



Aureae Litterae Ovetenses

Actas del XIII Congreso de la AISO

Edición de

Emilio Martínez Mata,
María Fernández Ferreiro
y María Álvarez Álvarez



Universidad de Oviedo

Aureae Litterae Oventenses
Actas del XIII Congreso
de la AISO

Aureae Litterae Ovetenses

Actas del XIII Congreso de la AISO

*Edición de Emilio Martínez Mata, María Fernández Ferreiro
y María Álvarez Álvarez*



AISO
| 2023 |
OVIEDO



Universidad de Oviedo



Reconocimiento-No Comercial-Sin Obra Derivada
(by-nc-nd): No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas.



Usted es libre de copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra, bajo las condiciones siguientes:



Reconocimiento. Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el licenciadore:

Martínez Mata, Emilio, María Fernández Ferreiro y María Álvarez Álvarez (ed.), *Aureae Litterae Ovetenses. Actas del XIII Congreso de la AISO*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 2024.

La autoría de cualquier artículo o texto utilizado del libro deberá ser reconocida complementariamente.



No comercial. No puede utilizar esta obra para fines comerciales.



Sin obras derivadas. No se puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.

© 2024 Universidad de Oviedo

© Los autores

Algunos derechos reservados. Esta obra ha sido editada bajo una licencia Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada 4.0 Internacional de Creative Commons. Se requiere autorización expresa de los titulares de los derechos para cualquier uso no expresamente previsto en dicha licencia. La ausencia de dicha autorización puede ser constitutiva de delito y está sujeta a responsabilidad. Consulte las condiciones de la licencia en:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo

ISBN: 978-84-10135-42-0

D. L.: AS 2715-2024

Edificio de Servicios - Campus de Humanidades

33011 Oviedo - Asturias

985 10 95 03 / 985 10 59 56

servipub@uniovi.es

<https://publicaciones.uniovi.es/>

Comisión científica

María José Álvarez Faedo
(Universidad de Oviedo)

Fausta Antonucci
(Università degli Studi Roma Tre)

Francisco J. Borge López
(Universidad de Oviedo)

Florencia Calvo
(Universidad de Buenos Aires)

Paula Casariego Castiñeira
(Università degli Studi Roma Tre)

Daniele Crivellari
(Università degli Studi di Salerno)

Daniel Fernández Rodríguez
(Universitat de València)

Ignacio García Aguilar
(Universidad de Córdoba)

Flavia Gherardi
(Università degli Studi di Napoli Federico II)

Gaston Gilabert
(Universitat de Barcelona)

Rafael González Cañal
(Universidad de Castilla-La Mancha)

Raisa Gorgojo Iglesias
(Universidad de Oviedo)

Cipriano López Lorenzo
(Universitat Autònoma de Barcelona)

Rodrigo Olay Valdés
(Universidad de Oviedo)

Adrián J. Sáez
(Università Ca' Foscari Venezia)

Eduardo San José Vázquez
(Universidad de Oviedo)

Antonio Sánchez Jiménez
(Université de Neuchâtel)

Alejandra Ulla Lorenzo
(Universidade de Santiago de Compostela)

ÍNDICE

	PÁG.
Preámbulo Emilio Martínez Mata	15
<hr/>	
CONFERENCIAS PLENARIAS	17
• Decoro y género literario en Quevedo y Calderón Santiago Fernández Mosquera	19
• Las relaciones de Garcilaso con el Emperador bajo nueva luz Eugenia Fosalba	41
• Los descuidos de Lope en el proceso de escritura teatral Marco Presotto	59
• Sor Juana Inés de la Cruz: ¿entre el Barroco español y el Barroco de Indias? Francisco Ramírez Santacruz	83
• El arte de cansar: Miguel de Cervantes, Lope de Vega y la poética de la digresión autoconsciente Antonio Sánchez Jiménez	103
<hr/>	
ENCUENTROS DE INVESTIGADORES	151
• Literatura áurea y Humanidades Digitales: un trienio de constante progresión (2020-2023) Sònia Boadas	153
• Los estudios sobre prosa del Siglo de Oro: 2020-2023 Clea Gerber	173
• Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro en el trienio 2020-2023: balance y perspectivas Ilaria Resta	217

COMUNICACIONES 237

Teatro 239

- *La dama duende y Peor está que estaba*: un análisis comparado, con Lope al fondo
Fausta Antonucci 241
- *En la vida todo es verdad y todo mentira* de Calderón: el maravilloso e invisible arte de Lisipo
Frederick A. de Armas 257
- Una nueva aportación para el estudio del teatro áureo de tema caballeresco
Daniele Crivellari 269
- Usos métricos de Matos, Diamante y Vélez de Guevara en *El hidalgo de la Mancha*: comedia en colaboración y teatro breve
Gaston Gilabert 285
- Rojas Zorrilla y su colaboración dramática con Jerónimo de Villanueva
Rafael González Cañal 299
- Los espacios dramáticos en los autos sacramentales de José de Valdivieso
Amparo Izquierdo Domingo 313
- Sobre censura áurea: los problemas textuales de *Cegar para ver mejor*, de Ambrosio de Arce
Gabriel López Cob 327
- Los versos omitidos de *El noble siempre es valiente* de Antonio Enríquez Gómez (alias Fernando de Zárate): ¿censura o atajo escénico?
Alexander J. McNair 337
- La articulación de los espacios dramáticos en la producción trágica de Cristóbal de Virués
Elena Merlino 351

- Aproximación a la estructura y al ritmo de una comedia de enredo: *Peor está que estaba* de Calderón de la Barca
Sara Pezzini 367
- Aguja de navegar palacios: el Salón de Reinos del Buen Retiro como espacio teatral
Javier Rubiera 381
- Mitología, épica y corte en la comedia *Destinos vencen finezas* (1698) de Lorenzo de las Llamosas
Luis Tadeo Valverde Molina 395
- Prosa 409**
- Permeabilización del cronotopo «tiempo de aventura» a través de los primeros libros del ciclo amadisiano
Pablo Sergio Alemán Falcón 411
- Maravillas y horrores en el último *Palmerín de Inglaterra* (1559)
Anna Bognolo 425
- Opúsculos españoles en la guerra de los Treinta Años: noticia de una nueva fuente del *Comento a la Sátira de Valles Ronces*
Lucio R. Cebreiro 437
- Ricote y Ana Félix, dos moriscos sui géneris
Gonzalo Díaz Migoyo 451
- «... Que es bestia la carne nuestra». Entre lo pulsional y el espíritu: fronteras de la animalidad en *El rufián dichoso*
Julia D'Onofrio 459
- La problemática soledad de los libros de pastores
Paola Encarnación Sandoval 473
- Muerte de hombre y muerte de mujer en la picaresca española
Enrique Fernández 483
- Teofanía y mito en ilustración: écfrasis inversa de la primera salida de don Quijote
Daniel Holcombe 493

- Castillo Solórzano: un intento de refuncionalizar la novela «larga» de protagonismo noble (*Lisardo enamorado* y *Los amantes andaluces*)
Christine Marguet 505
- Los gérmenes de perspectivismo literario en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*
Ivette Martí Caloca 519
- El *Quijote* y las modernidades americanas
Carmela V. Mattza 531
- El léxico del movimiento en *La Lozana andaluza*
Lucía Pascual Molina 541
- La desnudez en los libros de caballerías
Tomasa Pilar Pastrana Santamarta 555
- La internacionalización de los *Sueños* de Quevedo: el caso inglés (1640-1975)
Belén Quintero Pulleiro 569
- Los roles y figuras del lector en *El necio bien afortunado*
José Rico Ferrer 577
- El *Quijote* en la novela española contemporánea: *Los besos*, de Manuel Vilas
Patricia Suárez Álvarez 589
- A vueltas con los montañeses y coritos del *Libro de entretenimiento de la pícara Justina* (1605)
Luc Torres 603
- Poesía 615**
- Variantes de autor en el *Aminta* de Jáuregui: presencia de fuentes clásicas y modernas en el proceso de traducción y revisión
Daria Castaldo 617
- Algunas letrillas amorosas atribuidas a Góngora: delimitación del corpus
Laura Castro Álvarez 631

- Francisco de Quevedo y Antonio Tebaldi: estudio de una posible influencia
Alessandra Ceribelli 643
- Los grabados en el *Roncesvalles* de Garrido de Villena
Alessia Fichera 655
- La relación en verso de la erupción del Tajuya (1585) incluida en *El Pastor de Iberia* (1591): desastres naturales, historia y autofagia arcádica
Ignacio García Aguilar 671
- «¡Vaya de música y versos!»: los villancicos de música en la Real Capilla de Madrid
Mónica García Quintero 685
- José de Miranda y la Cotera: prácticas poéticas e inserción en el campo literario madrileño a mediados del siglo XVII
Inmaculada Osuna 703
- La bucólica barroca en cinco sonetos (Quevedo, Medrano, Espinosa y los hermanos Argensola)
Samuel Parada Juncal 717
- La *oscuritas* gongorina oculta en Buenos Aires: el caso de Néstor Perlongher
Alejandro Penín González 733
- *La Gatomaquia* y los estudios de animales: objetos cotidianos y descripciones burlescas
Fernando Rodríguez Mansilla 745
- Jerónimo de Urrea y su traducción de *Le Chevalier délibéré*, de Olivier de la Marche
Marcial Rubio Árquez 759
- Boscán y el petrarquismo. La imagen historiográfica de Gil de Zárate
Pedro Ruiz Pérez 771
- Diego Hurtado de Mendoza, en los albores de lo sublime en España
Matías A. Spector 783

Varia	793
<ul style="list-style-type: none"> • <i>Serva inter servas Dei</i>: el orbe visionario-vindicativo de Úrsula de Jesucristo (Perú, 1604-1666), morena criolla y donada clarisa Emilio Ricardo Báez Rivera 	795
<ul style="list-style-type: none"> • Terminología literaria y Siglo de Oro: sobre las fuentes de las figuras retóricas en el <i>Diccionario de autoridades</i> (1726-1739) Raúl Díaz Rosales 	809
<ul style="list-style-type: none"> • Hacia una definición de la literatura bufonesca: límites y conflictos Alexandre García Macovio 	823
<ul style="list-style-type: none"> • Tragicomedia en la corte en 1656-1657: la relación ilícita y escandalosa del marqués de Almazán con Manuela Bernarda, comedianta Francisca Jiménez Guillén 	835
<ul style="list-style-type: none"> • Francisco Delicado y Bartolomé de Torres Naharro: visiones de Roma en el siglo XVI Alfonso Martín Rubio 	849
<ul style="list-style-type: none"> • Pistas sobre la estancia de Salcedo Coronel en Italia a través de manuscritos y otros testimonios (y aviso de un libro registro) Érika Redruello Vidal 	863
<ul style="list-style-type: none"> • La poética diplomática de Vera y Zúñiga: de <i>El embajador</i> a <i>El Fernando</i> Adrián J. Sáez 	877
<ul style="list-style-type: none"> • <i>Audi, filia</i> (1556), de Juan de Ávila, y la literatura espiritual entre los libros prohibidos de 1559 Julio C. Varas García 	893

El arte de cansar: Miguel de Cervantes, Lope de Vega y la poética de la digresión autoconsciente

Antonio Sánchez Jiménez

Université de Neuchâtel

«¿Qué es lo que queréis ahora? Y venid al punto sin rodeos ni callejuelas, ni retazos ni añadiduras» (*DQ*, II, 47).

Hacia el final de su vida, Miguel de Cervantes produjo una serie de obras en las que las digresiones, las tramas secundarias e incluso las interrupciones desempeñan un papel central.¹ Es el caso de los *Quijotes* de 1605 y 1615, de algunas *Novelas ejemplares* (1613) y de su última novela, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617). Ciertamente, otros libros del momento presentan interpolaciones: es el caso del *Guzmán de Alfarache* (1599 y 1604), que es célebre por ellas, pero también de los libros de caballerías, de pastores y bizantinos, algunos de los cuales basan la esencia misma de su poética en la interpolación.² Pese a ello, las intercalaciones, interrupciones y digresiones de Cervantes son peculiares: son intencionalmente intrusivas, irónicas y muy autoconscientes, pues el alcalaíno las suele acompañar de comentarios metaliterarios sobre la naturaleza transgresiva de las interrupciones

¹ Este trabajo se enmarca en el contexto del proyecto «Self-Reflective Digression in Cervantes and Lope de Vega» (Fonds National Suisse de la Recherche Scientifique, 10.001.474)

² Sobre digresiones en el *Guzmán*, «la primera gran novela digresiva española» (Garrido Ardila 2011:223), véase Cavillac (1993), Azaustre Galiana (1994), López Grigera (2002), Close (2007) y Gómez Canseco (2012:801-812; 822). Sobre digresiones y dilación en la ficción bizantina, véase Fusillo (1989:68-77) y González Rovira (1996:91), quien relaciona interpolaciones (en general) y *amplificatio*. Sobre interpolaciones y *entrelacement* en los libros de caballerías, véase Williamson (1991) y Garrido Ardila (2015:883-884).

en general y de las digresiones en particular, obstáculos que deploran los oyentes ficticios que introduce el autor. Estas peculiaridades cervantinas también se encuentran en uno de sus rivales, Lope de Vega, cuyas *Novelas a Marcia Leonarda* (1621 y 1624) proponen un laberinto de digresiones que el narrador afirma no poder controlar y que, anticipa, provocarán la impaciencia de su lectora ficticia y dedicataria, Marcia Leonarda, obviamente una mujer (el detalle no es baladí). Este estilo lopesco aparece ya en la *Arcadia* (1598) y en su poesía épica, pero cobra particular fuerza en su obra tardía: *La Filomena* (1621) y *La Circe* (1624) (que incluyen las *Novelas a Marcia Leonarda*), *La Dorotea* (1632) y *La Gatomaquia* (1634). En estos libros, Lope asume que sus digresiones autoconscientes y provocadoras despertarán la ira del lector, en un desafío a la teoría literaria de la época paralelo al de Cervantes. En efecto, los preceptistas del momento advertían que la narración no debía tener digresiones, o que, si alguna permitía, debía ser breve (Guerra Caminiti 2009:326). Regla que los narradores de Cervantes y Lope infringen con descaro, indignando a sus oyentes ficticios, exasperados por los meandros de los perros parlantes, del narrador de *Marcia Leonarda*, del protagonista del *Persiles*.

Desde el comienzo, la retórica clásica tenía reticencias hacia esta figura, acerca de cuyos peligros advierte constantemente. Así, el fundador de la tradición retórica occidental, Aristóteles, comienza su *Retórica* (I. 2) explicando cuál es el problema con los tratados precedentes, que considera desviados porque contemplan pruebas que no son propias del arte. El Estagirita argumenta esta objeción esgrimiendo dos ideas relacionadas. En primer lugar, sostiene que la evidencia lógica que expresa el entimema resulta más apropiada para el arte retórico que las emociones. Los entimemas, afirma Aristóteles, «son el cuerpo de la persuasión», mientras que «el mover a sospecha, a compasión, a ira y a otras pasiones semejantes del alma no son propias del asunto, sino atinentes al juez». Por tanto, concluye, «solo las pruebas por persuasión son propias del arte y todo lo demás sobra» (1354a, 1.2) (p. 163). En suma, y por mucho que en otros lugares Aristóteles explique que la persuasión se consigue mediante *ethos*, *pathos* y *logos* (1356a), el gran filósofo griego comienza su libro y dedica la mayor parte del mismo estudiando el *logos*, con su categoría estrella, el entimema. En segundo lugar, el que más nos interesa, Aristóteles advierte contra las digresiones. Estas (explica en 1354a, 1.2) fueron prohibidas por el más alto tribunal de justicia ateniense, el Areópago, no solo porque eran ajenas al tema en cuestión, sino también

porque los jueces las consideraban una apelación injusta a la pasión, más que a la lógica:

De modo que si ocurriera en todos los juicios como ya acontece en algunas ciudades, y principalmente en las que tienen buenas leyes, nada tendrían (estos autores) que decir. Pues todos, ciertamente, o bien juzgan que conviene que las leyes proclamen este principio, o bien lo practican y prohíben hablar fuera de lo que toca al asunto, como se hace en el Areópago, procediendo en esto adecuadamente. Pues no conviene inducir al juez a la ira o a la envidia o a la compasión, dado que ello equivaldría a torcer la propia regla de que uno se ha de servir. Aparte de que es evidente que nada compete al litigante fuera de mostrar que el hecho es o no es así y si aconteció o no aconteció (pp. 163-164).

Es cierto que en otros lugares de la *Retórica* este rechazo no es tan determinante. Así, en el libro III (1418a) Aristóteles concede que los oradores pueden usar digresiones «cuando no haya otro camino», pues, aunque resultan eficaces para suscitar emociones, pueden «desviar la atención» del auditorio (p. 585). Sin embargo, la reticencia y las asociaciones negativas son evidentes, y llegaron a los tratadistas que manejaban los contemporáneos de Cervantes y Lope: digresión y pasiones, digresión y peligro, digresión y advertencia. Entre esos tres polos se ha movido el recurso desde entonces.

Nuestro trabajo examina la naturaleza de las digresiones de Miguel de Cervantes y Lope de Vega en el contexto de la teoría literaria del momento. Para ello, en la primera parte del artículo estudiaremos qué es una digresión, tanto desde el punto de vista de nuestros contemporáneos como desde la historia de la retórica, lo que nos llevará a reflexionar sobre la naturaleza del fenómeno y sus consecuencias para la escritura, en particular en lo relativo a los ideales de pertinencia y tensión —o *táxis*—. A continuación, en la segunda parte del trabajo, propondremos un término para señalar las digresiones de Cervantes y Lope que hemos presentado arriba: «digresiones autoconscientes». Estas digresiones son la base una tradición narrativa que parte de Cervantes y que, tras un efímero florecer en los últimos años de Lope de Vega, se desarrolló en la narrativa dieciochesca, decimonónica y actual. Aunque haremos mención de esa tradición, nuestro propósito es más bien examinarla en algunos pasajes del *Coloquio de los perros*, *Marcia Leonarda* y *La Gatomaquia*, que nos servirán para ponerla de relieve

y analizar sus características centrales. Por último, en la tercera parte del trabajo propondremos tres maneras de indagar los motivos que pudieron haber fomentado que estos dos ingenios desarrollaran este peculiar estilo. Estos tres ángulos críticos son el análisis retórico, los estudios de recepción y de género, y los estudios de carrera literaria y, más concretamente, los relacionados con el llamado «estilo tardío».

Naturaleza y sentido de la digresión

Nada en principio más sencillo que definir qué es una digresión. Así lo hace un manual de retórica muy difundido en la España áurea que sabemos consultó Lope de Vega, el *De arte rethorica libri tres* de Cipriano Suárez (Sevilla, Andrea Pescioni, 1569): «Interruptio est brevis declinatio a proposito. Nam longior illa digressio, quae multis pars causae videtur, inter figuras numeranda non est»³ (fol. 58r).

Enseguida regresaremos a estos conceptos (la definición de Suárez es bastante más eficaz y sutil de lo que su brevedad podría dar a entender), pero antes conviene recordar que la crítica contemporánea tiende a mostrarse más perpleja que el jesuita y ha notado que las digresiones son tan difíciles de definir como de localizar (Sabry 1992:51). De hecho, Charles (1979) las llama «cosas» («chose poétique, chose littéraire»), Laugaa (1994) las describe como un «objeto no identificado» y Montalbetti y Piegay-Gros (1994:8-9) explican que solo podemos definir las digresiones negativamente, por lo que no son (es decir, y teóricamente, «pertinentes para la historia»): por tanto, y para emplear los términos de Suárez, los críticos contemporáneos constatan que solo podemos saber qué es una digresión si sabemos cuál es el propósito del que se desvía la «interrupción» larga. En este sentido, parece evidente que los dos criterios que esgrime Suárez para definir el recurso (pertinencia y exceso) son tan relativos como sujetos a grados (Sabry 1992:61; Montalbetti y Piegay-Gros 1994:17-18; Milhe Poutingon 2012:20-21): diferentes lectores tendrán diferentes ideas acerca de ambos. Además, el género literario influirá en el asunto, pues ni la pertinencia ni la longitud serán iguales en una novela que en un cuento, en una epopeya que en una epístola.

³ 'Una interrupción es una pequeña desviación de un propósito. La digresión es más larga, causa por la que a muchos les parece que no debe contarse entre las figuras.'

Una dificultad parecida a definir las digresiones supone clasificarlas. Así, Genette (1972:133), quien no habla explícitamente de digresiones, las situaría entre otras metalepsis como la pausa descriptiva, la analepsis o la prolepsis, fenómenos que podemos confundir con digresiones (Savoyane 2006:65-66; Santovetti 2007:21), como abajo veremos. Incluso una experta como Sabry (1992) admite este peligro al señalar que, a la hora de identificar las digresiones, podemos distinguir dos escuelas: los críticos que confían en los narradores para señalar sus digresiones; los críticos que utilizan el juicio propio para localizarlas. Ambos métodos son problemáticos (Laugaa 1994:106). Por un lado, los narradores no advierten acerca de cada una de las digresiones, o pueden denominarlas de otro modo (Laugaa 1994:109), lo que nos lleva de nuevo a la cuestión de qué es una digresión. Asimismo, la crítica ha señalado la existencia de fórmulas que indican el comienzo y el final de una digresión (la apertura y el *redeo ad propositum*, muchas veces acompañados de una *epanorthosis* o *correctio*, incluso de una palinodia) (Quintiliano, *Institutio*, IX, 3, 87; Montalbetti y Piegay-Gros 1994:13-15; Milhe Poutingon 2012:183-184), aunque, de nuevo, es preciso reconocer que no todas las digresiones llevan estas marcas. Por último, los críticos han subrayado la metáfora espacial que subyace al concepto de digresión (Sabry 1992:17-18; Montalbetti y Piegay-Gros 1994:8; Chambers 1999:86; Cottet-rill 2004:3; Milhe Poutingon 2012:289-557): *parékbasis*, *diégodos*, *digressio*, *egressio*, *excursus*, *excursio*, *excessus*, términos todos que designan un giro, un desvío, una metáfora en la que el espacio remite al tiempo (Kemp 2012) y que, además, tenemos que relacionar con el placer: el dirigirse hacia otro lado (etimológicamente, «divertirse») es fuente de diversión. En cualquier caso, la idea subyacente en la metáfora espacial supondría que el discurso (y la narración) serían un camino que conduciría a un fin, y que las digresiones serían meandros dilatorios en dicho camino.

Otras proposiciones de la retórica clásica que es necesario considerar acerca de las digresiones son las relativas a las ventajas de estos recursos literarios, a su situación en el texto o discurso y a los peligros que entrañan. En cuanto a las primeras, los tratadistas suelen relacionar digresión y ampliación, práctica esta que fomentaría el placer del auditorio y permitiría además el lucimiento del orador. Si el auditorio experimenta placer con la digresión, ello se debe a que ese recurso provoca emociones y permite la *variatio*, práctica que la retórica clásica suele ligar al descanso y goce del oyente (Calvo 2021; Campana 1997). Desde luego, las retóricas españolas del

Siglo de Oro recogieron estas ideas y Bravo, consciente del anatema contra las digresiones, concede que el discurso puede incluir «digressio aliqua extra causam aut criminationis aut similitudinis, aut delectationis non alienae ab eo negotio quo de agitur» (*De arte*, fol. 174r), pues estas digresiones tendrían funciones determinadas: ornamentar o conmover (fol. 85r). La idea venía de antiguo, como podemos comprobar examinando un pasaje donde Longino (*Sobre lo sublime*) comenta el estilo de Demóstenes, que relaciona con la «vehemencia» y «pasión» y que describe como digresivo:

Donde más oportunamente se muestra el estilo elevado y tenso de Demóstenes es en su vehemencia y pasión violenta y allí donde es necesario conmover profundamente al oyente; mientras que la expansión está allí donde es necesario extenderse en el detalle. Pues es apropiada al tratamiento de lugares comunes, para las peroraciones, las más de las veces, y para las digresiones (Longino, *Sobre lo sublime*, 12, 5, p. 171).

Por su parte, al explicar cómo hablaba Isócrates, Dionisio de Halicarnaso también afirma que la digresión permite variar y que, por consiguiente, entretiene al auditorio:

Pero el orden de los hechos y su división en apartados, la forma de evitar el aburrimiento —con cambios inauditos en la narración y digresiones exóticas— y todos los demás recursos que son excelentes para la distribución de los hechos son mejores en Isócrates y más efectivos (Dionisio de Halicarnaso, «Sobre Isócrates», pp. 144-145).

En esta batalla contra el aburrimiento tiene un papel muy importante el suspense, otro efecto de las digresiones que consideraba la retórica clásica. Al respecto conviene citar de nuevo a Longino:

Pues, con frecuencia, dejando colgado el pensamiento con el que comenzó a hablar y acumulando en medio, como si siguiera un orden extraño y desacostumbrado, unas ideas sobre otras, venidas de no se sabe dónde, haciendo que el oyente tema por el total colapso de la frase, después que le ha obligado a participar, excitado, del peligro con el orador, entonces, de improviso, después de una larga digresión, termina al fin por decir en su momento oportuno el pensamiento tan largo tiempo deseado, y así conmueve mucho más por esta forma atrevida (Longino, *Sobre lo sublime*, 22, 4, p. 187).

Para los tratadistas, este estilo digresivo y entretenido resultaba particularmente espectacular y, por tanto, permitía que el orador se luciera. Es lo que sostiene Hermógenes al comentar los discursos de Licurgo: «Utiliza también muchas veces muchas digresiones, al referirse a mitos, historias y poemas, lo cual es propio de la habilidad aparente» (Hermógenes, *Sobre las formas de estilo*, p. 307). Evidentemente, este énfasis en el entretenimiento y placer del auditorio, así como en el lucimiento del orador, hace que la retórica clásica considerara la digresión un recurso particularmente apropiado para el género epidíctico, aunque no faltan autores, como Teón (*Ejercicios de retórica*, pp. 80-81), que lo relacionen también con el forense.

En lo referente al lugar del discurso más apropiado para las digresiones, muchos tratadistas se inclinan por el exordio (sin duda para llamar la atención del auditorio), o por algún momento justo antes de la *peroratio* (tal vez para marcar la transición y permitir que descanse el oyente). Además, presentan el estro digresivo con términos muy parecidos a la célebre *sprezzatura* de Castiglione, esto es, como un estilo que paradójicamente permite lucirse pero que, en su mejor versión, parece natural y relajado. Son muy elocuentes al respecto las palabras de Dionisio de Halicarnaso, quien, amén de enfatizar la importancia de la *variatio* y sus efectos placenteros, considera que la obra digresiva está «compuesta de tal modo que no pare[ce] compuesta», sino natural e improvisada:

Tiene cierta gracia, en este aspecto, la obra compuesta de tal modo que no parezca compuesta. Creo que no son necesarias muchas palabras, pues estoy convencido de que todo el mundo sabe que la variación es lo más agradable y bello en la prosa. Considero ejemplo de variación toda la obra de Heródoto, de Platón y de Demóstenes, pues es imposible encontrar otros autores que hayan utilizado más digresiones, diversificaciones más oportunas y figuras más variopintas que ellos (Dionisio de Halicarnaso, *Sobre la composición literaria*, pp. 90-91).

Una opinión semejante expresa Menandro el Rétor, quien habla de «relajación» o *anéseis*, término griego que solemos traducir al latín como *oratio soluta* y que Serés (2014) ha ligado al estilo de Cervantes, en una conexión que retomaremos abajo. En cualquier caso, el citado Menandro relaciona la digresión con este estilo *relajado*: «Entonces tendrás ocasión de relajar el estilo —eso es una innovación que hemos aprendido de los autores más

recientes— y de dar voz, como en el drama, a una región o a un río» (*Dos tratados de retórica epidíctica*, p. 157).

No obstante estas recomendaciones y puntualizaciones, numerosos tratadistas siguen la línea marcada por Aristóteles y advierten severamente contra los riesgos de este estilo digresivo que tantos atractivos alberga. Al respecto, los preceptistas solían aducir como contraejemplo el caso de Teopompo de Quíos, quien se hizo famoso por digresiones que los tratados de retórica consideraban extravagantes, por traídas por los pelos (es decir, por falta de relevancia), por extensas y por inoportunas. Sobre el particular se pronuncia el ya citado Dionisio de Halicarnaso en dos de sus tratados:

También erró [Teopompo de Quíos] contra la continuidad narrativa con la introducción de digresiones; pues algunas se relatan con frialdad e inoportunamente, como la historia que narra sobre Sileno en Macedonia o la de la serpiente marina que lucha contra una trirreme (Dionisio de Halicarnaso, «Sobre la imitación», p. 497).

Se equivoca también [Teopompo de Quíos] en el contenido, en especial en las digresiones. Algunas de ellas no son necesarias ni pertinentes, sino que muestran una gran dosis de ingenuidad infantil. Entre estas la historia de Sileno que aparece en Macedonia o la del dragón que se enfrenta en combate naval con una trirreme y otras no pocas semejantes a estas (Dionisio de Halicarnaso, *Carta a Pompeyo Gémino*, p. 246).

También alude a este Teopompo Teón, en unos pasajes que nos interesan particularmente, pues hacen referencia a elementos que ya hemos indicado arriba, como son el lugar donde es apropiado introducir la digresión (no en el medio del discurso, considera Teón) o la longitud recomendada que debe tener (y que resulta relativa a la de la obra en sí):

Hemos de evitar igualmente el introducir en medio de una narración digresiones extensas, aunque no es necesario rehusar absolutamente toda digresión, como Filisto, ya que hace que descanse la atención de los oyentes, sino la que es tan extensa que despista la atención de los que escuchan, de modo que se necesita hacer mención de nuevo de lo dicho con anterioridad, como Teopompo en las Filípicas, pues a lo largo de una digresión encontramos dos o incluso tres y hasta más historias enteras, en las que no sólo

no aparece el nombre de Filipo, sino de ningún macedonio siquiera (Teón, *Ejercicios de retórica*, p. 84).

A un tiempo, Teón reconoce las ventajas y peligros de la digresión: bien usada, y como toda *variatio*, hace descansar «la atención de los oyentes», pues distrae; mal empleada (por demasiado extensa o complicada), «despista la atención de los que escuchan». Es una cuestión de grado, como ya podíamos percibir en la definición del padre Suárez: grado de longitud (desviación grande o pequeña) y grado de relevancia (relación con el asunto central).

Este último problema remite a la idea de unidad y a un corolario de la misma, la tensión narrativa o *táxis*. Los glosa Cascales en sus *Tablas poéticas* cuando trata de las partes de la fábula. Allí, Castalio responde a una pregunta de Pierio acerca de si la fábula ha de ser «entera», es decir, acerca de la relación entre todo y partes. Será «entera», dice Castalio:

si consta de principio, medio y fin. Y porque estas partes están tan asidas entre sí, que en efecto del principio pende el fin, y del fin y principio, el medio, fácilmente puede cada uno considerar la connexión y hermandad de las partes del poema que el poeta deve guardar tan estrecha. La prueba infalible que ay para ver si la fábula está bien constituida y si tiene principio, medio y fin, como lo deve tener, o no, es mirar si las partes del poema andan tan juntas y coherentes, que si quitáis o mudáis alguna, quede manca y destruida toda la obra. Porque si se puede hazer essa transposición y quitamiento de parte, o partes, sin detrimento del todo, no está la fábula bien dispuesta; y si al contrario, estará muy buena. Aristóteles satisfará a este lugar y a parte de lo que e dicho: *Decet igitur, quemadmodum una unius imitatio est in alijs imitatricibus artibus; ita & fabulam, videlicet, quae actionis imitatio sit unius, eiusdemque integre esse, sicque rerum inter se partes coherere, ut ne ulla quidem vel transferri, vel subtrahi queat, quin totum illud varietur: planeque immutetur* (pp. 56-57).

Cascales remite aquí a un conocido pasaje de la *Poética* de Aristóteles (8, 30-35), donde el Estagirita propone una estética que ha sido muy influyente en la historia de la teoría literaria occidental, en la que reaparece con frecuencia:

Es preciso, por tanto, que, así como en las demás artes imitativas una sola imitaciones imitación de un solo objeto, así también la fábula, puesto que es imitación de una acción, lo sea de una sola y entera, y que las partes de los

acontecimientos se ordenen de tal suerte que, si se transpone o suprime una parte, se altera y disloque el todo; pues aquellos cuya presencia o ausencia no significa nada, no es parte alguna del todo (*Poética*, p. 157).

Según este criterio, las digresiones, desviaciones del propósito de la obra (en el grado que fuere), serían una especie de añadidos superfluos a la misma, unos parásitos (Charles 1979:405; Otten 1984:21; Montalbetti y Piegay-Gros 1994:5). Cascales reconoce este problema y hace que Pierio replique que, si aplicamos estrictamente el criterio de la *táxis*, habría que eliminar de los relatos todo tipo de digresiones, como advertía Lope de Vega en el *Arte nuevo* al proponer muy aristotélicamente que la fábula

de ninguna manera sea episódica;
quiero decir, inserta de otras cosas
que del primero intento se desvíen;
ni que de ella se pueda quitar miembro
que del contexto no derribe el todo
(vv. 182-187).

Esta exigencia podría suponer una interdicción muy severa y casi total contra las digresiones, y eliminaría del canon literario obras evidentemente modélicas, por lo que representa un grave problema. Así lo formula Pierio en la obra de Cascales:

Acerca de esto se me ofrece una duda. Ya se sabe que las fábulas, o épicas, o scénicas, o líricas, reciben sus episodios (que son ciertas digresiones), y éstos los traemos fuera de la acción principal. Siendo, pues, extrínsecos, muy bien se podrán quitar sin detrimento del todo. Los episodios en la *Eneida* virgiliana son éstos: Aportar Eneas a la reyna Elisa; explicarle el assalto de Ilión; los amores y muerte de Dido; el hablar Eneas con Heleno; baxar a los infiernos y tratar con su padre Anchises de su famosa descendencia. Pues aunque en este poema quitemos alguna parte de esto, todavía el todo quedará en pie. Porque el todo se llama la acción primaria que fue propuesta del poeta, y es ésta: Eneas, huyendo de Troia, después de muchos infortunios y trabajos, avisado del oráculo, arriba a Italia y edifica una nueva ciudad. Si esto es assí, no me parece firme ni valedera essa regla (p. 57).

A lo que Castalio responde de manera tan categórica como poco satisfactoria:

Los episodios, que para ornato y luz de su poesía suelen usar los poetas, es verdad que son extranjeros de la fábula, que en efecto son traídos de afuera; pero, juntos con la acción principal, ya no son extranjeros, sino naturales; porque se juntan según el verisímil y necesario, y se atan estas partes accesorias tan estrechamente con la principal, que componen un cuerpo gallardo, hermoso y proporcionado tanto, que ya no se pueden separar sin hazerse notable falta, y sin perturbar y corromper el orden de la fábula. De manera que aquello que era ageno de la propuesta materia, ligado con verisimilitud, es ya todo una cosa y sirve de crecerla, ilustrarla y recrearla. Dize Rodigino que Phidias hizo la estatua de Minerva, y en el campo del escudo se esculpió él con tanto artificio que no se podía mudar ni quitar sin destruir toda la estatua. Assí los episodios an de estar tan bien enxeridos con la fábula que sin quedar ella destruida no se puedan quitar (pp. 57-58).

En suma, el criterio sigue siendo el grado, en particular el grado de relevancia, aspecto sobre el que se ha centrado Chambers (1999) en una de las propuestas más particulares sobre el estudio de la digresión. En ella, Chambers llega al extremo de acuñar un neologismo (*loiterature*) para indicar un tipo de ficción que merodea voluntariamente (*loiters*), es decir, que se entretiene y vaga, en lugar de dirigirse al final como la flecha y sin distraerarse, como recomendaba Horacio Quiroga en su «Decálogo del perfecto cuentista» (Zavala 1997). Según Chambres, esta ficción merodeadora desafiaría el anatema contra las digresiones al llenar la narración con ellas, y tendría una genealogía que incluiría textos de Burton, Montaigne, nuestro Cervantes, Diderot, Sterne, Melville y muchos novelistas postmodernos. En concreto, para Chambers la *loiterature* explora la dilación y el placer (el placer de la dilación y la dilación del placer),⁴ pues, explica, este estilo subvierte al menos dos valores centrales de la sociedad occidental: el uso provechoso del tiempo y las taxonomías diferenciadas (1999:41).⁵ Chambers explica que

⁴ De modo paralelo, Otten (1984:24) habla del «plaisir du retard».

⁵ Las taxonomías se verían amenazadas por dos rasgos que Chambers asocia a la *loiterature*: el principio del etcétera (las digresiones muestran que cualquier taxonomía es abierta, ya que siempre podemos añadir algo a ella) y el principio de la escalera mecánica (las digresiones subrayan la libre asociación, el hecho de que todo puede relacionarse con todo) (1999:85-93; 114-122). Otten (1984:26-27) nos

la *loiterature* cuestiona principios filosóficos clave como la relevancia (¿qué hay de trivial y excesivo en el texto?) y la dirección (¿todo tiene que hacer avanzar la historia?), ambos esenciales en la tradición occidental desde Aristóteles, Horacio y su apelación a la economía y la tensión narrativas (*táxis*). Desde luego, estas ideas no pueden limitarse a la teoría postmoderna o a sus admirados predecesores (la lista de autores que ofrece Chambers), pues ya se encuentran en la Antigüedad. Es lo que se desprende de la célebre carta LII de Plinio el joven, en el pasaje en el que explica que, en su texto, la digresión es la obra («Non enim excursus hic eius, sed opus ipsum est», *Letters*, V, LII, 43), anticipándose en varios siglos al célebre *dictum* de Sterne, quien consideraba que las digresiones eran el alma de su libro (*Tristram*, p. 163). Estas ideas invierten el problema de la relevancia de la digresión: aquí, lo relevante es la digresión, y el resto, lo secundario. En cualquier caso, queda claro que la digresión, cuando se usa de modo autoconsciente, permite reflexionar sobre aspectos tan centrales en la construcción literaria como son la tensión narrativa y la relevancia. Son algunas de las cuestiones que examinan Cervantes y Lope en los textos que nos interesan.

La digresión autoconsciente en Miguel de Cervantes y Lope de Vega: estado de la cuestión

Antes de proponer nuestra definición del fenómeno digresivo, así como de estudiar la particular expresión que adopta en Cervantes y Lope, conviene recordar que los historiadores de la literatura se han ocupado ampliamente del problema de la digresión. En cuanto a los enfoques históricos, si revisamos la literatura secundaria existente encontramos varios estudios sobre la digresión en la retórica antigua (Laugaa 1971; Davies 1988; Sabry 1989 y 1992:17-41; Panico 2001; Milhe Poutingon 2012:13-27) e incluso en épocas posteriores. Así, Connochie-Bourgne (2005) ha recopilado una serie

ofrece un ejemplo *avant la lettre* del principio de la escalera mecánica en el *Tristram Shandy*: el capítulo acerca del nacimiento del protagonista, que pasa de tratar acerca de su concepción, luego de la vida de su padre y madre, etc., en una lógica que podría llevar, en potencia, a una dilación infinita de la trama principal. Abajo veremos algunos ejemplos en las digresiones autorreflexivas de *La Gatomaquia*: al comienzo de la silva IV, una anécdota sobre monas lleva a una reflexión sobre la veracidad, a una invitación a viajar a África, a un comentario sobre Tito Livio, a uno sobre Venecia, sus góndolas y canales, etc. Hay otro ejemplo similar en la propia *Gatomaquia* (VII, 72-144).

de artículos sobre la digresión en la Edad Media, entre ellos el estudio de James-Raoul (2005) sobre la digresión en la poética medieval. En cuanto al clasicismo (siglos XVI, XVII y XVIII), tenemos el capítulo del excelente libro de Sabry (1992:43-72) y el segundo volumen de Weinberg (1963), que estudia textos italianos e incluye pasajes clave de preceptiva sobre las digresiones. También es fundamental el estudio de Cotterill (2004) sobre los textos ingleses de la primera modernidad, que propone tres conexiones que haremos en nuestro proyecto: digresiones y subjetividad, digresiones y emociones, deseo y estilo femenino,⁶ y digresiones y disidencia (Cotterill 2004:6; 14-15; 23; 30 y 2), un punto ya planteado por Chambers (1999:9). Más recientemente, Milhe Poutingon (2012) ha trabajado sobre la digresión en la teoría literaria del Renacimiento, revisando los debates del siglo XVI sobre la pertinencia, examinando qué marcadores utilizaban las digresiones renacentistas en las letras francesas del momento y estudiando qué justificaciones encontraban los escritores para ellas.

Si dirigimos nuestra atención a la ficción, McMorran (2002) examina cómo la tensión entre la posada y el viaje les sirve a autores como Cervantes y Scarron para reflexionar sobre la narrativa digresiva. Además, y por supuesto, hay varios estudios sobre Sterne (sobre su uso de la digresión, sobre su dependencia de Cervantes) (Montalbetti y Piegay-Gros 1994:47-48; Costa Lima 2006:65-66; Navaud 2007), así como sobre escritores digresivos posteriores, como Melville, los autores *nouveau roman* o los novelistas posmodernos (Santovetti 2007). En cuanto a España, contamos con importantes estudios sobre la retórica del Siglo de Oro, empezando por Rico Verdú (1973) y López Grigera (1994), seguidos por Artaza Álvarez (1989; 1997; 2000; 2015), Pineda (1994; 1998), y González García (2015), así como Azaustre Galiana (2001; 2009; 2013; Azaustre Galiana y Casas, 2015), quien, de hecho, ha dedicado un artículo completo a las digresiones (Azaustre Galiana 1994). Además, estudiosos como Canavaggio (1958), Campana (1997) y Milhe Poutingon (2012:559-695) han examinado la asociación entre relatos interpolados y *varietas* en la teoría literaria de la época, y particularmente en el Pinciano. En cuanto a la literatura del Siglo de Oro, tenemos trabajos sobre los usos de la digresión en autores individuales (Azaustre Galiana 1994; Guerra Caminiti 2009), así como los estudios de Garrido Ardila (2001; 2011; 2015), quien postula que la novela digresiva modernista y posmoderna (*La novela*

⁶ Véase también Grohman y Wells (2011: 5).

disgresiva, 2005) procede de una tradición del Siglo de Oro y en particular cervantina basada en «interpolaciones digresivas» o «episodios digresivos» (2011; 2015), que Garrido Ardila también identifica en otras novelas que pudieron influir en Cervantes: el *Guzmán de Alfarache* y el *Lazarillo de Tormes* (Garrido Ardila 2011:216).

Por lo que respecta a Cervantes, la mayor parte de los trabajos sobre sus digresiones se centran en el *Quijote* y sus novelas intercaladas, pasajes que no consideramos digresiones, sino más bien un tipo afín de aplazamiento. Los estudiosos que analizan las digresiones cervantinas han estado muy influidos por el contexto en el que se originó el debate durante el siglo xx, cuando Parker (1956) respondió a los críticos ingleses que, en la tradición aristotélica de la *táxis* y la obra orgánica, censuraban las historias intercaladas del *Quijote* por considerarlas superfluas. Con intención apologética, Parker argumentó que esas interpolaciones desempeñaban un papel esencial en la trama del libro, y críticos posteriores como Zimic (1998) y Neuschäfer (1999), por citar solo dos, siguieron esta línea de argumentación. Garrido Ardila (2001; 2011; 2015) también se inspira en un espíritu polémico cuando demuestra hasta qué punto la novela digresiva «modernista» depende de Cervantes y, por tanto, dista mucho de ser una invención decimonónica. En suma, estos enfoques han subrayado con razón la importancia de las digresiones e interpolaciones cervantinas, pero utilizan el término «digresión» *lato sensu* para referirse a todo tipo de interrupciones, incluidas las novelas intercaladas y los interludios poéticos. Además, ciertos críticos han minimizado o negado los efectos subversivos de algunas de las interrupciones cervantinas, concentrados en explicar que tienen perfecto sentido en la estructura de la novela cervantina y en subrayar que la crítica contemporánea las permitía. Esto, sin embargo, erosiona el potencial subversivo de esas interrupciones, potencial que, sostenemos, fue precisamente lo que atrajo a Cervantes (y, más tarde, a Lope) a las digresiones.

Solo un puñado de críticos escapan a esa tendencia. Riley (1997) sería uno de los más importantes, pues examina cómo Cervantes utilizó algunas de las fuentes del *Coloquio de los perros* (*El asno de oro* y Luciano) y del *Persiles* (Heliodoro) para forjar un tipo de ficción basada en la interrupción constante que también empleó en *El Quijote*. En el *Coloquio*, las interrupciones se alimentaban de diálogos («un comentario crítico y digresivo en forma de diálogo»); en el *Persiles*, de interpolaciones (Riley 1997:61), y en el *Quijote*, podemos añadir, de ambos. Según Riley (1997:50 y 61), Cervantes

utiliza las interrupciones para reflexionar sobre los límites de la narración, e incluso sobre la pertinencia. Riley (1997:50) relaciona esta estética con misceláneas como la *Silva de varia lección*, pero en trabajos anteriores conectó las digresiones cervantinas con la interacción del escritor con el *Guzmán de Alfarache*. Según sostiene Riley (1990:93), Cervantes sustituye el comentario del sermón de Alemán por un comentario dialógico, que en el *Coloquio de los perros* implica a dos personajes y en otras obras cervantinas a un narrador que comenta su propio estilo, idea ya avanzada por Guillén (1966:298). Otros críticos también se han centrado en esta relación Cervantes-Alemán y en la cuestión de las digresiones e interpolaciones, aunque fijándose sobre todo en el *Quijote* (Márquez Villanueva 1991; Rey Hazas 2002; Close 2007; Ehrlicher 2007; Gómez Canseco 2012). En cualquier caso, Riley (1997:61) invita a estudiar cómo Cervantes explora los límites de la ficción a través de las interrupciones (entre ellas, las digresiones). Es una idea que exploraremos en breve, pues nos interesa subrayar que las digresiones autoconscientes cuestionan aspectos clave de la ficción, como la relevancia y el suspense.

Un crítico posterior que aborda las digresiones cervantinas sin tratar de justificarlas es Rodríguez Posada (2016). En concreto, Rodríguez Posada examina un pasaje del *Quijote* donde el narrador describe en detalle la casa de don Diego de Miranda llamándola «digresión». Rodríguez Posada relaciona este giro con la estética de la *evidentia* y la polémica en torno a las descripciones morosas y ornamentales, rasgos que Cervantes rechazaría para favorecer la verosimilitud y la franqueza, algo que ya apuntó Gómez Canseco (2001) al comentar el prólogo del *Quijote* (1615). Estas ideas de Rodríguez Posada resultan sumamente útiles: en primer lugar, plantean la cuestión del lugar de las descripciones detalladas en una obra narrativa: si son digresivas (como siempre, será una cuestión de pertinencia y extensión), y si pueden funcionar como digresiones autoconscientes; en segundo lugar, nos recuerdan las tendencias metaliterarias de las digresiones autoconscientes en Cervantes (y en Lope), y su relación ambigua y cómica con la pedantería y el estilo hinchado.

Especialmente importantes para nuestro propósito son los estudios sobre la estructura del *Persiles*, una obra tardía también rica en digresiones autorreflexivas. La crítica ha examinado su *dispositio* advirtiendo la influencia de Heliodoro (Stegmann 1971; Pelorson 2003b), lo que daría lugar a una estructura compleja plagada de interrupciones (Robbins 2011:11), una trama que Forcione (1970:198) describió como dilatada por la inserción de

todo tipo de material. Comparándola implícitamente con el *Coloquio de los perros*, Garrido Domínguez (2007:88) ha considerado el *Persiles* una «novela-pulpo» y García Galiano (1995-1997:184) una «novela cefalópodo». Del mismo modo, Pelorson (2003a) ha hablado de una «novela pastiche» y Alcalá Galán (2009:218) de un «semillero de historias», mientras que otros críticos han utilizado la metáfora del mosaico y subrayado su compleja organización (Armas Wilson 1991:236; Zimic 2005:23; Moner 2006:342). En un artículo explícitamente dedicado a las digresiones en el *Persiles*, Robbins (2011) se centra en sus efectos perturbadores y en las reflexiones metaliterarias de Cervantes sobre el punto paradójicamente central que las digresiones tienen en cualquier historia, aunque nos parece que Robbins se refiere aquí a todos los aplazamientos, y no exclusivamente a las digresiones.

En suma, este estado de la cuestión incluye muchas ideas aprovechables. Es el caso de las de Parker (1956), Garrido Ardila (2001; 2011; 2015) y otros críticos que se centran en el aplazamiento y la reflexión metaliteraria en el *Persiles* (Forcione 1970:198; Ruiz Pérez 2006:276; Robbins 2011), pues muestran que las interrupciones de Cervantes son intencionadas y esenciales para entender su estética. Siguiendo a Riley (1997), examinaremos enseguida la estética cervantina de la interrupción y el aplazamiento, presente principalmente en obras como el *Coloquio* y el *Persiles*, pero también en menor medida en el resto de sus textos narrativos. Así, estudiaremos las digresiones como parte de un conjunto de dispositivos de diferimiento (intercalaciones, interludios poéticos, narraciones de personajes secundarios, *entrelacement*, etc.) que Cervantes probablemente asumió para reaccionar ante las digresiones dogmáticas de Alemán, pero que utilizó para reflexionar sobre la literatura, como ha señalado Gerber (2018a:91-127) para las interrupciones o «cortes» de la primera parte del *Quijote*. Un análisis detallado del fenómeno exigiría apartarse de la mayoría de los críticos citados para establecer una taxonomía de las interrupciones que aclarara una situación que lleva a Paz Gago (1996) a hablar, indistintamente, de «interpolaciones digresivas», «episodios», e incluso «discursos digresivos», «digresiones teóricas» (el cura y el canónigo toledano hablando de literatura, en *DQ*, I, 48), y «pausas digresivas», y a Forcione (1970:187) a considerar en el mismo plano las narraciones de personajes secundarios, las écfrasis, los cuentos tradicionales, las digresiones, las recapitulaciones y las prolepsis. Aunque todos estos recursos producen diferimiento, las distinciones son importantes, pues proponemos que las

digresiones *stricto sensu* son un tipo de aplazamiento que Cervantes utilizó de manera especial y autorreflexiva para explorar los límites de la ficción.

En cuanto a las digresiones de Lope, la situación es similar. En su caso, la crítica se ha centrado por separado en dos corpus: por un lado, sus novelas (*El peregrino en su patria* y, sobre todo, las *Novelas a Marcia Leonarda*); por otro, sus epístolas poéticas. En cuanto a las primeras, la crítica tradicional consideraba las digresiones de Lope un signo de torpeza. Sin embargo, esta opinión ha evolucionado y la crítica celebra ahora las *Novelas a Marcia Leonarda* (Bonilla Cerezo 2007:97-98), defendiendo su valor y el interés de sus digresiones. En particular, contamos con varias ediciones críticas de las *Novelas a Marcia Leonarda* (Rico 1968; Carreño 2002; Barella 2003; Presotto 2007), así como estudios sobre su lectora ficcional, Marcia Leonarda (Rico 1968:7-10; Scordilis Brownlee 1981:28-41; Rallo Gruss 1989; Ruiz Fernández 1998; Vila 2001; McGrady 2007; Güntert 2010:230-232; Brito Díaz 2018 y 2021). Asimismo contamos con trabajos sobre cómo Lope intentó dignificar su producción y cómo reacciona ante Cervantes con esas novelas (Montero Reguera 1999 y 2008), y existen también estudios sobre el nuevo arte novelístico de Lope (Scordilis Brownlee 1981; Rabell 1992; Schwartz 2000; Vila 2000).

Especialmente importante es el clásico artículo de Sobejano (1983) sobre la digresión en las epístolas en prosa y en verso de Lope, que será uno de los puntos de partida para nuestro trabajo, pues aclara que las digresiones de Lope no son un error de novicio, sino un estilo literario consciente. Además, Sobejano señala que las digresiones aparecen en la mayor parte de la narrativa de Lope y no solo en *Marcia Leonarda*, y que pueden relacionarse con sus epístolas en verso, que abrazan francamente el estilo digresivo. En resumen, se ha trabajado mucho sobre *Marcia Leonarda*, pero muy poco sobre las digresiones en el resto de la producción de Lope. En cualquier caso, aún quedan puntos por dilucidar. En primer lugar, y siguiendo a Sobejano, hay que relacionar todas las obras digresivas del Fénix: ficciones tempranas, epístolas poéticas, ficciones tardías como *Marcia Leonarda* y *La Dorotea*, pero también poesía narrativa, que Sobejano no contempla (*La Dragontea*, *Isidro*, *La hermosura de Angélica*, *Jerusalén conquistada*, *Triunfos divinos*, *La Filomena*, *La Circe*, *Corona trágica*, *Laurel de Apolo* y *La Gatomaquia*, texto en el que nos centraremos en nuestro estudio). Esta conexión permitiría averiguar cómo evolucionó el estilo digresivo de Lope desde 1598 y hasta qué punto estuvo determinado por factores internos (sus propios intereses) o externos (influencia cervantina, aspiraciones cortesanas, consideraciones

de género). En segundo lugar, debemos identificar las digresiones de Lope en todo este corpus, distinguirlas de otras formas de dilación y clasificarlas. En tercer lugar, debemos aislar las digresiones autoconscientes y compararlas con las de Cervantes. También, y lo que es más importante, debemos examinar las opiniones de Lope sobre la digresión, relacionándolas con sus motivos, que, como veremos abajo, son la influencia del estilo tardío, la búsqueda del lenguaje natural y la imitación del estilo cortesano y femenino.

En cualquier caso, este estado de la cuestión nos permite proponer el concepto de «digresión autoconsciente» o, si se quiere, «autorreflexiva». Con él identificamos las digresiones irónicas de Cervantes y Lope, interrupciones deliberadamente diseñadas para romper las reglas retóricas, burlarse de los lectores y hacerles reflexionar acerca de qué es una narración, acerca de qué es la relevancia, acerca de qué es la literatura. A diferencia de otro tipo de interrupciones, las digresiones autoconscientes necesitan un narrador que incurra en ellas, esto es, que se desvíe de su propósito y sabotee su misión narrativa al colocar obstáculos en su propio camino. Asimismo, las digresiones autoconscientes necesitan un receptor ficticio que dé muestras de irritación ante el recurso, real o supuesta. Por último, necesitan un elemento de complicidad irónica, pues en las protestas de incapacidad estilística del narrador y en las quejas del receptor el lector intuye a un autor socarrón que se burla de la interdicción acerca de las digresiones y que propone explorar cómicamente los principios centrales de la narración, esto es, la pertinencia y la tensión. En suma, estas digresiones autoconscientes van mucho más allá de la búsqueda de *variatio* y pretenden lanzar al lector en una espiral de reflexión metaliteraria. Se trata de un recurso de sumo interés característico del arte narrativo de Cervantes y Lope, sobre todo en sus últimos años.

Coloquio de los perros

Para estudiar al primero de estos dos autores, y dada la extensión de la bibliografía sobre su obra, nos vamos a centrar exclusiva —y brevemente— en el *Coloquio de los perros*, la última de las *Novelas ejemplares* (1613). Como es sabido, esta novelita, cumbre del arte narrativo del Siglo de Oro español, se inserta en la ficción de la novela del *Casamiento engañoso*, la última de la colección: la dice haber transcrito «casi por las mismas palabras» y «sin buscar colores retóricas para adornarlo, ni qué añadir ni quitar para hacerle gustoso» uno de los personajes de la misma, el alférez Campuzano (p. 537),

quien habría oído el diálogo de dos perros una noche mientras se encontraba curándose una sífilis en el vallisoletano Hospital de la Resurrección (pp. 535-536). Ante los ojos asombrados del licenciado Peralta, amigo de Campuzano e imagen del lector, se desarrolla el diálogo de los perros parlantes Berganza y Cipión, quienes de modo milagroso tienen el don de la palabra y se comprometen a aprovecharlo pasando la noche contándose sus vidas. En este esquema identificamos ya una estructura de *mise en abyme* que invita a la interpretación metaliteraria. No en vano, Peralta es una figura de lector (Gerber 2015) que, al final de la lectura y del libro, se niega a comentar la veracidad de los hechos, pero emite un juicio literario sobre el texto, que considera «bien compuesto» y de singular «artificio» e «invención» (p. 623).

Este contenido metaliterario se hace evidente en el propio diálogo perruno, pues en él uno de los perros (Berganza) ejerce de narrador y el otro (Cipión) de receptor y comentarista, por lo que funciona como una nueva figura de lector. Además, los dos animales establecen al comienzo de su diálogo un pacto que se hace eco del pacto narrativo. En efecto, los perros acuerdan narrarse sus vidas por turnos, Berganza la primera noche, Cipión la segunda:

CIPIÓN. Sea esta la manera, Berganza amigo: que esta noche me cuentes tu vida y los trances por donde has venido al punto en que ahora te hallas, y si mañana en la noche estuviéremos con habla, yo te contaré la mía; porque mejor será gastar el tiempo en contar las propias que en procurar saber las ajenas vidas (p. 545).

Es algo en lo que insiste el propio Cipión en varias ocasiones más a lo largo del relato de su compañero:

CIPIÓN. Habla hasta que amanezca, o hasta que seamos sentidos; que yo te escucharé de muy buena gana, sin impedirte sino cuando viere ser necesario (p. 545).

CIPIÓN. De buena gana te escucho, por obligarte a que me escuches cuando te cuente, si el cielo fuere servido, los sucesos de mi vida (p. 606).

Este pacto no solamente sitúa a Cipión en una posición de receptor, sino de receptor impaciente, preocupado por la eficacia narrativa de Berganza.

Por ello, Cipión jalonará el relato de su compañero de comentarios relativos al estilo del narrador. La inmensa mayoría de estos comentarios atañe al ideal de brevedad, relacionado con el de la *táxis*, pues Cipión censura constantemente lo que considera son digresiones de su amigo:

CIPIÓN. Basta, Berganza; vuelve a tu senda y camina (p. 555).

CIPIÓN. Sé breve (p. 556).

CIPIÓN. Pasa adelante (p. 557).

CIPIÓN. Basta; adelante, Berganza, que ya estás entendido (p. 560).

CIPIÓN. Quiero decir que la sigas de golpe, sin que la hagas que parezca pulpo, según la vas añadiendo colas (p. 568).

CIPIÓN. Mejor lo hará el cielo. Sigue tu historia y no te desvíes del camino carretero con impertinentes digresiones; y así, por larga que sea, la acabarás presto (p. 570).

CIPIÓN. No te diviertas, pasa adelante (p. 571).

Como se puede observar, algunos de estos comentarios son simples llamadas al orden retórico en general («Sé breve»; «Pasa adelante»), pero otros se dirigen más concretamente al terreno de la digresión, tecnicismo que el perro llega a utilizar, remitiéndose además al criterio de la pertinencia («impertinentes digresiones») y a la metáfora habitual para hablar de digresiones, la espacial («camino carretero»; «diviertas»). A ese tecnicismo, además, se añade la metáfora de las «colas» de «pulpo», muy comentada por la crítica, pues presenta la narración de Berganza como algo cómicamente monstruoso. Semejantes comentarios de Cipión —repetimos, figura del lector y, por tanto, de todos los receptores del *Coloquio de los perros*— ponen el acento del diálogo en el estilo narrativo de Berganza, y más concretamente en la digresión, sus motivos y sus efectos. Además, se ven potenciados por la urgencia que siente el perro, quien teme que caiga la noche y la interrupción que comenta sea la última y tras ella no haya «pasar adelante», como ocurre en otra célebre (y cómica) interrupción cervantina, la que se autoimpone Sancho en el cuento de la pastora Torralba, en el *Quijote* de 1605 (I, 20). En

el *Coloquio de los perros*, Cipión parece estar midiendo con impaciencia el paso del tiempo:

CIPIÓN. No más, Berganza; no volvamos a lo pasado: sigue, que se va la noche, y no querría que al salir del sol quedásemos a la sombra del silencio (p. 586).

CIPIÓN. Sí perdono. Concluye, que, a lo que creo, no debe de estar lejos el día (p. 617).

Por tanto, si Cipión es una figura del lector, lo es de un lector urgido por llegar al final del relato: la «sombra del silencio» que le amenaza es una motivación poderosa para que exija en su compañero la tensión narrativa que propugnaban los preceptistas. Esto es, la ficción del *Coloquio de los perros*, con esa idea de que el tiempo se está acabando desde el mismo momento en que los perros comienzan a dialogar, pone de relieve la exigencia de la *táxis*, que Cervantes encarna en un perro censor (Cipión) y uno infractor (Berganza).

Por tanto, la novelita, con su *mise en abyme*, sus figuras de autor y lector, y sus digresiones autoconscientes, subraya algunas cuestiones centrales del ideal narrativo de Occidente. Cervantes presenta una situación de pacto de lectura y de exigencia de *táxis*, pero también de violación de este precepto, con la consiguiente reflexión sobre el mismo. El hecho de que el perro que ejerce de crítico literario (Cipión) use tecnicismos retóricos como «digresión», o que emplee frases fundamentales para referirse al problema, pone de relieve el nivel de autoconsciencia de Cervantes al respecto. En efecto, entre las frases que podemos destacar en su comentario a la narración de Berganza destaca una que tiene ecos en el *Quijote* e, incluso, en las *Novelas a Marcia Leonarda*, lo que pone de relieve el grado de reflexión del alcalaíno y la conexión entre estos textos de digresión autoconsciente. Nos referimos al lugar en que Cipión se muestra comprensivo con una digresión que Berganza podría haber hecho, pero que no hará: «Bien se me trasluce, Berganza, el largo campo que se te descubría para dilatar tu plática, y soy de parecer que la dejes para cuento particular y para sosiego no sobresaltado» (p. 616). El pasaje no solo conecta estos textos, sino que, además, lo hace recurriendo a la metáfora espacial que tanto nos interesa (aquí, el «largo campo» «para dilatar» el relato) y poniendo de relieve el problema de la *táxis*, que aquí subraya el apremio que sienten los perros ante la inminente llegada del día.

Novelas a Marcia Leonarda (1621 y 1624) o el arte de cansar

Este singular modo narrativo que hemos examinado en el *Coloquio de los perros* también aparece de modo destacado en algunas obras del gran rival del alcaaláino, Lope de Vega, y particularmente en las *Novelas a Marcia Leonarda*, las cuatro novelitas que Lope incluyó en *La Filomena* (1621) y *La Circe* (1624). La crítica ha notado convenientemente la importancia de las digresiones en estas obras, hasta el punto de que Scordilis Brownlee (1981:31) las considera anomalías narrativas, pues en ellas encontramos una trama «constantemente interrumpida» (Presotto 2007:22) que se subordina al extenso comentario de un narrador verborreico que ni siquiera se preocupa seriamente por conectarlo con la diégesis. El resultado, según Carmen Rabell (1992:48), es que el narrador de las *Novelas a Marcia Leonarda* «viola constantemente el principio aristotélico de la unidad», algo en lo que han incidido diversos críticos. En estas afirmaciones aparecen ya algunos de los elementos que hemos analizado en las páginas precedentes y que examinaremos ahora en las *Novelas a Marcia Leonarda*: el imperativo de la *táxis*, la cuestión de la relevancia (el que las digresiones resulten la parte central de la obra), la cuestión clave de la función del narrador, que aquí subvierte su propia misión al situar obstáculos en su diégesis.

De hecho, desde el comienzo de la primera de las novelitas, «Las fortunas de Diana», el narrador introduce lo que admite son «cosas fuera de propósito» (*Novelas*, pp. 182 y 195). Sin limitarnos a esa novela, podemos destacar, entre estas inconveniencias, la larguísima descripción de Constantinopla y su historia con la que el narrador interrumpe la historia de Felisardo en la segunda de las novelitas, «La desdicha por la honra» (*Novelas*, pp. 206-208). Sin embargo, las digresiones no se limitan a topografías, pues Lope las dedica a todo tipo de temas:⁷ a la hipocresía de los hombres en sus relaciones amorosas (p. 119), a la supuesta falta de castidad de Dido en sus diversas versiones (virgiliana y ovidiana) (pp. 141-142), a la comedia portuguesa (p. 230), al valor de las autoridades clásicas (p. 217), al infame Vellido Dolfos y la vanidad genealógica de los españoles (pp. 218-220), a los escritores pedantes (pp. 192-293) y, por supuesto, al propio arte de novelar (pp. 183-184). Estas últimas digresiones no son necesariamente las más abundantes, pero sí las que más han llamado la atención de la crítica, y deben contemplarse junto

⁷ Las ha clasificado Sobejano (1983:472).

con otra serie de digresiones de carácter metaliterario, como la mínima que le pide a Marcia Leonarda que pase la página («aquí doble vuestra merced la hoja», *Novelas*, p. 227) o la que la autoriza para saltarse unos versos, precisamente con el fin de mantenerse conectada con la historia de los amantes:

y vuestra merced, señora Leonarda, si tiene más deseo de saber las fortunas de Diana que de oír cantar a Fabio, podrá pasar los versos de este romance sin leerlos; o si estuviere más de espacio su entendimiento, saber qué dicen estos pensamientos quejosos a poco menos enamorada causa (*Novelas*, p. 132).

Sean del tipo que sean, las digresiones de las *Novelas a Marcia Leonarda* oscilan en longitud (entre un par de líneas y un par de páginas) y pueden aparecer en momentos anodinos o decisivos de la trama, lo último con la consiguiente ruptura de los principios consabidos de relevancia, *táxis* y suspense. Es lo que ocurre ya en las primeras páginas de «Las fortunas de Diana», pues precisamente cuando los dos amantes se intercambian los primeros requiebros, irrumpe el narrador para regalarnos la siguiente reflexión:

Aquí me acuerdo, señora Leonarda, de aquellas primeras palabras de la tragedia famosa de Celestina, cuando Calisto le dijo: «En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios». Y ella responde: «¿En qué, Calisto?». Porque decía un gran cortesano que si Melibea no respondiera entonces «¿en qué, Calisto?», que ni había libro de Celestina, ni los amores de los dos pasaran adelante. Así, ahora en estas dos palabras de Celio y nuestra turbada Diana se fundan tantos accidentes, tantos amores y peligros, que quisiera ser un Heliodoro para contarlos o el celebrado autor de la Leucipe y el enamorado Clitofonte (*Novelas*, pp. 111-112).

Se trata de una intromisión que resulta en muchos aspectos típica de las *Novelas a Marcia Leonarda*: por su longitud (mediana, en este caso), por la naturalidad y desenfado con que el narrador la introduce (un episodio trae a la mente del narrador un recuerdo, que inmediatamente se convierte en un comentario más o menos extenso) y por los ecos orales que presenta (comentaremos más sobre este particular abajo). Igualmente representativa del conjunto de digresiones de las *Novelas a Marcia Leonarda* es que esta que nos ocupa incorpore elementos metaliterarios: concretamente, este comentario versa sobre el recuerdo de una lectura de *La Celestina*, un libro que lleva al narrador a desear ser el autor de otro libro, concretamente el Heliodoro de *Leucipe* y

Clitofonte. Amén de suponer una interrupción cómica en un momento decisivo (e inicial) de la obra, las referencias a *La Celestina* y a Heliodoro proporcionan al lector indicios acerca de la prosapia literaria de la novelita lopesca (en parte dialogada y de influencia bizantina) y, por consiguiente, constituyen una reflexión autoconsciente sobre el propio arte de novelar.

De modo paralelo a lo que examinamos en el *Coloquio de los perros*, el componente metaliterario de estas digresiones de las *Novelas a Marcia Leonarda* resulta esencial: el narrador de Lope las inserta de modo perfecta y explícitamente consciente y autorreflexivo, meditando sobre su peculiar estilo narrativo e incluso sobre las interdicciones retóricas al respecto. Así, muy temprano en la primera de las novelas, «Las fortunas de Diana», el narrador advierte a Marcia Leonarda de que va a inundar de interrupciones la trama de la novelita:

Paréceme que vuestra merced se promete con esta prevención la bajeza del estilo y la copia de cosas fuera de propósito que le esperan; pues hágala a su paciencia desde agora, que en este género de escritura ha de haber una oficina de cuanto se viniere a la pluma sin disgusto de los oídos, aunque lo sea de los preceptos. Porque ya de cosas altas, ya de humildes, ya de episodios y paréntesis, ya de historias, ya de fábulas, ya de reprehensiones y ejemplos, ya de versos y lugares de autores pienso valerme para que ni sea tan grave el estilo que canse a los que no saben, ni tan desnudo de algún arte que le remitan al polvo los que entienden (*Novelas*, pp. 182-183).

Lope acude aquí a los ya familiares principios de la *varietas* y del deleite para justificar un estilo que se promete profundamente digresivo, promesa que el narrador cumple con creces, según recuerda páginas más adelante haciéndose eco, además, del vocabulario ya empleado para definir las digresiones como «cosas fuera de propósito»: «Cumpliendo voy lo que dije, cansando a vuestra merced con cosas tan fuera de propósito, ya que lo sean del mío» (*Novelas*, p. 195). De hecho, este aspecto metaliterario y humorístico de las digresiones lopescas llega a su paroxismo en un célebre pasaje de «La desdicha por la honra» en el que el Fénix llega a acuñar un término específico para referirse a sus digresiones. Si Cipión habló de colas de pulpo, Lope habla de «intercolumnios», esto es, el espacio situado entre dos columnas, que se podía adornar con elementos escultóricos. En este caso, estamos ante una metáfora procedente del vocabulario arquitectónico que ha llamado la

atención de la crítica mucho más que el ya citado y tal vez mucho más significativo «cosas fuera de propósito», que introduce un elemento esencial para entender estas digresiones lopescas: su aspecto humorístico y su conciencia de romper las reglas de la retórica e, incluso, de la relevancia. En cualquier caso, el pasaje de los intercolumnios es el siguiente:

Aquí, señora Marcia, ni aun los hipérboles de los versos serían bastantes, cuanto más la llaneza de la prosa, que ni es historial ni poética, aunque la escribiera el autor de las relaciones de los toros, quejoso de su fortuna adversa; y tiene muy justa causa, pues le están en tanta obligación los de Zamora, de quien no se acordara este lugar después que se dejaron de cantar los romances del Rey don Sancho, la traición de Bellido de Olfos y las tristezas de doña Urraca, que casi llegaron a competir con los de don Álvaro de Luna, que duraran hasta hoy si no se hubiera muerto un cierto poeta de asonantes, que arrendó esta obligación por veinte años a los regidores de la fortuna. Y ya que nos habemos acordado de Bellido de Olfos, suplico a vuestra merced me diga si conoce algún pariente suyo; que me ha dado cuidado ver que, en siendo un hombre ruin, no le queda ningún pariente en este mundo, y en habiendo procedido virtuosamente o hecho alguna cosa digna de memoria, todos dicen que decienden de él. Y yo conocí un hombre que decía por instantes: «Adán, mi señor»; y podía muy bien, porque esto es lo más cierto, aunque un hombre haya nacido en la Cochinchina, tierra donde dicen que se halló Pedro Ordóñez de Závalos, natural de Jaén, y convirtió una infanta, bautizando más de ducientas mil personas, y hizo muy bien, y Dios se lo pagará, si fue verdad, y si no, no.

Todos estos intercolumnios han sido, señora Marcia, por aliviar a vuestra merced la tristeza que le habrán dado las lágrimas de Silvia y escusarme yo de referir el contento y alegría de los dos amantes, habiéndose conocido (*Novelas*, pp. 218-220).

Esta extensa digresión tiene bastante en común con la de «Las fortunas de Diana» sobre *La Celestina* y Heliodoro que comentamos anteriormente: también aquí nos encontramos en un momento central de la trama (nada más y nada menos que la anagnórisis de los amantes), situación que el narrador interrumpe ostentosamente.⁸ Asimismo reminiscente del pasaje anterior

⁸ La interrupción es tan violenta que ha confundido a críticos tan perspicaces como Marcel Bataillon (1947:40), quien considera esta ruptura «uno de los pasajes más oscuros de la novela».

resulta el hecho de que en el presente encontremos los consabidos comentarios metaliterarios («ni aun los hipérbolos de los versos serían bastantes, cuanto más la llaneza de la prosa, que ni es historial ni poética, aunque la escribiera el autor de las relaciones de los toros, quejoso de su fortuna adversa»), amén de una desenfadada asociación de ideas de estilo casi oral, todo ello sazonado de una notable ironía. En efecto, la concatenación de comentarios llega a producir un efecto jocoso, de disparate, semejante al que luego encontraremos en algunos episodios de *La Gatomaquia*: en el que nos ocupa, el narrador pasa de hablar de Bellido Dolfos a tratar de don Álvaro de Luna y recordar las conversiones de Pedro Ordóñez en la Cochinchina. Elementos todos ellos rematados por el hecho de que la digresión acabe con un comentario metaliterario más, el célebre pasaje en el que el narrador bautiza su *excursus* con la metáfora arriba comentada («intercolumnios») y explica, además, la doble función narrativa del mismo: en primer lugar, paliar los efectos emocionales de la trama en la narrataria (y, se supone, en los lectores); en segundo lugar, ahorrarle al narrador el esfuerzo de construir una escena de alta emotividad.

Al rebautizar el recurso y al comentar explícitamente sus funciones, Lope da a entender que su exagerado uso de la digresión es perfectamente consciente, es decir, que forma parte de su proyecto literario, de su «poética de la digresión» autoconsciente. Es lo que vienen sugiriendo los críticos desde comienzos del siglo pasado, aunque cada uno de ellos se haya centrado en elementos diversos. Así, Cirot, quien no en vano escribe en los años 20 del citado siglo, la década de las grandes novelas modernistas de la digresión, rompe una lanza por las *Novelas de Marcia Leonarda*: su intención es corregir el anatema corriente en la época sobre estas novelitas («corriger, si je puis, l'impression que laisserait le jugement assez peu favorable des manuels de littérature») y, en lugar de censurar las digresiones, celebrarlas y sostener que forman la esencia de su estilo. Para empezar, Cirot subraya que, lejos de ser pesadas o frías, las digresiones de *Marcia Leonarda* están llenas de gracia; además, y sobre todo, afirma que, si son disparatadas, su disparate es consciente: «calembredaines peut-être aussi, mais calembredaines conscientes» (Cirot 1926:334-335). De modo semejante, Laspéras (1987:178) defiende el valor de este recurso; Checa (2001:7), que son un juego consciente; Avallé-Arce (2005:11), que la *amplificatio* (y vimos que la digresión es un tipo de amplificación) es la «marca registrada» de la prosa lopesca; Presotto (2007:31)

y Montero Reguera (2008:227-229), que las digresiones son una aportación novedosa y la esencia del arte narrativo de Lope; Güntert (2010:234), que son parte de la «voluntad de estilo» de Lope.

En cualquier caso, estas digresiones autoconscientes juegan a un tiempo con el deleite y el cansancio, como se observa en el siguiente pasaje:

Paréceme que vuestra merced se promete con esta prevención la baja del estilo y la copia de cosas fuera de propósito que le esperan; pues hágala a su paciencia desde agora, que en este género de escritura ha de haber una oficina de cuanto se viniere a la pluma sin disgusto de los oídos, aunque lo sea de los preceptos. Porque ya de cosas altas, ya de humildes, ya de episodios y paréntesis, ya de historias, ya de fábulas, ya de reprehensiones y ejemplos, ya de versos y lugares de autores pienso valerme para que ni sea tan grave el estilo que canse a los que no saben, ni tan desnudo de algún arte que le remitan al polvo los que entienden. Demás que yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte; y esto, aunque va dicho al descuido, fue opinión de Aristóteles (*Novelas*, pp. 182-183).

El pasaje, citado en parte arriba para ejemplificar el estilo autoconsciente del Fénix, relaciona sutilmente las digresiones de la novela («la copia de cosas fuera de propósito») con el deleite («sin disgusto de los oídos»), afirmando sacrificar ante este («contento y gusto») la preceptiva de los clásicos («arte»). La relación explícita de esta idea con las expuestas en el *Arte nuevo* («yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias») llama sin duda la atención de la crítica, pero también del lector en general, y contribuye a asentar la idea de que la digresión es de por sí placentera. Sin embargo, lo cierto es que el propio pasaje contiene también elementos que permiten contradecir esa opinión, lo que demuestra una ironía muy propia no solo del *Arte nuevo*, sino de Lope en general: por una parte, el narrador afirma que la variedad que aporta la digresión deleita; por otra, reconoce que esta «copia de cosas fuera de propósito» atenta contra la «paciencia» del lector. Es decir, la digresión, o al menos el intercolumnio tal y como se practica en las *Novelas a Marcia Leonarda*, no deleita, sino que más bien irrita, como ha reconocido Domingo Ynduráin (1962:49), al comentar que los recursos como los versos intercalados tienen «algo de digresivo que interrumpe el proceso del relato y tal vez impacienta a la lectora».

De hecho, las afirmaciones totalmente explícitas al respecto abundan en el texto, en el que el narrador liga con frecuencia el verbo «cansar» con las digresiones. Así, la voz narrativa reconoce que está «cansando a vuestra merced con cosas tan fuera de propósito» (*Novelas*, p. 195) y, tras la larga descripción de Constantinopla, afirma que «Aquí llegó Felisardo, y me parece que vuestra merced estaba ya cansada de esperarle» (*Novelas*, p. 208). En otras ocasiones, el verbo empleado es más bien «perdonar», con el que el narrador pide disculpas a Marcia Leonarda del pesar que, supone, le provocan las digresiones, así como de la transgresión contra las normas básicas de la retórica que suponen: es el caso de la gran digresión sobre la casa de Guzmán en «Guzmán el Bravo» («y perdone vuestra merced la digresión, que debo mucho a esta ilustrísima casa» [*Novelas*, p. 290]) y del verso latino «*Nec nos ambitio, nec nos amor urget habendi*»,⁹ en la misma novela («Ya vuestra merced tendrá perdonado el verso» [*Novelas*, p. 300]). Parece razonable suponer que, si el narrador anticipa que las digresiones van a molestar a su lectora ficticia (y lectores reales), es porque esta se interesa más por la trama de las novelas que por las disquisiciones anejas, que la distraen de la diégesis. Al menos es lo que podemos deducir de aquellos pasajes en los que la supuesta impaciencia de Marcia Leonarda se asocia con el deseo de que progrese la trama, de saber qué pasa a continuación en la historia. Es el caso de uno de los intercolumnios más citados de la colección, el pasaje ya citado de «Las fortunas de Diana» en el que el narrador le sugiere a Marcia Leonarda que se salte unos versos y siga leyendo tras ellos, si le apetece hacerlo así (*Novelas*, p. 132). Como bien han visto los críticos (Scordilis Brownlee 1981:68), el comentario ironiza sobre la convención de incluir versos en las novelas, pero además nos indica que Lope era consciente de que había lectores a los que les interesaba mucho más la trama («deseo de saber las fortunas de Diana») que los versos intercalados. Esta impresión se refuerza al examinar un comentario semejante de «Guzmán el Bravo» sobre otro tipo de intromisión propio de la novelística barroca, las cartas: «le escribió esta carta. Y si le parece a vuestra merced que son muchas para novela, podrá con facilidad descartar las que fuere servida» (*Novelas*, p. 297). Como los versos, las epístolas intercaladas detienen la acción para centrarse en aspectos más líricos (exploración de sentimientos), lo que impacientaría

⁹ La cita es del *Ars amandi* de Ovidio, ligeramente trastocada: «*Nec nos ambitio, nec amor nos tangit habendi*» (III, 541).

a los lectores más atraídos por la diégesis en sí que por estas sutilezas psicológicas. En cualquier caso, en el resto de las novelas hallamos más pasajes parecidos, en los que tras una digresión el narrador anticipa una reacción adversa e impaciente de la lectora, que quiere que la trama pase adelante. Tal es el caso de dos intercolumnios de «La prudente venganza» y uno de «Guzmán el Bravo» que vamos a examinar a continuación. En el primero de ellos, y tras una digresión erudita sobre la etimología de himeneo, el narrador comenta jocosamente que a Marcia Leonarda no le habrá gustado el pasaje:

No pienso que le habrá sido a vuestra merced gustoso el episodio, en razón de la poca inclinación que tiene al señor Himeneo de los atenienses; pero por lo menos le desvié la imaginación del agravio injusto que hicieron estas bodas al ausente Lisardo y la facilidad con que se persuadió la mal vengada Laura (*Novelas*, p. 259).

Por supuesto, el comentario sobre la «poca inclinación» de Marcia Leonarda hacia «Himeneo de los atenienses» es cómico, pues obviamente ni la narrataria lo conocería ni, se supone, habría oído hablar de él (de ser así el narrador habría empleado un tono menos didáctico y habría sido menos prolijo). Lo que impacientaría a la lectora no sería esa supuesta antipatía por Himeneo, sino más bien su deseo de que prosiguiera la historia. Es la motivación que también debemos suponer en dos comentarios que aparecen tras digresiones de orden moralizante, otra más de «La prudente venganza» y una de «Guzmán el Bravo»:

Diga ahora vuestra merced, suplícoselo, que si es esta novela sermonario. No, señora, responderé yo, por cierto, que yo no los estudio en romance, como ya se usa en el mundo, sino que esto me hallé naturalmente, y siempre me pareció justo (*Novelas*, p. 266).

Creo que no le agrada a vuestra merced esta devoción, con el deseo de saber en qué se concertaron don Felis y Felicia para remediar tanto mal como los amenazaba (*Novelas*, p. 317).

La reprensión irónica que se supone en la lectora ante una digresión didáctico-moral («que si es esta novela sermonario») aparece claramente justificada en la segunda cita, que yuxtapone a otro comentario irónico (definir la reflexión moral del narrador como una «devoción») la motivación

de Marcia Leonarda, «el deseo de saber» cómo prosigue la historia. Es este deseo lo que se espera que mueva a la lectora, lo que hace que ni le vaya ni le venga lo que se diga de Garcilaso (*Novelas*, p. 159), o de quien fuere que no sea uno de los personajes de la novela, con sus peripecias. En todo caso, es lo que claramente espera el narrador, como muestra en «Las fortunas de Diana», novela en la que tanto las digresiones como las aventuras de Diana hacen que la narración deje de lado durante varias páginas los avatares del otro protagonista, Celio: «¿Quién duda, señora Leonarda, que tendrá vuestra merced deseo de saber qué se hizo nuestro Celio, que ha muchos tiempos que se embarcó para las Indias, pareciéndole que se ha descuidado la novela?» (*Novelas*, p. 157). De nuevo, es el «deseo de saber» (nótese la repetición *verbatim* de los términos, que ya hemos citado procedentes de un pasaje de «Guzmán el Bravo») lo que impulsa a los lectores, es decir, el deseo de saber cómo prosigue la trama. Y es precisamente este deseo de saber lo que frustran las numerosas y a veces largas digresiones de las *Novelas a Marcia Leonarda*. Al ponerlo de relieve cómicamente, Lope reflexiona y hace reflexionar sobre la esencia de la narración y, por tanto, sobre las convenciones de la relevancia y la *táxis*.

La Gatomaquia (1634) o los límites de la relevancia

Estas mismas convenciones y este mismo afán dominan una de las mejores obras narrativas que salió de la pluma de Lope, *La Gatomaquia*, una epopeya burlesca que algunos han celebrado como el más acabado poema épico de nuestras letras (Balcells 1995:29). La popularidad del poemita nos exime de presentar esta narración de los amores gatunos de Marramaquiz y Zapaquilda, o incluso de trazar un breve estado de la cuestión.¹⁰ En su lugar, nos centraremos en el rasgo que nos interesa y que caracteriza el modo de narrar de *La Gatomaquia*: la digresión autoconsciente.

Por su longitud no podemos considerar digresivos algunos paréntesis de *La Gatomaquia* que, sin embargo, comparten algunos de los rasgos de las digresiones autoconscientes que hemos comentado en el *Coloquio de los perros* y en *Marcia Leonarda*. Es el caso de estos pasajes en los cuales el autor ficticio de la epopeya (el licenciado Tomé de Burguillos) comenta sobre su propio modo de narrar:

¹⁰ Al respecto, véase la reciente edición de Sánchez Jiménez (2022).

la blanca o negra lana
(que alguna vez la lana ha de ser negra) (I. 178-179)

(trasposición se llama esta figura) (IV. 365)

Estas interrupciones ridículas (por perogrullescas o impertinentes) aparecen a lo largo de las siete silvas que componen *La Gatomaquia*,¹¹ ya sea para comentar elementos de rima, para disputar sobre la verosimilitud de un pasaje, para señalar modelos previos, etc. Entre estas digresiones destacan las relativas a la omnisciencia narrativa y las que atañen a la *evidentia*, es decir, y si se quiere, al «realismo» de la obra. Algunos ejemplos al respecto son las referidas a la patria del caballero que alancea toros (III. 243-244), al dueño de cierto perro (V. 97), a la precisión narrativa del *Orlando furioso* de Ariosto (VI. 6-8) o al tipo de árboles junto a los que suenan unos clarines (VII. 226-227).

Estas digresiones son metaliterarias porque su tema es el narrar (II. 109-110) o el versificar (II. 54-57), pero en *La Gatomaquia* encontramos otras digresiones de materia diversa que también resultan metapoéticas, y doblemente tales, pues su longitud e impertinencia nos lleva a reflexionar acerca de las convenciones narrativas y de nuestro deseo de seguir la trama, que comentamos arriba referido a *Marcia Leonarda*. En estas digresiones, el Fénix hila temas de modo disparatado, casi por libre asociación de ideas o en estilo de «bernardinias» ('disparates'), lo que produce un indudable efecto cómico. Así, a comienzos de la silva IV, una anécdota sobre el amor de las monas (en principio, un modo de ilustrar la furia amorosa de los felinos) da lugar a una reflexión sobre veracidad, a una invitación a ir a Tetuán a ver a estos animales, a un comentario sobre Tito Livio y a otro sobre Venecia, sus góndolas y canales. Una ridícula serie de asociaciones muy semejante a esa aparece en VII. 72-144, y otra a comienzos de la silva VI. Ahí, los juramentos de Micifuf se comparan con los de Rodamonte, y estos, con los de Agamenón, y luego pasamos a tratar de las frutas de La Vera, tras lo cual el narrador acaba admitiendo con el consabido giro cervantino que todo lo dicho era «campo de estender la pluma» (VI. 37). Un poco más adelante, una reflexión sobre la iconografía de la Ocasión sirve para que Burguillos hile diversas perogrulladas (VI. 56-63). Y así

¹¹ Véase una lista pormenorizada de ejemplos en Sánchez Jiménez (2022:56), de donde extraemos lo fundamental de las páginas siguientes.

sucesivamente, pues las digresiones jocosas se extienden a lo largo del poema y en muchas ocasiones vienen acompañadas de una *correctio* o epanortosis, como la siguiente:

Pero ¿dónde me llevan niñerías,
que en Italia se llaman bagatelas,
ingiriendo novelas
en tan funestos casos,
 más dignos de Marinos y de Tasos,
que de Helicon son solos y soles,
que de mis versos rudos españoles?
(VI. 78-84)

El recurso es, pues, plenamente autoconsciente, pues Burguillos reconoce que está «ingiriendo novelas» en su materia narrada y violando las reglas de la retórica. Recordemos al respecto una reflexión de la silva IV:

Mas, dejando cansadas digresiones,
que el retórico tiene por viciosas,
aunque en breves paréntesis gustosas
(IV. 103-105).

Nótese, sin embargo, que incluso en medio de algunas de estas *figurae correctionis* tenemos insertos otros paréntesis (VI. 79), lo que redobla el efecto cómico y la impresión de que el narrador del poema comparte la incapacidad de contenerse que afectaba a Berganza o al narrador de las *Novelas a Marcia Leonarda*. Como las del *Coloquio de los Perros* y las que comentamos en las novelitas de 1621 y 1624, las digresiones de *La Gatomaquia* son muestra de un tipo de humor absurdo y metaliterario: esta acumulación de disparates viola conscientemente todas las reglas narrativas del momento y por tanto llama la atención del lector sobre las mismas. Es una apuesta literaria de largo aliento cuyo estilo interrumpe la narración para darle un tono desenfadado y conversacional, pero también para romper el relato y jugar con la curiosidad del lector. Como en las *Novelas a Marcia Leonarda* o en el *Tristram Shandy*.¹² en *La Gatomaquia* las digresiones son de lo mejor de la obra.

¹² «Digressions, incontestably, are the sunshine; they are the life, the soul of reading!
Take them out of this book, for instance, you might as well take the book along

Conclusión: tres propuestas de análisis

Hemos examinado cómo Cervantes y Lope de Vega practicaron un tipo especial de digresión que hemos llamado digresión autoconsciente, estilo mediante el que estos dos grandes escritores de nuestro Siglo de Oro desafiaban las normas retóricas vigentes para reflexionar sobre aspectos tan importantes como la esencia de la narración, la relevancia o la tensión narrativa. Tras ello, y a modo de conclusión, resta proponer algunas hipótesis para explicar por qué se interesaron en el tema. Estas hipótesis, que vendrán de la mano de sendas propuestas de estudio, se pueden dividir en tres grupos: en primer lugar, las relativas a elementos internos (exploración estilística); en segundo lugar, las relacionadas con la imitación del habla cortesana y femenina; en tercer lugar, las que atañen a aspectos de la carrera literaria como son la rivalidad entre escritores o la influencia del estilo tardío.

En cuanto a la primera, parece evidente que el motivo central que debió de llevar a Cervantes y Lope a explorar las digresiones fue de índole estilístico: enfrentados a una interdicción potente (el tabú contra las digresiones), e inmersos en el paradójico afán renovador de una sociedad en el fondo conservadora como era la del siglo XVII, los dos escritores reaccionaron de modo semejante. Así, junto al romancero nuevo, comedia nueva, nueva poesía, etc., quisieron proponer una «nueva prosa» basada en la digresión autoconsciente, y exploraron con este irónico «arte de cansar» los límites de la ficción. Parece igualmente plausible postular que llegaron a la digresión por vía de la *amplificatio*, al fin y al cabo un recurso ligado al deleite que, además, Cervantes y Lope describen de modo semejante, el segundo de ellos refiriéndose claramente a las digresiones: si el canónigo de Toledo afirma en el *Quijote* que los libros de caballerías son apreciables «porque daban largo y espacioso campo por donde sin empacho alguno pudiese correr la pluma, describiendo naufragios, tormentas, rencuentros y batallas, pintando un capitán valeroso con todas las partes» (I, 47, p. 601), y si Cipión habla de un «largo campo [...] para dilatar tu plática» (*Coloquio*, p. 616), el narrador de *La Gatomaquia* confiesa que sus digresiones son también «campo de estender la pluma» (VI, v. 37). Extensión y digresión van de la mano, y Cervantes

with them; one cold eternal winter would reign in every page of it; restore them to the writer; he steps forth like a bridegroom, bids All-hail; brings in variety, and forbids the appetite to fail» (Sterne, *Tristram*, pág. 163).

y Lope dedicaron buena parte de su obra a explorar el fenómeno, y con él una de las fronteras de su arte literario.

Asimismo, la digresión es un vástago paradójico del intento de imitar la naturaleza que esgrimen numerosas poéticas barrocas, entre ellas el *Arte nuevo* lopesco (vv. 179-180): si la naturaleza es varia, y bella por ello, también lo ha de ser la prosa que la imita, y qué mejor modo de alcanzar esa *variatio* que introducir digresiones. Esta prosa que avanza en meandros imitaría, concretamente, el habla natural, el diálogo libre, el que no tiene por qué atenerse a un solo tema, y también se haría eco del estilo cortesano. No en vano, la conversación de las cortes debía evitar ante todo la pedantería, la afectación que representaban los largos discursos eruditos o la pretensión antinatural de mantener a los que conversan atados a un tema hasta agotarlo. Frente a estos rasgos, la digresión, y en especial la digresión autoconsciente, retrata la conversación graciosa y *sprezzante* de los grandes cortesanos. Desde luego, no parece casual que el *Coloquio de los perros* sea un diálogo, que las *Novelas a Marcia Leonarda* lo imiten y que *La Gatomaquia* lo evoque con la omnipresencia del narrador y sus apelaciones al lector: al menos en parte, la digresión se inspira en el diálogo animado y lo imita. Al respecto, conviene recordar que otra de las grandes fuentes de inspiración a las que acudió al menos Lope de Vega para desarrollar su estilo digresivo fue la epístola (Sobejano 1983), que al fin y al cabo remeda un diálogo con una persona ausente. En efecto, en ellas abunda la *oratio soluta* que diversos críticos han relacionado tanto con Lope como con Cervantes (López Grigera 1998:187; Serés 2014), y que está íntimamente relacionada con la digresión.

Si este primer motivo y ángulo afecta tanto a Cervantes como a Lope, el segundo que vamos a examinar bien podría marcar las diferencias entre los dos ingenios, pues la preocupación por el habla femenina parece haber marcado más al Fénix que al alcalaíno. Este enfoque se basa en postular que tanto en nuestra época como en el Siglo de Oro el estilo estaba sexualizado, esto es, teñido de convenciones de sexo (o, si se quiere, «género»). Así, los tópicos tradicionales asocian el estilo organizado y estricto con la lógica y los valores masculinos, y las digresiones con el habla natural, la pasión y el discurso femenino (Charles 1979:397 y 400; Otten 1984:21; Cotterill 2004:14-15, 23 y 30; Grohman y Wells 2011:5).¹³ De hecho, un rasgo ubicuo

¹³ Charles (1979:397) y Otten (1984:21) citan a Giambattista Vico al respecto: Vico considera que las digresiones son típicas de las primeras etapas de la humanidad, de los débiles mentales y de las mujeres.

pero poco estudiado de la misoginia medieval relaciona el habla femenina con la digresión, es decir, con la incapacidad de atenerse al tema central del relato que muestran narradoras como la comadre de Bath de Chaucer o los personajes femeninos del Arcipreste de Talavera (*Corbacho*) (Patterson 1992; Fernández de la Torre 2012).¹⁴ Además, la tradición de la *sprezzatura* que ya mencionamos arriba favorecía las digresiones y estaba diseñada teniendo en cuenta al público femenino: frente a la charla de los doctos pedantes, que disertaban como si estuvieran en la escuela, los cortesanos elegantes hablaban con gracia, mostrando sus conocimientos sin ostentación, y cambiaban a menudo de tema para no aburrir a su audiencia, que no en vano incluía a las damas (y recuérdese su importancia en *Il cortegiano* de Castiglione). De hecho, y como han demostrado estudiosos como Jaeger (2010) y Vélez Sainz (2013 y 2015), las mujeres eran esenciales en los ambientes cortesanos y en lo que Elias (2004) denominó el «proceso civilizador»: al menos desde el siglo XII y los trovadores, las cortes eran espacios de género en los que las mujeres ocupaban un lugar importante. Por lo tanto, los intereses cortesanos también significaban prestar atención a las mujeres poderosas y buscar su atención.

Si nos fijamos en nuestro corpus, esta conexión es evidente en las obras de Lope: las aspiraciones cortesanas del Fénix se tradujeron en una literatura que halagaba a las mujeres importantes de la corte, o que al menos se tomaba muy en serio los intereses femeninos, particularmente a partir de los años 20 del siglo XVII. Se puede percibir este fenómeno en *La Filomena* (1621), obra dedicada a doña Leonor Pimentel, figura esencial para entender el libro. Estos intereses cortesanos reaparecen en *La Circe* (1624) (también plagada de mujeres aristócratas como la hija de Olivares, doña Inés de Zúñiga y Velasco), y han sido examinados por autores como Marín Pina (2020) y García Aguilar (2020). Cuando Lope asumió las digresiones, tuvo que tener en cuenta su peso en el habla cortesana y femenina, y mostró esta consciencia cómicamente, sugiriendo una inversión de papeles evidente en las *Novelas a Marcia Leonarda*, obras que aparecieron en las citadas *Filomena* y *La Circe* y en las que un narrador masculino divaga impenitentemente ante una oyente femenina que exige precisamente concisión y *táxis*. En lo que respecta a Cervantes, sin embargo, la cuestión parece más compleja.

¹⁴ Sobre el habla femenina, véase el clásico Lakoff (1975); en español, véanse López García y Morant (1991) y García Mouton (2003).

En efecto, el alcaíno no parece un autor influido o por las mujeres de la corte o ansioso por obtener su mediación, sino más bien muy interesado en la lectura femenina. Lo demuestran personajes del *Quijote* como Dorotea o la duquesa, esta última inclinada a la reproducción ficcional, más que biológica (Gerber 2016a y 2016b), y por tanto, y teóricamente, un personaje que debería ser proclive a la hidra de las digresiones. En cualquier caso, no está claro si las «comunidades interpretativas» (Malfatti 2016) ficticias de Cervantes,¹⁵ muchas veces femeninas y cortesanas (la duquesa y Altisidora), influyen en su estilo en esa dirección digresiva.

En tercer y último lugar, una vía que puede contribuir a explicar el interés de Cervantes y Lope por la digresión autoconsciente es la sociología literaria, entendida al menos de dos maneras: por una parte, como análisis de las tomas de posición de los autores en el campo literario del momento, con las rivalidades consiguientes; por otra, como análisis de la conexión entre estilo literario y carrera literaria, en particular en lo relativo al estilo tardío. En cuanto a las rivalidades entre autores, resultan innegables, y no parece descabellado postular que influyeron en el estilo de los interesados. Así, parece que, al tratar de emular el muy digresivo pero sermoneador *Guzmán de Alfarache*, Cervantes desarrolló un estilo también digresivo, pero ligero, burlón y autoconsciente, y, más que moralizante, metaliterario. Algo semejante debió de ocurrir entre Cervantes y Lope, pues su rivalidad también es sobradamente conocida, y además se evidencia en nuestro corpus en un momento clave del desarrollo del estilo digresivo del Fénix: en la especie de prólogo que el narrador de «Las fortunas de Diana» sitúa al comienzo de la novelita.

El Boyardo, el Ariosto y otros siguieron este género, si bien en verso; y aunque en España también se intenta, por no dejar de intentarlo todo, también hay libros de novelas, de ellas traducidas de italianos y de ellas propias, en que no le faltó gracia y estilo a Miguel de Cervantes. Confieso que son libros de grande entretenimiento y que podrían ser ejemplares, como algunas de las *Historias trágicas* del Bandello, pero habían de escribirlos hombres científicos, o por lo menos grandes cortesanos, gente que haya en los desengaños notables sentencias y aforismos (pp. 105-106).

¹⁵ Véase también Malfatti (2015). Sobre los personajes femeninos como lectores en Cervantes, véase Marín Pina (2005).

En estas líneas, Lope delata sus reticencias hacia las *Novelas ejemplares* cervantinas, contra las que estaría, de algún modo, escribiendo. Como es habitual, como solía hacer Lope y como revela en todo caso el estudio de las *Novelas a Marcia Leonarda*, en estas decisivas obritas el Fénix no solamente se rebelaba contra ese texto previo, sino que adoptaba una de sus características centrales, en este caso la digresión autoconsciente, rasgo que Lope habría practicado de modo mucho más moderado con antelación, pero que lleva al paroxismo tras enfrentarse a las *Ejemplares*. En suma, para entender las digresiones de *Marcia Leonarda* es preciso situarlas en el contexto de la reacción lopesca a Cervantes y de su admiración por la prosa del alcalaíno.

En cuanto a la carrera literaria y estilo tardío, estamos evocando un concepto que desarrolló Adorno para describir las últimas piezas de Beethoven (Wallenstein 2012) y más tarde fue utilizado por Said (1991 y 2006) para estudiar otras obras de arte (sobre todo literarias y musicales, en particular la *Misa Solemnis* y los últimos cuartetos de Beethoven). En sus ensayos, Said relaciona el estilo tardío con una percepción peculiar del tiempo, con una mayor conciencia artística, con el ensimismamiento y, sobre todo, con la autorreflexividad. Dado que las digresiones autoconscientes de Cervantes y Lope se relacionan tanto con el tiempo como con la conciencia artística y de sí mismos, parece razonable concluir que estas digresiones son características del estilo tardío que, por otra parte, varios autores han querido notar en sus escritos¹⁶ y que explicaría que las digresiones que nos interesan aparezcan preferentemente en textos tardíos, como ha sugerido Gerber (2021) para el caso del *Persiles*.

Que las digresiones se relacionan con el tiempo es esencial para entender nuestro argumento. En efecto, hemos definido las digresiones como una especie de aplazamiento (un aplazamiento de la conclusión de la narración) y, por tanto, una forma de prolongar o detener el tiempo narrativo. Las digresiones intentarían controlar el paso del tiempo ficticio, o al menos hacer a los lectores conscientes del mismo. Una forma de lograrlo sería relacionándolo con el placer, ya que las digresiones pueden provocar suspense y, por tanto,

¹⁶ Para algunas opiniones sobre las obras tardías de Cervantes como ciclo *de senectute*, véanse Canavaggio (2014), Grilli (2015 y 2016), Ortiz Robles (2016), Gerber (2018b), Vila (2019) y Ruiz Pérez (2021), que se centran en *El Quijote* (1615) y el *Persiles*. Hay casos de interpolaciones y aplazamientos en *La Galatea* (Garrido Ardila 2015:882), pero son muy diferentes de las digresiones, y distan mucho de ser autorreflexivas.

aumentar el placer de la lectura (Otten 1984:24) —y recordemos la antigua asociación entre estilo digresivo y placer—. Alternativamente, las digresiones pueden simplemente hacer que los lectores sean conscientes de su deseo de averiguar el final de la trama, lo que constituye otro tipo de placer, esta vez de orden más metaliterario. O pueden relacionar el tiempo con la angustia, esto es, con la conciencia de que el tiempo pasa, que vimos exacerbada en la urgencia de Cipión. O con ambos, placer y angustia, como ocurre en el mito de Scheherezade: dilatar el final de la historia es placentero para el receptor, pero también dilata la vida del emisor ante una amenaza, como le ocurría al protagonista de «El milagro secreto» de Borges. Además, y como hemos explicado arriba, las digresiones autoconscientes son metaliterarias: al opacar la narración, al apartarse de la narración ideal y alargarla, subrayan lo que debe ser una narración (o lo que suele ser, según los principios aristotélicos y horacianos) y las razones de ello. Gracias a este énfasis, las digresiones autoconscientes invitan a los lectores a reflexionar sobre el tema, hacen que los lectores se pregunten sobre el concepto mismo de relevancia y sobre la esencia de la narración, pues pueden acabar mostrando que saber cómo va a terminar una historia puede importar muy poco.

En resumen, si las digresiones autoconscientes responden a la idea de estilo tardío que proponen autores como Adorno y Said, parece razonable que Cervantes y Lope las desarrollaran en esa etapa de su carrera. Desde luego, los textos más autorreflexivos y digresivos se hallan en los últimos años de la vida de nuestros dos autores. En Cervantes, el impulso parte del *Quijote* de 1605 (ya hemos señalado hasta qué grado explora el recurso a la interrupción), explota en el *Coloquio de los perros* (1613) y se desarrolla en el *Quijote* de 1615 y, sobre todo, en el *Persiles* (1617). En cuanto a Lope, las fechas de las *Novelas a Marcia Leonarda* (1621, 1624) y *La Gatomaquia* sugieren que estamos ante un fenómeno parecido: el estilo de Cervantes siempre fue típicamente reflexivo, pero se hizo especialmente autoconsciente en sus últimos años; el de Lope experimentó una evolución parecida. Las digresiones autoconscientes y el cínico arte de cansar que estos dos autores desarrollaron en sus años finales demuestran este extremo.

Bibliografía

- Alcalá Galán, Mercedes, *Escritura desatada: poéticas de la representación en Cervantes*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2009.
- Alemán, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, ed. L. Gómez Canseco, Real Academia Española, Madrid, 2012.
- Algaba Palacios, Nieves, «Inserción, función y estructura del relato breve: las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega», *Dicenda*, 19 (2001), pp. 9-30.
- Aristóteles, *Poética*, ed. V. García Yebra, Gredos, Madrid, 2018.
- , *Retórica*, ed. Q. Racionero, Gredos, Madrid, 2000.
- Armas Wilson, Diana, *Allegories of Love: Cervantes' Persiles and Sigismunda*, Princeton University Press, Princeton, 1991.
- Artaza Álvarez, María Elena, *El ars narrandi en el siglo XVI español: teoría y práctica*, Universidad de Deusto, Bilbao, 1989.
- , *Antología de textos retóricos españoles del siglo XVI*, Universidad de Deusto, Bilbao, 1997.
- , «Las retóricas barrocas (1600-1650): notas introductorias», en *Estudios de filología y retórica en homenaje a Luisa López Grigera*, ed. M.^a E. Artaza Álvarez et alii, Universidad de Deusto, Bilbao, 2000, pp. 45-66.
- , «De cambios estilísticos y paradigmas retóricos. Bizantinistas y antihermogénicos», *Bulletin Hispanique*, 117 (2015), pp. 11-24.
- Avalle-Arce, Juan Bautista, «Lope de Vega ante la novela», *Anuario Lope de Vega*, 4 (1998), pp. 33-54.
- , «Divagaciones lopescas: a propósito de las *Novelas a Marcia Leonarda*», en *Actas del congreso «El Siglo de Oro en el nuevo milenio»*, I, ed. C. Mata y M. Zugasti, Eunsa, Pamplona, 2005, pp. 3-18.
- Azaustre Galiana, Antonio, «*Compositio*, narración y digresión en *Guzmán de Alfarache*», en *Actas Primer Encuentro Interdisciplinar sobre Retórica*, I, Universidad de Cádiz, Cádiz, 1994, pp. 256-261.
- , «Las obras retóricas de Luciano de Samosata en la literatura española de los siglos XVI y XVII», en *Homenaje a Benito Varela*, ed. J. M. González Herrán et alii, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago, 2001, pp. 35-56.
- , «Recursos retóricos en el teatro del Siglo de Oro: el caso de la *evidentia*», en *El teatro del Siglo de Oro: edición e interpretación*, ed. L. A. Blecua, I. Arellano y G. Serés, Iberoamericana, Madrid, 2009, pp. 29-49.
- , «Poesía y retórica en el Siglo de Oro: cuestiones en torno al estilo culto», en *Los géneros poéticos en el Siglo de Oro: cuestiones en torno al estilo culto*, ed. R. Cacho Casal y A. Halloway, Tamesis, Woodbridge, 2013, pp. 133-150.

- Azaustre Galiana, Antonio, y Juan Casas Rigall, *Manual de retórica española*, Ariel, Barcelona, 2015.
- Balcells, José María, «*La Gatomaquia*: de la innovación al canon», *Edad de Oro*, 14 (1995), pp. 29-35.
- Barella, Julia, «Introducción», en Lope de Vega Carpio, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. J. Barella y H. Brioso, Biblioteca Nueva, Madrid, 2003, pp. 9-46.
- Bataillon, Marcel, «“La desdicha por la honra”: génesis y sentido de una novela de Lope», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1 (1947), pp. 13-42.
- Bonilla Cerezo, Rafael, «Máscaras de seducción en las *Novelas a Marcia Leonarda*», *Edad de Oro*, 26 (2007), pp. 91-145.
- Bravo, Bartolomé, *De arte oratoria*, Medina del Campo, 1596.
- Brito Díaz, Carlos, «Cervantes en Lope: la aventura de la escritura de las *Novelas a Marcia Leonarda* a *La Dorotea*», *Olivar*, 18 (2018).
- , «“Busqué por los papeles de los pasados años algunas flores”: seducción metatextual en las poesías de las *Novelas a Marcia Leonarda*», *Arte Nuevo. Revista de Estudios Áureos*, 8 (2021), pp. 259-277.
- Calvo, Florencia, «“¿Por qué con esa lengua artificiosa, arroyo, te metiste en mar tan brava?” *Variatio*, paisaje y escritura en el poema mitológico *La Filomena* de Lope de Vega», *Janus*, 10 (2021), pp. 39-54.
- Campana, Patrizia, «*E per tal variar natura è bella*: apuntes sobre la *variatio* en el *Quijote*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 17 (1997), pp. 109-121.
- Canavaggio, Jean, «Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el *Quijote*», *Anales Cervantinos*, 7 (1958), pp. 13-108.
- , «De la dédicace au prologue du *Persiles*: le fin mot de Cervantès» *e-Spania*, 18 (2014).
- Carreño, Antonio (ed.), Lope de Vega Carpio, *Novelas a Marcia Leonarda*, Cátedra, Madrid, 2002.
- Cascales, Francisco de, *Tablas poéticas*, ed. B. Brancaforte, Espasa-Calpe, Madrid, 1975.
- Cavillac, Michel, «Les trois conversions de Guzmán de Alfarache. (Regard sur la critique récente)», *Bulletin Hispanique*, 95 (1993), pp. 149-201.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rico et alii, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2004.
- , *Novelas ejemplares*, ed. J. García López, Real Academia Española, Madrid, 2013.
- , *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. L. Fernández e I. García Aguilar, Real Academia Española, Madrid, 2018.
- Chambers, Ross, *Loiterature*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1999.
- Charles, M., «Digression, régression», *Poétique*, 40 (1979), pp. 395-397.

- Checa, Jorge, «Lope de Vega ante la cuestión morisca: ideología y juego literario en *La desdicha por la honra*», *Anuario Lope de Vega*, 7 (2001), pp. 7-24.
- Cirot, Georges, «Valeur littéraire des Nouvelles de Lope de Vega», *Bulletin Hispanique*, 28 (1926), pp. 321-355.
- Close, Anthony, «Los episodios del *Quijote*», en *Para leer a Cervantes*, ed. A. Parodi y J. D. Vila, Eudeba, Buenos Aires, 1999, pp. 25-47.
- , «Los “episodios” del *Guzmán de Alfarache* y del *Quijote*», *Criticón*, 101 (2007), pp. 109-125.
- Connochie-Bourgne, Chantal (ed.), *La digression dans la littérature et l'art du Moyen Âge*, Université de Provence, Aix-en-Provence, 2005.
- Costa Lima, Luiz, «The Control of the Imagination and the Novel», en *The Novel*, I, ed. F. Moretti, Princeton University Press, Princeton, 2006, pp. 37-68.
- Cotterill, Anne, *Digressive Voices in Early Modern English Literature*, Oxford University Press, Oxford, 2004.
- Davies, J. Colin, «Reditus ad Rem: Observations on Cicero's Use of Digressio», *Rheinisches Museum für Philologie*, 131 (1988), pp. 305-315.
- Dionisio de Halicarnaso, *Tratados de crítica literaria*, ed. J. P. Oliver Segura, Gredos, Madrid, 2005.
- Elias, Norbert, *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, trad. R. García Cotarelo, Fondo de Cultura Económica, México, 2004.
- Erlicher, Hanno, «Alemán, Cervantes y los continuadores. Conflictos de autoría y deseo mimético en la época de la imprenta», *Criticón*, 101 (2007), pp. 151-175.
- Fernández de la Torre, María Dolores, et alii (ed.), *El sexismo en el lenguaje*, CEDMA, Málaga, 1999.
- Forcione, Alban K., *Cervantes, Aristotle, and the Persiles*, Princeton University Press, Princeton, 1970.
- Fusillo, Massimo, *Il romanzo greco: Polifonia ed eros*, Marsilio, Venezia, 1989.
- García Aguilar, Ignacio, *Imprenta y literatura en el Siglo de Oro. La poesía de Lope de Vega*, Del Orto, Madrid, 2006.
- , *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Calambur, Madrid, 2009.
- , «El entramado paratextual de *La Filomena*: modelo editorial y modelo literario», *Atalanta*, 8 (2020), pp. 98-112.
- García Galiano, Ángel, «Estructura especular y marco narrativo en el *Persiles*», *Anales Cervantinos*, 33 (1995-1997), pp. 177-195.
- García Mouton, Pilar, *Así hablan las mujeres. Curiosidades y tópicos del uso femenino del lenguaje*, La esfera de los libros, Madrid, 2003.

- Garrido Ardila, John, «Cervantes y la *Quixotic Fiction*: Sucesión episódica y otros recursos narrativos», *Cervantes*, 21 (2001), pp. 43-65.
- , «Cartografía de la novela digresiva en España», *Symposium*, 65 (2011), pp. 207-227.
- , «Diégesis y digresiones episódicas en el *Quijote*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 92 (2015), pp. 979-996.
- Garrido Domínguez, Antonio, *Aspectos de la novela en Cervantes*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2007.
- Genette, Gérard, *Figures III*, Le Seuil, Paris, 1972.
- , *Nouveau discours du récit*, Seuil, Paris, 1983.
- Gerber, Clea, «Figuras del lector en el *Quijote* de Avellaneda», en *Don Quijote en Azul 7. Actas selectas de las VII Jornadas Internacionales Cervantinas celebradas en Azul (Argentina) en 2014*, ed. J. D'Onofrio y C. Gerber, Azul, Azul, 2015, pp. 82-91.
- , «Altisidora, Avellaneda y las resurrecciones infernales en el *Quijote* de 1615», *Cuadernos del Sur-Fascículo Letras*, 46 (2016a), pp. 23-39.
- , «Cuerpo, discurso y deseo femenino en el *Quijote*: maternidades en conflicto en la “casa de placer” de la duquesa», *Atlante. Revue d'Études Romanes*, 5 (2016b), pp. 255-273.
- , *La genealogía en cuestión: cuerpos, textos y reproducción en el «Quijote» de Cervantes*, Instituto Universitario de Investigación «Miguel de Cervantes» – Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 2018a.
- , «Escritura y finitud en el Cervantes tardío. Algunas consideraciones sobre el paratexto del *Persiles*», en *Don Quijote en Azul 10. Actas selectas de las X Jornadas Internacionales Cervantinas*, ed. J. D'Onofrio, C. Gerber, y N. Vitali, Unicen, Tandil, 2018b, pp. 93-98.
- , «“Dilatar la vida”: digresión y estilo tardío en el *Persiles* de Cervantes», en XII Congreso de la Asociación Argentina de Hispanistas, Buenos Aires, 6 de agosto de 2021 (ponencia vía zoom).
- Gómez Canseco, Luis, «Cervantes contra la hinchazón literaria (y frente a Avellaneda 1613-1615)», en *Cervantes en Italia*, ed. A. Villar Lecumberri, Asociación de Cervantistas, Madrid, 2001, pp. 129-147.
- (ed.), Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, Real Academia Española, Madrid, 2012.
- González García, Juan Luis, *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*, Akal, Madrid, 2015.
- González Rovira, Javier, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Gredos, Madrid, 1996.
- Grilli, Giuseppe, «Cervantes de senectute: entre el *Quijote* y el *Persiles*», *Anuario de Estudios Cervantinos*, 11 (2015), pp. 161-177.
- , «De senectute». *Cervantes último*, Aracne Editrice, Roma, 2016.

- Grohmann, Alexis y Caragh Wells (ed.), *Digressions in European Literature. From Cervantes to Sebald*, Palgrave MacMillan, New York, 2011.
- Guerra Caminiti, Estrella, «La digresión en los *Comentarios reales de los incas*: ¿oportunidad para la ficción? El caso de Pedro Serrano», *Lexis*, 33 (2009), pp. 325-339.
- Guillén, Claudio, «Luis Sánchez, Ginés de Pasamonte y los inventores del género picaresco», en *Homenaje a Antonio Rodríguez-Moñino*, I, Castalia, Madrid, 1966, pp. 221-231.
- Güntert, Georges, «Lope de Vega: *Novelas a Marcia Leonarda*», en *Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro. Barcelona/Gerona, 21-24 de octubre de 2009*, ed. E. Fosalba y C. Vaíllo, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2010, pp. 227-247.
- Jaeger, Stephen, *Ennobling Love: In Search of a Lost Sensibility*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2010.
- James-Raoul, Danièle, «La digression dans les arts poétiques des XIII^e et XIII^e siècles: aperçu théorique», en *La digression dans la littérature et l'art du Moyen Âge*, ed. C. Connochie-Bourgne, Université de Provence, Aix-en-Provence, 2005.
- Kemp, Simon, «The Inescapable Metaphor: How Time and Meaning Become Space When We Think about Narrative», *Philosophy and Literature*, 36 (2012), pp. 391-403.
- Lakoff, Robin, *Language and Woman's Place*, Harper and Row, New York, 1975.
- Laspéras, Jean-Michel, «Un art nouveau de faire des nouvelles», en *La nouvelle en Espagne au siècle d'or*, ed. J. M. Laspéras, Université de Montpellier / Castillet, Montpellier, 1987, pp. 177-183.
- Laugaa, Maurice, «Le théâtre de la digression dans le discours classique», *Semiotica*, 4, 2 (1971), pp. 97-126.
- , «Identifier la digression», *Textuel*, 28 (1994), pp. 101-114.
- Longino, *Sobre lo sublime*. Demetrio, *Sobre el estilo*, ed. J. García López, Gredos, Madrid, 1979.
- López García, Ángel y Ricardo Morant, *Gramática femenina*, Cátedra, Madrid, 1991.
- López Grigera, María Luisa, *La retórica en la España del Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1994.
- , «Teorías poéticas de Lope de Vega. Parte I», *Anuario Lope de Vega*, 4 (1998), pp. 178-191.
- , «La invención del *Guzmán de Alfarache* (1599) entre Poética y Retórica», en *Atalayas del Guzmán de Alfarache*, ed. P. Piñero Ramírez, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2002, pp. 255-270.

- Malfatti, Sarah, «Políticas de la lectura: los personajes de *Don Quijote* como comunidades interpretativas», *Letral*, 16 (2016), pp. 16-27.
- Marín Pina, María del Carmen, «La aventura de leer y las mujeres del *Quijote*», *Boletín de la Real Academia Española*, 85 (2005), pp. 417-441.
- , «Las damas también juegan: intercambio de motes de palacio en la década de 1620», *Atalanta*, 8 (2020), pp. 10-28.
- Márquez Villanueva, Francisco, «La interacción Alemán-Cervantes», en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1991, pp. 149-181.
- McGrady, Donald, «“Tienen los celos pasos de ladrones”: en Calderón y Lope», *Anuario Lope de Vega*, 1 (1995), pp. 231-233.
- , «Introducción», en Lope de Vega, *Prosa, I. Arcadia. El peregrino en su patria*, ed. D. McGrady, Biblioteca Castro, Madrid, 1997, pp. IX-XXIV.
- , «Las fuentes de *Las fortunas de Diana* de Lope», *Anuario Lope de Vega*, 13 (2007), pp. 93-116.
- McMorran, Will, *The Inn and the Traveller: Digressive Topographies in the Early Modern European Novel*, Oxford University Press, Oxford, 2002.
- Menandro el Rétor, *Dos tratados de retórica epidíctica*, ed. F. Gascó, M. García García y J. Gutiérrez Calderón, Gredos, Madrid, 1996.
- Milhe Poutingon, Gérard, *Poétique du digressif. La digression dans la littérature de la Renaissance*, Garnier, Paris, 2012.
- Moner, Michel, «Retórica y mayéutica: estrategias dialógicas en el *Persiles*», en *El personaje literario y su lengua en el siglo XVI*, ed. A. Vian Herrero y C. Baranda Leturio, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2006, pp. 341-350.
- Montalbetti, Christine, y Nathalie Piegay-Gros, *La digression dans le récit*, Bertrand Lacoste, Paris, 1994.
- Montero Reguera, José. «Una amistad truncada: sobre Lope de Vega y Cervantes (esbozo de una compleja relación)», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 39 (1999), pp. 313-336.
- , «Prosas de Lope», *Lectura y Signo*, 3 (2008), pp. 195-235.
- Navaud, Guillaume, «La digression dans *Don Quichotte* et *Tristram Shandy*», *Loxias*, 15 (2007).
- Neuschäfer, Hans-Jörg, *La ética del «Quijote»: función de las novelas intercaladas*, Gredos, Madrid, 1999.
- La novela digresiva en España*, Fundación Luis Goytisolo, El Puerto de Santa María, 2005.
- Ortiz Robles, Mario, «El estilo tardío del *Persiles* de Cervantes», *eHumanista / Cervantes*, 5, (2016), pp. 413-425.

- Otten, Michel, «Narration et digression», en *Narration et interpretation*, ed. C. Gothot-Mersch, R. Célis y R. Jongen, Facultés Universitaires Saint-Louis, Bruxelles, 1984, pp. 21-34.
- Panico, Maria, «La *digressio* nella tradizione retorico-grammaticale», *Bolletino di Studi Latini*, 31 (2001), pp. 478-496.
- Parker, Alexander A., «Fielding and the Structure of *Don Quixote*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 38 (1956), pp. 1-16.
- Patterson, Lee, «Feminine Rhetoric and the Politics of Subjectivity: La Vieille and the Wife of Bath», en *Rethinking the Romance of the Rose*, ed. K. Brownlee y S. Huot, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1992, pp. 316-358.
- Pelorson, Jean-Marc, *El desafío del «Persiles»*, Université Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 2003a.
- , «Le *Persiles* et *Les Ethiopiques*: esquisse d'une comparaison dynamique», en *Autour de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda. Historia septentrional» de Miguel de Cervantes. Études sur un roman experimental du Siècle d'Or*, ed. C. Andrès, Indigo, Paris, 2003b, pp. 15-32.
- Piégay-Gros, Nathalie (ed.), *La digression*, Université Paris 7, Paris, 1994.
- Pineda, María Victoria, *La imitación como arte literario en el siglo xvi español*, Diputación Provincial, Sevilla, 1994.
- , «La herencia de Quintiliano en las teorías españolas de la *imitatio* durante el siglo xvi», en *Quintiliano. Historia y actualidad de la retórica*, III, ed. T. Albaladejo, J. A. Caballero López y E. del Río Sanz, Instituto de Estudios Riojanos, Calahorra, 1998, pp. 1475-1484.
- Quintiliano, *Obra completa*, ed. A. Ortega Carmona, Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca, 1996.
- Presotto, Marco (ed.), Lope de Vega Carpio, *Novelas a Marcia Leonarda*, Castalia, Madrid, 2007.
- Rabell, Carmen R., *Lope de Vega. El arte nuevo de hacer «novellas»*, Tamesis, London, 1992.
- , *Ficciones legales: ensayos sobre ley, retórica y narración*, Maitén, San Juan, 2007.
- Rallo Gruss, Asunción, «Invención y diseño del receptor femenino en las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega», *Dicenda*, 8 (1989), pp. 161-179.
- Rey Hazas, Antonio, «Algunas consideraciones sobre Cervantes y Lope de Vega», en *El Quijote (1605-2005)*, ed. R. Bonilla Cerezo and A. Costa, Universidad de Córdoba, Córdoba, 2006, pp. 31-57.
- Rico, Francisco (ed.), Lope de Vega Carpio, *Novelas a Marcia Leonarda*, Alianza, Madrid, 1968.

- Rico Verdú, José, *La retórica española de los siglos XVI y XVII*, CSIC, Madrid, 1973.
- Riley, Edward C., «La profecía de la bruja (*El coloquio de los perros*)», en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación Internacional de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1990, pp. 83-94.
- , «Tradición e innovación en la novelística cervantina», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 17 (1997), pp. 46-61.
- Robbins, Jeremy, «The Twists and Turns of Life: Cervantes's *Trials of Persiles and Sigismunda*», en *Digressions in European Literature. From Cervantes to Sebald*, ed. A. Grohmann y C. Wells, Palgrave MacMillan, New York, 2011, pp. 9-20.
- Rodríguez Posada, Adolfo, «“Frías digresiones”: licencia y censura de la digresión amplificada en el *Quijote*», en *El retablo de la libertad: la actualidad del «Quijote»*, ed. M. Cioba, A. Rodríguez Posada, M. Stancu y S. A. Stefan, Institutul Cultural Român, Bucarest, 2016, pp. 151-171.
- Ruiz Fernández, María Jesús, «La oralidad de la escritura: retórica y novela corta española del siglo XVII», *Draco*, 5-6 (1993-1994), pp. 187-208.
- , «El diálogo a oscuras de Lope de Vega y Marta de Nevares», en *Estudios de la Universidad de Cádiz ofrecidos a la memoria del profesor Braulio Justel Calabozo*, ed. A. J. Martín Castellanos, F. Velázquez Basanta, J. Bustamante Costa y B. Justel Calabozo, Universidad de Cádiz, Cádiz, 1998, pp. 389-396.
- Ruiz Pérez, Pedro, *La distinción cervantina. Poética e historia*, Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 2006.
- , «Cervantes y la escritura de senectute (en torno al *Viaje del Parnaso*)», en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Cervantistas*, ed. A. J. Sáez, Università Ca' Foscari Venezia, Venezia, 2021, pp. 313-324.
- Sabry, Randa, «La digression dans la rhétorique antique», *Poétique*, 79 (1989), pp. 259-276.
- , *Strategies discursives: digression, transision, suspens*, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, 1992.
- Said, Edward, *Musical Elaborations*, Columbia University Press, New York, 1991.
- , *On Late Style*, Bloomsbury, London, 2006.
- Sánchez Jiménez, Antonio (ed.), Lope de Vega Carpio, *La Gatomaquia*, Cátedra, Madrid, 2022.
- Santovetti, Olivia, *Digression. A Narrative Strategy in the Italian Novel*, Peter Lang, Bern, 2007.

- Savoyane, Henri-Lepage, «Roman, digressions et traduction. *Middlemarch* en français», *Revue d'Histoire de l'Amérique Française*, 27, 3 (1973), pp. 440-441.
- Schwartz, Lía, «La retórica de la cita en las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega», *Edad de Oro*, 19 (2000), pp. 265-285.
- Scordilis Brownlee, Marina, *The Poetics of Literary Theory. Lope de Vega's «Novelas a Marcia Leonarda» and Their Cervantine Context*, Studia Humanitatis, Madrid, 1981.
- Serés, Guillermo, «La alternancia estilística de Sancho en el episodio de la ínsula de Barataria», en «Llaneza»: Estudios dedicados al profesor Juan Gutiérrez Cuadrado, ed. M. P. Garcés Gómez, M. Bargalló Escrivà y C. Garriga Escribano, Universidade da Coruña, La Coruña, 2014, pp. 539-556.
- Sobejano, Gonzalo, «*El Coloquio de los perros* en la picaresca y otros apuntes», *Hispanic Review*, 43 (1975), pp. 25-41.
- , «La digresión en la prosa narrativa de Lope y en su poesía epistolar», en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, II, ed. E. Alarcos Llorach y M. V. Conde, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1977, pp. 469-494.
- Stegmann, Tilbert Diego, *Cervantes' Musterrroman «Persiles», Epentheorie und Romanpraxis um 1600 (El Pinciano, Heliodor, «Don Quijote»)*, Hartmut Ludke, Hamburg, 1971.
- Sterne, Laurence, *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, vol. 1, R. and J. Dodsley, London, 1760.
- Suárez, Cipriano, *De arte rhetorica libri tres*, Andrea Pescioni, Sevilla, 1569.
- Teón, Hermógenes, Aftonio, *Ejercicios de retórica*, ed. M. D. Reche Martínez, Gredos, Madrid, 1991.
- Vega Carpio, Lope de, *Arcadia. Prosas y versos*, ed. A. Sánchez Jiménez, Cátedra, Madrid, 2012.
- , *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. F. B. Pedraza Jiménez y P. Conde Parrado, Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real, 2016.
- , *La Circe, con otras rimas y prosas*, en *Poesía, IV. La Filomena. La Circe*, ed. A. Carreño, Biblioteca Castro, Madrid, 2003, pp. 351-747.
- , *La Dorotea*, ed. D. McGrady, RAE, Madrid, 2011.
- , *La Filomena*, en *Poesía, IV. La Filomena. La Circe*, ed. A. Carreño, Biblioteca Castro, Madrid, 2003, pp. 1-349.
- , *La Gatomaquia*, ed. A. Sánchez Jiménez, Cátedra, Madrid, 2022.
- , *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. A. Carreño, Cátedra, Madrid, 2002.
- , *El peregrino en su patria*, ed. J. González Barrera, Cátedra, Madrid, 2016.
- , *Pastores de Belén*, ed. A. Carreño, Cátedra, Madrid, 2010.

- Vélez Sainz, Julio, *La defensa de la mujer en la literatura hispánica: siglos xv-xvii*, Cátedra, Madrid, 2015.
- , «*De amor, de honor e de donas*»: *mujer e ideales cortesanos en la Castilla de Juan II (1406-1454)*, Complutense, Madrid, 2013.
- Vila, Juan Diego, «Lope de Vega y la poética de la *novella* en *Las fortunas de Diana*: verosímiles narrativos y transgresión», en *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Hispanistas*, I, ed. F. Sevilla y C. Alvar, Castalia, Madrid, 2000, pp. 805-816.
- , «Lectura e imaginario de la femineidad en las *Novelas a Marcia Leonarda*, de Lope de Vega», en *Silva: studia philologica in honorem Isaías Lerner*, ed. I. Lozano Renieblas y J. C. Mercado, Castalia, Madrid, 2001, pp. 697-708.
- , «“Con las ansias de la muerte”: el aparato prologal del *Persiles* como programa estético del estilo tardío cervantino», en *Docta y sabia Atenea. Studia in honorem Lía Schwartz*, ed. S. López Poza, N. Pena Sueiro, M. de la Campa, I. Pérez Cuenca, S. Byrne y A. Vidorreta Torres, Universidade da Coruña – Servizo de Publicacións, A Coruña, 2019, pp. 813-827.
- Wallenstein, Sven-Olov, «Adorno and the Problem of Late Style», *Site*, 31-32 (2012), pp. 95-110.
- Weinberg, Bernard, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago University Press, Chicago, 1963.
- Williamson, Edwin, «Romance and Realism in the Interpolated Stories of the *Quixote*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 2 (1982), pp. 41-67.
- Ynduráin, Francisco, *Lope de Vega como novelador*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander, 1962.
- Zavala, Lauro (ed.), *Poéticas de la brevedad*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1997.
- Zimic, Stanislav, *Los cuentos y las novelas del «Quijote»*, Iberoamericana, Madrid, 1998.
- , *Cuentos y episodios del «Persiles». De la isla bárbara a una apoteosis del amor humano*, Mirabel, Vilagarcía de Arousa, 2005.