

COMEDIA Y NOVELA CORTA EN "EL PÍCARO AMANTE" DE JOSÉ CAMERINO

Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ
Universidad de Brown. EE.UU.

BIBLID [0213-2370 (2002) 18-1; 109-124]

Este artículo estudia la relación entre la novela corta de José Camerino "El pícaro amante" y el teatro del Siglo de Oro español. Después de un cuidadoso análisis del texto de Camerino, concluye que en "El pícaro amante" no sólo se pueden encontrar numerosas prácticas teatrales explícitas, sino que estas técnicas desempeñan un papel fundamental: los personajes picarescos las usan para engañar a su víctima. En opinión del autor, este uso implica una crítica de un exitoso género popular, la comedia, por parte de otro género popular, la novela corta, género este que es al mismo tiempo un competidor por el éxito de la comedia y un deudor de las técnicas teatrales de ésta.

This article studies the relationship of José Camerino's short story "El pícaro amante" with Golden Age Spanish comedia. After a careful analysis of Camerino's text, it concludes that in "El pícaro amante" many explicit theatrical practices are not only present, but that these techniques play a most important role: the pícaro characters use them in order to deceive their victim. In the author's view, this use implies a criticism of a successful popular genre, i.e., the comedia, by another popular genre, i.e., the short story, that is at the same time a competitor for the comedia's popular success and a debtor of theatrical techniques.

HAY MUY POCOS GÉNEROS LITERARIOS del siglo XVII español que hayan sido tan olvidados, tanto por los lectores como por los estudiosos, como el de la novela corta.¹ Aparte de la reciente atención prestada a la obra de María de Zayas y a las *Novelas a la señora Marcia Leonarda*, de Lope de Vega, y a algún esporádico estudio dedicado a Castillo Solórzano o a *Los cigarrales de Toledo*, la inmensa mayoría de los trabajos publicados se centran en las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes. Sin lugar a dudas, la primacía de la obra cervantina está justificada, en primer lugar, por la calidad intrínseca que todos reconocemos en las *Novelas ejemplares* y, en segundo lugar, por el enorme éxito de que la colección cervantina gozó en su tiempo.² En este sentido, Arsenio Pacheco-Ransanz, que estudia estadísticamente la popularidad de la novela corta en el siglo XVII, precisa que las *Novelas ejemplares* cervantinas fueron un auténtico *best-seller* en la época (410). Por consiguiente, parece que la crítica actual se basa principalmente, para orientar su atención hacia textos concretos dentro del género de la novela corta del siglo XVII, en la popularidad de una colección de obras, las *Novelas ejemplares*, entre sus contemporáneos.

No obstante, ésta no es la única motivación de los críticos a la hora de elegir su objeto de estudio: un móvil fundamental, diferente del señalado, es el hecho de que las *Novelas ejemplares* sean obra precisamente de Cervantes, autor del *Quijote*. La autoría de Cervantes, fue también un factor importantísimo a la hora de decidir la popularidad de las *Novelas ejemplares* en el propio siglo XVII. Con su publicación, en 1613, Cervantes aprovecha la gran expectativa creada por la *Primera parte del Quijote* (1605), y el público, enamorado por el *Quijote*, se vuelca con las *Novelas ejemplares*. De no haber sido precedidas por el *Quijote*, la fortuna de las *Novelas ejemplares* podría haber sido muy otra de la que fue. Por tanto, hay que concluir que el número de estudios dedicados a ellas hoy en día podría ser, también, mucho menor. Entonces, debemos ser conscientes de que nuestra predilección actual por las *Novelas ejemplares* dentro del género de la novela corta del siglo XVII se debe, en gran medida, a factores externos al género, en concreto, al fulminante éxito del *Quijote*. Asimismo, también son factores exteriores los que deciden que la balanza de nuestra atención se incline en favor de las *Novelas a la señora Marcia Leonarda*, puesto que la motivación que nos lleva a la lectura y estudio de esta colección es el nombre de Lope de Vega, nombre ganado en la práctica de otros géneros literarios: el dramático, el lírico, etc. Algo semejante ocurre con *Los cigarrales de Toledo*, obra de Tirso de Molina, autor que también ganó su fama en las tablas del corral de comedias. Ripoll confirma nuestra interpretación al insistir en que "las novelas de Tirso de Molina y Lope de Vega, [...] han despertado mayor interés al tratarse de literatos *clásicos* y bien conocidos como autores dramáticos" (19-20). En cuanto a la obra de María de Zayas, la gran atracción yace, de nuevo, en el nombre de la autora. Esta vez no es la fama, sino el género del mismo, lo que resulta decisivo: un simple contraste de las fechas de datación de los principales estudios y ediciones de las obras de la autora madrileña con las de la entrada de la corriente crítica feminista en los estudios hispánicos confirmará esta opinión. En suma, resulta que el favor de que gozan actualmente las *Novelas ejemplares*, *Los cigarrales de Toledo*, las *Novelas a la señora Marcia Leonarda*, y las obras de María de Zayas sobre el bulo de la producción de novela corta del siglo XVII español³ se debe, fundamentalmente, y dejando de lado cuestiones tan subjetivas como la de la calidad literaria, a factores externos a la difusión de esas novelas cortas.

¿Qué es, entonces, de esas otras obras tan ignoradas? Desde que lo hiciera George Ticknor por primera vez (150-59), todas las historias de la literatura española dedican unas pocas páginas a la novela breve del siglo XVII, pero poco más. Como indica Ángel Raimundo Fernández (337-43), tan sólo muy recientemente ha comenzado la crítica a prestarles una mínima atención. Así, Evangelina Rodríguez Cuadros les ha consagrado un interesante estudio, de revela-

dor título: *Novela corta marginada del siglo XVII español: formulación y sociología en José Camerino y Andrés de Prado*. Además, esta misma crítica se ha ocupado de preparar una asequible edición antológica de algunas de estas novelas cortas, que acompaña de una útil introducción. Otra estudiosa que se ha ocupado de la novela corta del siglo XVII es Florence L. Yudin, que ha escrito dos influyentes trabajos sobre el tema. En estos artículos, especialmente en el titulado "Theory and Practice of the *Novela Comediesca*", Yudin enfatiza el hecho de que las *Novelas ejemplares*, pese a su éxito de público, no fueron tomadas como modelo por los novelistas posteriores, que prefirieron inspirarse en la exitosa comedia de la época (585).⁴ Para Yudin, el abandono del modelo cervantino en favor del teatral afecta desfavorablemente, con excepción de la obra de Tirso de Molina, Lope de Vega y Salas Barbadillo (1969, 594), a la calidad del género:

It can be argued that Cervantes's followers turned to the dramatic repertory for obvious reasons; that lacking artistic objectives they used the novel's frame as a pretext for aping dramatic principles. Insecure novelists could profit from the success of the national genre without having to commit themselves to the novelistic invention. (1969, 585)

Es decir, Yudin considera que los novelistas post-cervantinos no comprendieron la magnitud del desafío formal de las *Novelas ejemplares*, y que pretendieron ocultar sus carencias artísticas copiando ("aping") los logros de la comedia, en una práctica perniciosa para la calidad de ambos géneros. Por consiguiente, al analizar la novela corta del siglo XVII en relación con la práctica dramática de la época, Yudin propone también un juicio de valor sobre el primero de los dos géneros. En concreto, la estudiosa concluye que la novela corta del siglo XVII carece de la suficiente complejidad formal como para ser considerada una producción de calidad. Curiosamente, de las cuatro excepciones que concede Yudin, tres son obra de escritores que, como señalamos arriba, han ganado su fama en otros géneros literarios: Cervantes, Lope de Vega y Tirso de Molina.

Usando como instrumentos todos estos trabajos sobre la novela corta del siglo XVII, nos proponemos estudiar una novela corta del escritor italiano José Camerino,⁵ *El pícaro amante*, que forma parte de la colección *Novelas amorosas*, publicadas por Camerino en Madrid, en casa de Tomás Junti, en 1624. Concretamente, este trabajo pretende analizar las diversas relaciones de esta curiosa obrita de Camerino con el género dramático de la época, siguiendo la propuesta de Yudin. Con ello, intentaremos dilucidar la posibilidad de sostener la existencia de una relación de dependencia entre la práctica dramática y *El pícaro amante*, y trataremos de estudiar la percepción de la comedia que se deduce de la obra. Finalmente, usaremos nuestras conclusiones para analizar la evaluación cualitativa de la novelística corta del siglo XVII que proponen críticos como Yudin.

En *El pícaro amante* dos estudiantes sopistas y apicarados, Fernando Armindez y Francisco Vriango, dejan el estudio salmantino por una compañía de teatro al enamorarse de dos actrices, cuya vida siguen hasta la acostumbrada disolución de la compañía con la llegada de la Cuaresma. Tras pasar una temporada de escasa fortuna en Valladolid, se desplazan a Sevilla, donde Armindez se enamora de una joven dama, doña Leonor. Para ayudar a su amigo a conseguir la dama, Vriango idea un complejo engaño: los dos jóvenes se ponen a servir en casa de Leonor, pero dejando entender de diversos e ingeniosos modos que Armindez es un caballero de importancia, que se está haciendo pasar por criado para ocultarse de sus enemigos y para estar cerca de Leonor. La familia de la dama traga el cebo, y se lleva a cabo el casamiento. De este modo, cuando se descubre el engaño es demasiado tarde, pues para entonces ya es Armindez dueño de la dote y de la herencia que deja el padre de Leonor. El tío de Leonor, principal artífice del casamiento de su sobrina, se vuelve a Sevilla despechado, y Armindez se queda a vivir en la corte con su esposa, pasando por caballero, sin compartir su fortuna con Vriango.

Como se puede deducir incluso de este resumen de la trama de la obra, el teatro tiene un importantísimo papel en la estructura de *El pícaro amante*. La primera característica dramática que podemos considerar es la rapidez de la narración, que da primacía a la acción por encima del desarrollo detallado de la psicología de los personajes. Sin lugar a dudas, esta celeridad se podría entender, como señala Alban Forcione (34), como una característica típica de la novela corta clásica, de corte boccacciano.⁶ Sin embargo, no conviene olvidar que la rapidez de la trama y la primacía de la acción sobre el desarrollo de los personajes también es, como bien indica Alexander Parker en su clásico estudio, una de las cualidades definitorias del teatro áureo español: "La característica genérica del teatro español es el hecho de que constituye esencialmente un teatro de acción y no un teatro de personajes. No se propone retratar en forma acabada y completa a los personajes, aunque ciertas obras, incidentalmente, lo hagan" (30). En segundo lugar, el uso de canciones,⁷ aunque es una característica que también es muy típica de la novela corta de la época (Bourland 19), constituye para Yudin una muestra de la influencia de la práctica dramática sobre la novela corta (1968, 184). Como se puede observar, estas dos características señaladas están lejos de decidir sin dar lugar a dudas la relación directa de *El pícaro amante* con la comedia áurea. Aunque sean típicas de la comedia áurea y críticos de la talla de Parker y Yudin lo hayan sostenido así, no se puede ignorar su presencia en la novela corta desde los mismos orígenes del género.

No obstante, existe en *El pícaro amante* un tercer elemento digno de tener en cuenta, este sí de incontrovertible corte dramático: la presencia directa de

una compañía de teatro en la novela. Ésta es la compañía en la que trabajan Armindez y Vriango por gozar de las farsantes. Los estudiantes pícaros pasan una temporada en las tablas para luego, tras haber logrado su objetivo amoroso, dejar la compañía. La presencia de la compañía de teatro en *El pícaro amante* podría parecer, si se lee la obra sin cuidado, como totalmente superflua e innecesaria para la acción principal, que es la seducción de Leonor. Su aparición en *El pícaro amante* podría interpretarse simplemente como propia de la estructura lineal de la narrativa picaresca, que es lo que sostiene Rodríguez Cuadros al hablar de: "la materia picaresca de dos estudiantes 'gorrones, enfarsantes, lacayos y fulleros' barloventando hasta la corte vallisoletana, para después acudir a Sevilla" (1986, 41). El título de la obra (*El pícaro amante*) podría aducirse como prueba de esta interpretación, que no debemos desechar sin haber considerado cuidadosamente. No en vano, como bien señala Barella Vigil, la novelística corta del siglo XVII español surgió en estrecha relación con los otros géneros literarios del momento, los libros de caballerías, sentimentales, de moriscos, de pastores, de cautivos, bizantinos, y también, cómo no, de pícaros (205-06).

Sin embargo, un análisis detallado de la estructura de *El pícaro amante* siguiendo la pista de la presencia de la compañía de comedias y de las otras dos características dramáticas arriba señaladas revela inmediatamente que la obra de Camerino le debe más a la comedia áurea que a los libros de pícaros. Esto es así porque la escasa página dedicada a la compañía de teatro en *El pícaro amante* es fundamental para el posterior desarrollo de la novela. En efecto, al ingresar en la compañía, Armindez y Vriango se dedican a representar papeles de galán y de simple, respectivamente: "porque el aragonés [Armindez], fuera de ser mozo, dispuesto y brioso, danzaba por excelencia, cantaba bien y no tañía mal, y Vriango no hallaba quien le aventajase en hacer un simple" (93). En estas escasas líneas se halla resumido el contenido de *El pícaro amante*: aquí se anticipa que Armindez y Vriango van a representar, es decir, fingir, para obtener el amor de una mujer. Armindez y Vriango, durante su estancia con los cómicos, fingen profesionalmente, esto es, actúan, para conseguir el amor de las dos comediantas; posteriormente, durante su estancia en la casa de Leonor, fingen para obtener, asimismo, el amor de una mujer, y para conseguir el matrimonio de Armindez y la dama. Por consiguiente, durante la escena principal de la obra, el engaño a Leonor y su familia, Armindez y Vriango fingen, representan una comedia, pues no es otra cosa el complejo engaño o "traza" (97) que escenifican.

En esta segunda comedia, Armindez y Vriango representarán los papeles que aprendieron con la compañía. Armindez, será el galán, que corteja a la dama (Leonor) y que usa de sus habilidades de cantar bien y no tañer mal (93),

que fueron las que le ayudaron a entrar en la compañía, para conquistar a la bella y rica heredera: "Y él [Armindez], por acreditarle [su amor], una noche de verano que estaba la niña con su madre en un florido vergel que tenían en su misma casa, cantó dulcemente este soneto que su mismo amor le había dictado" (99). Por su parte, Vriango hará el papel de simple, que era el que hacía en la compañía, puesto que decide que "se había de fingir en público su hermano [de Armindez] y procurar en secreto ser conocido por verdadero criado suyo" (98). Así, en efecto, se comporta Vriango para engañar a Leonor, que les espía a ambos por el ojo de una cerradura, en una ocasión: "[Vriango], en pie, descubierto y con mucho respeto le escuchaba [a Armindez]" (103). En otro pasaje, y esta vez de modo explícito, Camerino llega incluso a indicar que Vriango, además de hacer de criado, "se fingía muy simple" en casa de Leonor (100).

Además de seguir esta clásica división de papeles, Armindez y Vriango usarán para conseguir su objetivo de una larga lista de habilidades aprendidas durante su estancia en la compañía de comedias. Así, por ejemplo, Armindez y Vriango utilizan un disfraz, recurso típicamente teatral: "[Vriango le dijo a su compañero] que Armindez había de traer en los jubones el hábito de Santiago y una venera de oro con su cruz encubierta que, enseñada al descuido, le acreditase caballero" (98). El engaño funciona, porque un día, sintiéndose espiados por el ojo de la cerradura, los dos estudiantes pícaros dejan ver el simbólico hábito de Santiago:

Habiendo pues su madre salido un día a los acostumbrados paseos del Arenal, dejando sola en casa a la niña, sucedió que viniendo de fuera Armindez, se encerró con Vriango en su aposento, a cuya puerta acudió curiosa doña Leonor y por la cerradura advirtió que ilustraba el pecho de su querido [...] el hábito de Santiago y que sentado decía al navarro (que, en pie, descubierto y con mucho respeto le escuchaba atento por haber oído gente a la puerta) que se previniese para la noche, que no había de consentir que diesen a sus ojos tantas músicas a su querido dueño. (103)

De nuevo, la escena es típicamente teatral: tenemos un disfraz, el hábito de Santiago; tenemos a un personaje, Leonor, escuchando, como si dijéramos, "al paño"; y tenemos a otros dos personajes, Armindez y Vriango, que engañan a otro personaje, casi aliados con el público, en este caso el lector, que sabe perfectamente lo que está pasando.

Otro recurso muy usado en las comedias áureas que aparece en *El pícaro amante* es el de la carta encontrada, que informa a un personaje de las intenciones de otro, que la ha perdido. Este mecanismo, que no es sino una variación del tema del famoso "billete de amor", tan popular en el la comedia nueva, se usa con frecuencia en toda clase de obras teatrales. Así sucede, por ejemplo, en *El diablo predicador y mayor contrario amigo*, una especie de comedia de santos de Luis de Belmonte y Bermúdez que fue inmensamente po-

pular durante todo el siglo XVII. En esta obra, Ludovico se entera de los antiguos amores de su esposa Octavia con otro caballero, Feliciano, por medio de un papel que encuentra en el suelo:

Este papel, al entrarse,
Octavia rompió —¡qué ciego
es amor!—. Pero el juntarle
para que leerle pueda,
sin mucho espacio, no es fácil.
Letra es de mujer. Sin duda
es de Octavia. En esta parte
dice "Feliciano mío".
¡Respirando estoy volcanes!
Ya declinó mi fortuna.
En éste dice "asustarte".
En éste "Tuya es Octavia".
Primero verás, infame,
tu muerte, ¡viven los cielos! (1406-19)*

En *El pícaro amante*, Armindez y Vriango, que sin duda representaron sobre las tablas del corral de comedias situaciones semejantes en numerosas ocasiones, también usan el mecanismo del papel encontrado en la "obra" que representan para Leonor. Sin embargo, los pícaros alteran el recurso teatral de manera que sirva perfectamente a sus intenciones:

Pero contando después [Vriango] al amigo la instancia que le había hecho [Leonor] para descubrir la nobleza que juzgaban tenía, acordaron que el navarro escribiese de su mano una carta [...] y en ella le acreditase por noble. Como se ejecutó, y después de algunos días que la traía Armindez en la faltriquera, pasando cerca de la querida, con cuidadoso descuido la dejó caer en el suelo al sacar de un lienzo, y vista de la niña la alzó sin decirle nada y se fue a su cuarto a leerla, y mirando el sobreescrito vio que decía: "A don Fernando Armindez de Mendoza. Trece de la Orden de Santiago". Y dentro: "No os he escrito antes temeroso de que no llegasen mis cartas a manos de vuestros contrarios, que por ser tan poderosos se puede desesperar de la seguridad dellas: pero ahora que el Conde vuestro hermano envía a Rodrigo, su paje de cámara, a esa ciudad por criado de un oidor que pasa a las Indias, si dejara de avisaros que su Majestad os ha hecho merced de la vida con que serváis con dos lanzas diez años en Orán. Deste destierro esperamos alcanzar presto la gracia [...], y así alentaos y llevad con valor la baja a que os obliga la fuerza de los hados. De Valladolid, don Jusepe Pimentel". De cuyas razones engañada la tierna doncella, juzgando verdadera la fingida nobleza, alegre de su dicha, dio entrada al Amor. (101-02)

La escena recuerda a la de las comedias en todo su desarrollo, excepto en el hecho de que Armindez y Vriango la han ideado, la controlan totalmente, y la ponen en marcha de modo artificial. En este sentido, es representativo el hecho de que Armindez deje caer la carta "pasando cerca de su querida, con cuidadoso descuido" (101). En *El pícaro amante*, Armindez y Vriango usan el mecanismo típicamente teatral de la carta encontrada, que debieron aprender en

su época de comediantes, pero lo usan alterado para conseguir sus propios objetivos: engañar y seducir a Leonor.

Por último, la estructura de *El pícaro amante* presenta una característica teatral más, que podría pasar desapercibida, o que incluso podría parecer paradójica a una lectura poco atenta. Es el hecho de que de los dos estudiantes pícaros sea precisamente Vriango el que idee el complejo engaño. Es Vriango el que le promete a su amigo, cuando percibe que el enamoramiento de éste va en serio, concebir alguna "traza" para conseguir a la dama:

No te pierdas de ánimo, sepamos su calidad [de Leonor], porque si fuera tal que nos prometa bodas, tuya es la moza, y si de mayor cuantía, no faltarán trazas para salir con nuestro intento, que quien resistiere a un estudiante enjerto en farsante,⁹ lacayo y fullero ha de saber más que el mismo demonio. (97)

La promesa de Vriango no resulta vana, puesto que la noticia del elevado estado de Leonor, mientras que deja a Armindez "sin sentido", a Vriango le deja, por el contrario, "no poco pensativo" (97), sin duda meditando el engaño que inmediatamente comunica a su amigo:

[Vriango] juzgó buena ocasión ésta de entrar en su casa, y comunicado su pensamiento al amante quedó contento dello y se volvía casi loco al decirle que él se había de fingir en público su hermano y procurar en secreto de ser conocido por verdadero criado suyo, no dejando demostración que pudiese clarificarle por tal, y que Armindez había de traer en los jubones el hábito de Santiago y una venera de oro con su cruz encubierta que, enseñada al descuido, le acreditase caballero, para poder encaminar su pretensión al deseado fin. (98)

Más tarde, es también Vriango el autor de la decisiva carta (101), y asimismo es él quien "atento por haber oído gente a la puerta" (103), previene a Armindez de mostrar el jubón con la cruz de Santiago a los curiosos ojos de Leonor. Por tanto, de la pareja Armindez-Vriango, es Vriango el que lleva la iniciativa en la creación del ingenioso engaño. Armindez parece contribuir a las ideas del navarro con poco más que su talle, sus dotes de actor, su habilidad musical, y, eso sí, el "nuevo embeleço" que le cuenta a Leonor para explicarle su fingido destierro de la corte (104).

Como señalamos anteriormente, el hecho de que sea Vriango el que idee el engaño principal podría parecer incongruente con su papel de "simple", ya que Vriango era el pícaro que hacía de simple en las tablas y el que, más tarde, también representa el papel de simple en la "comedia" que ponen en escena para Leonor y su familia. No obstante, la realidad de la comedia áurea nos indica que esto no es una contradicción, sino todo lo contrario: es perfectamente común que el simple criado sea el que conciba complejísimas artimañas para que su señor se pueda reunir con la dama. Así, por ejemplo, es como actúa el gracioso Tello en *El caballero de Olmedo*:

- TELLO También es linda ocasión
para que yo vaya y venga
con libertad a esta casa.
- ALONSO ¡Libertad! ¿De qué manera?
- TELLO Pues ha de leer latín,
¿no será fácil que pueda
ser yo quien venga a enseñarla?
¡Y verás con qué destreza
la enseño a leer tus cartas! (1279-88)

De modo semejante, en otra obra de Lope de Vega, *El perro del hortelano*, el gracioso, Tristán, encuentra una solución para elevar a su señor, Teodoro, secretario de la condesa de Belflor, a un estado merecedor del la condesa:

- TRISTÁN Si te diese
remedio, ¿qué dirás?
- TEODORO Que a ti se pasa
de Ulises el espíritu.
- TRISTÁN Si fuese
tan ingenioso que a tu misma casa
un generoso padre te trajese
con que fueses igual a la condesa,
¿no saldrías, señor, con esta empresa?
- TEODORO Eso es sin duda.
- TRISTÁN El conde Ludovico,
caballero ya viejo, habrá veinte años
que enviaba a Malta un hijo de tu nombre
que era sobrino de su gran maestre;
cautiváronle los moros de Biserta,
y nunca supo dél, muerto ni vivo;
éste ha de ser tu padre, y tú su hijo,
y yo lo he de trazar. (2542-56)

Como el Tello de *El caballero de Olmedo*, Tristán también es la figura que, pese a desempeñar el papel de "simple", idea una "traza" compleja para favorecer las relaciones de su amo con una dama. Por consiguiente, como muestran estos ejemplos, el comportamiento de Vriango en su papel de simple en *El pícaro amante* es otra muestra más de la influencia de la estructura y temática de la comedia sobre la obra. La rapidez de la acción, y la primacía de ésta sobre el desarrollo psicológico de los personajes, la aparición de canciones intercaladas, la mención directa de una compañía de comedias, y la serie de trucos teatrales que Armindez y Vriango aprenden en el corral de comedias y luego ponen en

práctica en casa de Leonor, son claras pruebas de la relación de *El pícaro amante* con el teatro de la época, lo que confirma la tesis principal de los estudios de Yudin.

Ahora bien, ¿cuál es el sentido de esta indudable deuda de *El pícaro amante* para con la práctica dramática áurea? ¿Confirma el uso que Camerino hace de los recursos teatrales las conclusiones de Yudin? ¿Es *El pícaro amante* una imitación servil y poco imaginativa de otro género, o tiene esa imitación otro sentido diferente? El sentido de la imitación es doble: estructural y moral. En primer lugar, la relación con el teatro de la época proporciona a la novela de Camerino una serie de recursos y subtextos que aparentan vertebrar la obra. En este sentido, podría parecer que, como señala Yudin (1969, 588-89), Camerino procede de modo semejante al de otros novelistas de pocos vuelos, al tomar la estructura de su novela corta directamente de la de las comedias de la época. Es cierto que la estancia de Armindez y Vriango con la compañía teatral prefigura la acción principal de la obra y que, por tanto, su importancia es fundamental para el desarrollo de la misma. Sin embargo, no debemos olvidar que la yuxtaposición de dos tramas amorosas completamente diferentes, implicando a los mismos galanes, es totalmente extraña a la estructura de la comedia de capa y espada. Más bien, la inclusión de episodios diferentes y de diversos espacios es propia de la estructura abierta y lineal de la novela picaresca, y el título de la obra (*El pícaro amante*) debe, sin lugar a dudas, de apuntar en este sentido. Por otra parte, el hecho de que la temporada en la compañía sirva de educación de los personajes y, a un tiempo, de prefiguración de sus acciones posteriores es también algo opuesto a la práctica de la comedia de capa y espada. El episodio de la compañía supone un crecimiento interior de los personajes (Armindez y Vriango aprenden una serie de habilidades que usarán más tarde) normalmente ajeno a las convenciones de la comedia de capa y espada. Además, el hecho de que la estancia en la compañía resuma y prefigure la acción principal de la novela es muestra de una economía narrativa que tampoco es propia de la comedia de capa y espada, y sí más bien de la práctica novelística, tanto picaresca, como bizantina, etc., de la época. Por consiguiente, el uso estructural que Camerino hace de la práctica teatral en *El pícaro amante* no es simplemente una copia poco imaginativa, como propone Yudin, sino que muestra una enorme complejidad, puesto que revela, a diversos niveles, una fecunda interacción con la estructura de varios géneros narrativos de la época.

En segundo lugar, y más importante, el sentido de la deuda de *El pícaro amante* para con la comedia áurea es básicamente moral. Camerino no usa ciegamente los recursos teatrales en su novela corta, sino que añade un fascinante comentario moral sobre ellos. Para empezar, hemos sostenido que Armindez y Vriango, aunque muestran ya en su etapa de estudiantes sus malas

inclinaciones ("Francisco Vriango y Fernando Armindez, dos estudiantes gorrones que no había hecho amigos la patria ni el estudio [...], sino el espíritu marcial que encubrían las sotanas" [93]), aprenden la mayoría de sus trucos durante su etapa con la compañía teatral: disfraces, cartas encontradas, etc. Consecuentemente, debemos considerar que Camerino atribuye la destreza en el mal de los dos jóvenes a su paso por la compañía de teatro. En este sentido, es sumamente revelador un parlamento de Vriango a Armindez citado anteriormente:

No te pierdas de ánimo, sepamos su calidad [de Leonor], porque si fuera tal que nos prometa bodas, tuya es la moza, y si de mayor cuantía, no faltarán trazas para salir con nuestro intento, que quien resistiere a un estudiante enjerto en farsante, lacayo y fullero ha de saber más que el mismo demonio. (97)

En estas decisivas líneas en las que Vriango expresa sus intenciones, la capacidad de engaño (de crear "trazas") de los estudiantes se asocia, primeramente, a su habilidad teatral (de estar injertos "en farsante") y, en segundo lugar, a lo demoníaco (quien pueda competir con ellos en trazas "ha de saber más que el mismo demonio"). Es necesario admitir que, tanto mediante esta asociación entre "trazas", "enfarsante", y "demonio", como por medio de la trama general de la obra, *El pícaro amante* ofrece un juicio moral negativo sobre la comedia de la época.

En este sentido, es necesario percibir que en la obra la influencia del teatro áureo no sólo degrada a los dos pícaros, sino que también afecta a la propia Leonor, la víctima de la seducción. Para que los engaños de Armindez y Vriango funcionen es necesario que Leonor los malinterprete, siguiendo para ello al pie de la letra el código de la comedia de la época. Si Leonor no hubiese conocido la semiótica teatral, no habría caído en la trampa, puesto que los pícaros cuentan con la capacidad de Leonor para interpretar los signos que le preparan a la hora de engañarla. Así, por ejemplo, Leonor sabe que, como ocurría en muchas comedias, los galanes dan músicas a sus damas, aludiendo a ellas en la letra: "[Armindez] le daba a entender en las letras [a Leonor] que cantaba su amor" (102). Con este engaño, los pícaros hacen "leer" a Leonor el amor de Armindez por ella, y por esa puerta logran entrar en el corazón de la joven. Posteriormente, los pícaros la enamorarán aún más al informarla de la calidad de Armindez dejando ver el jubón de la Orden de Santiago (103), episodio en el que, si Leonor no se hubiera puesto "al paño", como tantas enamoradas heroínas en tantas comedias de la época, no habría sido engañada. De modo semejante, su "lectura" del episodio de la carta encontrada también presupone un conocimiento básico de las convenciones teatrales, que indican que tales papeles encontrados siempre dicen la verdad. Al igual que sucediera en el caso del jubón, esta carta encontrada también es decisiva en el engaño de Leo-

nor, como indica claramente el texto: "De cuyas razones [del papel] engañada la tierna doncella, juzgando verdadera la fingida nobleza, alegre de su dicha, dio entrada al Amor" (102). Finalmente, si el conocimiento de la práctica teatral derriba las defensas de Leonor en estas tres ocasiones, lo mismo sucede cuando, al pedir explicaciones a Armindez, éste le espeta su complejo embuste, cuya trama es más propia de una comedia que de la vida real: el noble Armindez festejaba "sin amor a una hermosa dama", con la mala fortuna de matar a su amante, personaje de calidad e influencia, en un lance, por lo que tuvo que huir, lo que le llevó a conocer a Leonor, a cuyo servicio se puso, ocultando su estado, por haberse enamorado a primera vista (104). De nuevo, si Leonor no hubiera estado acostumbrada a ver funcionar historias semejantes en las tablas, no habría creído la inverosímil trola de Armindez. Consecuentemente, su conocimiento de las convenciones teatrales vuelve a resultar decisivo para su caída. Como sucedió anteriormente, el texto es explícito a la hora de aclarar la fuente de la corrupción de Leonor, puesto que si la perversidad de los pícaros se expresó en un desplazamiento semántico de "trazas", a "farzante", a "demonio", el círculo se cierra al pasar a Leonor las "trazas" que caracterizaban a sus seductores: "Y habiendo procurado [Leonor] saberlo [el estado de Armindez] de Vriango [...] no pudo con todas sus trazas hacer que se adelantase a más que asegurarla que era hombre de bien" (100-01). La trayectoria de la palabra "trazas" revela que la seducción de Leonor se efectúa por contagio de un mal claramente nacido en las tablas de la comedia.

En suma, el juicio moral sobre el teatro que se deduce de *El pícaro amante* es diáfano: el teatro es una fuente de mal, un mal contagioso que perfecciona la inmoralidad de Armindez y Vriango y que abre la puerta a la seducción de Leonor. La fatal resolución de la novela (el engaño de una joven respetable, y la pérdida de la herencia de su familia a manos de un perdido) se debe entender como resultado de la inmoralidad que emana el teatro. Sin lugar a dudas, éste debe también de ser el sentido de la ingratitud que muestra Armindez hacia Vriango al final de la obra, al no compartir sus ganancias con él: esta deslealtad hacia el amigo y colaborador es una nueva muestra de la profunda inmoralidad adquirida por los pícaros durante su estancia en la compañía teatral.

En conclusión, *El pícaro amante* confirma las tesis de Yudin acerca de la existencia de una "novela comediesca", puesto que la deuda de la novela corta de Camerino para con la práctica teatral de la época es evidente: los protagonistas pasan una decisiva temporada en una compañía teatral, en la que aprenden ciertas habilidades propias de las tablas (vestir disfraces, idear tramas, hacer "cartas encontradas", etc.) que les servirán para engañar posteriormente a Leonor por medio de la "comedia" que escenifican en su casa. Consecuente-

mente podríamos considerar que *El pícaro amante* es, siguiendo la terminología de Yudin, una "novela comediesca". Sin embargo, un detallado estudio del sentido de la deuda teatral de Camerino debe hacernos rechazar las implicaciones que Yudin atribuye al subgénero de la "novela comediesca": para Yudin, la imitación que hacen los novelistas españoles de la práctica dramática áurea, rechazando el modelo de la compleja novelística cervantina, representado por las *Novelas ejemplares*, es una muestra de la falta de creatividad y complejidad de esos novelistas, excepto en los casos de Tirso de Molina, Lope de Vega y Sa-las Barbadillo. Estas conclusiones son inadecuadas para el caso concreto de *El pícaro amante*. Como hemos señalado anteriormente, a nivel estructural la imitación de Camerino es todo menos servil, puesto que demuestra un complejo diálogo entre el modelo dramático y otros modelos narrativos en prosa de la época como, por ejemplo, el de la novela picaresca. A nivel moral, el sentido de la imitación de Camerino es aún más complejo. Un detallado análisis de las implicaciones morales del uso de los recursos teatrales en la obra revela inmediatamente un juicio desfavorable, que retrata el teatro de la época, representado por la compañía teatral en la que trabajan Armindez y Vriango, como una influencia perniciosa, fuente de un imparable y contagioso mal. La imitación de Camerino, una imitación profundamente crítica, se revela como lo opuesto de lo que proponía Yudin. En este sentido, *El pícaro amante* debería estudiarse en el contexto de las controversias sobre la licitud del teatro, tan influyentes en la época.¹⁰ La implicación de estas conclusiones sobre *El pícaro amante* nos devuelve a nuestros párrafos iniciales en torno a la suerte de la enorme producción de novela corta del siglo XVII, concretamente la de aquellas obras marginadas por el éxito de colecciones de autores cuya nombradía se origina fuera del género, como Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina, o María de Zayas. Nuestro estudio confirma que al menos la novela de Camerino sufre los efectos del desconocimiento general que padece el género, lo que la hace sumamente vulnerable a un sinnúmero de prejuicios. Aunque *El pícaro amante* esté profundamente influido por la práctica dramática áurea, y en este sentido se la pueda describir como una "novela comediesca", esto no resuelve de un plumazo la cuestión de la calidad y riqueza de la obra, que quedan contrastadas con una simple lectura. Por consiguiente, el caso de *El pícaro amante* prueba que el canon de la novela corta del siglo XVII español fue creasdo en base a una serie de prejuicios procedentes de fuera de los límites del género, y no en base a una lectura y crítica atenta del *corpus* y que, en suma, debería reconsiderarse muy seriamente.¹¹

NOTAS

1. Ha habido numerosas disputas en torno a la condición genérica de la novela corta del siglo XVII, en su mayor parte centradas en la denominación del género y en la enumeración de sus características. Ya González de Amezúa propuso el nombre de "novela cortesana" en un clásico trabajo sobre la novela postcervantina. González de Amezúa define la novela cortesana como relato corto con rasgos costumbristas, ciudadanos, de protagonistas nobles, con lances de amor e influencia boccacciana. Las ideas de González de Amezúa han venido repitiéndose en las historias literarias, e incluso en algunos libros artículos especializados, como el de María Pilar Palomo y el de María Isabel Román. Sin embargo, recientemente, Begoña Ripoll ha rechazado la denominación de Amezúa, proponiendo la de "novela barroca". Ambas denominaciones presentan problemas importantes. La de González de Amezúa apunta a la recepción del género por una clase social alta, pese a que no tenemos pruebas definitivas acerca de esta recepción. Además, "novela cortesana", al enfatizar el papel de las clases altas, subestima la deuda del género con los cuentos populares. La vitalidad de este género en el Siglo de Oro se puede comprobar al estudiar la abundancia y popularidad de los libros de *exempla* para sermones medievales, y de los libros de anécdotas del siglo XVI, como *El parcañuelo*, o la *Sobremesa y alivio de caminantes*. Estos libros ejercieron una importante influencia sobre la narrativa corta del XVII, como precisa Yarbrow-Bejarano. Su influencia se pone de manifiesto al estudiar, como hace Bourland, la enorme popularidad de que gozaron estos precedentes hispanos de la novela corta del XVII: antes de 1609, la *Sobremesa y alivio de caminantes* (1563), de Juan de Timoneda, se reeditó ocho veces; la *Floresta española* (1574), de Melchor de Santa Cruz, doce; los *Diálogos de apacible entretenimiento* (circa 1605), de Gaspar Lucas Hidalgo, al menos cinco (Bourland 4). El término "novela cortesana" parece no tener en cuenta esta importante tradición, por lo que no parece indicado. En cuanto a la denominación de Ripoll ("novela barroca"), resulta ambigua, puesto que no distingue entre la narrativa larga, influida por Heliodoro, *La Celestina*, etc., de la corta, influida por los libros de cuentos hispanos y por la tradición boccacciana. Mayor ambigüedad aún provoca la nomenclatura de Bourland, que propone llamar al género, simplemente, "novelas" (vii). Jean-Michael Laspéras pone en evidencia esta ambigüedad en su "Introduction" al explicar la historia de esta denominación, que era una de las que se usaba en el Siglo de Oro (21-24). Otro de los términos que se han propuesto es el italianismo "novella", que es el que, por ejemplo, escoge Carmen R. Rabell en su estudio de las *Novelas a la señora Marcia Leonarda*, de Lope de Vega (1). Sin embargo, este italianismo tiene el mismo defecto que el término "novela cortesana": al enfatizar la indiscutible influencia de los modelos italianos, pasa por alto la importancia de la tradición española. Por consiguiente, puesto que ninguna de estas propuestas carece de problemas, para evitar ambigüedades, en este trabajo nos referiremos al género como "novela corta del siglo XVII".
2. Bourland precisa que las *Novelas ejemplares* (1613) vieron doce ediciones en diez años, y doce más para 1665 (9).
3. Pacheco-Ransanz estima en unos doscientos el número de títulos novelescos originales entre 1600 y 1700, del que poco menos de una cuarta parte son colecciones de novelas cortas (409). Por tanto, tenemos casi cincuenta colecciones de novelas cortas, cada una con, más o menos, diez novelas. Ello suma un total de alrededor de quinientas obras, cifra que, si no es exorbitante, sí que es considerable. Para un catálogo de títulos, localización de los originales, y resumen biográfico de los autores, es sumamente útil el reciente libro de Ripoll.
4. Yudín entiende que tanto la producción de novela corta de Tirso de Molina, Matías de los Reyes (*Curial del Parnaso*, 1624), Pérez de Montalbán (*Para todos*, 1632), Lope de Vega, Castillo Solórzano y Salas Barbadillo, se basa en "dramatic principles" (590-92).
5. Ripoll resume la vida del hoy desconocido Camerino de la siguiente manera: "José Camerino, descendiente de una familia italiana de burócratas eclesiásticos, nació en Fano (Umbria) a finales del XVI. Abandonó Italia a edad temprana, viniendo a España, seguramente a Murcia, donde conocería a su futura esposa, la poetisa Agueda Vita. Su ambición literaria es, según E.

- Rodríguez, lo que le impulsó a marchar a Madrid, desempeñando allí el cargo de 'Procurador de los Reales Consejos, Notario y Secretario de Breves y Comisiones Apostólicas en el Tribunal de la Nunciatura. Camerino participó activamente en la vida literaria de la Corte y en algunas de las más celebradas academias de entonces, como la Academia Selvaje, la Academia de Mendoza y la Academia Burlesca de 1637. La última referencia lo sitúa en 1660, teniendo aún el cargo anteriormente señalado en la Nunciatura. Además de las *Novelas amorosas*, Camerino es autor de un *Discurso político* (1631) y de [la novela] *La dama beata* (1654)" (41).
6. Caroline B. Bourland también incide en este aspecto (20).
 7. Concretamente, se trata de un soneto (99), y de una lira (100), que se reproducen íntegros en el texto. También hay otras muchas canciones que se mencionan, pero éstas no se reproducen (102). Con estas músicas, el poeta y cantante, Armindez, "le daba a entender en las letras [a Leonor] que cantaba su amor [...]" (102).
 8. Sin duda el caso más famoso dentro del teatro áureo español en el que un personaje averigua algo sobre otros por medio de una carta es el del duque de Ferrara en *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega. Sin embargo, dado que en *El castigo sin venganza* el duque no encuentra la carta, sino que se la entrega un mensajero anónimo (2481-91), el ejemplo de *El diablo predicador* es más relevante para ilustrar lo que ocurre en *El pícaro amante*.
 9. En este punto corregimos la edición de Rodríguez Cuadros, que lee "estudiante enjerto, enfarsante".
 10. Emilio Cotarelo y Mori reproduce en su fundamental estudio sobre el tema numerosos ejemplos de obras que critican la influencia moral del teatro de la época en términos muy parecidos a los que hemos analizado en *El pícaro amante*. Así, por ejemplo, Cotarelo cita unos párrafos de *El Donado hablador* (1624), de Jerónimo Alcalá Yáñez y Ribera, en el que un Vicario critica las comedias porque la gente aprende en ellas "la libertad, deshonestidad y cosas que la malicia humana cada día enseña" (51). Sin lugar a dudas, las palabras del Vicario podrían constituir la moraleja de *El pícaro amante*.
 11. Me gustaría agradecer la ayuda prestada por Marc Vitse, Frédéric Serralta y, sobre todo, mi maestro Antonio Carreño. Sin ellos hubiera resultado imposible este trabajo.

OBRAS CITADAS

- Barella Vigal, Julia. "Heliodoro y la novela corta del siglo XVII". *Cuadernos hispanoamericanos* 529-30 (1994): 203-22.
- Belmonte y Bermúdez, Luis de. *El diablo predicador y mayor contrario amigo*. Ed. Antonio Sánchez Jiménez. The Pennsylvania State University: 1999. Tesis inédita.
- Bourland, Caroline B. *The Short Story in Spain in the Seventeenth Century*. Northhampton: Smith College, 1927.
- Camerino, José. *El pícaro amante*. 1624. *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*. Ed. Evangelina Rodríguez Cuadros. Madrid: Castalia, 1986. 92-108.
- Cotarelo y Mori, Emilio. *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Madrid: Biblioteca Nacional, 1904.
- Fernández, Angel Raimundo. "Situación actual de los estudios sobre novela corta del siglo XVII". *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Vol 1. Roma: Bulzoni, 1982. 437-43.

- Forcione, Alban K. *Cervantes and the Humanist Vision: A Study of Four Exemplary Novels*. Princeton: Princeton UP, 1982.
- González de Amezúa, Agustín. *Cervantes, creador de la novela corta española*. Vol 1. Valencia: Castalia, 1956.
- Laspéras, Jean-Michael. *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*. Montpellier: Castillet, 1987.
- Pacheco-Ransanz, Arsenio. "Varia fortuna de la novela corta en el siglo XVII". *Revista canadiense de estudios hispánicos* 10 (1986): 407-21.
- Palomo, María del Pilar. *La novela cortesana: forma y estructura*. Barcelona: Planeta, 1976.
- Parker, Alexander A. "El teatro español del Siglo de Oro: método de análisis e interpretación". *Lope de Vega: el teatro*. Ed. Antonio Sánchez Romeralo. Vol. 1. Madrid: Taurus, 1990. 27-61.
- Rabell, Carmen R. *Lope de Vega. El arte nuevo de hacer "novella"*. Londres: Tamesis, 1992.
- Ripoll, Begoña. *La novela barroca. Catálogo bio-bibliográfico (1620-1700)*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1991.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina. "Introducción biográfica y crítica". *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*. Ed. Evangelina Rodríguez Cuadros. Madrid: Castalia, 1986. 9-87.
- , ed. *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*. Madrid: Castalia, 1986.
- . *Novela corta marginada del siglo XVII español: formulación y sociología en José Camerino y Andrés de Prado*. Valencia: Universidad de Valencia, 1979.
- Román, María Isabel. "Más sobre el concepto de *novela cortesana*". *Revista de literatura* 43 (1981): 141-46.
- Ticknor, George. *History of the Spanish Literature*. Vol 3. Boston: Houghton, Mifflin & Co., 1871.
- Vega y Carpio, Lope Félix de. *El caballero de Olmedo*. Ed. Francisco Rico. Madrid: Cátedra, 1993.
- . *El castigo sin venganza*. Ed. Antonio Carreño. Madrid: Cátedra, 1998.
- . *El perro del hortelano*. Ed. Mauro Armijo. Madrid: Cátedra, 1997.
- Yarbro-Bejarano, Yvonne. *The Tradition of the novela in Spain, from Pedro Mexía (1540) to Lope de Vega's "Novelas a Marcia Leonarda" (1621, 1624)*. New York: Garland, 1991.
- Yudin, Florence L. "The *Novela Corta* as Comedia: Lope's *Las fortunas de Diana*". *Bulletin of Hispanic Studies* 45 (1968): 181-88.
- . "Theory and Practice of the *Novela Comediesca*". *Romanische Forschungen* 81 (1969): 585-94.