



## Leyendo de un cuaderno. Interpolar novelas escritas

Valentín Núñez Rivera

<ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6498-8415>>

Universidad de Huelva (España)

[vnrivera@uhu.es](mailto:vnrivera@uhu.es)

JANUS 12 (2023)

Fecha recepción: 27/10/23, Fecha de publicación: 11/12/23

<URL: <https://www.janusdigital.es/articulo.htm?id=272>>

<DOI: <https://doi.org/10.51472/JESO20231224>>

Monográfico

*La novela corta interpolada en el Renacimiento y primer Barroco*

### Resumen

El presente artículo pretende estudiar el modo de inserción novelesca en el que un texto escrito se lee en voz alta, con apariencia de ser una verdadera ficción, producida por un sujeto literario con plena conciencia del arte de novelar, aunque también se tiene en cuenta, como referencia comparativa, algunos casos de narraciones orales de novelas o de su lectura en tiempo presente. En primer lugar, se atenderá a los insertos escritos en narraciones exentas durante el trecho cronológico que va desde el *Guzmán* (1599-1604) al *Quijote* y su apócrifo, pasando por las *Novelas ejemplares* y luego se procederá al estudio de algunas colecciones de novelas con interpolación de relatos escritos. En este sentido, se analizarán varias colecciones de Salas Barbadillo y de Castillo Solórzano en una cronología que abarcaría entonces desde 1615, coincidiendo con el segundo *Quijote*, a 1626. Se concluirá con el caso de un interesante ejemplo de Castillo, *La garduña de Sevilla*, ya de 1642.

### Palabras clave

Interpolación novelesca; novelas escritas; colecciones de novelas; Mateo Alemán; Cervantes; Salas Barbadillo; Castillo Solórzano

### Title

Reading from a notebook. Interpolating written novels

### Abstract

This article studies the mode of novelistic insertion in which a written text is read aloud, with the appearance of being a true fiction, produced by a literary subject fully

aware of the art of novelizing. However, as a comparative reference, some cases of oral narrations of novels or their reading in the present tense are also taken into account. In the first place, we will deal with the inserts written in exempt narrations during the chronological stretch that goes from the Guzmán (1599-1604) to *Don Quixote* and its apocryphon, passing through the *Novelas ejemplares*. Then, we will proceed to the study of some collections of novels with interpolation of written stories. In this sense, several collections by Salas Barbadillo and Castillo Solórzano will be analyzed in a chronology that would cover from 1615 (coinciding with the second Quixote) to 1626. We will conclude with the case of an interesting example by Castillo, *La guardaña de Sevilla*, from 1642.

### Keywords

Novel interpolation; written novels; novel collections; Mateo Alemán; Cervantes; Salas Barbadillo; Castillo Solórzano



“Contele medio libro de *don Florisel de Niquea...*”  
(Justina)

Aunque el modo de inserción novelesca en mayor medida abundante surja de contar relatos aprendidos de memoria<sup>1</sup>, parece bastante evidente que la formulación más genuina de todas las posibles radicaría en aquella que se da como el texto escrito que un personaje lee en voz alta a la concurrencia; y mucho más aún si la obra es externa al autor del marco englobador, es decir, que pertenece a un creador diferente. En estas circunstancias, la mayor parte de las veces la novela ha quedado manuscrita en un cuaderno o cartapacio y, aunque el texto inserto suele ser de autoría compartida, asimismo se ofrecen, según se ha dicho, novelas pertenecientes a un escritor externo. Esa corporeidad del texto transcrito, con que se realza el carácter literario y ficcional del mismo, y no digamos, cuando se produce la naturaleza ajena de la pieza, lo cual la saca de la esfera de la ficción de primer nivel, el presente, para situarlo como criatura literaria en la realidad, otorgan un cariz de verosimilitud a la acción de novelar, ausente de la mera exposición oralizada de un caso, por ejemplo oído, generalmente sin fundamento literario. Así pues, las novelas escritas por el autor, un personaje, puede que también escritor de novelas,

---

<sup>1</sup> Algunos de los cuales se tendrá en cuenta aquí como referencia comparativa.

o un creador distinto, se muestran, ante los oyentes internos y los lectores, con apariencia de verdaderas ficciones, producidas por un sujeto literario con plena conciencia del arte de novelar, frente a las manifestaciones simplemente orales, más o menos espontáneas y provenientes del acervo tradicional o de los sucesos acaecidos en la vida cotidiana. Es decir, que la interpolación novelesca se debate finalmente entre la plena oralidad y la *auralidad*, dependiente de la escritura<sup>2</sup>. Y añádase que este dechado de inserción novelesca parte por lo general de la mayor motivación para el ejercicio más genuino de *novelar*, en la realidad y en el curso ficcional, que reproduce la costumbre lúdica, procedente de un afán de pasatiempo o de entretenimiento. Esta necesidad vital, sujeta a una tipología múltiple, fundamenta la narración oral de novelas o su lectura en tiempo presente. Y tal casuística afecta a la variación de espacios, auditorios y narradores. Aunque, a pesar de lo dicho, sobre la premisa recreativa se impone a veces, y no pocas, como veremos, un condicionante ejemplificativo, de índole moral o religioso<sup>3</sup>.

#### “CIERTO LIBRO DE MANO QUE TENÍA ESCRITO...”

Para el estudio de los insertos escritos en narraciones exentas, nos situaremos en primer lugar en el trecho cronológico que va desde el *Guzmán* (1599-1604) al *Quijote* y su apócrifo, pasando por las *Novelas ejemplares*<sup>4</sup>. Es decir, ese momento estelar de entre 1599 y 1615 en que se consolida el proceso evolutivo de la prosa de ficción, después de las innovaciones de la segunda mitad del XVI, entre ellas las de *La Diana*<sup>5</sup> de Montemayor. Pues bien, en dicho transcurso no conozco una forma de ficción escrita más ilustrativa de ese grado sumo en la interpolación de novelas que la que se produce en las *Tragedias de amor* de Juan de Arce Solórzano (Madrid, Juan de la Cuesta, 1607)<sup>6</sup>. Las *Tragedias de amor*, obra comúnmente considerada como adscrita al género pastoril, resulta ser en cierto modo una posibilidad híbrida, porque, por un lado, tiene lugar la inclusión de una verdadera novela, de otro autor y de

<sup>2</sup> Ver Núñez Rivera (2018).

<sup>3</sup> Como bibliografía básica sobre las inserciones ver, por ejemplo, Núñez Rivera (2013a, 2018, 2022b). Resulta fundamental el panorama de Piqueras Flores (2020) y el de Baquero Escudero (2023), incluido en este monográfico.

<sup>4</sup> Porque ya en la segunda parte del trabajo me centraré en colecciones de novelas de hasta 1626.

<sup>5</sup> Y me extenderé aquí, asimismo, hasta algunas ficciones exentas de Salas Barbadillo de entre 1612 y 1623, que servirán de contrapunto analítico.

<sup>6</sup> Ver para todos los detalles al respecto Núñez Rivera (2018) y sobre todo Núñez Rivera (2022a)

curso impreso contemporáneo, pero de otra parte, el contexto de la obra y, por ello, también la intercalación misma, se instalan en la faceta de la literatura edificante. En este caso, el texto oralizado en voz alta, porque ha sido aprendido de memoria, consiste en la *Historia de Grisel y Mirabella*, de Juan de Flores, un impreso extendidísimo desde su aparición en 1495, aunque además con una tradición manuscrita conocida<sup>7</sup>. En la Égloga V y última, el pastor Eusebio cuenta a los otros pastores una parte del texto, a modo de ejemplo de lo que le puede suceder a quien aborrece a las mujeres, como hace un tal Marcelo, contrincante frente a él, que las estima en mucho. Así pues, la obra funciona como aviso de los inconvenientes de la actitud misógina, abanderada por Afranio, aquí sustituto del poeta Torrellas. Al final, la historia queda interrumpida, abarcando solo hasta los alegatos judiciales, pero sin llegar a tener noticia de la sentencia, todo ello prometido para una segunda parte. Lo digno de ser subrayado es que curiosamente se muestra la edición exacta, de lo que sería esta una *inserción identificada*<sup>8</sup>, porque el personaje ha leído de una determinada obra, que se dispone a relatar de memoria, eso sí. Así lo dice el texto:

—Por aventurarme, dijo Eusebio, a ese milagro lo pienso decir: sentémonos a esta sombra y dadme atención, que es historia muy extraordinaria y antigua y la leí en cuatro lenguas, francesa, italiana, castellana e inglesa y lo mejor que la débil memoria me ayudare, os referiré lo más sustancial de ella, que es esto [...] (fols. 172-172v)<sup>9</sup>.

En efecto, Eusebio ha leído en su momento la historia en una de las ediciones cuatrilingües que se hicieron de ella para la enseñanza de lenguas, que también las hubo bilingües y trilingües, a partir de la traducción de Lelio Aletiphilo de 1521 (Núñez Rivera, 2018: 309), donde los personajes se llamaban Aurelio e Isabela. Aunque existen dos ediciones de 1608 (Bruselas), por las fechas ha de tratarse probablemente de una de las dos de 1556, de Amberes (Latio y Steelsio), o bien, acaso, de la de Bruselas de 1588: *Histoire de Aurelio et Isabelle, fille du Roy d'Escoce, nouvellement traduit en quatre langues*. Así pues, el género pastoril, con unas coordenadas amorosas de distinto signo, incorpora otro género que se considera como

<sup>7</sup> Ver Núñez Rivera (2008).

<sup>8</sup> Propongo de paso una tipología aproximada para las interpolaciones varias, que voy señalando en cursiva.

<sup>9</sup> A no ser que se especifique una edición moderna, los textos van citados arriba a través de la *princeps* correspondiente, con la modernización ortográfica al uso.

pretérito, el de la ficción sentimental, puesto que desarrolla un tipo de amor desastrado, fuera de los ámbitos neoplatónicos. Quizá la dimensión moralizante de las *Tragedias*, subrayada por las explicaciones alegóricas finales, propicie la integración de la ficción sentimental como ejemplo de un amor sensual objeto de *reprobatio*. En definitiva, esta sería una inserción de un texto ya dado, existente, impreso y reconocido en la tradición literaria. Desde el punto de vista temático la novela resulta bastante similar, y es por ello un tipo de *inserción homogénea*, con respecto a la trama principal, puesto que consiste en un género afín al pastoril, aunque teñido de grandes dosis de moralidad, un doblete paralelo, por ejemplo, al de la historia de *Ardanlier y Liessa*, subsumida en el *Siervo libre de amor*, homogéneas ambas entre ellas<sup>10</sup>. Y es que lo pastoril constituye el verdadero sustituto de la fórmula de amores sentimental en el paso de la Edad Media hacia el Renacimiento. Por todo ello esta inserción novelesca ofrece un altísimo grado metaliterario, dada su naturaleza plenamente ficcional y editorial, al margen de la obra segunda. La inserción, en fin, no es imaginada ni ficticia sino que pertenece a la realidad literaria de su tiempo<sup>11</sup>.

Puede darse además que, aunque la novela interna pertenezca al mismo autor, sea factible descubrir la fuente precisa de donde procede el texto, dando lugar a otra especie de interpolación identificable<sup>12</sup>. Por ejemplo, Avellaneda, el autor apócrifo de 1614, introdujo dos novelas, ambas de contenido religioso, en su continuación. Pues bien, la primera (*Cuento del rico desesperado*) la dice el soldado Bracamonte a la hora de la siesta (Libro IV), una forma de relato de sobremesa, pues, y se desarrolla en los capítulos XV y XVI. Como estudia Palomino Tizado (2017: 583, n. 8), ya Menéndez Pelayo identificó su origen en Bandello, *Novelle* II, 24 (“Un frate minore con nuovo inganno prende d’una donna amoroso piacere, onde en séguita la morte di tre persone ed egli si fugge”), que a su vez se basó en la novela XX-XII (“Castigo más riguroso que la muerte, impuesto por un marido a su adúltera mujer”), del

<sup>10</sup> Véase Núñez Rivera (2007).

<sup>11</sup> Otro texto ya editado e introducido en contornos narrativos más amplios es, por ejemplo, la *Historia de duobus amantibus* de Piccolomini, en la *Varia fortuna del soldado Píndaro*, de Céspedes y Meneses (1626), entre los capítulos VI a XIII del *Libro primero* (Núñez Rivera, 2006). Asimismo, en la traducción de Barezzi del *Lazarillo* (1626) el escudero (capítulos VI-XIII) da curso a la historia de la *Gitanilla*.

<sup>12</sup> En el libro II de *El peregrino en su patria* (Vega, 2016: 245-301) se da una secuencia de ocho ermitaños narradores de historias sacadas casi todas de los *Compendia dell'arte essorcistica et possibilità delle mirabili, et stupende operationi delli demoni, et dei malefici* de Girolamo Menghi, libro II, por tanto, muy bien conocidas y susceptibles de ser identificadas como ficticias (Vega, 2016: 253, n. 29).

*Heptamerón* de Margarita de Navarra. Luego, a lo largo de cuatro capítulos (XVII-XX), un ermitaño relata otra novela (*Cuento de los felices amantes*), un relato que parece gustar más que el primero, muy triste, a juzgar por las palabras que le dedica uno de los canónigos, después de escuchada:

—Maravillado y suspenso en igual grado me deja, padre, el suceso de la historia referida y el concierto guardado en su narración, pues él la hace tan apacible cuanto ella de sí es prodigiosa; si bien otra igual a ella en la sustancia tengo leída en el milagro veinte y cinco de los noventa y nueve que de la Virgen sacratísima recogió en su tomo de *Sermones* el grave auctor y maestro que por humildad quiso llamarse *el Dicipulo* (XXI, 221-222)<sup>13</sup>.

Lo interesante es que en la cita se identifica la fuente de esta novela segunda, o al menos una historia muy paralela. En efecto, se trata de una adaptación de la conocida *Leyenda de Margarita la Tornera*, ya presente en la *Cantiga* XCIV de Alfonso X el Sabio, y recogida por lo general como *exemplum* XXV en los *Sermones Discipuli de tempore et de sanctis. Promptuaria exemplorum et de miraculis Beatae Virginis Mariae* de Iohann Herolt, con varias reediciones en Europa a principios del XVII, cuyo original es Cesario de Heisterbach, *Illustrium miraculorum et historiarum memorabilium libri XII* (VII, XXXV). Precisamente parte de la crítica se decanta por esta versión como base de Avellaneda<sup>14</sup>. Por tanto, nos encontramos con una situación parecida a la del texto dado en las *Tragedias*, porque aquí la base textual de la que se versiona queda perfectamente explícita y definida, subrayándose así el valor ficcional del injerto narrativo, absolutamente al margen del tema de la obra. Por lo demás, en el apócrifo la proporción y el lugar que se le brinda a la doble inclusión novelesca denota que Avellaneda le concede a este procedimiento de variación temática una importancia considerable, midiendo la estructura compositiva.

Junto con el realce estructural o la identificación de la obra inserta o de sus fuentes, existe otro modo de integración, aunque sea oralizada, como forma de subrayado ficcional, tal como se manifiesta en las interpolaciones que podríamos denominar *editoriales*. En efecto, en el corpus de las intercalaciones resulta preciso establecer una diferencia entre las que son inherentes a la naturaleza del texto base, o *inserciones genéticas*, como las anteriormente descritas, por ejemplo, porque desde su creación se encontraban allí dentro,

<sup>13</sup> Gómez Canseco (2014) es la guía de estudio más abarcadora.

<sup>14</sup> Ver Gómez Canseco (2014: 38\*, 497). Además, Palomino Tizado (2017).

de las que se anejan en el posterior proceso editorial, según ocurre en el caso de *La Diana*<sup>15</sup>. Las causas editoriales y de mercado afectan a las inserciones novelescas desde el principio y también actúan en las obras de la prosa de ficción no seriadas. De hecho, la primera intercalación importante, atendida a un enorme éxito lector y de ahí su gran difusión, es la que se produce en la edición de 1561-1562 (Valladolid), en *La Diana* (fols. 103v-104 a 119v), editada desde 1558-1559. Es decir, que la inserción del *Abencerraje* no pertenece a la genética primigenia del texto (*Los siete libros de la Diana*, Valencia: Pedro Patricio Mey, c. 1559, fols. 144v-145) porque se integre en la conformación original ideada por el autor, sino que se trata de una implementación ulterior, editorial, que fue comúnmente aceptada, sí, pero que también será susceptible de no tenerse en cuenta, si se decide volver al texto original. No se sabe con certeza si la obrita pertenece a Montemayor en su integridad. Más bien se podría decir que es una novela independiente, con vida propia previa (o *inserción ajena*), pero remozada luego por el autor para que fuera lo más homogénea posible con el contexto pastoril. La historia del texto así parece confirmarlo: tanto las dos ediciones exentas, de sesgo más histórico, como la tercera del *Inventario* de Villegas, con aprobaciones que parecen de 1551<sup>16</sup>. Así pues, estaríamos ante una novela ajena, e injertada en el proceso de evolución editorial del conjunto, para otorgarle variedad al producto, al que por cierto ya se le habían ido incorporado otros anexos, textos poéticos del propio Montemayor. Creo que en esta posibilidad binaria, o intercalación *alternativa*, se encuentra un grado máximo en la integración novelesca, aunque sea minoritaria, puesto que al lector le es factible calibrar la naturaleza de la obra ya con la intercalación o también sin ella, percatándose entonces del mecanismo para llevarla a cabo. Veámoslo, pues. En el texto primigenio de *La Diana* la sabia Felicia invita a todos sus acompañantes, incluida Felismena, a que se recojan en su casa para cenar en el jardín y dormir cada uno en el aposento que tiene aparejado a propósito. Así termina el libro IV y comienza el V, con referencia al despertar de la sabia. Pero la inclusión del *Abencerraje* necesitaba de unos pequeños retoques textuales. Cuando se menciona la expresión "...Y acabando de cenar", se añade el texto siguiente:

---

<sup>15</sup> Y, por el contrario, aunque no es exactamente una interpolación novelesca, en el libro V de la *Arcadia* de Lope los pastores dan lectura pública al *Libro de las suertes*, una obra, como en las *Tragedias* ocurría, editada, tratándose muy probablemente aquí del famosísimo *Libro del juego de las Suertes*, 1515, de Lorenzo Spirito, pasaje que se suprime en la edición de Valencia, 1602 (Lope, 2012: 606).

<sup>16</sup> Ver, por ejemplo, Fosalba (1994), Baquero Escudero (2003).

...la sabia Felicia rogó a Felismena que contase alguna cosa, ora fuese historia o algún acaescimiento que en la provincia de Vandalia hubiese sucedido, lo cual Felismena hizo, y con muy gentil gracia comenzó a contar lo presente: “En tiempo del valeroso infante don Fernando, que después fue rey de Aragón...” (*Diana*, 1561: fol. 103v).

Y después de relatado el cuento se añade a modo de conclusión:

Acabada la historia, la sabia Felicia alabó mucho la gracia y buenas palabras con que la hermosa Felismena la había contado; y lo mismo hicieron las que estaban presentes, las cuales, tomando licencia de la sabia, se fueron a reposar (*Diana*, 1561: fol. 119v).

Es decir, como será en adelante frecuente, la novela referida sirve para divertir las horas de la sobrecena, antes de irse a dormir. Un pasatiempo en el interior de la obra que concuerda perfectamente con la costumbre cortesana y que además se adecua a la secuenciación pastoril del tránsito entre el amanecer y la caída de la noche. Y de aquí se repetirá el proceso una y otra vez.

Acercándonos ya a una cronología lintera con las *Ejemplares*, otro caso de inserción novelesca debida a cuestiones editoriales, que aquí se pueden identificar y motivar bastante bien, se da con la *La ingeniosa Elena* de Salas Barbadillo, de 1614 (Madrid, Juan de Herrera, 1614), refundición propia de *La hija de Celestina* de 1612<sup>17</sup>. Desde el punto de vista de la construcción narrativa, interesa observar cómo el autor mismo realizó en la segunda edición una serie de incrustaciones poéticas y narrativas con el objetivo de brindar a las prensas un libro más amplio y variado, y, por ello, más atractivo para los lectores, en un momento en el que, por otra parte, ya han aparecido las novelas cervantinas, las cuales reactivan el panorama de la novelística por esos años. En el título se expone claramente: *Agora de nuevo ilustrada y corregida por su mismo Autor*. Pero no solo existirían razones literarias, sino también de derechos de edición y propiedad intelectual. Porque el libro de 1612 se hizo sin la intervención del autor, por el alférez Francisco Segura. Así en la dedicatoria de 1614<sup>18</sup> se ofrecen explicaciones sobre los problemas de la primera

<sup>17</sup> Ver Piqueras Flores (2015).

<sup>18</sup> Salas en 1614 no solo incrementa el material novelesco de *La Elena*, tal como se ha visto, sino que también en la segunda parte de su *Caballero puntual* implementa la *Historia de Atanarico*. En una ocasión en que el protagonista, D. Juan de Toledo, no podía conciliar el sueño, le pide a su criado Salazar, “ingenioso y elocuente... acompañado de muchas letras y virtud”, “que le refiriese alguna curiosa y sutil novela” (Salas Barbadillo, 2016: 161), la cual tiene interiorizada en la memoria. Interesa este ejemplo porque la emisión novelesca se realiza



publicación y las razones editoriales para esta segunda, otra causa más para la reedición del texto. Es mediado el capítulo VII, con nueva redacción en el epígrafe para que tenga cabida la novela secundaria, donde se produce la refundición textual con intención de integrar el texto: *Elena, Méndez, y Montúfar apartándose del camino de Burgos pasan a Sevilla, en cuya jornada haciendo medicina del cansancio la conversación, refiere Montúfar la novela del pretendiente discreto* (fol. 87v). Después de hablarse del camino se añade:

La jornada era larga, los cuidados y recelos de los tres no menores; y así, era menester divertirse con cuentos y novelas que, aunque fabulosas, se llegasen tanto a la verisimilitud que tuviesen igual fuerza para persuadir y deleitar como los sucesos verdaderos, acudiendo cada uno con lo que más presto le ocurría. Montúfar, ingenio sutil en esta parte, copioso en el lenguaje y significativo en las acciones, dijo así... (fol. 91).

La novela intercalada de *El pretendiente discreto*, correspondiente al consabido *Alivio de caminantes*, se presenta, de modo segmentado, como lo era el *Curioso impertinente*, pues comienza en el capítulo VII, continúa en el VIII y concluye en el IX: una progresión temática que aumenta las expectativas lectoras, en virtud de la suspensión del desenlace. Esta fórmula de *inserción segmentada* mediante la dosificación de la materia narrativa del hiporrelato lo dota de un mayor relieve constructivo y da lugar aquí, o en el mismo Salas en el *Urdemalas*<sup>19</sup>, a un grado mayor de complejidad, pues se desarrollan como intercalaciones *superpuestas* o *cruzadas*, con la mezcla de poesía y prosa. En efecto, la exposición de Montúfar queda interrumpida por los tres romances sobre *Malas Manos*, que canta un mozo de mulas en VIII, capítulo totalmente nuevo en 1614 (*Obligado de justo recelo suspende el cuento Montúfar, y en el entretanto alegra el mozo de mulas, cantando a los pasajeros, hasta que volviendo a su primer discurso prosigue la novela*

---

para solaz de un receptor único (*inserción unidireccional*), situación menos frecuente para el enunciado narrativo que la recepción plural. Eso sí, también tiene lugar, por ejemplo, en Salas, *Don Diego de noche*, 1623, cuando Marcelo le lee al protagonista su relato sobre Momo en la Aventura III, con efectos terapéuticos.

<sup>19</sup> En *El sutil cordobés Pedro de Urdemalas* (1620) un poeta y el protagonista intercalan y cruzan sus discursos con la inserción alterna de novelas y casos, además de representarse *El gallardo Escarramán*. Desde luego, la construcción mediante la referencia de relatos en prosa y verso, y con interrupciones sucesivas y cruzadas, reactiva el modelo ya previsto por Salas en *La Elena* de 1614, tal como hemos visto, lo que supone su tendencia progresiva del uso de esa técnica narrativa. Para Salas Barbadillo, ver, por ejemplo, Albert (2020), López Martínez (2020), Piqueras Flores (2018).

*del pretendiente discreto*), como también lo es el IX, con el canto de otros 2 romances sobre *Malas Manos*<sup>20</sup>, y el cuento del final de la novela (*Hacen noche una jornada de Sevilla nuestros caminantes, y saliendo con el alba de la posada, el mozo de mulas da fin a su canto, y Montúfar a su novela*). Por fin, ya el cap. X iguala su texto con el primitivo de 1612, por más que sus epígrafes sean distintos<sup>21</sup>. En relación con la posibilidad o no de editar los aditamentos progresivos (*inserción alternativa*, pues), lo que sí habría que remarcar en este caso de Salas, es que la crítica actual parece preferir el texto de 1612, cuando en realidad la última voluntad autorial se culmina en 1614. El razonamiento para este rechazo parte de un perjuicio anclado en nuestra perspectiva moderna, al considerar que se trata de un material superfluo y prescindible<sup>22</sup>. Pero la construcción de las ficciones obedecía entonces a otros principios. Sin ir más lejos al de la variedad, divirtiéndose del camino narrativo trazado.

Más allá de las inserciones realizadas en el transcurso del proceso editorial, algunos de cuyos ejemplos se han visto anteriormente, por supuesto la fórmula integradora mayoritaria es la de índole genética, ya que se da desde la conformación primigenia de la obra. Si esa de *La Diana* es la inserción más importante del XVI, por exitosa y leída, el modelo que propone el *Guzmán* se convertirá en breve en la pauta para las intercalaciones que habrán de venir después. Y es que en este particular, como en otros aspectos estructurales y temáticos, la obra de Alemán pasa a ser la piedra de toque para todo el edificio posterior de la ficción, también incluido el *Quijote*<sup>23</sup>. Las inserciones que hemos ido analizando se producen en el seno de ficciones pastoriles, el género con mayor abundancia. Ahora la obra que heredaba el estímulo del *Lazarillo* hace de la intercalación de novelas (unido a la implementación de un variado material narrativo de diversa naturaleza, sobre todo sermonaria, con varios apólogos extensos incluidos) un principio creativo de variedad para la distracción, estableciéndose además una gran heterogeneidad temática respecto de la picaresca; pero especialmente le otorga un cometido compositivo (o

<sup>20</sup> Cap. IV: dos poemas en tercetos: “La madre” y “El marido”.

<sup>21</sup> 1614, X: *Entran en Sevilla Elena, Méndez, y Montúfar, donde con artificio traen a su devoción todo el pueblo, hasta que después de algunos días descubren las manchas de su mala vida, pagando con ella Méndez la culpa de todos*; 1612, VIII: *Elena, y Montúfar huyen a Madrid, a donde se casan, y viven con infame libertad, hasta que acaban sus días miserablemente*.

<sup>22</sup> Por ejemplo, no se tratan los añadidos, sino que solo se edita la primera versión, en Salas Barbadillo (2008).

<sup>23</sup> Ver Gómez Canseco (2012), una suma de saberes sobre la obra, y, por ejemplo, Rubio Áquez (2016, 2023).

*inserción estructural*), con esa doble doble intercalación, diferida entre la primera parte y la segunda. Puede que debido a ese lapso de tiempo, siendo todavía menos evidente entonces la pauta constructiva completa, el apócrifo de 1602 no haga uso del procedimiento integrador. Podría afirmarse entonces que en el *Guzmán* la intercalación novelesca resulta sistemática y con un propósito medido y equilibrado, como todos los componentes narrativos en la obra. Un proyecto global y cerrado desde el principio, con un trazado acabado, tal como se menciona ya en el prólogo de 1599. Y es que el paso desde una sola novela inmiscuida, como en *La Diana*, a cuatro narraciones distintas y dosificadas supone un uso de la *dispositio* estructurada y la demarcación de secciones argumentales, más o menos distintas mediante epígrafes identificadores. Se trata de una evolución importante en el decurso de las interpolaciones

La primera novela integrada es la de *Ozmín y Daraja*, curiosamente otra pieza morisca como el *Abencerraje*, pero ahora sita en un contexto diametralmente heterogéneo, aunque aconteció en Sevilla. La cuenta un cura como *alivio de caminantes*, a Guzmanillo y a otros, y cierra el libro I (cap. VIII) y, por ende, da fin a la etapa vital de la infancia inocente del muchacho. En el epígrafe se dice que: “Guzmán de Alfarache refiere la historia de los dos enamorados Ozmín y Daraja, según se la contaron” (112)<sup>24</sup>, pero en un juego de perspectivas el propio pícaro añade que él la ha resumido en el libro: “Con gran silencio veníamos escuchando aquesta historia, cuando llegamos a vista de Cazalla, que pareció haberla medido al justo, aunque más dilatada y con alma diferente nos la dijo de lo que yo la he contado” (157). La segunda novela (la de *Dorado y Clorinia*) es una historia (III, X), también un caso ocurrido, que cuenta un gentilhomme napolitano en casa del embajador de Francia en Roma. Ese caso real es de naturaleza trágica, procedente de Bandello,<sup>25</sup> y de acaecimiento contemporáneo. Lo curioso es que esta historia interpolada constituye el remate absoluto del libro III y por ello de la primera parte toda, que exactamente se acaba con un soneto-epitafio de Oracio, en cuyo último verso se leen las palabras *culpa* y *castigo*. Así pues, en la primera parte, se dan dos novelas intercaladas, finalizando los libros I y III. Cuando comienza la segunda parte, en el libro I, III reaparece César en casa del embajador, el caballero napolitano que había contado el caso trágico. Y este le pregunta precisamente por esas personas que viven en Roma: “—Señor César, pues ya es

<sup>24</sup> Ver Gómez Canseco (2012). Se cita siempre por aquí.

<sup>25</sup> Estas y las demás fuentes (Bandello, Masuccio, Tamariz) están en principio ocultas, aunque un lector avezado acaso pudiera identificarlas.

notorio en Roma y a estos caballeros el caso y muerte de la hermosa Clorinia, recibamos merced en que nos diga qué se sabe del constante Dorido, que me tiene con mucho cuidado” (410). Pero César le responde:

A su tiempo lo sabrá Vuestra Señoría —dijo César—, que aquesto no lo es para que de él se trate, ni semejantes desgracias y lástimas caerán bien hoy sobre lo que aquí ha pasado. Mas, pues habemos comido y la fiesta viene, diré otro caso que la ocasión me ofrece, que por haber sido verdadero creo dará mucho gusto (410).

Ese caso es el que “sucedió al condestable de Castilla, don Álvaro de Luna” (409) con la historia doble de Castro y Montalvo, a partir de Masuccio, XLI<sup>26</sup>. De modo absolutamente maestro, la sutura entre la parte 1 y 2, transcurridos cinco años, se produce a partir de una intercalación novelística, es decir, por medio de unas historias ajenas totalmente al eje principal. Pero el punto de conexión, tras solo unos días en la trama novelesca, lo constituye el tal César, que frecuenta la casa del embajador y que, si primero refirió una historia trágica, ahora prefiere decantarse por una temática burlesca, en consonancia con el ambiente festivo de la casa. Precisamente, Guzmán ejercerá como gracioso o bufón para el embajador, llegando a convertirse en su alcahuete. En los capítulos precedentes al relato de la novela, el pícaro refiere algunas de las técnicas para el entretenimiento, entre las que se cuenta, por supuesto, el narrar novelas y cuentos: “leíamos libros, contábamos novelas” (318), “cuentos que le contaba” (326), “memoria de casos y conocimiento de personas” (382), “contando cuentos, refiriendo novelas, fábulas y otras cosas de entretenimiento” (398). Esta última referencia se corresponde con la tercera manera de engaño, cuando es sin perjuicio. En definitiva, Guzmán rodea la enunciación novelesca con una pequeña poética del arte de novelar. Pero todavía falta una cuarta integración novelesca y ahora el procedimiento es bastante otro. Se produce en un momento anticlimático, que cierra la etapa italiana de Guzmán y que va dar lugar al último trecho de la novela (libro III). En la travesía de regreso a España, después del suicidio de Sayavedra, para divertir a Guzmán de su melancolía, los compañeros “...pidieron a un curioso forzado cierto libro de mano que tenía escrito y, hojeándolo el capitán, vino a hallarse con un caso que por decir en el principio dél haber en Sevilla sucedido, le mandó que me lo leyese” (583). Ahora la *historia de Bonifacio y Dorotea* (a partir Masuccio, XXXII) no se dice de memoria, sino que se lee en voz alta desde

---

<sup>26</sup> Ver Berruezo (2015).

un manuscrito que posee un galeote<sup>27</sup>. El recuerdo de Pasamonte es evidente. Pero no sabemos si la obra es de su propia cosecha, como ocurre en el *Quijote*, o solo un traslado de una novela ajena. Lo importante es que no se trataría entonces de un caso oído o contemplado, sino de una historia precedente, sí, pero que ya ha obtenido el estatuto de ficción. Y obsérvese que la porción restante de la obra desde aquí hasta el final, un libro completo, coincide casi en su totalidad con lo transcurrido desde el inicio de la parte 1 hasta la novela de *Ozmín y Daraja*, lo cual subraya la circularidad inherente al esquema de salida de Sevilla-llegada a Sevilla, que marca todo el libro.

Así pues, cuatro novelitas<sup>28</sup> y tres de ellas cerrando sección, etapa, libro o parte. Por tanto, las digresiones, en distinta combinatoria, constituyen a su vez el medio de engranaje, de fluctuación de una sección a otra, desde una etapa de la vida de Guzmán a la siguiente. En pocas de las obras anteriores o subsiguientes las novelas insertas obtendrán una función *demarcativa* más sobresaliente. Fuera ya del significado temático, y acaso la mentira y el engaño sean el enlace desde los amores a la trama picaresca, asuntos ambos tan heterogéneos y distanciados, su valor proviene de la *dispositio* en el conjunto<sup>29</sup>.

Tal como ocurre en la cuarta novela del *Guzmán*, la cervantina de *El curioso impertinente*<sup>30</sup>, inserta en el *Quijote* 1, la lee el cura, aunque ahora con interrupciones (caps. XXXII-XXXV), en un manuscrito, un cuaderno de ocho pliegos, guardado junto con tres libros de caballerías en una maleta vieja, olvidada en la venta. Esos libros y papeles ya los han repasado anteriormente algunos de los huéspedes que saben leer, regocijando al ventero y hasta a treinta o más de los clientes en cada sesión. El cura primero lee para sí el

<sup>27</sup> Preciosa referencia sobre esa costumbre es la de Guevara: “Es saludable consejo que como en la galera no haya mucho que hacer, ni menos que negociar, verá allí el pasajero que lo más del día y de la noche se ocupan en contar novelas” (Guevara, 1984: 363).

<sup>28</sup> Ahora bien, en el proceso editorial paulatino de una obra no solo se añaden novelas intercaladas, como se ha visto antes, sino que también se suprimen algunas otras. Así, por ejemplo, lo lleva a cabo Alain-René Lesage en su *Histoire de Guzman d'Alfarache*, elidiendo las dos interpolaciones de la *Segunda parte* española: la historia de don Luis de Castro y de don Rodrigo de Montalvo, así como la de Dorotea y Bonifacio. Ahora, la novela corta de Clorinia y Dorido se ubica en la *Histoire de Guzman*, IV, 2, y la de *Ozmín y Daraja* se expande hasta ocupar más de la mitad del libro I.

<sup>29</sup> Y desde luego, el amor novelesco no forma parte, en general, de las aventuras de Guzmán, salvo quizás en los escauceos eróticos que tienen lugar en Toledo (I, I, 7) y que podrían interpretarse como un modo de proyección episódica novelesca en la materia narrativa de base. Unos argumentos para el entretenimiento lector, al margen de la trayectoria del pícaro. Será precisamente en ese contexto donde el personaje se cierre en adelante al amor.

<sup>30</sup> Para Cervantes, ver Baquero Escudero (2013). Además, el trabajo específico de Piqueras Flores y Santos de la Morena (2023), así como el de Ruffinatto (2023).

comienzo de una de ellas, como luego hará Cardenio, y se fija en el título, que le complace, aunque no se copia este al comenzarse a leer en el cap. XXXIII, decidiendo ofrecerla a sus compañeros. Es más, le dice al cura que si le aplice la va a trasladar en una copia para su uso. De este modo, Cervantes está describiendo la forma usual de transmisión de las novelas: primero en cuadernos manuscritos, que poco a poco se pueden ir conformando como libros completos, o que se irán copiando independientemente, o en asociaciones a gusto del consumidor<sup>31</sup>. En todo caso, Cervantes fue quien propuso el modo más novedoso de aproximación a la novela inserta, al hacer que el manuscrito que la copiaba no se leyera para un grupo de oyentes: porque el licenciado Peralta degusta para sí solo y en silencio, interiormente, y ahora en su integridad, el cartapacio que le ha brindado su amigo Campuzano. En efecto, un año antes de que el *Avellaneda* saliese a las prensas apareció el tomo de las *Ejemplares* y dentro de él ese prodigio de la narrativa que es *El coloquio de los perros*<sup>32</sup>. Cervantes afirma taxativamente que las novelas de que consta su colección son doce: en la Tabla y Dedicatoria; también en la Fe de erratas y una de las Aprobaciones. Por tanto la once es *El casamiento* y la doce lo es *El coloquio*. Gran parte de la crítica sostiene que la segunda (*El coloquio*) es una pieza incrustada en la primera. Y a esto, una idea equivocada, podría inducir, desde luego, la enunciación editorial de la edición de 1613. Pero el conjunto se manifiesta mediante otra fórmula, a pesar de la disposición divergente de los títulos entre ambos textos, claramente de distinto rango, siendo solo *El casamiento* igual al resto (*Figuras 1 y 2*).

Existe un marco englobador constituido por el diálogo de Campuzano y Peralta, que integra un díptico narrativo de distinta naturaleza. Primero, en una secuencia contextual, se encuentran a la salida del Hospital de la Resurrección y por invitación del alférez van a su casa a comer. En la sobremesa, siguiendo el protocolo lúdico, Campuzano cuenta al viejo amigo su casamiento sifilítico, que le ha conducido a tomar sudores en el hospital. Ese es un caso vivido, un episodio que le ha ocurrido a él: una primera secuencia absolutamente necesaria como preámbulo para entender el segundo asunto, que se ha desarrollado en el hospital, mientras recibía su tratamiento y del que

---

<sup>31</sup> Ver Núñez Rivera (2018).

<sup>32</sup> Evidentemente aquí no puedo hacer más que una muy somera aproximación a algunos de los aspectos que atañen a la naturaleza de la obra, y solo en tanto que inserción novelesca, comparándola, en su singularidad, con la del resto de las habidas por entonces y las que habrán de escribirse también. Solo citaré a Sáez (2011) por su enfoque paralelo al mío y a la amplia bibliografía referida. Ver un trabajo mío específico sobre el texto cervantino, donde se desarrollan todos los aspectos con pormenor, inserto en Núñez Rivera (2024).

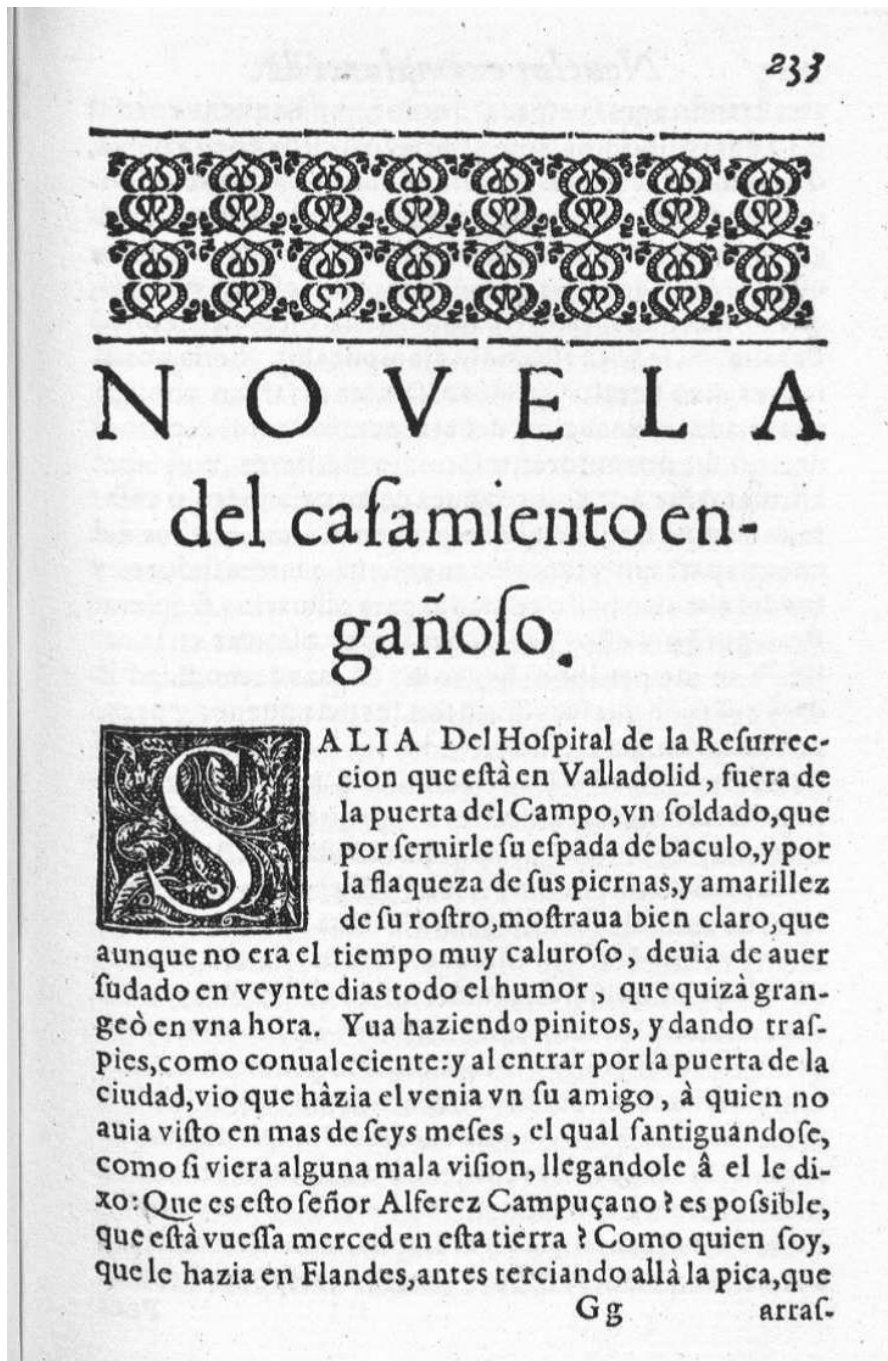


Fig. 1. *El coloquio de los perros*, fol. 233.

*Novelas exemplares de*

en forma de coloquio, por ahorrar, de dixo Cipion, respondió Bergança, que suele alargar la escritura. Y en diciendo esto, sacò del pecho vn carrapacio, y le puso en las manos del Licenciado, el qual le tomò riyendose, y como haziendo burla de todo lo que auia oydo, y de lo que pensaua leer. Yo me recuesto, dixo el Alferrez, en esta silla, en tanto que vueſſa merced lee, si quiere, eſſos sueños, ò disparates, que no tienen otra cosa de bueno, sino es el poderlos dexar, quando enfaden. Haga vueſſa merced su gusto, dixo Peralta, que yo cò breuedad me despedirè desta letura. Recostose el Alferrez, abriò el Licenciado el cartapacio, y en el principio vio que estaua puesto este titulo:

**NOVELA, Y COLO-**  
**quio, que passò entre Cipion, y Ber-**  
**gança, perros del Hospital de la Resurec-**  
**cion, que està en la ciudad de Valladolid,**  
**fuera de la puerta del Campo, a quien**  
**comunmente llaman los perros**  
**de Mahudes.**


*Cip.*  Bergança amigo, dexemos esta noche el hospital en guarda de la confianza, y retiremonos a esta soledad, y entre estas esteras, donde podremos gozar, sin ser sentidos, desta no vista merced, que el cielo en vn mismo punto a los dos nos ha hecho. *Berg.* Cipion hermano, oyote hablar, y sè q̄ te hablo, y no puedo creerlo, por parecerme que el hablar

Fig. 2. *El coloquio de los perros*, fol. 240v.



ha sido testigo. Precisamente, cuando acaba de contar su historia matrimonial (la del burlador burlado) comienza a explicarle unos nuevos sucesos, estos fuera de toda lógica. Ha oído y casi visto a dos perros que viven allí mantener un diálogo sobre sus vidas y trayectorias previas a ser perros hospitaleros. El caso es que Campuzano ha podido transcribir las palabras, una vida al modo picaresco, del primer perro (Berganza) durante la primera noche, aunque no la del segundo, Cipión. La conversación perruna la trae copiada, porque él no es el autor, afirma, sino solo el copista, algo que no corrobora Peralta, en forma de coloquio en un cartapacio, que le da al amigo para que lo lea y opine. En realidad, el alférez quiere finalmente un veredicto sobre su escrito para certificar que puede escribir la segunda vida. Y aquí acontece la absoluta novedad cervantina en el procedimiento de inserción, porque el licenciado Peralta se dispone a leer el texto en voz baja, mientras que Campuzano se recuesta a dormir la siesta, con lo que no puede intervenir en tanto, quedando anulado como actante narrativo. Es decir, que nosotros lectores conocemos la transcripción de *El coloquio* porque Peralta lo lee para él, con incredulidad, eso sí, y considerando siempre que se trata de una patraña disparatada. En realidad, seguimos su pensamiento, que no sus palabras. Así pues, *El coloquio* es una novela inserta en un diálogo, pero leída en voz baja, interiorizada, y precedida, en contraste, por la enunciación oral de un caso vivencial, que explica su proceso de desarrollo y también su modo de pasar a la escritura. Ambas conforman por tanto una inserción bipartida, compuesta por un caso oral más una novela escrita. Con el emplazamiento mutuo de los dos perros para la noche siguiente acaba la novela copiada y se reanuda el marco narrativo, o sea el diálogo base, donde se vuelve a la conversación literaria, después de que Campuzano haya despertado. La aprobación del amigo, por más que siga sin creerse lo ocurrido, anima al alférez a trasladar en el futuro la segunda parte. Y con estas, se despiden de la charla literaria y se van a dar un paseo para recrearse con los sentidos. Pero no existe en el original ninguna separación entre el fin de la novela inserta y el marco (*Figura 3*), como suele ocurrir, aunque se debería establecer un espacio en blanco, como hacen muchos editores<sup>33</sup>:

[...] BERGANZA: Sea así y mira que acudas a este mismo puesto.

El acabar el *coloquio* el licenciado y el despertar el alférez fue todo a un tiempo; y el licenciado dijo:

—Aunque este coloquio sea fingido y nunca haya pasado, paréceme que está tan bien compuesto que puede el señor alférez pasar adelante con el segundo.

<sup>33</sup> Por ejemplo, en García López (2013: 623).

—Con ese parecer —respondió el alférez— me animaré y disporné a escribirle, sin ponerme más en disputas con vuesa merced si hablaron los perros o no. A lo que dijo el licenciado:  
 —Señor alférez, no volvamos más a esa disputa. Yo alcanzo el artificio del *Coloquio* y la invención, y basta. Vámonos al Espolón a recrear los ojos del cuerpo, pues ya he recreado los del entendimiento.  
 —Vamos —dijo el alférez. Y, con esto, se fueron (García López, 2013: 623).

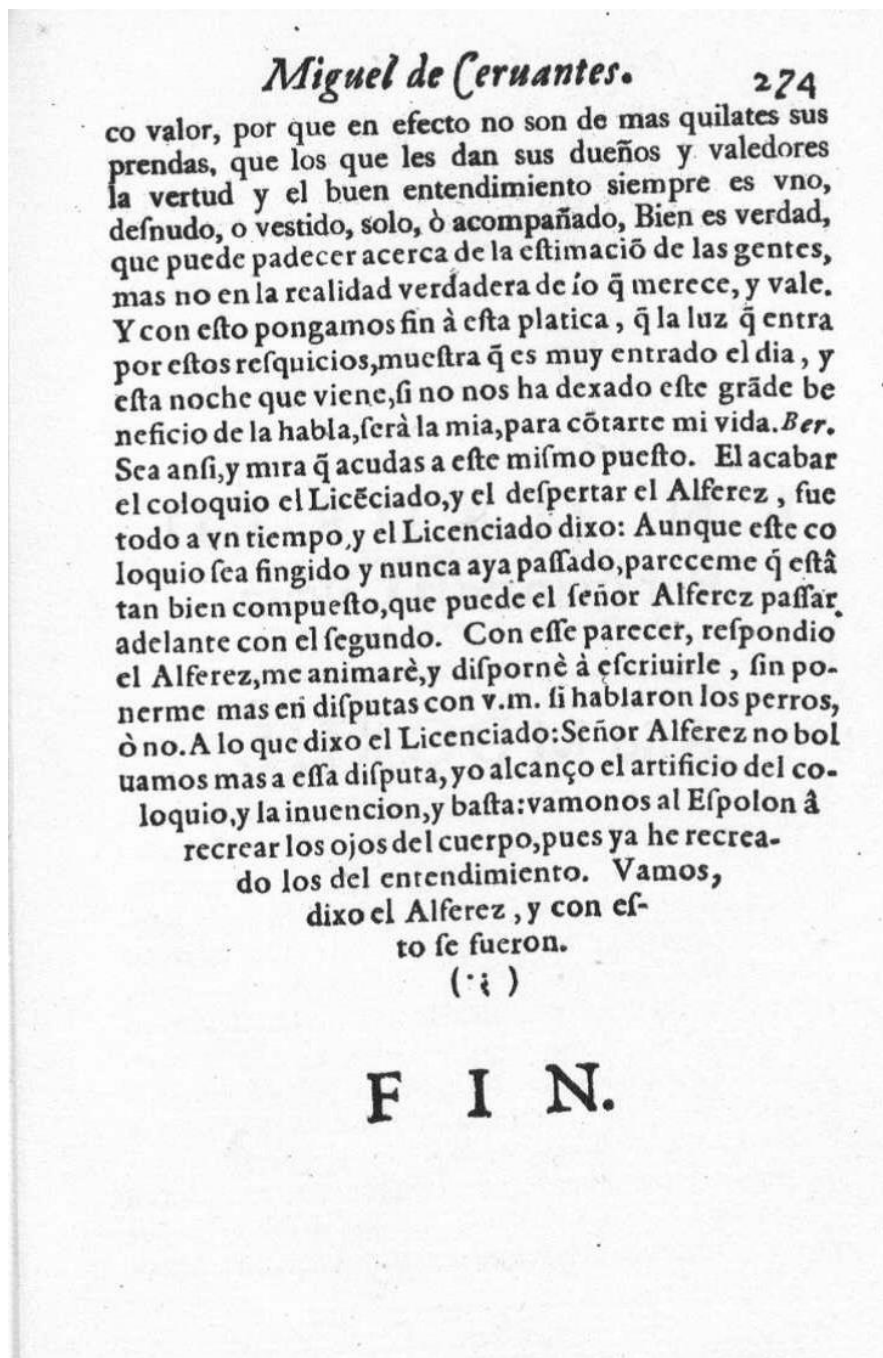
El modo de inserción de *El coloquio* presentándonoslo Cervantes ahí delante, tal cual, con su título, aunque no se hizo así con *El curioso*, y copiando de nuevo, trasladando, la transcripción hecha por el testigo Campuzano, era tan distinto a lo visto hasta entonces, tan novedoso, tan cervantino, que Carrillo Cerón no se enteró de nada de ese proceso, en 1635, cuando publicó la Segunda parte del mismo, “lo que Cipión dijo a Berganza contándole su vida” (Madroñal, 2013: 114). Y es que él sostiene que Campuzano le refirió la noche de Berganza oralmente al Alférez (“Como queda referido en la primera novela o coloquio que tuvieron Berganza o Cipión, perros de Mahudes, que el alférez Campuzano refirió al licenciado Peralta, y fueron a recrearse al Espolón otro día, después de comer”, 113), e incluso lo pone en su propia boca después, diciendo “aunque el coloquio que a VM referí ayer habían tenido dos perros” (113). Porque Carrillo aplica, sin darse acaso ni cuenta, la plantilla normalizada para la inclusión de novelas, esto es, enunciarlas oralmente, sin percatarse, o simplemente obviando, la propuesta cervantina, basada en la lectura íntima de un texto escrito. Con ello había eliminado también la posible naturaleza literaria del segundo *Coloquio*, que ya no es *novela*, sino solo diálogo, una conversación que ha tenido lugar y que el alférez ha podido reproducir.

#### “SACÓ OTRO PAPEL DEL PECHO COMO EL PASADO...”<sup>34</sup>

Parece que la propuesta crítica de la que partía mi libro de hace diez años, *Ficciones en la ficción*<sup>35</sup>, la de considerar también las colecciones de novelas o cuentos como formas legítimas de la inserción novelesca, ha obtenido consenso. Desde luego, las colecciones con un marco narrativo englobador suponen una reiteración secuencial, con X número de secciones, del procedimiento de intercalación. Por doce veces, por diez, o por seis, como se ve

<sup>34</sup> Agradezco las sugerencias y datos que me ha brindado Manuel Piqueras para esta segunda sección.

<sup>35</sup> Es decir, Núñez Rivera (2013a).

Fig. 3. *El coloquio de los perros*, fol.274.

en muchos conjuntos. Repetidamente, pues, este personaje o el otro cuenta, o lee a sus compañeros, por diverso motivo, una novela, y esta vez sí absoluta, o al menos primordialmente, para divertir las horas de espera por alguna razón. La colección se presenta como una inserción múltiple o en sucesión, conforme a un patrón de recurrencia espacio-temporal, previamente explicitado en un a modo de manual de instrucciones para el juego venidero. Esta receta parte siempre de una voz cantante, el mandatario narrativo, cuyo criterio se asume finalmente con el beneplácito de todos. Y acaso constituyan las colecciones de novelas con su esquema de contar reiterado e intercambiable la máxima expresión de lo que ocurre en la realidad de la conversación cortesana o del oculto estrado femenino<sup>36</sup>.

Querría traer a colación en este punto un precioso testimonio con que en el *Galateo español* de Lucas Gracián Dantisco se comenta la inserción de la *Novela del gran soldán, con los amores de la linda Axa y el príncipe de Nápoles* (fol. 70v), que ofrece como comparación y ejemplo de lo tratado en el Cap. XIII. *De las novelas y cuentos* (fol. 69v). Dice exactamente Dantisco:<sup>37</sup>

Debe también el que acaba de contar cualquiera cuento o novela como ésta, aunque sepa muchas y le oigan de buena gana, dar lugar a que cada cual diga la suya, y no enviarse tanto en esto que le tengan por pesado o importuno, y no convidando siempre a decillas, pues principalmente sirven para henchir con ellas el tiempo ocioso (fol. 83v).

Es decir, que entiende como adecuado que en el espacio compartido de la conversación ociosa se reparta el papel de narrador, de tal modo que cada quién pueda contar su novela, consiguiendo así que el pasatiempo sea mayor y mejor. El embrión de la fórmula literaria de la colección de novelas está aquí previsto.

Para el caso de las colecciones de novelas con inserciones de relatos escritos, voy a centrarme en dos de los más relevantes conformadores del género, Salas Barbadillo y luego Castillo Solórzano, en una cronología que abarcaría entonces desde 1615, coincidiendo con el segundo *Quijote*, a 1626. La primera colección de Salas<sup>38</sup> es la *Corrección de*

<sup>36</sup> Ver, por ejemplo, los panoramas de Bonilla Cerezo (2016 y 2021). Asimismo, se cita bibliografía al respecto en Núñez Rivera (2013b, 2022b).

<sup>37</sup> Aunque él mismo advierte que “el que de esto no le tuviere pase la novela, si le pareciere larga, y prosiga las demás cosas de este tratado” (fol. 70v).

<sup>38</sup> Para Salas Barbadillo, ver sobre todo Albert (2020), López Martínez (2020), Piqueras Flores (2018).

vicios<sup>39</sup>, publicada en 1615, pero con un colofón de 1612, lo que hace suponer que se concibió antes de las *Ejemplares*<sup>40</sup>. El marco narrativo de esta obra se conduce como una relación que hace el propio Salas como narrador y personaje a una destinataria explícita, Ana de Zuazo. En su viaje, Salas se encuentra con un personaje, *Boca de todas las verdades*, que enjuicia desde su perspectiva de loco, pero cuerdo, los vicios de la sociedad circundante. Como contrapunto lúdico a esos juicios satíricos, se van exponiendo las novelas para entretener la conversación. Son ocho las novelas insertas, tres en verso y cuatro en prosa. Pero una de ellas no la enuncia Boca sino que lo hace el propio Salas, cambiando así el curso de la mecánica integradora. Las novelas, en efecto, se enuncian en voz alta, pero no se cuentan, porque el ejercicio de transmisión se realiza desde la lectura de un texto escrito, de modo que esta posibilidad, casi siempre deficitaria o residual, se convierte en el modo recurrente de interpolación en esta obra, a no ser por la introducción de la Novela V, *La mejor cura del Matasanos*, donde solo se dice que “sacó a juicio esta novela” (González Ramírez-Piqueras Flores, 2019: 108). Pero en las seis restantes de Boca el procedimiento no deja lugar a dudas, por las referencias explícitas. Son justamente, I: “Y para que veáis de una vez qué gente es esta, escuchad por vida mía una novela que en octavas tengo escrita y intitulada *El mal fin de Juan de buena alma*; y sacando un papel del pecho, empezó a leer así” (13); II: “Sacó otro papel del pecho como el pasado y leyó la novela que se sigue” (125); III: “Abrió un escritorio y después de haber mirado diferentes papeles, halló uno que le pareció más a propósito, y en él leyó la novela que se sigue” (151); IV: “Y apenas empezó a leer, cuando yo a escucharle con apacible atención” (179); VII: “Y luego, con no pequeño gusto mío, me leyó la novela que vuesa merced aquí verá” (260); VIII: “y luego, como quien se agradaba y enamoraba de lo escrito, leyó con mucho gusto la ingeniosa fábula que agora a los ojos de vuesa merced presento” (282). La más importante de las citas es la primera, en cualquier caso, puesto que Boca afirma que la novela es obra suya y que la tiene copiada en un cartapacio, que, como es habitual, y como hace Campuzano, saca de su pecho. Si Boca ha escrito las demás obras, lo cual parece del todo seguro, entonces está dando lugar a una colección novelesca en ciernes, que precisamente se va conformando a lo largo de la propia *Corrección*, a medida que se copian los relatos. Pero además, el mismo Salas dice que ha imitado a Boca en su labor y ha escrito asimismo su propia novela, que también incorpora al libro entre las de su conversador. Es la VI,

---

<sup>39</sup> Ver, por ejemplo, López Martínez (2014).

<sup>40</sup> Ver González Ramírez-Piqueras Flores (2019), por donde se sigue el texto.

según nos informa: “Y yo entonces, que a imitación de las suyas había escrito la novela que se sigue, se la leí” (242). Desde luego, Boca ha tenido que escribir más novelas de esas siete consignadas, porque antes de leer la III dice que abre un escritorio donde debe de guardar los cuadernos de otras muchas, de donde elige la que consideró mejor. Así pues, en esta obra la novela aparece siempre como un producto literario compuesto conscientemente y planteado como un género de escritura, frente a la oralidad más o menos espontánea de la conversación distendida

En algunos textos posteriores de Salas también aparece la figura del autor de novelas, un personaje, por tanto, con plena conciencia de ese género de escritura. Por ejemplo, en *El caballero perfecto*, asimismo de 1620, en el capítulo octavo (donde “Refiérese el prudente gobierno de vida que don Alonso tenía en Nápoles, y la novela intitulada *El descanso en el desprecio*”, Salas Barbadillo, 2013: 819) un tal César Floro, amado de las Musas y también poeta lírico, dice la suya, que el rey don Alonso se encargará de celebrar: “el arte de la novela, no menos prudente que ingeniosa” (825). Y en *Casa del placer honesto* (1624) la Novela 1 (*Los cómicos amantes*) también es de la autoría del narrador de turno, don Diego, si bien él no la tiene escrita previamente, porque la ha de improvisar en el acto, para cumplir con las expectativas académicas en ese momento. Así lo cuenta él mismo:

—De la novela señalada para el entretenimiento de este día, soy autor, que la forma al mismo tiempo que la refiere. Para hacello no me puso en este lugar la osadía, sino la obediencia de quien espero que, disculpando mis errores, conseguirá liberal perdón de vuestros ánimos. Su título es *Los cómicos amantes*, y ella empieza en las palabras que se siguen (fols. 10-10v).

Luego, la Novela 2 (*El coche mendigón, envergonzante y endemoniado*, fol. 21) la compone don Alonso en el transcurso de un solo día, siguiendo el asunto concreto que le proponen<sup>41</sup>. Pero lo más curioso es que dentro de la novela se reitera el procedimiento de repentización porque el protagonista Federico de igual modo hace una novela de improviso, como en el nivel académico superior (fol. 22v).

<sup>41</sup> Exactamente: “... y por desocuparse y des[em]peñar también la pretensión de don Alonso, le señalaron un asunto (a modo de las universidades cuando se toman puntos) sobre el cual había de traer fabricada una novela. Fueron, pues, la materia y fundamento estas palabras que se dieron también por título de la misma novela: *El coche mendigón, envergonzante y endemoniado*. Acetó luego, y volviendo otro día a la hora señalada con mucho despejo y no poca confianza, pareciendo que estaba más superior que pendiente de la censura de los jueces, dijo [...] (fol. 21v).

La primera colección que publica Castillo Solórzano<sup>42</sup> es la de las *Tardes entretenidas*, de 1625, cuya quinta novela, muy desemejante del resto, *El culto graduado*<sup>43</sup>, la trae copiada un médico que llega a la quinta para divertir a las señoras protagonistas y todo para que la memoria no le juegue una mala pasada al contarla, dada la complejidad de los poemas y la sintaxis, verdadera parodia de la poesía culta. Por tanto, saca su cartapacio y lee de él, según se nos confirma al principio del texto:

Aunque es tan ajeno de mi profesión, hermosísimas damas y discreto auditorio, el novelar, cumpliendo con la ley de la obediencia y con la que observó ayer mi hermosa antecesora, ocupo este puesto para referiros una graciosa burla, con que reprendo a los hombres que se divierten del provechoso empleo de las letras que profesan —de quien esperan eminentes cargos— por darse a ocupaciones inútiles y de que no se saca ningún fruto, con que vienen a perder sus reputaciones y el predicamento en que pudieran estar por lo primero; y porque esta novela consta así de prosa como de versos, me he reducido a traérsela escrita, temiendo no me falte la memoria a la mejor sazón, como muchas veces suele acontecer. Y sacando un cuaderno del pecho en inteligible voz comenzó a leer de esta manera... (Bonilla, 2010: 291-292).

Al año siguiente de las seis novelas de las *Tardes entretenidas*, en donde se promete ya su salida, aparece *Jornadas alegres* (1626). Estas *jornadas*, y de ahí el título, se adscriben al modelo del *alivio de caminantes*, puesto que los relatos correspondientes se cuentan para hacer más llevadero el trayecto, un transcurso de cinco días, de doña Lorenza de vuelta desde Talavera a Madrid, delicada por su estado de embarazo, lo que conlleva que el ritmo sea muy pausado. Por tanto, la emisión novelesca adopta una función terapéutica, observable en bastantes otros casos, o como en *Don Diego de noche*. Va a ser su criado Feliciano quien disponga el programa de entretenimiento para el viaje y realice la manda narrativa de referir “un suceso con su moralidad, porque se mezcle lo provechoso con lo deleitable” (Castillo Solórzano, 2019: 59). Ahora bien, aquí nunca se emplea el término de *novela*, sino el de

<sup>42</sup> Ver Bonilla Cerezo (2012).

<sup>43</sup> Ver Bonilla Cerezo (2010). El texto en cuestión, perteneciente al marco narrativo, es: “La buena voz y donaire de los versos bien aplicados al asunto dio mucho gusto a los agradecidos oyentes, pagándose los ellos en encarecidas alabanzas que estimó en mucho Octavio, y llegándole su plazo al médico, para contar la novela, de que el día antes le había tocado la suerte, ocupando un asiento entre aquellas hermosas damas, algo más eminente que los demás, habiéndose sosegado un pequeño rato, cuando todos le guardaban silencio, en clara voz, comenzó su novela de esta suerte” (fols. 189-189v).

*Discurso*, porque además se trata de sucesos acaecidos, que no se plantean como ficciones, lo cual ha de deberse a la fuerte impronta moralizante que caracteriza al conjunto, tal como afirma el propio Castillo en el Prólogo: “solo quiero que adviertas que mi intento se enderezó más á amonestar con la moralidad, que a entretener con los discursos amorosos” (53). Es por eso que lo primero que hace cada uno de los narradores internos antes de referir su discurso es adelantar la enseñanza moral que puede desprenderse. Por ejemplo, en la primera jornada (*No hay mal que no venga por bien*) don Gómez dice: “Al suceso que os pienso referir, dará principio la moralidad, que es lo más importante, de que pueda seguirse aprovechamiento” (66). Y así, más o menos, en las cuatro jornadas siguientes, donde los narradores amonestan y reprenden. Además, en los cinco discursos primeros la estructura y engarce se repiten, puesto que siempre la novela queda enmarcada por un poema inicial y luego por parte de un remate poético, alguno de los cuales se lee de un papel, como la silva primera (91) y al menos otros dos (131, 156). Así pues, de hecho, la novela de turno se intercala en una estructura recurrente, repetida igual en cada jornada, de modo muy similar a como acontecía ya en las *Tardes*. A este marco poético se le suma el cierre del discurso novelesco con el beneplácito y aplauso del auditorio, mediante su comentario, lo cual niega las prevenciones y reparos que cada narrador hace en su preámbulo moral, en torno a sus limitaciones para contar historias. No obstante, la sexta Jornada resulta distinta al procedimiento común. Es la reservada al entretenido Feliciano, que cuenta la *Fábula de las bodas de Manzanares*, con la que quiere sobre todo divertir, en contraste con la propuesta edificante de sus compañeros. En este caso la novela, que tal vez haya compuesto él mismo, no parte de la memoria, sino de su lectura en un cuaderno manuscrito. Eso sí, en el arranque de su discurso, hace una interesante reflexión teórica sobre el género, que podría llevar a pensar que la invención novelesca es suya:

Las fábulas se dividen en cuatro géneros, mitológicas, apológicas, milesias y genealógicas. La que os tengo de decir —que traigo en este cuaderno escrita— es apológica, como aquellas que con tanta agudeza maquinó Isopo, fingiendo que hablaban las plantas y los árboles: en lo cual se aventajó tanto como otros autores, que no digo por no cansaros. Y de estas hay muchas que con ejemplos amonestan y con alegorías persuaden. La que os tengo de leer reprehende a aquellos que de humildes principios suben a superiores dignidades; los cuales, ayudados en sus primerías de amigos suyos, después de colocados en la dignidad, se olvidan ingratamente de los beneficios recibidos; por lo cual merecen ser olvidados de las memorias de los hombres, y con esto comienzo de esta suerte. Sacó el cuaderno y en alta voz leyó así (227-228).



Con la aproximación a una obra también de Castillo, aunque bastante posterior en el tiempo, querría concluir. Y lo será *La garduña de Sevilla* (1642)<sup>44</sup>, no una colección de novelas, sino situada en los aledaños del esquema picaresco, con lo que el viaje se convierte asimismo en eje medular de la peripecia novelesca<sup>45</sup>. Por eso las intercalaciones que en ella se ofrecen van atenuadas al prototipo del *Alivio de caminantes*, tan frecuente por su alto nivel de verosimilitud narrativa, tal como ocurría en las *Jornadas alegres*. El entramado novelesco subsumido en la *Garduña* cuenta con tres piezas incorporadas: la primera en el libro II; la 2, en el III, y la 3, en el IV. La novela segunda (*El Conde de las Legumbres*) la dice un tal Garcerán, que ha leído muchas, con idea de entretener la sobrecena hasta la hora de dormir. La tercera (*A lo que obliga el honor*) la narra don Jaime, que la ha aprendido de un caballero de Valencia. Pero solo nos vamos a centrar en la primera (*Quien todo lo quiere, todo lo pierde*), que, como también las otras tres, se cuenta en el coche en que van Rufina y Garay desde Carmona a Madrid. Todos los viajeros pretenden mostrar sus dotes elocutivas y gracias, y en especial un clérigo de excelente humor, llamado Monsalve, “que dijo ir a la corte a imprimir dos libros que había compuesto, donde había de sacar licencia para darlos a la estampa” (fol. 47v). Otro de los pasajeros, el hidalgo Ordóñez, hombre entretenido, quiso saber la materia de que trataban tales libros. Y Monsalve le responde entonces que son de entretenimiento, “por ser cosa que más se gastaba en estos tiempos”, fol. 47v. Uno es de poesía, titulado *Flores de Helicon*, y el otro es precisamente una colección de “doce novelas morales, mezcladas de varios versos a propósito” (fol. 47v), denominado *Camino divertido*, un título sobre el modelo del *Viaje entretenido*. Cuando oye esto Rufina, “amiga de tales libros, y cuantos deste género salían los había de leer” (fol. 47v), le ruega que saque el volumen y lea para todos una de las piezas, ya que cree que tendrá buena invención y lenguaje. Es entonces cuando Monsalve define su estilo, con lo que, por añadidura, perfila el lenguaje propio del género, haciendo también de paso un encendido elogio de María de Zayas<sup>46</sup>. La nombra como Sibila

<sup>44</sup> Ver las recientes Tesis de Vicente Baldrich (2016) y Martínez Rodríguez (2020). Más concretamente, ver Rodríguez Mansilla (2012) y Arredondo (1993, 2019).

<sup>45</sup> En las *Aventuras del Bachiller Trapaza* (1637), también de Castillo, son dos las novelas intercaladas. La primera (*Quien todo lo quiere, todo lo pierde*) la cuenta un médico en el carro en que va Trapaza a Andalucía, con el ánimo de divertir la jornada. Es en el capítulo VI. En el capítulo IX, el protagonista toma un segundo carro (ahora con destino a Sevilla) y un estudiante que va en él entretiene a los viajeros con otra novela (*Novela de Lucendra y Rugero*).

<sup>46</sup> Y en la esfera de lo poético elogia a Ana Caro de Mallén.

de Madrid, erigiéndola en modelo de todos los que escriben ese género, con sus *Novelas amorosas y ejemplares* de 1637<sup>47</sup>:

Señora mía —dijo Monsalve—, todo cuanto yo he podido ajustarme a lo que se escribe en estos tiempos lo he hecho; mi prosa no es afectada de modo que cause enfado a los que la leyeren ni tampoco tan baja de voces que haga el mismo efeto; procuro cuanto puedo no cansar con lo prolijo ni desagradar con lo vulgar; esta prosa que hablo es la que escribo, porque, veo que más se admite en lo natural que lo afectado y cuidadoso, y es atrevimiento grande escribir en estos tiempos, cuando veo que tan lucidos ingenios sacan a luz partos tan admirables cuanto ingeniosos y no sólo hombres que profesan saber humanidad (fol. 48).

Como en *El curioso*, el manuscrito con las novelas lo lleva Monsalve en una maleta. Lee finalmente una de ellas y, acabada, los viajeros le piden que vaya narrando las siguientes que faltan, petición, que como sabemos, no llega a tener fruto posteriormente. En caso de que así se hubiera dado, se habría producido un esquema en colección, con la lectura sistemática de los doce cuentos, algo parecido a lo que sí ocurría en la *Corrección*. Por todo lo que se ha dicho hasta aquí, entonces se comprueba que Castillo hace una especie de recopilación en resumen de muchos de los elementos constitutivos del libro de novelas y de sus particularidades, y aún de la tradición literaria. Es por eso por lo que he querido tratarlo en último lugar. Nombra a las claras a María de Zayas, pero la mención a un libro de doce novelas, así como de la maleta, apuntan, sin duda, a Cervantes, aunque también son doce sus *Noches de placer* y otras obras previas, como la colección de Ágreda. Y además, como en casi todas ellas, la prosa se mezcla con el verso. Incluso el título del libro, *Camino divertido*, se ajusta al tópico del *alivio de caminantes*, tal como se produce en la obra marco también. Y no olvidemos el término de *morales*, propio de las colecciones de Cortés, Ágreda, Lugo o Carrillo Cerón. Es decir, que en este manuscrito del clérigo para darlo a la estampa se reproducen en pequeño, abismándose, muchos de los rasgos distintivos del género y de los modos de inserción de las novelas. Pero es que el mismo hecho de la intercalación de tres novelas en tres libros consecutivos de la obra y por parte de

---

<sup>47</sup> Así: “pero en estos tiempos luce y campea con felices lauros el ingenio de doña María de Zayas y Sotomayor, que con justo título ha merecido el nombre de Sibila de Madrid, adquirido por sus admirables versos, por su felice ingenio y gran prudencia, habiendo sacado de la estampa un libro de diez novelas, que son diez asombros para los que escriben de este género, pues la meditada prosa, el artificio de ellas y los versos que interpola, es todo tan admirable, que acobarda las más valientes plumas de nuestra España” (fols. 48-48v).

tres narradores distintos acerca este procedimiento integrador al marco de una pequeña colección dentro del libro (p. e., el propio *Guzmán*). De hecho, su *Tiempo de regocijo* incluía tres novelas asimismo.

### Y UN A MODO DE BREVÍSIMA CONCLUSIÓN

En definitiva, concedamos, pues, que el narrador de las novelas intercaladas se las puede saber de memoria, porque son sucesos que ha vivido u oído, o porque se trata de relatos que le han contado, o bien ha asimilado previamente. Entonces reproducirá el cuento en voz alta, o, en el caso de tenerlo interiorizado, lo rescatará oralmente de la memoria. Esta es la formulación más frecuente y por eso sirve como referencia comparativa y norma común para los modos de inserción novelesca, tal como se ha estudiado anteriormente. Pero asimismo es dado, según se ha ido viendo también aquí, aunque ocurre menos veces, eso sí, que el enunciador novelesco lleve encima el manuscrito donde queda copiada la obra, un texto con apariencia entonces de verdadera ficción, producida por un sujeto literario con plena conciencia del arte de novelar. E incluso es factible que el texto se lo hayan llegado a proporcionar, acaso, con el ánimo de que lo lea. Peralta, sin embargo, se comporta de modo distinto, porque, frente a una oralidad (o *auralidad*) generalizada como procedimiento, él lee para sí solo el manuscrito de *El coloquio de los perros*. Todos estos actantes, pues, son lectores o copistas. Y así se suelen comportar los insertos escritos en narraciones exentas durante el trecho cronológico que va desde el *Guzmán* (1599-1604) al *Quijote* y su apócrifo, pasando por las *Novelas ejemplares*. Con el repaso consecutivo de las distintas interpolaciones es posible ir identificando, además, una tipología de mecanismos intercaladores, que he intentado definir como marcas distintivas de construcción narrativa. Acaso pueda ser operativo señalar, por ejemplo, los modos de inserción homogénea, cuando el todo y la parte pertenecen al mismo género o a una modalidad afín, o también la porción novelesca identificada en el mismo texto, pero sobre todo la significativa diferencia estructural entre la interpolación genética (inherente al texto desde su origen, sea propia o ajena al autor) y la inserción editorial, aneja en el proceso de difusión de la misma, pero no existente en su conformación inicial. Esta inserción última puede ser además alternativa, cuando aparece y desaparece a criterio de los mediadores editoriales interpuestos. Un muy alto grado de complejidad alcanzan, desde luego, las integraciones textuales segmentadas o dosificadas a lo largo del relato marco, lo mismo que ocurre con las que aparecen cruzadas o superpuestas, y no digamos ya, cuando estas entrañan una función demarcativa entre partes o secciones, como ocurre en el *Guzmán* en dos tiempos, pieza clave para la conformación de un

modelo amplio y meditado de la inserción novelesca. Y ya en adelante, en una cronología que abarcaría entonces desde 1615, coincidiendo con el segundo *Quijote*, a 1626, Castillo Solórzano, como antes Salas Barbadillo en algunos textos, da un paso más en el ámbito de las colecciones y nos brinda al autor de las novelas escritas en la colección, en su proyecto literario de darla a las prensas, como ocurre, por ejemplo, en *La garduña de Sevilla*, ya de 1642. La narración de una de las novelas de entre las del conjunto previsto sirve así de primer tanteo crítico al exponerla ante unos oyentes que darán su visto bueno. Y eso es en realidad lo que pretende también Campuzano de Peralta: su aprobación inicial para continuar con su proyecto novelesco, ofrecido en 1613 tan solo en parte.



## BIBLIOGRAFÍA

- Albert, Mechtild, Victoria Aranda Arribas, Leonardo Coppola (eds.), *La narrativa de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo*, Berlín, Peter Lang, 2020.
- Arredondo, M. Soledad, “Pícaras, mujeres de mal vivir en la narrativa del Siglo de Oro”, *Dicenda*, 11 (1993), pp. 11-34.
- Arredondo, M. Soledad, “*La garduña de Sevilla*, picaresca, cortesana ¿y comercial?”, *Criticón*, 136 (2019), pp. 121-134.
- Arce Solórzano, Juan de, *Tragedias de amor de gustoso y apacible entretenimiento*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1607.
- Baquero Escudero, Ana Luisa, “La intercalación de relatos en tres novelas del XVI”, *Salina*, 17 (2003), pp. 71-82.
- Baquero Escudero, Ana Luisa, *La intercalación de historias en la narrativa de Cervantes*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2013.
- Baquero Escudero, Ana Luisa, “La novela corta en la novela”, *Janus. Estudios sobre el Siglo de Oro*, 12, monográfico *La novela corta interpolada en el Renacimiento y primer Barroco*, Manuel Piqueras Flores y Eduardo Torres Corominas (coords.), (2023).
- Berruezo, Diana, *Il Novellino de Masuccio Salernitano y su influencia en la literatura española de la Edad de Oro*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2015.

- Bonilla Cerezo, Rafael (ed.), *Novelas cortas del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 2010.
- Bonilla Cerezo, Rafael, “Alonso de Castillo Solórzano: bio-bibliografía completa”, *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericana*, 2 (2012), pp. 243-282.
- Bonilla Cerezo, Rafael y Fernández Melgarejo, P., ‘La novela corta del Barroco: estado de la cuestión (2010-2015) y tareas pendientes’, en *Nuevos enfoques sobre la novela corta barroca*, A. Mechthild et al. (eds.), Frankfurt am Main, Peter Lang, 2016, pp. 19-76.
- Bonilla Cerezo, Rafael, y María J. Moreno Prieto. “Tocata y fugas en la novela corta del Barroco”, en *Trazas, ingenio y gracia: estudios sobre María de Zayas y sus “Novelas ejemplares”*, Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.), Pamplona, Universidad de Navarra, 2021, pp. 11-63.
- Castillo Solórzano, Alonso de, *Aventuras del bachiller Trazapa*, Zaragoza, Pedro Verges, 1637.
- Castillo Solórzano, Alonso de, *La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas*, Madrid, Imprenta del Reino, 1642.
- Castillo Solórzano, Alonso de, *Jornadas alegres*, Julia Barella y Mita Valvasori (eds.), Madrid, Sial, 2019.
- Castillo Solórzano, Alonso de, *Noches de placer*, Giulia Giorgi (ed.), Madrid, Sial, 2013.
- Castillo Solórzano, Alonso de, *Tardes entretenidas*, Madrid, viuda de Alonso Martín de Balboa, 1625.
- Fosalba, Eugenia, *La Diana en Europa: ediciones, traducciones e influencias*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1994.
- García López J. (ed.), Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Barcelona, Crítica, 2013.
- Gómez Canseco, Luis (ed.), Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, Madrid, Real Academia Española, 2012.
- Gómez Canseco, Luis (ed.), Alonso Fernández de Avellaneda, *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid, Real Academia Española, 2014.
- González Ramírez, David y Manuel Piqueras Flores (eds.), Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, *Corrección de vicios*, Madrid, SIAL Pigmalión, 2019.
- Gracián Dantisco, Lucas, *Galateo español*, Tarragona, Casa de Felipe Roberto, 1593.

- Guevara, Antonio de, *Arte de marear*, Asunción Rallo (ed.), Madrid, Cátedra, 1984.
- López Martínez, José Enrique, “Corrección de vicios, de Salas Barbadillo, y la primera etapa de la novela corta española”, *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve*, 7 (2014), pp. 1-16.
- López Martínez, José Enrique, *Su patria, Madrid. Vida y obra de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2020.
- Madroñal Durán, Abraham, *Segunda parte del “Coloquio de los perros”*, Alcalá, Centro de Estudios Cervantinos, 2013.
- Martínez Rodríguez, Alejandro, *La novela picaresca de protagonista femenina en España en el siglo XVII*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2020.
- Montemayor, Jorge de, *Segunda adición de los siete libros de Diana*, Valladolid, F.[rancisco] F.[ernández] de C.[órdoba] 1561 (1562).
- Núñez Rivera, Valentín, “Un avatar tardío de la ficción sentimental. Céspedes y Meneses recrea a Piccolomini”, en *El Siglo de Oro a escena. Homenaje a Marc Vitse*, Odette Gorsse y Frederic Serralta (eds.), Toulouse, PUM/Consejería de la Embajada de España en Francia, 2006, pp. 639-650.
- Núñez Rivera, Valentín, “Los casos de amor desde Juan de Flores hasta Celestina. Entre terceros y mezcladores”, en *Geh hin und lerne. Homenaje al profesor Klaus Wagner*, Piedad Bolaños et al. (eds.), Sevilla, Universidad, 2007, pp. 747-768.
- Núñez Rivera, Valentín, “La *Historia de Griselda* y *Mirabella*, de la estructura al significado”, *Revista de Literatura Medieval*, 20 (2008), pp. 115-139.
- Núñez Rivera, Valentín (ed.), *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración impresa (siglos XV-XVII)*, *Studia aurea monografica*, Barcelona, Universidad Autónoma, 2013a.
- Núñez Rivera, Valentín, “En los orígenes de la novela. Series narrativas con marco ficcional, entre abismos y reflejos”, en *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración impresa (siglos XV-XVII)*, Valentín Núñez Rivera (ed.), *Studia aurea monografica*, 4, Barcelona, Universidad Autónoma, 2013b, pp. 25-47.
- Núñez Rivera, Valentín, “Novelas de mano. Bibliotecas, testimonios, representaciones”, *eHumanista*, 37 (2018) Monographic Issue *Breve geografía del cuento en el siglo XVI: la invención de la novela corta*, David González Ramírez y M.<sup>a</sup> Ángeles González Luque (eds.), pp. 296-314.
- Núñez Rivera, Valentín, “La ficción sentimental, del centro a los márgenes: relato interpolado y proyección narrativa”, *e-Spania Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes. Poética de la*

*interpolación en la literatura áurea: de la tradición a la modernización*, 41 (2022a).

Núñez Rivera, Valentín, “The Spanish *novella*: Cervantes and his forerunners”, en *The Routledge Hispanic Studies Companion to Early Modern Spanish Literature and Culture*, Rodrigo Cacho Casal y Caroline Egan (eds.), London/ New York, Routledge, 2022b, pp. 225-240.

Núñez Rivera, Valentín, *Una vida y varias voces. El libro del pícaro de los prólogos al texto*, 2024 (en prensa).

Palomino Tizado, Natalia, “Gracia, pecado y matrimonio entre Mateo Alemán y Alonso Fernández de Avellaneda”, *Studia Aurea*, 11 (2017), pp. 573-586.

Piqueras Flores, Manuel, “De *La hija de Celestina* a *La ingeniosa Elena*: estructura narrativa, género literario e interpolación”, *Edad de Oro*, XXXIV (2015), pp. 187-200.

Piqueras Flores, Manuel, *La literatura en el abismo: Salas Barbadillo y las colecciones de metaficciones*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2018.

Piqueras Flores, Manuel, “Las metaficciones como episodios en la narrativa del Siglo de Oro (1560-1620)”, en *Entre historia y ficción Formas de la narrativa áurea*, D. González Ramírez et al. (coords.), Madrid, Polifemo, 2020, pp. 137-150.

Piqueras Flores, Manuel y Blanca Santos de la Morena, “‘Berzas con capachos’: *El curioso impertinente* en el entramado del *Quijote* de 1605”, *Janus. Estudios sobre el Siglo de Oro*, 12, monográfico *La novela corta interpolada en el Renacimiento y primer Barroco*, Manuel Piqueras Flores y Eduardo Torres Corominas (coords.), (2023).

Rodríguez Mansilla, Fernando (ed.), *Picaresca femenina de Alonso de Castiello Solórzano: Teresa de Manzanares y La Garduña de Sevilla*, Madrid/ Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2012.

Rubio Árcquez, Marcial, “Mateo Alemán *novelliere* 1”, *eHumanista*, 34 (2016), pp. 44-56.

Rubio Árcquez, Marcial, “Novella en la novela: el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán como modelo”, *Janus. Estudios sobre el Siglo de Oro*, 12, monográfico *La novela corta interpolada en el Renacimiento y primer Barroco*, Manuel Piqueras Flores y Eduardo Torres Corominas (coords.), (2023).

Ruffinato, Aldo, “¿Fue realmente Cervantes el primero en ‘novelar en lengua castellana’?”, *Janus. Estudios sobre el Siglo de Oro*, 12, monográfico *La novela corta interpolada en el Renacimiento y primer Barroco*, Manuel Piqueras Flores y Eduardo Torres Corominas (coords.), (2023).

- Sáez, Adrián J., “Acerca del narrador infidente cervantino: *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*”, *Anuario de Estudios Cervantinos*, 7 (2011), pp. 189-209.
- Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de, *El caballero puntual*, López Martínez (ed.), Barcelona, Crítica 2016.
- Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de, *El caballero perfecto*, José Enrique Suárez Figaredo (ed.), *Lemir*, 17 (2013), pp. 765-840. ([https://parnaseo.uv.es/lemir/Revista/Revista17/Textos/05\\_Caballero\\_perfecto.pdf](https://parnaseo.uv.es/lemir/Revista/Revista17/Textos/05_Caballero_perfecto.pdf)).
- Salas Barbadillo, Alonso de, *Casa del placer honesto*, Madrid, en casa de la viuda de Cosme Delgado, 1620.
- Salas Barbadillo, Alonso de, *Corrección de vicios*, González Ramírez, David y Manuel Piqueras Flores (eds.), Madrid, SIAL Pigmalión, 2019.
- Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de, *La hija de Celestina*, Enrique García Santo-Tomás (ed.), Madrid, Cátedra, 2008.
- Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de, *La ingeniosa Elena*, Madrid, Juan de Herrera, 1614.
- Vicente Baldrich, Mireia, *Cuatro pícaras seiscientistas*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2016.
- Vega, Lope de, *El peregrino en su patria*, Julián González-Barrera (ed.), Madrid, Cátedra, 2016.
- Vega, Lope de, *Arcadia. Prosas y versos*, Antonio Sánchez Jiménez (ed.), Madrid, Cátedra, 2012.