Gonzalo de Céspedes y Meneses entre imitación y experimentación

Giovanna Fiordaliso
Università della Tuscia

Resumen
Entre la vasta pléyade de novelistas del siglo XVII, una voz interesante es la de Gonzalo de Céspedes y Meneses (Talavera de la Reina, 1585 – Madrid, 1638), novelista e historiador poco conocido y estudiado en la actualidad, que gozó en su tiempo de cierta popularidad. Su producción se compone de una media docena de títulos que la crítica se ha apresurado a clasificar dentro de las grandes corrientes de la época sin apenas reparar en el carácter experimental que demuestra. En particular, en la colección de novelas cortas *Historias peregrinas y ejemplares* (Zaragoza, 1623) y en la novela *Varia fortuna del soldado Píndaro* (Lisboa, 1626) es evidente el influjo de las *Novelas ejemplares*, así como la intención del escritor talaverano de seguir los pasos de Cervantes. Este tipo de enfoque puede ser un primer paso hacia el conocimiento y el estudio de un autor menor, consciente de su arte, que en la imitación de Cervantes busca y experimenta modalidades narrativas originales.

Riassunto
Nel vasto panorama degli scrittori del XVII secolo, una voce poco conosciuta e degna tuttavia di attenzione è quella di Gonzalo de Céspedes y Meneses (Talavera de la Reina, 1585 – Madrid, 1638), autore di testi narrativi e storiografici a cui, a tutt'oggi, la critica ha riservato un'attenzione alquanto ridotta. La sua produzione è costituita da sei opere che la critica ha collocato entro le grandi correnti dell'epoca, ignorandone però la forte componente sperimentale. In particolare, la raccolta di novelle *Historias peregrinas y ejemplares*, pubblicate nel 1623 a Zaragoza, e il romanzo *Varia fortuna del soldado Píndaro*, pubblicato a Lisbona nel 1626, sono frutto dell'influenza cervantina, nonché della volontà di Céspedes y Meneses di seguire le orme di Cervantes. Questo tipo di approccio ci permette così di dare rilievo a un autore minore, consapevole della propria arte, che, imitando Cervantes, cerca e sperimenta modalità narrative originali.

Entre la vasta pléyade de novelistas del siglo XVII, una voz interesante es la de Gonzalo de Céspedes y Meneses (Talavera de la Reina, 1585 – Madrid, 1638), novelista e historiador poco conocido y estudiado en la actualidad, que conoció durante su vida cierta celebridad.

Como afirma Pacheco (1975: VII) en su Prólogo a la edición de la novela *Varia fortuna del soldado Píndaro*, publicada originalmente por Céspedes y Meneses en Lisboa en 1626, «sorprende la escasa información de que disponemos respecto a

Recibido el 27/06/2013. Publicado el 16/09/2013

la vida y a la obra de don Gonzalo de Céspedes y Meneses» porque «a juzgar por su círculo de amistades y elogios de sus contemporáneos, es evidente que gozó en su tiempo de cierta popularidad, y de los comentarios de éstos se desprende que sus andanzas y desventuras no fueron tan secretas que escaparan al dominio público» (1975: VII). Sin embargo, apenas nos es posible trazar la silueta biográfica de este autor, a quien la investigación ha dedicado poca atención, pues se ha limitado a desumir de sus prosas, que presentan sin duda un acusado fondo autobiográfico, datos sobre su vida (Cotarelo y Mori, 1906; Fonquerne, 1969; Pacheco, 1975; Madroñal Durán, 1991: 99-108).

Por lo que respecta a su producción, hay que distinguir entre la obra histórica, constituida por tres libros, y la obra de ficción.

En 1622 Céspedes y Meneses publica la *Historia de los sucesos de Aragón*, dedicada al rey, con la que se propone restablecer la verdad sobre los acontecimientos que había provocado en Aragón el asunto de Antonio Pérez: por eso, en los cuatro Discursos que constituyen la obra, recuerda la fidelidad de los aragoneses a su religión y a sus reyes, alaba la excelencia de sus leyes y fueros, enumera los casos de conflicto que existieron con el poder real. En 1631 escribe la *Historia de Felipe IV*: es un texto apologético en el que intenta contestar a los ataques de los franceses, belgas e italianos contra el Rey. En 1635 publica *Francia engañada, Francia defendida*, para refutar los manifiestos publicados en Francia contra España. Estos tres títulos muestran el interés del autor por los asuntos históricos y políticos de su tiempo y el carácter polémico de su nacionalismo.

La obra de ficción se compone de tres títulos también: la primera en aparecer, y la más exitosa de todas, fue el *Poema trágico del español Gerardo y desengaño del amor lascivo* (en Madrid en 1615 la primera parte, la segunda en 1618), novela bizantina con elementos autobiográficos y recuerdos personales[1]; las *Historias peregrinas y ejemplares* salieron a la luz en 1623: se trata de una colección de seis novelas al modo de las *Novelas ejemplares* de Cervantes en la que la 'historia' se une a la 'ficción' a través del diálogo entre la 'verdad' y la 'maravilla'; en fin, la última novela es *Varia fortuna del soldado Píndaro*, texto híbrido publicado –como ya hemos dicho– en Lisboa en 1626, en el que se mezclan temas y estructuras que proceden de las principales modalidades narrativas del tiempo (picaresca, bizantina, morisca, cortesana).

En cierta manera, cabe leer las tres obras narrativas de Céspedes y Meneses como una secuencia en la que el autor trata de borrar los límites entre realidad y ficción, fabulando su propia vida y distribuyendo narración y enseñanza para un público heterogéneo y diversificado. Se trata de un *corpus* reducido, que forma un conjunto relativamente armónico y concebido con una lógica consecuente, en el que se siente siempre la presencia de un autor que tiene un estilo inconfundible y que establece entre las diversas obras, entre los distintos géneros, una relación profunda y compleja.

[1] El éxito de la obra fue inmediato y duradero, como atestiguan las distintas ediciones, por lo menos diecisiete entre 1615 y 1788, y las traducciones que circularon: entre ellas, también una italiana de la primera parte, curada por Barezzo Barezzi y publicada en Venecia en 1630.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

La obra de este autor, que la crítica se ha apresurado a clasificar dentro de las grandes corrientes de la época sin apenas reparar en el carácter experimental que demuestra[2], no es un simple trasvase de motivos o argumentos, sino una verdadera búsqueda, a la manera cervantina, de nuevos moldes narrativos: aunque sea difícil clasificar los tres textos de ficción del autor porque el gusto por el cambio, la innovación y la metamórfosis del género era un rasgo intrínseco de la mentalidad artística barroca y porque la estructura abierta de la novela se mostraba permeable a otros mecanismos genéricos, creemos que la obra del talaverano presenta una modernidad que es consecuencia de su conocimiento y de su lectura de la obra de Cervantes, y en particular de las *Novelas ejemplares,* y de su reflexión sobre ellas.

Enfocar su producción empezando por la influencia cervantina, que se manifiesta en las direcciones de la reflexión sobre aspectos de teoría literaria y de su aplicación en obras concretas, así como en la utilización de motivos argumentales que representan una singular contribución al género narrativo barroco, puede ser un primer paso hacia el conocimiento de un autor menor, consciente de su arte e interesado en la explotación de las posibilidades que la literatura de ficción ofrecía en su tiempo. Sin embargo, la aproximación que proponemos en este estudio no es sólo la búsqueda o el intento de identificar en la obra de Cervantes una posible fuente o un presunto modelo para la escritura de Céspedes y Meneses: preferimos entender la literatura, y sus manifestaciones, como un diálogo entre autores y lectores y ya que los autores son también lectores, y muy exigentes, establecemos una relación directa entre las *Novelas ejemplares* y dos obras de ficción de Céspedes y Meneses, fruto de las posibilidades ofrecidas por una moderna forma de narración ficticia. En este sentido, Cervantes es el punto de arranque en el clima de una profunda crisis de la narrativa precedente, así como de una intensa reflexión sobre las principales cuestiones que se refieren a la ficción, a la imaginación y a la lectura: nuestro autor intenta contribuir a la creación literaria dirigiéndose al público para deleitar y enseñar, representando la realidad en busca de un sentido profundo.

En su estudio preliminar a la edición de las *Novelas ejemplares* de García López, Javier Blasco (2001: IX) afirma: «Leer las *Novelas ejemplares* de Cervantes es una aventura que, más allá del plural universo al que nos conducen los argumentos de sus narraciones, […] nos convierte en espectadores privilegiados del proceso de reflexión (estética y epistemológica) que está gestando la novela moderna». Lo realmente original y fecundo en la escritura cervantina hay que buscarlo en la moderna manera con la que Cervantes, desde el interior mismo del *romance*, replantea la relación entre literatura y vida, poesía e historia, creando un escenario privilegiado para estudiar las diferentes posibilidades que ofrece la literatura en su diálogo con la realidad: Cervantes inaugura un camino creativo en el que caben la reflexión teórica sobre la literatura y la ficción, a la vez que la invención de nuevas fórmulas narrativas para dar voz a la realidad cotidiana y referir una 'experiencia' de lo real. La experimentación cervantina tuvo pues una fértil influencia

[2] Los estudios que la conciernen más o menos directamente, pocos y limitados a subrayar el autobiografismo de su prosa, y las historias de la literatura o los manuales que la mencionan lo hacen con referencias bastante breves que no nos ayudan a descifrar su obra.

ISSN: 1594-378X

en toda una generación de autores barrocos que vislumbraron o entendieron esta revolución formal, fundamento de una serie de cambios sustanciales en temas, motivos, personajes, argumentos que representó el rejuvenecimiento de un género todavía 'en construcción'. Con su obra, Céspedes y Meneses entra en este 'laboratorio de escritura' participando activamente en esta revolución formal y genérica: la lectura personal del arte cervantino le permitió realizar un ejercicio práctico de experimentación a la manera barroca, eliminando las fronteras entre géneros (para empezar, entre novela y comedia, y también entre varios 'tipos' de novela: pastoril, bizantina, picaresca, cortesana, etc.) [3].

La obra de Céspedes y Meneses establece pues con la de Cervantes una relación particular, que observamos a través de dos aproximaciones: desde una óptica más superficial, la presencia de temas y motivos compartidos con las *Novelas ejemplares*, que nuestro autor utiliza para actualizar temas narrativos que provienen de una muy vieja y variada tradición. Desde un punto de vista más concretamente narrativo, Cervantes representa el mejor –y el más próximo– ejemplo para la construcción laberíntica, artificiosa o en cualquier caso compleja de la diégesis a partir de materiales tópicos: a pesar de seguir una tradición muy marcada por pautas argumentales como son la novela griega, la pastoril o la caballeresca, la obra cervantina ya ofrece infinitas posibilidades de variación estructural. Éste pues es el enfoque más profundo: la lectura 'activa' de la obra cervantina le permite a nuestro autor el planteamiento de una estructura narrativa que se construye a través de la relación entre narrador y narratario, autor y lector, y que se abre a una reflexión sobre los conceptos de 'novela', de 'historia' y, por último, de 'ejemplaridad'.

Son, como veremos a continuación, los rasgos constitutivos de las *Historias peregrinas y ejemplares* y de *Varia fortuna del soldado Píndaro*.

1. *HISTORIAS PEREGRINAS Y EJEMPLARES*

Como no podía ser de otra forma, la colección de esas seis novelas no es ajena al influjo de los *novellieri* que circulaban por aquel entonces: Scudieri Ruggeri (1958: 44) afirma que «testimonia la contrazione dell'ampio romanzo d'avventure nella brevità intensa della novella cortese; e ciò anche sull'esempio, possiamo credere, della novella italiana ora naturalmente sottoposta a un processo di selezione e depurazione». Entre las colecciones que Céspedes y Meneses debió conocer, directa o indirectamente, la estudiosa menciona las colecciones de *novelle* de Guicciardini, Straparola, Bandello, Giraldi Cinzio y, por supuesto, el *Decamerón*, que tuvo una difusión, no sólo italiana, sino también europea indudable.

Muy diferente es sin embargo la técnica empleada por Céspedes y Meneses que, cuidadoso lector de Cervantes, en su colección de *historias* utiliza a su gusto la

[3] Afirma Pabst (1972: 56) que comedias y novelas cortas se aproximaron notablemente entre sí y que la conciencia de tales relaciones e interferencias estaba muy viva en la España del siglo XVII: en particular, la novelística sabe conservar una libertad de expresión artística manteniendo abierta las fronteras entre narración y diálogo, estilo de comedia y estilo épico, alejamiento y actualización.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

doble ficción del marco, presente en cambio, como veremos, como recurso estructural muy llamativo en *Varia fortuna del soldado Píndaro*.

Sutilmente, Céspedes y Meneses establece un diálogo entre sus 'historias ejemplares' y las 'novelas ejemplares' cervantinas, así como entre las 'historias' de su colección: los vínculos son múltiples y variados, ya de semejanza, ya de oposición, ya de complementariedad. De esta forma, la colección tiene un sentido en cuanto conjunto de construcción novelesca con un fuerte carácter historicista, en el que el espacio es la clave, el elemento significativo que está íntimamente ligado a los procesos literarios. Veamos de qué forma y en qué medida.

En la colección, la huella cervantina es evidente en el título, en el género y hasta en el número: en el Prólogo a la segunda parte de su primera novela, *Poema trágico del español Gerardo y desengaño del amor lascivo*, el autor había anunciado la publicación de una docena de narraciones de «admirables y peregrinos casos que por sucedidos en nuestra patria parecerán tan maravillosos como notables en su disposición y novedad» (Céspedes, 1946: 120). En la dedicatoria que abre estas *Historias peregrinas y ejemplares*, Céspedes se dirige a su «lector discreto» recordando aquella promesa: «Doce historias te prometí en mi *Gerardo* y otras tantas diera hoy a la emprenta» (Céspedes, 1969: 59) y expresándole también su propósito: «dibujarte el alma de la historia, su verdad efectiva, y tan calificada como la oí a personas de crédito, si bien en el cumplirlo corra peligro el mío» (*Ibidem*). El autor publicará sólo seis novelas: 'historia', 'verdad' son palabras clave, recurrentes en todas para ejemplificar la unión entre realidad y ficción, la invención de hechos acreditados de verídicos, recurso fundamental para hallar una fusión entre Historia y Literatura.

El libro empieza con cuatro capítulos titulados *Breve resumen de las Excelencias y antigüedad de España, teatro digno de estas Peregrinas historias*: en esta parte, el autor establece una relación entre «tales acaecimientos peregrinos» y «sus discursos» que, contados con un estilo más afectado, pudieran «competir con los de Aquiles Tacio, del cantado Heliodoro, o con los ingeniosos y sutiles del divino Ariosto».

Cada novela está precedida por un capítulo descriptivo sobre el *Origen, fundamento y antigüedad* de la ciudad que le sirve de escenario, o sea Zaragoza, Sevilla, Córdoba, Toledo, Lisboa y Madrid: se trata de las ciudades más importantes de la época. Cada ciudad se convierte en teatro y escenario de una novela: *El buen celo premiado*, *El desdén del Alameda*, *La constante cordobesa*, *Pachecos y Palomeques*, *Sucesos trágicos de don Enrique de Silva* y *Los dos Mendozas* son los títulos de las seis 'historias', relatos independientes que podrían ser otros tantos episodios de sus novelas largas, aventuras amorosas que tienen motivos y temas compartidos con las *Novelas ejemplares*, a las que tanto aluden. De esta forma, Céspedes y Meneses intenta conectar con las formas de la cronística y la corografía renacentista, configurando un marco que cuenta con la sanción de lo riguroso y verosímil, desde el que se hace creíble lo expuesto como sucedido en un espacio real y verazmente pintado. Las historias son «peregrinas y ejemplares» por la extremosidad de los casos narrados, que sin embargo, desde el anclaje en una geografía reconocida como cierta, asume el valor de veracidad; realidad y ficción son los dos ejes que le

ISSN: 1594-378X

permiten a nuestro autor desembocar en una conclusión de la que se puede extraer una moralidad, a partir del valor ejemplarizante de personajes y sucesos. La ejemplificación con objeto instructivo o edificante, como unión de lo útil y lo deleitable, se realiza a través del fingimiento de hechos acreditados de verídicos y de la narración de historias como ejercicio artístico novedoso.

Cada novela se puede también muy fácilmente fechar: con la primera, estamos en 1589; la segunda ocurre en la época de Felipe II; estamos en Córdoba en 1520; en Toledo en 1521; en Lisboa y en Madrid durante el reinado de Carlos V. Al mismo tiempo, encontramos personajes que han formado parte de la Invencible, o que pertenecieron al ejército del duque de Alba en Flandes; personajes reales a veces intervienen con papel muy secundario: Felipe II, el duque de Medinasidonia, el duque de Alba.

Desde un punto de vista temático, podemos establecer una relación directa entre estas *historias* y las *novelas* cervantinas: véamosla más detenidamente:

- en *El buen celo premiado*, la más compleja de la colección, estamos en Zaragoza. La novela se construye con un juego de planos narrativos: el hombre que abre la narración es Federico, un fugitivo de la justicia disfrazado de fraile, que se convierte en narratario de la historia que le cuenta Fulgencio, criado que había traicionado a su amo, don Félix. Tenemos pues el cuento dentro del cuento: el tema central de la novela es la historia de amor entre don Félix y doña Elena, contada por un narrador intradiegético, el arrepentido Fulgencio, y colocada en el marco de los trabajos de Federico, que conoce a Fulgencio en una noche en la que ambos coinciden en la cárcel.
- en *El desdén del Alameda*, la protagonista es la Sevilla rica, populosa y cosmopolita de la segunda mitad de Quinientos, la ciudad en la que se desarrollan dos acciones paralelas: por un lado las tensas relaciones entre don Pedro de Castilla y su hermano menor, don Sancho; por otro, el acto de violación por don Sancho que sufre la joven y hermosa Floriana. Como en *La fuerza de la sangre*, el matrimonio final con quien le ha robado la honra garantiza el desenlace feliz, después de varias aventuras que culminan en la anagnórisis, asociada a una analepsis completiva en la que Floriana le recuerda a don Sancho quién es y cuál fue su pecado presentándole a su hijo[4].
- en *La constante cordobesa*, la protagonista es doña Elvira, doncella pobre pero de linaje, que padece un asedio continuo por parte de don Diego, caballero principal pero casado, que salva a la doncella durante una aventura nocturna. Elvira presenta rasgos parecidos a los de *La ilustre fregona*. El enredo de la novela se funda en el tan llevado triángulo amoroso al llegar otro pretendiente, don Juan de Zúñiga. El desenlace es una clara imitación de *El amante liberal*: después de varias pruebas que don Diego tendrá que superar, el galán enviuda y Elvira, más por gratitud que por amor, rechaza a don Juan para casarse con él.

[4] En su estudio sobre el género novelístico en España, Laspèras (1987: 187-189) dedica unas páginas a la estructura de la novela.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X



- en *Pachecos y Palomeques*, una pareja de enamorados viven en medio del odio, rencor y disputas de sus dos familias (clara influencia de Matteo Bandello) en la Toledo imperial. Como en *Las dos doncellas*, la historia relata cómo se soluciona felizmente la peripecia amorosa de dos amantes, con cambios de pareja, rapto y huida a Portugal. Hacia el final de la novela todo acaba en un duelo reglado entre Pachecos y Palomeques, con la intervención de un misterioso caballero negro, que resultará ser la propia doña Juana, heroína de la novela, en una anagnórisis final que muestra la audacia de la dama. Las últimas palabras que cierran la novela son una evidente imitación del final de *Las dos doncellas*.
- en los *Sucesos trágicos de don Enrique de Silva*, el protagonista es un noble portugués que vive en la Lisboa española, enamorado de doña Leonor. Entre travesías marítimas, tormentas furiosas, rapto y fuga del amante, con aventuras parecidas a las de *La española inglesa*, es la única novela con un desenlace trágico, pues la dama, a quien hacen creer que su amante don Enrique había muerto mientras viajaba por Bohemia, decide retirarse a un convento. Por supuesto, don Enrique vuelve pero encuentra a su amada vistiendo el hábito religioso; decide ir a Roma para intentar anular los votos pero encuentra la muerte en las aguas del Mediterráneo.
- *Los dos Mendozas* es la historia de los sucesos de dos hermanos que deciden mudarse a la corte. También en este caso tenemos amores, secretos y misterios que acaban con una anagnórisis y el matrimonio, final feliz, conclusión de la acción narrativa.

Tenemos pues seis novelas que cuentan historias de amor: pasiones, huidas, raptos, mentiras, engaños, disfraces y falsas muertes constituyen una 'receta' narrativa que los lectores de la época parecen apreciar y de la que Céspedes y Meneses se sirve para satisfacer su gusto; son además característicos de la cosmovisión barroca y se relacionan con el tema de la apariencia y de la realidad, pero también con el desengaño y el pesimismo de la época. Viajes y aventuras, juntos al cronotopo del camino, peregrinaciones y encuentros, suelen acabar con la restauración de un equilibrio perdido, sentimental y social, individual y familiar, en el que siempre juega un papel fundamental la intervención de la 'autoridad' externa y superior (los ministros de la justicia, el Asistente del Rey, el Corregidor, el Rey mismo).

Se pueden leer estas 'historias' como variantes de unos mismos temas, como soluciones diferentes a problemas semejantes. Cada novela presenta además una estructura binaria, que depende de la existencia de una pareja a cuyo alrededor se estructura el cuento: según la definición de Avalle-Arce (1975), también aquí encontramos parejas homogéneas (hombre-hombre, mujer y mujer), como los dos hermanos en *El desdén del Alameda*, *Pachecos y Palomeques*, *Los dos Mendozas*, o como los caballeros que luchan por amor en *El buen celo premiado* y en los *Sucesos trágicos de don Enrique de Silva*; parejas heterogéneas (hombre y mujer) como en *La constante cordobesa*. En *Los dos Mendozas* el narrador justifica la presencia de dos protagonistas: «pudo su singularidad y excelencia, no sólo dar dos héroes a mi

ISSN: 1594-378X

historia, sino fama a su nación, gloria a su patria y materia bastante a dejarlos eternizados en la estampa» (Céspedes, 1969: 352). Por eso la colección se presenta como un conjunto armonioso y unitario; pero hay que profundizar algo más.

En la realización de estas 'historias peregrinas', la influencia cervantina tiene un papel fundamental no tanto, o no sólo, en la utilización de este material, sino sobre todo en la creación de un espacio que es real, histórico, y que se convierte en literario, novelesco. Como las *Novelas ejemplares*, todas se presentan como 'historia verdadera': el interés explícito de Céspedes sigue siendo la Historia, concebida no como una realidad objetiva e independiente, sino como material en que hallan confirmación y apoyo sus propios ideales. La historia es huella de la Providencia de Dios en la tierra, es un relato altamente 'ejemplar' y verdadero con el que comprometerse porque habla de la realidad, aunque no lo sea; es un discurso sobre la realidad que pretende ser verdadero, es vehículo de la verdad. Afirma Laspèras (1987: 166) que Céspedes y Meneses «revendique l'investiture de l'histoire dans chacun de ses récits, bien qu'elle ne se manifeste le plus souvent qu'en trompe-l'oeil».

Con este tipo de aproximación, Céspedes y Meneses crea en cada novela un ambiente histórico con puntuales referencias, pero la 'historia' no es sólo ésto: si estas 'historias' son novelas urbanas en las que se describe y dibuja la sociedad del tiempo, y en particular la clase noble y rica que observa y guarda las leyes del honor y de la hidalguía, las reales protagonistas son las ciudades más importantes de la España de entonces. Hablando pues de la realidad y borrando las fronteras entre 'historia' y 'poesía', Céspedes y Meneses construye una discurso literario en el que la atmósfera dibujada y descrita rodea la ficción del suceso narrado, situándolo en un marco que el lector de la época puede reconocer. La ficción tiende por eso a vestirse con elementos del discurso histórico empezando por la descripción del marco urbano.

La ciudad se convierte en esta novelas en una realidad plurifacética: no es sólo escena, teatro, ambiente. Cumple una función codificadora, seductora, informativa y dramática (Del Lungo, 1993: 135). El lector familiarizado con el teatro capta sin duda la teatralidad de algunas secuencias novelescas; en algunos casos, la escena teatral se constituye explícitamente en el centro de la narración, como leemos por ejemplo en *La constante cordobesa*: «no hubo día en quien la plaza del Convento no sirviese de teatro a sus invenciones, a sus máscaras y regocijos y otros públicos juegos» (Céspedes, 1969: 202). En *Pachecos y Palomeques*, se afirma que «toda esta vida y sus acciones y accidentes representan al vivo una farsa o comedia» (Céspedes, 1969: 263); en *Sucesos trágicos de don Enrique de Silva*, se mencionan «los personajes principales de esta tragedia» (Céspedes, 1969: 284). La ciudad, estas ciudades, que Céspedes conoce personalmente, de las que utiliza la topografía para conferir más verosimilitud a su relato o para crear un ambiente particular, estructuran el relato mismo, garantizan su dinamismo, que procede del cronotopo del viaje y del camino. Zaragoza, Sevilla, Córdoba, Toledo, Lisboa y Madrid son siempre punto de partida y de regreso, el lugar en el que se crea el problema de amor y de honor, que se soluciona después de la peregrinación de los amantes, o de uno de los amantes.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

El dinamismo, el movimiento de cada intriga nos llevan además a una geografía dilatada, en territorios que están más allá de las fronteras españolas: Italia, Flandes, Alemania son los destinos pasajeros de los personajes, mundos distintos del español que con España se relaciona y se enfrenta. El espacio geográfico, concreto, se explicita en función de una necesidad literaria: llamar la atención del lector sobre lo que se está escribiendo, advertirle de que se encuentra ante algo conocido pero nuevo, habitual pero original porque cada 'historia' es un 'ejemplo' con el que plantear la relación entre literatura y vida, poesía e historia, imaginación y realidad.

1.1 La primera persona narrativa

En el marco de la ciudad, las 'historias' ocurren creando un espacio literario en el que siempre se oye una voz narradora, una primera persona que no es nunca uno de los personajes. Estos últimos se convierten, pues, en 'actantes', o 'actores', de las aventuras, contadas por alguien que nunca se identifica, pero que garantiza la coherencia, la unidad y, sobre todo, la 'verdad' de lo que está contando.

Son muchísimas las intervenciones del narrador, en algunos casos meros recursos retóricos con los que estructurar la narración, en otros, paréntesis para comentar lo que se cuenta, proporcionando 'consejas' y 'consejos' (Rico, 1976): en estas pausas para la reflexión, objeto de comentario son la fortuna y la Providencia, la naturaleza humana, sus virtudes y sus defectos, mirados todos a través del comportamiento de los personajes, el honor y la honra, así como la escritura y la narración misma. En *El desdén del Alameda*, por ejemplo, el narrador comenta el encuentro entre don Sancho y Floriana y la agnición final: «Don Sancho podía, con justísimas, causas, tenerse por dichoso; porque no sé yo quién será el ciego y falto de discurso que así no lo confiese, ponderando el fracaso de aquella triste noche. [...] ¿Quién, pues, será en esta ocasión el atrevido que dé al soberbio don Pedro [...] aquesta impensada salida? [...] Tales disposiciones y rodeos son secretos y juicios de Dios, a quien hemos de venerar y no inquirir» (Céspedes, 1969: 157).

En todas las novelas hay muchos verbos declarativos con los que la primera persona introduce el discurso: «pienso», «digo», «sé», «diré», «dudo», «puedo afirmar», «sospecho»,«creo», «tengo por cierto», a los que corresponde la otra cara de la moneda, o sea el 'tú' o el 'vosotros' en los varios «como oiréis», «como ahora sabréis», «para que entendáis», «háseme olvidado advertiros», «quede a la consideración del lector», etc. Al mismo tiempo, el narrador repite muchas veces cuál es «mi propósito», «mi intento», «mi pretensión», «mi asunto». En *El desdén del Alameda* por ejemplo leemos: «No excuso en aquesta sazón el suspender mi historia a una breve consideración, pues es sin duda que, a no dejar digeridas las muchas que pueden ofrecerse, fuera poner en contingencia la verdad y no facilitar sus repugnancias.» (Céspedes, 1969: 130). *Pachecos y Palomeques* comienza repitiendo este punto: «Sucedió en esta imperial ciudad el caso de quien al presente escribo, con la verdad y fe que he protestado» (Céspedes, 1969: 225).

En este tipo de escritura híbrida, en la que se tejen la narración de sucesos y aventuras con descripciones, pausas reflexivas y comentarios, Céspedes y Meneses aprende de Cervantes la mezcla entre oralidad y escritura: prueba de ello es la

ISSN: 1594-378X

alternancia y el intercambio entre los verbos 'decir' y 'escribir', 'leer' y 'entender'. Afirma Moner (1989: 94) que se trata de «autant de chevilles qui émaillent le récit et témoignent de ce parti-pris du narrateur de se produire à l'avant-scène d'où il n'hesite pas à apostropher les personnages ou à interpeller le lecteur»: de esta forma, «le lecteur se trouve ainsi étroitement impliqué dans le texte et incité à y rechercher cette matière spécifique que le narrateur dépose dans les interstices du récit» (Moner, 1989: 94).

Pero hay también páginas en las que el 'yo' interviene para ir más alla de la construcción retórica: desde este punto de vista, todas las novelas presentan rasgos interesantes que nos permiten leerlas como una prueba diferente a la que el narrador subordina el cuento.

Detengámonos en *La constante cordobesa*: para empezar, la primera persona organiza el discurso describiendo –como siempre ocurre en esta colección– la ciudad, los protagonistas y el marco histórico. Luego interviene, añade, se justifica, comenta, se dirige al «curioso lector»:

> Y así no pienso yo que debe aquella generosa ciudad a ningún hijo suyo más honrosas hazañas en su provecho ni mayores servicios en su defensa que a los de aquestas casas referidas, de quien si me fuera lícito contarlas fácilmente desempeñara mi verdad su crédito. Pero aunque se alargue el suceso, ya que no las mayores, diré, entre tantas, dos, en que, supuesto que voy a realzar y engrandecer más convenientemente el héroe principal de esta historia habrá de suplírseme su breve dilación; fuera de que también apetecerá el curioso saber con gusto, con la antigüedad y excelencia de sus claros ascendientes de don Diego, la causa original y tan decantada en España de haberse llamado *Campo de la Verdad* aquel llano extendido que tiene su ciudad pasado el puente. [...] Y así, por escribir solamente lo importante al intento, diré... (Céspedes, 1969: 166-167; 173)

Tenemos aquí todos los ingredientes de que Céspedes y Meneses se sirve para escribir sus 'historias': la verdad y el crédito, el héroe, el curioso lector. Si en esta colección el narrador está haciendo un «discurso breve y amoroso y aun igualmente cortesano y humilde» (Céspedes, 1969: 192), es él mismo quien garantiza la 'verdad' de lo que está contando y que se arrima a otra 'verdad': la de los libros, la de «autores diversos» (Céspedes, 1969: 211) que nos indican el camino, que nos cuentan una 'experiencia' con la que el lector puede «satisfacer su duda, ver con los ojos su desengaño y el mejor abono de mi crédito» (Céspedes, 1969: 280).

Convencido de que no todo 'fingimiento' es necesariamente 'mentira', según las consideraciones del Pinciano, hay que distinguir entre la mentira que busca el engaño y el artificio de una 'fábula' que esconde en su seno una verdad de carácter histórico o moral. A través de la perspectiva de este narrador, de su punto de vista que nunca se oculta, al lector se le quiere ofrecer el doble goce del contenido de la historia y de la admiración por la manera en que se narra, porque la narración ficticia puede ser un discurso que dice la verdad desde el puro

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

'fingimiento': con esta doble obligación, el narrador justifica su intrusión directa en la obra, sustituyendo, como afirma Ruta (2002: 129) para las *Novelas ejemplares*, 'las ocasiones de debate externas a las narraciones que la existencia de un marco permite en las otras colecciones de novelas'. El lenguaje de la ficción se convierte pues en el de la figuración de la verdad, re-creada en esos escenarios reales y ficticios al mismo tiempo.

Otro ejemplo interesante es el capítulo VI de *La constante cordobesa*, donde la narración se suspende y el narrador se dedica a una serie de comentarios sobre la resolución de doña Elvira que, para guardar su honra, decide alejarse de don Diego, dejando su ciudad. Son dos páginas en las que la interrogación retórica estructura las oraciones para llamar la atención del lector, para dirigir su empatía hacia la dama, pero al mismo tiempo hacia el galán: «¿Quién, pues, en este punto, supiera ponderar la locura y el furor que se apoderó de este perdido mozo? ¿Quién el sangriento ánimo con que se puso en términos de quitarse la vida? [...] De mí puedo afirmar que no me atrevo; y así sólo diré que...» (Céspedes, 1969: 185).

En algunos casos, el narrador juega con el lector y con sus personajes. En *Sucesos trágicos de don Enrique de Silva* el narrador comenta lo que está contando diciendo: «Ya yo estoy esperando en don Enrique si el verse con tan nuevo estado y sin remedio las cosas de su prima le obligan a desengañarla, le fuerzan a declararse con ella» (Céspedes, 1969: 305). También el cambio de tiempo verbal, del pretérito indefinido al pretérito perfecto o al presente, ocurre con frecuencia para alejarse de lo que se está contando y comentar desde el presente de la narración. Las fórmulas utilizadas por el narrador: «volviendo a nuestra historia», «cortamos el hilo del discurso», «en el discurso de la *Historia* que tenemos entre manos», sólo para poner unos ejemplos, nos indican la voluntad de estructurar la narración dirigiéndose siempre al destinatario.

Ahondando en la totalidad textual de la colección como sistema o, mejor dicho, como macrotexto en el cual cada historia es una microestructura autonóma que se articula con las demás dentro de una macroestructura, se constata que las distintas soluciones temático-formales presentes en las seis 'historias' son variantes en la realización de una lógica del cuento que las acomuna a todas. La lección cervantina se concreta, pues, en la creación de esta estructura textual en la que la 'ejemplaridad' se relaciona con el tipo de 'producto' que el autor ha preparado para su lector. En cuanto lector de Cervantes –y no sólo–, Céspedes y Meneses entendió e interpretó muy bien la novedad representada por las *Novelas ejemplares*: con una ejemplaridad peculiarmente literaria, escribe, parafraseando el título cervantino, otros «ejemplos de novedades», realiza un acto narrativo que se inserta en un discurso teórico que considera la ficción *sub speciae utilitatis*.

2. *VARIA FORTUNA DEL SOLDADO PÍNDARO*

En *Varia fortuna del soldaod Píndaro* hallamos trazas de la picaresca, técnicas de la novela sentimental, argumentos de la narrativa bizantina y cortesana, referencias a la novela morisca y a la literatura militar: motivos temáticos, *topoi* recreados en un texto que, para satisfacer el placer y el deleite de los lectores, desarrolla el gusto por la narración de aventuras –amorosas y no sólo– y anuncia una 'per-

ISSN: 1594-378X

meabilidad' característica de muchas obras de aquellos años. Para componer su texto, Céspedes y Meneses aprovecha las posibilidades que proceden de las aventuras amorosas siguiendo los mismos parámetros estructurales que Cervantes; al mismo tiempo, las peripecias de la vida de los soldados, objeto de reflexión moral, permiten aunar el gusto por la pintura de ambiente degradados, las pruebas de ingenio de los protagonistas con la aspiración a una verdad que sea a la vez reflejo de la historia cierta y de un ideal de comportamiento ético y social, jugando con la fortuna y el desengaño. También en *Varia fortuna*, como en las *Historias peregrinas y ejemplares*, Céspedes y Meneses sigue a Cervantes poniendo sobre el tapete de la 'mesa de trucos' de la escritura una serie de ideas sobre el amor, la justicia y la literatura, muy actuales en su tiempo.

Como ya ha señalado González-Barrera (2009: 761-776), la imitación cervantina se concreta en esta novela en unas coincidencias con *Las dos doncellas*, *La señora Cornelia*, *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*.

Se trata de paralelismos temáticos: en el capítulo 19 del primer libro de *Varia fortuna*, Píndaro, hospedado en un mesón de Sanlúcar junto a su amigo don Francisco, escucha de noche un llanto desconocido que proviene del otro lado de la pared:

> habiendo yo quedádome en la cama solo, y aun agravado de aquellos pensamientos, oí, no sin muy grande espanto y alteración de mi espíritu, como de rato en rato lloravan y gemían cerca de mi cabeza; cosa que, siendo repetida y advertida de mi diversas veces [...] causó en mi alma no pequeños recelos. Senteme sobre el lecho, ensanché el corazón y alargué las orejas, y con grande silencio bolví a entender aquel rumor confuso; torné a oyrle mejor, tanteé el aposento, y al fin, bien satisfecho, caí en que procedía de otro, pared en medio, y con quien alindavan unos flacos tabiques. (Céspedes, 1975: I,182-183)

Llantos y suspiros que encontramos también en el mesón de Castilblanco, donde se inicia la narración de *Las dos doncellas*:

> a poco más de la media noche comenzó a suspirar tan amargamente que con cada suspiro parecía despedírsele el alma, y fue de tal manera que, aunque el segundo dormía, hubo de despertar al lastimero son del que se quejaba. Y admirado de los sollozos con que acompañaba los suspiros, atentamente se puso a escuchar lo que al parecer entre sí murmuraba. (Cervantes, 2009: II, 204)

Los dos huéspedes misteriosos tienen muchos rasgos en común: al principio nadie conoce su identidad –ni siquiera su sexo–, viven encerrados en sus aposentos y, después de algunas pesquisas, resultan ser mujeres abandonadas. En ambos casos, su situación desesperada incita la compasión de los protagonistas, que les prometen ayuda, pero antes suplican conocer la historia:

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

> asegurada con juramentos y promesas en nuestro trato y su mejor decoro, regalada y servida de nuestras flacas fuerzas, acariciada del hospedaje en que la agasajamos, y ofreciéndola con muy sanas entrañas su remedio y nuestra ayuda, la convencimos y obligamos a que nos diese cuenta de las desdichas que continuo lloraba. Y así, una siesta, después de haber comido, no pudiendo resistir más a nuestra importunación, comenzó a relatarlas, desempeñándose con el razonamiento que se sigue. (Céspedes, 1975: I, 186-187)

> y si esta compasión que os tengo y el presupuesto que en mí ha nacido de poner mi vida por vuestro remedio, si es que vuestro mal le tiene, merece alguna cortesía en recompensa, ruégoos que la uséis conmigo declarándome, sin encubrirme cosa, la causa de vuestro dolor. (Cervantes, 2009: II, 205)

En ambos casos, estamos en presencia de doncellas en búsqueda de los esposos, aunque sus trabajos acaben de manera diferente. Las mujeres esconden la misma sorpresa: ya conocían a sus bienhechores, aunque ni ellas se dan cuenta hasta más adelante. En *Varia fortuna*, la mujer se llama Elvira y es la misma dama sevillana que, en mitad de la noche, había confundido a Píndaro con su amante, entregándole un cofre; en *Las dos doncellas*, Teodosia, sin saberlo, está confesando su deshonra a su propio hermano.

El encuentro con Elvira y la entrega del misterioso cofre se convierten en eje de la acción durante varios capítulos, en los que Céspedes crea con maestría momentos de expetación y sorpresa: mil accidentes se suceden para que Píndaro y su camarada no puedan abrir el cofre y, cuando por fin lo consiguen, otros tantos entorpecen la solución final de su misterio. La apertura del cofre y la averiguación de la identidad de la misteriosa dama convergen en un mismo punto, en el que se presenta también a don Alonso, galán egoísta e inconstante, de cuyo fracaso es instrumento involuntario el propio Píndaro.

En el segundo libro encontramos el motivo literario del niño abandonado al poco tiempo de nacer: un recurso tan antiguo como la propia literatura, que en *Varia fortuna* representa el enredo central en una 'secuencia de enlace' (González Rovira, 1996: 211) fundamental para el relato de otro caso amoroso en el que Píndaro tiene, sin saberlo, función de tercero.

Se trata de los amores de Anselmo, célebre nombre cervantino, y Estela: un bebé recién nacido es el centro de la trama, contada por un cura según los moldes de la acción *comediesca*, que arranca con la entrega del niño a un desconocido, aprovechando el abrigo de la noche. La escena rememora el inicio de *La señora Cornelia*: estamos por la noche, en secreto, y de manera fortuita:

> Al fin, echa esta salva, entramos, como dije, en Ocaña al ponerse la luna, cuya ausencia, aun siendo las tres de la mañana, dejó el lugar con más obscura sombra; pero ni aquesto pudo escusar que no fuésemos vistos desde una alta

ISSN: 1594-378X

> ventana, por la cual, al atravesar una calleja angosta, yo, que iba el último, fui llamado con una fácil seña. A los principios mal pude discurrir si era hombre o mujer, mas en prosiguiendo la voz, su blandura y sonido confirmó lo postrero. Díjome:
> —¡A, caballero! Suplicoos que paréis y me digáis si sois de aquesta villa.
> Aquí, reparando la mula, la respondí que no; con que, mostrando más contento, me bolvió a repetir:
> —Pues de nuevo os suplico que ya que el cielo me ha hecho tan dichosa, guiando a este puesto cosa tan conveniente para mi vida y honra, que os sirváis de atenderme. (Céspedes, 1975: II, p. 110)

> Era la noche entre escura, y la hora, las once; y habiendo andado dos o tres calles, y viéndose solo y que no tenía con quién hablar, determinó volverse a casa, y poniéndolo en efeto, al pasar por una calle que tenía portales sustentados en mármoles oyó que de una puerta le ceceaban. La escuridad de la noche y la que causaban los portales no le dejaban atinar al ceceo. Detúvose un poco, estuvo atento, y vio entreabrir una puerta; llegose a ella y oyó una voz baja que dijo:
> —¿Sois por ventura Fabio?
> Don Juan, por sí o por no, respondió:
> —Sí.
> —Pues tomad —respondieron de dentro—, y ponedlo en cobro y volved luego, que importa. (Cervantes, 2009: 243)

La primera reacción también es la misma en ambos relatos: ellos colaboran, encubriendo el entuerto, y buscan inmediatamente una nodriza para amamantar a la criatura. Recurren a la señora más cercana de mayor edad para que les ayude en su nueva tarea. La compleja trama novelesca de engaños, recelos, matrimonios secretos tiene un final feliz para unos y otros: en el caso de *Varia fortuna*, hay que decir que se trata de la única historia de amor con un desenlace afortunado.

Estas coincidencias son las que detecta González-Barrera en el estudio mencionado; con el mismo enfoque, se pueden añadir las que proceden del influjo de *El celoso extremeño* y de *La gitanilla*.

El episodio quizá más extenso del primer libro es el de los amores de don Gutierre y Hortensia, que la crítica ha interpretado como versión libre, o como relectura, de la *Historia de duobus amantibus* de E. S. Piccolomini (Ravasini, 1995-1998: 45-47; Núñez Rivera, 2006: 651-659). También Piccolomini juega al papel de *novelliere* en una ficción encubierta como realidad por medio del marco de las cartas: remite a un trasfondo histórico, a una personalidad política contemporánea para adoctrinar y amonestar a través de la magia de la ficción literaria, construida como juego con los elementos de la retórica. Es un juego delicioso, complejo como un laberinto en el que autor y lector se dan cita.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

A través del punto de vista de Píndaro, criado y confidente del enamorado don Gutierre, conocemos a Hortensia, dama muy hermosa y virtuosa, casada «contra su gusto y aun contra su natural inclinación, que aspiraba a ser monja» (Céspedes, 1975: I, 105). Su esposo es un viejo celoso, Camilo:

> un indiano, hombre de grande hacienda, si bien de más dineros que gentileza y partes, más años que cincuenta, exteriores indignos, interiores escasos, mesquino como perulero, menudo como mercader, caviloso como tratante, desconfiado como humilde, celoso como feo y importuno y pesado como viejo. Mirad que unión haría mezcla tan discordante, dicha se estaba ella. (Céspedes, 1975: I, 105)

Serán muchos los trabajos con los que los dos amantes, Gutierre y Hortensia, tendrán que enfrentarse, contados por un joven Píndaro, ingenuo y sin mucha experiencia. En el desarrollo de este primer caso de amor de la novela, Camilo actúa tal como Carrizales en *El celoso extremeño*; el 'caso' amoroso acaba con un desenlace trágico, útil para advertir al protagonista mismo y el lector.

El mundo de los gitanos tiene en cambio un papel importante en otro enredo amoroso presente en el segundo libro: protagonista es el mismo Píndaro, que rechaza el cortejo de la enamorada e imprudente Julia. Sin desanimarse, la pobre doncella pide ayuda a una gitana, que la engaña con embustes mientras sus hermanos intentan robar en casa de Julia y de su madre, donde también Píndaro vive. La presentación de los usos y costumbres de los gitanos, sus robos y mentiras se coloca en el Madrid de la época, escenario de este segundo libro, pero también realización de los cronotopos del 'encuentro', del 'camino' y de la 'aventura' (Bachtin, 1989), centrales, como ya hemos visto, en las *Historias peregrinas y ejemplares*.

Teatro de muchos episodios de la novela es también la Sevilla pícara y libertina, 'refugio de pícaros' que Cervantes dibuja en *La ilustre fregona* y en *Rinconete y Cortadillo*: a la ciudad Céspedes y Meneses se refiere mencionando las gradas, el corral de los Naranjos y otros lugares (calles, puertas) que le permiten al lector de su época identificar la ciudad andaluza en su doble vertiente. Como afirma Rey Hazas (2009: 203), «dentro de Sevilla, la ciudad más grande de la España áurea, con unos 135.000 habitantes a finales del XVI, hay otra ciudad, otro mundo pequeño, secreto y oculto, para acceder al cual es necesario atravesar literalmente una frontera, como si de otro país se tratase». Un mundo aparte que está dentro de la Sevilla pública, oficial y honorable, pintada en *El desdén del Alameda*; un mundo en miniatura, con sus propias leyes, al que ya Cervantes había dado voz y que Céspedes y Meneses vuelve a representar con los mismos rasgos y pormenores.

2.1 Una novela con marco

Hay que detenerse ahora en la estructura de la novela: el texto se compone de una Introducción y de dos libros, respectivamente de 23 y 28 capítulos. La Introducción se abre con un inicio *in medias res* en el que un narrador anónimo, re-

ISSN: 1594-378X

fugiado en un convento de la costa cantábrica, cuenta su encuentro con un soldado herido, que está huyendo de la justicia porque acaba de matar en una riña al hermano de su amada, Isabela. El narrador le cuida y le cura y el soldado, obligado por la amistad que se ha granjeado, se presta a contar su vida: no lo hace de palabra, sino por escrito, dejando a nuestro narrador «dos legajos en forma de cuadernos» (Céspedes, 1975: I, p. 23) y diciéndole: «Vedlos y corregidlos, pues para todo hay tiempo en vuestra reclusión y mi convalescencia, y si ya os parecieren dignos de publicarse, vuestro consejo será su ejecución; de ellos y de su dueño podréis hacer lo que por bien tuviéredes» (*Ibidem*).

A la Introducción sigue pues el Primer Libro, en el que leemos la historia de la vida del soldado escrita –según la ficción creada por Céspedes– por él mismo: la Introducción es pues el marco con el que se crea una ilusión de verdad, un artificio que le permite a nuestro autor diluir la frontera entre la realidad y la ficción, entre verdad o verosimilitud, entre lector y texto. No sólo: utilizando este tipo de recurso, el hombre se convierte en un «espacio de escritura» (Blasco, 2005: 23) que necesita de un acto de lectura para existir, pero que sobre todo indica esa transformación en materia de que se alimenta la vida. Vida y lectura se confunden hasta llegar a constituir una sola operación; vivir y leer son caminos idénticos respecto a la experiencia, caminos superpuestos que conducen a un mismo final: la vida ha de ser modelada sobre la pauta de los libros, y los libros tienen la misión de enseñar al lector cómo vivir.

La lectura necesita una implicación por parte del lector y un distanciamiento crítico para creer en la verdad fingida de la fábula y para entender donde acaba el texto y empieza la vida real.

Si la novela es un juego en el que se habla de la realidad desde la ficción, Céspedes y Meneses imita a Cervantes creando esta compleja estructura para su novela de la madurez y nos advierte que a la letra impresa hay que juzgarla desde la curiosidad o la severidad, porque ningún lenguaje escrito es capaz de traducir la realidad, sólo reflejarla como una especie de espejo del mundo.

Con este tipo de actitud, el narrador anónimo de la Introducción motiva su decisión de publicar la historia de la vida del soldado:

> sumamente contento, leyéndolos despacio, y viendo atentamente casos tan peregrinos y prodigiosos, no quise que careciese el mundo de ellos por mi pereza y cortedad. Este respecto justo los ha puesto en la estampa, de adonde salen hoy a que la curiosidad los admire y la severidad los censure y enmiende; y por lo menos ésta, siendo siempre deudora a mi buen deseo, no le podrá negar el metal rudo y pobre que con tales discursos ofrece a sus martillos cada día, ni aquélla la entretenida variedad con que procura divertirla y grangearla. (Céspedes, 1975: I, 23-24)

Crea con este artificio una doble ficción –muy parecida a la de *El buen celo premiado*– y establece al mismo tiempo una relación con el lector: mirando de reojo a Cervantes, Céspedes y Meneses busca la complicidad del lector porque convir-

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

tiendo el texto en un acto de lectura, lector y autor disfrutan de la misma experiencia. Y con este recurso, escenifica la identificación entre vida y escritura, experiencia y literatura.

3. CONCLUSIONES

Aunque en sus páginas Céspedes y Meneses nunca mencione a Cervantes, podemos establecer una relación de dependencia entre la producción del escritor talaverano y las obras maestras de Cervantes. El influjo se manifiesta en el empleo de ciertas metáforas y de elementos temáticos presentes en la tradición novelística de la época, pero sobre todo en la reflexión sobre el *discurso literario*, que equivale a una defensa de la literatura que nunca se contrapone a la vida. Si Cervantes crea un nuevo género literario en el seno del *romance* y de sus mismos materiales, abriendo un fecundo diálogo entre las diferentes relaciones que la literatura establece con la realidad en los distintos universos de uno y otro género, Céspedes y Meneses se adhiere a esta propuesta estética y literaria nueva y moderna. Representando la vida humana con el propósito de hacer evidente su sentido, este tipo de ficción se dirige a un público que ya no se reconoce en el sistema de valores presente en los libros de caballerías y que por tanto necesita uno nuevo para la nueva recepción de la realidad. Son varias las formas literarias que se intercalan, enlazan y se integran en *Historias peregrinas y ejemplares* y en *Varia fortuna del soldado Píndaro*, textos que no son un amontonamiento informe, sino que proceden de un material seleccionado, preparado, ordenado y articulado de acuerdo con un sistema estructural pensando en el deleite y en el aprovechamiento del más variado público.

Esta rápida incursión en los mundos de las *Historias peregrinas y ejemplares* y de *Varia fortuna del soldado Píndaro* puede ser un primer paso para entender cuánto su autor no quiso desprenderse de las normas estéticas de su tiempo, que no entorpecen, sino facilitan su creación literaria. Imitando a Cervantes y experimentando, Céspedes y Meneses nos ha dejado una prosa que utiliza las tendencias novelescas de su tiempo para expresar y dar voz a sus propias inclinaciones narrativas: en sus creaciones se descubre la proyección de sus recuerdos y de su pensamiento en la mezcla de verdad y de fábula, consecuencia de la violenta irrupción de la vida en la literatura y expresión de una angustiosa situación social que busca la directa comunicación con el lector.

Bibliografía

ARAGONE, Elisa (1961) «Barezzo Barezzi, stampatore e ispanista del Seicento», *Rivista di letterature moderne e comparate*, 14, pp. 284-312.

AVALLE ARCE, Juan Bautista (1961) *Deslindes cervantinos*, Madrid, Edhigar.

----- (1975) *Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelona, Ariel.

BACHTIN, Michael (1989) *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.

ISSN: 1594-378X

BLANCO AGUINAGA, Carlos (1957) «Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XI, pp. 313-342.

BLASCO, JAVIER (2001) «Novela ("mesa de trucos") y ejemplaridad ("historia cabal y de fruto")», in Cervantes, 2001: IX-XXXIX.

----- (2005) *Cervantes, raro inventor*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.

CERVANTES, Miguel de (2001) *Novelas ejemplares*, ed. de J. García López, Barcelona, Crítica.

----- (2009) *Novelas ejemplares*, ed. de H. Sieber, Madrid, Cátedra.

CÉSPEDES Y MENESES, Gonzalo de (1946) *Poema trágico del español Gerardo y desengaño del amor lascivo*, en Cayetano Rosell ed., *Novelistas posteriores a Cervantes*, Madrid, B.A.E., pp. 117-271.

----- (1969) *Historias peregrinas y ejemplares*, ed. de Y.-R. Fonquerne, Madrid, Castalia.

----- (1975) *Varia fortuna del soldado Píndaro*, ed. de A. Pacheco, Madrid, Espasa-Calpe.

COTARELO Y MORI, Emilio (1906) «Prólogo» a Céspedes y Meneses, Gonzalo de, *Historias peregrinas y ejemplares*, Madrid.

CÚCALA BENÍTEZ, Lucía (2006) «Céspedes y Meneses y la novela griega. La providencia en *El español Gerardo* y en las *Etiópicas*», *Etiópicas*, 2, pp. 335-362.

DEL LUNGO, Andrea (1993) «Pour une poétique de l'incipit», *Poétique*, 94, pp. 131-152.

FONQUERNE, Yves-René (1969) «Introducción biográfica y crítica» a Céspedes y Meneses, 1969.

GONZÁLEZ-BARRERA, Julián (2009) «Soldados, doncellas y expósitos: Gonzalo de Céspedes y Meneses, un fiel lector cervantino», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LVII.2, pp. 761-776.

----- (2010) «Una deuda en Gonzalo de Céspedes y Meneses: la vitalidad del modelo bizantino en las *Historias peregrinas y ejemplares*», *Revista de Filología Española*, XC.2, pp. 233-256.

GONZÁLEZ ROVIRA, Javier (1996) *La novela bizantina de la Edad de Oro*¸ Madrid, Gredos.

GUILLÉN, Claudio (1957) «La disposición temporal del Lazarillo de Tormes», *Hispanic Review*, XXV, pp. 246-279.

----- (1967) «Luis Sánchez, Ginés de Pasamonte y el descubrimiento del género picaresco», in *Homenaje e Rodríguez-Moñino*, Madrid, Castalia, vol. I, pp. 221-231; ahora en Id. (1988), *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Crítica, pp. 197-211.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

GÜNTERT, Georges (1995) «Tipología narrativa y coherencia discursiva de las *Novelas ejemplares*», en P. Fröhlicher y G. Güntert, *Teoría e interpretación del cuento*, Bern-New York, Peter Lang, pp. 126-142.

IFE, Barry W. (2009) *Lectura y ficción en el Siglo de Oro. Las razones de la picaresca*, Barcelona, Crítica.

LASPÉRAS, Jean-Michel (1987) *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, Université de Montpellier.

LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1984) *Variedades de la ficción novelesca*, in *Historia y crítica de la lietratura española*, vol. II, a cura di F. Rico, Barcelona, Ed. Crítica, 271-279.

LÓPEZ GRIGERA, M. Luisa (1994) *La retórica en la España del Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca.

MADROÑAL DURÁN, Abraham (1991) «Sobre el autobiografismo en las novelas de Céspedes y Meneses a la luz de nuevo documentos», *Criticón*, 51, pp. 99-108.

MONER, Michel (1989) *Cervantes conteur. Écrits et paroles*, Madrid, Casa de Velázquez.

NÚÑEZ RIVERA, Valentín (2006) «Un avatar tardío de la ficción sentimental. Céspedes y Meneses ricrea a Piccolomini», en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, PUM/Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, pp. 639-650.

OROZCO DÍAZ, Emilio (1992) *Cervantes y la novla del Barroco*, Universidad de Granada.

PABST, Walter (1972) *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, Madrid, Gredos.

PACHECO, Arsenio (1975) «Prólogo» a Céspedes, 1975.

PALOMO, M. del Pilar (1976) *La novela cortesana (Forma y estructura)*, Barcelona, Planeta Editorial.

PITTARELLO, Elide (1980) «Sulle tecniche narrative de *El español Gerardo* di Gonzalo de Céspedes y Meneses», *Rassegna Iberistica*, vol. 8, pp. 3-46.

RAVASINI, Ines (1998) «Percorsi intertestuali tra citazione e rifacimento: dalla *Historia de duobus amantibu*s di Enea Silvio Piccolomini alla *Varia fortuna del Soldado Píndaro* di Gonzalo de Céspedes y Meneses», en *Studi in onore di Vito Carofiglio*, a cura di G. Dotoli, *Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Staniere*, terza serie, XII, pp. 45-57.

REY HAZAS, Antonio (1996) «El *Quijote* y la picaresca: la figura del hidalgo en el nacimiento de la novela moderna», *Edad de Oro*, XV, pp. 141-160.

----- (2003) *Deslindes de la novela picaresca*, Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, Col. Thema.

ISSN: 1594-378X

----- (2009) «Andalucía en las *Novelas ejemplares* de Cervantes: una reflexión sobre el espacio novelesco cervantino», *Anales cervantinos*, XLI, pp. 189-215.

RICO, Francisco (1976) *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral.

RIPOLL, Begoña (1991) *La novela barroca. Catálogo bio-bibliográfico*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991.

RUTA, Maria Caterina (2002) «Los comienzos y los finales de las *Novelas ejemplares*», *AISO, Actas VI*, pp. 111-138.

SCUDIERI RUGGERI, Jole (1958) «Céspedes y Meneses narratore», *Anales de la universidad de Murcia*, XVII, pp. 33-87.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X