



Enhebrar o encuadrar: la narrativa áurea frente a sí misma

Manuel Piqueras Flores

<ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0109-1704>>

Universidad de Jaén (España)

mpflores@ujaen.es

JANUS 12 (2023)

Fecha recepción: 2/12/23, Fecha de publicación: 11/12/23

<URL: <https://www.janusdigital.es/articulo.htm?id=275>>

<DOI: <https://doi.org/10.51472/JESO20231225>>

Monográfico

La novela corta interpolada en el Renacimiento y primer Barroco

Resumen

Introducción al monográfico *La novela corta interpolada en el Renacimiento y primer Barroco*. Se sintetizan las formas de difusión de la narrativa breve a lo largo del Siglo de Oro español y se estudian los diferentes grados de integración de las novelas cortas en obras de mayor extensión. Al hilo de este análisis, se ponen de manifiesto las principales aportaciones de cada una de las contribuciones al monográfico.

Palabras clave

novela corta, interpolación, narratología

Title

Threading or framing: the narrative of the Golden Age facing itself

Abstract

Introduction to the monograph *La novela corta interpolada en el Renacimiento y primer Barroco*. The forms of diffusion of the short narrative throughout the Spanish Golden Age are synthesized and the different degrees of integration of short novels in larger works are studied. Following this analysis, the main insights of each of the contributions to the monograph are highlighted.

Keywords

short novel, interpolation, narratology



*A los participantes en este monográfico,
por su sabiduría y su amistad.*

Tres son los caminos por los que la narrativa breve se difundió a lo largo del Siglo de Oro español: de manera suelta —ya fuera en soporte impreso o manuscrito—, de manera agrupada —esto es, en colecciones que las contenían, a veces en convivencia con otro tipo de textos— o de manera interpolada, en el interior de narraciones de mayor extensión. Por su tamaño, las novelas cortas sueltas tuvieron dificultades para abrirse un hueco en la imprenta. El ejemplo de *El Abencerraje* y de *La vida de Lazarillo de Tormes*, dos de los textos fundamentales para la narrativa del siglo XVI, resulta revelador. A pesar de su brevedad, ambas obras tuvieron por su difusión y su influencia en la literatura posterior una notable entidad propia¹. Además, tanto el *Lazarillo* como la última versión del *Abencerraje*, la contenida en el *Inventario* de Antonio Villegas, incluyen en su interior dos relatos de menor extensión, lo que muestra que se trata de dos narraciones con un cierto nivel de complejidad estructural². Por ello, la crítica no ha solido considerar su brevedad y sus características narratológicas para catalogarlas como novelas cortas, especialmente en el caso del *Lazarillo*³. Hoy las leemos y enseñamos como obras independientes, y las editamos como tales en forma de libro. Sin embargo, no debemos olvidar que durante el siglo XVI tanto al *Abencerraje* como al *Lazarillo* les buscaron compañeros para hacer más fructífero su viaje como impresos. Tal y como explica Eduardo Torres en este volumen, la novela morisca se imprimió por primera vez en su versión *Crónica*, reproduciendo una estética semejante al de las historias caballerescas breves, si bien lo hizo en 8º, como libro de faltriquera, es decir, como el mismo *Lazarillo*. No obstante, su supervivencia editorial vino de la mano del *Inventario* de Villegas (1565) y, sobre todo, de la versión pastoril, enclavada en el corazón

¹ En el caso del *Lazarillo*, además, esto ha hecho que en muy pocas ocasiones se haya visto el texto como una novela corta, a pesar de que, al menos por sus características narratológicas, podría llegar a considerarse como tal. Así lo ha defendido Muñoz Sánchez (2018: 266).

² Por un lado, como señalan en este mismo monográfico Jesús Gómez y Aldo Ruffinatto, el quinto tratado de la novela picaresca se configura casi en su mayor parte como un relato autónomo, del que Lázaro es narrador y espectador, y que está tomado del *Novellino* de Masuccio Salernitano. Por otro, en el *Abencerraje* de Villegas Jarifa y Abindarráez topan en su camino con un hombre viejo, que les cuenta, a modo de relato retrospectivo, un lance amoroso de don Rodrigo de Narváez que demuestra su honradez y buen juicio. Sobre la existencia de ambos relatos como muestra de la complejidad narrativa áurea, véase Núñez Rivera (2013: 10-11).

³ Así lo ha apuntado Muñoz Sánchez, quien argumenta en favor de que tanto el *Lazarillo* como *El Abencerraje* se consideren como tales.

de *La Diana* de Jorge de Montemayor desde la edición de Valladolid (portada de 1561, colofón de 1562). En cuanto al *Lazarillo*, cabe recordar que, tras su rápida difusión por Flandes y Castilla, fue prohibido y no volvió a ser publicado, ya expurgado, hasta 1573. Lo hizo en compañía de la *Propalladia* de Bartolomé Torres Naharro, en un proyecto editorial conjunto del inquisidor Juan López de Velasco. A partir de ahí, se reeditó de manera independiente (Tarragona, Juan Felipe Mey, 1583; Valencia, Miguel Borrás, 1589), pero también se imprimió junto con la *Segunda parte* de la obra (Milán, Iacobo Maria Meda, 1587), o al menos con el primer tratado de esa continuación (Leiden, Oficina plantiniana, 1595); asimismo, vio la luz como añadido del *Galateo español*, de Lucas Gracián Dantisco (Madrid, Luis Sánchez, 1599), que, no olvidemos, incluye a su vez en el interior la *Novela del Gran Soldán*.

Con la llegada del siglo XVII y la consolidación de la novela corta como género literario, las narraciones breves que se imprimieron sueltas fueron también muy pocas⁴. En el Barroco la difusión más habitual fue en forma de colecciones, fueran éstas libros de novelas *stricto sensu* o colectáneas donde las narraciones breves convivían con otras tipologías literarias⁵. Como es sabido, en España las colecciones que contenían novelas cortas experimentaron un desarrollo tardío como género editorial, especialmente si comparamos el panorama con el de las literaturas francesa e italiana⁶. En el siglo XVI se imprimieron por primera vez colecciones medievales de narraciones breves como *El conde Lucanor* o *La historia de los siete sabios de Roma*, y vio la luz

⁴ Hasta donde tengo noticia, la nómina está conformada únicamente por *La desdicha en la constancia* y *El cuerdo amante* de Miguel Moreno, *Fantasías de un susto* de Juan Martínez Moya, la *Novela de los tres hermanos* de Francisco de Navarrete y Ribera, *Méritos disponen premios* de Fernando Jacinto de Zurita y *El desdeñado más firme* de Leonor de Meneses.

⁵ Para estudiar bajo una misma óptica las colecciones que contienen exclusivamente novelas cortas y aquellas que tienen también material dramático y lírico, hemos propuesto el término de “colecciones de metaficciones” (Piqueras Flores, 2018).

⁶ En Italia, las *Prose della volgar lingua* de Pietro Bembo (1525) consolidaron el *Decameron* de Boccaccio como modelo lingüístico y literario de la prosa de ficción, —al menos en lo que concierne a al proemio y la *cornice*, es decir, al esqueleto de la obra. Desde entonces se publicaron numerosos libros de novelas siguiendo el modelo decameroniano. Entre ellos, pueden destacarse los *Ragionamenti d'amore* de Agnolo Firenzuola (1523-1525), los *Diporti* de Girolamo Parabosco (1550), *Le piacevoli notti* de Giovan Francesco Straparola (1550 y 1553), los *Hecatommithi* de Giraldo Cinthio (1565) o las *Novelle* de Matteo Bandello (cuatro partes entre 1553 y 1574), que posee una estructura notablemente diferente (cada una de las novelas se introduce a partir de una *lettera* que funciona como *cornice*). En Francia, Margarita de Navarra compuso el *Heptameron* (primera edición de 1558, aunque escrito necesariamente antes de 1550), un proyecto literario vinculado en cierta medida a la traducción del *Decameron* realizada por Antonine Le Maçon (1545).

el *Patrañuelo* de Joan de Timoneda (1567), pero quedaron inéditas dos obras que, a buen seguro, hubieran cambiado el panorama del género: las *Novelas* en verso del licenciado Cristóbal de Tamariz (hacia 1575) y, sobre todo, las *Novelas* de Pedro de Salazar (escritas entre 1553 y 1567), un interesante proyecto de colección con marco agrupador. Ya en el siglo XVII se publicaron las *Noches de invierno* de Antonio de Eslava (1609), que a través de un marco dialogado introduce novelas de origen y ambientación italiana. En las décadas finales del siglo XVI y en los primeros años del siglo XVII sí hubo un nicho editorial en torno a las colecciones de novelas pero estuvo conformado por las traducciones de los *novellieri* que, desde finales de los años setenta, se editaron y reeditaron hasta 1612 (González Ramírez, 2011). La situación cambió con la publicación de las *Novelas ejemplares* de Cervantes (1613), si bien la eclosión del género no se produjo hasta 1620, con la publicación de varias obras simultáneas como la *Casa del placer honesto* de Salas Barbadillo, el *Lazarillo de Manzanares con otras cinco novelas* de Liñán y Verdugo o las *Novelas morales* de Ágreda y Vargas⁷.

Así pues, las novelas cortas exentas fueron la excepción a lo largo de todo el Siglo de Oro, mientras que las colecciones de novelas cortas originales no se extendieron como formato editorial hasta la tercera década del siglo XVII. Fue el tercer procedimiento descrito, el de las narraciones breves alojadas en prosas de mayor extensión, el más importante para la historia del género durante el siglo XVI y las primeras décadas del siglo XVII. Entendida como estrategia editorial, la práctica tenía ventajas evidentes, pues las narraciones largas funcionaban como vehículo para alojar en su interior aquellos materiales literarios que, por sí solos, tenían una difícil salida a las prensas. Es lo que sucedió también con la poesía incluida en la novela pastoril, un género que se convirtió en un marco extraordinariamente útil para que los autores pudieran imprimir sus versos. Pero, como explica Ana L. Baquero en el primer trabajo de este monográfico —“La novela corta en la novela—, la inserción de relatos breves como tramas secundarias de prosas mayores gozaba además del respaldo de la tradición literaria y de la preceptiva poética, pues era un procedimiento que remitía a la tradición clásica. Algunas de las obras grecolatinas que mezclaban de manera más evidente dos niveles narrativos distintos, como la *Historia etiópica* de Heliodoro, el *Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio o *El asno de oro* de Apuleyo, fueron recuperadas en España a lo largo del siglo XVI. De hecho, como explica la profesora

⁷ Para un panorama sobre el nacimiento de las colecciones de novelas como género, véase Piqueras Flores (2016).

Baquero Escudero, fue la novela bizantina la que con mayor facilidad alojó en su interior narraciones secundarias, más o menos ligadas a la trama principal. Sucedió en el *Clareo y Florisea* de Núñez Reinoso (1552), en *La selva de aventuras* de Jerónimo Contreras —tanto en su primera versión (1565) como en la segunda (1582)—, en el *Persiles* de Cervantes (1617) y, en menor medida, en *El peregrino en su patria* de Lope de Vega (1604). Los relatos intercalados de la novela de aventuras, sin embargo, tienen casi siempre una cierta incidencia en la trama principal: son narraciones de tipo retrospectivo, a menudo de carácter homodiegético, que relatan acontecimientos desconocidos para su auditorio y para los lectores. Esto también sucede en otros géneros de la prosa de ficción áurea, como la novela pastoril o la picaresca. Están en fin cosidas al resto de la obra, con costuras más o menos tupidas. Por usar ejemplos cervantinos: no es lo mismo el relato de Teolinda y Artidoro en *La Galatea* que el del Capitán cautivo en el primer *Quijote* o el de Manuel Sosa Coitiño en el *Persiles*.

Sin embargo, encontramos también algunos casos en los que las novelas cortas conservan un grado de autonomía extraordinariamente elevado. Desde el punto de vista del lector, son narraciones que pueden diferenciarse de manera clara de las obras que las contienen; desde el punto de vista del proceso creador, muchas de ellas (si no todas) se escribieron de manera independiente. Son estos casos los que centran la atención mayoritaria del presente monográfico. La autonomía de estas narraciones no queda definida por su extensión ni tampoco por su configuración en un solo bloque, pues varias de ellas se desarrollan como relatos interrumpidos y retomados posteriormente. El grado de integración con la trama de la que forman parte tiene que ver más bien con las relaciones que se establecen entre los diferentes universos narrativos. Estas novelas sueltas cumplen con dos condiciones: son narradas mediante heterodiégesis y los personajes que las protagonizan no tienen ninguna otra relación con la trama principal. Otras características profundizan en la consideración de estas novelas cortas como textos autónomos dentro de una obra de mayor extensión, si bien no son estrictamente necesarias, de modo que a veces se dan y a veces no. La primera de ellas está relacionada con el modo en que se justifica el relato dentro de la acción: a menudo la función interna de la narración se orienta desde el que la recibe, con la intención de provocar su admiración, su entretenimiento —función lúdica o distractiva— o incluso su aprendizaje —función didáctica—. La función externa del relato (o, dicho de otro modo, el efecto que pretende suscitar en el lector real) no es idéntica, pero lo significativo es que ni para el receptor interno ni para el externo la función meramente informativa resulta relevante. Las otras dos características suelen ir de la mano y las estudia con detenimiento Valentín Núñez Rivera en

el cierre de este monográfico —“Leyendo de un cuaderno. Interpolando novelas escritas”—. Por un lado, está el hecho de que la narración interpolada se presente como un texto escrito, que puede ser leído para los demás —como en *El curioso impertinente*— o para uno mismo —como en *El coloquio de los perros*—, lo que establece una distinción con los relatos orales contados de manera memorística. Por otro, se debe considerar la pertenencia a un plano ficcional distinto del de la trama primera; es decir, cuando estamos ante una narración plenamente extradiegética, de segundo grado. En estos casos puede hablarse de manera inequívoca de *mise en abyme*, ficción dentro de la ficción o metaficción plena. El artificio literario se pone frente a sí mismo y el lector real obtiene, en tanto que receptor literario, un referente en el que mirarse. En las narraciones del Siglo de Oro a menudo este último rasgo no se cumple, sino que las novelas cortas se suelen incluir como historias acontecidas en un lugar o un espacio lejano que el narrador conoce de manera directa o indirecta. Aunque ciertamente la narración principal funciona como marco de la novela encuadrada, existe un hilo —a veces delgadísimo— que recuerda que ambas pertenecen al mismo plano de ficción. Es lo que sucede, por ejemplo, en los relatos incluidos en el *Guzmán de Alfarache*.

En otro orden de cosas, una novela corta interpolada puede funcionar como texto completamente independiente de la narración en la que se inserta, y resulta obvio que los lectores de la época eran conscientes de ello. Así lo muestra la temprana traducción francesa de *El curioso impertinente*, por Nicolas Baudouin, publicada en solitario en 1607. Sin embargo, una vez que la novela corta se aloja en el interior de una obra mayor, la lectura de ambos textos se ve condicionada de manera recíproca. Cuando un relato breve se inserta dentro de distintos textos-marco esta influencia resulta patente. Así nos lo muestra el artículo de M^a. Ángeles González Luque, titulado “El concepto de justicia representado en la plática del villano del Danubio: una herencia proveniente del *speculum principis*”, que aborda uno de los relatos más conocidos de fray Antonio de Guevara. Guevara incluyó por primera vez la plática del villano del Danubio dentro del *Libro áureo de Marco Aurelio* (1528), como uno de los episodios biográficos del emperador romano. En una segunda redacción, el pensador franciscano incluyó su relato dentro del *Relox de príncipes* (1529), en el interior de una secuencia de capítulos que aborda, de manera amplia, el tema de la justicia, un hecho que resulta capital a la hora de interpretar el relato. Estamos, sin embargo, todavía lejos de la revolución narrativa que llegaría algunos años después.

Para la novela corta interpolada la década de 1550 resultó tan decisiva como para el resto de la narrativa de ficción áurea. En “El marco de la novela interpolada renacentista” Jesús Gómez considera de manera particular

tres textos escritos durante esta época: la novela de las hermanas moriscas, incluida en los *Coloquios de Palatino y Pinciano*, *El Abencerraje* y el citado relato del buldero, incluido en el Tratado V del *Lazarillo*, para construir una propuesta de definición del género en sus orígenes renacentistas. Desde este punto de vista, los rasgos de una novela corta serían el predominio de la peripécia, el propósito del entretenimiento y la adecuación al marco en el que se interpola. El artículo explica además el hibridismo con el género dialogado desde las características del marco conversacional, que se cimenta en la sociabilidad. Tenga o no una forma estrictamente dialogada, este marco conversacional se constituye como un “cronotopo de entretenimiento”, ya sea dentro del tópico del alivio de caminantes o a través de espacios propicios como el palacio de la sabia Felicia o la venta de Juan Palomeque el zurdo.

De la inclusión de *El Abencerraje* en *La Diana* se ocupa específicamente Eduardo Torres Corominas. Su artículo —“Una historia de Vandalia”: *El Abencerraje pastoril* en *La Diana* de Montemayor”— estudia detalladamente las circunstancias de un exitoso maridaje. Por un lado, se aborda la incorporación de la novela morisca a la secuencia editorial de la obra de Montemayor. Por otro, se analizan los mecanismos de composición del *Abencerraje pastoril* y su función dentro de *La Diana*. Los resultados obtenidos no solo respaldan la idea de que Montemayor fue el responsable de esta versión del relato sino que permiten sostener, como hipótesis más probable, que fue el propio autor quien tomó la decisión de insertarlo en el centro de la novela pastoril.

En su desarrollo posterior el género pastoril fue pródigo en historias secundarias. Estas, sin embargo, aparecieron a menudo cosidas a la trama principal con algún tipo de ligazón. Es el caso, por ejemplo, del relato de Lisandro en *La Galatea*. No obstante, hubo también autores que interpolaron narraciones ajenas, como Alonso Pérez, que en la *Segunda Diana* (1563) introdujo la fábula sobre Pitón, Apolo y Dafne, relatada en dos impulsos a causa de una interrupción. Algo similar hizo Lope de Vega, que en su *Arcadia* también injertó un relato de tipo mitológico. En “La fábula de Alasto y Crisalda en la *Arcadia* de Lope: el arte de la improvisación, la interrupción y el disimulo”, Cristina Castillo explica cómo el Fénix se sirvió de estos tres conceptos para ensayar nuevas formas de narrar. La improvisación mostrada por Menalca a la hora de conformar su relato supone una profundización en las prácticas repentistas asociadas a la poesía, que aparecen especialmente reflejadas en la novela pastoril. Además, el repentismo implica un necesario segundo nivel ficcional, que se constituye a su vez como un ejercicio opuesto al de la fijación escrita y su posterior lectura. En cuanto al disimulo como justificación para la inserción de la fábula, este se plantea como una habilidad propia de la sociedad cortesana, también muy cercana al género. El ejemplo de la *Arcadia*

muestra también cómo, al duplicar el recurso del enmarcado, las interrupciones se convierten en un recurso para reflexionar sobre el propio hecho de narrar y sirven para recordar al lector que está inmerso en un proceso análogo al de los oyentes del relato.

Como analiza J. Ignacio Díez en “Un cuento en tres partes: intereses y técnicas de la novela de Leonardo y Camila en *El viaje entretenido*”, la interrupción también es un procedimiento relevante a la hora de interpolar el relato dentro de esta obra de Agustín de Rojas (1603). La peculiar estructura del libro, que es conocido como un testimonio fundamental de la historia del teatro áureo, no solo permitió a su autor insertar cuarenta loas, sino que también sirvió de marco para esta narración breve. Recordemos que en este caso, como sucedía en los *Diálogos de apacible entretenimiento* y en las *Noches de invierno*, estamos ante una obra de tipo dialogado, que utiliza el recurso del viaje. La novela interpolada funciona como un contrapunto serio y retórico de la amena conversación, que se dosifica en tres partes y permite a Rojas —introducido como personaje y como narrador de la novela dentro de su propia obra— reivindicarse como un autor culto.

Si hay un texto que muestre la importancia de la novela corta interpolada en el Siglo de Oro ese es sin duda el *Guzmán de Alfarache* (1599-1604), que aloja en su interior cuatro novelas cortas (dos por parte) que permiten ampliar su universo literario más allá de la picaresca. Marcial Rubio, en “*Novella* en la novela: el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán como modelo”, estudia la función y el sentido de las cuatro novelas dentro de la obra que las contiene. Para ello, analiza la forma de denominar las narraciones intercaladas en el propio texto, los narradores, los narratarios, los argumentos, las fuentes y el tipo de nexo que une las novelas con la historia principal. Se subraya que los cuatro relatos son introducidos como ‘historias’, ‘casos’ o ‘sucesos’, es decir, que a pesar de que son novelas completamente ajenas a la trama primaria se plantean siempre como hechos acaecidos realmente. Estas denominaciones se utilizan incluso al interpolar el relato de Bonifacio y Dorotea, que se lee de un libro de mano de un galeote. A pesar de la variedad, por tanto, Alemán se esfuerza por incluir en un único plano ficcional todo su universo literario.

En “«Berzas con capachos»: *El curioso impertinente* en el entramado del *Quijote* de 1605” analizamos, junto a Blanca Santos de la Morena, la única novela suelta interpolada por Cervantes en sus narraciones largas. Lo hacemos teniendo en cuenta el contexto de la prosa de ficción del periodo y los planteamientos narrativos del autor a lo largo de toda su trayectoria. Abordamos las conexiones de la novela con el texto que la contiene, no únicamente con la trama principal de don Quijote y Sancho, tomando en consideración los

ejes realidad-ficción y verdad-mentira, sino también con el resto de episodios interpolados. La lectura del *Curioso* en la venta de Juan Palomeque el Zurdo no solo constituye una pieza fundamental en el engranaje estructural del *Ingenioso hidalgo*, sino que muestra asimismo lo que la lectura de ficciones podía enseñar acerca del amor, la amistad o la honra, cuestiones capitales en las historias de Cardenio, Luscinda, Fernando y Dorotea y en la del Capitán cautivo, pero también en el cuento de la pastora Leandra y en la historia de Marcela y Grisóstomo. Cervantes crea un complejo entramado narrativo en dos niveles —trama principal y episodios interpolados— y sitúa *El curioso impertinente* en el centro, haciendo de la experiencia de lectura una clave para interpretar la obra en su conjunto.

Sin salir del autor alcalaíno, en “¿Fue realmente Cervantes el primero en «novelar en lengua castellana»?” Aldo Ruffinatto vuelve a plantear el problema de la definición del género *novella*, tal y como se originó en Italia, que puede caracterizarse desde Boccaccio no solo por su *brevitas* (un ideal de estilo acotado que no depende exclusivamente de la extensión) y su linealidad, sino también por una *delectatio* que requiere de la colaboración autónoma del lector. Considerando estos rasgos, se comparan las novelas de Bonifacio y Dorotea y *El celoso extremeño* para poner de manifiesto la diferencia de planteamiento entre Mateo Alemán y Cervantes.

Como es sabido, con la publicación de las *Novelas ejemplares* Cervantes cambió las reglas de juego de la novela corta en España. Bien es cierto que siguieron publicándose novelas intercaladas dentro de narraciones extensas. Así, por ejemplo, en *La ingeniosa Elena* (1614) de Salas Barbadillo se incluye *El pretendiente discreto* y en el *Quijote* de Avellaneda (también de 1614) aparecen las novelas del *Rico desesperado* y de *Los felices amantes*. No obstante, el género editorial de las colecciones de novelas despega finalmente. La propuesta cervantina excluye un marco general, cuyo sentido problematiza hasta el extremo en la relación *Casamiento engañoso-Coloquio de los perros*. Sin embargo, otros escritores, como Salas Barbadillo, construyen *cornici* de una notable complejidad, que en cierto modo son deudoras de las narraciones extensas que funcionan como marco (así sucede, de manera clara, en *El sutil cordobés Pedro de Urdemalas*). Algo semejante sucede con los *Cigarrales de Toledo* (1624), donde una narración con entidad propia termina por transformarse en un marco capaz de albergar varios tipos de materiales literarios. De esta obra se ocupa Ilaria Resta en su artículo “La imbricación textual en los *Cigarrales de Toledo*”, que explica cómo Tirso de Molina dispuso distintos segmentos novelísticos para formar una sofisticada arquitectura que multiplica los relatos y los niveles narrativos. La *varietas* de la obra, pues, se encauza mediante una estructura narrativa que, lejos de ser un mero elemento

subsidiario para la interpolación de obras preexistentes, se constituye como un rasgo plenamente definitorio del conjunto.

En suma, los once artículos que conforman este número monográfico no solo suponen la aproximación más completa al estudio de la novela corta interpolada del Siglo de Oro hasta la fecha, sino que también establecen entre ellos un diálogo que pretende proyectarse hacia trabajos futuros. No se trata, por tanto, de una serie ensartada como procesión de disciplinantes, sino que, si bien lo miras, podrás sacar el honesto y sabroso fruto, así de todos juntos como de cada uno de por sí.



BIBLIOGRAFÍA

- González Ramírez, David, “En el origen de la novela corta del Siglo de Oro: los *novellieri* en España”, *Arbor: ciencia, pensamiento y cultura*, 752 (2011), pp. 1221-1243.
- Núñez Rivera, Valentín (2013), “Introducción. Desdobles y entretejidos”, en Valentín Núñez Rivera (coord.), *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta (siglos xv-xviii)*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2013, pp. 25-47.
- Muñoz Sánchez, Juan Ramón, “«Desvarío laborioso y empobrecedor el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos»: Cuento y novela corta en España en el siglo xvi”. *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, 38, «*Compuestas fábulas, artificiosas mentiras*». *La novela corta del Siglo de Oro*, David González Ramírez y M.^a Ángeles González Luque (coords.) (2018), pp. 252-295.
- Piqueras Flores, Manuel, “El nacimiento de las colecciones de novela corta en español”, en Mechthild Albert *et al.* (coords.), *Nuevos enfoques sobre la novela corta barroca*, Berlin, Peter Lang, 2016, pp. 77-91.
- Piqueras Flores, Manuel, *La literatura en el abismo: Salas Barbadillo y las colecciones de metaficciones*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2018.