

**En el principio, el intertexto:
Teatro popular de Francisco Lugo y Dávila y la novela corta del siglo XVII**

Patricia Festini
(Universidad de Buenos Aires.
Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”)

Introducción

En el verano de 1622, aparece en Madrid un volumen de novelas cortas titulado *Teatro popular. Novelas morales para mostrar los géneros de vidas del pueblo, y afectos, costumbres, y pasiones del ánimo, con aprovechamiento para todas personas*. Su autor, Francisco Lugo y Dávila, las había compuesto hacia 1620, pero no las había dado a la imprenta. En 1621, parte a América con el cargo de gobernador de Chiapas y es su hermano Dionisio quien decide publicar la colección.¹

Si se tiene en cuenta que, a partir de la aparición en 1613 de las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes, proliferaron en España las colecciones de novela corta, este puede parecer, simplemente, un ejemplo más de un género que, poco a poco, se iba afianzando. Sin embargo, *Teatro popular* de Lugo y Dávila resulta un texto curioso por varias razones, en especial porque, tanto en el “Proemio al lector” como en la “Introducción a las novelas”, se desarrolla una preceptiva de marcado carácter aristotélico sobre la que se pretende fundamentar los relatos que se incluyen.

Junto con esta característica, encontramos en *Teatro popular* elementos que son comunes al género, como argumentos que bien pueden definirse como “lances de amor y fortuna”, sumados a cierta intertextualidad cervantina. Si consideramos que, cronológicamente, se trata del momento en que, tras las *Ejemplares* cervantinas, el fenómeno de la narrativa breve comienza a arraigarse, pero que antecede a la consolidación que suponen las numerosas colecciones que comenzaron a ver la luz ya entrada la década del veinte y que continuaron hasta mediados del siglo XVII², la colección de Lugo ocupa un lugar esencial en el itinerario que recorrió la novela corta en la España áurea.

El acercamiento a la obra de Lugo y Dávila nos permite reflexionar sobre algunas de las muchas cuestiones que plantea la novela corta como género, cuestiones sobre las que él también reflexiona y, en cierto modo y desde su perspectiva, trata de ofrecer respuestas. Desde el planteo teórico que se construye a partir de los paratextos hasta la inclusión, en el centro de un relato, de una copla que remite a una novela de Cervantes, encontramos una amplísima variedad de voces, advertencias,

¹ Sobre la biografía de Francisco Lugo y Dávila, véase la valiosa documentación que aporta la tesis de Ángeles Arcos Pardo (2009).

² Como señala Montero Reguera, “es realmente en la década de 1620-1630 cuando este género alcanza verdadero éxito y se suceden los títulos convirtiéndose a partir de entonces en la modalidad de ficción en prosa por excelencia en el siglo XVII” (166).

razonamientos sobre la problemática de la novela que hacen de *Teatro popular* un texto único.

En esta oportunidad, es mi intención detenerme en algunos de los muchos aspectos que ofrece la colección de novelas de Lugo y Dávila y que pueden relacionarse con la problemática de la novela corta en el siglo XVII.³

***Teatro popular* de Francisco Lugo y Dávila y la novela corta postcervantina**

Que la novela corta adquiere carta de ciudadanía en España con las *Ejemplares cervantinas*, no es ninguna novedad, así como tampoco lo es, a esta altura, la consideración de esa ejemplaridad en un sentido estético más que ético. En cambio que, a pesar de la relevancia de la colección del autor del *Quijote*, muchos escritores hayan elegido para presentar sus novelas un modelo anterior, como el *Decamerón* de Boccaccio, supone un primer problema que presenta el acercamiento al fenómeno de la narrativa breve del siglo XVII. El porqué de esta elección, entre otros motivos, podría estar condicionado por un doble juego por parte de los autores: ante la ausencia de una preceptiva que legitime un género cuya finalidad es la de entretener, el marco narrativo suma una instancia discursiva más a la del prólogo, para validar la inserción de las novelas desde el binomio horaciano *delectare-prodesse*.⁴ Además, y paradójicamente, el marco ofrece un espacio más adecuado para el entretenimiento. Por un lado, los encuadres permiten la descripción del “entretenimiento concertado”, el punto de partida de toda colección de novelas enmarcadas. Por otro, permite la incorporación de distintos tipos textuales que pueden ser desde juegos de ingenio y poemas hasta piezas teatrales, elementos todos que subrayan la hegemonía del deleite sobre la utilidad.

Además, la recreación de las instancias de enunciación y recepción de los relatos, en el marco de la tertulia, incorpora a la ficción la práctica literaria de “contar cuentos”, que acerca las colecciones de novela del siglo XVII al ambiente de cortesanía que, desde la tertulia del *Decamerón*, se proyectó en la narrativa breve posterior.

Evangelina Rodríguez Cuadros (1987) destaca, al analizar la conformación de la novela corta española, la pluralidad intencional de estilos y voces que sostienen los textos. Esta pluralidad de estilos y de voces puede verse, en palabras de Julia Kristeva, como un “*cruce de superficies*”⁵ textuales, un diálogo de varias escrituras: del escritor, del destinatario (o personaje), del contexto cultural anterior o actual” (188) ya que “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (190). Desde este planteamiento teórico es posible subrayar la intertextualidad inherente a la novela. Al respecto, considero que esas prácticas intertextuales se traducen en una interacción genérica sobre la que se

³ Una revisión minuciosa y actualizada de la fortuna crítica que ha tenido *Teatro popular* a lo largo de los años puede encontrarse en el trabajo de Bonilla Cerezo (2011).

⁴ Sobre el tratamiento del binomio horaciano, en relación con el itinerario de la ficción que conforma lo que denomino una “poética del *delectare*”, véase Festini (2006).

⁵ En cursiva, en el original.

construye la novela corta postcervantina.⁶ En este sentido, la colección de Lugo y Dávila resulta una herramienta interesante para la comprensión de este fenómeno.

Antiguamente se llamaba a las colecciones de cuentos “novela a cajones”.⁷ Si bien el término es muy rudimentario, puede servirnos como un primer acercamiento a la estructura de la obra de Lugo y Dávila. En un primer nivel (o primer cajón) encontramos el “Proemio al lector”, que es mucho más que la *amplificatio* de los tradicionales prólogos de novela corta en los que toda la teoría se sustenta sobre las coordenadas horacianas del *delectare* y del *prodesse* ya que en él, y a través de la cita de autoridades, se adscribe a una línea preceptiva –como ya dijimos, marcadamente aristotélica–, desde la que se pretende validar la totalidad del volumen.

El segundo nivel estaría dado por el marco en el que tres jóvenes, para no desperdiciar el tiempo de ocio, se reúnen a “referir novelas” a partir de la cita de una autoridad, generalmente literaria, cuyo fin es, según enuncian, seguir “el precepto de Horacio, acertando en mezclar lo útil con lo deleitoso”. En ese contexto y antes de comenzar con el entretenimiento concertado, uno de los personajes, en el centro de un diálogo de características pincianescas, teoriza acerca de la novela.

El tercer nivel lo componen cada una de las novelas, que es precedida por alguna forma discursiva que se debe comprobar incorporando nuevos niveles discursivos dentro del marco. La narración de la novela corresponde, entonces, a la explicación de ese texto que, en ocasiones, vuelve a actuar como disparador de una discusión metaliteraria. Además, en cada relato se vuelven a introducir distintos tipos de textos, multiplicando así los niveles del discurso.

La cita de autoridades define la modalidad discursiva de la colección. Todo el texto de *Teatro popular* va a estar elaborado sobre la palabra ajena y se va a alabar la erudición en más de una oportunidad. El recurso llega al extremo en las últimas dos novelas en las que la *auctoritas* sirve para convencer a sendos personajes de una situación falsa.

Sin embargo, el aspecto más interesante de todo este juego de voces es el manejo que el autor hace del par utilidad-deleite –y de su proyección en el imaginario del lector del siglo XVII–, consolidando desde la teoría una práctica discursiva destinada al entretenimiento bajo la apariencia de una sólida moralización.

El “Proemio al lector” de *Teatro popular*: de fábulas y representaciones

Si en palabras de Gérard Genette, “las funciones prefaciales difieren según los tipos de prefacio” (167), en el caso de la novela corta, el prólogo se convierte en un espacio en el que el autor presenta su obra, apelando casi siempre a los mismos elementos. Pretende captar la benevolencia del lector, cuestionar algunas veces a aquellos que lo censuran, pero, sobre todo, dejar en claro que el texto en cuestión responde al binomio horaciano *delectare-prodesse*. La necesidad de validación desde

⁶ Un claro ejemplo de la interacción genérica inherente a la novela corta es la producción de Alonso de Castillo Solórzano, el autor más prolífico del género, quien, a lo largo de sus diez colecciones, incorpora no solo novelas cortas sino también poemas, enigmas, entremeses y comedias.

⁷ Así define Edwin Place al *Kalila et Digna*: “Colección de fábulas orientales en que se describen las aventuras de dos lobos, Kalila y Digna, y se refieren otros varios cuentos de animales. En cada uno de éstos van intercalados otros: así la obra es novela a cajones” (97).

las coordenadas de la *Epístola a los Pisones* estaba dada, por un lado, para legitimar un género que carecía de preceptiva, pero también para superar el escollo de las aprobaciones para su publicación en el seno de la España contrarreformista. Se trata de una literatura de entretenimiento que requiere, que precisa una justificación.

Sin embargo, Lugo y Dávila va más allá de estos rasgos característicos, ya que intenta validar su colección de novelas desde un planteamiento teórico que se fundamenta, sobre todo, en la lectura que santo Tomás hace de Aristóteles.

Ya desde el título, *Teatro popular. Novelas morales para mostrar los géneros de vidas del pueblo, y afectos, costumbres y pasiones del ánimo, con aprovechamiento para todas las personas*, se instala en la obra la propuesta de moralidad: “novelas morales”, “aprovechamiento para todas las personas”. En el “Proemio al lector” la intención del *docere* sigue manifiesta:

Según están depravados los ánimos de los hombres, inclinados a las cosas terrenas, vemos cumplidas las profecías de S. Pablo, en la segunda *Epístola* escrita a Timoteo, capítulo cuarto: “porque ya apartan los oídos de la verdad y se convierten a las fábulas”, y Santo Tomás: “No quieren oír lo útil sino lo curioso”. (Preliminares sin foliar)

El acercamiento al *delectare* llega a través del tópico de “dorar la píldora”, por medio de una referencia a Ammonio⁸:

[...] como enseña Anonimio en sus *Semejanzas*, de la manera que Demócrates médico para curar a una mujer, que rehusaba cualquier medicamento áspero al gusto, la dio a beber leche de cabras que habían pacido lantiscos, así a aquellos que huyen y aborrecen los preceptos de la filosofía, se les proponen fábulas amenas. (Preliminares sin foliar)

Tópico que le va a permitir introducir y, en cierto modo, redefinir el concepto de “teatro” que propone el título:

Maña y blandura es menester para que se apetezcan hoy los propósitos de la filosofía moral, tan provechosa medicina, para curarse los afectos y pasiones del ánimo desengañando al pueblo y representándole sus errores; que no es otra cosa una república, que un teatro donde siempre están representando admirables sucesos, útiles los unos para seguirlos, útiles los otros para aborrecerlos. Esta causa (Lector) me dio ánimo de poner a tus ojos la representación popular de este teatro, valiéndome para acertar de las reglas y doctrina de Santo Tomás [...]. (Preliminares sin foliar)

Excede los límites de este trabajo realizar un análisis exhaustivo del Proemio, en el que se suceden un número significativo de autoridades (San Pablo, Aulo Gelio, Ammonio, Cornelio Tácito y, como ya mencionamos, Santo Tomás), a través de las que Lugo intenta legitimar sus novelas. Quisiera detenerme, solamente, en dos conceptos: el de *fábula* y el de *representación*.

⁸ Se trata, probablemente, de Amonio de Hermia o Amonio de Alejandría (s. V), filósofo griego, autor, entre otros escritos, de una interpretación de Aristóteles (*Ammonii in Aristotelis de interpretatione commentarius*).

La crítica ha destacado la asociación que hace Lugo de la novela corta con el concepto de fábula (Gutiérrez Hermosa), además de valorar la intención de brindar una respuesta teórica al fenómeno de la novela, aunque sin grandes resultados (Krauss, Laspéras, Riley). Sin embargo, si bien es cierto que es precisamente en el concepto de fábula donde está fundamentada su teoría, la utilización que hace el autor del vocablo va a tener una fortuna diversa a lo largo de la colección. Leemos en el comienzo del Proemio que, según san Pablo, los hombres “apartan los oídos de la verdad y se convierten a las fábulas”, para que casi a continuación, se señale que la rudeza de los hombres primitivos obligó a los sabios a “dar principio a las fábulas”, como un modo de que lleguen a ellos los principios de la filosofía moral: “a aquellos que huyen u aborrecen los preceptos de la filosofía se les proponen las fábulas amenas”.

Hasta aquí, no solo estamos lejos del concepto aristotélico sino también del uso que del término se hizo, a partir del *Decamerón*, para tratar de definir este género tan esquivo: “[...] pretendo narrar cien cuentos, o fábulas, o parábolas o historias como queramos llamarlos” (112). Si tomamos como fuente las definiciones de fábula que nos ofrece el *Diccionario de Autoridades*, la utilización del vocablo en el primer caso correspondería a “se toma comúnmente por cosa sin fundamento, y así decimos, eso es fábula, que es lo mismo que decir eso es mentira”, y en segundo a “se toma también por ficción artificiosa, con que se procura encubrir o disimular alguna verdad filosófica o moral”.

La definición aristotélica de fábula va a llegar recién en el segundo párrafo y a través de santo Tomás:

“La fábula (dice), según el Filósofo, es compuesta de lo admirable, y fueron inventadas al principio, como dice el Filósofo en su *Poética*, porque la intención de los hombres era inducir y mover para adquirir las virtudes y evitar los vicios”; y da la causa de su utilidad, diciendo, “Con las simples representaciones mejor se inducen y mueven que con las razones; de donde en lo admirable, bien representado, se ve la delectación; porque la razón se deleita en la comparación”. (Preliminares sin foliar)

A la utilidad y el deleite propios de los paratextos, se unen en esta definición la *admiratio* y el *movere*, que acentúan tanto el contenido moral como el gusto del lector.

Me interesa rescatar el vocablo fábula porque, a partir de aquí, lo utiliza seis veces más con este significado en el “Proemio” mientras que en la “Introducción a las novelas”, va a aparecer el término en quince oportunidades, relacionado, como veremos, directamente con el concepto de novela. Es evidente, entonces, el lugar preponderante que el concepto ocupa dentro de la teoría que Lugo quiere esbozar.

Pero el planteo teórico se completa a través del uso excesivo que le da al sustantivo ‘representación’ y al verbo ‘representar’, sin necesidad de buscar otros términos que amplíen el campo semántico. De las catorce ocasiones en que los utiliza, elijo seis ejemplos que, considero, sintetizan la propuesta del autor.

En principio, los ya citados: “no es otra cosa una República que un teatro donde siempre están representando admirables sucesos”, junto con “Esta causa (Lector) me dio ánimo de poner a tus ojos la representación popular de este teatro”. Ambos fragmentos introducen el comentario aristotélico de santo Tomás -traducido por Lugo-, en el que se prioriza el campo semántico de la representación. Del extenso

texto teórico reproducido por el autor, elijo un fragmento que resulta bastante significativo:

De la manera que la representación⁹ en los hechos es delectable, así en la representación con las palabras, y esto es la fábula; conviene a saber, dicho aquello que se representa, y la representación que mueve a alguna cosa, por lo cual los antiguos tenían fábulas acomodadas con algunos casos verdaderos, que en las fábulas ocultaban la verdad. (Preliminares sin foliar)

Representación en los hechos, representación con las palabras y esto es fábula. Del fragmento tomista se desprende esta definición de fábula como “representación con las palabras”, siempre que esta logre conmover al receptor. La elección de la extensa cita del comentario aristotélico contribuye a darle una nueva perspectiva a la recreación del tópico del *theatrum mundi* que se propone desde el título: “república como teatro”; “texto como representación popular de este teatro”.

Cuando el texto deja la voz tomista y reaparece la voz del autor, el campo semántico se mantiene para presentar, ahora sí, el objeto libro:

Estos son los rumbos, esta la carta con que me atreví a navegar el inconstante golfo del pueblo. Preceptos, no con autores profanos autorizados, sino por un Doctor Angélico, cuyos avisos y reglas he procurado guardar en este volumen, donde (a mi ver) las representaciones son verosímiles y próximas a la verdad [...].

Espero tu censura, no dictada de la malicia, sino de la corrección sabia; y agradándote este trabajo en que represento lo común del pueblo [...]. (Preliminares sin foliar)

La intertextualidad que atraviesa el Proemio es clara, aunque se distingue, en particular, la fuerte presencia de santo Tomás, que le permite destacar el concepto de fábula y, a la vez, acercarlo al de representación. Fábula y representación como palabras claves para acercarnos a la propuesta de *Teatro popular*. Fábula, como base de la preceptiva que se va a desarrollar en el interior del marco narrativo; representación, como eje del recorrido que, a partir de los intertextos, hace *Teatro popular*.

El entretenimiento concertado: de intertextos y modos de narrar

El marco narrativo de *Teatro popular* se inicia con el primer verso del famoso epigrama atribuido a Ausonio:

Ver erat et blando mordentia frigora sensu.

(Era la primavera, y blandamente se dejaba sentir el mordaz hielo.)

Galante descripción, en pocas palabras (hecha por Ausonio) del tiempo en que Celio, Fabio y Montano, tres amigos iguales en calidad, en costumbres, en ingenio y aun en la inclinación y letras (puedo decir), para vacar a mayores cuidados, huyendo el ocio

⁹ Corrijo aquí “representación” por “delectación”, error evidente de la traducción que Lugo hace de santo Tomás (en el original, “*Et sicut repraesentatio in factis est delectabilis*”) y que no se corrigió en las ediciones posteriores.

(raíz de los vicios) se juntaban a tener apacibles ratos en el jardín de Celio, donde el arte emulaba a la naturaleza y la naturaleza al arte. (ff. 1-1 vº)

La cita nos ubica en el tiempo de la primavera, pero también incorpora el tema del *carpe diem* que va estar presente a lo largo de la introducción. Y un nuevo binomio horaciano, esta vez el que reúne a la naturaleza con el arte, va a dar lugar a la descripción del *locus amoenus* que es el espacio en el que la práctica de la literatura tomará forma en *Teatro popular*.

En los cuadros, competían los colores de las plantas con la hermosura de los lazos. Fragancia prestaban al viento los jazmines, las rosas, claveles y mosquetas, confeccionando suavidad para el olfato, cuanto belleza para la vista. En medio, impedida contra su natural, hurtaba el agua su ejercicio a los pájaros, trepando el aire, y ellos en él acompañaban, como a instrumento, el dulce murmurar de las aguas. (f. 1 vº)

Esta descripción es uno de los elementos que acerca la introducción de Lugo a los diálogos renacentistas. En un trabajo sobre este género en el Renacimiento español, Jesús Gómez subraya, entre las características que los diálogos didácticos tomaron en la península, la marcada preferencia por los entornos bucólicos en cuanto al espacio, pero admite que, más allá del *locus amoenus*, “el escenario más frecuente en los diálogos españoles del siglo XVI es la casa de alguno de los interlocutores, como sucede en la *Philosophía antigua poética* del Pinciano” (36). En este caso, se dan ambas características: el *locus amoenus* es, precisamente, el jardín de Celio. Gómez agrega, además, que las acotaciones temporales en los diálogos renacentistas son escasas, aunque “suelen desarrollarse cuando los interlocutores no están ocupados, sino que disfrutan de un momento de ocio” (41). Como vemos, todas estas características están presentes en la descripción que la voz narradora hace del espacio y el tiempo en el que los tres amigos van a relatar novelas y discutir sobre poética. El jardín durante el tiempo de la primavera brindará el ambiente ideal para que se desarrolle el entretenimiento concertado:

Aquí, entre otras, una tarde dijo Celio, con Horacio:
*Deshácense los hielos, y a los campos
 viste la hierba verde;*

.....
*nada inmortal esperes, amonesta
 el año, el día, la hora, etc.*

Y pues el anciano tiempo nos enseña (como sintió Esquilo), gocemos el que nos ofrece ahora la primavera. (ff. 1 vº-2)

Será el personaje de Montano el que proponga un modo de gozar el tiempo ante el deseo de Celio:

[...] Y pues ha tantos días que nos convidó, aun imaginada, la primavera para gozarla, en este jardín demos principio al entretenimiento concertado, ocupando las tardes en referir cada uno de los tres una Novela, explicando el lugar curioso que ocasionare la

conversación, pues así conseguiremos el precepto de Horacio, acertando en mezclar lo útil con lo deleitoso. (ff. 2 vº-3)

El tópico del *carpe diem* se integra al de la fugacidad de la rosa en lo que Lore Terracini denomina “un sistema literario”. El “amonesta el año, el día, la hora” del Horacio poeta se resuelve desde el Horacio teórico a partir de la dualidad *delectare-prodesse*. Además, el *carpe diem* está integrado a la reflexión metafísica sobre la celeridad del tiempo fundamentada a través de poetas y filósofos (Esquilo, Claudiano, Cornelio Gallo, Horacio, Ovidio y Temistio), lo que le otorga aún más relevancia al tópico:

[...] Estas flores, testigos y elegantes retóricos, persuaden con su hermosura, al nacer el día alegres, a la tarde marchitas; ya las plantas brotando, ya agostadas; ya los árboles vestidos, ya desnudos; ya el verano alegra la tierra, ya el estío la deseca: el otoño la humedece, el invierno la hiela. Y lo mismo que vemos en un año, vemos en otro, y en tan largos tiempos apenas le gozamos [...]. (ff. 2-2 vº)

La celeridad del tiempo propicia el enseñar deleitando que, a su vez, introduce la reflexión teórica:

–Aunque los italianos, dijo Celio, con tanto número de novelas pudieran excusarnos de hacer nuevas imaginaciones e inquirir nuevos sucesos, en la antigüedad hallamos en los griegos dado principio a este género de Poemas, cual se ve en la de *Teágenes y Cariclea*, *Leucipo y Clithophonte*; y, en nuestro vulgar, el *Patrañuelo*, las *Historias trágicas*, Cervantes y otras muchas.

–Primero que se refiera ninguna (añadió Fabio) deseo que Celio, como tan versado en todas las buenas letras que pide la curiosidad, nos dé a entender qué es fábula, quién sus inventores, qué género de fábula es la novela, qué partes requiere tener, y qué preceptos se deban guardar, y de qué utilidad sean, porque sabido el camino se errará menos veces. (f. 3)

Por un lado, resulta interesante señalar el itinerario de la novela que hace Celio, que toma como punto de partida la novela griega para luego continuar con textos más afines al género en cuestión e incorporar a la lista a Miguel de Cervantes, aunque sin destacar su relevancia.¹⁰ Además, encontramos en este fragmento otra de las características propias del diálogo renacentista: al igual que Ugo en la obra del Pinciano, será Celio el que se presenta como “versado en todas las buenas letras”, manifestando una hegemonía propia del diálogo didáctico.

La teorización va a contemplar, entre otros conceptos, etimología de la fábula, hipótesis sobre el origen de las novelas, definición de la novela, partes que la componen, notas sobre el decoro, todo en una intrincada red de autores, discursos referidos y pretendidas explicaciones de distintos problemas literarios.

Como ya señaláramos al analizar el “Proemio”, es evidente la importancia que le da Lugo y Dávila al concepto de fábula. Mencionamos también que la construcción de un marco narrativo semeja, y mucho, a la *Philosophia Antigua Poética* de Alonso

¹⁰ No es esta la primera vez que Lugo y Dávila traza este itinerario tomando como punto de partida la novela griega. Ya lo había hecho en el prólogo al lector de *La ingeniosa Elena* de Salas Barbadillo (1614).

López Pinciano. El diálogo de los tres amigos en torno a cuestiones de poética, y en especial, de la *Poética* aristotélica, remite al tratado aparecido en 1580. Dada esta característica, no tiene que asombrarnos que Lugo se centre en la fábula. Recordemos que la epístola quinta del Pinciano está dedicada, precisamente, a la fábula, a la que Ugo define como “imitación de la obra” para agregar a continuación que “imitación ha de ser, porque las ficciones que no tienen imitación y verisimilitud, no son fábulas, sino disparates, como algunas de las que antiguamente llamaron Milesias, agora libros de caballerías” (II, 8).

En función de un rastreo de los cruces de superficies textuales señalados por Kristeva, me interesa destacar el fragmento, ya que nos acerca a otra reflexión literaria en el interior de un texto. Probablemente sea este diálogo renacentista el que fundamente estas palabras del canónigo de Toledo¹¹:

Y según a mí me parece, este género de escritura y composición cae debajo de aquel de las fábulas que llaman milesias, que son cuentos disparatados, que atienden solamente a deleitar, y no a enseñar, al contrario de lo que hacen las fábulas apólogas, que deleitan y enseñan juntamente. (380)

Lugo y Dávila menciona a Cervantes, sin mencionar sus obras, e intenta elaborar una teoría literaria en el encuadre de una tertulia en la que se van a contar novelas. La huella de las *Ejemplares* cervantinas está presente en *Teatro popular*. ¿Y el *Quijote*? ¿Pudo haber tenido presente el discurso del canónigo, o el personaje de Celio solo remite al Ugo del Pinciano? El hecho de que el canónigo de Toledo se cruce con don Quijote en las afueras de una venta, que había funcionado como espacio de la práctica literaria materializada a través de la lectura de la *Novela del curioso impertinente*, no nos permite afirmar esta posibilidad, pero sí percibir las múltiples relaciones intertextuales que pueden encontrarse en la narrativa del siglo XVII.

No voy analizar aquí la preceptiva que en torno a la fábula se despliega en la “Introducción a las novelas”, que ya fue estudiada minuciosamente por Rafael Bonilla Cerezo. Me interesa señalar, entonces, la *Philosophía Antigua Poética* de Alonso López Pinciano como el principal elemento intertextual sobre el que se construye la propuesta, a la que se integran otros autores, con lo que se deja por sentado la importancia que Lugo y Dávila le da a la voz ajena en la génesis de su colección.

Sin embargo, quiero terminar este comentario acerca de la “Introducción a las novelas” rescatando algunos pasajes. El primero, sobre el decoro: “[...] lo que yo advierto es el decoro de las personas, donde tantos han errado, hablando el pastor como académico; el plebeyo como consular, y el zafio como político” (f. 5v). Esta preocupación por adecuar el lenguaje de los personajes se va a manifestar nuevamente a lo largo del marco narrativo. Me interesa rescatarlo como un elemento más que subraya la importancia que se le da a la representación dentro de la colección. Y si de representación hablamos, podemos destacar un último fragmento sobre la imitación fusionado aquí con el *ut pictura poesis* horaciano:

¹¹ La crítica tiene opiniones encontradas acerca de la influencia directa o no de la *Philosophía Antigua Poética* en el texto cervantino (véase una revisión del tema en el artículo de Porqueras Mayo). Sin embargo, en el caso de este fragmento del canónigo, la relación parece no dejar lugar a dudas.

Y por primer precepto, digo que la novela es un poema regular, fundado en la imitación; porque toda la poética, según la definió Aristóteles, es imitación de la naturaleza. Lo mismo sintió Horacio, escribiendo a los de Pisa; que los pintores y los poetas, tienen igual poderío por la imitación. Y deseando yo quien hermanase y explicase la definición de Horacio, que la dio comparativa como poeta, con la que dio Aristóteles, quiditativa como filósofo, pues ambos dicen una mínima sentencia, hallé lo que buscaba en el doctísimo Fray Luis de León, en el segundo de sus comentarios sobre los *Cantares*, cuyas palabras son estas (confieso atrevimiento en traducirlas): “Como la poesía no sea otra cosa que pintura que habla”. (f. 5 vº)

La cita de fray Luis funciona como corolario de toda la teoría desplegada con anterioridad. El concepto de representación, tomado en un sentido amplísimo, parece manifestarse en cada una de las instancias discursivas previas al relato de la novela.

Por último, es interesante señalar que, el proyecto teórico de un *Teatro popular* que “represente lo común del tiempo” da paso, finalmente, a una práctica literaria que propone como modelo, y con esto está legitimando también su consolidación dentro del género, a “el Boccaccio en su *Fiameta* y en el *Decamerón* de sus novelas” (f. 6v).

Como ya mencionamos, es el personaje de Montano quien propone dar “principio al entretenimiento concertado, ocupando las tardes en referir cada uno de los tres una Novela, explicando el lugar curioso que ocasionare la conversación” (f. 2v). Tenemos aquí el sintagma “entretenimiento concertado”, muy utilizado en las colecciones de novela como pauta de lo que será la inclusión de textos. Más allá de todo el desarrollo teórico, tendiente a la moralidad, que presenta tanto el prólogo como la introducción, la palabra “entretenimiento” solo puede entenderse dentro del campo semántico del deleite.

El desarrollo de este “entretenimiento concertado” a partir de una cita o fragmento de un texto, representa un interesante juego intertextual que constituye la característica más significativa de la composición de las novelas de *Teatro popular*. Cada novela es precedida por alguna forma discursiva que se debe comprobar (un refrán, un epigrama, un poema). La narración corresponde, entonces, a la explicación de ese texto que, en ocasiones, actúa como disparador de una discusión metaliteraria, plasmada en el marco. Además, y como es común en la novela corta, en cada relato se vuelven a introducir distintos tipos de textos, multiplicando así los niveles del discurso.

Luego de la introducción, comienza la narración de cada una de las ocho novelas que componen la obra. Seis de ellas están estructuradas sobre un eje argumental que aparece como el más común en todo acercamiento a la novela corta postcervantina. Se trata de novelas de trama amorosa, ambientadas en España, que recrean una trama ágil en la que se fusionan elementos realistas y costumbristas. La colección se completa con una novela cuasi-picaresca y un relato que presenta un argumento bizantino, con reminiscencias a las historias de cautivos.¹²

Cada relato está precedido por una advertencia de la voz narradora sobre la utilidad moral que se podrá sacar de él. La estructura es básicamente la misma en todas las ocasiones: “Enseña cómo los sabios saben tolerar los casos de la fortuna; [...] Enseña asimismo cómo por dejarse llevar de [...]” [Novela primera] (f. 7 vº-8);

¹² Estas dos tipologías argumentales son utilizadas por Evangelina Rodríguez (1979) al estudiar las colecciones de José Camerino y Andrés del Prado.

“Enseña por los varios caminos que consigue Dios la salvación de las almas, y cómo se conoce que [...] y cuánto se luce [...]” [Novela segunda] (f. 38 vº); y así las seis novelas restantes. Lo interesante de esta advertencia es que, en la edición de 1622, la moralidad aparece como un epígrafe, con otra grafía, probablemente para señalar que no forma parte ni del encuadre narrativo ni del relato enmarcado.

Luego de esta introducción y con los tres amigos instalados en el jardín se citan versos, se introduce un refrán o una sentencia y, a partir de allí, se instala la discusión sobre el tema que contemplan esas citas hasta que alguno de los tres intenta ejemplificarlo contando una novela. De esta manera, los textos que funcionan como disparadores de la práctica literaria establecen, de algún modo, una relación metonímica con el relato en cuestión que, en consonancia con el eje de toda la colección, intenta representarlo.

Polifonía y auctoritas: el juego erudito de *Teatro popular*

Como ya se señaló, la novela corta postcervantina se sustenta sobre una base de interacción genérica que le otorga un carácter polifónico. Ya mencionamos las características del marco. En el interior de los relatos, encontramos, como en la mayoría de las novelas que componen las colecciones del siglo XVII, interludios líricos y los llamados “géneros intercalares” que se materializan en papeles en los que los amantes se comunican y que, por lo general, cumplen una función importante dentro del avance narrativo del argumento en cuestión. En *De las dos hermanas*, además, se hace referencia a músicos profesionales que van a cantar una serie de poemas mediante los que el galán transmite sus sentimientos a su dama y en *Escarmentar en cabeza ajena*, a través de la inclusión de poemas, se describe una fiesta que tiene lugar en las huertas de Alfarache y que se asemeja a los que, algunos años más tarde, Castillo Solórzano va a definir como “saraos entretenidos” (Festini 2009 y 2012).

Un análisis de la intertextualidad en la colección de Lugo y Dávila también nos remite a Cervantes ya que *De la hermanía*, la cuarta novela de la colección, presenta cierta intertextualidad con *Rinconete y Cortadillo*, y *Del andrógino*, la séptima, recrea de un modo bastante original la trama de *El celoso extremeño*, además de insertar en el centro del relato, por medio de la voz narradora, el “guardas me ponéis” de la copla que bailan las doncellas de la novela cervantina.¹³

¹³ Cotarelo y Mori señala también cierta semejanza entre *La juventud* y *La señora Cornelia*, y entre *Cada uno hace como quien es* y el *Curioso impertinente*, aunque esas semejanzas son mínimas. En el caso de *De la hermanía*, hay algunos trabajos críticos que se ocupan de la comparación con el *Rinconete* cervantino. Cotarelo (327-328) afirma que “la novela es imitación del *Rinconete y Cortadillo* de Cervantes, no sólo en el asunto y disposición de él, sino que en varios lugares parece una copia de ella”. Por su parte, Amezúa (1956) es un poco más duro con nuestro novelista, ya que se refiere a la imposibilidad de alcanzar la maestría de Cervantes. Este lugar común de menosprecio de la obra de Lugo frente a la del autor del *Quijote* va a ser constante en un artículo de Alberto Sánchez, otro de los trabajos comparativos. Mucho más enriquecedora es la lectura que hace Edward Nagy, quien analiza las constantes y variables entre ambos autores sin detenerse en las diferencias estéticas. Sobre la reelaboración de *El celoso extremeño* en *Del andrógino*, véase Festini (2001).

Pero *Teatro popular* incorpora otros textos diferentes. Como dijimos, la *auctoritas* que se instala en el marco, atraviesa la colección. A partir del subtítulo, “novelas morales” y con la presencia, ya en las primeras líneas, de san Pablo y santo Tomás, la expectativa del lector podría ser que las novelas deparen un sin fin de moralidades. Sin embargo, el lector de la época sabía que, en la mayoría de los casos, la prometida moralidad estaba ausente y que, en definitiva, la utilidad estaba en el deleite. Pero Lugo juega con estas cuestiones y lo hace a partir de la utilización de citas eruditas en el interior de las novelas.

Ante la imposibilidad de hacer un análisis exhaustivo de la obra en su conjunto, nos detendremos en algunos aspectos de *Escarmentar en cabeza ajena*, la primera de las novelas para luego cerrar nuestra lectura reinterpretando la función de la *auctoritas* en la colección que se manifiesta, sobre todo, en *Del andrógino* y en *De la juventud*, las novelas que cierran *Teatro popular*:

La advertencia inicial de *Escarmentar en cabeza ajena* es la siguiente:

Enseña cómo los sabios saben tolerar los casos de la fortuna; esto se entiende, aquellas cosas que dependen de la disposición de los sucesos, oculto el gobierno de ellos al conocimiento humano; porque no hay caso ni fortuna; que todo está debajo de la divina Providencia, y así se han de entender estas voces, “caso y fortuna” cuando se usaren. Enseña asimismo cómo por dejarse llevar de la demasiada curiosidad se da en el riesgo y pierden las ocasiones, y cuánto vale a los cuerdos el escarmiento de las ajenas desdichas. (ff. 7v-8)

La trama, que resumo brevemente, transcurre en Sevilla. Allí, don Fernando y don Félix pretenden a doña Beatriz, que prefiere a este último mientras que su padre prefiere a aquél. La dama y su amante traman un ardid -dueña mediante- para consumir su amor y que su padre no se niegue a la boda, pero se produce una confusión digna de comedia de enredos que la une al hombre equivocado. Paralelamente, un amorío entre don Fernando y una mujer casada desengaña a don Félix acerca de la verdadera honestidad. El desarrollo de ambos episodios le permite “escarmentar en cabeza ajena”.

Una primera lectura de la advertencia nos instala frente a un texto que se nos aparece evidentemente dedicado al *docere* a partir de la reiteración del verbo enseñar que introduce varios útiles consejos. Sin embargo, con la lectura de la novela el universo de interpretaciones se amplía ya que es el personaje de don Félix el que tolera con mucha sabiduría los casos de la fortuna, es él el que llevado por la curiosidad pierde la ocasión de estar con su amada y, finalmente, es él quien escarmienta en cabeza ajena. Esta situación me hace pensar en la segunda acepción que da el *Diccionario de Autoridades* al verbo ‘enseñar’: ‘Vale también dar señas, mostrar, señalar, indicar’. Elijo “mostrar”, tan cercano a representar y tan relacionado con la propuesta teórica de Lugo. Recordemos que el subtítulo de la colección es “novelas morales para mostrar los géneros de vidas del pueblo [...]”.

Ya en el encuadre narrativo, la voz del marco inicia el relato de este modo:

Los varios accidentes en los sucesos del vivir humano dieron motivo a los tres amigos, Fabio, Montano y Celio para considerar la verdadera sentencia que en sí encierra este proverbio, tantas veces experimentado en el mundo, casi desde el principio que, a no

temer fastidiar el ánimo del lector con ejemplos, a manos llenas me los ofrecen las historias.

Ponderaba Fabio el uso de los proverbios en todas las naciones y lenguas, casi tan antiguos como ellas; veíalos usados con tanta frecuencia en las divinas letras, que pudo el docto P. Martín del Río hacer dos volúmenes no pequeños de aquellos solos que se hallan en la *Biblia*; discurría en la enseñanza que de ellos puede sacarse, así en la filosofía moral como en la natural. Acordábase del Comendador Griego y otros, ocupados en recogerlos y escribirlos; últimamente, reconocía su certeza, dando por razón que los adagios o refranes no son otra cosa que una sentencia nacida de la verdad y con la experiencia comprobada, y así concluyó diciendo: -Más despierta lengua, mayor elocuencia y más delgada pluma que la mía, pide la explicación del proverbio que hoy ha dado motivo para nuestra conversación; pues cuando no tuviera más antigüedad y autoridad que haberle referido Plutarco en la vida de Timoleonte, bastaba.

PLUT.

*Dichoso a quien le hacen
los ajenos peligros advertido.*

No levantaré la voz a la cumbre; no colocaré mi novela en las superiores, que eso remitimos a Celio, a quien tenemos por maestro; y cuando le toque el referir la suya, no le perdonamos la explicación de las dificultades, ni lo secreto de la curiosidad, puntos y cuestiones de la Filosofía y lo que abrazan las ciencias circulares y de la retórica, oratoria, poética, económica y las demás que le vinieren a las manos.

- Basta, basta (dijo Celio); [...] creo que de la lisonja pasáis a la murmuración. [...] sólo advierto, ya que gustáis que os dé preceptos en todo, que si algunas sentencias o lugares se trajeren, vayan traducidas en vuestro vulgar, de tal suerte, que pueda correr la contextura de modo que no estorbe la inteligencia y el lenguaje.

- Observando estos preceptos (dijo Fabio), prosigo. (ff. 8-9 vº)

Dentro del encuadre de *Escarmentar en cabeza ajena*, que es el más extenso de la colección, vamos a encontrar distintos elementos que caracterizan la construcción de la novela corta postcervantina.

En primer lugar, aparece la voz del narrador ejerciendo la *captatio benevolentiae* sobre el lector: “a no temer fastidiar el ánimo del lector con ejemplos”, aunque es evidente que no teme fastidiarlo con autoridades porque cita al padre Martín del Río, que en su *Adagialia Sacra Veteris et Novi Testamenti*, reúne los proverbios que se hallan en la *Biblia*. Lo cierto es que aparece una primera alabanza al uso de refranes: “que los adagios o refranes no son otra cosa que una sentencia nacida de la verdad y con la experiencia comprobada”, cuya utilización es coherente con la teoría desplegada en el “Proemio al lector” y la “Introducción a las novelas”.

A través de estos elementos, el narrador presenta el proverbio que, como anticipáramos, establece una relación metonímica con la novela en cuestión. El sentido del refrán se refuerza con la sentencia de Plutarco. Es muy significativo que la novela que inicia la colección esté precedida por el elogio del uso de refranes y sentencias, dado el espacio privilegiado que la *auctoritas* ocupa en la obra.

Aparece también una primera reflexión metaliteraria: “Más despierta lengua, mayor elocuencia y más delgada pluma que la mía”, en clara referencia al acto de escritura junto con la preocupación por el buen narrar.

La propuesta de Fabio se va a centrar en “un caso de nuestros tiempos” que tiene “novedad y gusto” y que “muestra cuán provechoso” es el proverbio en cualquier

tipo de sucesos. Este fragmento reúne varios elementos comunes a la novela corta: la referencia a un hecho cercano para subrayar la verosimilitud, la intención de deleitar y, en torno al aprovechamiento, la representación del proverbio.

Por último, se instala en el texto una nueva discusión sobre el modo de narrar. Aparece aquí un primer indicio de preceptiva sobre el empleo de autoridades: “que si algunas sentencias o lugares se trajeren, vayan traducidas en nuestro vulgar”. El precepto se cumple a lo largo del texto y dentro del diálogo renacentista del marco. La novela tercera está generada por un epigrama de Ausonio, la cuarta, por una sentencia de Claudiano. En la séptima, otra vez un epigrama de Ausonio instala un debate que se resuelve con el relato. La octava explica un fragmento de Ovidio. La conversación comienza con los textos en latín, sin embargo, la traducción de cada uno de ellos es incorporada al cuerpo de la narración.

Me interesa señalar algunos rasgos más en la novela que abre la colección. Se nos dice que “ponderaba Fabio el uso de proverbios”. En el interior del relato, el uso que se hace de los proverbios le otorga a la palabra ajena un sentido lúdico. Así, en la presentación de doña Beatriz: “Acrescentaba la riqueza a la hermosura y la hermosura a la riqueza, y a lo uno y a lo otro servía de esmalte agradable, el no tener ya madre doña Beatriz; que suegra, ni de barro, &., dijo el castellano” (f. 10).

Ya no lúdica sino satírica es la presentación de la dueña Hernández, en la que se adivinan algunas pinceladas de la Marialonso de *El celoso extremeño*, y en la que no solo se va a retratar un personaje característico de la literatura española de la época, dentro de las convenciones que brinda el estereotipo, sino que además vuelve a aparecer la voz ajena, esta vez en el relato de un cuento que funciona como chiste en el marco de la novela. Transcribo algunos fragmentos del extenso retrato:

Era carilarga la buena dueña, [...]. Entendía su poquito de lucro cesante y daño emergente, y tenía su correspondencia con cierto corredor de lonja, [...]; causa que la buena Hernández fuese algo aficionada al dinero y granillo de la ganancia, si bien la disculpaba una hija que tenía para remendar, digo, para remediar, que así llaman al casarse. Ultimamente, Hernández era dueña (extraña gente); y, aunque haga alguna digresión a nuestro cuento, no puedo dejar de referiros uno que me viene a la memoria que califica lo que son éstas.

Casábase un señor de estos reinos y encargó a un amigo que le pusiese la casa de todos los criados que le pareciesen a propósito. Disponíalo el comisario con el cuidado que era menester; y cuando llegó a recibir dueñas, no se atrevió por sí solo a cosa tan peligrosa sin consultarlo con su amigo, a quien escribió un papel en que le decía que, entre otras, había hallado una muy honrada mujer; pero que era tuerta y algo sorda y que cojeaba y, sobre todo, de pesadísima condición; a que respondió el señor amigo: «Recibidla luego, que por fe de caballero que en mi vida vi dueña con menos tachas». Muchas cosas pudiera deciros de las diabólicas figuras dueñescas; pero no me atrevo a engolosinarme de suerte que no olvidemos a don Félix que conquistó a Hernández en su favor, valiéndose del adagio «Dádivas quebrantan peñas»; [...]. (ff. 10 vº-12 vº)

El manejo de la ironía es constante: “la buena dueña”, “la buena Hernández”, el neologismo “dueñescas”. El narrador incluso se permite un guiño con el receptor de la novela al equivocarse los vocablos “remendar” y “remediar”, en clara alusión al estado en que la hija de Hernández llegaba al matrimonio.

La palabra ajena vuelve a ser fundamental para expresar la opinión del narrador sobre tamaño personaje. La actitud rentable de la tercera está sobreentendida con el adagio “Dádivas quebrantan peñas”. Resulta muy interesante también la inclusión del cuento de la dueña con menos tachas y del comentario con que se lo incluye en la narración: “aunque haga alguna digresión a nuestro cuento, no puedo dejar de referiros uno que me viene a la memoria”. El hecho de que la voz narradora de la novela tenga en cuenta la digresión es una clara señal de la interacción que se propone entre el narrador y el narratario del relato y que, sin duda, nos recuerda al Lope de las *Novelas a Marcia Leonarda*.¹⁴

Casi del mismo modo, aunque sin un cuento que funcione lúdicamente como un *exemplum*, están retratados los otros personajes de la novela, incorporando proverbios a la fluidez del relato y desarrollando un discurso que alcanza un significativo grado de comicidad.

Por último, cerraremos este análisis con un breve comentario acerca de cómo se incorpora la *auctoritas* en *Escarmentar en cabeza ajena*. Ya comprobamos el uso de proverbios en la voz de Fabio, que es quien narra la novela. Sin embargo, dentro de la multiplicación de niveles discursivos característica de *Teatro popular*, será el personaje de don Félix —el que va a “escarmentar en cabeza ajena”—, quien empleará la *auctoritas* en su discurso. Tomo para ejemplificar algunos fragmentos de su discurso final:

[...] Así me valgo de la doctrina de Boecio, que dice:

Aquella no es potencia,

que huir no sabe las querellas míseras.

Y dice Séneca: «Como el rapaz vive sujeto a los preceptos de su maestro, así debe hacer consonancia, con la razón el apetito». Y no por esto dejo de confesar, por difícil, el vencerse uno a sí mismo; pero a mí esme hoy más fácil que otro día, que hace de su parte mucho el proverbio que enseña: «escarmentar en cabeza ajena» y, aunque yo solo entiendo ahora la fuerza de esta razón, porque sé la causa, estimo el provecho que del adagio me viene. [...] ¿Qué la parece, señora Hernández? ¿no estoy muy filósofo? ¿Qué dice oyéndome autoridades, que más parece que leo en una academia que no que hablo con una mujer a quien se juzgara por más a propósito dar quejas, aunque fueran fingidas y mostrar sentimientos? [...]. (ff. 36-37)

Hay varios elementos de interés en el fragmento transcrito. En principio, el personaje incorpora las citas de autoridad del mismo modo que Fabio en el relato de la novela, que el narrador en el marco y que la voz de Lugo, narradora del proemio. La palabra ajena surge indiscriminadamente y se suceden las citas una tras otra. Pero tenemos, además, una reflexión de la utilización de la *auctoritas* junto con la referencia a la lectura en una academia.¹⁵

¹⁴ En las *Novelas a Marcia Leonarda*, Lope llama a estas digresiones “intercolumnios” (véase Sánchez Jiménez, 2013).

¹⁵ Willard King, en su capítulo dedicado a la “Prosa novelística con ligeras referencias a las academias”, menciona este comentario de don Félix, estableciendo la relación con la tertulia en la que se relata la novela y destaca que “el conjunto de la obra presenta un clima mucho más académico que el habitual en las colecciones de cuentos” (206).

En *Escarmentar en cabeza ajena* se aprecia la técnica de Lugo como novelista. La polifonía se filtra por todos los niveles de la narración permitiendo un juego intertextual que, en una primera lectura, parecería estar correspondiendo a los postulados del proemio. Sin embargo, desde el eje argumental con sus enredos y confusiones, es factible ubicar la novela en una posición más cercana al *delectare* que al *prodesse*. Esto sin tener en cuenta las valoraciones irónicas de la voz narradora que encuentran en la cita de autoridad una fundamentación para su crítica satírico-burlesca.

Para concluir, y si bien la palabra ajena, como ya dijimos, recorre toda la colección, quisiera rescatar la reflexión que Lugo y Dávila hace de la *auctoritas* en la novela que cierra la colección. Ya en *Del andrógino*, la séptima novela, la extensa clase magistral de un especialista, fundamentada por un número significativo de autoridades tanto científicas como literarias, convence a uno de los personajes de una situación falsa, otorgándole a la trama un desenlace entremesil o, si se quiere, boccaccesco.

La narración de la última novela, *De la juventud*, surge a partir de los versos de Ovidio que recrean el rejuvenecimiento de Esón y que motivan “largas disputas entre los tres amigos, dificultando que por medios naturales se pudiese recuperar la fuerza y lozanía de la edad floreciente” (f. 177 v°), disputas que se propone mitigar Celio con el relato de la novela.

La trama comienza en Sevilla. Allí, Fadrique y Plácido, dos amigos idénticos, aquel viejo y este joven, se enamoran de Inés. Los padres de la muchacha, por interés, la casan con Fadrique y Plácido abandona la ciudad. Años más tarde, el viejo está por morir y decide que su joven amigo tome su lugar. Para eso, Viteli, un médico al que Plácido había salvado la vida en una pendencia, convence a toda la familia de que logró devolverle la juventud al viejo y lo hace a través de textos de diversas autoridades en la materia. Inés se casa con Plácido en secreto una vez muerto Fadrique y viven felices.

La argumentación con la que Viteli convence a la familia de una situación falsa está, como la ya señalada de *Del andrógino*, plagada de citas eruditas, científicas y literarias. Pero lo que me interesa rescatar son las palabras finales de Celio, el narrador de la novela:

[...] Viteli, con sentimiento de su amigo, siguió su peregrinación, bien pagado de los amantes, y ellos, para seguridad de su conciencia, dando cuenta en confesión de lo que pasaba al ordinario, los casó *in facie Ecclesiae*, debajo de cuya corrección y de los sabios doy fin a este suceso, en que, si no me engaño, están explicados los versos de Ovidio que se propusieron, y declarados cuán agudos son los engaños que hay en el mundo, y cómo todos estos milagros de naturaleza *que nos refieren los autores y la curiosidad tienen mucho de probable y poco de exequible*.¹⁶ (ff. 217-217 v°)

Estas son las palabras finales de *De la juventud* y, por ende, de *Teatro popular*. ¿Cómo debemos considerar la propuesta de Lugo y Dávila si, en el último párrafo, más allá de que se esté hablando de milagros de la naturaleza, se nos dice que lo que refieren los autores tiene mucho de probable y poco de exequible?

¹⁶ La cursiva es mía.

Si consideramos la cantidad de autores citados a lo largo de la colección y la función legitimadora que tiene la *auctoritas* desde el proemio, legitimación que parece revalidarse en cada una de las discusiones previas a cada narración, resulta paradójico, por lo menos, este comentario final.

De todos modos, entiendo que *Teatro popular* es producto del tantas veces mencionado cruce de superficies textuales, pero orientado al deleite. El final no es una paradoja sino un nuevo juego intertextual de los muchos que plantea Lugo y Dávila a lo largo de la lectura de las novelas. Si no, no es posible que la voz narradora opine que no quiere cansar con citas y lugares curiosos y, seguidamente, inserte una suerte de “erudición poliantea” para justificar tal o cual secuencia narrativa. El desplazamiento lúdico que presenta la utilización de la cita erudita marca la hegemonía del *delectare* sobre el *prodesse*.

Además, este amplio manejo de la *auctoritas* demuestra el conocimiento de Lugo de los saberes circulantes de la época, aunque no podemos distinguir si se trata de citas tomadas directamente de los textos originales o si las hace por medio de polianteas. Más allá de cuál haya sido la fuente utilizada por Lugo, lo importante es la función que la referencia erudita cumple dentro del texto y, por ende, en el horizonte de expectativas del lector, acostumbrado a silvas y florilegios. En este sentido, es posible entender también el término teatro del título como resultado de su formación clásica, ya que, como señala Bonilla Cerezo, “durante el Siglo de Oro, la voz «teatro» se usó para aludir a «escenarios de conocimientos», tesoros, muestrarios de usos y costumbres o inventarios de lugares comunes” (39).

Últimas consideraciones

¿Cuántos de los elementos que presenta *Teatro popular* de Lugo y Dávila nos acercan al estudio del fenómeno de la narrativa breve del siglo XVII?

Desde el Proemio al lector hasta la mínima utilización de la *auctoritas* en el interior de las novelas, se revelan los mecanismos de validación que el autor pone en juego y esto refleja una conciencia de la tarea literaria que se va a manifestar en el desarrollo teórico, que tanto llama la atención de los críticos, así como en cada uno de los comentarios metaliterarios de los personajes, que tienden a validar el proceso de transmisión de los relatos.

En principio, ya en el comienzo del Proemio, la referencia al tópico de “dorar la píldora” está emparentada con la “medicina endulzada” del infante don Juan Manuel, considerado uno de los antecedentes en muchos de los estudios sobre la poligénesis de la narrativa breve. Pero también aparece en los tratadistas, entre ellos, el Pinciano que, a través de Fadrique, señala que “[I]os filósofos antiguos quisieron enseñar y dieron la doctrina en fabulosa narración, como quien dora una píldora” (I: 210), observación bastante cercana a la que abre el texto.

Está claro que el intento de legitimación por medio del desarrollo de una teoría poética refleja la necesidad que tenían los escritores del XVII de fundamentar su práctica literaria. Sin embargo, la elección de santo Tomás de Aquino puede resultar curiosa, ¿por qué no leer a Aristóteles directamente o, lo que es común en la España áurea, a través de los teóricos italianos? La elección de un Doctor de la Iglesia para

hablar de poética evidencia que se trata, sin ninguna duda, de un mecanismo de validación del género.

Otro mecanismo de validación es la elección del jardín como escenario para el entretenimiento concertado, ya que remite, por un lado, a Boccaccio y a todo el ambiente de cortesanía que se proyecta desde la tertulia del *Decamerón*, y por otro, al jardín donde Ugo, Pinciano y Fadrique discuten de poética en el marco de la *Philosophia Antigua Poética*.

Por último, también es otro mecanismo de validación la equiparación de novela al concepto aristotélico de fábula que aparecerá, además, ligada a la representación y aquí, creo yo, que nuestro autor juega, intencionalmente o no, con dos conceptos: el de representación como mimesis y el de representación en relación con el tópico del *theatrum mundi*. Juega, mezcla, ¿confunde? Lo cierto es que el concepto original de *mimesis* aristotélica ha sido redefinido en función de la idea de la república como teatro en el que se representan admirables sucesos. Si como señala Marcos A. Morínigo, para los autores y público del XVII “comedias y novelas son un mismo tipo de creación en moldes distintos” (61), la consideración de fábula como representación que encontramos en el “Proemio al lector” también puede ser un indicio de esta ambivalencia de conceptos que llevaron a Avellaneda a atacar al autor del *Quijote* con un “conténtese Miguel de Cervantes con su *Galatea* y comedias en prosa, que eso son las más de sus novelas” (*apud* Morínigo, 61) y que le permitieron a Lope afirmar que “tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte” (183).¹⁷

Además, el juego que propone desde la introducción por medio de la referencia al *ut pictura poesis* horaciano, mantiene la problemática de la representación a lo largo de las novelas, enriquecida, además, con la relación metonímica que se establece entre cada uno de los relatos y el “lugar curioso” que lo originó. Crisol de voces y de textos, se percibe a lo largo de sus páginas la marcada intertextualidad que subyace en la conformación del género.

Teatro popular de Lugo y Dávila no es una colección más. Es una colección que nos hace reflexionar sobre el fenómeno de la novela corta en el siglo XVII. Quizás nuestro autor pueda ser uno de esos escritores a los que se refería Lope en la primera de sus novelas a Marcia Leonarda, uno de esos “hombres científicos, o por lo menos grandes cortesanos, gente que halla en los desengaños notables sentencias y aforismos” (106).

¹⁷ Entiéndase arte como “la facultad que prescribe reglas y preceptos para hacer rectamente las cosas” (*Aut.*). Al respecto, Anne Cayuela señala como un punto en común entre la poética de Lugo y la que Lope expone en *La desdicha con la honra*, la preocupación por el público al que está dirigida la novela, aunque se distingue de la propuesta de *Teatro popular* cuando proclama la ausencia de reglas para componer las novelas: “en este género de escritura ha de haber una oficina de cuanto se viniere a la pluma sin disgusto de oídos, aunque lo sea de los preceptos” (*apud* Cayuela 295).

Obras citadas

- Amezúa y Mayo, Agustín. *Cervantes, creador de la novela corta española*. Madrid: C.S.I.C., 1956.
- Arcos Pardo, María de los Ángeles. *Edición y estudio del Teatro popular de Francisco de Lugo y Dávila*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2009.
- Boccaccio, Giovanni. *Decamerón*. María Hernández Esteban ed. Madrid: Cátedra, 1994.
- Bonilla Cerezo, Rafael. (2011). ««Proemio» e «Introducción a las novelas» del *Teatro Popular* de Francisco Lugo y Dávila. Estudio y edición.» *Edad de Oro* 30 (2011): 27-70.
- Cayuela, Anne. *Le Paratexte au Siècle d'Or. Prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVII^e siècle*. Ginebra: Libraire Droz, 1996.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Novelas Ejemplares*. Mariano Baquero Goyanes ed. Madrid, Editora Nacional, 1976, 2 vols.
- . *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Celina Sabor de Cortazar e Isaías Lerner eds. Buenos Aires, Huemul, 1983.
- Cotarelo y Mori, Emilio. "Prólogo." En Francisco Lago y Dávila, *Teatro popular*. Madrid: Librería de los bibliófilos españoles. v-xxiv.
- Festini, Patricia. "Secretos y mentiras: la percepción engañosa en Cervantes y Lugo y Dávila." En *Actas del I Congreso Internacional Celehis*, Mar del Plata: CELEHIS, 2001 [<http://www.mdp.edu.ar/humanidades/letras/celehis/congreso/2001/actas/E/festini.htm>. Consulta: 23/09/2017].
- . "Collige virgo rosas: El Decamerón y la poética del *delectare* en la novela corta del siglo XVII español." En Gloria Chicote comp.; Lidia Amor y Florencia Calvo eds. *Nuevas miradas sobre la tierra media. El cuento en el occidente europeo, siglos XIV a XVII*. Buenos Aires: EUDEBA, 2006. 157-181.
- . "Sala de recreación de Alonso de Castillo Solórzano: apuntes para una teoría de la novela corta." En Mariana Genoud de Fourcade y Gladys Granata de Egües eds. *Unidad y multiplicidad: Tramas del Hispanismo actual*. Vol. 2. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo-Zeta Editores, 2009. 98-104.
- . "La función lúdica de la comedia en los «saraos entretenidos» de Alonso de Castillo Solórzano." En Debora Vaccari ed. *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. Vol. 4. Roma: Bagatto Libri, 2012. 96-102.
- Genette, Gerard. *Umbrales*. México: Siglo XXI, 2001.
- Gómez, Jesus. *El diálogo en el Renacimiento español*. Madrid: Cátedra, 1988.
- Gutiérrez Hermosa, Luisa María. "La constitución de un arte nuevo de hacer novelas." *Exemplaria. Revista Internacional de Literatura comparada* 1 (1997): 157-177.
- King, Willard. *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid: Anejo X de la *Revista de Filología Española*, 1963.
- Krauss, Werner. "Novela, Novelle, Roman." *Zeitschrift für Romanische Philologie* LX (1940): 16-28.
- Kristeva, Julia. *Semiótica I*, Madrid: Fundamentos, 1981.

- Laspéras, Jean-Michel. *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*. Montpellier: Editions du Castillet, 1987.
- López Pinciano, Alonso. *Philosophía Antigua Poética*. Alredo Carballo Picazo ed. Madrid: C.S.I.C., 1953, 3 vols.
- Lugo y Dávila, Francisco. *Teatro popular: novelas morales para mostrar los géneros de vidas del pueblo, y afectos, costumbres, y pasiones del ánimo, con aprovechamiento para todas las personas*. Madrid: Viuda de Fernando Correa Montenegro, 1622.
- Montero Reguera, José. "El nacimiento de la novela corta en España (la perspectiva de los editores)." *Lectura y signo* 1 (2006): 165-175.
- Morínigo, Marcos A. "El teatro como sustituto de la novela en el Siglo de Oro". *Revista de la Universidad de Buenos Aires* (Vª época) II (1957): 41-61.
- Nagy, Edward. "*Teatro popular*" de Francisco de Lugo y Dávila y la ejemplaridad novelística de Cervantes. Valladolid: Server-Cuesta, 1983.
- Place, Edwin. *Manual elemental de novelística española. Bosquejo histórico de la novela corta y el cuento durante el Siglo de Oro*. Madrid: Victoriano Suárez, 1926.
- Porqueras Mayo, Alberto. "Cervantes y la teoría poética." En *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona: Anthropos, 1991. 83-98.
- Riley, Edward. *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid: Taurus, 1972.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina. *Novela corta marginada del siglo XVII español. Formulación y sociología en José Camerino y Andrés de Prado*. Valencia: Universidad, 1979.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina. *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*. Madrid: Castalia, 1987.
- Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de. *La ingeniosa Elena, agora de nuevo ilustrada y corregida por su mismo autor*. Madrid: Juan de Herrera, 1614.
- Sánchez, Alberto. "De las *Novelas ejemplares* de Cervantes a las *Novelas morales* de Lugo y Dávila." *Anales cervantinos* XX (1982): 135-151.
- Sánchez Jiménez, Antonio. "La poética de la interrupción en las *Novelas a Marcia Leonarda*, en el proyecto narrativo de Lope de Vega." En Valentín Núñez Rivera ed. *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta (siglos XV-XVII)*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2013. 99-114.
- Terracini, Lore. "*Cristal, no marfil*, en «Mientras por competir con tu cabello»." En Lía Schwartz-Lerner e Isaiás Lerner eds. *Homenaje a Ana María Barrenechea*. Madrid: Castalia, 1984. 341-353.
- Vega, Lope de. *Novelas a Marcia Leonarda*. Antonio Carreño ed. Madrid: Cátedra, 2011.