

Cervantes frente a Cinthio: un curioso juego triangular

ALDO RUFFINATTO*

Hacia la mitad del siglo XVI, y de todas formas antes de 1554, el humanista ferrarense Giambattista Giraldi Cinthio redacta el *Discorso intorno al comporre dei romanzi*,¹ es decir, la obra en que mayormente sobresalen sus principios teóricos. En ella se adelantan actitudes y aspectos que llegarán a ser característicos en momentos sucesivos, como la teoría de la mezcla de estilos, la ausencia de prejuicios hacia los modelos antiguos y sus normas, la satisfacción por el gusto de los nuevos tiempos y del público (gusto que, en lo referente al teatro, se traduce en una atención firme por los elementos escenográficos y la adopción del desenlace feliz apuntando a una función moralizadora y edificante). En la misma obra, además, se predica la observancia esmerada del decoro y, sobre todo, de la admiración hacia el «maravilloso artificio» llevado a cabo por Ariosto con el entrelazamiento y la suspensión heterogénea de los acontecimientos. Cabe advertir que esta inclinación hacia la técnica de la suspensión y del truncamiento, esta búsqueda de una trama rica y variada, son los mismos componentes que determinarán la admiración de los europeos hacia las novelas bizantinas de Heliodoro y Aquiles Tacio, abriendo camino a las narraciones en prosa y en verso de la primera mitad del siglo XVII y, en particular, al *Persiles* de Cervantes.

Y que Cervantes en la elaboración de sus presupuestos teóricos se relacionara de manera especial con el propio Giraldi Cinthio lo demuestra Edward

* Universidad de Turín.

1. La primera edición se imprimió en Venecia en 1554 con el siguiente título: *Discorsi di M. Giouambattista Giraldi Cinthio nobile ferrarese, ... intorno al comporre de i romanzi, delle comedie, e delle tragedie, e di altre maniere di poesie . Con la tauola delle cose piu notabili in tutti essi discorsi contenute*, In Vinegia : appresso Gabriel Giolito de Ferrari e fratelli, 1554.

O. Riley² que menciona un párrafo de la segunda parte del *Quijote* donde, con referencia a la casa de don Diego de Miranda, el caballero del Verde Gabán, el narrador escribe: «Aquí pinta el autor todas las circunstancias de la casa de don Diego, pintándonos en ellas lo que contiene una casa de un caballero labrador y rico; pero al traductor desta historia le pa[re]ció pasar estas y otras semejantes menudencias en silencio, porque no venían bien con el propósito principal de la historia, la cual más tiene su fuerza en la verdad que en las frías digresiones»³. Efectivamente, en este párrafo se percibe de manera bastante clara la resonancia de las palabras de Giraldi Cinthio sobre el papel que han de desempeñar las descripciones en las obras de ficción. El poeta, dice Giraldi en su *Discurso*, no debe describir los edificios con todos los detalles con que lo haría un arquitecto, pues haciendo esto renunciaría a lo que es propio de la poesía⁴.

No cabe duda de que Cervantes, adoptando en ésta como en otras circunstancias su consabido tono irónico, pretende abrir un diálogo intertextual con Cinthio. Así como no debería haber la más mínima duda sobre el hecho de que Cervantes, al intercalar en el *Persiles* (III.6)⁵ la primera parte de la historia del polaco Ortel Banedre, pretende desarrollar un nuevo diálogo intertextual con el humanista ferrarense basado, esta vez, en una de las «novelle» de los *Hecatommithi* (la sexta de la Deca sexta)⁶.

Los *Hecatommithi*, por supuesto: es decir, una colección de «novelle» que tuvo una gran difusión en el mundo literario español de las últimas décadas del XVI y de las primeras del XVII, como lo demuestran las comedias de Lope que tienen como fuente de inspiración algunas de las novelle de Giraldi⁷, y

2. Riley (1981: 201-202). Sobre el mismo tema pueden verse los trabajos más recientes de Beltrán (1996) y de Romo Feito (2008).

3. *Quijote*, II.18, p. 368^a (para las citas cervantinas utilizamos la edición de F. Sevilla, Madrid: Castalia, 1999).

4. Riley (1981: 202).

5. Lógicamente, el primer número (romano) se refiere al Libro y el segundo (arábigo) al capítulo.

6. No merece la más mínima consideración la hipótesis, reciente, de que la primera parte de la historia cervantina del polaco, en lugar de relacionarse directamente con la susodicha «novella» de los *Hecatommithi*, remita al «acervo folclórico», estando presente ya en la *Cantiga CCVII* de Alfonso el Sabio (Romero (1997: 496, n. 32)). Porque, si por un lado es verdad que el motivo: «Murderer... protected by devout father or son of murdered man», pertenece al dominio folclórico europeo y español inclusive (cfr. Boggs (1930) [FF Communications n. 90], 1381*A, y 756*D [«widow who hides in her house and cares for the murderer of her only son»]), también es verdad que únicamente el primero de los dos textos (el de Cinthio) parece desarrollar en concreto esta «célula narrativa» con toda su ejemplaridad, mientras el cervantino tan sólo se sirve del submotivo: «widow who hides in her house and cares for the murderer of her only son» (sacándolo directamente de Cinthio, como veremos) para después ofrecerle un desarrollo totalmente distinto y en nada ejemplar.

7. Gasparetti (1930) anota las siguientes: *La cortesía de España* basada en la quinta novela de la décima Deca; *El piadoso veneciano* que se ciñe a la quinta nov. de la Deca primera; *Servir a señor discreto* vinculada con la séptima nov. de la sexta deca; *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, que remite tanto a Bandello como, en su parte final, a los *Hecatommithi*, nov. 2, segunda deca. A su vez, Romera Pintor (1998) añade: *La discordia en los casados* cuyos temas argumentales se refieren a la primera nov. de la quinta deca. Finalmente, Hernández Valcárcel (2002) incluye también *La piedad ejecutada* y *El remedio en la desdicha*.

como queda certificado por la traducción que llevó a cabo Luis Gaitán de Voz-mediano, imprimiéndola en Toledo en 1590, con el título de: *Primera parte de las cien novelas de M. Juan Baptista Giraldo Cinthio, donde se hallarán varios discursos de entretenimiento, doctrina moral y política y sentencias y avisos notables...*

Se trata, en realidad, de una traducción parcial porque comprende sólo la Introducción y las dos primeras Decas (aquí: Décadas. En total treinta «novelle», que el traductor define, no casualmente, «ejemplos»), sin abarcar, por consiguiente, toda la primera parte italiana que llega hasta la quinta Deca inclusive. Lo que nos indica que Lope pudo eventualmente servirse de la traducción castellana en tres de sus seis comedias giraldianas, mientras que en lo referente a *La cortesía de España* (X.5), *La discordia en los casados* (V.1) y *Servir a señor discreto* (VI.7) no tenía más remedio que orientarse hacia otro testimonio, posiblemente el original italiano⁸.

El mismo original al que tuvo que acercarse necesariamente Miguel de Cervantes para redactar la primera parte de la historia de Ortel Banedre, pues ésta encuentra su punto de referencia en la Novella sexta de la sexta deca de los *Hecatommithi*, o sea en un lugar totalmente extraño a los esfuerzos traductivos de Luis Gaitán. Por otro lado, como bien sabemos, a Cervantes no le hacía falta ninguna traducción castellana para relacionarse con los textos literarios italianos, que no sólo sabía leer en su lengua original sino incluso «cantar», como en el caso de las estancias de Ariosto. Además, cuando por primera vez puso los pies en la península itálica al servicio del cardenal Acquaviva en 1569, los *Hecatommithi* llevaban muy pocos años desde su primera edición (1565)⁹ y su éxito estaba garantizado por varias ediciones sucesivas que alcanzaron, año tras año, la edición veneciana de 1574. O sea que Cervantes, cuando le confió a uno de los personajes secundarios del *Persiles*, el polaco Ortel Banedre, la tarea de relatar su historia, decidió amoldar la primera parte de la misma al asunto proporcionado por la mencionada novela de Cinthio.

Un asunto que el autor italiano encomienda a un narrador heterodiegético (que cuenta la historia desde fuera del mundo del relato, en tercera persona) y que se desarrolla a través de las siguientes secuencias narrativas¹⁰:

1) En la ciudad de Fondi (que en los primeros cinco lustros del siglo XVI estaba bajo el dominio de Prospero Colonna), el único hijo de una dama (que

8. Por otro lado, como bien sabemos, Lope conocía perfectamente la lengua italiana o, de cualquier modo, lo suficiente como para ahorrarse cualquier tipo de traducción al español de textos italianos.

9. *De gli Hecatommithi di M. Giovanbattista Giraldi Cinthio nobile ferrarese. Parte Prima; De gli Hecatommithi di M. Giovanbattista Giraldi Cinthio nobile ferrarese, nella quale si contengono tre Dialoghi della vita civile, Parte seconda*, In Vinegia, Appresso Girolamo Scotto, 1565.

10. Para el texto de esta novella de Cinthio (aunque limitado a las secuencias narrativas tomadas en consideración para el cotejo con las correspondientes secuencias cervantinas), véase aquí el *Apéndice* en la columna de la izquierda.

se llama Livia) se enfrenta en duelo por una cuestión sentimental con un joven de su misma edad y muere traspasado por una cuchillada.

2) El joven homicida, huyendo, busca incautamente refugio en la propia casa de Livia (la madre del muerto) y le pide ayuda para escapar del rigor de la justicia. Livia, que aún no sabe que este joven es el homicida de su hijo, le promete protección y le ofrece un escondite en su misma casa.

3) Tras esto, la gente del pueblo, dolorida, le trae a la madre el cuerpo del hijo muerto. La madre se lamenta largamente y pide venganza por el asesinato.

4) La justicia, persiguiendo al homicida, entra en casa de Livia donde sospecha que se esconda el malhechor. Livia, vencida por el dolor, no le hace caso siquiera.

5) Descubierta el lugar donde se esconde el homicida, los alguaciles acompañan al joven con las manos atadas ante la madre para declarar su delito. La madre queda sometida a dos sentimientos contrapuestos: el de la venganza y el de la misericordia. Entonces, el homicida se echa a sus pies y hace una larga perorata pidiéndole perdón. A su vez, con otro largo discurso, Livia, a pesar de todo, se lo concede y encima le manifiesta el propósito de adoptarlo como hijo en lugar del hijo muerto.

6) De todas formas, contrastando con la piedad de Livia y resistiendo a sus peticiones, el alcalde opta por no infringir la ley y condena a muerte al joven homicida. Sentencia que se ejecutará al día siguiente mediante decapitación.

El cuento de Cinthio no termina aquí, obviamente, sino que prosigue con una larga cola que contempla: a) la petición de gracia que Livia hace al Señor de la ciudad, Prospero Colonna; b) la intervención de Prospero Colonna, que resuelve la cuestión otorgándole el perdón al joven homicida y permitiendo a la madre que lo acoja en su casa en sustitución del hijo muerto; c) la aceptación por parte del joven del nombre (Scipione) y del papel que ejercía el verdadero hijo de Livia; d) las últimas voluntades expresadas por Livia en punto de muerte con muchas lágrimas y acogidas por el nuevo Scipione con igual cantidad de lágrimas; e) y, finalmente, la gratitud del hijo nuevo que hace construir para su madre un sepulcro de mármoles blancos grabando en ellos unos versos para celebrar la «cortesía» de Livia y el amor eterno de su nuevo hijo. Toda esta parte resulta ser ajena a la estrategia narrativa que adopta Cervantes en su elaboración del «tema de la madre que perdona al homicida de su único hijo», por las razones que veremos más adelante.

El cual Cervantes confía la responsabilidad de la narración del mismo tema a un narrador homodiegético (es decir, un narrador que ha vivido la historia desde dentro y es parte del mundo que relata en primera persona), a cuyo cargo están las siguientes secuencias narrativas¹¹:

1) En la ciudad de Lisboa, caminando de noche por una calle oscura, Ortel Banedre tropieza con un «embozado» portugués que le empuja haciéndolo caer. Agraviado, pone mano a su espada, se bate con él en duelo y lo mata.

11. Puede verse el texto cervantino en la columna de la derecha del *Apéndice*.

2) Despavorido, huye hasta toparse con la puerta abierta de una casa, donde se cuela en busca de refugio. En una de sus habitaciones se encuentra con una señora «en un rico lecho echada» a la que, tras una breve y rápida conversación, demanda auxilio. Ella, con gran celeridad, le esconde en un hueco, velado por un tapiz, de su dormitorio.

3) Desde el escondite escucha cómo un criado lleva la mala nueva de que han matado al hijo de la señora (cuyo nombre era don Duarte) en una refriega y de que su matador ha sido visto cuando entraba en la casa. Traen al muerto ante el cual la madre expresa dos sentimientos contrapuestos: el deseo de venganza y la necesidad de guardar la palabra dada.

4) Entra en la casa la justicia y cuando el polaco esperaba ser descubierto por la señora, ésta, como le había prometido le salva y exculpa.

5) La madre, tras ordenar la sepultura de su hijo, habiendo quedado sola llama a una doncella suya confiándole en secreto algunas disposiciones. Ella se va y la dama, al comprobar que el polaco sigue en el hueco que vela el tapiz, reitera su intención de anteponer la palabra dada a la venganza y le pide que salga del escondite con las manos en el rostro para cubrir su identidad y siga a su doncella que le pondrá en la calle y le dará dinero para facilitar su remedio.

6) El polaco se ciñe a las disposiciones de la dama y acompañado por la doncella, a oscuras, sale al jardín y de allí a la calle. Vuelve a su posada, donde el huésped, considerando al polaco extraño a los acontecimientos, le informa sobre lo ocurrido. Al día siguiente se embarca en una gran nave «de partida para las Indias Orientales» dándole mil gracias a su bienhechora (cuyo nombre resulta ser el de doña Guiomar de Sosa) por su «nunca visto ánimo cristiano y admirable proceder»¹².

En llegando a este punto termina la primera parte de la historia del polaco y con ella se acaba el diálogo intertextual que Cervantes, por medio de Ortel Banedre, había entablado con la novella de Livia y Scipione de Cinthio. Lo que en esta novella representa la continuación de la historia, con todas las vicisitudes que la acompañan hasta el final edificante y feliz (es decir, la larga cola a la que se ha aludido anteriormente), no le proporcionan [proporciona] al polaco ningún punto de apoyo puesto que su particular historia ha tomado otro rumbo para conectar con otros temas: el del viejo celoso, del marido cornudo, de la mujer desenvuelta y libre. Son temas que ya no tienen nada que ver con Cinthio y sí, mucho con un ambiente más propiamente hispánico e incluso cervantino. En otras palabras, el diálogo intertextual se convierte en diálogo intratextual y los *Hecatommithi* dejan de ejercer su influencia en la segunda parte de la historia de Ortel Banedre.

En las secuencias iniciales de la primera parte, en cambio, el paralelismo argumental entre la historia de Scipione (Livia) y la de Ortel Banedre (doña Guiomar) es casi perfecta, y las variantes que introduce Cervantes afectan únicamente a la superficie del texto dejando intacta la estructura profunda.

12. *Persiles*, III.6, pág. 774b.

Concretamente, y por lo que se refiere a la primera secuencia¹³, asistimos a un cambio de lugar (desde la italiana Fondi nos trasladamos a Lisboa) y a un cambio de identidad (Scipione, hijo de Livia, se convierte en un «embozado portugués», y su contrincante reviste los paños de un polaco), pero en lo que atañe a las funciones narrativas (duelo o refriega → muerte de uno de los dos contrincantes) no se plantea ninguna modificación.

Lo mismo puede decirse con respecto a la segunda secuencia donde la mayor extensión de la versión cervantina, rica en detalles (descripción pormenorizada de la casa de la madre del muerto, exposición más realista del coloquio entre la madre y el homicida), no interfiere en el desarrollo de las mismas funciones narrativas: huida (del homicida) → búsqueda de un refugio → encuentro con la madre del muerto → petición de ayuda → concesión de ayuda.

La tercera secuencia contempla para las dos versiones las funciones siguientes: presentación del cuerpo del hijo muerto a la madre → llanto dolorido y propósitos de venganza de la madre. Adviértase que, en la versión de Cinthio, la madre no se ha enterado todavía de que el homicida es la misma persona a la que ella ha ofrecido su amparo, mientras que en la versión cervantina la madre se da cuenta de la terrible verdad desde el momento en que le presentan el cadáver de su hijo.

En la secuencia sucesiva, la cuarta, asistimos a la entrada de la justicia en la casa de la madre, buscando al homicida, y a la reacción de la misma madre: apática, en el caso de Cinthio que la describe vencida por el dolor y todavía ignorante de la identidad del homicida; de complicidad, en el caso de Cervantes que compromete a la madre en la promesa de salvación exhibida anteriormente.

Sin embargo, es a partir de la quinta secuencia cuando los dos relatos se encaminan hacia rumbos distintos, debido al hecho de que, siguiendo a la función común «búsqueda del homicida», la versión de Cinthio elige la función «descubrimiento del homicida» mientras que la de Cervantes se conforma con la función opuesta. Se trata, como es obvio, de un cambio radical en las estructuras profundas del que derivan dos distintos desarrollos narrativos. Por un lado, el de Cinthio, el «descubrimiento» implica que la madre, por fin, tome conciencia de la identidad del homicida expresando simultáneamente el conflicto interior entre el deseo de venganza y el respeto de la palabra dada. Sentimientos que, como ya se ha dicho, se manifiestan y se desarrollan a renglón seguido en dos largos discursos, uno a cargo del homicida que tras descubrir la terrible verdad no le pide a la madre intercesión para su salvación sino simplemente perdón para aliviar su muerte; y el otro a cargo de la madre que, movida por las palabras del homicida, no se limita a concederle el perdón sino que se compromete en su salvación adoptándolo como hijo en sustitución del hijo muerto. Lo que despierta sentimientos de profunda admiración en los asistentes.

13. Para el texto de estas secuencias remitimos al *Apéndice* de este ensayo.

Por lo que se refiere a Cervantes, en cambio, la función «encubrimiento (del homicida)», con todo lo que supone a nivel de connivencia (incluso erótica) entre la madre y el homicida de su hijo, determina el desarrollo narrativo que ya conocemos, pues, una vez ida la justicia, la madre le facilita al polaco la huida y aún le da dinero para que pueda salvarse sin más problemas. Y como si esto no fuera suficiente, le anima a que no se pierda de ánimo aconsejándole incluso modelos comportamentales: «No eres conocido, no tienes ningún indicio que te manifieste: sosiega el pecho, que el alboroto demasiado suele descubrir el delincuente»¹⁴.

Finalmente, la sexta secuencia pone de manifiesto las consecuencias de este cambio de rumbo: en Cinthio el «descubrimiento» del homicida determina la reacción del alcalde contraria a los propósitos salvíficos de la madre, la sentencia de condena y la consiguiente prosecución de la historia en la larga cola que ya conocemos. Por lo que atañe a Cervantes, en cambio, la función «encubrimiento» abre el camino a la salvación del polaco y a su desaparición de la escena narrativa, o, mejor dicho, de esta escena narrativa pues la otra, anunciada, la que tendrá su punto de partida en las Islas Orientales, resultará del todo extraña al tema de la madre que perdona al homicida de su hijo. O sea que la sexta secuencia cervantina nos dispensa la conclusión definitiva de la primera parte de la historia del polaco.

En resumidas cuentas, las secuencias principales de la novella sexta de la sexta década de los *Hecatommithi* y la primera parte de los acontecimientos del polaco cervantino, dibujan dos versiones interrelacionadas de la misma historia en las que el crítico puede legítimamente hacer calas para descubrir las formas y los efectos de lo que se califica sin sombra de duda como un diálogo intertextual. Cosa que hizo, con gran maestría, Edward Stanton en un artículo que apareció en los años setenta del siglo pasado en el primer número de una revista que sólo pudo contar con dos: la *Hispano-Italic Studies* de la Georgetown University¹⁵.

Stanton, entre otras cosas, observaba que al adaptar este cuento de Cinthio a su obra Cervantes transforma los protagonistas de la historia (que en el relato de Cinthio se muestran más bien como tipos abstractos e impersonales) en personajes concretos, capaces de actuar según los consabidos parámetros de la verosimilitud. Y añadía que, al hispanizar el cuento italiano, el alcalaíno había «materializado» la trama desarrollando y perfeccionando sobre todo las circunstancias espacio-temporales y sobreponiendo las instancias de los personajes y de la narración a los imperativos morales e ideales de Cinthio. Imperativos que, según Stanton, se muestran con toda evidencia en la versión italiana ofreciéndole una configuración muy cercana a la del relato hagiográfico; de ahí que los distintos componentes de la trama resulten sometidos a las superiores instancias didascálico-moralizantes y se acomoden a artificios literarios escasamente delineados: diálogos estandarizados entre personajes que

14. *Persiles*, III.6, p. 774^a.

15. Stanton (1976).

actúan como títeres, efectos melodramáticos concentrados en largos discursos, confusión en lo referente a las voces narrativas, colocación de la historia en un vacío abstracto y tan abstracto que no sabemos si la acción se desarrolla de noche o de día, ni tampoco dónde. En cambio, los callejones nocturnos de Lisboa, el espacio estrecho donde aparece la figura embozada, el choque de las espadas y la sangre derramada, el encubrimiento de Ortel Banedre en el dormitorio de doña Guiomar, y otros muchos detalles concretos ofrecen a la prosa narrativa cervantina una fuerte corporeidad y un intenso poder creativo. O sea que, según Stanton, en su versión del mencionado relato, Cervantes pone de manifiesto tanto el particular como lo que es general y abstracto, tanto los detalles existenciales como las esencias retóricas, creando de tal forma una realidad literaria mucho más compleja, concreta, fluida y simbólica.

Todas estas consideraciones de Stanton merecen atención en la medida en que aclaran muchos aspectos del diálogo entre Cervantes y Cinthio evidenciando cómo en el cuento del autor italiano se hacen sentir de manera predominante la dimensión didascálica y los propósitos moralizadores, mientras que en la elaboración cervantina de la misma historia adquieren mayor fuerza los elementos más propiamente narrativos y los propósitos de adherencia a la realidad (o verosimilitud) que estos últimos conllevan. Lo que, según mi parecer, no puede ponerse en tela de juicio a la luz de los hallazgos que trae a colación el hispanista norteamericano.

Sin embargo, la sensación que tengo es que Stanton, en esta excelente contribución, se limita a exponer los efectos sin profundizar en las causas. Y las causas, como es natural, hay que buscarlas en las relaciones entre lo narrado o discurso narrativo y la instancia productora del mismo; discurso narrativo que en ambos casos (el de Cinthio y el de Cervantes) adquiere la calificación genettiana de relato metadieético pues sus acontecimientos se sitúan en el interior de un relato de grado superior depositario de la instancia productora de dichos acontecimientos.

Por lo que atañe a la estructura general de los *Hecatommithi* (que se amolda como bien sabemos a la estructura del *Decameron*), el juego de las voces narrativas dibuja dos niveles: un primer nivel donde actúa un narrador de primer grado (extradieético y heterodieético) que se hace responsable de la producción del marco de las novelas. A este narrador le corresponde la tarea de introducir un conjunto de personajes que, a imitación de otros tantos del *Decameron*, se alejan de una ciudad (Roma, en el caso de Cinthio) y se dirigen hacia un lugar más seguro (Marsella, en Cinthio) para huir de las atrocidades de la guerra y de la peste¹⁶. Este narrador de primer grado confía a sus personajes la tarea de ir contando novelas para aliviar los trabajos del viaje e ilustrar con ejemplos virtudes y defectos de los seres humanos. Se abre así un segundo nivel de las voces narrativas en el que los personajes de la diégesis se convierten, a su vez, en narradores con características de intradieéticos

16. El contexto histórico-cultural de los *Hecatommithi* se relaciona con la Italia del Siglo XVI y, en particular, con el Saco de Roma del 6 de mayo de 1527.

(porque se sitúan en el interior de la diégesis) y heterodiegéticos (porque cuentan la historia desde fuera del mundo del relato, en tercera persona). El producto de este segundo nivel (es decir, el cuento), en la medida en que sirve para ilustrar un principio moral o unas normas de conducta edificantes, tiene la misma función o, por lo menos, pretende desarrollar la misma función que los ejemplos en la así denominada literatura ejemplar (*Disciplina clericalis*, *Gesta Romanorum*, *Conde Lucanor*, etc.).

De ahí que la sexta deca, en su principio, encomiende al narrador de primer grado la tarea de exponer las coordinadas espacio-temporales en las que se mueven los personajes del primer nivel de la diégesis¹⁷ (es decir, los personajes/narradores que irán contando las «novelle»), y, al mismo tiempo, la responsabilidad de confiar a cada uno de estos personajes el papel de narrador (de segundo grado)¹⁸ encargado de asesorar por medio de una «novella» el tema central de la deca en su conjunto: «nella quale si ragiona di ‘gli atti di cortesia’»¹⁹.

En lo referente a la sexta «novella» de esta deca, el personaje/narrador se identifica con una de las mujeres de la pandilla cuyo nombre es Portia: «E poscia che di ciò fu detto assai, disse Portia: veggio che a me ora tocca il peso del ragionare»; la cual Portia adquiere el papel de narrador competente y autorizado en cuanto, siendo ella mujer, hablará de la «cortesia» de otra mujer: «Però a me donna sarà convenevol che un cortesissimo atto vi racconti, usato da una nobil donna»²⁰.

A su vez, los otros miembros de la pandilla, al actuar como receptores de la novella narrada por Portia, se responsabilizan en tanto narratarios para trasladarse después al nivel diegético dejando al narrador la incumbencia de describir sus reacciones y valoraciones sobre lo narrado por el narrador de segundo grado:

«Potriasi malagevolmente dire qual fusse più ne gli animi degli ascontanti o la maraviglia, ch’ebbero veggendo che quella madre ch’avea tanta cagione di desiderare ogni strazio del giovane che le avea morto il figliuolo, in vece del morto per figlio sel prendesse, o la compassion ch’ebbero al miserello veggendolo in pericolo della testa, o la contentezza che sentirono quando viddero quel magnanimo Signore (Prospero Colonna) haver vinta la severità della rigidezza delle leggi e donata la vita al giovane già dannato. Ma non

17. «Avea la luce del novo giorno co’ lucenti raggi scacciate le tenebre, e chiamato ciascuno alle opere sue, quando la nobile brigata presa licenza dagli osti, e rendute le gratie, si mise ad ordine per lo viaggio, ed entrati tutti nelle navi si posero a solcare lietamente l’onde marine [...]» (*Hecatommithi*, VI, p.139).

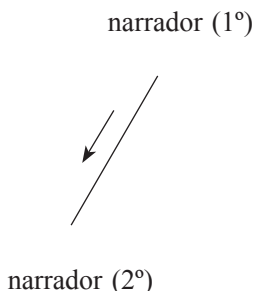
18. «...e così detto, fe cenno a Giulia che desse principio al novellare, ed ella tutta cortese così cominciò» (*Hecatommithi*, VI, p. 139).

19. *Ibidem*.

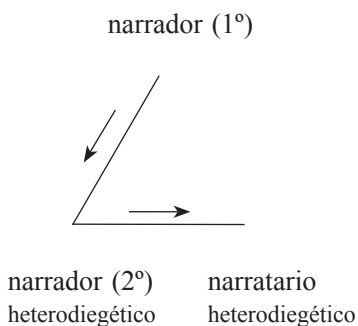
20. *Hecatommithi*, VI.6, p. 167.

furono udite l'affettuose parole che Livia su il morire usò verso Scipione, senza lagrime delle donne le quali per tenerezza non poterono contenere»²¹.

El proceso narrativo realizado por Cinthio, pues, propone una especie de triángulo perfectamente cerrado donde, por un lado, un narrador de primer grado crea un nivel diegético insertando en él algunos personajes/narradores encargados de ejemplificar un tema edificante (significado o valor de los «atti di cortesia»):

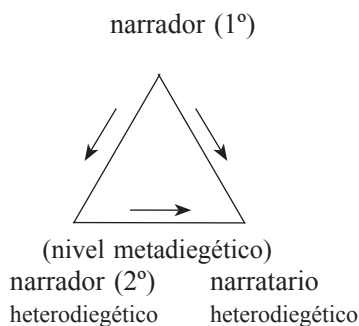


El segundo lado del triángulo lo establece el narrador de segundo grado (uno de los mencionados personajes/narradores) que inventa un nivel metadiegético cuyo contenido resulta especialmente apto para ilustrar a sus narratarios (los otros personajes de la diégesis) el tema propuesto:



El triángulo queda perfectamente cerrado con un tercer lado realizado por el narratario que confía al narrador de primer grado la tarea de expresar sus reacciones positivas de cara al desarrollo del tema propuesto en el nivel metadiegético:

21. *Hecatommithi*, VI.7, p. 172. Nótese bien: con el empleo del estilo indirecto el narrador de primer grado se apodera del discurso de los personajes-narratarios.



Mirándolo bien, este esquema triangular recuerda muy de cerca el que hace tiempo²² habíamos dibujado para evidenciar la estructura del *ejemplo* con referencia al *Conde Lucanor* de don Juan Manuel: un destinatario (Conde Lucanor) que pide a un destinatario (Patronio) consejos sobre normas de comportamiento y la transformación de este destinatario en destinatario (2°) que mediante la narración de un cuento ofrece su consejo al Conde Lucanor (convertido en destinatario). El cual destinatario vuelve a cubrir su papel de destinatario al expresar un juicio (generalmente, positivo) sobre el consejo de Patronio²³. Es evidente. En ambos casos, el del *Conde Lucanor* y el de los *Hecatommithi*, una causa estructural determina los efectos visibles en la configuración de los relatos metadieéticos y, en particular, por lo que se refiere a la novella de Cinthio, el neto predominio de las instancias didascálicas sobre las exigencias específicamente narrativas.

Consideremos ahora la estructura general del *Persiles* de Cervantes. Aquí también el juego de las voces narrativas dibuja dos niveles: un primer nivel donde actúa un narrador de primer grado (extradieético y heterodieético) y un segundo nivel donde actúa un personaje/narrador en función de narrador de segundo grado. Pero con una diferencia radical respecto a los narradores de los *Hecatommithi* porque el narrador segundo cervantino comparte con los de Cinthio únicamente el nivel intradieético mientras que, por lo que se refiere a sus relaciones con la historia, adopta, por lo general, el nivel homodieético, es decir, está dentro de la historia narrada y, normalmente, como protagonista (autodieético). Lo que confiere al narrador de segundo grado cervantino una característica que el narrador de Cinthio no tenía, o sea la de tomarse a cargo por entero la responsabilidad de los hechos narrados con la adopción de un punto de vista distinto al del narrador de primer grado. Un artificio al que Cervantes se ciñe a menudo tanto en el *Persiles* como en el *Quijote* con el declarado propósito de marcar distancias entre la responsabilidad del narrador de primer grado (detrás del cual se supone que está el autor) y las responsabilidades achacables a los narradores de segundo o tercer grado.

22. Cfr. Ruffinatto (1989), pp. 53-90.

23. Ruffinatto (1989), p. 87.

Concreta y técnicamente, el episodio de Ortel Banedre en el *Persiles* se apoya en un narrador de primer grado que, como en la introducción a la novela paralela de Cinthio, crea un primer nivel diegético donde al lado del escuadrón de peregrinos (Periandro, Auristela, y la familia del español Antonio) aparece repentinamente un curioso personaje que irrumpe en escena cayendo del caballo: «En esto, por el camino real que junto a ellos estaba, vieron venir un hombre a caballo, que, llegando a igualar con ellos, al quitarles el sombrero para saludarles y hacerles cortesía, habiendo puesto la cabalgadura, como después pareció, la mano en un hoyo, dio consigo y con su dueño al través una gran caída»²⁴. La caída de caballo, como es sabido, no es insignificante en la economía del relato (al menos, según cierta tradición literaria), pues denota en el personaje que la sufre falta de dominio y predominio del apetito sobre la razón²⁵.

Además, en nuestro caso se añaden, por un lado, la sensación de ridículo que suscita este caballero al caer súbitamente al suelo mientras se quita el sombrero para saludar y hacer cortesía a la comitiva de peregrinos, y, por otro lado, la posible alusión a un contexto picaresco donde la misma escena involucra a un héroe de este mundo (me refiero al *Buscón* de Quevedo²⁶).

Los rasgos preferentemente negativos de este personaje (entre otros, su supuesta pertenencia a la categoría de los pícaros queda confirmada poco después cuando el polaco descubre su naturaleza de mozo al servicio de muchos amos)²⁷ implican que el narrador de primer grado no se comprometa en ofrecerle el papel de narrador segundo y, sobre todo, no le confiera el título de portavoz de sus propósitos ideológicos. Es más, ni siquiera los personajes presentes en la escena le piden que cuente ninguna historia, como se desprende de las mismas palabras con que el polaco da inicio a su relato: «Yo, señores, *aunque no queráis saberlo*, quiero que sepáis que soy extranjero y de nación, polaco»²⁸.

Se trata, pues, de un narrador «abusivo»²⁹, como lo son en la mayoría de los casos los narradores de la picaresca, y en su calidad de «abusivo» no puede hacer otra cosa que no sea la de crear un mundo apto para justificar el papel de narrador que pretende desempeñar. Sobra decir que el mundo posible de un pícaro se identifica con la historia de su vida.

Si quisiéramos representar este proceso narrativo, mediante la figura triangular dibujada anteriormente para la novela de Cinthio, deberíamos indicar por un lado la presencia de un narrador de primer grado que crea un nivel

24. *Persiles*, III.6, pág. 773^a.

25. Cfr. Muñoz Sánchez (2007).

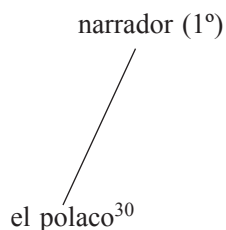
26. «Yo que la vi y no sabía las mañas del caballo ni era buen jinete, quise hacer galantería:dile dos varazos, tiréle de la rienda; empinase y, tirando de coces, aprieta a correr y da conmigo por las orejas en un charco» (Cabo Aseguiñolaza (1993), p. 197).

27. Ver Muñoz Sánchez (2007), p. 134: «Es además un buscavidas, como queda patente en la mención de su servicio a varios amos».

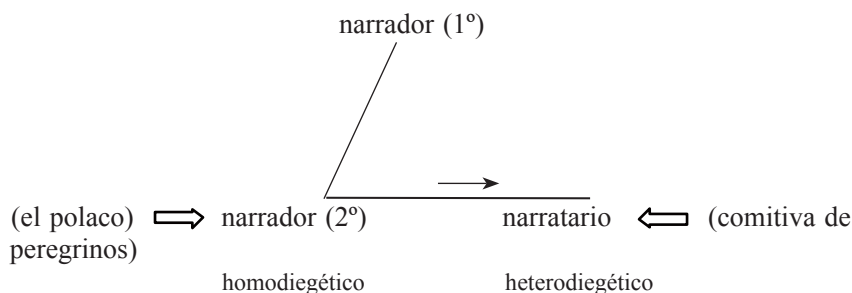
28. *Persiles*, III.6, pág. 773^a.

29. Sobre el concepto de «narrador abusivo» en la picaresca, véase: Ruffinatto (2001).

diegético donde un nuevo personaje (el polaco) se añade a la comitiva de peregrinos desde antes en escena. Sin embargo, a este nuevo personaje el narrador no confía expresamente ningún papel narrativo ni, mucho menos, el papel de emisor de la voz autorial. Por lo tanto, en la parte baja de este lado pondremos únicamente la identidad del personaje (el polaco) prescindiendo en esta etapa de su posible adquisición de una voz narrativa. La ausencia de una flecha de dirección en este apartado quiere señalar que no hay ninguna cesión de la voz por parte del narrador primero:



El segundo lado del triángulo lo establece el polaco al asumir el papel *no pedido* de narrador de segundo grado. Suya es la invención de una historia en la que él actúa como protagonista. Un relato autobiográfico, pues, que en un primer momento no requiere ninguna relación de complicidad con un narratorio («aunque no queráis saberlo...»); el cual narratorio mantiene, por consiguiente, su peculiaridad de heterodiegético pese a la actitud homodiegética del narrador de segundo grado:

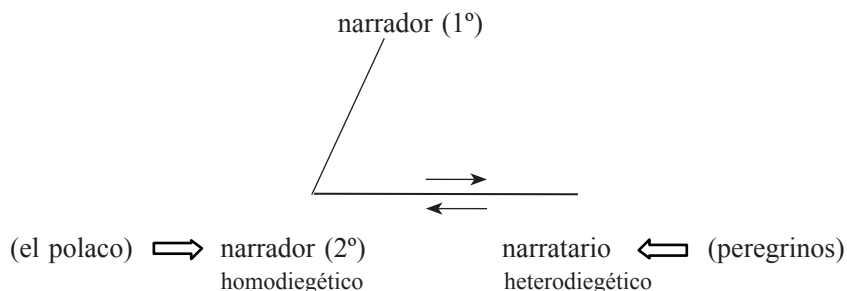


Sucede, poco después, que el narratorio se anime a estipular un pacto narrativo con el narrador segundo y convierta en homodiegética su primitiva

30. Después: Ortel Banedre, según el consabido artificio cervantino de la *retardatio nominis*: Y, ayudándole a subir en el macho, abrazádoles a todos primero, dijo que quería volver a Talavera a cosas que a su hacienda tocaban, y que desde Lisboa volvería por la mar a su patria. Dijoles su nombre, que se llamaba *Ortel Banedre*, que respondía en castellano Martín Banedre; y, ofreciéndoseles de nuevo a su servicio, volvió las riendas hacia Talavera, dejando a todos admirados de sus sucesos y del buen donaire con que los había contado (*Persiles*, III, 7, pág. 776^a).

actitud heterodiegética: «Admirados quedaron Periandro y Auristela, y los demás compañeros, de la improvisa y concertada narración del caído caminante; y, con gusto de escucharle, le dijo Periandro que prosiguiese en lo que decir quería, que todos le darían crédito, porque todos eran cortesés y en las cosas del mundo experimentados. Alentado con esto, el caminante prosiguió diciendo...»³¹

Se establece de tal forma una relación directa entre el emisor y cada uno de sus receptores, lo que puede representarse con dos flechas direccionales como en el esquema de abajo:



Ahora bien, el contrato que así se establece entre el narrador segundo y sus narratarios supone que éstos últimos acepten las reglas del juego y, en especial, la ficcionalidad de lo que se les va a contar renunciando a las pruebas de verificación de lo narrado y al principio de sinceridad por parte del que narra. Así como lo expresa con toda claridad Periandro al comentar la interrupción de la historia del polaco entre el sexto y séptimo libro de la tercera parte del *Persiles*: «Contad, señor, lo que quisiéredes y con las menudencias que quisiéredes, que muchas veces el contarlas suele acrecentar gravedad al cuento; que no parece mal estar en la mesa de un banquete, junto a un faisán bien aderezado, un plato de una fresca, verde y sabrosa ensalada. La salsa de los cuentos es la propiedad del lenguaje en cualquiera cosa que se diga. Así que, señor, *seguid vuestra historia, contad de Alonso y de Martina, acocead a vuestro gusto a Luisa, casalda o no la caséis, séase ella libre y desenvuelta como un cernícalo, que el toque no está en sus desenvolturas, sino en sus sucesos, según lo hallo yo en mi astrología*»³².

Finalmente, la estipulación de este pacto narrativo entre el narrador de segundo grado y sus narratarios impide que el triángulo se cierre con un tercer lado (que manifieste una conexión posible entre el narratario y el narrador de primer grado), puesto que el narratario, como vimos, se responsabiliza por entero de lo narrado en el nivel metadiegético eliminando al mismo tiempo

31. *Persiles*, III.6, pág. 773^a.

32. *Persiles*, III.7, pág. 775^a (la curdiva es mía).

cualquier otro contratante y, en especial, el responsable del nivel diegético (es decir, el narrador de primer grado)³³.

Un triángulo abierto, pues, que contraponiéndose dialécticamente al triángulo cerrado de Giraldo Cinthio, hace sentir su influencia en la configuración del relato metadieético tras calificarse como la causa estructural de los efectos visibles en el relato del polaco; donde, como ya subrayó Stanton, sobresalen los elementos más propiamente narrativos y los propósitos de adherencia a la realidad (o verosimilitud) que estos últimos conllevan³⁴. A esto añádase que las actitudes picarescas del narrador segundo, a las que aludíamos antes, quedan ampliamente corroboradas por el incipit de su narración donde el empleo del verbo «saber» («Yo señores ...quiero que sepáis») y la inmediata referencia a su nacionalidad («quiero que sepáis que soy extranjero y, de nación, polaco») ³⁵ remiten sin sombra de duda al célebre inicio del *Lazarillo de Tormes*. «Pues *sepa* Vuestra Merced, ante todas cosas, que a mí llaman Lázaro de Tormes, hijo de...y de..., naturales de Tejares, aldea de Salamanca»³⁶.

De ahí que nuestro narrador, al igual que el galeote Ginés de Pasamonte, imitador de Lázaro en el cap. 22 de la primera parte del *Quijote*, se haga cargo de tratar «verdades», y «verdades tan lindas y tan donosas que no pueden haber mentiras que se le igualen»³⁷. Y lo haga abriendo su narración con un caso, sucedido una noche en Lisboa, que –según su explícita declaración– «si lo creyéredes, haréis mucho, y si no, no importa nada, puesto que la verdad ha de tener siempre su asiento, aunque sea en sí misma»³⁸.

Este caso se identifica, como bien sabemos, con la versión cervantina de la novella de Livia de Giraldo Cinthio. Y si en la novella de Cinthio el caso narrado por Portia desempeñaba una patente función ejemplar otorgándole al narrador segundo el título de impecable «ilustrador» del tema propuesto (significado o valor de los «atti di cortesia»), en el *Persiles* de Cervantes este mismo caso desarrolla simplemente el papel de *ouverture* de un relato mucho más amplio calificable como: la vida del pícaro Ortel Banedre. En otras palabras, Cervantes entrega en las manos de un pícaro un material narrativo, extraído de un texto ejemplar, para que éste lo ajuste a sus exigencias narrativas. Y si es verdad, como sugiere Michael Nerlich³⁹, que bajo el nombre del polaco se

33. Como lo demuestra también el empleo del estilo directo, en el caso citado arriba y en las palabras que pronuncia Periandro al comentar los propósitos de venganza que clausuran el relato de Ortel Banedre: «Vos, señor, ciego de vuestra cólera, no echáis de ver que vais a dilatar y a estender vuestra deshonra» (*Persiles*, III.7, pág. 775^b). Con este artificio, en efecto, el narrador de primer grado deja por entero a los personajes-narratarios la responsabilidad de los comentarios y de los juicios y valoraciones en torno a lo narrado por el narrador segundo.

34. No se olvide que la verosimilitud o «verdad poética» de los textos narrativos se relaciona estrechamente con un pacto narrativo por el que el lector acepta que lo que se cuenta podría haber ocurrido aunque sea pura ficción.

35. *Persiles*, III.6, pág. 773^a.

36. Ruffinatto (2001), p. 109.

37. *Quijote*, I.22, p. 209^a.

38. *Persiles*, III.6, pág. 773^a.

39. Cfr. Nerlich (2005), pp. 319-324.

esconde el anagrama del gran cartógrafo, geógrafo y editor alemán Abraham Ortelius, entonces el traslado de este ilustre personaje al mundo picaresco descubre aún más claramente la intención irónica cervantina.

Así las cosas, se hace muy difícil apreciar en la primera parte del relato de Ortel Banedre una «asombrosa historia de perdón ... que no apunta sino a un amplio humanismo cristiano en el que se mueve la ideología de Cervantes, en su faceta más amable y positiva»⁴⁰. Es mucho más fácil, según vimos, captar en el trato que Cervantes reserva a la novella de Cinthio una intención lúdica, irónica, desacralizadora y aniquiladora de los principios que caracterizaban el texto de partida. Y todo esto, si me lo concedéis, es mucho más «cervantino».

En conclusión y resumiéndolo todo, el juego triangular, creado por: a) narrador primero, b) narrador segundo y c) narratario, pone al descubierto las causas profundas, generadoras de los efectos visibles en la estructura superficial del relato metadieгético: el triángulo cerrado de Cinthio con su orientación del narratario hacia el narrador primero (que de tal forma garantiza la confiabilidad de lo narrado por el narrador segundo) determina y certifica la configuración ejemplar de la historia de perdón en la versión del novelista italiano. El triángulo abierto de Cervantes, en cambio, con su falta de conexión entre narratario y narrador primero (que de tal forma deja por entero la responsabilidad de lo narrado al narrador segundo) acredita y genera las profundas modificaciones que afectan a la misma historia en la reelaboración cervantina.

Claro está que en las manos de un pícaro, cualquier historia, por ejemplar y edificante que sea, se convierte en una «incomparable mentira».

BIBLIOGRAFÍA

- Beltrán, Luis (1996). «La teoría de la novela de G.B. Gibaldi Cinthio», *Romanische Forschungen*, 108 (1/2), pp. 23-49.
- Boggs, Ralph S. (1930). *Index of Spanish Folktales*, Helsinki.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando (ed.) (1993). Francisco de Quevedo, *La vida del Buscón*. Barcelona: Crítica.
- Gasparetti, Antonio (1930). «Giovan Battista Gibaldi e Lope de Vega», *Bulletin Hispanique*, 32 (4), pp. 372-403.
- Hernández Valcárcel, Carmen (2002). *El cuento español en los Siglos de Oro*. Murcia: Universidad.
- Muñoz Sánchez, Juan Ramón (2007). «Ortel Banedre, Luisa y Bartolomé: análisis estructural y temático de un episodio del *Persiles*», *Criticón*, 99, pp. 125-158.
- Nerlich, Michael (2005). *Le Persiles décodé ou la «Divine Comédie» de Cervantes*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal.
- Riley, Edward O. (1981). *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid: Taurus.
- Romera Pintor, Irene (1998). «La discordia en los casados de Lope de Vega y su modelo italiano». *Cuadernos de Filología Italiana*, 5, pp. 127-145.
- Romero, Carlos (ed.) (1997). Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Madrid: Cátedra.

40. Muñoz Sánchez (2007), p. 135.

- Romo Feito, Fernando (2008). «Giraldi Cinthio, De Lollis y Riley: un episodio del cervantismo», en Miguel Ángel Garrido Gallardo y Luis Albuquerque García (coord.), *El Quijote y el pensamiento teórico-literario*. Madrid: CSIC, pp. 591-600.
- Ruffinatto, Aldo (1989). *Sobre textos y mundos (Ensayos de filología y semiótica hispánicas)*. Murcia: Universidad.
- Ruffinatto, Aldo (2001). «Introducción crítica» en *La vida de Lazarillo de Tormes*. Madrid: Castalia, pp. 80-81.
- Sevilla, Florencio (ed.) (1999). Miguel de Cervantes, *Obras completas*. Madrid: Castalia.
- Stanton, Edward F. (1976). «Cervantes and Cinthio: an episode in *Persiles y Sigismunda*», *Hispano-Italic Studies*, I, pp. 32-38.

Apéndice

Giraldi Cinthio, *Hecatommithi*, Deca VI,
nov. VI

1^a sec.

In Fondi, città dei signori Colonnese, fu già una nobil Donna, che vedova era, nominata Livia, la quale haveva un solo figliuolo tutto gentile e cortese che, sopra tutte le altre cose del mondo, amava la madre. Questi, innamorato di una di quelle femine che dishonestamente altri compiaccono del corpo loro, venne a contesa con un altro giovane per colei la quale, secondo il costume delle pari sue, né questo né quello amava, se non in quanto ella pensava di poter con più vantaggio scorticare l'uno più che l'altro; e volle la sorte che ambidue, messa mano alle coltella dinanzi all'uscio di quella malvagia, vennero alla zuffa: e per disavventura fu ferito il figliuolo della vedova di una punta sotto la sinistra poppa, la quale punta tanto oltprepassò, che gli toccò il cuore ed egli di subito morto se ne cadde.

2^a sec.

L'altro, che ucciso l'havea, veggendo la famiglia del podestà che in un punto si metteva per andargli dietro, essendo velocissimo nel corso, si die' a fuggire: e ritrovato l'uscio della casa della madre del morto giovane aperto, tutto tremante e pauroso andò a Livia e dissele: "Madonna tanto di me vi caglia che mi guardiate dalle mani della famiglia del podestà che mi è dietro per condurmi alla morte". La donna, cui non era anchor venuto all'orecchio la morte del figliuolo, mossa a compassion del miserello, non ricercando altramente per qual cagione egli della morte temesse: "Non dubitare –gli disse– figliuolo, che in casa mia non altrimenti salvo sarai che se tu fossi il mio unico figliuolo". E ciò detto nascose il giovane

Cervantes, *Persiles*, III.6

1^a sec.

Digo que la primera noche que entré en Lisboa, yendo por una de sus principales calles, o rúas, como ellos las llaman, por mejorar de posada, que no me había parecido bien una donde me había apeado, al pasar de un lugar estrecho y no muy limpio, un embozado portugués con quien encontré, me desvió de sí con tanta fuerza que tuve necesidad de arrimarme al suelo. Despertó el agravio la cólera, remití mi venganza a mi espada, puse mano, púsola el portugués con gallardo brío y desenvoltura, y la ciega noche y la fortuna más ciega a la luz de mi mejor suerte, sin saber yo adónde, encaminó la punta de mi espada a la vista de mi contrario, el cual, dando de espaldas, dio el cuerpo al suelo y el alma adonde Dios se sabe.

2^a sec.

Luego me representó el temor lo que había hecho, pasmémeme, puse en el huir mi remedio; quise huir, pero no sabía adónde, mas el rumor de la gente, que me pareció que acudía, me puso alas en los pies, y, con pasos desconcertados, volví la calle abajo, buscando donde esconderme o adonde tener lugar de limpiar mi espada, porque si la justicia me cogiese no me hallase con manifiestos indicios de mi delito. Yendo, pues, así, ya del temor desmayado, vi una luz en una casa principal, y arrojéme a ella sin saber con qué disinio. Hallé una sala baja abierta y muy bien aderezada; alargué el paso y entré en otra cuadra, también bien aderezada; y, llevado de la luz que en otra cuadra parecía, hallé en un rico lecho

in luogo ove si pensò che dovesse esser sicuro.

echada una señora que, alborotada, sentándose en él, me preguntó quién era, qué buscaba, y adónde iba, y quién me había dado licencia de entrar hasta allí con tan poco respeto. Yo le respondí: “Señora, a tantas preguntas no os puedo responder, sino sólo con deciros que soy un hombre extranjero, que, a lo que creo, dejo muerto a otro en esa calle, más por su desgracia y su soberbia que por mi culpa. Suplícóos, por Dios y por quien sois, que me escapéis del rigor de la justicia, que pienso que me viene siguiendo”. “¿Sois castellano?”, me preguntó en su lengua portuguesa. “No, señora –le respondí yo–, sino forastero, y bien lejos de esta tierra”. “Pues, aunque fuérades mil veces castellano –replicó ella–, os libraré yo si pudiera, y os libraré si puedo. Subid por cima deste lecho, y entraos debajo deste tapiz, y entraos en un hueco que aquí hallaréis; y no os mováis, que si la justicia viniere, me tendrá respeto y creará lo que yo quisiere decirles”.

3ª sec.

E mentre era in affanno per lo rumor c’havea, che i Sergenti non le intrasse in casa e del giovane cercassero, gli fu portato il figliuol morto innanti con commun dolore di tutta la contrada. La misera madre, veduto il figliuol morto, sopramodo dolente cominciò a mandar le grida al Cielo e battendosi le palme e graffiandosi il viso si die’ a chiamare il nome del figliuolo con dire: “O Scipione, che tale era il suo nome, qual poco ha ti partisti da me e qual’hora mi sei condotto innanzi? Qual è stata quella crudel mano che mi ti ha così miseramente tolto? In che mal punto uscisti, figliuol mio, di casa e lasciasti la tua dolente madre? Oime, che quasi che io m’indivinassi questa mia miserabile sciagura, insino alla porta ti acco mpagnai pregandoti a non uscire. Oime, fuss’io venuta teco che difeso ti avrei da quella empia mano che mi ti ha tolto. O avessi tu compiaciuto la

3ª sec.

Hice luego lo que me mandó, alcé el tapiz, hallé el hueco, estrechéme en él, recogí el aliento y comencé a encomendarme a Dios lo mejor que pude; y, estando en esta confusa aflicción, entró un criado de casa, diciendo casi a gritos: “Señora, a mi señor don Duarte han muerto, aquí le traen pasado de una estocada de parte a parte por el ojo derecho, y no se sabe el matador, ni la ocasión de la pendencia, en la cual apenas se oyeron los golpes de las espadas: solamente hay un muchacho que dice que vio entrar un hombre huyendo en esta casa”. “Ese debe de ser el matador, sin duda –respondió la señora–, y no podrá escaparse. ¡Cuántas veces temía yo, ay desdichada, ver que traían a mi hijo sin vida, porque de su arrogante proceder no se podían esperar sino desgracias!” En esto, en hombros de otros cuatro entraron al muerto, y le tendieron en el suelo, delante de los ojos de la afligida madre, la

tua madre che tu vivo saresti, ed io non sarei la più trista donna c'hoggi viva. Tu, figliuolo mio, con esso teco ti hai portate tutte le contentezze mie, e mé lasciata nell'abisso di più crudeli affanni che in terra possa sofferire humano spirito. Sopra che debbo io più speranza havere? Chi deve più essere il sostegno della mia vecchiezza poi che così crudelmente tolto mi sei? Deh, perché non mi dà nelle mani il Malvagio che mi ti ha ucciso acciocché con la sua morte facessi della tua quella vendetta che fare a misera madre converrebbe nella morte di carissimo figliuolo". E con questi e altri simili lamenti, asciugando il sangue della ferita con gli sparsi capelli e lavandola con le pietose latose lagrime, faceva risonare non pur la casa sua ma tutta la contrada di dolorose grida, e non desiderava altro se non che il micidiale fusse ritrovato e tagliato in pezzi dal Manigoldo.

4^a sec.

I sergenti già avevano avuto indizio che colui che Scipione ucciso aveva era fuggito in casa della madre del morto, e mentre ella avea nelle braccia il morto figliuolo, sopravvennero e dissero alla donna: "Abbiamo inteso che l'ucciditore è qui in casa tua nascosto; segnaloci che lui meneremo ad avere la giusta pena del commesso delitto, e te faremo contenta della vendetta del tuo morto figliuolo." Livia, vinta dal dolore, non rispose loro parola e, intorno al morto figliuolo occupata, poco pose mente a cosa che si dicessero coloro.

cual con voz lamentable comenzó a decir: "¡Ay, venganza, y cómo estás llamando a las puertas del alma! Pero no consiente que responda a tu gusto el que yo tengo de guardar mi palabra. ¡Ay, con todo esto, dolor, que me aprietas mucho!"

4^a sec.

Considerad, señores, cuál estaría mi corazón oyendo las apretadas razones de la madre, a quien la presencia del muerto hijo me parecía a mí que le ponían en las manos mil géneros de muertes con que de mí se vengase: que bien estaba claro que había de imaginar que yo era el matador de su hijo. Pero, ¿qué podía yo hacer entonces, sino callar y esperar en la misma desesperación? Y más cuando entró en el aposento la justicia, que con comedimiento dijo a la señora: "Guiados por la voz de un muchacho, que dice que se entró en esta casa el homicida deste caballero, nos hemos atrevido a entrar en ella". Entonces yo abrí los oídos, y estuve atento a las respuestas que daría la afligida madre, la cual respondió, llena el alma de generoso ánimo y de piedad cristiana: "Si ese tal hombre ha entrado en esta casa, no a lo menos en esta estancia; por allá le pueden buscar, aunque plegue a Dios que no le hallen, porque mal se remedia

una muerte con otra, y más cuando las injurias no proceden de malicia”.

5ª *sec.*

Essi, in casa intrati, trovarono, dopo molto aver cercato, il Micidiale, il quale, avendo già sentito il rumore ch'essi faceano in cercare di lui, pieno di mortal timore, tutto tremante si stava; e, presolo, e legategli le mani, gli dissero: “Malvagio, ha voluto la giustizia divina che tu apunto in casa della madre giunto sii alla quale hai morto il caro figliuolo”. E con queste parole, conducendolo così legato innanzi a Livia, le dissero: “Ecco, Donna, il Micidiale; dimane gli vedrai dare la mercede di che egli è degno”. Livia, veggendo che quegli il giovane era ch'ella avea tolto ad assicurare, fu ad un tratto da fervente ira e da pietosissima compassione tocca; a quella la spronava il morto figliuolo ch'ella avea dinanzi che le faceva sopra ogni cosa bramare di veder condotto a morte che ucciso gliela avea; a questa il considerare la disventura del giovane che in casa di colei si era andato a ricoverare ch'egli con ogni ingegno devea cercar di fuggire, e oltre ciò la fede ch'ella data gli avea di servarlo come figliuolo, la induceva ad avere pietà del giovane e le destava nell'animo desiderio di servarlo. Egli, che a tal termine giunto si vedea che tenea per certissima la sua morte, tosto che fu nel cospetto di Livia gittoseli ginocchioni avanti e con le lagrime a gli occhi le disse: “Madonna, poi c'ha voluto la mia mala fortuna che ove io devea uscir di questa terra per salvarmi e se forse non ne avessi potuto uscire ricoverarmi in mille luoghi di questa città ove sarei stato sicuro, io sia venuto in casa a voi la quale, come non pure non devete salvarmi, essendo stato io l'uccisore del figliuolo vostro, ma ragionevolmente devete desiderare di me tutto il male che di capital nimico veder si può, vi prego in quello mio estremo punto di tanto almeno

5ª *sec.*

Volvióse la justicia a buscar la casa, y volvieron en mí los espíritus que me habían desamparado. Mandó la señora quitar delante de sí el cuerpo muerto del hijo, y que le amortajasen y desde luego diesen orden en su sepultura; mandó asimismo que la dejasen sola, porque no estaba para recibir consuelos y pésames de infinitos que venían a dárselos, así de parientes como de amigos y conocidos. Hecho esto, llamó a una doncella suya, que, a lo que pareció, debió de ser de la que más se fiaba; y, habiéndola hablado al oído, la despidió, mandándole cerrase tras sí la puerta. Ella lo hizo así, y la señora, sentándose en el lecho, tentó el tapiz; y, a lo que pienso, me puso las manos sobre el corazón, el cual, palpitando apriesa, daba indicios del temor que le cercaba. Ella, viendo lo cual, me dijo con baja y lastimada voz: “Hombre, quienquiera que seas, ya ves que me has quitado el aliento de mi pecho, la luz de mis ojos, y finalmente la vida que me sustentaba; pero, porque entiendo que ha sido sin culpa tuya, quiero que se opongá mi palabra a mi venganza; y así, en cumplimiento de la promesa que te hice de librarte cuando aquí entraste, has de hacer lo que ahora te diré: ponte las manos en el rostro, porque si yo me descuido en abrir los ojos, no me obligues a que te conozca, y sal de ese encerramiento y sigue a una mi doncella, que ahora vendrá aquí, la cual te pondrá en la calle y te dará cien escudos de oro con que facilites tu remedio. No eres conocido, no tienes ningún indicio que te manifieste: sosiega el pecho, que el alboroto demasiado suele descubrir el delincuente”.

ssermi cortese che mi pedoniat il fallo mio, non pech'io non riceva la pena del commesso omicidio, la quale io veggio voi ragionevolmente desiderare così me conosco giustamente meritare, come diritto mi vi veggio condurre da costoro che preso mi hanno, ma perché io porti almeno morendo con meco all'altra vita contezza di aver ricevuto da voi perdono dell'error mio; il quale non senza cagione error dimando perché non volontariamente, ma a caso è occorsa la morte di questo giovane che ora morto piangete. E potea egli così uccider me, come la sorte ha portato ch'ucciso io l'abbia, del qual caso mi duole infinitamente, non tanto per cagion della morte che soprastar mi veggio, quanto per lo dolore ch'io mi veggio aver dato a voi che così amorevolmente vi eravate offerta alla salute mia. E se colla mia morte potessi io ritornare in vita il vostro figliuolo, mi sarebbe ella carissima, e io qui in presenza vostra la mi darei, non per tormi dalle mani della giustizia, nelle quali ora sono, ma per farvi a mio potere contenta; a vero se io potessi così vincere le ragioni del sangue e della Natura che mi potessi cangiare in vostro figliuolo o voi disporre a volere essermi madre, io vi sarei non meno amorevole e ubidente che se voi generato mi aveste. Ma poscia che ciò far non posso, e vano veggio il pregar che per figliuol mi abbiate, avendo quel morto che partorito avete dinanzi agli occhi, che non per figliuolo ma per inimico mi vi fa avere mercè della mia mala ventura, io ritorno al mio primo ragionamento e, a sollevamento della miseria mia, di nuovo vi cheggio perdono e pregovi che, se non per me, almeno per quello amore che al figliuolo vostro portavate, e per quella fe' che mi deste quando in casa vostra con tanto amor mi riceveste, vi piaccia di concederlomi, acciò ch'ottenendo io ciò dalla bontà vostra men grave mi sia la morte che apparecchiata mi veggio innanti a gli occhi". Mossero queste parole que' sergenti, che crudelissimi sogliono essere, ad aver compassione a quel meschino, non che il

benigno animo della dolente madre. La quale, quantunque avesse nelle braccia il figliuol morto, rivolgendosi verso di lui così gli disse: “Io non credo che sia né possa essere dolore uguale a quel che io ho sentito, e sento per la morte di quel figliuolo che da te crudelmente trafisso ho dinanzi a gli occhi. Il quale, il migliore e il più ubidente figliuolo mi era che mai di madre nascesse; e se solamente considerassi la gran perdita c’ho fatta per tua cagione, e l’incredibile cordoglio di che mi hai piena, non solo non mi potrei piegare a perdonarti, ma vorrei veder di te tutto quello strazio che la qualità del danno che io soffero meriterebbe. Ma, poiché ha piaciuto a Iddio che tu, che dovevi fuggire la casa mia non altrimenti che casa di nimica capitale, dentro ci sii venuto per salvarti, ed io, assicurato su la mia fede, voglio credere che ciò non sia stato se non per secreta disposizione de gli Iddi immortali, ch’abbiano voluto far prova dell’animo mio e veder se io, fra il numero delle donne le quali naturalmente sogliono la vendetta desiderare, so così perdonarti come le altre ne seppero pigliar vendetta. Però poi che a caso è avvenuto quello che mi ha del mio figliuolo privato, non per tua volontà, voglio che in me la clemenza vinca l’appetito della vendetta che con pungentissimo stimolo alla tua morte mi spinge. E voglio io ora vincere quelle ragioni della Natura e quelle leggi del sangue che a te paiono invincibili; e ove tu perdono mi chiedi, perché questa contentezza tu ti possi portar teco all’altra vita, io cortesemente lo ti concedo, perché in questa vivendo tu ti goda della clemenza mia. E non solo l’errore inconsideratamente commesso volentieri ti perdono, ma poi che d’essermi figliuolo ti contenti e per figliuolo mi ti offeri, io per tale ti accetto e non men caro sempre t’averò che mi avessi quello che del mio ventre nacque, il quale, così morto com’è, tuo fratello è divenuto. Resta che tu conoschi quanto ottenuto hai da me; e come questo altro mio figliuolo ubidente mi era e amore-

vole, così tu medesimo ti facci, e che tu così me sempre da madre tenghi come te sempre terrò io per figliuolo, che a questo modo viveremo insieme contenti”. E con queste parole, abbracciando il giovane per figliuolo lo raccolse. Empi di pietà e di meraviglia questo cortesissimo atto tutti quelli ch'erano ivi intorno.

6ª sec.

Ma con tutto ciò non vollero i sergenti (benché anco quella fece d'huomini si maravigliasse di così fatta cortesia) restare di condurre il prigioniero avanti al podestà, né giovò che la donna dicesse che, essendo la ingiuria fatta a lei e perdonando ella il micidiale non si devea curar più alcuno di ciò ch'avenuto si fusse, che se ne curasse ella. Condussero adunque il giovine al podestà, il quale tuttavia gridava: “Madre mia, poichè per figliuolo m'avete preso defendetemi da madre”. Dalle quali parole commossa la donna, coperto il morto figliuolo di un panno negro, seguì il cattivello insino al palagio. E disse al podestà: “Messere, a voi più non tocca usare l'autorità vostra contra questo prigioniero perché io, cui stato è morto il figliuolo, ho perdonato a lui ch'ucciso l'ha, e lo mi ho preso in vece sua; e con quello affetto di cuore desidero il suo bene col quale io desiderava quello dell'altro generato da me, però vi prego a non proceder più oltre contra lui”. Il podestà, che di natura rigidissimo era, e più alla dura severità delle leggi che alla clemenza della donna riguardava, le disse: “Livia, se voi all'ucciditor perdonato avete e ricevutolo per figliuolo, bene avete fatto e avete dato chiaro segno del generoso animo vostro, ma non gli ha mica per ciò la ragione perdonato, né io per meno che per micidiale lo posso avere, e non debbo, volendo osservare quella giustizia a conservation della quale sono

6ª sec.

En esto, volvió la doncella; yo salí detrás del paño, cubierto el rostro con la mano, y, en señal de agradecimiento, hincado de rodillas besé el pie de la cama muchas veces, y luego seguí los de la doncella, que, asimismo callando, me asió del brazo, y por la puerta falsa de un jardín, a oscuras, me puso en la calle. En viéndome en ella, lo primero que hice fue limpiar la espada, y con sosegado paso salí acaso a una calle principal, de donde reconocí mi posada, y me entré en ella, como si por mí no hubiera pasado ni próspero suceso ni adverso. Contóme el huésped la desgracia del recién muerto caballero, y así exageró la grandeza de su linaje como la arrogancia de su condición, de la cual se creía la habría granjeado algún enemigo secreto que a semejante término le hubiese conducido. Pasé aquella noche dando gracias a Dios de las recibidas mercedes, y ponderando el valeroso y nunca visto ánimo cristiano y admirable proceder de doña Guiomar de Sosa, que así supe se llamaba mi bienhechora. Salí por la mañana al río, y hallé en él un barco lleno de gente, que se iba a embarcar en una gran nave que en Sangián estaba de partida para las Islas Orientales; volvíme a mi posada, vendí a mi huésped la cabalgadura, y, cerrando todos mis discursos en el puño, volví al río y al barco, y otro día me hallé en el gran navío fuera del puerto, dadas las velas al viento, siguiendo el camino que se deseaba.

messo in questo luogo, non fargli dar morte”. E ciò detto commise che fusse in prigion condotto e che il dì seguente, come avea avuto in commissione, gli fusse tagliata la testa. Allora disse la donna: “Deh, messere, non vogliate con questa vostra rigida giustizia fare a me tanta ingiustizia che diventi doppiamente infelice, e ove impensato caso mi ha dato cagione di piangere la morte di un figliuolo che la natura mi die’, non vogliate voi pensatamente, colla vostra asprezza, farmi piangere la morte di quest’altro che per elettione è fatto mio, che più mi avrei a dolere di voi, se ciò faceste, che di costui che l’altro mio figliuolo uccise”. Non piegarono pùnto queste parole la mente del podestà, anzi mostrava di voler tutta via stare su il sommo rigor delle leggi e sulla commissione avuta da’ suoi signori.

Recibido: 27 de febrero de 2012

Aceptado: 12 de julio de 2012

Resumen

No cabe duda de que Cervantes, hablando en el *Quijote* (II.18) del papel que han de desempeñar las descripciones en las obras de ficción, pretende establecer un diálogo con Giraldi Cinthio y sus presupuestos teóricos, insinuando contextualmente destellos de ironía en un discurso en apariencia serio. Asimismo, no debe ponerse en duda el hecho de que Cervantes, al intercalar en el *Persiles* (III.6) la primera parte de la historia del polaco Ortel Banedre, pretende desarrollar un nuevo diálogo intertextual con el humanista ferrarense basado, esta vez, en una de las “novelle” de los *Hecatommithi* donde se muestran secuencias narrativas paralelas (la sexta de la Deca sexta). Tras examinar el juego triangular creado por: a) narrador primero, b) narrador segundo y c) narratorio en los dos textos, se llega aquí a descubrir las causas profundas, generadoras de los efectos visibles en la estructura superficial del relato metadieético. El triángulo cerrado de Cinthio con su orientación del narratorio hacia el narrador primero (que de tal forma garantiza la confiabilidad de lo narrado por el narrador segundo) determina y certifica la configuración ejemplar de la historia de perdón en la versión del novelista italiano. El triángulo abierto de Cervantes, en cambio, con su falta de conexión entre narratorio y narrador primero (que de tal forma deja por entero la responsabilidad de lo narrado al narrador segundo) acredita y genera las profundas modificaciones que afectan a la misma historia en la reelaboración cervantina.

Palabras clave: Cervantes, Cinthio, Narrador, Narratorio.

Title: Cervantes vs Cinthio: a funny triangular game

Abstract

When talking about the role of descriptive parts in fiction in *Quijote* (II.18), Cervantes no doubt had in mind Giraldi Cinthio and his theoretical statements; the Spanish author was insinuating irony in an apparently serious context. It is also impossible to doubt that, when interpolating in his *Persiles* (III.6) the first part of the tale of the Polish Ortel Banedre, Cervantes is once more alluding to the humanist, namely to one of his *Hecatommithi*, which develops parallel narrative sequences (the sixth of the sixth Deca). After examining the triangular game created by 1) main narrator 2) secondary narrator 3) listener of the narration in the two texts, we can discover the deep reasons which generate visible effects on the superficial structure of meta-diegetic tale. Cinthio's closed triangle which leads the listener towards the main narrator (who, this way, guarantees the reliability of the secondary narrator) determines and certifies the exemplary nature of the tale of forgiveness in the version of the Italian writer. Cervante's open triangle, on the contrary, which does not put in touch the listener with the main narrator (and, in this way, leaves the responsibility of the related facts on the shoulders of the secondary narrator only) gives credit to and generates the deep changes that characterize version of the same tale

Key words: Cervantes, Cinthio, Narrator, Listener of the narration.