

PICARESCA *EJEMPLAR* O LA REFUNDACIÓN DE UN GÉNERO

Marcial RUBIO ÁRQUEZ
Università degli Studi «G. d'Annunzio» di Chieti-Pescara
ORCID: 0000-0001-5906-8200

Resumen:

En el mismo acto fundador del género en España, Cervantes canoniza que este, la novela corta, ha de tener, además de sus innegables orígenes italianos, tonos, temas y recursos de otros géneros no menos exitosos y actuales, cuales son el bizantino, el lucianesco y, también, el picaresco. Son al menos tres las novelas que tratan de forma más o menos central el género picaresco: *Rinconete y Cortadillo*, *La ilustre fregona* y *El coloquio de los perros*, si bien también se ha detectado algún eco en otras. Este trabajo intenta, primero, redefinir la propuesta genérica que Cervantes hace en las *Ejemplares* para después analizar en qué medida su ejemplo fue seguido por las numerosas colecciones de novelas corta que se publicaron a la zaga de su exitosa colección.

Palabras clave:

Cervantes, *Novelas ejemplares*; novela corta; picaresca

Abstract:

In the same founding act of the genre in Spain, Cervantes canonizes that this, the short novel, in addition to its undeniable Italian origins, must have tones, themes and resources from other no less successful and current genres, such as Byzantine, Lucianic and picaresque. There are at least three novels that deal more or less

centrally with the picaresque genre: *Rinconete y Cortadillo*, *La ilustrada fregona* and *El coloquio de los perros*, although some echoes have also been detected in others. This work will first attempt to redefine the generic proposal made by Cervantes in the *Ejemplares* and then analyze to what extent his example was followed by the numerous collections of short novels that were published in the wake of his successful collection.

Keywords:

Cervantes, *Novelas ejemplares*; short novel; picaresca

No creo que al muy leído Cervantes se le pasara por alto que con la publicación de sus *Novelas ejemplares* en 1613 no solo estaba introduciendo el género «novela corta» en la literatura española, como él mismo se enorgullece en declarar, sino también, aunque esto no lo dijera tan claro, que con la famosa colección de novelas estaba adaptando el no menos novedoso «género picaresco» al breve género italianizante. De haberlo sabido, quizás el de Alcalá hubiera variado ligeramente su magistral prólogo para hacer otro guiño a la historia de la literatura, y allí donde prepotente afirmó «yo soy el primero que ha novelado en lengua castellana» (Cervantes, 2013, 19), se habría vanagloriado de nuevo explicando que también fue el primero que en el novedoso género introdujo la temática picaresca. Y es que, evidentemente, en el mismo acto fundador de la novela cortesana en España, Cervantes canoniza que este ha de tener, además de sus innegables orígenes italianos, tonos, temas y recursos de otros géneros no menos exitosos y actuales, cuales son el bizantino, el lucianesco y, claro, también el picaresco. Como es bien sabido, son al menos tres las novelas que tratan de forma más o menos central el género picaresco: *Rinconete y Cortadillo*, *La ilustrada fregona* y *El coloquio de los perros*, si bien también se ha detectado algún eco en otras como *El casamiento engañoso* e, incluso, *La gitanilla* y el *Licenciado Vidriera*. Lo expone muy bien García López, el editor moderno de la colección de novelitas

Cervantes abrió la puerta a una amalgama de procedimientos afines a los géneros de ficción más frecuentes en la época. En primer lugar, la novela picaresca, cuya polémica presencia en la colección atañe a tres relatos (*Rinconete y Cortadillo*, *La*

ilustre fregona y *El coloquio de los perros*) y llega a afectar a algún otro (*El casamiento engañoso* y en ocasiones *La gitanilla* y *El licenciado Vidriera*) (Cervantes, 2013, 737-738).

Son, por tanto, al menos seis de las doce novelas las que se ven influidas por el género picaresco, si bien, para lo que aquí nos interesa y aceptado un juicio crítico más o menos unánime, consideraremos como pertenecientes al género solo las primeras tres, esto es, *Rinconete y Cortadillo*, *La ilustre fregona* y *El coloquio de los perros*. No caeré en la ingenuidad de ignorar que la picaresca en Cervantes es un argumento espinoso y sobre el que no todos los estudiosos coinciden. Sin embargo, se entenderá que no es este el lugar para ni siquiera bosquejar las relaciones e influencias de estas obras con la picaresca y todavía menos para analizar las problemáticas y polémicas relaciones del alcalaíno con el género. En cualquier caso –y es esto lo que ahora me interesa– la presencia del género picaresco en la colección cervantina no es una cuestión puntual o anecdótica, sino que, por el contrario, parece fácil deducir que Cervantes tuvo bien presente la irrupción de dicha modalidad narrativa en los postreros años del siglo XVI a través del rotundo éxito del *Guzmán de Alfarache* de Alemán y que, siempre atento a las nuevas corrientes editoriales, intentó orientar el nuevo género que se proponía re-fundar –la novela corta española– hacia un horizonte que, si bien no plenamente coincidente con su ortodoxia genérica, si fuera reconocible para el lector como muy cercano al mismo, haciendo así posible, además, apuntar algunas críticas y reparos a un tipo de narración –la de Alemán– cuya intencionalidad, pese a su éxito editorial, no terminaba de convencerle, como prueba la oceánica bibliografía crítica al respecto ¹. Como sea, por lo anteriormente dicho, no creo que cause sorpresa alguna identificar en Cervantes no solo, como ya se hace, uno de los fundadores de la novela corta española (Muñoz Sánchez, 2016), sino también –y esto es lo que espero demostrar en las siguientes páginas– el inventor de un género que tendrá un más considerable éxito: la novela corta de temática picaresca.

¹ La recoge y resume perfectamente Jorge García López (Cervantes, 2013, 738, n. 15).

Para lo que aquí interesa, conviene, sin embargo, aclarar dos aspectos que atañen directamente al argumento de estas páginas. El primero es que con Cervantes la picaresca vuelve a sus orígenes, esto es, a la novela corta o cortesana, pues no soy el primero ni seré el último que concibe el *Lazarillo de Tormes* también –aunque no sólo– como una novela corta. Baste recordar las, pese a todo, iluminantes páginas de González de Amezúa (1929, 18-19), donde claramente –aunque quizás con motivaciones no del todo compartidas– se asociaba el *Lazarillo* y la picaresca en general con la novela cortesana². Todavía más certero y con razonamientos más sopesados fue Carilla:

Las primeras líneas del prólogo del *Lazarillo* – «cosas tan señaladas y por ventura nunca oídas ni vistas, para noticias de muchos»–, valen casi como exacta definición de la novela corta, de esa novela que alcanza madurez en Italia (ejemplo y descendencia del *Decamerón*) y de ahí –con su sello– se extiende por Europa a partir del siglo XV. En España, es sabido, la auténtica «nacionalización» –ya personalización– corresponde a Cervantes en sus famosas *Novelas ejemplares*. (1960,113)

No parece arriesgado afirmar que esta genética común Cervantes la conociera perfectamente y que incluso, entre otras cuestiones ya sabidas, criticase también la, a su parecer, excesiva extensión del modelo que, a la postre, intentaba superar: el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán³. Jugaba a su favor, entonces, el origen breve, escueto, del género, repetido y emulado además en la continuación anónima, cercana en solo un año al original, y absolutamente extraño a la extensión de la obra del sevillano. Si se quiere, con Alemán la picaresca pasaba de novela corta a novela. Pero esto es otro cantar.

El segundo aspecto que querría tratar es que el genial tullido introduce en el relativamente monolítico esquema narrativo e ideológico del género unas cuantas variantes que, como veremos

² La idea será repetida años más tarde por Roca Franquesa (1947).

³ Como se sabe, Cervantes también en la inserción de novelas cortas intercaladas busca superar al sevillano; vid. Rubio Árquez (2016).

después, terminan triunfando. No se me escapa, es cierto, que la relativa continuidad de las primeras muestras del género es sólo aparente, y que ya la continuación anónima del *Lazarillo* (1555) (Piñero Ramírez, 2014) o la apócrifa del *Guzmán* (1602) presentan importantísimas variaciones con respecto al que después será entendido como canon, si bien, como sabemos, este es un concepto fácilmente aplicable desde el punto de vista editorial, desde la perspectiva de los lectores, como nos enseñó el maestro Guillén (1966), y no tanto desde una perspectiva retórica o genérica. Como sea, ya a estas primigenias variaciones habría que añadir –y no son pocas– las que introducen los textos que se publican antes de las *Ejemplares*. Estoy pensando en *El guitón Honofre* (1604), en las obras de Salas Barbadillo (*La hija de la Celestina/La ingeniosa Elena*, 1612, 1613), por no hablar de *El Buscón* –que debía circular ya en forma manuscrita– o *La Pícaro Justina* (1605). Como digo, el germen del proteico género (Cros, 1967) estaba ya introducido antes de Cervantes, pero no creo que sea exagerado decir que la genialidad del alcalaíno y el éxito editorial y comercial de su colección de novelas debió, por fuerza, acelerar un proceso ya iniciado, abriendo nuevos caminos retóricos y argumentales al novedoso y controvertido género (Muñoz Sánchez, 2014).

La nómina de novelitas que pueden englobarse en este marbete es numerosa y, aunque ya se ha hecho, no creo que resulte ocioso repetirla⁴: la primera cronológicamente es la «Novela del Licenciado Periquín», que apareció por primera vez en los *Discursos morales* de Juan Cortés de Tolosa, estampados en 1617 y que verán una reedición posterior en un contexto editorial más acorde algún año después, en 1620, en el *Lazarillo de Manzanares y otras cinco novelas*⁵. De ese mismo año, 1620, es el «Premio de la virtud y castigo del vicio», la segunda novela que aparece en las *Novelas morales* de

⁴ Agradezco a Bonilla Cerezo y Tanganelli la publicidad que hacen de mi trabajo en su artículo del 2018. En efecto, cuando se me invitó a participar en un proyecto del MINECO, comenté con el investigador principal, Bonilla Cerezo, que había echado en falta en su magnífica monografía (2010) el tratamiento del tema picaresco, tan presente en la novela corta. Tuve ocasión después de hablar del argumento en el convenio de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en Jerusalén en julio del 2019, aunque después no llegué a publicar mi trabajo.

⁵ Básicamente se trata del mismo texto de 1617, corrigiendo, eso sí, los innumerables errores tipográficos. La conclusión del relato cambia ligeramente.

Diego Ágreda y Vargas; un par de años después, en 1622, Francisco de Lugo y Dávila en su *Teatro popular* publica una novelita, la cuarta de la colección, con el sugerente título de «La Hermanía». Y poco después, en 1624, José Camerino, pese al título de su colección, *Novelas amorosas*, publica «El pícaro amante»; el mismo año, 1624, Matías de los Reyes, en *El curial del Parnaso*, publica dos novelistas o «Avisos», el IV y el VI, relacionados con la picaresca y, obviamente, también con los modelos italianos (Coppola, 2018: 51). De 1625 es «El Proteo de Madrid», novelita que aparecerá en las *Tardes entretenidas* de Castillo Solórzano. En 1630, de nuevo Matías de los Reyes, publica «La relación de Moncada» en su *Menandro*. De 1635 es la *Segunda parte del Coloquio de los perros* que aparece en las *Novelas de varios sucesos en ocho discursos morales* de Ginés Carillo Cerón. De 1641, por su parte, es «La muerte del avariento y Guzmán de Juan de Dios» que aparece en la colección de Andrés Sanz del Castillo, *Mojijanga del gusto* de 1641. Aquí, al menos por nuestro provisional inventario, se produce un vacío en la producción de este tipo de novelitas, ya que la siguiente será de 1663, y llevará el título de «Ardid de la pobreza y astucias de Vireno», la sexta novela de la colección de Andrés de Prado titulada *Meriendas del ingenio*. La última de la serie, por ahora, es la «La vida del bravo», que ocupa los capítulos XX y XXI de la colección de novelas de Simón de Castelblanco titulada *Trabajos del vicio, afanes del amor ocioso*, de 1680.

Conviene aclarar ya desde ahora que, sometidas a un análisis minucioso, no todas las novelitas anteriormente mencionadas entrarían de lleno en el marbete «novela corta picaresca», entre otras razones porque en ocasiones es difícil distinguir entre la herencia italiana del género, más concretamente boccacesca y bandelliana, en tantas ocasiones tan próxima a cierta manera de entender la picaresca española sobre todo en el siglo XVII, y una posible e hipotética influencia de la misma. Se me permitirá que, para lo que aquí nos interesa, se puedan englobar todas en una única, abstracta y quizás amorfa categoría para, en un trabajo posterior donde se le dedicará el espacio que requiere, se examinen razones y se emitan hipótesis. Añádase que lo que interesa ahora no es tanto intentar establecer criterios genéricos que agrupen a todas, sino principalmente ver cuáles han sido influenciadas por el modelo cervantino. Aclarado esto, no me resigno a no apuntar, aunque solo sea provisional y superficialmente, una poética del género «novela

corta picaresca» a partir de los ejemplos antes citados: una primera aproximación a un argumento que merece un estudio más profundo y sopesado; una generalización quizás excesiva de cuestiones que requieren un mayor detalle.

Pues bien, de la lectura de las novelitas el primer aspecto que llama la atención es la superación del modelo horaciano del *prodesse et delectare* que, como sabemos, rigió –aunque en numerosas ocasiones solo como excusa manifestada en el prólogo y transgredida en los textos (Rubio Áquez, 2013 y 2014)– las primeras muestras del género. Baste recordar el tantas veces citado pasaje del prólogo del *Lazarillo*, donde el anónimo autor establece dos niveles de lectura («pues podría ser que alguno que las lea halle algo que le agrade, y a los que no ahondaren tanto los deleite» (Anónimo, *Lazarillo*, 1987, 3-4) y todavía mucho más claro y barroco la que Alemán dedica en su prólogo «Al discreto lector» (2012, 14):

Mucho te digo que deseo decirte y mucho dejé de escribir que te escribo. Haz cómo leas lo que leyeres y no te rías de la conseja y se te pase el consejo. Recibe los que te doy y el ánimo con que te los ofrezco. No los echés como barreduras al muladar del olvido; mira que podrá ser escobilla de precio. Recoge, junta esa tierra, métela en el crisol de la consideración, dale fuego de espíritu, y te aseguro hallarás algún oro que te enriquezca.

Esta intención didáctico-moral, como digo, dará paso, ya desde las primeras muestras del género, a un descarado deseo de entretener y poco más, primando así el aspecto lúdico de la lectura sobre cualquier otro planteamiento. Si hicieran falta pruebas de esto, bastaría citar el ejemplo de la primera obrita señalada, la «Novela del Licenciado Periquín». En su primera edición, es decir, la de los *Discursos morales* de 1617, el autor, presentando la miscelánea, nos dice:

Si Novelas te tuvieren entretenido, en el tercero libro hallarás cuatro que hablan, que si no son ansí, son consejas de viejas, y en ellas grave y burlesco. (Cortés de Tolosa, 1617, ¶5 – [¶5v])

Otro aspecto de esta provisional poética del género sería la superación o supresión de la autobiografía ficcional, de la narración en primera persona de la vida del protagonista. Francisco Rico (1970) y Lázaro Carreter (1972), por citar solo los estudios más conocidos, han dedicado páginas memorables explicando el cómo y el porqué de dicha técnica y a ellos me remito. Lo que deseo señalar ahora, por el contrario, es que uno de los elementos considerados característicos del género picaresco (la narración en primera persona) viene muy a menudo suprimido en la novela corta picaresca por un narrador omnisciente en tercera persona, esto es, por un narrador, digámoslo así, tradicional. Es obvio que con ello se sacrifica la subjetividad del relato y la verosimilitud de lo narrado (un «yo» narrador que cuenta su propia vida) en aras de una narración más lineal, aséptica y literariamente consolidada.

En perfecta sincronía con lo anterior, de los títulos de las novelitas suele desaparecer cualquier alusión a «vida de...», «historia de...», y ello porque eliminándose la autobiografía, ha de eclipsarse también la terminología que ya desde el título la anunciaba. Ahora se adopta una nomenclatura más genérica, y aunque para el lector avezado es fácil encontrar alguna huella de los títulos de la picaresca, no es menos cierto que no existe ya una clara intencionalidad. Aunque estas no sean todas las modificaciones que la novela corta introduce en el incipiente género, por las apenas apuntadas se entenderá que sus autores entienden que la autobiografía ficcional es absoluta y radicalmente opcional y que, además, Alemán ha abierto un sendero en el que se puede caminar seguro, por más que la falta de pericia de algunos autores encamine el relato hacia una miscelánea temática y genérica. En realidad, se marchaba ya, quizás sin saberlo, hacia lo que posteriormente será denominado genéricamente costumbrismo.

Pues bien, como se ha indicado anteriormente, no todas las novelitas mencionadas entrarían en el canon «novela corta picaresca», entre otras razones porque ni siquiera con un criterio genérico amplio y generoso reunirían las características imprescindibles para formar parte del mismo. De esto, insisto, me ocuparé en otro lugar. Ahora me interesa indicar que de la nómina anterior he seleccionado sólo las novelitas que, de la forma y manera que su análisis expone en cada ocasión, tienen elementos que podemos fácilmente relacionar con alguna de las novelas cortas de

Cervantes. Se entenderá, por lo dicho, que fundo la perspectiva de mi análisis en lo expuesto por Genette (1962) a propósito de los distintos tipos de transtextualidad que podemos encontrar en la literatura occidental. Adopto esta perspectiva crítica no solo por estar aceptada universalmente por la crítica, sino también porque las distintas tipologías textuales y relacionales que establece Genette me permiten adoptar una visión amplia de las influencias que la colección de Cervantes ejerció en sus imitadores, influjo que, como veremos, en ocasiones es textual, retomando personajes del alcaíno, pero que en otras se trata de contactos más sutiles entre el modelo cervantino y la obrita en cuestión.

Pues bien, la primera novela cortesana que sigue el modelo cervantino es «De la hermanía», la cuarta novela del *Teatro Popular* de Francisco de Lugo y Dávila⁶. Sabemos por la erudición de Cotarelo que su autor fue gran admirador de Cervantes y que, bajo su influjo, ya en 1620 había acabado su colección de novelas, si bien no la pudo publicar hasta 1622 por haber sido nombrado gobernador de Chiapas. En efecto, serán sus ilustres amigos capitaneados por su hermano quienes editarán la obra. Fue también Cotarelo el primero en apuntar los evidentes paralelismos entre esta novela de Lugo —de la cual corrige el título, llamándola «De la germanía»— y el *Rinconete y Cortadillo* de las *Ejemplares*, sin profundizar más sobre el argumento. Y, sin embargo, parece evidente que la cuestión lo merece. En efecto, cada novelita de la colección de Lugo va precedida de una pequeña introducción a modo de prólogo que sirve para ubicarla literaria y moralmente. La que nos ocupa aparece precedida de las siguientes líneas:

Enseña como los hombres y mugeres de mal vivir son siempre gente baxa, y que su vida es más de brutos irracionales, que de hombres, y quan infames son las satisfaciones de sus agravios, y quan a riesgo está el pundonor de los que se valen ni tratan con gente perdida. (2009, 142)

⁶ Contamos con dos ediciones: Cotarelo, 1906 y Arcos Pardo, 2009. Más recientemente, Rabell (2022) ha aportado una perspectiva fundamental a la retórica de la obra.

Y poco después se aclara que la causa de la «barbarie» entre hombres y mujeres es «la Venus desordenada, la impúdica concupiscencia» (2009, 142), dando, entre otras autoridades, cuanto refiere Homero de los compañeros de Ulises en su estancia con la maga Circe. Se entiende, pues, que el argumento de la novela es el poder destructor de la lascivia y cómo dejándose llevar por sus bajos instintos los hombres se convierten en bestias. Pues bien, el contertulio al que le toca referir la novela, interrumpiendo al prologuista, introduce su narración con la siguiente alusión de claras reminiscencias romanceriles: «Cantaré de un jaque ilustre...». Obviamente, la alusión a este personaje, denominándolo específicamente con el lenguaje de germanía, inserta la novelita en un contexto bien preciso: el de los bajos fondos del hampa y de la delincuencia. Para mayor precisión, el texto continúa ubicando la narración en Sevilla. Es allí donde acaba de llegar Morón,

un hombre calçado de frente, espesso de barba, crecido de vigote, relampagueante de ojos, de una ceja (porque las dos se comunicavan tanto, que más parecía una) ancho de espaldas, rezio de brazos, rollizo de pantorrillas y nervioso y belludo todo el cuerpo. Era torpe de lengua, precipitado en las acciones, arrogante en las palabras y en todo la soberbia misma. (Lugo, 2009, 143-144)

El recién llegado jaque, que tal es Morón, comienza inmediatamente a contar su vida que, conviene aclararlo inmediatamente, no se corresponde con la habitual de los pícaros, sino, en efecto, con la de los jaques, como la que, para corresponder, contará inmediatamente después su recién conocido camarada Truchado, habitual de las orillas del Guadalquivir. Para celebrar la amistad y aclarar algunas cuestiones del oficio, quedan al día siguiente en casa de la Maldegollada, prostituta retirada con sus tintes de brujería que ofrece su casa como lugar de encuentro de los maleantes con sus coimas. En realidad, al poco de comenzar el encuentro, tras los saludos de rigor, descubrimos que el verdadero motivo del encuentro es sentar las bases de una paz duradera y justa entre las prostitutas y sus bravos, participantes todos de la reunión. Se alternan los cantos, los enfados fingidos entre enamorados, las libaciones acompañando a manjares exquisitos. El festivo banquete se ve interrumpido por una imprevista llamada a la puerta. Es un

joven de buena sociedad que va a encontrarse allí con su amada, prostituta encubierta de señora. Pasado el susto, vuelve la algarazga, lo que no es óbice para que se planifique un robo inminente. Apenas se va la alegre compañía, entra el alguacil Chaves acompañado de numerosos corchetes buscando a Morón. En el registro de la casa, encuentra a una mulata, acompañante de la dama que está teniendo el encuentro amoroso en una de las habitaciones. Para salvar a su ama de ser arrestada, la sirvienta pacta con el alguacil contarle la planificación del robo por parte de Morón y sus compinches si le deja tranquila. Chaves acepta el pacto con la intención de permitir el robo y adueñarse después del botín, pero la noticia llega a los maleantes, quienes para vengarse, someten al alguacil a azotes, liberándole solo después de haberse comprometido a no intervenir en el hurto. Con esta garantía, Morón y sus socios acuden a casa de la víctima, el «licenciado Antolinez, el qual era un viejo más miserable que el de Segovia; vestíase a lo del año de dos, unas calcitas de gamuza con sus medias de lo mismo pegadas y un jubón con más peto que tray un godo en la corte, entre oficial y paseante y más grassa en él, que en coletto de pastelero» (Lugo, 2009, 156). Con una cómica y picaresca estrategia, la banda logra cumplir su objetivo. Tras esto, el relato termina de forma un tanto abrupta, con la siguiente conclusión: «Fueron todos de nuevo amigos, gozando de la vida que os he mostrado y sin que el hurto se averiguasse. Por entonces tuvieron seguridad por algún tiempo, hasta llegarles el de su castigo» (Lugo, 2009, 160).

Como resulta evidente, la novelita está directamente inspirada en la parte central de *Rinconete y Cortadillo*, concretamente en las escenas que se desarrollan en casa de Monipodio. El encuentro entre los guapos y sus prostitutas, los cantes, los bailes, la comida, así como la imprevista llegada de nuevos personajes que parece interrumpir la fiesta, todo, como digo, hace referencia al patio cervantino. La diferencia reside en que mientras el alcaláino ha empleado algunas páginas en contarnos, si bien brevemente, la vida de sus dos jóvenes protagonistas, Lugo y Dávila se ahorra los prolegómenos y va directo a describir la reunión de los maleantes. Tan solo unas páginas previas para presentar mínimamente a estos, que, en efecto, no son jóvenes con familias más o menos insertadas en la sociedad, sino auténticos maleantes, como vemos por la breve narración de sus vidas, que sirven como paralelo delictivo de las de

los dos jóvenes cervantinos. Se entenderá, por lo dicho, que la versión de Lugo parece dar razón a la crítica cuando manifiesta que la novelita de Cervantes se construyó en torno al patio de Monipodio y que, además, el germen de la narración es claramente dramático y no narrativo.

La siguiente obra de la que pretendo hablar es más conocida por la crítica, habiendo merecido diversos estudios. Se trata de «El pícaro amante», la quinta de las novelas recogidas en la colección *Novelas amorosas* que el italiano españolizado José Camerino publicó en 1624⁷. Sobre su indiscutible adscripción a la narrativa picaresca, si faltaran otros datos, bastaría anotar que en la traducción francesa de *El Buscón* llevada a cabo por el misterioso La Geneste en 1633, como demostró palmariamente Cavillac (1973), se suprimió la conclusión de Quevedo para introducir una versión del final de esta novelita, considerándolo más adaptado al lector, en lugar del final abierto del original. Por su parte Evangelina Rodríguez (1979: 127 y ss.) estableció un paralelismo entre esta novelita y *La Gitanilla*, afirmando que Camerino iba mucho más allá de Cervantes en la ejemplaridad, sin la posibilidad de una doble lectura como ocurre con el autor del *Quijote*. Armon (1998), por su parte, encontraba mayor similitud entre la obra del italiano y *El celoso extremeño*, justamente por el papel fundamental que juegan el dinero y la riqueza en ambas obras. López Díaz, a quien también debemos una edición de la obra, se limita a adscribir la novela al género picaresco, sin establecer ulteriores nexos (1992). Un interesante análisis lo realizó Sánchez Jiménez (2002) a propósito del paso por las tablas que nuestros protagonistas efectúan al principio de su vivir picaresco. El citado estudioso, retomando las tesis de Yudin (1969), se interrogaba sobre la posibilidad de adscribir esta obra a la categoría de «novela comediesca». El trabajo más reciente y, sin duda, también el más importante es el que publicó Rodríguez Mansilla (2011), analizando con profundidad la obra y estableciendo de modo taxativo su profunda filiación con *La ilustre fregona*. Poco más queda por decir. Insistir, esto sí, en que, como en el modelo cervantino, los protagonistas nos son presentados en pareja, aquí ya desde el inicio, haciéndoles estudiantes «gorriones» a entrambos y

⁷ Contamos con una edición de 1955, no demasiado fiable, y otra de 1990 que no he podido consultar, por lo que he preferido acudir al texto de la *primeps*.

caracterizándolos por «el espíritu marcial» y su afición a ser «defensores de cátedras» en Salamanca. Aquí ya hay una importancia referencia a los pícaros cervantinos que, como se recordará, utilizarán los estudios universitarios en Salamanca como excusa para salir de sus casas. Como Avendaño y Carriazo, también Vriango y Armíndez, los protagonistas de la novela de Camerino, eligen libremente su devenir, y lo que les hace convertirse en comediantes, ganapanes y «bravos» será, no el destino marcado por sus orígenes familiares u otra determinación social, sino su libre albedrío, por más que, claro, el capricho y el amor jueguen un papel fundamental. Será Sevilla –y no Toledo– el lugar donde Armíndez se enamorará perdidamente de Leonor, la hija de un «grueso mercader, que en aquel año había pasado a las Indias, dejando el cuidado de su casa a un hermano suyo que tenía parte en el trato y que por no ser casado vivía con la cuñada y sobrina» (Camerino, 1624, f. 77v). El enamoramiento, sincero y profundo, servirá para demostrar dos cosas. La primera, como ya ocurría en *La ilustre fregona*, la profunda amistad entre los dos jóvenes, impropia de un contexto picaresco y más acorde con sus ánimos nobles; la segunda, la aplicación de las enseñanzas picarescas aprendidas en su vida anterior –estudiantes, comediantes, ganapanes, bravos, etc.– para conseguir el amor de la joven. Esta última característica es parcialmente ajena a los jóvenes cervantinos, que desde que se asientan en Toledo para que Avendaño conquiste a Costanza se alejan –al menos en apariencia– de ejercitar sus malas artes. Ocurre que al igual que Avendaño, para estar más cerca de su amada, el pícaro de Camerino esconde su identidad y se convierte en mozo de mulas; de la misma manera, Vriango entrará como criado en la de Leonor. Y en ambos casos habrá poesía que cante el alambicado sentimiento en demostración de la pureza del mismo. Las semejanzas terminan aquí, ya que mientras el personaje cervantino mostrará su verdadera identidad y su noble origen para intentar conquistar a Costanza, siendo auténticos la una y el otro, el de Camerino, aconsejado y ayudado por su amigo, esconderá su verdadera identidad –estudiante apicarado– haciéndose pasar por noble caballero de la Orden de Santiago a través de una boccacesca estrategia. El final, por el contrario, es en apariencia idéntico: Avendaño logra casarse con Costanza, así como Vriango, a través del engaño citado, consigue unirse a Leonor.

Por lo dicho se entenderá que disiento de López Díaz (1992, 294) cuando afirma que Vriango engaña no sólo a la familia de Costanza —la distraída madre y el angustiado tío— sino también a la propia enamorada, llegando en alguna ocasión a manifestar que la novela acaba con el triunfo del impostor, a través del cual Camerino condena el arribismo burgués de la familia protagonista que, en su afán de ennoblecerse, actúa imprudentemente y es engañada por un pícaro, el cual, a pesar de que gracias a las riquezas de su mujer se hace pasar por caballero, sigue comportándose de acuerdo con su condición, esto es, vilmente, pues aunque el dinero pueda romper muchas barreras solamente la sangre logra hacer virtuosas a las personas. El texto, por el contrario, nos dice que, en efecto, Vriango no solo logra casarse con la joven y obtener su rica dote, sino que, por la imprevista muerte del padre en el mar y de la madre por el disgusto al descubrir el engaño, tiene acceso también a la apetitosa hacienda de su amada. Esta, se entienda bien, incluso sabedora del engaño, ama sinceramente a su ya esposo y, «hallándose con hacienda bastante para sustentar el fausto» (Camerino, 1624, f. 87), se consuela rápidamente. En el colofón se nos anuncia que la numerosa progeñe del matrimonio pudo heredar la enorme fortuna de los padres, con lo que nuestro pícaro se demuestra un buen administrador. Este final, por lo demás, es absolutamente acorde con el cervantino. Recuérdese que en *La ilustre fregona* la boda posterior a la anagnósis se produce entre personas nobles, pues justamente el origen social elevado de los protagonistas es el que ha permitido el final feliz. De la misma manera, en «El pícaro amante» la boda se realiza entre un estudiante arrufado y, por lo tanto, de innegables orígenes burgueses, y la hija de un mercader, y ambos se preocupan del bienestar material por encima de cualquier otra consideración social, como nobleza u honor. Lo que cuenta, nos viene a decir Camerino, es el dinero, conseguido por el comercio o por el engaño.

Aparecida en su primera colección de novelas, «El Proteo de Madrid» es la tercera novela de las *Tardes entretenidas* de Alonso de Castillo Solórzano, publicada en 1625. Conviene decir, ya desde ahora, que su conexión con la narrativa de Cervantes no se produce, como en los anteriores casos, por la influencia que sobre esta colección haya podido ejercer alguno de los relatos incluidos en las *Novelas ejemplares*, pues difícilmente se encontrará alguna huella del

alcalaíno en la misma. No, la influencia de Cervantes creo que deba buscarse en la tipología textual que Castillo Solórzano introduce en su colección, en la que le parece obligatorio la inserción, entre las novelitas que componen su colección, de alguna de temática picaresca. Digo de temática porque, en efecto, como ya manifestará su editora moderna, Campana (1992, XXV-XXIX), «El Proteo de Madrid», la novelita que se inserta bajo esta tipología se aleja bastante de la picaresca que podríamos denominar ortodoxa. Recuérdese, sin embargo, que también los relatos de Cervantes que incluimos en dicho marbete lo hacen. Quiero decir con esto que quizás justamente el hecho de alejarse del incipiente canon pudiera ser la sospecha más segura de que Castillo Solórzano seguía la huella cervantina, intentando, como el alcalaíno, encontrar otras vías a la invención del anónimo autor del *Lazarillo*. La cuestión es interesante y sobrepasa con creces los límites de este trabajo. Es una pena, por eso, que en una monografía centrada en el argumento no se trate esta novelita. En efecto, el trabajo de Velasco Kindelan, tras manifestar que «Las novelas picarescas de Castillo son cinco, cuatro largas y una breve», en clara alusión a la que aquí estudiamos, añade que centrará su estudio «en las tres novelas fundamentales de Castillo: «Teresa de Manzanares», «El Bachiller Trapaza» y «La Garduña de Sevilla», dejando a un lado las otras dos novelas, de mucho menor interés» (1983: 91). Aunque sería fácil compartir el taxativo juicio sobre la calidad de esta novelita, no lo es menos que, en cualquier caso, es el primer intento por parte de Castillo de imitar el género picaresco –entendiendo este, como acabo de observar, también con las innovaciones cervantinas– y, por lo tanto, la primera prueba de lo que después serán narraciones más largas. Por lo demás, es Velasco Kindelan la primera en manifestar que la obrita que nos ocupa «es una novela de lejano parentesco con la picaresca» (1983, 91). Con más profundidad, la obra ha sido recientemente estudiada por Rodríguez Mansilla (2019) quien la encuadra en el género picaresco, toda vez que el mismo ha sido ampliamente reformulado por la crítica, abandonando una cierta rigidez teórica con respecto al canon. En su trabajo, en cualquier caso, compara la obra de Castillo con las dos obras canónicas cronológicamente anteriores, esto es, con el *Lazarillo* (en la versión «castigada» de 1573) y con el *Guzmán de Alfarache* de Alemán pero, sobre todo, con la

retórica de la literatura burlesca típica de las académicas literarias en las que el autor participaba.

Por mi parte creo que, en efecto, Castillo construyó su narración con la vista y la pluma puesta en diversos modelos. Uno, evidentemente, es el *Lazarillo*, como se ve, entre otros detalles, en el cuidado con que el autor nos cuenta los orígenes familiares de Domingo, el protagonista, sin ahorrarse detalles vergonzosos y humillantes. También es evidente que la obra de Alemán, debido a su enorme éxito editorial y a la revolución literaria que planteaba, por fuerza debió de ser tenida en cuenta por Castillo. Pero en estas dos obras, como ha notado ampliamente la crítica, hay una cierta solidaridad entre narrador y protagonista, un cierto afán reformador, de denuncia social. El pícaro en ellas es una lupa que engrandece todavía más la corrupción, el engaño y el poder de las apariencias. Por ello, es fácil imaginar el interés reformista del anónimo autor de *Lazarillo*, mientras sabemos de sobra que el mismo dominaba absolutamente al sevillano Alemán cuando escribía su obra. Por el contrario, nada de esto encontramos en «El Proteo de Madrid». El narrador en tercera persona se burla de su creación desde la primera página hasta la última y, además, más allá de criticar algunos tipos ridículos de la sociedad del momento, como los «lindos», o hacer una sátira antijudaica acorde con la ideología dominante, no cuestiona el orden establecido o la sociedad y, cuando lo hace, es justamente para reivindicar un estado de cosas ya perdido y la corrupción actual de las costumbres. Se señala ya al principio de la novela, cuando el narrador –que además es el bufón de la comitiva novelesca– presenta su obra:

El discurso que tengo prevenido para deciros es de la vida de un mozo libre, que por no ser castigado en sus pueriles años, la vino a hacer la justicia con afrenta suya; amonesto a los padres la corrección y castigo de sus hijos y a los superiores al de sus súbditos para que con él no vengan a lucírseles mal sus enseñanzas, como al sujeto de mi Novela. (Castillo Solórzano, 1992, 132)

Esta falta de cualquier deseo reformista, unido a la absoluta antipatía por el personaje creado, parece relacionar la obra más con el *Buscón* de Quevedo que con cualquier otro modelo picaresco.

Recuérdese que, aunque la primera edición es de 1626 –esto es, un año después de la primera edición de las *Tardes entretenidas*– sabemos con certeza que la obra fue escrita entre 1603 y 1608 y que circulaba ampliamente en copias manuscritas. No creo que resulte arriesgado suponer que Castillo Solórzano, que frecuentaba las academias literarias y que estaba profundamente relacionado con el mundo cultural y editorial del momento, haya podido tener acceso a su lectura. Obviamente, lo apenas apuntado como hipótesis merecería de mayor espacio y profundidad de la que aquí le damos, pero, en cualquier caso, parece claro que en la redacción de la novela debieron ejercer estímulos sincronizados diversas obras. El *Lazarillo*, obviamente, y también el *Guzmán* de Alemán y las *Novelas ejemplares* de Cervantes, estas dos últimas obras con un éxito editorial que, en muchas ocasiones, es el norte de la producción editorial de nuestro autor; pero, ideológicamente «El Proteo de Madrid» coincide con los planteamientos de Quevedo quién, además, con esta obra daba un pasaporte seguro a Castillo Solórzano para tener éxito en el mundo de las Academias literarias del momento con las que, como bien señala Rodríguez Mansilla (2019), nuestro autor estaba muy relacionado e influido.

La siguiente obra de la que quisiera ocuparme es la llamada «Relación de Moncada», incluida en *El Menando* de Matías de los Reyes. La obra, como sabemos, se imprimió en Jaén en 1636, pero podemos deducir por los paratextos legales que le acompañan que estaba ya terminada en 1624. En efecto, la aprobación eclesiástica está fechada en abril de dicho año, mientras que la civil, obra de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, lleva la fecha de mayo. Seguramente el lapsus de tiempo entre su escritura y su impresión se deba a la prohibición de publicar novelas entre 1625 y 1634 (Reyes, en prensa)⁸, pero no eliminaría otras causas.

En el que todavía hoy sigue siendo uno de los trabajos fundamentales sobre Matías de los Reyes, Carroll B. Johnson, tras considerar *El Menandro* una novela bizantina, afirma que el personaje de Moncada pertenece a la comedia, que sería, junto con el anterior género, la segunda gran fuente de la obra. Por eso mismo cree que dicho personaje no tiene su origen en la novela picaresca, sino en la

⁸ Agradezco a Leonardo Coppola haberme dejado consultar su magnífica edición, a punto de ser publicada cuando redactaba estas páginas.

comedia, siendo en realidad una «figura del donaire». Novela bizantina, comedia y, en último lugar, la novela italiana, serían la «*triple filiation*» (Johnson, 1973, 155) de esta singular obra. Incluso así, la citada estudiosa no puede por menos que admitir que «*Moncada begins at the beginning with a picaresque narrative*» (Johnson, 1973, 158). Por aquí, al menos parcialmente, parece admitir el dictamen que mucho tiempo antes hiciera el editor de la obra, Emilio Cotarelo y Mori, para quien la narración de Moncada «mantiene su propio relieve y la buena tradición española del género picaresco en la novela» (Reyes, 1909, XXXI). Como sea, conviene también leer las inteligentes páginas que Leonardo Coppola (Reyes, en prensa) dedica a la cuestión y que, profundizando y perfilando la aserción de Cotarelo, insisten en este parecer.

Para intentar resolver la cuestión, quizás lo mejor sea repasar, aunque sea brevemente, su argumento. Como se recordará, Moncada aparece de forma misteriosa al inicio de la obra, encerrado dentro de una caja, y es justamente el ser liberado por Menandro la razón por la que se siente obligado, a petición de este, a contar su vida. Por lo tanto, parece fácil reconocer en la narración de la misma un imperativo muy próximo al de Lázaro para contar la suya. Así sabemos que ha nacido en Bellpuig (Lérida), hijo único de una familia acomodada y bien estimada. Su natural inteligente se muestra ya desde las primeras letras, pero también una innata inclinación al mal. Por negocios, el padre se ve obligado a trasladarse a Madrid con toda la familia. En la capital, Moncada estudia con los jesuitas, que no logran corregirle. Después de una de sus maldades que casi cuesta la vida a uno de los padres, Moncada escapa del colegio y se dirige a Toledo e inmediatamente después a Sevilla, atraído por «la ancha vida que allí se ejercitaba» (Reyes, 1909, 18). Como se ve, ya llegados a este punto la narración de Moncada se desarrolla en una geografía absolutamente picaresca: Madrid, Toledo, Sevilla. Esta intuición se hace certeza cuando Moncada, camino de Sevilla, intenta no mendigar, declarando que es cosa «que jamás supe aplicarme, aunque en Guzmán de Alfarache había ya leído las muchas comodidades que el archibribón predica de esta facultad o secta» (Reyes, 1909, 18). Después de admirar la riqueza y lujo de la capital sevillana, nuestro pícaro se queda sin dinero y decide «tomar modo de mi vida, y el que me pareció más a propósito fue llegarme a un mesón donde me apliqué a ser mandadero de los huéspedes»

(Reyes, 1909, 19) y, dada la calidad de sus prestaciones, el mesonero le confía «la llave de la cebada y libro de su cuenta y razón» (Reyes, 1909, 19). Por aquí, claro, el relato de Moncada parece hacer otro guiño al género picaresco, pues parece fácil asociar su recién estrenado empleo con el que adopta Avendaño intentando conquistar a Costanza en *La Ilustre fregona*. Y quizás ahora convenga anotar que no es esta la única coincidencia, pues parece razonable pensar que la libertad con la que Moncada ha elegido la vida errada y errante que lleva –por más que parezca su inclinación natural– es fruto de su libertad y no de ningún tipo de determinación social, y por aquí, como digo, el personaje de Reyes está más cerca de Cervantes que de Alemán.

La siguiente novelita de la que quiero ocuparme es la *Segunda parte del Coloquio de los Perros*, incluida en la colección de Ginés Carrillo Cerón, *Novelas de varios sucesos en ocho discursos morales* (Granada, Blas Martínez, 1635)⁹. Se adivina, ya desde el título, que es esta ocasión la referencia a las *Novelas ejemplares* de Cervantes no hay que buscarla con demasiado afán, ya que justamente la obrita intenta insertarse como continuación de la misma. En efecto, el coloquio entre Cipión y Berganza terminaba justamente con el alborear del día y que era Cipión el que recordaba la regla de coloquio, ya establecida en sus preliminares:

CIPIÓN: [...] Y con esto pongamos fin a esta plática, que la luz entra por estos resquicios muestra que es muy entrado el día, y esta noche que viene, si no nos ha dejado este grande beneficio de la habla, será la mía, para contarte mi vida.

BERGANZA: Sea así, y mira que acudas a este mismo puesto. (Cervantes, 2013, 623)

Y después, como se recordará, retomaban la palabra el licenciado y el alférez para meditar sobre la verosimilitud de lo narrado y, también, más allá de esto, para proponer la segunda parte o segundo diálogo.

⁹ Contamos con un magnífico estudio de la colección, con edición de la obra que aquí nos interesa, a cargo de A. Madroñal (2013). Al citado estudioso remito para la interesante historia del libro, centrándome aquí solo en la obrita que anuncio.

Pues bien, justamente ahí tiene inicio la continuación de Carrillo Cerón quien, tras declarar en apertura el título de la novela, proclama sin empacho su genealogía: «Novela o coloquio que tuvieron Cipión y Berganza, perros que llaman de Mahudes, segunda parte de la que hizo Miguel de Cervantes Saavedra en sus novelas» (Madroñal, 2013, 113). De acuerdo con esta lógica narrativa, tras una pequeña introducción por parte de los dos amigos, comienza la narración de Cipión. Interesa decir, sin embargo, que en esta ocasión, antes de dar la palabra a los dos perros parlantes, se aclara perfectamente el contexto de la ficción, dejando entrever Carrillo Cerón que no participa totalmente con el inventado por Cervantes:

Señor licenciado, aunque el coloquio que a v. m. referí ayer habían tenido los dos perros Berganza y Cipión v. m. lo tuvo por fábula o que yo, como tenía el entendimiento tan agudo de comer muchas pasas y almendras, lo soñé. Ello sea como se fuere, yo le prometí a v. m. de escribir lo que la segunda noche que estos dos perros, o lo que son, tornaron a conversar y lo he recopilado y escrito en la mejor forma que he podido; si v. m. está desocupado y quiere entretenerse un poco, aunque sea tiempo malgastado, yo se lo leeré. (Madroñal, 2013, 113)

Hay, pues, un claro deseo de llevar la narración a cauces más ortodoxos, alejándose de lo que se considera una mistificación de la ficción tradicional. Demuestra aquí Carrillo, sin duda, un mayor apego a una narrativa menos experimental y, también, no haber entendido del todo la intención cervantina. Esto que vengo diciendo se ve todavía más claro, como sagazmente ha notado su editor, cuando Cipión pregunta a Berganza sobre su interés en lo narrado y en la conveniencia de referir una circunstancia memorable de su vida y este responde:

Berganza: Dila en hora buena, que no será molesta por ser novedad y que yo no he visto, demás que todo esto son cosas buenas y santas, no como yo, que te conté lo que me dijo la vieja hechicera de Montilla de las que hacía la Camacha, y a mí me llamaba Montiel, teniéndome por hijo de la Montiel. Prosigue con tu cuento, que mejor es que los míos. (Madroñal, 2013, 124)

Lo dicho creo que bastará para dar a entender hasta qué punto Carrillo intenta desmontar todo el mecanismo ficcional en el que se basa la novelita cervantina. Pero no acaban aquí las diferencias con respecto al modelo declarado ya desde el título. Señalaré solo otras dos que creo que dan cumplida cuenta de que, más allá del título y, obviamente, de los comunes protagonistas, la novela de Carrillo tiene poco o nada que ver con el modelo cervantino. La primera diferencia son las numerosas interrupciones que en el diálogo de los canes provocan los dos amigos, Campuzano y Peralta. Como se recordará, en Cervantes estos aparecen básicamente solo al inicio y al final, funcionando de necesaria *cornice* al diálogo de los perros, en cierto sentido dando verosimilitud a lo narrado. En Carrillo Cerrón, por el contrario, son numerosos sus interrupciones. Por ejemplo, apenas inicia el diálogo, inmediatamente después de la primera intervención de Cipión, leemos lo siguiente:

Llegando aquí dijo el alférez Campuzano:

- Señor licenciado Peralta, aunque corte el hilo de lo que Cipión decía, digo a v. m. que hizo más Cipión en este reconocimiento de humildad, confesando su poco saber e ignorancia que todo lo que Berganza dijo con tan grande entendimiento [...]. (Madroñal, 2013, 115)

El ataque no disimulado al modelo cervantino continúa después con la respuesta del licenciado Peralta, haciendo todavía más ostentosa la interrupción de los humanos no sólo para cortar la narración canina, sino también –como se evidencia– para diferir del modelo tanto en su modalidad narrativa como en su intención.

En la siguiente intromisión de los dos amigos es todavía más evidente la falta de comprensión del texto cervantino, aunque tampoco podemos descartar que no sea incapacidad narrativa, sino consciente intencionalidad de variar la modalidad. Se produce cuando Cipión está contando la procesión de Nuestra Señora de la Cabeza en las proximidades de Andújar y viene brutalmente interrumpido:

Llegando aquí dijo el alferez que tratando desta fiesta un amigo suyo que se había hallado en ella había hecho un romance que describía pare della y que por parecerle bueno y que el verso recreaba lo que quería decir, y que era de esta manera. (Madroñal: 2013, 129)

Y a continuación el curioso lector puede leer los 72 versos del elogiado romance.

Pues bien, aunque no comparto los juicios de Madroñal sobre el modelo cervantino en el que se inspira Carrillo Cerón, sí coincido con su opinión cuando afirma que la novela no puede adscribirse a la narrativa picaresca y que «el libro se puede leer también como una miscelánea que ofrece varios moldes narrativos y burlescos (relatos breves, cuentos y chistes)» (Madroñal, 2013, 72). Todavía más certera me parece la afirmación de que «La obra tiene además una fuerte carga crítica contra la situación social: Carrillo critica prácticamente a todos los estados que se encuentra, de los jiferos y mondongueras, hasta los maridos consentidores, pasando por los pasteleros que escatiman en su producto [...] Pero también resultan criticadas determinadas costumbres sociales [...]» (Madroñal, 2013, 73).

Podría decirse, entonces, que la novelita de Cerrón, a sabiendas o sin ser consciente de ello, está marcando un camino en la novela corta que será paralelo al que, en la picaresca «mayor», trazan una serie de obras que, alejándose de lo que quizás erróneamente vienen siendo consideradas las características fundamentales del género, encauzan su narración hacia un tipo de relato menos «picaresco» y más costumbrista, entendiendo quizás, en una cierta evolución genérica e histórica, que es lo que se corresponde a los tiempos presentes. Este costumbrismo, por lo demás, está ya presente en Alemán, donde muchas de sus digresiones no son sino ensayos sobre modos y modas teñidos de sátira social y de reformación de costumbres –por lo demás, característicos de dicho género. Y, claro, en el *Coloquio de los perros* original, en cierto sentido un diálogo camuflado con la obra de Alemán, tampoco podía faltar esta componente. Ocurre, como tantas veces en literatura, que las diferencias entre obras o géneros no son debidas tanto a los componentes que los constituyen, como a la proporción que los mismos guardan con respecto a la totalidad

de la obra y, también, a la estilística con la que estos se presentan. En este sentido parece claro que lo que en el modelo Cervantino es, a la postre, circunstancial o accesorio, pues lo que verdaderamente cuenta es la *inventio*, la capacidad de Cervantes para narrar nuevas historias y no tanto sus comentarios sociales, en Carrillo Cerón es justamente lo contrario: se utiliza un contenedor literario doblemente probado y aceptado por los lectores –el picaresco general y el particular cervantino de las exitosas novelitas de 1613– para verter un contenido que dista mucho del modelo y que, en cuanto a la creación de mundo imaginarios, no tiene parangón con el mismo.

Conviene ahora pasar a otra novela corta que quisiera analizar. No es mucho lo que sabemos de Andrés de Prado, nacido en Sigüenza seguramente en el primer tercio del siglo XVII (Bonilla, dbe.rah.es) y del que solo se nos ha conservado una colección de novelas titulada *Meriendas del ingenio y entretenimientos del gusto en seis novelas* (1663). La que ahora nos interesa es justamente la sexta y última de la colección, titulada «Ardid de la pobreza y astucias de Vireno» (247-292). La acción de la novela se desarrolla en Zaragoza, a las orillas del río Ebro, donde la fortuna quiere reunir a «quatro pobres cosarios de toda dádiva, y representantes eternos de la miseria, en el teatro de la vida» (Prado, 1663, 249). El primero, andaluz, de cuerpo maltrecho por sus quizás exageradas hazañas de soldado en Flandes, gran bebedor, «Tenia grandes habilidades, pues hacia cantar Gallos sin ser media noche, dando con ambas manos, y remedando fu canto, y esto era para descubrir donde habitaban las que él no comía, aunque pecaba, por haber nacido tan valiente» (Prado, 1663, 249-250); el segundo, un ex estudiante que, según cuanto relata, estuvo a punto de llegar a ser canónigo, también gran bebedor, y que ahora se gana la vida como herborista y da en llamarse el Dómine, aunque su nombre sea Vireno; el tercero, de peculiar vestimenta, ejercitaba al parecer de cochero, aunque por un uso impropio del coche (Brioso Santos, 1996) fue castigado por la Justicia y tuvo que dejar su oficio; el cuarto y último, «una estantigua (por lo flaco) y figura de la Parca» (Prado, 1663, 251) se definía como famoso poeta otrora, ahora castigado por el tiempo, aunque «a la verdad era un remendón de Elicona y Pato en las corrientes cristalinas de Aganipe» (Prado, 1663, 252). Como se ve, la cofradía está formada, en efecto, «por representantes eternos de la miseria» y

responden a tipos literarios perfectamente definidos: el soldado fanfarrón, el falso estudiante, el cochero y el poeta que, siempre en tonos jocosos, aparecen en muchas obras del periodo. Pues bien, el motivo de su asamblea es «decretar el modo que tendrían para sustentarse a costa de la diligencia de los otros pobres, harto más necesitados, que no ellos, por sus verdaderos achaques» (Prado, 1663, 252). Se trata, por lo tanto, de aprovecharse de la caridad que en las buenas gentes provocan los verdaderos necesitados y se estipula ejecutarlo con normas, reglamentando cómo ha de hacerse, tal y como indica el verbo «decretar» que aparece al principio de la cita. Y, en efecto, el inicio de la novelita está dedicado a la enumeración de estos estatutos dictados por la experiencia del soldado, autonominado Archipobre o Archipoltrón, con la conocida fórmula jurídica «Primeramente... Item... Item». Como es fácil imaginar, el reglamento tiene una finalidad absolutamente cómica. Valgan un par de ejemplos:

Primeramente sea estatuto inviolable entre nosotros que todos nuestros colegiales y compañeros se hagan sordos al «Dios te perdone», porque los tales viven y esa es rogativa para finados. (253)

Item, sea lícita a nuestros colegiales el fingir llagas, remedar cojos y arredrar mancos, sin que por ello sean castigados, pues son juros de la pobreza, aprobados y consentidos. (Prado: 1663, 254)

Después, la novela nos cuenta la aplicación práctica de los preceptos, centrándose en la figura del herborista: «Casos raros que le suceden al licenciado Vireno, llamado el Dómine por antonomasia» (Prado, 1663, 256). En realidad, los casos son solo uno, el de la viuda, doña Sofía, y sus dos hijas: Olimpa, la mayor, y la menor Lucrecia, ambas ya curtidas en la vida, de las que nuestro licenciado se convierte en preceptor. De sus casos y aventuras versa el resto de la novela, con pequeñas apariciones del resto de personajes de la asamblea con la que se inició la narración. Acaece, sin embargo, que el protagonista no parece cumplir los preceptos que él mismo aprobó y es por ello que al final de la novela encontramos los «cargos que se le hazen a nuestro secretario, el

Dómine por otro nombre» (Prado, 1663, 289), por lo demás del mismo cariz burlesco de los preceptos iniciales.

Si el tono y finalidad cómica de la novela no fuera suficientemente claro, ya desde su presentación, al final de la anterior, la quinta novela de la colección, se nos dice que Ascanio, su narrador, «refirió esta novela, hija de su jocoso ingenio y jovial discurso» (246), juicio que se reitera al final de la novelita, que se cierra con la afirmación de que «con mucho regocijo fue aplaudido Ascanio por el burlesco caso que había referido» (Prado, 1663, 291).

Y, sin embargo, la construcción de la novela, su *dispositio*, nos parece algo primitiva, forzada, con dos partes que no llegan del todo a cohesionarse por más que el narrador lo intente insertando en las aventuras del Dómine, como ya se ha dicho, breves alusiones a los otros miembros del parlamento inicial. Parece claro, entonces, que la novelita presenta dos partes bien definidas –y mal unidas: la primera, que ocuparía las páginas iniciales (249-256) y las finales (289-291) donde se nos da cuenta de los burlescos preceptos para pedir limosna, con la repartición del territorio por parte de los miembros de la asamblea; la segunda, la parte central de la novela, en la que, como ya indica el título, se nos cuentan «las astucias de Vireno» con la viuda y sus hijas que sería, sin duda, una novela corta suficientemente unitaria, con su argumento, sus personajes, su inicio y su fin. Parece claro, por tanto, que la primera parte bien pudiera ser un añadido posterior y que su forzada inclusión respondiera al deseo de imitar, quizás, las «Ordenanzas mendicativas» de Alemán, pero el tono, la disposición conversacional de los personajes reunidos y su, aunque de manera torpe, inclusión en la novela nos hace pensar que Prado tenía en la cabeza el modelo de las «ordenanzas» o preceptos de mal vivir de *Rinconete y Cortadillo*, donde tampoco aparecen –como sí ocurre en el caso de Alemán– de forma unitaria, sino difuminados por todo el texto. Obviamente, que nuestro autor haya intentado imitar a Cervantes no quiere decir que lo haya conseguido. Lo que se intenta decir es que quizás la torpeza en la construcción de su novelita pueda deberse al desafortado intento de imitar el modelo cervantino.

La última obra que quisiera tratar es la novela corta «La vida del bravo», inserta en la obra extensa de Simón de Castelblanco *Trabajos del vicio, afanes del amor vicioso* (1680). Como indica Medina Poveda, su editor moderno (Castelbanco, 2021, 88), la obra del fraile

Castelblanco puede ser catalogada como una «novela ascética» pues tal es el recorrido vital que en ella cumple su protagonista, Carlos. Llama por ello todavía más la atención la inclusión, ya acabando el libro, del relato de «La vida del bravo». Aunque se suele decir que ocupa los capítulos XX y XXI, una lectura más atenta evidencia claramente su inicio ya al final del capítulo XIX, cuando:

Vínose Carlos a Madrid, donde fue bien recibido de su tío, el cual le mandó que asistiese el pleito de un preso algo pariente suyo que estaba preso en la cárcel de Corte por indicios de una muerte con bastante prueba de una resistencia, con que no tuvo Carlos lugar de descansar; pero al noble corazón bienhechor, el hacer bien es descanso. (Castelblanco, 2021, 444)

Rápidamente nuestro protagonista procede con todos los trámites para intentar liberar cuanto antes a su pariente y, cuando una vez resueltos, vuelve a la cárcel, encuentra a su tío en compañía de un «guapo» cuya descripción no deja lugar a dudas:

Adornábase de sombrero color de perla, vestido de color, valona caída, colete largo, cabos pajizos, zapatos asabalados, algo cargado de espaldas, con bigote que le hablaba al oído. (Castelblanco, 2021, 445)

Por una disputa con su cuñado, que se ha aprovechado de sus grillos para golpearlo sin piedad, su cara es un río de sangre, pero incluso así el pariente de Carlos, don Antonio, intenta apaciguarle. Todo esto provoca la curiosidad del protagonista de la novela, a quien su pariente encarcelado le refiere brevemente cuanto apenas anotado:

pero no le pareció al bravo bien la narración de don Antonio, con que por que no quedase (a su parecer) algún imaginado escrúpulo del duelo rompió por todo, diciendo:
—¿Ve, mi amo, cómo nunca ha paseado el arenal de Sevilla ni cursado el corral de los Naranjos, donde se lee cátedra de duelo? Aunque tiene valor, no acaba de dar el

punto al enfado, y así, porque estos caballeros no queden con escrúpulo, lo diré en dos palabras. (Castelblanco, 2021, 445)

La cita sirve, no solo para justificar el enfado del «guapo», sino también porque las alusiones geográficas insertan al personaje que, como hemos visto, se encuentra en una prisión madrileña, en un contexto bien preciso: el de la mala vida sevillana y, esto, como veremos inmediatamente, resulta pertinente. Como sea, a continuación nuestro hombre explica parcamente las diferencias habidas con su cuñado, lo que despierta la curiosidad de Carlos:

Todos al punto le conocieron al hombre por su lacónica relación, por cuya causa Carlos, como curioso imaginativo, quiso saber por qué estaba enjaulado aquel inocente bruto. Determinose a preguntarle la causa de su prisión, para cuyo efecto, sin consultarlo, le encaró afable con media risa, diciéndole:

—Los trabajos, señor, son muy amargos, pero sabrosos cuando se hace memoria dellos, después que pasan, y nunca da Dios grandes afanes si no es a corazones que los pueden llevar. Vuesa merced, mi amo, le considero con gesto de haber sobrellevado pesados golpes de fortuna, con que llevo a discurrir que le ha dado Dios a vuesa merced valor para que con brioso desahogo haya podido vencer lo agrio de la desgracia. Suplícole que si no lo ha por enojo, nos haga gusto de contarnos algo de lo mucho de lo escabroso que la fortuna comunica a los hombres de valor para que nos consolemos en nuestras desgracias, considerando el brioso aliento que vuesa merced ha tenido en el discurso de su trabajosa vida. (Castelblanco, 2021, 446)

La cita es tan larga como enjundiosa y requiere algunas aclaraciones que han de servirnos después cuando intentemos filiar el texto a su modelo. Destaca, en primer lugar, la descripción del «guapo» como «inocente bruto», pues si bien es cierto que por un lado se le denigra a través de la animalización, de su identificación con las bestias, por otro se le repara doblemente de toda responsabilidad, pues no es solamente bruto y, por lo tanto, irracional e incapaz de distinguir entre el bien y el mal, sino también

«inocente», esto es, libre de culpa, ingenuo. También conviene apuntar que la pregunta que, como veremos inmediatamente, desencadenará la narración de nuestro «guapo», Carlos la hace «afable con media risa», y la neta sensación de burla que trasmite la frase se subraya todavía más cuando encontramos la ridículamente alambicada y barrocammente estilizada pregunta. Parece claro, pues, que la curiosidad del acomodado Carlos con respecto al no tan afortunado «guapo» se debe no tanto a que la vida de este pueda servir de modelo para sobrellevar las penas de los que la escuchan, sino sobre todo como narración cómica que ha de causar la sonrisa que ya se anticipaba en la pregunta cuando se oiga la respuesta. No debemos imaginar, por tanto, ninguna intencionalidad social, reformadora y mucho menos caritativa en la pregunta de Carlos, sino la mera apetencia del entretenimiento a través de la narración. Esta intuición se refuerza ulteriormente cuando el intento de iniciar su relato por parte del «guapo» se ve interrumpido por la llegada de la comida, y entonces todos los presentes deciden que la narración habrá de producirse en la sobremesa, momento como sabemos propicio para la narración de *novelle*, esto es, para el entretenimiento. Si insisto sobre esta cuestión, además de porque me ha de servir después para mi razonamiento, lo hago porque creo que todo esta *cornice* que quizás con demasiada rapidez he intentado explicar, demuestra palmariamente que el relato de la vida del «bravo» es no solamente una narración intercalada en la obra, sino que tiene elementos para hacernos sospechar que, como ocurre a menudo con este tipo de relatos, su redacción sea anterior a la de la obra que la contiene y que su inclusión responda no solo a la *varietas* retórica, sino también al aprovechamiento de materiales narrativos que, de otra forma, quedarían en el tintero¹⁰.

Por lo demás, la narración del «bravo» comienza respetando los cánones del relato picaresco —orígenes familiares, poca fortuna, etc.— pero haciéndolo de forma muy rápida, en apenas seis líneas, al cabo de las cuales ya le encontramos veinteañero y dispuesto a trasladarse a Sevilla. Se ve, claro, que el haber sido presentado

¹⁰ Coincidimos, pues, con el parecer del editor moderno que afirma que «El contraste estilístico con el resto de la obra nos hace plantearnos la hipótesis de una escritura previa de este relato picaresco frente a la obra tardía que supondría la novela» (Castelblanco, 2021, 447, n. 527).

inicialmente como «guapo» ahorra al narrador entretenerse mucho con sus antecedentes. Lo que importa, pues, no es tanto el pasado, sino el presente, esa cronología en la que se ha de desarrollar la narración. Evidentemente, este proceder no puede explicarse solo por motivos de espacio, ya que también el *Lazarillo* es un relato breve y son muchas las páginas que el autor dedica a la infancia del protagonista. Sin embargo, tal proceder sí parece una característica de la novela corta de carácter picaresco, donde, como hemos visto, la infancia y orígenes del protagonista, si bien no resultan prescindibles, son casi siempre resueltos en pocas líneas, concentrándose el relato en los hechos que interesan narrar. Sin excluir en principio otros motivos, no creo exagerado aventurar que esta característica le viene al género por vía cervantina, pues en las tres novelitas picarescas que Cervantes inserta en sus *Novelas ejemplares*, por más que en todas ellas los orígenes de los protagonistas nos sean narrados, no es menos cierto que se hace apresuradamente, sin darle más importancia que la que tiene para el cabal entendimiento de la historia narrada. Obviamente, no se me escapa que esta actitud de Cervantes responde a su fe en la libertad personal, capaz de vencer cualquier determinación social adquirida en el nacimiento, pensamiento este, como sabemos, muy alejado de los autores de Lázaro y de Guzmán.

Como sea, tenemos ya a nuestro protagonista en Sevilla, una de las capitales de la picaresca, ciudad indisolublemente asociada para cualquier lector al *Guzmán de Alfarache*, pero también, no se olvide, a *Rinconete y Cortadillo*. Sobre ello volveremos inmediatamente. Ahora nos interesa apuntar que, quizás fruto de esa concisión en la narración de los preliminares, a la capital del Guadalquivir nuestro protagonista llega ya siendo «bravo», y prueba de ello es que apenas pone pie en la ciudad nos informa que «Todo mi manejo de granjería era en este tiempo entre los bravos del Arenal y puerta de Triana» (Castelblanco, 2021, 448). Las cosas, sin embargo, no parecen irle muy bien, por lo que decide intentar entrar a la Aduana y por una casualidad que le depara el destino, pero haciendo siempre uso de sus dotes como espadachín y matón, logra ganarse la amistad de un alto empleado de la misma al que defiende en una pelea callejera en la que se ve envuelto. Esta escalada social no le impide continuar frecuentando con estima y nueva admiración a sus amigos de antaño, lo que le hace ganarse «opinión de valiente

y de cortés, por cuya causa quisieron envainar mi voluntad las marcas». Y es a partir de aquí donde la novela toma su argumento central, que no es otro que las relaciones entre nuestro «bravo» y sus marcas o prostitutas. Requerido inicialmente por Juana como protector de sus tratos ilícitos mientras su marido se entretiene en Cartagena de Indias con una mulata, inicia con ella una apasionada historia de amor que, a la par, sirve para sustentar a toda la familia con su renta. Desgraciadamente, las dotes de nuestro protagonista son también apreciadas por otra coima, la cual le pide ayuda para solucionar la violencia de su protector, vuelto todavía más violento cuando ha venido a saber la debilidad de su protegida con respecto a nuestro «guapo» quien, por lo demás, no puede eximirse de no ayudar a la especiera, su admiradora, suministrando a su contrincante una buena paliza. Para agradecerle su caballerosidad y sus servicios, la coima le ofrece un gran combite al que nuestro galán, si bien en principio lo rechaza, no puede sino participar hasta bien entrada la noche. Es entonces cuando vuelve a su casa, con su anciana madre y sus hermanas, quien ya saben todo lo sucedido, si bien en su versión es Juan Sánchez Moreno, el violento, quien parece haber llevado la mejor parte. Como sea, las hermanas le cuentan todo a Juana quien, «sin reparar en lo que podía resultar, se fue a la tienda de la especiera, a quien a puñadas, a aruños, a bocados, la puso como a una desdichada, sin dejarla pelo en la cabeza que no la arrancase. Llenola de los nombres de las Pascuas, sin perdonarla el más vil vocablo con que desfoga la cólera de la plaza» (Castelblanco, 2021, 454). Y a partir de este momento, todo el resto del relato hasta su conclusión, se sustenta en la descripción de la atmósfera hampesca, de «bravos» y «coimas», con cuchilladas, emboscadas, sífilis y celos, siendo una narración en prosa de lo que podemos leer en los romances de germanía, obviamente con la imitación de su lenguaje, si bien sometido a la legibilidad de la prosa barroca. Termina la narración como había comenzado, con los oyentes admirados de lo contado por el «bravo», al que consideran honrado pese a todo.

Por lo dicho creo que se entenderá que Castelblanco parece en ocasiones seguir en su narración los momentos más entremesiles de *La ilustre fregona*, especialmente aquellos en los que el narrador deliberadamente se aleja de la acción principal para enriquecerla con escenas cómicas (Argüello, la cola del asno, etc.), si bien lo que en

Cervantes es accesorio se constituye en principal en nuestro autor, pues toda su narración parece responder a una finalidad cómica y presenta características claramente dramáticas. En realidad, el «bravo», en la narración de su vida no hace sino recopilar algunos momentos –los más cómicos y entremesiles– transformándolos en prosa narrativa, si bien la plasticidad de lo narrado y el primor en la narración de ciertos gestos y detalles apuntan claramente a la dramaturgia. Y es que, como se adivinará ahora, considero que Castelblanco en la narración de la vida del bravo no hace sino ampliar un relato cervantino contenido en *Rinconete y Cortadillo*: la parte final de la novela en la que se nos cuenta la visita de los dos jóvenes al patio de Monipodio, especialmente, claro, cuando aparecen en él la Gananciosa y la Escalanta para reunirse con sus dos «bravos», Chiquiznaque y Maniferro (Cervantes, 2013, 192) y, sobre todo, cuando posteriormente aparecerá la Cariharta para quejarse del Repulido, contándonos sus diferencias y posterior reencuentro. Esta parte, la del patio de Monipodio, es central en la novelita cervantina, y toda la crítica coincide en su clara teatralidad, pues resulta fácil entenderla como un entremés insertado en medio de la novela corta. Creo que Castelblanco, además de los muy difundidos romances de germanía y otros textos similares, pudo tener como fuente de inspiración para su novela las escenas rocambolescas, cómicas y fuertemente teatrales del texto cervantino.

Debo acabar este breve recorrido por la novela corta española buscando émulos de Cervantes. En conclusión y a modo de resumen, creo se deban señalar dos cuestiones. La primera, como ya he dicho, la enorme influencia que los relatos picarescos incluidos en las *Novelas ejemplares* ejercieron sobre la novelística breve posterior. Cervantes no sólo introdujo el tema en el género, sino que, como espero que haya quedado claro, marcó los temas, la tipología, los motivos, etc. La segunda cuestión que me gustaría que también fuera clara es que, como ya ha señalado García López (1999), más allá de las «construcciones críticas» que en la teoría podamos hacer sobre el género picaresco, la «realidad histórica» –la de los textos– indica claramente que las cosas no estaban tan nítidamente delimitadas para los lectores, que más allá de poder identificar modelos, personajes y situaciones, buscaban el deleite artístico o la complicidad ideológica con el relato que se les ofrecía.

Bibliografía

ALEMÁN, Mateo (2012). *Guzmán de Alfarache*. Ed. Luis Gómez Canseco. Madrid. Real Academia Española.

ANÓNIMO. (1987). *Lazarillo de Tormes*. Edición de Francisco Rico. Madrid. Cátedra.

ARMON, Shirfa. (1998). «The Paper Key: Money as Text in Cervantes's *El celoso extremeño* and José de Camerino's *El pícaro amante*». *Bulletin of the Cervantes Society of America* 18.1. 96-114.

BONILLA, Rafael. «Andrés de Prado», en Real Academia de la Historia. Diccionario Biográfico electrónico (en red. <http://dbe.rah.es/>)

BONILLA CERREZO, Rafael. (2010). *Novelas cortas del siglo XVII*. Madrid. Cátedra.

BONILLA CERREZO, Rafael y Paolo TANGANELLI. (2019). «Picaresco, a mi pesar: La muerte del avariento y *Guzmán de Juan de Dios* de Andrés Sanz del Castillo». *eHumanista*. 38. 587-626.

BRIOSO SANTOS, Héctor. (1996). «Vélez de Guevara y la sátira barroca: el tema de los encochados». Piedad Bolaños Donoso, Marina Martín Ojeda (ed.). *Luis Vélez de Guevara y su época*. Sevilla. Fundación El Monte. 227-236.

CAMERINO, José. (1623). *Novelas amorosas*. Madrid. Tomas Iunti, ejemplar de la Bibliothèque de la Ville de Lyon, Sign. B19-2089; «El pícaro amante», ff. 74-86.

CAMERINO, José. (1945). *Novelas amorosas*. Edición de Fernando Gutiérrez. Madrid. Selecciones Bibliófilas.

CAMERINO, José. (1990). *Estudio y edición anotada de las «Novelas amorosas» de José Camerino*. Edición de María Dolores López Díaz. tesis doctoral dirigida por Antonio Prieto. Madrid. Universidad Complutense de Madrid.

CARILLA, Emilio. (1960). «Cuatro notas sobre el *Lazarillo*». *Revista de Filología Española*. XLIII. 97-116.

CARRILLO CERÓN, Ginés. (1635). *Novelas de varios sucesos en ocho discursos morales*. Granada. Blas Martínez. (Biblioteca privada).

CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de. (1992). *Tardes entretenidas*. Ed. Patrizia Campana. Barcelona. Montesinos. «El Proteo de Madrid». 131-184.

CASTELBLANCO, Simón de. (2021). *Trabajos del vicio, afanes del amor vicioso*. Edición crítica y estudio de Diego Medina Poveda. Tesis doctoral: Madrid. Universidad Autónoma – Université Rennes 2 (Directores: J. R. Trujillo y V. Dumanoir).

CAVILLAC, Michel. (1973), «*El pícaro amante* de José Camerino et *L'aventurier Buscon* de la Geneste: étude d'un cas de médiation littéraire», *Revue de Littérature Comparée*, 47. 3. 399-411,

CERVANTES, Miguel de (2013), *Novelas ejemplares*. Ed. Jorge García López. Madrid. Real Academia Española.

COPPOLA, Leonardo. (2018). «La ejemplaridad de las fuentes italianas en Matías de los Reyes», *Artífara*, 18. 47-68.

CORTÉS DE TOLOSA, Juan. (1617). *Discursos morales*, Zaragoza. Juan de Naja y Quartanet, ejemplar de la Biblioteca Nacional de Austria, sign. 71.Z.90

CROS, Edmond. (1967). *Protée et le gueux. Recherches sur les origines et la nature du récit picaresque dans Guzmán de Alfarache*. Paris. Didier.

GARCÍA LÓPEZ, Jorge. (1999), «*Rinconete y Cortadillo* y la novela picaresca», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 19.2, 113-24.

GENETTE, Gerard. (1962). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid. Taurus. 1º edición en español. 1989.

GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín (1929). *Formación y elementos de la novela cortesana*, Madrid, Real Academia Española.

GUILLÉN, Claudio. (1966). «Luis Sánchez, Ginés de Pasamonte y los inventores del género picaresco». *Homenaje a Rodríguez Moñino*, vol. I, Madrid, 1966, 221-231, ahora en *El primer Siglo de Oro*, Barcelona. Crítica.1988, 197-211.

JOHNSON, Carroll B. (1973). *Matías de los Reyes and the Craft of Fiction*. Berkeley. University of California,

LÁZARO CARRETER, Fernando. (1972). *Lazarillo de Tormes en la picaresca.*, Barcelona. Ariel.

LÓPEZ DÍAZ, María Dolores. (1992). «Un novelista poco conocido: José Camerino y sus *Novelas amorosas*». *Epos: Revista de filología*. 8. 291-298.

LUGO Y DÁVILA, Francisco de. (1906). *Teatro Popular*. Edición de Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, Librería de la Viuda de Rico (Colección selecta de antiguas novelas españolas, tomo I).

LUGO Y DÁVILA, Francisco de. (2009). *Teatro Popular*. Ed. María de los Ángeles Arcos Pardo (Tesis Doctoral dirigida por V. Infantes). Madrid. Universidad Complutense de Madrid.

MADROÑAL, Abraham. (2013). *Segunda parte del Coloquio de los perros*. Alcalá de Henares. Centro de Estudios Cervantinos.

MUÑOZ SÁNCHEZ, José Ramón. (2014). «*La corte del mundo maravilla*: la picaresca durante el reinado de Felipe IV». *Nueva Revista de Filología Hispánica*. LXII. 383-480.

MUÑOZ SÁNCHEZ, José Ramón. (2016), «Cervantes no fue el creador de la novela corta española», *Anuario de Estudios Cervantinos*, XII, 271-282.

PIÑERO RAMÍREZ, Pedro P. (2014). «La segunda parte del *Lazarillo* (1555). Suma de estímulos diversos o los comienzos «desconcertados» de un género nuevo». *Criticón*. 120-121. 171-199.

PRADO, Andrés de. (1663), *Meriendas del ingenio y entretenimientos del gusto en seis novelas*. Zaragoza. Juan de Ybar, 1663; Biblioteca Nacional de Viena, sign. 156640-A.

RABELL, Carmen R. (2022). *Cuerpo y cabeza en el Teatro popular de Francisco de Lugo y Dávila*. Madrid. Sial (Prosa Barroca).

REYES, Matías de los. (1909). *El Menandro*. Ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid. Librería de Bibliófilos Españoles (Colección selecta de antiguas novelas españolas, X).

— (en prensa), *El Menandro*, edición de Leonardo Coppola. Madrid. Grupo Sial-Prosa Barroca.

ROCA FRANQUESA, José María. (1947). «Caracteres generales de la novela cortesana». *Revista de la Universidad de Oviedo*, VIII (45-46. 5-39.

RICO, Francisco. (1970). *La novela picaresca y el punto de vista*. Barcelona. Seix Barral.

RODRÍGUEZ, Evangelina (1979). *Novela corta marginada del siglo XVII español. Formulación y sociología en José Camerino y Andrés de Prado*. Valencia. Universidad de Valencia.

RODRÍGUEZ MANSILLA, Fernando (2011). «*El pícaro amante* de José Camerino, contrahechura de *La ilustre fregona*», en *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO*. Santiago de Compostela. Universidad, t. II, 455-462.

RODRÍGUEZ MANSILLA, Fernando. (2019). «*El Proteo de Madrid*: la picaresca en ciemes de Castillo Solórzano», *Criticón*. 136. 59-72.

RUBIO ÁRQUEZ, Marcial (2013), «Los *novellieri* en las *Novelas ejemplares* de Cervantes: la ejemplaridad». *Artifara*, 13 bis. *Extraordinario Monográfico: Las Novelas ejemplares en su IV centenario*, 33-58.

RUBIO ÁRQUEZ, Marcial. (2014). «La contribución cervantina a la novela barroca: la ejemplaridad». *Edad de Oro*. XXXIII, 125-149.

RUBIO ÁRQUEZ, Marcial. (2016). «La *novella* en Cervantes: entre Alemán e Italia». *Anuario de Estudios Cervantinos*. 12. 297-309

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2002). «Comedia y novela corta en *El pícaro amante* de José Camerino», *Rilce*. 18.1. 109-124.

VELASCO KINDELAN, Magdalena (1983). *La novela cortesana y picaresca de Castillo Solórzano*. Valladolid, Instituto de Cultura Simancas.

YUDIN, Florence L. (1969). «Theory and Practice of the *Novela Comediesca*». *Romanische Forschungen*. 81. 85-94.