición paródica, de demolición final con algo de reciclaje de un mecanismo en funcionamiento durante un siglo, repetido hasta erigirse en uno de los signos identificadores del género caballeresco. La creación del cronista arábigo, verdadero oxímoron para la mentalidad de la época, y la renuncia a una cronología remota ponen un punto de realidad e introducen el disolvente del humor en un mecanismo estereotipado. En ese plano se trata sobre todo de una burla literaria, por más que ya conlleve una puesta en cuestión de lo vacío de una fórmula ligada a la obsesiva pretensión de asentar la verdad de lo narrado. En cambio, cuando Cervantes multiplica las versiones de la historia del hidalgo, con el consiguiente descentramiento de la versión del manuscrito aljamiado, también dañado por los mecanismos de la transcripción y de la paráfrasis, la verdad, sostenida en el principio irrenunciable del carácter único (no puede haber dos verdades contrapuestas sobre una misma realidad), estalla en mil pedazos y deja al lector inerme, desarmado ante las contradicciones, en el vacío de la falta de otra veracidad que la que es capaz de sustentar el texto en el espacio creado por sus mecanismos de narración. Por ello, más definitivo aún que el desmontaje paródico o la multiplicación de imágenes, es el gesto auroral del narrador: «no quiero acordarme» problematiza desde la línea inicial la voz narrativa, llamando la atención sobre su existencia y sus consecuencias, hasta levantar la suspicacia de los lectores. La confesión de su carácter selectivo se vuelve reveladora de los

mecanismos de la *inventio* en su sentido clásico, al imponer la elaboración retórica sobre la pura noción de verdad. Al escoger unos datos y renunciar a otros, escamoteándolos al lector, el narrador y sus datos se hacen sospechosos, y tras el clásico primer paso en la construcción de la *oratio* se dibujan los rasgos de un nuevo sentido de la invención, seguramente los que el propio autor concebía al presentarse en el *Viaje del parnaso* como «raro inventor»; la invención (cabría usar la moderna noción de inventiva) ya nada tiene que ver con el oficio de quien se presentaba como *fidus interpres* de una realidad inconcusa; la afirmación de un dictado subjetivo arrasa las pretensiones de objetividad más allá de los límites del relato. Su relación férrea con una referencialidad con pretensiones de veracidad queda rota. Y sólo podía hacerlo un «ingenio lego», esto es, quien se encontraba al margen de las prácticas de un humanismo teñido ya con la superstición de los textos y el principio de la verdad. Desde su disolución, Cervantes ilumina el funcionamiento del mecanismo dominante en el siglo precedente. Como la aprobación regia invocada por Palomeque, la función de un testimonio documental en forma de manuscrito encontrado responde a la obsesión por la veracidad, aunque quizá fuera más preciso hablar de una limitación de los límites de lo aceptable, pues fuera de la verdad sólo quedaba la desviación y la mentira. En consecuencia, sólo la afirmación del principio de verdad podía servir como clave de la aceptación de un relato, no los mecanismos internos de la estructura narrativa. El principio de verdad remite a una instancia diferenciada del discurso, y éste sólo puede presentarse como transparente imagen de aquella. La dinámica de escritura y lectura se encargará de empañar este cristal.

Antes de llegar a ello, también las formas menores muestran su inclinación a sustentar su imagen de veracidad, aunque ya no puedan recurrir a los mecanismos más prestigiados de la crónica. Tanto las narraciones tendentes a la brevedad como las que se alejan del mundo heroico y se abren a ambientes o personajes más degradados o, sencillamente, normales, participan de este impulso, aunque en este caso se orientan hacia otro tipo de discursos de verdad, como las formas sancionadas por los sistemas de autoridad: la incipiente burocracia o la liturgia religiosa. Cartas de relación, deposiciones, testimonios, memoriales o confesiones forman, entre otros modelos, el arsenal de modelos retóricos al servicio de una narración que quiere mantener la imagen de veracidad. Sin embargo, en estos casos aparece un elemento nuevo, que acabará adquiriendo un notable poder de disolución. Ya no estamos antes discursos sustentados por una autoridad externa, que narra de manera (pretendidamente) objetiva. En todos estos casos el soporte de la verdad es el propio sujeto que la enuncia, el que da cuenta de lo que le ha sucedido a él y se erige en garante máximo de la fidelidad de lo narrado. Así, por ejemplo, se sustenta el relato del Gallo en el *Diálogo de las transformaciones* o en *El Crotalón*, por citar un caso extremo de algo increíble por principio. El diálogo se presenta, por razones obvias, como marco privilegiado para este recurso, desdoblado en narrador homodiegético a uno de los personajes, que puede llegar a sustituir la interlocución por la escenificación de una

práctica de relato oral. En el otro extremo, la autobiografía fingida de Lázaro de Tormes o la forma canónica de la de Teresa de Jesús son las muestras del traslado de la oralidad al escrito, con apoyo en la petición o la orden recibida, en el papel de un religioso o confesor y en el trasfondo de la estructura resultante bajo distintas opciones de modelización, en las que confluyen estructuras epistolares, exposiciones de méritos (o deméritos) y ejercicios de exposición ante el tribunal inquisitorial. En los dos casos citados se trata de dar cuenta «muy por extenso» de toda una vida, con sus «fortunas y adversidades» o su «camino de perfección». No había en este punto mucha diferencia con la vida de Amadís, que Teresa leía de niña y el apócrifo aguador parodia en su discurso, comenzando por su nacimiento. Eran relatos de una vida completa, pero los mecanismos se muestran recurrentes cuando se trata de dar cuenta o de narrar un suceso específico, uno de los acontecimientos en que se fragmenta una vida; también aquí la novela corta manifestará su permeabilidad a la picaresca en su uso frecuente del testimonio, de la narración en primera persona como forma de soporte de la verdad. Aun antes de las *Ejemplares*, con el ejercicio supremo del doble relato de «El Casamiento engañoso y Coloquio de los perros», en la venta de Palomeque Cervantes escenifica el desplazamiento de un modelo a otro, confrontando la narración del capitán cautivo sobre sus propios sucesos en tierras argelinas y la novela de «El curioso impertinente», entre lo que aún tiene trazas del memorial de un soldado y la apuesta por sustentar un caso extremo en el propio artificio narrativo. Es de notar cómo la impresión de verdad, ligada a una geografía y unos avatares históricos donde el cautiverio, como bien sabía el autor, era una realidad cercana, aparece en forma de un relato oral, sustentado por su propio protagonista. En cambio, el texto manuscrito en la maletilla del ventero da soporte a un vuelo imaginativo que roza los límites de lo increíble, apuntando un nuevo elemento de entrelazamiento entre los pares de oposiciones que quedan señaladas.

Los desplazamientos observables en el relato, a los que no son en absoluto ajenos los factores ligados al mercado, siguen la dirección que lleva del gran relato, traducido al menos en una biografía más o menos ejemplar, a la selección de un momento relevante, de un episodio o una aventura (por no ir hasta una anécdota o un dicho) que captan todo el interés del lector, que permiten la concentración narrativa y su articulación episódica, bien lleve al extremo la fragmentación, bien mantenga un despliegue en continuada yuxtaposición. Cobra aquí particular importancia la disposición de moldes o fórmulas reconocibles para sustentar verosimilitud. Los modelos retórico-pragmáticos consagrados en los usos ligados a la relación con la autoridad, en los que la falsedad deriva en delito o pecado condenables, se ven privilegiados y convenientemente explotados. Vinculada en gran medida a ello aparece la otra fórmula determinante apuntada: la del testimonio personal, ofrecido por parte de quien ha sido espectador presente o protagonista en los hechos objeto de narración. Para ser expuestos se crean los contextos de comunicación adecuados, en los que es posible observar una deriva desde las situaciones más judicializadas o litúrgicas a las propias de la

sociabilidad de la nueva cortesanía. Cuando ya no es el superior político o religioso el que reclama el memorial o la confesión, sino que el relato brota en un marco cordial o en la convencionalidad del ocio y la recreación nos acercamos a la fórmula que la novela cortesana retomará de los *novellieri* de los siglos xiv y xv, adaptados a una nueva sociedad, unos renovados hábitos de lectura y unos novedosos usos de la imprenta. Antes de las colecciones en seguimiento de las *Ejemplares*, el diálogo había articulado esta fórmula de yuxtaposición de pequeños relatos episódicos, en modelos (todos manuscritos) como el desfile de almas en *Mercurio y Carón*, la sucesión de vidas en las transmigraciones del Gallo o la serie de episodios en las andanzas de Pedro de Urdemalas en Turquía; también queda manuscrita la colección de Pedro de Salazar, en cumplida muestra de fusión de un marco de tradición medieval (el debate y el consejo del príncipe) con unos relatos en las puertas de la novela cortesana del siglo siguiente; ante la imprenta, en cambio, Timoneda se adelanta a Cervantes en la presentación de una colección de patrañas sin ninguna cornice externa, aunque en este caso es la materia de sus relatos la que no presenta un alto grado de novedad. De nuevo, la inequívoca situación de lectoescritura permite el desarrollo de historias al margen de las pretensiones de veracidad, mientras que es el marco de comunicación oral el que se sigue presentando como el más idóneo para sustentar una verdad, no tanto en lo relativo a la anécdota cuanto a la posibilidad de extraer de ella una doctrina de utilidad. En el primer caso, no es necesaria una relación de experiencia entre el narrador y lo narrado, mientras que en el segundo quien narra se ve obligado a ofrecer un argumento de autoridad, si no desde la experiencia propia, al menos desde la confirmación de que así lo ha oído o lo ha leído. Esta relación con un referente externo al relato y un mecanismo de mediación fiel mantiene el carácter heterónimo de una narración que aún queda lejos de lo novelesco, por sus mismas pretensiones de veracidad y su ignorancia, cuando no rechazo, de la naturaleza de la ficción. Sólo cuando lo testimonial deja paso a lo imaginativo es posible para el narrador la construcción literaria de su relato, como para el protagonista es posible construirse en su propia narración.

Bien lo sabía Alonso Quijano desde el inicio de la novela, cuando la respuesta al estímulo de sus lecturas se encuentra ante la disyuntiva de continuar la escritura de los relatos caballerescos o encarnarlos en su acción. El dilema muestra la equivalencia, si no la identidad, de ambas fórmulas. Lo ratifica el modo en que el caballero en sus inicios va dando menos atención a los pasos de su montura que al modo en que se escribirá su acción. Hasta que la ficción se abra paso por los caminos de la Mancha, los narradores del siglo xvi se muestran inclinados a eludirla, al menos hasta que Timoneda lleve a las prensas las modalidades incluidas en *El Patrañuelo*, el *Portacuentos* y la *Sobremesa y alivio de caminantes*; estamos ya a una altura muy avanzada de siglo y, sobre todo, en un espacio en que confluyen el ocio y el mercado, cuando el entretenimiento no rehúye la patraña, porque no busca una verdad referencial, natural, histórica o moral tras la fábula. La ausencia de marco narrativo y de moraleja en *El Patrañuelo* (sustituida

por la sintética y expositiva redondilla que abre cada patraña) revela la liberación del doble yugo de la verdad y de la necesidad, inevitablemente unidas, pues es siempre una orden o una petición las que motivan la exposición de un relato con finalidad estrictamente informativa o útil. En ambos casos, hay un elemento que trasciende a la pura historia singular, convirtiéndola en materia para la enseñanza o el escarmiento. Uno y otro caso se encierran en la sentencia que a manera de conclusión suele coronar el relato, deteniendo su fluir en una verdad fijada y de valor universal. La cristalización de las posibilidades narrativas en una verdad de carácter moral o práctico (tanto da) impone la dimensión pragmática sobre la puramente expresiva, la conclusión sobre el desarrollo, lo general sobre lo particular.

Podemos ver un principio de disolución de este rígido edificio (de cimientos medievales, contrafuertes humanistas y blindaje tridentino) en la herencia de la sátira menipea, con su base de escepticismo y su fundamental apoyo en la ironía como base de su discurso. La línea que desde Luciano pasa por Erasmo y alcanza al autor del *Lazarillo* se construye, bajo el nivel de la sátira de costumbres y de tipos, sobre un sistemático cuestionamiento del narrador, cuya infidencia anula el valor testimonial de su relato y lo sitúa fuera del espacio de la verdad. La mera sospecha de su validez se traduce en la liberación de un sentido único para el relato y, en consecuencia, en una liberación de la fábula como algo más que ilustración de una verdad previa. Es más, si la verdad existe en algún modo es el resultado de la historia y de su relato, no su condición previa. El narrador ya no repite un relato conocido que le contaron a él, sino que ha de plantearse la construcción de su discurso, su punto de vista y su desarrollo estructural. Del mismo modo, el personaje puede debatirse contra un destino prefijado y construirse en la dinámica de la narración. Conforme se va introduciendo un giro epistemológico que conducirá a la nueva ciencia en el siglo siguiente, el xvi vive la tensión entre los universales de base aristotélica y los particulares que emergen entre el nominalismo y un incipiente empirismo, entre la abstracción del silogismo y los frutos de la experiencia. Cuando este último concepto, en la línea apuntada por Gilman (1993) para el *Quijote*, sustituye a la aventura, asoma su rostro el personaje, despojándose de la máscara rígida del arquetipo. Lo individual desplaza a lo genérico, lo singular a lo universal, lo dinámico a lo estático, y queda relegado a un espacio diferente al de la narración literaria lo relativo a la verdad, entendida como adecuación a una realidad referencial o moral externa al relato y erigida en criterio de validez. El planteamiento quedará reservado para el ámbito de las fábulas apólogas, mientras, apoyadas en esta distinción de raíz clásica, las fábulas milesias, en la señalada vía lucianesca, podrán actualizarse en la vía de la ficción, cuando el relato se libera de las obligaciones del *utile* y el *prodesse*, cuando sus autores se desprenden de los últimos restos del *ordo clericalis* e, ingenios legos, dan otro sentido al oficio de la escritura.

El problema epistemológico u ontológico de la verdad se desplaza al problema moral del valor del arte, en este caso de la narración. El sentido o la finalidad de un texto se sustentaba en su relación con un referente externo, de validez in-

dividual o universal, de donde procedía una utilidad bien de tipo práctico, bien de orden trascendental. La escritura concebida fundamentalmente con un valor didáctico entra en conflicto a lo largo del siglo XVI con una creciente reivindicación del entretenimiento. Frente a una concepción acomodada a lo religioso (del humanismo cristiano a la contrarreforma tridentina) tomaba peso el ámbito del mercado. A él se vinculan algunas de las tendencias observadas, incluso en relación a las materias (historia, ciencia, política, moral...) más propias de los viejos oficios y saberes. Así, el tratado se fragmenta, se vulgariza y se adoba en las misceláneas para alcanzar un público más amplio, entremezclando las noticias y reflexiones más serias con un componente de entretenimiento, propiciado por la variedad. Lo mismo ocurre en el campo del diálogo, donde los autores más dispares aprovechan la versatilidad del género, su estructura de ida y vuelta y las posibilidades derivadas de la multiplicación de interlocutores para conseguir los mismos objetivos, en este caso en un abanico de temas y registros mucho más amplio que el proporcionado por florestas y polianteas, aunque con el mismo principio de adaptación genérica. En manos de los herederos del humanismo, dos géneros con antecedentes como Plutarco y Valerio Máximo, Platón, Cicerón y Luciano se convierten en laboratorios privilegiados para adaptar a los nuevos tiempos la combinación, en distinto grado, de doctrina y amenidad, con una especial incidencia de los avatares del diálogo en la conformación de los modelos narrativos. Las dos vertientes, no obstante, ofrecen un amplio espacio de intersección, a través del cual se articula una línea que lleva del tratado a la narración novelesca. La obra de Castiglione y la traducción castellana de Boscán ofrecen un ejemplo destacado, en tanto la gran repercusión de ambas es indicativa de la trascendencia de la propuesta. La materia es netamente tratadística y didáctico-doctrinal, pues se trata de formar en su grado de perfección un tipo humano, un rol social; la forma elegida para ello es el diálogo, donde se multiplican los juegos de interlocución, se alternan los papeles, y la figura ciceroniana del maestro se diluye entre juegos específicamente cortesanos; y entre ellos aparece la recomendación de un carácter *facetus* que debe acompañar al *vir doctus*, con unas muestras de ingenio que tienen una manifestación idónea en las facecias, esto es, en los cuentecillos y chistes que salpicaban las misceláneas. En el libro segundo, al explicitar esta recomendación, el tratado dialogado deriva en una floresta de ejemplos, que puede leerse incluso con una cierta autonomía, sin más diferencia con obras posteriores de esta naturaleza que la condición cortesana subyacente en las muestras elegidas. Avanzando en esta línea, títulos posteriores manifiestan la regularización de una práctica que hace poco menos que obligatoria la combinación de entretenimiento con didactismo. Siguiendo el curso del diálogo, es el caso de *El escolástico* (a. 1541), de Cristóbal de Villalón, con Pérez de Oliva en papel de maestro que salpica su enseñanza sobre el perfecto humanista con muestras de un ingenio dirigido a dulcificar la recepción de la doctrina; más tarde (1593) y ya sin el cauce del diálogo, Lucas Gracián Dantisco concretará la conciencia de esta necesidad en la inclusión de una novelita, de materia morisca

y factura cercana a la de la cortesana, como cierre de su adaptación de *Il galateo* de della Casa: más que hibridación, debemos hablar de yuxtaposición, pero la naturaleza canónica de los dos géneros, tratado y novelita, muestra a finales de siglo la generalizada aceptación de las dificultades de mantener en una recepción amplia una literatura del didactismo sin concesión al entretenimiento; junto a ello, se confirma la renuncia de la mayoría de los autores a sustraerse a la necesidad de desarrollar estrategias para conciliarlas.

Mientras esto ocurre, la tendencia al entretenimiento se extiende y se va imponiendo para el discurso de la narración. El factor de deleite es asumido por los autores humanistas de obras de matriz tratadística, al menos, como concesión estratégica para la aceptación y difusión de sus textos entre el público amplio generado alrededor de la imprenta. La metáfora de «dorar la píldora» refleja la realidad que se impone para acomodar la noción medieval de la «fermosa cobertura». La imagen farmacéutica de dotar de una cobertura de azúcar tostada al principio curativo, a modo de excipiente, recoge perfectamente la idea horaciana de combinar *utile et dulce*, para aprovechar a partir del deleite, actualizando la ortodoxia del concepto retórico del medievo. Al margen de terminología o elección de imágenes (en ambos casos la del recubrimiento), no salimos del espacio de la clásica *ars rethorica*, definida como la técnica adecuada de adaptar el discurso al auditorio para garantizar su eficacia. El diálogo permite rentabilizar la aplicación de este principio, variando las situaciones comunicativas y la caracterización de los participantes para favorecer la variedad del discurso. En el marco de la imprenta, los autores no hacen otra cosa que aplicar el mismo principio, sustituyendo el ficticio e individualizado interlocutor por un real, colectivo y, ciertamente, condicionante público de lectores-compradores. En tal contexto, las reglas clásicas saltan por los aires, porque el interlocutor masivo generado por la imprenta proyecta su intervención en el texto en forma de demanda, la nueva ley del mercado, y en ella predomina la voluntad de deleite, la de su gusto, esto es, lo que le proporciona placer y se erige como alternativa a las reglas. Lope lo formuló genialmente en el *Arte nuevo*, pero, aun latente, su incidencia en la dinámica de la prosa narrativa viene de décadas atrás, lo mismo que la novedad del arte.

Las innovaciones se articulan en torno a una aparente paradoja. El gusto, el deleite, se vincula al espacio en que los individuos se sitúan al margen de las obligaciones, laborales, sociales o religiosas; es el ámbito de un ocio con matices distintivos respecto a *otium* clásico, tan ligado al ideal del sabio, revitalizado por el horacianismo culto. Más cerca de la moderna noción de tiempo libre, se abre en el ámbito de lo privado y se opone a la idea de obligación, vinculada al trabajo y a la doctrina. Pero este ocio necesita ser alimentado, requiere elementos para su consumo. El lector requiere libros que comprar y que leer: su ocio se convierte en el negocio (*nec otium*) del escritor. Por ello su práctica ha de acomodarse o, al menos, dar respuesta a una realidad de mercado, donde la demanda, la del gusto del público, impone su ley frente a las heredadas de la preceptiva. El trabajo del

escritor (y estamos en la senda de la profesionalización) se convierte en el disfrute del lector. Sus requerimientos se imponen, y la propia idea de entretenimiento se tematiza y se proyecta en la materia narrativa, no sólo en su forma. La evasión asume su rol de mecanismo esencial en lo que etimológicamente tiene el mismo significado, la diversión, sinónimo de entretenimiento. De ese mecanismo procede la preponderancia de escenarios alterados, en los que el personaje se aliena (se hace extraño, forastero, peregrino) y el lector se evade. Es la materia del llamado relato idealista, construido, como bien sabía Alonso Quijano, sobre la idea de la salida, del abandono del lugar de la cotidianidad y la rutina para buscar la aventura, lo extraordinario, lo maravilloso. En paralelo, se despliega la más moderada noción de retiro, susceptible también de una proyección moral o, al menos, ética, en la «escondida senda» del horacianismo superpuesto al discurso de «alabanza de aldea»; cuando el retiro no se vincula a la soledad, gozosa o contemplativa, cuando se trata de un apartamento compartido, como en matriz boccacciana, la postergación de lo moral deja paso al puro entretenimiento, como alternativa más sosegada y «burguesa» al mundo de la aventura más o menos caballeresca. En forma de avatares o peripecias, la huella de la aventura perdura en la materia del relato; en tanto, la idea del retiro (en cualquiera de sus cronotopos: la finca de recreo, el jardín, la festividad, la velada...) se articula como espacio privilegiado del marco narrativo, de la *cornice* en que puede insertarse una variedad de relatos. La novela cortesana del siglo siguiente sabrá explotar perfectamente esta doble realidad en la pluma de verdaderos profesionales de la escritura.

Antes de la recuperación seicentista del marco boccacciano, en el que la retirada a Fiesole implica el espacio urbano de Florencia, en el relato cobra presencia creciente la ciudad como marco, escenario y, en cierta forma, personaje. Se trata, a todas luces, de un reflejo de la situación histórica, que iba dejando en los márgenes los lugares de sociabilidad dominantes hasta ese momento, como claustros, campos y salones cortesanos. Pero la ciudad es también el espacio de la nueva figura del escritor y, sobre todo, de sus lectores. En este punto, al ubicar la acción (y su marco) en un espacio cercano, quien asume el oficio de narrar afronta el reto de buscar el entretenimiento con el mecanismo opuesto al de la evasión en lo que se refiere a la elección del cronotopo. Tiempo y lugar se inclinan a la cercanía, casi a la inmediatez, dando esa apariencia de realismo que va cobrando la narración del Quinientos, dejando atrás paulatinamente a caballeros y pastores, aunque se mantenga en viajeros y presencias argelinas, las mismas que la novela cortesana acomodará en tensión opositiva a las ciudades de la península. El lector se ve más preocupado por una acción y unos personajes que no les resultan del todo ajenos, pese a la persistencia de su estilización, y ello no deja de ofrecer ocasión para un ejemplo, aunque se encuentre en retroceso respecto al principio de entretenimiento. El equilibrio entre el deleite y un valor pragmático de utilidad se mantiene en el doble plano de recepción que, a partir del modelo del diálogo, mantienen los relatos entre los destinatarios internos de la narración de uno de los personajes ante los restantes y el lector final que

accede a esta representación a través del texto impreso. Es en las historias narradas por los personajes donde se desenvuelve el juego de tensiones entre verdad y mentira, entre testimonio e invención. Para los lectores el doble plano que ofrece el enmarque de la narración abre un espacio para la ironía, y en ella el autor puede dar cabida a un sentido de escarmiento ejemplarizante, más o menos real, y a la reflexión metaliteraria, que explotará Cervantes.

Puede servir de ejemplo de este desplazamiento un episodio con diferentes grados de paralelismo que enmarcan el siglo con un eje de centralidad. En el tratado III del *Lazarillo* el niño aspirante a criado, requerido a dar cuenta de su vida por el escudero afirma que se la ofreció lo mejor que mentir supo, como en una *mise en abyme* del conjunto del relato que el pregonero ofrece a V.M. tras su petición epistolar y aun del texto que tiene en sus manos un lector al que no puede escapársele la ironía sintetizada en esta superposición de planos narrativos en torno a una escamoteada o manipulada biografía del protagonista-narrador. El pasaje del escudero hace eco del que encontramos en *La Celestina*, cuando Pármeno, a punto de caer en la tentación de la alcahueta, se remonta a una infancia con una presencia importante de quien ahora le interroga; el poco honorable origen, unido al contexto de seducción y engaño tejidos en torno al joven criado, expuesto ahora de manera mimética, sin mediación de otra voz narrativa que no sea la de los personajes en su diálogo, tiñen la relación (el relato y el vínculo que va a establecerse) de la sospecha de engaño, al tiempo que puede materializar la voluntad de escarmiento que el autor manifiesta en el prólogo. Poco después de comenzar el siglo siguiente, Cervantes homenajea a la *Comedia* y ofrece otra muestra de sus diferencias con el discurso picaresco a través de un texto híbrido, que aúna la forma del diálogo o coloquio y una plasmación narrativa materializada en un texto manuscrito. Ante la bruja Cañizares, secuela de la hechicera Celestina, el perro Berganza se encuentra en la misma situación que Pármeno, evocando unos momentos de su infancia que lo vinculan a una interlocutora, compañera de su madre en un ambiente con escabrosas notas de erotismo y brujería. La referencia intertextual ofrece una clave de lectura metaliteraria multiplicada por los planos de la narración y la fragmentación de su efecto. Berganza habla con la bruja en una indagación de la verdad oculta tras el misterio o la inverosimilitud de que, siendo perro, tenga voz y razonamiento; el rasgo es compartido en la perplejidad conjunta de los dos interlocutores en cuya conversación se inserta el episodio; el coloquio de Berganza y Cipión forma parte del relato de Campuzano a Peralta, pero, a diferencia del resto, relativo a su casamiento engañoso, está escrito en un papel, que el licenciado lee mientras el alférez duerme, quizá volviendo al mismo estado en que tuvo noticia de los perros parlanchines. Obligado a saltar de una a otra posición de los destinatarios internos de los relatos, el lector se mueve entre el escarmiento y la maravilla, entre una experiencia de aprendizaje y un momento de deleite, que tiene mucho que ver con el juego que los narradores internos mantienen en los límites de la verdad, por más que presenten su historia como una confesión autobiográfica. Al enmarcar el «Coloquio» en el relato del engaño

matrimonial Cervantes funde dos formas de maravilla y soslaya el problema que venía enredando al relato quinientista. En simetría con lo declarado en el prólogo, el licenciado rehúsa plantearse una discusión sobre la verdad y propone continuar el entretenimiento en forma de paseo. De nuevo, la respuesta de Cervantes ilumina y resuelve un problema central en la conformación previa del relato y sus diferentes vías de desarrollo. Entretanto, también la discusión interna ha abandonado la cuestión de la verdad, por más singulares que pudieran ser las aventuras narradas por Berganza y más inverosímil su mismo relato en boca de un perro. Las intervenciones de Cipión acerca de su narración no atañen tanto a su contenido como a su forma. Lo que importa no es el principio moral de la verdad, sino el valor estructural de la organización del relato, su capacidad de integrar la variedad en la unidad, en una tensión que responde al principio del deleite.

Un último problema queda también resuelto en la propuesta cervantina frente a la dinámica abierta en la narración quinientista. Volvemos a Melchor de Santa Cruz. Entre sus dos obras se mantiene la diferencia entre la neta moralidad de *Los cien tratados* y el jocoso entretenimiento de la *Floresta*. También entre ambos títulos y sus diferencias específicas se manifiesta el balanceo entre la oralidad y la escritura como polos activos en la dinámica del relato en el siglo XVI. En el primer caso, la moralidad descansa en la aceptación de la verdad sustentada en la autoridad del enunciador, que, al margen del verso, no requiere de ningún artificio o mediación para canalizar su mensaje. En cambio, en la compilación de cuentecillos de chistoso ingenio la recomposición de una situación de oralidad se hace casi imprescindible, pero el autor la plasma en un texto escrito y aun impreso, que llega al lector con algo de escena dramatizada, pero sobre todo como un microrrelato. El efecto del chiste ingenioso se realza en lo improvisado de una respuesta en una situación con elementos de cotidianidad, pero su eficacia se fija en la letra, estando la gracia del narrador en la capacidad de mantener la vivacidad de la anécdota en la rigidez de la página. Si atendemos a los consejos de Castiglione para formar el perfecto cortesano, cabe pensar que compilaciones como las de Santa Cruz funcionaban como un repositorio de dichos a disposición de los hablantes para introducir en su conversación. Ello completaría el ciclo y devolvería la ingeniosidad al marco de la oralidad, con sus posibilidades de variantes. Pero esto ocurriría en situaciones muy delimitadas y con piezas de muy breve extensión. Otra manifestación adquiriría este asunto cuando se trataba de relatos más extensos.

Con la extensión de formas de relato más elaboradas en el cauce de la imprenta, el desarrollo narrativo desborda los límites de las posibilidades ofrecidas por los modelos retóricos para la ordenación de la *oratio* en las modalidades clásicas del discurso, más concebidas para el foro que para la lectura, más adecuadas a una intencionalidad pragmática que al auge de la demanda de entretenimiento en un espacio ya identificable en gran medida con la literatura moderna. A falta de una poética explícita del relato diferenciada de la desarrollada en torno al poema épico, los autores encuentran un refugio en la reconstrucción de la situación

esencial del relato. En su horizonte se dibuja la clave de trasladar a la escritura una situación de oralidad, en la que un interlocutor da cuenta a otro de unos hechos sucedidos en el pasado y recuperados en su narración. La pervivencia del diálogo es la manifestación más evidente de lo operativo de este recurso, tanto en modelos más directamente ligados a una tradición dramática como en otras modalidades, singularmente las de corte lucianesco. La epístola, con su carácter de diálogo parcial y en ausencia, asume el paso adelante en la formalización de la escritura, con una transición en su estadio de «epístola hablada», como señala Claudio Guillén (1988) a propósito del *Lazarillo*; en la pluma de Alemán y Quevedo, al difuminarse el destinatario, el recurso pierde funcionalidad, con la propia extensión y una estructura más propia de la escritura; en posteriores formalizaciones de la materia picaresca las huellas de la modelización epistolar desaparecen por completo, entre la proyección del marco dialogado en *El donado hablador* o la presentación directa de lo narrado. En la misma línea de confluencia de lo conversacional y lo escrito, Juan de Valdés ofrece en su *Diálogo de la lengua* la solución ligada a la aparición final de un escribiente que, mientras tiene lugar el coloquio, transcribe las intervenciones de los participantes, ofreciendo al lector un documento fiel de lo tratado. Finalmente, como hemos visto en la incardinación del «Coloquio de los perros», el lector asiste a la lectura que el personaje hace del resultado de la práctica de Campuzano a imitación del escribiente de Valdés. La interlocución sigue presente en la raíz de la conformación del relato, pero unas extendidas prácticas que no pueden considerarse al margen de la imprenta y la popularización de algunos géneros acaban instalando el texto en el plano de la escritura, aunque no tanto los mecanismos de la narración.

El mantenimiento en gran parte de la novela cortesana del siglo xvii del procedimiento boccaccesco para enmarcar los relatos muestra el arraigo de las situaciones de oralidad en la presentación y el sostenimiento del relato, en orden a resolver los problemas ligados a su veracidad (el testimonio del hablante) y a su moralidad (la actitud del oyente y la influencia en su actitud), pero también al espacio que se abre para el valor del entretenimiento. El acto compartido de narrar y escuchar atraviesa, desde su condición esencial, las distintas formas de sociabilidad (el encuentro en un cronotopo de camino, la convivencia en la corte o el claustro, el espacio compartido en salones o academias...) a través de vínculos tan formales como cordiales. El contacto personal y la apertura de un espacio distinto, el de lo narrado, saca al oyente de la rutina o el trabajo y le proporciona alguna forma de placer. El principio va ganando en presencia en los títulos de las colecciones de relatos en el siglo xvii, pero se apunta ya, por ejemplo, en «jardines» y «alivios» quinientistas. A lo largo del siglo en la prosa narrativa se mantiene una tensión similar a la que conoce la poesía, entre la oralidad primigenia y una escritura que se confirma como elemento fundamental para el tratamiento artístico del texto narrativo, pero también de su materialización en un objeto susceptible de su comercialización en el mercado del libro. La conciencia y el trabajo del autor, apuntados en el borrado de cualquier huella de

espontaneidad, quedan vinculados a una noción de escritura ligada a las nuevas prácticas de lectura, y el texto no permanece al margen de estos avatares. El *topos* pastoril se mantiene como reducto de una narratividad eminentemente ligada a la oralidad, si nos situamos en el plano de los personajes, sistemáticamente desdoblados en narradores para sus oyentes; sin embargo, se trata de uno de los géneros privilegiados por la imprenta y, por tanto, codificado como texto escrito, además de ser uno de los campos más propicios a la profesionalización del escritor, desde Montemayor a Cervantes o Lope de Vega. Tras dar respuesta a las exigencias de verdad y de moralidad, definiendo el espacio de la ficción y reivindicando el principio del entretenimiento, la decantación por la escritura conlleva en paralelo la delimitación de los oficios del narrador, los avatares en unos perfiles que aún tardarán en unificarse.

Una línea de fuga

Después de la de algunas referencias y argumentos, no hay que insistir en la recurrencia. Tras un abigarrado panorama, donde la diversidad convive con los entrelazamientos y las contaminaciones, un ejercicio de síntesis nos ha permitido proponer tres ejes de articulación del relato, con relaciones tan densas que cabe considerarlo como un doble paradigma opositivo. Si la dinámica histórica o la simple marcha de la diacronía no permiten sostener un dibujo unilineal ni, menos aún, una perspectiva de orden teleológico, sí se impone la tendencia dominante a un paulatino y oscilante desplazamiento hacia la serie de principios que reconocemos en la moderna literatura, esto es, la ficción, el entretenimiento y la escritura. A lo largo del siglo XVI las prácticas del relato muestran lo ineludible de unas raíces, tan ideológicas como genéricas, que mantenían la narración adscrita a los valores de verdad, utilidad y oralidad. Al liberarse los mismos, el relato gana en autonomía y en entidad literaria, al tiempo que el escritor se aproxima a una plena conciencia de la autoría (Ruiz Pérez, 2009). Tras una prole de clérigos, letrados, poetas-criados y clientes sometidos a relaciones de mecenazgo, el escritor deja atrás viejos vínculos, estrechamente ligados a los valores de un relato concebido como crónica o ejemplo moral. El nuevo vínculo, el del mercado, mantiene la ficción de la autonomía, mientras impulsa variadas formas de distinción a partir del motor de la competencia, para desembocar en unas formas de individualidad que la modernidad liga a la actividad artística.

En una línea que podemos seguir desde el *Diálogo de las transformaciones* a los saraos de María de Zayas, la noche se presenta como un marco recurrente para la narración, como también lo era para la lectura, recurrencia reconocible en las páginas cervantinas desde las que pasaba «de claro en claro» el hidalgo manchego. Frente al diurno, marcado por las imágenes de la luz, figuración platónica de la identidad bien-verdad-belleza, y propicio a la actividad y la laboriosidad, el régimen de la noche en lo relativo a la narración se impone como el marco privilegiado para la fantasía, el cuento y la oralidad. A la altura del primer

tercio del siglo xvi, el anónimo imitador de Luciano retoma el motivo del sueño como una de las vías para sustentar la verosimilitud del parlamento del gallo, cuyas transmigraciones le confieren la doble autoridad del episodio pitagórico y lo testimonial de su relato personal, orientando la moralidad de la sátira. Un siglo después, la continuidad de la ambientación nocturna, subraya las diferencias: del taller del zapatero el lector pasa al jardín de un renovado patriciado urbano; de la autoridad del filósofo y la experiencia, se pasa a la libertad de los relatos en que galanes y damas pintan vidas ajenas; la oralidad que mantiene una cierta vitalidad en el cauce manuscrito muestra su artificiosidad en el molde de la imprenta, mientras trata de superar la mera condición de *cornice* con el tratamiento novelesco de las relaciones entre los participantes en el sarao.

Las diferencias entre los dos tipos de textos se nos imponen en estrecha relación con una diferencia esencial: a la anonimidad del diálogo quinientista se opone la pertinencia de una firma autorial, incluso para una mujer, Zayas, representante del sector menos favorecido en la sociedad barroca: la rúbrica se reafirma en la secuencia entre los dos volúmenes, cuyas remisiones internas y aun la decantación que ofrecen hacia la idea de «desengaño» hacen que se presenten como dos partes de una obra que va creciendo, como reflejo de una entidad autorial ante las exigencias del mercado. El ejemplo y la reflexión suscitada tratan de poner de manifiesto la necesidad de algunas puntualizaciones al tratar el recorrido de la narración a lo largo de un siglo.

La consolidación de una de las posibles soluciones ensayadas en el desarrollo de una modalidad discursiva, en este caso la narración, no puede interpretarse desde la perspectiva de un avance hacia un resultado; la formalización del *Diálogo* es una respuesta a unos determinados problemas o retos para el narrador, no una contribución voluntaria a un proyecto orgánico de orientación finalista; serán circunstancias nuevas las que impulsen cambios y decantaciones.

La dinámica histórica, entendida como diálogo de las obras con su contexto, se sostiene sobre elementos de continuidad, pero está salpicada de puntos de ruptura, determinantes de diferencias sustantivas, no de grado, entre algunos textos, por más que los podamos eslabonar críticamente en una serie. Seguir los pasos de esta no supone desatender los giros que permiten la articulación de períodos históricos, de momentos diferenciados en el devenir de la temporalidad.

La vigencia de los géneros aparece vinculada a un determinado momento histórico, definido por unos valores identificables, acotados en el tiempo y proyectados en unas determinadas formas. Resulta fácil percibir los vínculos entre diálogo lucianesco y humanismo erasmista, de una parte, y entre novela cortesana y barroca, de otra; las respectivas adscripciones cronológicas a la primera mitad de dos siglos sucesivos completan una definición conceptual respecto a la cual los rasgos y componentes de la narración se muestran como reflejo, pero también como elementos caracterizadores de una época.

La relación de las modalidades narrativas con las circunstancias epocales explica la aparición de elementos de quiebra, de verdaderas soluciones de con-

tinuidad en un discurso en el que las continuidades se hacen menos decisivas que la elaboración que un autor concreto en un marco determinado ofrece de las mismas. Así, con independencia de los materiales tomados de una tradición o de modelos definidos, importa por su carácter distintivo el uso que se hace de ellos, el lugar que ocupan en la economía del relato y aun el proceso de selección aplicado respecto a los materiales disponibles. Por seguir con el ejemplo planteado en la relación entre el *Diálogo* y las *Novelas* de Zayas, se impone el valor determinante de un factor como la imprenta y su peso en la consolidación de un mercado o la trascendencia de una manifestación como la de la firma. Entre ambos textos, la pragmática filipina de 1558 da expresión textual y, sobre todo, carácter normativo a lo que acaba imponiéndose, a través de unas pautas de control, como consolidación de unas prácticas y manifestaciones de una conciencia.

Entre el anónimo y la novelista, entre el satírico de raíz humanista y la profesional de los géneros de éxito, en el punto intermedio de una cronología y, podríamos decir, de unas prácticas, encontramos otro modelo en el conjunto de oficios de narrar. Volvemos al caso de Juan Rufo. Al iniciarse el último cuarto del siglo XVI, entre géneros consolidados en la tradición clásica y una marcada tendencia a la renovación, Juan Rufo ofrece un peculiar ejemplo de cómo el autor asume, junto al compromiso por contribuir a las luces, en este caso las del imperio, la tarea, el trabajo de alimentar el ocio de los lectores, su descanso tras la faena del día. Con algo de carrera virgiliana en el perfil de su producción, el cordobés recurre al molde de la octava y a la formalización de la épica para narrar las hazañas de don Juan de Austria, con Lepanto como gran referente heroico y nacional, convertido en emblema; en esta tarea (*La Austriada*, 1584) el autor, a través del retrato grabado y de los otros preliminares de la edición, se muestra en la senda del cantor épico, entre el sometimiento al mecenas y el orgullo autorial por su capacidad de immortalizar unas hazañas que, en otro modo, serían pasto del olvido. La tarea de cantor se corresponde con la situación de clientelismo; respecto a los modelos clásicos, el cauce de la imprenta se ofrece como un complemento o una particularidad del mecenazgo hacia finales del siglo XVI, pero también como una alternativa. En la situación tradicional (clave de épica nacional, aspiración al favor del poderoso) se impone el seguimiento de los modelos consagrados, tanto en la altura como en la estructura y las formas genéricas, sin mucho margen para la innovación. No ocurre lo mismo cuando reúne en un volumen conjunto (1596) los textos correspondientes a los registros menos elevados, aunando un género con raíces en el didactismo, las apotegmas (en femenino para su autor), con sus muestras líricas. En los preliminares hay más espacio para los poemas de exaltación del autor que para la petición de mecenazgo. La orientación al mercado conlleva unos elementos de originalidad ajenos a la obra anterior. Dejando al margen los nuevos tonos encauzados en los versos, es en las apotegmas donde hallamos la inflexión más llamativa, a partir del protagonismo del propio autor en las muestras de ingenio. El «Juan Rufo» que protagoniza una parte sustancial de las anécdotas resueltas en chispeantes respuestas repre-

senta un importante desvío desde el modelo clásico, con una fuerte proyección autorial. Al mismo tiempo, la reiteración de una figura protagonista aúna los fragmentos en la construcción de una imagen, una proyección pública a través de la publicación de la obra de un autor que pasa del ingenio de la oralidad a la construcción de un texto para la imprenta, desplegando el oficio de la escritura por encima de un oficio con algo de chocarrero o bufonesco. Al pasar del chiste al libro y proyectarse en este modo, en un camino paralelo al explotado por la picaresca hasta alcanzar al *Estebanillo González*, Rufo tiende un puente entre un modelo ligado a la corte, como el sostenido por Francesillo de Zúñiga, y el de un escritor profesional en el marco de la ciudad, que bien pudiera ser la Toledo donde se imprimió. El modelo clásico de los *dicta memorabilia* rebaja su tono al nivel de la calle y proyecta su eficacia narrativa en la afirmación autorial, personaje y escritor. El espejo un tanto deformante que Rufo emplea para esta doble imagen ilumina una cierta conciencia de la enajenación del ingenio en la plaza del mercado, donde emerge el autor en una nueva relación con su texto, de la misma manera que éste viene aparejado a unos nuevos usos de lectura, a unas pautas de recepción diferenciadas de las dominantes décadas atrás.

En las apoteogmas del autor cordobés la sentencia clásica, erudita y moral, deja paso al chiste, en lucimiento del narrador-personaje para diversión de sus receptores; la anécdota surge de la situación de oralidad para fijarse y circular en modo de escritura, en el soporte del libro impreso; con el trasfondo del poema épico de la década anterior, el gran relato histórico, la hazaña de dimensión nacional e imperial, se diluye a favor de la anécdota estrictamente urbana, civil, en un nuevo marco de sociabilidad, de horizonte cultural y de práctica del relato. Tras la imagen de espontánea naturalidad se tensan los mecanismos del artificio, con los que el autor explora las posibilidades de la narración, las vías de afirmación de su autoría y los modos en que asentar su oficio. A punto de concluir el siglo xvi, los autores siguen explotando algunas de las posibilidades ensayadas en las décadas anteriores, poco antes de que el «arte nuevo» llegue también a la narrativa y se imponga a un modelo que, aun desbordando los precedentes, no pueda obviarlos del todo.

Bibliografía

- BARANDA, Nieves, «Compendio bibliográfico sobre la narrativa caballeresca breve», en *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, Bilbao, Universidad del país Vasco, 1991, pp. 183-191.
- BARANDA, Nieves y Víctor INFANTES (eds.), *Narrativa popular de la Edad media*, Madrid, Akal, 1995.
- CHENEY, Patrick y Frederick A. DE ARMAS (eds.), *European Literary Careers. The Author from Antiquity to Renaissance*, University of Toronto, 2002.
- CIUK, Andrzej y Katarzyna MOLEK-KASAKOWSKA (eds.), *Exploring Space. Spatial Notions in Cultural, Literary and Language Studies. I. Space in Cultural and Literary Studies*, Newcastle, Cambridge Scholars, 2010.
- DARNIS, Pierre, «Para una lectura superficial (y esencial) de *La Vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*», en *La lettre au carrefour des genres et des traditions*, ed. Cristina Panzera, Elvezio Canonica, Paris, Classiques Garnier, en prensa.
- GARCÍA BERRIO, Antonio, *Formación de la teoría literaria moderna: La tópica horaciana en Europa*, Madrid, Cupsa, 1977.
- , *Formación de la teoría literaria moderna: Teoría poética del Siglo de Oro*, Universidad de Murcia, 1980.
- GILMAN, Stephen, *La novela según Cervantes*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- GUILÉN, Claudio, «La disposición temporal del Lazarillo de Tormes», *El primer Siglo de Oro*. Barcelona, Crítica, 1988, pp. 49-65.
- INFANTES, Víctor, «La narración caballeresca breve», en *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, Bilbao, Universidad del país Vasco, 1991, pp. 165-181.
- , *Del libro áureo*, Madrid, Calambur, 2006.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Universidad de Valladolid, 2009.
- SANTA CRUZ, Melchor de, *Floresta española*, M^a Pilar Cuartero y Maxime Chevalier (ed.), Barcelona, Crítica, 1997.

