

LAS NOVELLE Y LA TRADICION PROSISTICA ESPAÑOLA

por Julia BARELLA VIGAL

Hablar de prosa de ficción en el Siglo de Oro siempre resulta un tema incómodo que, normalmente, se circunscribe a la figura de Cervantes, a los libros bizantinos, picarescos y pastoriles y a la novela cortesana, tomada como ejemplo de la desintegración o decadencia de un género apenas inaugurado. En la prosa anterior a Cervantes y a la novela cortesana se suele dedicar un aparte al diálogo —hoy día enriquecido con importantes investigaciones—, donde se mencionan obras como *El Crotalón* o el *Viaje de Turquía* y autores como los hermanos Valdés y Guevara. Unas mínimas referencias a las misceláneas (Pedro de Mexía, Melchor de Santa Cruz, Antonio de Torquemada y Zapata) y a las colecciones de apotegmas y sentencias (Juan Rufo) completarán el capítulo dedicado a la prosa novelística.

No cabe duda de que las dificultades con las que se encuentra el crítico o el historiador de la literatura de estos siglos son muchas. Podemos señalar, por ejemplo, dos de tipos bien distintos. La primera sería la falta de ediciones críticas actuales de muchos textos; la segunda, la problemática que suscita el uso del término «novela», ¿cuáles son las fronteras entre ejemplo, cuento, patraña y novela en la época?, ¿qué es novela?

Pero si el estudioso se encuentra con grandes dificultades a la hora de organizar el variado panorama de subgéneros novelísticos entre los siglos XVI y XVII, no menos fueron los problemas que tuvo que superar el escritor en su momento.

En primer lugar, la prosa novelística en el Renacimiento carecía por completo de libros normativos. En un momento en el que la imitación del modelo clásico es el punto de partida de cualquier producción artística y el escritor necesita más que nunca modelos por los que guiarse, la prosa de ficción no sabe dónde acudir. La poesía, la comedia, la historia y la sátira, todas ellas, tienen sus preceptivas y poéticas. La ausencia, por el contrario, de normas y reglas para la novela tendría importantes consecuencias en el desarrollo de la prosa no sólo del Siglo de Oro, sino también de los siguientes.

En segundo lugar, la novela, como género nuevo, no gozó de mucha

estima entre los sectores más conservadores, es más, tuvo que sufrir las continuas reprobaciones de los moralistas, que veían todo tipo de peligros en los efectos de la lectura¹.

El escritor se movía en un ambiente lleno de inseguridades. Prueba de ello son las justificaciones retóricas que aparecen en los prólogos y dedicatorias, en las fórmulas de captar la benevolencia del lector y el favor del poder civil y eclesiástico para las aprobaciones.

El inseguro escritor se justifica en los prólogos, al tiempo que nos presenta en esos mismos prólogos los primeros intentos de *teoría* de la novela. El prosista nos explica cuál es la finalidad de la obra, se disculpa por su estilo poco cuidado, nos habla de sus fuentes y de las autoridades que le inspiraron y del público al que se dirige².

Uno de los temas que más se repite y que es común a la mayoría de los prólogos es la insistencia en el dictamen horaciano del *miscere utile dulci*. Esta doctrina, que tanto éxito tuvo a lo largo de la Edad Media, reaparece con fuerza, sobre todo a partir de la segunda mitad del XVI de acuerdo con el espíritu tridentino. A instancias del poder civil³ se recomienda que los libros de entretenimiento deben huir de las mentirosas ficciones caballerescas y acercarse a una literatura verídica. Debían proporcionar, además, instrucción moral, enseñanza y ejemplaridad, y estar escritos en un lenguaje limpio y honesto⁴.

La necesidad de la doble finalidad se convierte en lugar común, en fórmula retórica que no debe faltar en el prólogo. La dosis de deleite, de entretenimiento será aceptada siempre que se acompañe de corrección, aviso y enseñanza. De lo que se trata es de dejar bien claro, desde el principio, que el fondo moral y la doctrina es lo principal, aunque al llegar al final de la lectura comprobemos que esas ejemplaridades y doctrinas, que se prometían con insistencia en el prólogo, no corresponden al fondo disoluto y relajado de muchos de los párrafos leídos.

Pero ni el espíritu de Trento ni la censura civil o eclesiástica fueron, como se ha venido diciendo, las únicas causas que motivaron este

(1) Recordemos, sobre todo, como se recomendaba huir de las «mentirosas historias de caballerías», cf. Américo CASTRO, *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, 1972, p. 28; A. A. PARKER, *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa (1599-1753)*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 56-65; William NELSON, *Factor Ficción: The Dilemma of the Renaissance Storyteller*, Cambridge, Mass. Harvard University Press, 1973, pp. 93, y W. PABST, *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, Madrid, Gredos, 1972.

(2) Vid. A. PORQUERAS MAYO, *El prólogo en el Manierismo y Barroco español*, Madrid, CSIC, 1968.

(3) P. E. RUSSELL, *Temas de la «Celestina»*, Buenos Aires, Ariel, 1978, p. 468.

(4) El primer objetivo de los censores fue cuidar el lenguaje. En los prólogos a las traducciones de los *novellieri* italianos se insiste en que se ha cuidado el estilo, limpiándolo de impurezas. El aprender a decir las cosas «dando rodeos y sin nombrarlas claramente» se convirtió en norma de estilo desde que así lo aconsejara Gracián Dantisco. Dantisco recomendaba, como lo había hecho Castiglione, contar historias, pero: «procure el gentil hombre que se pone a contar algún cuento o fábula, que sea tal que no tenga palabras deshonestas, ni cosas sucias, ni pueras que puedan causar asco a quien le oye» (*El Galateo Español*, ed. de Margherita Morreale, Madrid, CSIC, 1968, p. 155).

desequilibrio entre prólogo y texto, la paradoja no era nueva ni original en nuestras letras.

El recurso de encubrir el fondo liviano de algunas obras, insistiendo en moralidades y sentencias en sus preliminares, y el presentar ejemplos «deshonestos» y luego decir que su ejemplaridad estriba en que «no deben» imitarse, son, como ya dijo Joaquín del Val, recursos que habían sido utilizados por el Arcipreste de Hita y que se mantenían en las colecciones de cuentos medievales y en *La Celestina*⁵.

La «utilidad» era una característica inseparable de la breve narración medieval. La prosa novelística de los siglos XVI y XVII heredaría esa característica y agudizará esa tensión entre la enseñanza y el entretenimiento, que también aparecía en las colecciones de *exempla*. Los humanistas, cargando de moralidad la actividad intelectual, primero, y el espíritu tridentino, después, inclinaron la balanza hacia la «ejemplaridad» en la literatura.

Según parece, y a primera vista, pocos escritores abiertamente se rebelaron al dictamen, pero la tradición de libros de caballerías, la cuentística, el folklore y el éxito de las *novelle* italianas habían conseguido a lo largo del siglo XVI tener un público asegurado que sólo buscaba entretenerse con la lectura.

La influencia de los *exempla* medievales en el desarrollo de la prosa novelística, en los siglos que tratamos, ha sido señalada por numerosos críticos, Zumthor, Krömer, Pabst, Chevalier, entre otros.

Zumthor incluía bajo la denominación de ejemplo anécdotas, milagros, *fabliaux* y cuentos piadosos y, como características comunes, señalaba el carácter cerrado de la narración, la brevedad y el didactismo implícito⁶.

Para Pabst el ejemplo equivalía, por un lado, a «cuento pío» y religioso, con la consiguiente carga moral y, por otro, a una «designación de enmascaramiento, tras de la que se oculta lo agudo e ingenioso y la patraña, lo festivo y lo frívolo, la historia de mentiras y la jácara de libre invención»⁷.

Esta última definición nos acerca claramente al género de manifestaciones prosísticas que nos interesa. Un género que recogerá los temas y las características formales de estos *exempla* medievales⁸ y los transformará en novelitas cortas con otra finalidad y otro desarrollo narrativo, ahora

(5) Cf. el capítulo que titula «La novela española en el siglo XVI», en la *Historia general de las literaturas hispánicas*, Barcelona, 1953, vol. III, pp. XLV-LXXXIX.

(6) *Essai de poétique médiévale*, París, Seuil, 1972, pp. 293 y ss. Para Uda Ebel el milagro era igual de representativo de la realidad que el ejemplo, pues se le consideraba como un hecho normal y cotidiano (*Das altromanische Mirakel. Ursprung und Geschichte einer literarischen Gattung*, Heidelberg, 1965. Citado por W. Krömer en *Formas de la narración breve en la literatura románica*, Madrid, Gredos, 1979, pp. 41-47. *Vid.*, además, el estudio de M.^a Jesús LACARRA, *Cuentística medieval en España: los orígenes*, Zaragoza, Departamento de Literatura, 1979.

(7) *Op. cit.*, p. 292.

(8) No olvidemos la definición que da el *Diccionario de Autoridades* de ejemplo: «caso, suceso, u hecho que se propone y refiere, o para que se imite y siga, siendo bueno y honesto, o para que se huya y evite, siendo malo».

motivado por las nuevas circunstancias sociales y la también nueva sensibilidad renacentista.

Las patrañas de Timoneda, los cuentos narrados en la tertulia veneciana de las *Noches de Invierno* de Antonio de Esclava, las bromas y burlas de Lucas Hidalgo, y todas las «historias de mentiras» que se incluyen en los libros de pastores, en el *Lazarillo* o en el *Guzmán* y en las novelas propiamente cortesanas provienen en su mayoría de las colecciones de ejemplos medievales y, como aquéllas, mantienen esa tensión entre la enseñanza y el entretenimiento, y la consiguiente tendencia a enmascarar aquella lectura primera, que sólo se dirige al gusto, como decía Gracián Dantisco, mientras se insiste en la meramente ejemplar.

En las colecciones de ejemplos más famosas, como la *Disciplina Clericalis* de Pedro Alfonso (1110), los *Gesta Romanorum* (¿1300?) o el *Libro de Exiemplos del Conde Lucanor* de Don Juan Manuel (1335), las historias, que debían servir de ejemplos exclusivamente, aparecen rodeadas de elementos narrativos por los que el escritor se deja llevar, en muchos casos, olvidando o descuidando la naturaleza moralizante de su historia. El autor de la *Disciplina*, al elegir un marco para su colección, está buscando mantener el interés del lector y su entretenimiento⁹. En los *Gesta Romanorum* el didactismo queda igualmente relegado en muchos *exempla*, dando paso al adorno narrativo y al detalle frívolo, para favorecer una lectura más amena. La preocupación artística y la búsqueda de la belleza en la obra de Don Juan Manuel, sus intenciones didácticas y la adecuación armoniosa de la doctrina a la belleza de las formas son de sobra conocidas.

De la misma manera en los *fabliaux* y en los *lais* la intención primordial es la del entretenimiento. Y en el *Novellino* (1283-1300, impreso en 1525) la finalidad está claramente expresada por estas palabras que acompañan al título: *Este libro relata dichos notables, finas cortesías, bonitas respuestas, lindas proezas y bellos dones, que en los tiempos pasados hicieron muchos hombres de valía.*

Pero el entretenimiento de los ejemplos recogidos en la *Disciplina*, en los *Gesta* o en el *Conde Lucanor* no reside en la caracterización psicológica, como ocurrirá en la prosa novelística posterior, sino que recae en la naturaleza misma de los episodios y, fundamentalmente, en el desenlace de la historia, sorpresivo o maravilloso —como suele ocurrir en los *lais* y milagros—, o, por el contrario, muy esperado —como es el caso de los *exempla* y algunos *fabliaux*. Como señala Krömer, esta última manera de presentar el desenlace sería la solución que heredaría Boccaccio y la novelística del Siglo de Oro español. El argumento es para Boccaccio material artístico que no debe entrañar una posibilidad didáctica. El narrar se convierte en fuente de placer y de distracción; la historia que se cuenta, el suceso, adquiere valor en sí misma y la narración gana en intensidad. Los

(9) Ya había dicho Menéndez Pelayo en su día que «los orígenes más remotos del cuento y de la novela corta en la literatura española hay que buscarlos en la *Disciplina Clericalis* de Pedro Alfonso, y en los libros de apólogos y narraciones orientales» (*Orígenes de la novela*, Madrid, 1905-1910, t. II, p. 4).

casos que protagonizan los personajes dejan de ser típicos, ejemplares, y se convierten en únicos o individuales y no representativos. Banello, por ejemplo, descubre el interés por las situaciones de enredo, donde la acción se complica y los sucesos maravillosos se encargan de mantener en suspenso el desenlace.

Timoneda en España tampoco se deja llevar por el imperativo de la literatura moralizante, ni siquiera participa de la utilización del recurso como fórmula de *captatio benevolentiae*. En la *Epístola al amantísimo lector* escribe:

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 (*El Patrañuelo*, ed. Ferreres, Madrid, Castalia, 1971, p. 41).

Como se ve, Timoneda renuncia a encubrir o enmascarar sus propósitos, pero la elección del título no es fortuita.

El término patraña se relacionaba, por un lado, con los *rondalles* valencianos y las *novelle* toscanas, como dice en la citada *Epístola al lector* y, por otro, se le hacía derivar de *pastoranea* en el sentido de «conseja de pastores» (según dice el *DCECH* de Corominas), es decir, el término patraña conservaba esa ambigüedad significativa entre lo que se cuenta exclusivamente para divertir y entretener, como las *novelle* italianas y lo que conlleva consejo y ejemplificación. El hecho de que sus coetáneos utilizaran patraña como sinónimo de ejemplo se debía a la confusión terminológica reinante ante el nuevo género de las *novelle*¹⁰.

Lo que Timoneda estaba haciendo era desplazar el contenido supuestamente didáctico de sus patrañas —que de alguna manera se aseguraba en el título—, hacia el entretenimiento, lo burlesco y cómico, que también se sobreentendía en el título de *patraña*.

No es Timoneda un caso aislado que manifieste su interés por entretener al lector, Lucas Hidalgo en sus *Diálogos de apacible entretenimiento* es también del mismo parecer:

... ofreciendo al ánimo fatigado este rato de apacible entretenimiento... Confieso que la materia es de pasa-tiempo: mas no por eso debe ser juzgada por inútil (en la ed. de Barcelona, 1605, *Al lector*, s/n.).

Y, asimismo, ocurre con las *Noches de Invierno* de Antonio de Eslava (Pamplona, 1609), donde leemos:

(10) La imprecisión metodológica vino marcada desde el principio. En el *Decamerón* Boccaccio dice: «... entiendo contar cien novelas, fábulas, parábolas o historias, como quiera que se llame...». Vid. W. KRAUSS, «Novela-Novelle-Roman», en *ZrPh*, LX (1940), pp. 16-28, y sobre la importancia del término italiano y su adaptación al castellano, J. H. TERLINGEN, *Los italianismos en español desde la formación del idioma hasta principios del XVIII*, Amsterdam, 1943, y W. KRÖMER, *op. cit.*, pp. 228-235.

... que mi voluntad en el ejercicio della, se ha opuesto a entretenerte y aliviarte de la gran pesadumbre de las noches de invierno...; hallarás algunas olorosas flores con que te recrees y entretengas. Así, con la bondad dellas, como riéndote de mis faltas, considera una cosa, que *mi intento no es otro que entretenerte un rato cada noche* (*Prólogo al discreto lector*, s/n. El subrayado es mío)¹¹.

Antonio de Eslava maneja, en gran medida, un material que procede de la Edad Media, y, no por ello, su obra se inclina hacia el adoctrinamiento o la ejemplaridad. De los *Gesta Romanorum* elige aquellos *exempla* donde prima el adorno narrativo, la trama complicada, el elemento maravilloso o el final feliz y esperado. La balanza se inclinará aún más hacia el entretenimiento cuando descubramos que los temas proceden de los libros de caballerías, de la tradición folklórica y los *novellieri* italianos¹².

El caso es que las colecciones de cuentos medievales no sólo sirvieron de fuente a la prosa novelística moralizadora y ejemplarizante de los Siglos de Oro, sino también generaron literatura de puro entretenimiento.

Me interesa ahora señalar la curiosa confluencia que en estos siglos se está produciendo entre el carácter de las colecciones de cuentos, fábulas o relatos cortos medievales, las costumbres literarias que llevan consigo (lectura en voz alta, reunión en tertulia, conversaciones en torno a la chimenea...) y la rápida asimilación de la producción de *novelle* italianas.

En las tertulias renacentistas, tal y como las describen Lorenzo Palmireno, Gracián Dantisco y Rodrigues Lobo se cuentan *novelle* italianas, al tiempo que se narran anécdotas, cuentecillos y ejemplos de la tradición medieval peninsular¹³. Como dice Maxime Chevalier, se produce una convergencia entre la tradición oral de los «cuentecillos» y la narración de novelas a la manera italiana¹⁴. La tradición didáctica de la Edad Media, que encubría el fondo de entretenimiento, queda relegada a lo largo del siglo XVI a segundo término, ocupando, ahora, un lugar primordial esos elementos de divertimento que entrañaba. Recordemos, como lo hace

(11) En prensa, mi edición de las *Noches de Invierno*, con prólogo y notas en Editora Nacional. La expresión *se ha opuesto a* debe entenderse en el sentido de «solicitar y pretender algunas cosas» (*Dic. Aut.*).

(12) *Vid.* el estudio preliminar a la ed. de las *Noches de Invierno* citado, y mi artículo sobre la influencia de Eslava en Shakespeare en el *Anuario de Filología Española (El Crotalón)*, n.º 2, 1985, en prensa.

(13) Como dice Aurora EGIDO: «El *om faceto*, convertido por el traslado de Boscán en «cortesano gracioso y burlador», debía dominar todos los resortes del *poeta ludens* y resaltar en reuniones de apacible entretenimiento... El relato oral... llenó todos los espacios de la conversación diaria y nutrió ampliamente los géneros más diversos, desde el entremés a la comedia, desde la picaresca a la prosa académica y al *Quijote* cervantino», en «Sobre paremiología», *Estudios humanísticos*, n.º 4, Universidad de León (1982), p. 189. El artículo es una interesante reseña sobre el libro de M.ª Pilar CUARTERO, *Fuentes clásicas de la literatura paremiológica española del siglo XVI*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1981.

(14) *Vid.* *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1975, y *Cuentos españoles de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Taurus, 1982.

Krömer, que «muchos de los *exempla* debían su configuración al placer de contar, y, por eso, desembocan en las *novelle* contadas sin otro motivo que ellas mismas»¹⁵.

Lo que queda claro, entonces, es que los primeros intentos de novela en la literatura castellana heredan no sólo costumbres medievales, sino también una temática y unas formas narrativas que proceden de los *exempla* y que confluyen con una novelística italiana.

Los problemas que el escritor castellano tuvo que superar, como ya dijimos, fueron muchos y muy distintos de los del italiano. En primer lugar, hubo que buscar un término que en castellano sustituyese el de *novella*. Cuento, patraña, comedia, diálogo, fábula y ejemplo alternaban con el importado de Italia. Pero, entre todos ellos, el que más éxito tuvo, según vemos en las traducciones y adaptaciones de las *novelle* del *Decamerón*, de Banello, Cinthio o Straparola fue el de ejemplo. Ahora bien, parece ser, como dice Pabst, que la incorporación de este término, tan antiguo y con tantas connotaciones, al nuevo género prosístico no llevaba implícita una moralización ni suponía purgas o modificaciones del texto original italiano, se trataba más bien de «una táctica de encubrimiento, un truco publicitario para ganar lectores a la obra»¹⁶.

El comportamiento de la crítica ante las *novelle* que venían de Italia fue de hostilidad y desconfianza, primero, y de desaprobación y censura, después. Pero la actitud de los críticos poco influyó, según parece, en la distribución y traducción de las *novelle*, pues, como dijo Bernat Metge, al *Decamerón* «lo leen las viejas junto al fuego», participando con esta frase en la confusión reinante entre tradiciones y costumbres literarias comunes a toda Europa.

Los traductores se disponen a disfrazar los títulos de las *novelle*, si es que por ellos la suerte de la obra pudiera peligrar, y, además, para ganarse al lector descuidado o receloso, anuncian en el prólogo que se han limado, recortado o suprimido aquellos pasajes escabrosos y las palabras malsonantes que tanto alertaban a los censores, «pues bien sabéis, como dice Francisco Truchado, la diferencia que hay entre la libertad italiana y la nuestra». De esta manera, huyendo del estilo a veces obsceno de Boccaccio Fortini da Siena o Lasca, se presentaba un texto limpio y honesto a los oídos del lector español.

Con todo ello lo que se está intentando es aproximar la antigua tradición peninsular de los *exempla* al nuevo estilo y desarrollo narrativo de los italianos. Pero, veamos algunos ejemplos.

Una de las novelas del *Decamerón*, «Griseldis», se tradujo al castellano por *Castigos y doctrinas que un sabio daba a sus hijas*. El anónimo autor incluía de esta manera la obra en el ambiente de los *exempla* de la *Disciplina Clericalis*, convirtiendo el caso de la Griseldis en un ejemplo moral más a

(15) *Op. cit.*, p. 41.

(16) *Op. cit.*, p. 189.

imitar. Después vendría la adaptación que hizo Lope de Vega, titulándola sin más vacilaciones *El exemplo de casadas y prueba de la paciencia*.

Otro de los casos más llamativos es el de la traducción de *Le Piacevoli Notti* de Straparola, por Francisco Truchado, como *Primera y Segunda parte del honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes* (Granada, 1583). El título parece motivar a Gaitán Vozmediano cuando decide traducir los *Hecathommiti* de Cinthio, por *Primera parte de las cien novelas de M. Ivan Baptista Giraldi Cinthio: donde se hallarán varios discursos de entretenimientos, doctrina moral y política y sentencias y avisos notables* (Toledo, 1590). En el *Prólogo al lector* anuncia que tuvo que eliminar una novela entera por lo deshonesto:

Honestos, digo, respecto de los que andan en su lengua que para lo que en la nuestra se usa no lo son tanto que se permitieran imprimir sin hacer lo que se ha hecho, que fue quitarles lo que notablemente era lascivo y deshonesto. Para lo qual uvo necesidad de quitar clausulas enteras y aun toda una novela, en la segunda de la primera Década, en cuyo lugar puse la del Maestro que enseña a amar, tomada de las ciento que recopiló el Sansovino. (Cito por Menéndez Pelayo, *Orígenes*, p. 39.)

Asimismo, Vicente de Millis Godínez, siguiendo la traducción francesa de la colección de novelas de Bandello, hecha por Pierre Boaistuau y François de Belleforest, elige catorce piezas bajo el título de *Historias trágicas exemplares sacadas de las obras del Bandello Veronés* (Salamanca, 1589). En la dedicatoria explicaba la causa de la selección y en el *Prólogo al lector*, la supresión de cosas «superfluas y que en el español no son tan honestas como devieran»:

Elegí catorce que me parecieron a propósito para industriar y disciplinar la juventud de nuestro tiempo en actos de virtud y apartar sus pensamientos de vicios y pecados.

Se hicieran o no todo este tipo de modificaciones para ganarse al lector o como «truco publicitario» es, ahora, lo de menos. Lo importante es ir viendo de qué manera la literatura italiana se iba incluyendo en la tradición española.

Los cuentos medievales, folklóricos o de tradición culta, las recopilaciones de consejas, apotegmas, anécdotas, patrañas y burlas, tan del gusto de los humanistas, y la tradición de las *novelle* italianas corrieron de boca en boca por las tertulias y academias literarias, sirviendo de entretenimiento al nuevo cortesano, ocupando su ocio e incluyéndose, a lo largo de todo el siglo XVI, en el teatro y en la prosa novelística¹⁷.

Todo este variado material, variación era lo que recomendaban las preceptivas, sirvió de inspiración temática a los dramaturgos (Lope, Tirso y

(17) W. F. KING, *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, RAE, 1963.

Calderón sacan sus temas de las colecciones de cuentística medieval, de misceláneas y de las *novelle* italianas), y formó parte de la estructura abierta al estilo que inauguraran Antonio de Eslava, Gaspar Lucas Hidaigo, las *Novelas exemplares y prodigiosas historias* de Juan de Piña, y, por supuesto, Cervantes, hasta acabar culminando en la novela cortesana de Salas Barbadillo, Castillo Solórzano, María de Zayas, Tirso de Molina, Gonzalo de Céspedes y Cristóbal Lozano¹⁸.

«Van a matarme. ¿Qué diré mañana en Privos reales?» «Lo que les mandaron», responde Max Estrella a El Puro en los calabozos del Ministerio de Gobernación. Arriba le está esperando un viejo amigo, ahora Muñero, el hombre que, según cierto sector de la actual crítica, supuso la contrafigura de Jello Burell, periodista y orador en el Congreso español durante el reinado de Alfonso XIII.

Bastaría ser citado en *Luces de Bohemia* para que la hipótesis presente de este personaje fuera objeto de atención. Sin embargo, no ocurre así. Junto a Ernesto Baró, Rafael Delorme o Ciro Bayo, Burell se pierde en las tinieblas finiseculares, quizá por un motivo también valencianesco. El nunca se remata ante el espejo declamatorio, escribe, pero no entra en la literarización de su persona — caso de Alejandro Sawa —, tampoco en el ámbito de la novela — Luis Bonafoux — o del ensayo justificativo, como Baró. Ocupa, además, cargos políticos en la comprometida España de principio de siglo, lo que le convierte en actor y testigo, argos siempre presente en la actividad social de sus compañeros. Este dato de su presencia física es aparente contradicción con la ausencia del literato al uso de fin de siglo se patentiza en las páginas de aquellos contemporáneos que han querido redactar libros de Memorias¹⁹. Por otra parte, su actividad artística

(1) Ramón del VALLE INCLÁN, *Luces de Bohemia*, novela celta.

(2) Alonso ZAMORA VICENTE, *La realidad representada*, Madrid, Gredos, 1974, p. 24, y The DOUGHERTY, *En País hecho olvidado*, Barcelona, Congresos, Madrid, Espasa, 1971, p. 47.

(3) Luis RUIZ CONTRERAS, *Memorias de un abanderado*, Madrid, A. Narca, 1960; Ricardo FUENTE, *De un periodista*, Madrid, Espasa, 1977; Louis BONAFoux, «De mi vida milagrosa», *Los Contemporáneos*, I, 4-5 (3 de junio 1939); Joaquín DICENTA, «Plumas y tinta», *Los Contemporáneos*, I, 4-5 (3 de junio 1939).

(18) Vid. sobre la novela cortesana el estudio ya clásico de A. González de Amezúa, «Formación y elementos de la novela cortesana», en *Opúsculos histórico-literarios*, I, Madrid, CSIC, 1951, pp. 194-279, y sobre la estructura y características del género el interesante análisis de Pilar PALOMO, *La novela cortesana. Forma y estructura*, Barcelona, Planeta, 1976. Me interesa señalar, además, el estudio bibliográfico de Giovanna de Gregorio FORMICHI, «Bibliografia della novella spagnola seicentesca», en *Lavori ispanistici*, III (1973), pp. 6-105.

Calderón saca sus temas de las colecciones de cuentos populares de las culturas y de las novelas (cuentos y novelas) de los escritores de la época del Renacimiento. En los cuentos populares de Calderón, los temas de las novelas de la época del Renacimiento son los temas de las novelas de la época del Renacimiento. Calderón saca sus temas de las colecciones de cuentos populares de las culturas y de las novelas (cuentos y novelas) de los escritores de la época del Renacimiento. En los cuentos populares de Calderón, los temas de las novelas de la época del Renacimiento son los temas de las novelas de la época del Renacimiento. Calderón saca sus temas de las colecciones de cuentos populares de las culturas y de las novelas (cuentos y novelas) de los escritores de la época del Renacimiento. En los cuentos populares de Calderón, los temas de las novelas de la época del Renacimiento son los temas de las novelas de la época del Renacimiento.

El lenguaje, dice, empieza de las que endan en su lengua que para lo que en el mundo se vea no lo que se vea que se persiguen. Impone así hacer lo que se le hace, que fue quitando lo que podía tener los hechos y deshechos. Pero en que era necesario que quitara de donde era y que era para novela, lo que se veía de la novela. En su lugar para lo del Maestro que estaba a una novela de Calderón que se veía en el Renacimiento. (Cita por Calderón Pérez, *Opus*, p. 111)

En el libro *Voces de Mito*, Calderón, haciendo la traducción francesa de la novela de novela de Calderón hecha por Pierre Boninosa y que se veía en el Renacimiento. En su lugar para lo del Maestro que estaba a una novela de Calderón que se veía en el Renacimiento. (Cita por Calderón Pérez, *Opus*, p. 111)

En el libro *Voces de Mito*, Calderón, haciendo la traducción francesa de la novela de novela de Calderón hecha por Pierre Boninosa y que se veía en el Renacimiento. En su lugar para lo del Maestro que estaba a una novela de Calderón que se veía en el Renacimiento. (Cita por Calderón Pérez, *Opus*, p. 111)

En el libro *Voces de Mito*, Calderón, haciendo la traducción francesa de la novela de novela de Calderón hecha por Pierre Boninosa y que se veía en el Renacimiento. En su lugar para lo del Maestro que estaba a una novela de Calderón que se veía en el Renacimiento. (Cita por Calderón Pérez, *Opus*, p. 111)

En el libro *Voces de Mito*, Calderón, haciendo la traducción francesa de la novela de novela de Calderón hecha por Pierre Boninosa y que se veía en el Renacimiento. En su lugar para lo del Maestro que estaba a una novela de Calderón que se veía en el Renacimiento. (Cita por Calderón Pérez, *Opus*, p. 111)

En el libro *Voces de Mito*, Calderón, haciendo la traducción francesa de la novela de novela de Calderón hecha por Pierre Boninosa y que se veía en el Renacimiento. En su lugar para lo del Maestro que estaba a una novela de Calderón que se veía en el Renacimiento. (Cita por Calderón Pérez, *Opus*, p. 111)