

Hacia una teoría definitiva de la novela corta: Un género que antaño llamaban cuento

DANIELA VENTURA
Universidad Pablo de Olavide

Introducción

Volver a hablar de un tema tan estudiado a nivel internacional no está exento de ciertos riesgos. Con todo, estamos dispuestos a correr con ellos al creer que queda algo por decir en ese sentido, algo que en realidad siempre estuvo en manos de los mismos escritores del relato breve. Sólo quedaba por sacarlos a relucir al comparar las aportaciones de las tres culturas románicas que más se volcaron en ese género narrativo y es precisamente lo que nos proponemos hacer en este trabajo.

I. Un género sumamente controvertido

Hay tantos estudios críticos sobre novelas cortas que sería casi imposible citar siquiera una ínfima parte de la bibliografía existente hasta la fecha, máxime si las referencias son internacionales y no se limitan al siglo XX. A pesar de los distintos planteamientos, lo que resulta evidente en la mayoría de ellos y que parece ser unánime, es sin embargo que se trata de un género controvertido sobre cuyos orígenes los autores no terminan de ponerse de acuerdo¹. Incluso en la época en la que el género estaba de moda, se intentó teorizarlo con el fin de darle un peso y una mayor consideración en el ámbito literario. Existen, de hecho, dos visiones opuestas acerca de su naturaleza: Bloch y Von Wartburg y sus seguidores estiman que se trata de un tipo de novela breve, cuyos orígenes se inscriben en la

epopeya. Eikhenbaum y Chevalier, por su parte, hacen derivar el relato breve del cuento, de la anécdota al estimar que se trata de una forma fundamental, elemental.² A partir de estas dos teorías diametralmente opuestas, se han hecho muchas otras especulaciones acerca de este género. Ahora bien, esta cuestión está todavía por dilucidar.

Quizás, este problema de definiciones, podría aclararse si se pudiera demostrar cuál es su verdadera naturaleza y esto desde los albores del género. Nos parece, en este sentido, que los escritores que se dedicaron a la escritura de esos relatos, tan de moda durante un periodo relativamente largo, siguen siendo la verdadera fuente en la que hallar respuestas con vistas a su correcta interpretación y lectura.

II. ¿Un significado sin significante o un significante sin significado?

Tras haber analizado un número considerable de relatos breves en italiano, francés y español³, cabe constatar que el género narrativo de la 'novela corta' (como se le conoce actualmente en España) no sólo no estaba definido sino que el concepto mismo no era unívoco al variar de un país a otro e incluso de un autor a otro dentro de un mismo país. Adoptando una terminología lingüística, estábamos ante un significado, para el cual, al parecer, no existía un significante reconocido o generalmente admitido.

Tanto en Italia como en Francia, los términos '*novella*' y '*nouvelle*'⁴ eran sinónimo de relato oral (rumor popular) de un hecho que se había producido recientemente y que, por su naturaleza, era digno de ser contado. En Francia, el término '*nouvelle*' se empleaba, según Roger Dubuis (43-58), desde el siglo XII y evocaba, como sugiere Gabriel A. Pérouse ("Des nouvelles" 90), el nacimiento de Cristo. A un nivel profano, la '*nouvelle*' estaba asociada a un relato de un suceso recién acontecido. En España, existía un término del mismo origen y con un significado muy similar al primero de '*nouvelle*': se trata de 'nueva' que aparece a su vez en el *Evangelio* cuando se trata de anunciar el nacimiento de Jesús. Este término se encuentra también en las *Novelas ejemplares* de Cervantes con la acepción de relato de un hecho extraordinario, motivo de admiración a la cual se añade otra, más corriente, de rumor popular,

de noticia que se hace pública, como se puede constatar en un gran número de relatos. Cuando Cervantes habla de 'nueva' ciertamente, está haciendo referencia a una noticia que se recibe de una persona fidedigna.

Lo que cabe destacar, es que en las tres lenguas románicas, los términos 'nueva', '*novella*' (o '*nuova*') y '*nouvelle*' estaban claramente unidos a un tipo de transmisión primitiva de la información y esencialmente oral.⁵

En cuanto a la designación de un supuesto macro-género literario de relatos breves, las similitudes entre las tres producciones nacionales se encuentran más en el contenido de las mismas que en la etiqueta narrativa. Si bien es cierto que, en Italia, un tipo de narración llamado *novella* había hecho su aparición a finales del siglo XII en una primera colección de relatos breves, dichos graciosos, *exempla*, colección conocida bajo el título de *Novellino*, la *novella* gana el estatuto de etiqueta narrativa con Boccaccio. En los tres países, y hasta entonces, la terminología empleada para designar un tipo de narración similar en cuanto a forma y contenido era de lo más variada: historia, cuento, aventura, patraña, novela se alternan sin perjuicio de la homogeneidad del macro-género. Dicho de otro modo, existía una forma y un contenido narrativo bastante similar, de carácter gracioso o trágico, que podía presentarse bajo etiquetas distintas. Sin embargo, el término que se transformó en referencia absoluta desde el punto de vista de la creación narrativa, fue sin duda '*novella*' que pasó a los Alpes y luego a los Pirineos imponiendo una moda que perduró en el tiempo.

El recorrido hacia España fue lento aunque el género terminó por imponerse: el término 'novela' fue importado, al adoptarse el calco del italiano, y apareció en el siglo XV en la obra de Juan Rodríguez de la Cámara, *Siervo libre de amor* (Ventura: 2005). Para terminar su relato, el autor escribe: "aquí acaba la novela." Para que los españoles adopten de manera consciente el neologismo 'novela' como etiqueta narrativa, habrá que esperar hasta 1494, fecha de la publicación de la primera traducción en castellano del *Decameron*. Con este nuevo término, que como pudimos ver no tiene una correspondencia etimológica clara en español, se va a designar un tipo de narración escrita, un género literario venido de

Italia como lo atestigua Lope de Vega. En sus *Novelas a Marcia Leonarda*, nos recuerda de hecho que la ‘novela’ es un género literario ‘importado’, “más usado de italianos y franceses que de españoles” (2:13).

III. En busca del significado

Si ya la etiqueta narrativa ha demostrado ser algo que escapaba a toda forma de homogeneización dentro y fuera de las fronteras de los tres países considerados, quedaba cierta confusión aparente respecto de su contenido. No es algo novedoso que los autores de relatos breves a lo largo del Renacimiento y Siglo de Oro no tuvieran las ideas claras ni las mismas opiniones acerca de lo que debería ser, en principio, el contenido de sus narraciones. ¿Se trata de relatos de ficción o presentan hechos realmente acontecidos? ¿Cuáles son sus finalidades: lúdicas o moralizadoras? He aquí algunas cuestiones que preocupaban a ciertos escritores, tanto que Francesco Bonciani llegó a formular a finales del siglo XVI una poética del relato breve.

Si bien es cierto que, en lo tocante al relato breve, la preocupación por distinguir la verdad histórica de la verdad poética y lo mentiroso de lo posible nace con la *novella* de Boccaccio, es solamente a partir del Renacimiento, cuando los autores que siguen directa o indirectamente su ejemplo toman consciencia, gracias a la traducción de la *Poética* de Aristóteles, de la problemática de la verdad en poesía y de la necesidad de establecer una distinción entre la imaginación creativa (ficción) y la mentira, la verdad histórica y la verosimilitud poética. Con todo, durante la primera mitad del siglo XVI, tanto en Italia como en Francia, las opiniones acerca de esta cuestión son discordantes. En el *Libro del cortigiano* de Baldassarre Castiglione (157), uno de los personajes que intervienen, Bernardo Bibbiena, comenta que el que quiera contar (oralmente) en la Corte una *narrazione continuata* (o *novella*) puede hacerlo respetando la verdad de los hechos, aunque tiene derecho a inventar a su antojo algunos elementos de la narración. Cuando se trata de *novelle* escritas, hay una doble lectura: en el prólogo de las *Trecento novelle*, Franco Sacchetti anuncia al lector su propósito de escribir *novelle* que define como “cose nuove”, donde el adjetivo ‘nuovo’ era sinónimo de raro, inaudito, que provoca la risa (Bonciani

3: 332). Los transalpinos como Cademosto y Bandello, entre otros, dicen contar historias acontecidas.

En Francia, a finales del siglo XV, Philippe de Vigneulles afirma que lo que transcribe son hechos acontecidos muy recientemente (3:58). Marguerite de Navarre quiere escribir exclusivamente historias verdaderas.⁶ Philippe d'Alcricpe y Bonaventure de Périers, sin embargo, no se preocupan lo más mínimo por respetar la verdad de los hechos que relatan. Es solamente a finales del siglo XVI, cuando Timoneda publica su *Patrañuelo* en el que expresa su opinión acerca del nuevo género venido de Italia, llamado 'novela': se trataría pues, en su opinión, de un género 'mentiroso' aunque admite que se trata de una composición que tiene cierta apariencia de verdad (53). Covarrubias, en *Tésoro de la Lengua Castellana o Española*, confirma en parte esta opinión, al definir la 'novela' como "un cuento bien compuesto o patraña para entretener los oyentes, como las novelas de Bocacio". Sin embargo, no tarda en añadir que "por extensión se llaman también así las fábulas, o consejos, que se suelen contar a los niños para divertirlos". A la misma macro-categoría de 'cuento' pertenece de hecho la 'patraña' que Covarrubias define como un "cuento fabuloso para entretener. Díxose a 'patribus', porque son cuentos oydos de padres a hijos para entretenerse", donde por 'fabuloso', hay que entender un relato que "no contiene verdad". ¿Contradicción flagrante o estamos sencillamente frente a un macro-género que incluiría varias formas distintas, al igual que la *novella* podía presentarse bajo forma de *beffa* o de *narrazione continuata*? Nos inclinamos personalmente por la segunda opción. A principios del siglo XVII, Tirso de Molina sigue interesándose por el tema y se pregunta qué tipo de etiqueta narrativa cabe atribuir a los relatos de cosas verdaderas. Opta por la de 'historia', ya que el término 'novela' no le parece muy adecuado. Lope de Vega parece de la opinión contraria cuando afirma que el que cuenta novelas "tiene obligación de contar lo que pasó" (2:190-191). Y no sólo eso sino que tiene que contar la verdad, como explica a su lectora, Marcia Leonarda: "Advierta vuesa merced que no repito otra vez este nombre porque me huelgo de hablar arábigo, sino por no exceder de las palabras de esta ocasión; así me precio del rigor de la verdad, a la ley de buen novelador." (238). Teniendo en cuenta las aportaciones de

Timonedá, Covarrubias y Lope de Vega, es fácil constatar que los españoles a finales del siglo XVI y a principios del XVII entendían la novela, por un lado, como la relación de hechos acontecidos (y en principio verídicos) y, por el otro, como el relato de hechos imaginarios.

Esa confusión aparente se explica por el hecho de que no hay un sólo y único tipo de *novella* sino dos, según explica Bonciani en su *Lezione*: las que relatan acciones “malvadas y ridículas” (como la *beffa*) y las que relatan acciones “buenas o graves” (336). En lo que respecta a las primeras, el que escribe no tiene forzosamente que decir la verdad, aunque admite que este tipo de *novelle* “contienen a menudo cosas que pueden fácilmente acontecer” (345). En lo que se refiere al segundo tipo, remite el lector y al escritor de ‘novelas’ a la *Poética* de Aristóteles y en particular a las partes relativas a la composición del poema heroico y la tragedia⁷. En su estudio sobre la prosopopeya, Bonciani añade algo muy interesante sobre el tema. Al hablar de la imitación y de las cosas que cabe imitar, afirma que “de ninguna de las maneras la prosopopeya imita las verdaderas [...] ni de las verosímiles siendo éstas propias de la poesía, de los diálogos y de las *novelle*” (*Lezione della Prosopopea* 238).⁸

Muy atento a esta problemática y siguiendo muy de cerca la *Poética* de Aristóteles, a través del estudio y las reflexiones de López Pinciano (33),⁹ Cervantes —que nunca utilizó el término ‘novela’ refiriéndose al *Quijote* sino a un tipo de narración que a todas luces percibía como distinta— parece tener una opinión más clara de lo que es (o ha de ser) la ‘novela’: indudablemente no es un género ‘mentiroso’ como sin embargo lo son los libros de caballería que “están llenos de disparates y devaneos” (*Don Quijote* I, 32:349). Nos lo confirma la elección del cura del pueblo, el licenciado Pedro Pérez, “tan buen cristiano y tan amigo de la verdad” (I, 6:74), que no sólo no se opone a la lectura de la ‘novela’ del *Curioso impertinente* sino que la lee e incluso le parece “bien” ya que “las historias fingidas tanto tienen de buenas y de deleitables cuanto se llegan a la verdad o a la semejanza della, y las verdaderas, tanto son mejores cuanto son más verdaderas.” (II, 62:1066). La etiqueta de ‘novela’ ¿sería entonces de por sí garantía de un contenido verdadero? Quizás no verdadero en el sentido histórico del término, pero sí en el sentido de más cercano a la verdad, o sea verosímil.¹⁰ Que la ‘novela’ no es

perjudicial es cosa cierta ya que Don Pedro lee la *Novela del curioso impertinente* ante los presentes. Que aquel género de ‘novela’ responde a la doble exigencia de *docere et delectare* lo afirma también, fray Plácido de Rojas en su aprobación al libro de A. de Castillo Solórzano, *Tardes entretenidas*:

[. . .] he visto un libro intitulado *Tardes entretenidas* [. . .] el cual libro corresponde muy bien con el título, porque gustosamente entretiene y deleita, y aún enseña, pues de sus novelas se pueden sacar moralidad y avisados documentos para proceder cuerdamente en muchas ocasiones. (4)

Verosímiles y didácticas, las ‘novelas’ españolas entran en la Francia del siglo XVII, precisamente en una época en la que un nuevo género novelesco ‘precioso’ parece tomar las riendas.¹¹ En contra de los Scudéry, d’Urfé o La Calprenède, cuyas ficciones novelescas van en contra de toda verosimilitud histórica al no observar las reglas de composición del poema épico,¹² la *historiette espagnole*, como la define Scarron en su *Roman comique* (165), hace referencia a un género narrativo breve muy concreto que se caracteriza por su sencillez y verosimilitud,¹³ al estar “más al alcance de la humanidad que esos héroes imaginarios de la Antigüedad que, por ser tan honestos, son en ocasiones algo molestos” (165–166).¹⁴

IV. Hacia una teoría definitiva del género

IV.1. Un género que hace alarde de verdad

Con vistas a introducir nuestro primer argumento a favor de la teoría de Eikhenbaum, tomaremos prestada la afirmación de Pérouse según el cual: “las modalidades de introducción y de presentación de las *nouvelles*, en el siglo XVI, no eran ni arbitrarias ni estaban exentas de significado; se inscribían en un sistema extremadamente coherente que nos remite a un género literario seguramente distinto del *roman*” (1990:43–58).¹⁵ Tomemos como ejemplo dos fragmentos sacados de dos relatos breves:

Esta es, incrédulos del mundo entero, la verídica historia de la Mamá Grande, soberana absoluta del reino de Macondo, que vivió en función de domino durante 92 años y murió en olor de santidad un

martes de septiembre pasado, y a cuyos funerales vino el Sumo Pontífice. (G. García Márquez 119)

Salvando las distancias, el principio de este relato de García Márquez bien habría podido ser del siglo XVI o del Siglo de Oro, como podemos constatar en este otro pasaje sacado de las *Historias peregrinas y ejemplares* de Gonzalo Céspedes y Meneses:

[. . .] protesto dibujarte el alma de la historia, su verdad efectiva, y tan calificada como la oí a personas de crédito, si bien en el cumplirlo corra peligro el mío; daño experimentado y de cuyas heridas aún no se han aminorado las cicatrices. (59)

Aunque parezca forzada, la comparación entre dos autores de dos épocas tan lejanas entre sí nos permite poner de manifiesto una tendencia del relato breve y, en particular, remitiendo al teórico del género Bonciani, del tipo de relato que trata de acciones “buenas o graves” (1574:336): ambos escritores hacen alarde de verdad recurriendo a la misma técnica retórica.¹⁶ Declarar la autenticidad de lo relatado es de hecho algo que forma parte del *modus operandi* narrativo de muchos autores de ese género narrativo quienes gustaban de jugar con la ambigüedad entre realidad e imaginación, realidad y ficción.¹⁷ Si bien es cierto que una obra de ficción enuncia una verdad (la de la ficción) indiscutible, al representar ésta la única referencia a un universo de ficción al alcance del lector, el relato breve no sólo la enuncia sino que la afirma recurriendo a un conjunto de fórmulas y promesas de verdad. Esta tendencia se encuentra en un gran número de relatos y, en general, está expresada por los personajes que intervienen en la narración y que suelen tomar la palabra para relatar algún hecho o historia, aunque en algunos casos, es el mismo autor quien se atreve a pronunciarse en ese sentido. Tómese como ejemplo a Lope de Vega, quien se dirige a su lectora, Marcia Leonarda, en estos términos: “esta no es historia, sino una cierta mezcla de cosas que pudieron ser, aunque a mí me certificaron que eran muy ciertas” (2:221). Términos que se repiten en varias ocasiones.¹⁸ Aunque este proceder pueda parecer a primera vista una sencilla técnica de *captatio benevolentiae*, de hecho, tras análisis de un corpus importante de relatos y antologías de relatos, podemos afirmar que el hecho de presentarse como la

fiel trascripción de acontecimientos que el narrador habría visto con sus propios ojos o sabido de personas fidedignas es de una importancia capital en este género narrativo. Cabe subrayar, no obstante, que cuando los Bandello, Marguerite de Navarre, Erizzo, Cademosto, por nombrar algunos, afirman que su historia es ‘auténtica’, hay que entenderlo en los términos de que “no hay nada que no esté sacado de un autor conocido” o “de alguien digno de fe” (Poissenot 54).¹⁹ En este sentido, Pérouse pone de manifiesto que

cuando, a lo largo del siglo XVI como durante la Edad Media, vemos que los autores de relatos breves insisten en afirmar la autenticidad de sus relatos (ya que es eso lo que quieren decir al afirmar que son novedosos), tenemos que entender que sus declaraciones no tienen relación con el contenido mismo de la historia, sino con el hecho de que *hoy* toman prestado esa historia a un autor o narrador digno de fe que acredita el relato. (1979: LXXXIII).²⁰

Dicho de otro modo, no tenemos que tomar estas declaraciones de fe como algo que hay que creer a pie juntillas en cuanto al contenido del relato en sí; de hecho, no hay que confundir ese tipo de relato con la Historia tal y como la podemos entender en la actualidad. Los autores (o los narradores inscritos en el marco de la ficción narrativa) quieren convencer al lector de que el relato viene de buena fuente: la honestidad del narrador es *conditio* (retórica) *sine qua non* para persuadir al lector. Y ¿qué es más persuasivo que la impresión de la verdad? Si seguimos las enseñanzas de Aristóteles—al igual que los narradores del relato breve tras su descubrimiento en el Renacimiento lo verdadero y lo que se le parece (lo verosímil) depende de la misma facultad (I, 1355a). Cuando hablamos de la verosimilitud en el relato breve, tenemos que tener en cuenta que la idea que un lector del siglo XVI y XVII podía hacerse en ese sentido, está lejos de lo que podemos entender hoy en día. Lo verosímil estaba íntimamente unido a la *doxa*. Y la opinión común de la época estaba lógicamente relacionada con el sistema de valores vigente entonces.²¹

Ahora bien, ¿de dónde viene esta imperiosa necesidad de mostrarse fidedigno? ¿Tiene que ver esta tendencia con sus orígenes, con su finalidad o con ambas? No cabe duda de que, como pudimos

constatar, el relato breve presenta generalmente una intención didáctica y moralizadora. Tanto que Lope de Vega, al hablar de las ‘novelas’ que se va a atrever a escribir, afirma, en el prólogo de *Las Fortunas de Diana*, que algunas escritas en España pueden considerarse ejemplares, como las novelas trágicas de Bandello. Con esta declaración queda claro que Lope, al igual que Cervantes, concibe la ‘novela’, como un género necesariamente unido a la finalidad moralizadora, aunque precisa que no se trata de cualquier tipo de ‘novela’, sino en particular de la ‘novela’ trágica. En ese sentido, nos parece que la finalidad didáctica y moralizadora está estrechamente unida a la credibilidad del narrador, ya que al que quiere transmitir un mensaje de carácter moral, se le exige por lo menos una cualidad: la honestidad.²²

Se nos podrá decir que algunos autores de relatos breves escribían esencialmente para entretener y divertir, lo que no es falso, ya que la finalidad lúdica forma parte integrante del género: se contaba o leía este tipo de relatos para pasar el tiempo de manera agradable, tanto entre gente humilde (véase *Don Quijote*) como entre cortesanos (véase *Il libro del cortegiano*). No obstante, las intenciones de los autores en general, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XVI, no se limitaban a entretener, puesto que no se concebía la escritura como una actividad sencillamente placentera, sino como un medio para ilustrar unos principios de orden moral.

Para resumir y a la vez aclarar lo arriba expuesto, podríamos dividir los autores de relatos breves en dos grandes categorías: los aristotélicos y ciceronianos, por un lado, y los horacianos por el otro. Estos últimos –como Giraldi Cintio, Marguerite de Navarre, Erizzo, Eslava, Céspedes y Meneses y, sobre todo, Tirso de Molina– respetan los preceptos del *Ars Poetica* buscando en el relato breve una doble utilidad: el placer de la narración y las enseñanzas que ésta aporta al lector.²³ Los autores que pertenecen al primer grupo, siguiendo la opinión de Aristóteles en *Poética* y sobre todo de Cicerón, concebían la conversación como un medio para evacuar los problemas de la vida cotidiana: Boccaccio, Grazzini, Des Périers, Joan Timoneda y Lope de Vega entienden el relato breve como una narración cuya finalidad es esencialmente recreativa. Sin embargo, y a pesar de una tendencia más o menos marcada por parte de cada

autor por buscar más bien divertir que enseñar, la tendencia generalizada tanto del primero como del segundo grupo de autores se resume en declarar en el prólogo de su colección de relatos su intención de respetar ese doble precepto del arte poético. Incluso los que excepcionalmente parecen hacer caso omiso de ello, escriben unos relatos que inducen a la reflexión. En cierto modo, el género del relato breve (llámese como se quiera, patraña, cuento, historia, novela...) aporta siempre algo al lector, incluso cuando su fin declarado es meramente lúdico. De hecho, como pone de manifiesto Pérouse, “la *nouvelle* [...] tiene a menudo una gran influencia en quien escucha, ya que carece de existencia sin su significado ejemplar, sin lo que la lengua de la buena gente llama justamente ‘la moraleja de la historia.’” (“Des nouvelles” 93).²⁴ De ahí la necesidad de autenticar la narración y de hacer alarde de verdad.

IV.2. Del origen del relato breve

La relación que se establece entre el relato breve y la verdad no ha de entenderse sólo y exclusivamente unida a su carácter didáctico-moralizador. El hecho de que el relato breve se proclame verdadero o de buena fuente se debe a su naturaleza y a sus orígenes.²⁵ El autor anónimo de las primeras *Cent Nouvelles nouvelles* así como Vigneulles, autor de una obra homónima de principios del siglo XVI, nos informan de que antes de transformarse en relato, la *nouvelle* era un acontecimiento, un suceso, un hecho objetivo: una materia maleable que el escritor transforma en literatura. Para el autor anónimo, esa ‘materia’ se compone de casos (*cas*) o sucesos que tuvieron lugar en distintos países y ciudades que se precisan y que sirven de referencia. Los *cas* citados no se confunden con las *nouvelles* que se presentan sin embargo como su elaboración escrita: “En el ducado de Brabant, no hace mucho tiempo [. . .] hubo un caso digno de ser relatado; y para dar lugar a una *nouvelle* no hay que rechazarlo.” (Anónimo. *Les Cent Nouvelles nouvelles* 163).

Los autores franceses que acabamos de citar no constituyen una excepción en este sentido. Acerca de los orígenes de este género, nos hablan también los italianos. Scipione Bargagli asimila claramente el acontecimiento, la anécdota a la *novella* (4). Sebastinao Erizzo prefiere incluso emplear el término ‘acontecimientos’ (*avenimenti*) para designar sus relatos (3-4). A lo

largo del siglo XVI, la *novella* en Italia y la *nouvelle* en Francia se perciben todavía como un hecho, una anécdota, un acontecimiento que se hace palabra (relato) para luego transformarse en género literario. De esa fase intermedia de la oralidad, antes de pasar a la escritura, nos habla Giovanni Della Casa en su *Galateo ovvero de' Costumi* (1552), quien considera que contar *novelle* forma parte de las actividades sociales deseables en las Cortes.

Por sus orígenes sigue interesándose, muchos años más tarde en España, Lope de Vega. Cuando acepta escribir 'novelas' para darle gusto a Marcia Leonarda, alias Marta de Nevaes, Lope declara lo novedoso que esta práctica supone para él. Precisa, sin embargo, más adelante que lo realmente 'novedoso' de esta aventura narrativa no consiste en el contenido sino en la forma, al haber trabajado él una materia similar en otra obra anterior, *Arcadia y Peregrino*. En realidad lo que a Lope le llama la atención es la etiqueta narrativa, que concibe como algo importado, más que el tipo de relato en sí. En ese sentido, he aquí un fragmento que consideramos clave para ilustrar la tesis de Eikhenbaum que, como ya comentamos, compartimos: "En tiempos menos discretos que el de ahora, aunque de hombres más sabios, llamaban a las novelas cuentos. Estos se sabían de memoria, y nunca, que yo me acuerde los vi escritos." (13).

Esta es, sin duda alguna, una prueba más que fehaciente de que el género que hoy en día llamamos (erróneamente) 'novela corta' no es, a pesar de lo que su nombre indica, una novela corta y sus orígenes no son, claro está, la epopeya.²⁶ Teoría que se ve corroborada a principios del siglo XVII en el *Diccionario de autoridades* de la Real Academia Española, en el cual el 'cuento' (asimilado a la 'novela') se define como "la relación o noticia de alguna cosa sucedida" y corresponde a un tipo de narración oral llamada *a patribus*, o sea que se transmite oralmente de padres a hijos. Argumento de peso que demuestra que la 'novela', tal y como la entendían Lope de Vega, Cervantes y sus seguidores e imitadores, no es sino la versión literaria, y cortesana, del 'cuento'.²⁷

Conclusiones

Nacida de una misma fuente oral que tiene como base hechos acontecidos o anécdotas, el género del relato breve se reconoce por su voluntad de ser ejemplar –o por lo menos moralizador– y por

sus muestras y promesas constantes de autenticidad. Desde la Edad Media, en las fiestas populares o en los momentos de descanso (como en *Don Quijote*, entre otros), en las largas noches de invierno (Eslava 53) frente al fuego, en las Cortes o en las tabernas (Alcripe 10), contar era todo un arte que tenía sus normas.²⁸ Son ‘diálogos de apacible entretenimiento’ que gustan y hacen pasar el tiempo y olvidar las penas. El contar tenía una finalidad inmediata que consistía en entretener, aunque el efecto mediato era directa o indirectamente el de transmitir unos mensajes de orden didáctico y moral. El que relata adquiere, junto con sus fuentes, y por fuerza, una importancia capital. A partir de ese momento, ya el contar no estará al alcance de cualquiera. De allí surge la necesidad de establecer con el lector virtual una relación de confianza recíproca, como la que se establecía en las veladas entre el narrador y su auditorio. En ese sentido, la autenticación de la narración constituye, en cierta medida, el paso del relato oral a la narración escrita. Cuando Lope de Vega habla con su lectora, Marcia Leonarda, establece un contacto que caracteriza el cuento. Para lograr ese contacto, Lope lleva a cabo una estrategia persuasiva cuya finalidad consiste en mostrar su credibilidad y buena fe. Para ser fiables, los narradores, autores en primera persona o narradores internos al relato, recurren a la ayuda inestimable del discurso elocuente de la retórica y en particular al *éthos* retórico por el cual el orador habla en su propio nombre para obtener la benevolencia y la confianza de su auditorio. Pero la confianza hay que ganársela: quien quiera ser digno de fe ha de ser por fuerza honesto, ya que, como decía Aristóteles, los hombres honestos nos inspiran más confianza en todos los asuntos en general, y una confianza total cuando se trata de cuestiones que no comportan seguridad y que dejan lugar a dudas (*Retórica* I, 2, 1355 b). Por otra parte, como afirma Pérouse, “la mentira es una perversión de la palabra que fue dada al hombre para expresar su pensamiento: el hombre honesto, el buen cristiano dice la verdad y habla para que le crean” (“Des nouvelles” 93), máxime en una época en la que mentir es pecado y la palabra de una persona digna de fe tiene el mismo valor que una declaración por escrito firmada ante testigos.²⁹ De ahí que las declaraciones de buena fe por parte de los autores, o narradores, se tengan que considerar como un argumento de peso en el contexto

del relato breve para explicar su forma elemental. Sus orígenes no pueden ser sino la anécdota, como sostenía Eikhenbaum y como había afirmado mucho antes el gran Lope de Vega.

Obras citadas

- Alcricpe, Philippe de. *La Nouvelle Fabrique*. Ed. F. Joukovsky. París: Droz (T.L.F.), 1983.
- Anónimo. *Il Novellino*. Ed. Giorgio Manganelli. Milán: Rizzoli, 1975.
- Anónimo. *Les Cent Nouvelles nouvelles*. Ed. Franklin P. Sweetser. Ginebra: Droz (T.L.F.), 1966.
- Aristóteles. *Rhétorique*. 3 vols. Ed. Mederic Dufour y André Wartelle. París: Les Belles Lettres, 1967–1989.
- . *Poética*. Ed. Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1992.
- Bargagli, Scipione. *Trattenimenti*. Venecia: Bernardo Giunti, 1587.
- Bloch, Oscar y Von Wartburg, Walther. *Dictionnaire étymologique la langue française*. París: Presses Universitaires de France, 1975.
- Boilève-Guerlet, Annick. *Le genre romanesque: des théories de la Renaissance aux réflexions du XVIIe siècle*. Santiago de Compostela: U de Santiago de Compostela, 1993.
- Bonciani, Francesco. *Lezione sopra il comporre delle novelle (1574)*. *La Novella del Rinascimento*. Eds. M. Masoero y G. Sacaría: Giappichelli, 1985. 328 ysqq.
- . *Lezione della Prosopopea (1578)*. *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*. 3 vols. Ed. Bernard Weinberg. Bari: Laterza, 1974.
- Castiglione, Baldassarre, *Il Libro del cortegiano*. Ed. Ettore Bonora. Milán: Mursia, 1972.
- Castillo Solórzano, Alonso de. *Tardes entretenidas*. Ed. Patricia Campana. Barcelona: Montesinos, 1992.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Ed. Martín de Riquer. Barcelona: Planeta, 1968.
- . *Novelas ejemplares*. Ed. Harry Sieber. Madrid: Cátedra, 1990.
- Chevalier Maxime. *Cuentos españoles de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Taurus, 1982.
- Céspedes y Meneses, Gonzalo de. *Historias peregrinas y ejemplares (1623)*. Ed. Yves-Rene Fonquerne. Madrid: Castalia, 1969.
- Cotarelo y Mori, Emilio. “Prólogo”. *Historias peregrinas y ejemplares*. Gonzalo de Céspedes y Meneses. Madrid: Viuda de Rico, 1906.
- Covarrubias Orozco, Sebastián. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Ed. Felipe C. R. Maldonado. Madrid: Castalia, 1994.

- Della Casa, Giovanni, *Galateo ovvero de' costumi* (1552). Milán: Garzanti, 1988.
- Drae. *Diccionario de Autoridades*. 6 vols. Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro, 1726–1739.
- Dubuis, Roger. “La genèse de la nouvelle”. *Cahiers de l'Association internationale des études française* 18 (1966): 9–19.
- Eikhenbaum, Boris. “Sur la théorie de la prose”. *Théories de la littérature*. Ed. Tzvetan Todorov. París: Seuil, 1965. 197–211.
- Erizzo, Sebastiano. *Le Sei giornate*. Ed. Renzo Bragantini. Roma: Salerno Editrice, 1977.
- Eslava, Antonio de. *Noches de invierno*. Ed. Julia Barella Vigal. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1986.
- García Márquez, Gabriel. *Los funerales de la Mamá Grande*. Barcelona: Plaza y Janés, 1997.
- Lope de Vega, Félix. “Novelas a Marcia Leonarda”. *Obras completas, Prosa*. 2 vols. Ed. Donald McGrady. Madrid: Castro, 1998.
- Pérouse, Gabriel A. *Nouvelles françaises du XVI^e siècle*. Ginebra: Droz, 1978.
- . “Le Parangon dans la novellistique du XVI^e siècle”. *Le Parangon de Nouvelles*. Ginebra: Droz, 1979. LXXVIII–XCI.
- . “Des nouvelles ‘vrayes comme Evangile’”. *La Nouvelle*. Eds. Bernard Alluin y François Suard. Lille: PU de Lille, 1990. 43–58.
- Poissenet, Bénigne. *Esté* (1583). Ginebra: Droz, 1987.
- Scarron, Paul. *Le Roman comique* (1644). Ed. Jean Serroy. París: Gallimard, 1985.
- Tabourot, Etienne. *Les Bigarrures du Seigneur des Accords*. Ginebra: Slatkine, 1969.
- Timoneda, Joan. *El Patrañuelo* (1577). Madrid: Espasa Calpe, 1990.
- Ventura, Daniela. “L'Heptaméron de Marguerite de Navarre: un recueil de ‘véritables histoires’”. *Les chemins du texte : IV Coloquio de APFFUE*. 2 vols. Santiago de Compostela: U de Santiago de Compostela, 1998. 438–447.
- . “Un apport espagnol à la théorie du genre de la nouvelle”. *Réforme, Humanisme et Renaissance* 4 (1999): 7–20.
- . “L'influence de la nouvelle espagnole sur *Le Roman Comique* de Scarron”. *Relaciones culturales entre España, Francia y otros países de lengua francesa*, Vol I. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la U de Cádiz, 2000. 339–346.
- . *Fiction et vérité à la Renaissance en France, Italie, Espagne*. Lyon: PU de Lyon, 2002.
- . “La fortuna de las traducciones de la novela corta española en la literatura del siglo XVII”. *El español, lengua de cultura, lengua de*

traducción. Aspectos teóricos, metodológicos y profesionales: VII Simposio Internacional Traducción, Texto e Interferencias. Atrio, 2005. 89–100.

Vigneulles, Philippe de. *Les Cent Nouvelles nouvelles*. 3 vols. Ed. Pierre Champion. París: Droz, 1926.

Notas

1. Sin duda, en el caso específico de España, el problema de la definición de este género, está también estrechamente unido a la etiqueta que se le atribuyó posteriormente y *a posteriori*: la ‘novela corta’ no puede desligarse del nombre que le fue impuesto y sigue cautiva de su propia identidad.

2. Ha de entenderse ‘novela’ aquí en el sentido moderno del término y no en el sentido que se le atribuía en la España del siglo XVI y del Siglo de Oro.

3. Véase en ese sentido, y de manera más detallada por cada autor, nuestro trabajo (2002).

4. Hemos dejado adrede el término en la lengua de origen para evitar una traducción que puede prestarse a confusión habida cuenta de la terminología empleada en la época y la que está en uso hoy en día en español para designar este tipo de relato breve. Cabe destacar que tanto en francés como en italiano, los dos términos ‘*nouvelle*’ y ‘*novella*’ respectivamente siguen manteniendo en su etimología y forma una clara distinción con respecto a lo que actualmente llamamos ‘novela’ en español. Para designar *Cien años de soledad* de García Márquez, se emplea en francés el término ‘*roman*’ y en italiano ‘*romanzo*’, del mismo origen etimológico en ambas lenguas. *Los funerales de la Mamá Grande* del mismo autor, se definirán sin embargo como ‘*nouvelle*’ y ‘*novella*’ respectivamente. A partir de ahora, mantendremos siempre la terminología correspondiente a cada lengua. Para el español, recurriremos al macro-término genérico, ‘relato breve’ salvo cuando los propios autores empleen voluntariamente otro término más específico para designar sus propios relatos.

5. Curiosamente, de los tres términos, sólo queda con la acepción de noticia transmitida oralmente, el de ‘*nouvelles*’, en francés. Tanto el italiano como el español emplean respectivamente los términos ‘*notizie*’ y ‘*noticias*’ para designar por ejemplo, las informaciones del telediario. Se ha mantenido, no obstante en italiano (al igual que en francés) el término ‘*novella*’ para designar el relato breve, lo que no es el caso del español.

6. Para más información acerca de esta autora, véase nuestro trabajo (1998).

7. El ejemplo más representativo en Italia corresponde a las *Novelle* trágicas de Bandello que servirán de ejemplo, entre otros, a Lope de Vega.

8. La traducción es nuestra. No está de más volver a recordar que estamos guardando adrede la terminología propia de cada lengua para evitar cualquier confusión.

9. Según A. López Pinciano, “las ficciones que no tienen imitación ni verisimilitud no son fábulas sino disparates”.

10. Según Cervantes existen dos tipos de ‘fábula mentirosa’ (léase la ficción): la verdadera (en el sentido de verosímil, didáctica y moral) y la mentirosa (o sea la inverosímil, privada de enseñanzas morales o didácticas). Que el poeta, como explica el canónigo, “con apacibilidad de estilo y con ingeniosa invención [. . .] tire lo más que fuere posible a la verdad [. . .] consiga el fin mejor que se pretende en los escritos, que es enseñar y deleitar juntamente” (*Don Quijote* I, 47: 520).

11. Se trata de la novela (*roman* en francés) tal y como se entiende hoy en día. Al igual que Cervantes, en contra de los libros de caballería, Scarron critica abiertamente las novelas ‘preciosas’: de ahí el título provocador de su novela, *Roman comique*. Para una mayor información sobre el tema, véase nuestro trabajo (2000).

12. Véase en ese sentido el trabajo de Annick Boilève-Guerlet (261). El nuevo género, venido directamente de la epopeya, se fundaba en la ficción pura. Scarron no critica el abuso de la ficción en sí sino el abuso que algunos autores hacen de ellas, descuidando las reglas de composición del poema épico, que exigen el respeto de la verosimilitud dentro de la ficción.

13. Se trata de algunos relatos breves sacados de las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas y de las *Tardes entretenidas* de Castillo Solórzano que Scarron traduce al francés y que inserta (al igual que lo hizo Cervantes en el *Don Quijote*) en su *Roman Comique*.

14. La traducción es nuestra.

15. La traducción y la cursiva es nuestra. Si hubiéramos traducido el término *nouvelle*, lo coherente hubiera sido dar la versión española en uso en la época, o sea ‘novela’. Para evitar la grave confusión con la novela entendida en sentido moderno del término (*roman* en francés), hemos preferido optar por dejar el término original empleado por el autor en francés.

16. La traducción del italiano es nuestra.

17. A pesar de la etiqueta narrativa, de las declaraciones de autenticidad y de la voluntad por parte de Céspedes por relatar hechos ‘históricos’ indicando fechas y lugares precisos, en realidad la preocupación del autor no va más allá de la de un sencillo cronista de ‘sucesos peregrinos’ (o sea extraños, raros, inauditos) acontecidos a personas cuya verdadera identidad –por prudencia (*dixit*)– no se menciona. Por otro lado, algunas fuentes que el autor nos brinda son más que dudosas, otras aparecen sencillamente

‘cualificadas’ por personas fidedignas. Véase Emilio Cotarelo y Mori (XXXVII). ¿No serían estos ‘sucesos peregrinos’ sinónimos de aquella ‘nuevas’ que se transmitían oralmente . . . ?

18. “Prometo a vuesa merced que me refirió uno de los que se hallaron presentes que [. . .]” (128); “aquí confieso a vuesa merced, señora, que no sé, porque no me lo dijeron, cómo o por dónde vino a ser Felisardo no menos que bajá del turco” (116), etc.

19. La traducción es nuestra.

20. El subrayado es del autor. La traducción es nuestra.

21. Lo que explica la maravilla del Cura tras la lectura de la novela del *Curioso impertinente*: “Bien [...] me parece esta novela; pero no me puedo persuadir que esto sea verdad; y si es fingido, fingió mal el autor, porque no se puede imaginar que haya marido tan necio, que quiera hacer tan costosa experiencia como Anselmo. Si este caso se pusiera entre un galán y una dama, pudiérase llevar; pero entre marido y mujer, algo tiene del imposible;” (*Don Quijote* I, 35: 400).

22. El narrador que quiera ser persuasivo, ha de ser, al igual que el buen retórico, benévolo, sabio y virtuoso, como decía Aristóteles en su *Retórica*.

23. Se trata sobre todo de autores que escriben después del Concilio de Trento. Todos ellos no cuentan por el simple gusto de hacerlo: no sólo su fin declarado es didáctico y moralizador, sino que se pliegan a unas normas muy estrictas de composición.

24. La traducción es nuestra.

25. Hemos llegado a esta conclusión en nuestro trabajo (2002).

26. Para más detalles acerca de sus aportaciones a una clarificación sobre el género de la ‘novela corta’, véase nuestro trabajo (1999:7–20).

27. Cervantes emplea en el *Don Quijote* la etiqueta ‘cuento’ para designar el relato de las cabras (*Cuento de las cabras*) y la etiqueta ‘novela para el del Curioso impertinente’ (*Novela del curioso impertinente*). Según parece, y siguiendo las opiniones de Chevalier, podríamos decir que la diferencia que se establece entre los dos está en la naturaleza oral y folklórica del primero y de la naturaleza escrita (literaria) del segundo. Lo que confirmaría otra vez la teoría de Eikhenbaum.

28. Pensemos por ejemplo en Noël Du Fail o también en Etienne Tabourot.

29. Todavía a principios del siglo XX, en las zonas rurales de Europa occidental, todo trato de carácter mercantil se hacía de palabra. Quien vendía o compraba una cabra, daba su palabra y con ella bastaba. La palabra y el acto iban juntas y nadie lo ponía en duda.