

ANALES CERVANTINOS, VOL. XLV,

PP. 175-216, 2013, ISSN: 0569-9878, e-ISSN:1988-8325,

doi: 10.3989/anacervantinos.2013.008

«Le quali cose ciascuna per sé e tutte  
insieme» / «Así de todas juntas como  
de cada de una de por sí»<sup>1</sup>:  
Del *Decamerón* de Boccaccio a las  
*Novelas ejemplares* de Cervantes

JUAN RAMÓN MUÑOZ SÁNCHEZ\*

El *Decamerón* es la obra de una vida. Es un libro en movimiento que acompaña, entreverándose e inventariando, el itinerario humano e intelectual de Boccaccio (1313-1375), desde que empezara a redactar los primeros cuentos en sus años juveniles transcurridos al solaz de la esplendorosa ciudad de Nápoles, hasta que, apenas unos años antes de su muerte, acometiera, ya enfermo, una última transcripción-edición en su retiro de Certaldo. Dos fechas seguras jalonan el proceso de su gestación, configuración y difusión. Una, la peste bubónica que, proveniente de Oriente, sacudió Europa y asoló Florencia, en 1348, tan magníficamente descrita por el autor en la introducción a la *prima giornata* y que atraviesa, como una funesta sombra, el bellísimo libro octavo del *Rerum familiarum libri* de Petrarca, a quien no pasó desapercibida la brillante página de su amigo y discípulo. Otra, el 13 de julio de 1360, data de la carta que Francesco Buondelmonti endereza al arzobispo de Patraso, Giovanni Acciaiuoli, rogándole enérgicamente que le envíe su «libro delle novelle di messer Giovanni Boccacci» (*Apud*. Branca, 1991: 163-164, p. 163). Entre una y otra el autor ideó la majestuosa configuración arquitectónica que unifica

1. Boccaccio, *Decameron* VIII: 10, p. 1014 (citamos siempre por Boccaccio [1992], por página o por jornada, novela y página), y *Corbaccio*, p. 552; Cervantes (2005b: 18).

\* Universidad Autónoma de Madrid.

racional y coherentemente los cien relatos en un todo armónico, y comenzó la divulgación de su texto, precisamente entre el grupo social cuya idiosincrasia consigna ética, estética e ideológicamente: el de los mercaderes (cfr. Branca, 2010: 172-206). Vittore Branca (1991: 147-162) y Lucia Battaglia Ricci (1987: 17-20) han reducido considerablemente los márgenes temporales de este periodo al intervalo 1349-1353: el tiempo necesario que precisó el escritor para asimilar y poder distanciarse de los estragos de la epidemia, por un lado, y el encuentro y amistad con Petrarca, sin duda la experiencia más decisiva de la vida de Boccaccio en tanto hombre y en tanto artista, por el otro<sup>2</sup>. Empero, estos años constituyen solamente el proceso de sistematización, disposición general y conclusión del *Decamerón*; su génesis, es decir, la redacción de los cuentos, recorre la juventud y, sobre todo, la primera madurez de Boccaccio, en diáfana convergencia con la producción literaria de esta primera etapa.

Situado justamente en el centro de su trayectoria vital el *Decamerón* corona, en efecto, la experiencia juvenil de Boccaccio, al tiempo que culmina sus primeros ensayos narrativos y novelescos, desde la *Caccia di Diana* y el *Filocolo* hasta la *Elegia di madonna Fiammetta* y el *Ninfale fiesolano*; para dar paso después a un nuevo empeño literario-cultural, espoleado por Petrarca, más afin a los postulados filosófico-morales de los *studia humanitatis*, significado por la *Genealogiae deorum*, el *Bucolicum carmen*, el *De Canaria*, el *De casibus*, el *De montibus* y el *De mulieribus*. Conviene precisar, sin embargo, que Boccaccio no relegó nunca el vulgar por el latín: lo confirman la prosecución de la escritura de sus *Rime*, la redacción de la *Epistola consolatoria* a Pino dei Rossi, del *Corbaccio*, de la *Vita* y las *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, así como la reelaboración de algunos textos anteriores como la *Amorosa visione*.

No debe, por ello, resultarnos sorprendente que la composición del *Corbaccio*, acaecida probablemente entre 1362 y 1365, aunque la acción del texto se sitúe un decenio antes (cfr. Padoan, 1978b; Rico, 2012: 97-131), corriera parejas con la transcripción manuscrita del *Decamerón* acometida por Giovanni d'Agnolo Capponi, sobre un autógrafo de servicio, en el *scrittoio* del autor y auspiciado por él mismo, quien podría haber supervisado con mimo el trabajo y haberlo iluminado de su propia mano; cuyo resultado no es otro que el códice Parisino Italiano 482 de la Biblioteca Nacional de París, responsable directo de su vasta difusión europea. Y no debe hacerlo, aun cuando el *Corbaccio* pueda ser entendido como una palinodia del *Decamerón*, que al mismo tiempo comporta y representa una (re)conversión estético-ideológica y una *mutatio animo* de la *bestialitas* a la *severitas*, por cuanto constituye su más alto concepto de la literatura como una disciplina esencial en la formación espiritual y en el progreso vital del ser humano<sup>3</sup>.

2. Mas, como bien recuerda Bruni (1990: 235): «si tratta in ogni caso di indicazioni congetturali».

3. Bien es verdad que el *Corbaccio* puede no ser tanto un libro moralizante en sintonía con la *Commedia* de Dante y el *Secretum* de Petrarca cuanto una sátira mordaz de la insidiosa misoginia imperante en la época y un desenmascaramiento irónico del itinerario espiritual postulado por tales

Tampoco debe llamarnos la atención el hecho de que el *vecchio* Boccaccio se diera a copiar de su puño y letra, seguramente entre 1370 y 1372, un flamante manuscrito de su *capodopera*, tal vez –aunque sólo sea una suposición– el que llegó al estudio de Petrarca y que hoy es el código Hamilton 90 de la Staatsbibliothek de Berlín, cual si fuera un libro científico de atril o de banco, sistematizado mediante una prodigiosa puesta en página que visualiza tanto como resalta los distintos niveles narrativos que lo conforman, y modificado hondamente por numerosas correcciones y variantes (cfr. Boccaccio, 1974; Hernández Esteban, 2001). Y es que es normal que Boccaccio no cesara nunca de cavilar sobre el valor literario del *Decamerón* en cuanto texto y en cuanto proyecto editorial. Puesto que significa, si no la creación en absoluto, sí la conceptualización y desarrollo de una nueva especie literaria, la *novella*, que, situada entre la *historia* y la *poesía*, se erige en un espacio privilegiado en que consignar la vida cotidiana y la realidad histórica de su tiempo, desde la representación de un suceso particular y concreto y en uso de una riquísima gama de estilos y registros que van desde los más elevados hasta los más coloquiales; orquestada, además, en el marco de una estructura semiológica que la integra y da sentido.

Petrarca, que parece no haber comprendido en su justa medida el *Decamerón*, quizá por prejuicios o prurito intelectual (‘escrito en romance’, ‘en prosa’, ‘para el pueblo’, ‘obra ligera’), o quizá simplemente por pose del humanista más atento a su *factio* autorrepresentativa y a la posteridad, pero que había escrito una obra en italiano tan compacta y orgánica como el *Canzoniere* (cfr. Muñoz Sánchez, 2012: 418-530), propició, empero, su divulgación y apreciación en los cenáculos humanistas con su readaptación al latín de la *novella* centésima: la historia de Griselda<sup>4</sup>. Casi al mismo tiempo, con el cambio del siglo XIV al XV, el *Decamerón* comenzó su irradiación europea, su cadena de traducciones e igualmente de imitaciones, que, empezando por *Il trecento novelle* de Franco Sacchetti (1335-1400) y *Los cuentos de Canterbury* de

modelos literarios. De ser entendido así, no constituiría una rectificación del *Decamerón*, antes al contrario: un refuerzo, un sostén de su tesis estético-ideológica desde la fina parodia de la *visio* onírica. Sobre tal lectura del *Corbaccio*, véase, por ejemplo, Psaki (2010).

4. Cfr. Petrarca, *Rerum senilium libri*, t. III, libro XVII, epístolas 1-4, pp. 2182-2259. La carta que contiene la traducción es la XVII: 3, que va precedida de un juicio valorativo del libro: «Librum tuum, quem nostro materno eloquio, ut opinor, olim iuvenis edidisti, nescio quidem unde vel qualiter ad me delatum vidi; nam si dicam “legi”, mentiar, siquidem ipse magnus valde, ut ad vulgus et soluta scriptus oratione, et occupatio me maior et tempus angustum erat... Quid ergo? Excucurri eum, et festini viatoris in morem, hinc atque hinc circumspiciens nec subsistens... Delectatus sum ipso in transitu; et siquid lascivie liberioris occurreret, excusabat etas tunc tua, dum id scriberes, stilus, ydioma, ipsa quoque rerum levitas et eorum qui lecturi talia videbantur; refert enim largiter quibus scribas, morumque varietate stili varietas excusatur. Inter multa sane iocosa et levia, quedam pia et gravia deprehendi... At, quod fere accidit eo more currentibus, curiosius aliquanto quam cetera libri principium finemque perspexi. Quorum in altero patrie nostrum statum, illius scilicet pestilentissimi temporis, quod pre omnibus nostra etas lugubre ac miserum mundo vidit, meo quidem iudicio et narrarsi proprie et magnifice deplorasti; in altero autem historiam ultimam et multis precedentium longe dissimilem posuisti...» (pp. 2216 y 2218).

Geoffrey Chaucer (c. 1340-1400), alcanzarían su ápice dos centurias más tarde. Precisamente en el siglo XVI, cuando el texto gozaba del favor de la imprenta, Pietro Bembo lo consagró como modelo lingüístico de corrección, pureza y excelencia de la prosa toscana, en sus *Prose della volgar lingua*<sup>5</sup> (1525), y contribuyó tanto a su escolarización como a su valorización y tratamiento filológico. Así, en las décadas subsiguientes, se publicaron varias ediciones con vocabularios y aun con relaciones de adjetivos y pasajes oscuros, como la de Francesco Sansovino, impresa en 1546, en Venecia, en el taller de Giolito de' Ferrari<sup>6</sup>. Sólo un año después de la primera edición expurgada del *Decamerón*, realizada por un equipo dirigido por Vincenzo Borghini (tras su inclusión en el *Index* inquisitorial general romano, de 1559, de Paulo IV, y de su ratificación, en 1564, en el derivado del Concilio de Trento) Francesco Bonciani leía, en la Accademia degli Alterati<sup>7</sup>, su *Lezione sopra il comporre delle novelle* (1574), donde encumbraba al autor y a la obra como modelos de un género mayor, similar a la tragedia, la épica y la comedia: la *novella*, al afirmar que «no sólo se encuentra en Boccaccio la puridad de las voces y la dulzura del discurso, sino también los conceptos y preceptos del novelar», de suerte que en el *Decamerón* «pueden encontrarse los ejemplos para componer adecuadamente las novelas y para contemplar su naturaleza» (Bonciani, *Lección acerca de la composición de las novelas*, pp. 100-101)<sup>8</sup>.

Difícilmente pudo Cervantes substraerse a esta admiración y explotación generalizada que suscitó el texto de Boccaccio, y menos aún siendo el relato corto su género preferido, como lo atestiguan los treintaidós episodios narrativos que se intercalan entre *La Galatea*, las dos partes del *Quijote* y el *Persiles*, y, sobre todo, los doce que componen las *Novelas ejemplares*, a los que cabría agregar *La tía fingida*. Cervantes, que pudo leer el *Decamerón* en Italia o en España, casi seguro en italiano, no sabemos si en el original boccaccesco o en cualquiera de las tres ediciones enmendadas: las de los Deputati (1573), Francesco Salviati (1582) y Luigi Groto (1588), aunque no se debe descartar la posibilidad de que hojeara algún ejemplar de las cinco ediciones que conoció la traducción castellana antes de su inserción en el Índice de Valdés<sup>9</sup>, hubo de apreciar y meditar profundamente sobre la lección estética de su eximio predecesor, la conformación articulada de una representación de la vida humana en su dimensión laica y civil, la destreza y variedad de procedimientos y estrategias discursivas que despliega en el arte de narrar,

5. Cfr. Pietro Bembo (1978), esp. II, pp. 112-115 y 156-158.

6. Cfr. *Il Decamerone di M. Giovanni Boccaccio di nuovo emendato secondo gli antichi esemplari, per molti testi posta per ordine in margine, & nel fine con gli epitheti dell'autore, esposizione de proverbi et luoghi difficili (per Francesco Sansovino)*, in Venegia apresso G. Giolito de' Ferrari, 1546.

7. Sobre la Accademia degli Alterati, cfr. Henk Th. van Veen (2008).

8. Dice Bonciani (1993: 101) que «son las... novelas equivalentes a aquella manera de poesías que llamamos perfectas: la trágica, la heroica y la cómica; puesto que todas ellas se empeñan en su sujeto común, que es la imitación de las obras humanas».

9. Sobre la circulación del *Decamerón* en la Península Ibérica y su prohibición inquisitorial, véase Muñoz Sánchez (2011: 93-105).

su plurilingüismo, su estilo; y quiso, sin duda, medir sus fuerzas con él para, partiendo de su ejemplo, y del de otros *novellieri*, dar carta de naturaleza a la novela en español.

En lo que sigue, pues, esbozaremos una descripción a vista de pájaro de la estructura del *Decamerón*, con el propósito, por un lado, de que se puedan captar al vuelo las similitudes y divergencias entre el texto de Boccaccio y las *Novelas ejemplares* y, por otro, de señalar, al hilo de la argumentación, algunos aspectos que Cervantes pudo conocer, aprehender y emular de su precursor. A continuación, expondremos las razones que justifican, a nuestro entender, el nacimiento de las *Novelas ejemplares*, tanto en el contexto de la teoría neoaristotélica y la práctica de la literatura española del siglo XVI y comienzos del siglo XVII como en el conjunto de la novela cervantina. Por último, consignaremos las relaciones intertextuales que hemos detectado en el estudio comparado del *Decamerón* y las *Novelas ejemplares*.

## LA ESTRUCTURA DEL *DECAMERÓN*

El espacio textual del *Decamerón* se dispone alrededor de cuatro niveles narrativos distintos, perfectamente conjugados entre sí mediante un esquema pragmático-enunciativo organizado en profundidad.

El primer nivel, que podemos denominar el de los «epígrafes», está compuesto por el incipit («Comincia il libro chiamato *Decameron* cognominato prencipe Galeotto, nel quale si contengono cento novelle in diceci dí dette da sette donne e da tre giovani uomini», p. 3); el éxPLICIT («Qui finisce la Decima e ultima giornata del libro chiamato *Decameron*, cognominato prencipe Galeotto», p. 1261); los rótulos que principian cada jornada, en los que se menciona el nombre del personaje que reina y el tema o esquema de los cuentos; y las rúbricas-resumen que preceden a cada relato, cuya función principal, según afirma el autor implícito, es la de inducir o retraer a su lectura según los intereses y criterios de cada lector: «per non ingannare alcuna persona, tutte nella fronte portan segnato quello che esse dentro dal loro seno nascoso tengono» (p. 1259).

El segundo nivel narrativo, el del «autor implícito», está conformado por el «Proemio» (pp. 5-10), la «Introduzione» a la cuarta jornada (pp. 459-470) y la «Conclusione dell'autore» (pp. 1254-1261). En ellos se presenta el libro, se individualiza el receptor al que está destinado, se establece su poética y se estipula tanto su ética como su estética.

El proemio, que según Vittore Branca (2010: 357-392, pp. 357-362), manifiesta paralelismos con el soneto I del *Canzoniere* de Petrarca, pese a que es poco probable que Boccaccio lo hubiera leído en el momento de su redacción y pese a las notables divergencias ideológicas que ostentan, presenta al autor como un desenamorado agradecido que escribe, no contra el amor, sino para consuelo de los que aman. Entre los tales, las mujeres, pues, mientras que los

hombres disponen de libertad de movimiento y de cuantiosos entretenimientos con los que alborozar el cuerpo y el espíritu, ellas están obligadas a obedecer a padres, madres, hermanos y maridos, y abocadas al recogimiento y a la soledad ociosa del cuarto. Para su socorro, por consiguiente, ha escrito «cento novelle, o favole o parabole o istorie» (p. 9), contadas por un honestísimo grupo de siete damas y tres jóvenes durante el acceso de la peste. La temática de las *novelle* será principalmente la amorosa, así faustas como infaustas<sup>10</sup>, aunque no faltarán «altri fortunati avvenimenti» (p. 9) ocurridos tanto en el pasado como en el presente, y de las que podrán obtener deleite a la par que utilidad y sanos consejos. Es discreto observar que la imprecisión genealógica que exhibe Boccaccio a la hora de definir el modo narrativo con el que opera es aparente, por cuanto en el resto del texto únicamente se menciona el término *novella*, que ciertamente oscila, por las regiones de la imaginación a las que se afilia, por los tipos de discurso y de códigos distintos que emplea, entre la *fábula* y la *historia*, entre el *debe ser* y el *ser*<sup>11</sup>. Es discreto observar también que la elección de las mujeres enamoradas y ociosas como lector implícito, con las que se mantiene un diálogo feraz y continuo, apunta, por un lado, a la tradición cortés y estilnovista: Dante aseguraba en la *Vita nova* (16, p. 966) que sí, a diferencia de antaño, hogaño hay poetas que escriben en romance no es sino porque «volle fare intendere le sue parole a donna», pero, por el otro, hace referencia al nuevo lector surgido de la clase urbana mercantil, que tanto sociológica como ideológicamente es de todo punto diferente y que se corresponde con el «lector amantísimo» y «amable» de las *Novelas ejemplares* de Cervantes: el de la Modernidad<sup>12</sup>, e igualmente alude a la lectura como interpretación y a la literatura como entretenimiento.

La introducción a la cuarta jornada constituye una anomalía en el sistema formal del *Decamerón*, en tanto en cuanto el autor implícito invade el espacio textual del marco y usurpa la voz de la instancia enunciativa. La justificación que ofrece no es otra que la de salir en defensa de la supuesta parte del *Decamerón* que se había difundido públicamente a causa de unas críticas

10. Según Asor Rosa (1992: 529-533, 530), «le novelle che toccano, direttamente o indirettamente, un soggetto erotico, sono piú di settanta».

11. «Le novelle possono essere «favole», in quanto sono testi formalmente elaborati, prodotti dell'*inventio* letteraria, che crea, riscrive, parodizza, contamina materiali piú o meno tradizionali e li ripropone come «istorie», ovvero come racconti di eventi realmente accaduti, frammenti di cronaca nera o di gazzettino rosa, e proprio in quanto tali, in quanto sospesi, cioè, sulla sottile frontiera che serpara il realmente accaduto da ciò che può accadere, offerti como «parabole», come esempi su cui riflettere per elaborare modelli di comportamento» (Battaglia Ricci, 2008: 136). Véase, por otro lado, la definición por reducción que ofrece Segre (1989: 48) de la *novella*.

12. Con todo, conviene no perder de vista que en los doscientos cincuenta años que separan al lector del *Decamerón* del de las *Novelas ejemplares* media un factor fundamental que los escinde: la imprenta. Así, uno de los grandes especialistas del género, Jean-Michel Laspéras (1999: 310), sostiene que «la fortuna de la novela italiana en España como en el resto de Europa se hace a través de la imprenta naciente y siguiendo el desarrollo de un capitalismo mercantil... Nunca un género debió su éxito a un fenómeno económico, cultural, social, como lo fue el de la novela corta, tanto en Italia como en España». Véase también Laspéras (1987: 75-109) y Romero Díaz (2002).

vertidas por diversas personas sobre diferentes aspectos –hasta un total de cinco– del texto<sup>13</sup>. Nos interesa destacar sobre todo la vehemente ratificación que realiza el autor de una de las dos tesis mayores que informan el libro, el amor entendido como una ley de la naturaleza, como un atributo primordial, que el ser humano debe respetar y disfrutar, en el marco de una sociedad civil sustentada en los valores laicos de la inteligencia, la virtud, el orden, la tolerancia y la expresión literaria. Una sanción que se expresa desde la teoría:

E se mai con tutta la mia forza a dovervi in cosa alcuna compiacere mi disposi, ora piú che mai mi vi disporrò, per ciò che io conozco che altra cosa dir non potrà alcuno con ragione, se non che gli altri e io, che v'amiamo, naturalmente operiamo; alle cui leggi, cioè della natura, voler contrastare troppo gran forze bisognano, e spesse volte non solamente invano ma con grandissimo danno del faticante s'adoperano (p. 470).

Y que se ejemplifica mediante un apólogo, la *novella* ciento uno del *Decamerón*: la de Filippo Balducci, su hijo y «le donne-papere» (pp. 462-465). Un cuento, por cierto, que pudo inspirar a Cervantes, para la configuración de *El celoso extremeño*, tanto la nominación del protagonista como la maquinación de su plan y el fracaso resultante. Pues del mismo modo que Balducci intenta apartar a su hijo de todo tráfigo humano y mundano llevándose a vivir, retirado, a un cueva, de la que no le deja salir en dieciséis años «né alcuna altra cosa che sé dimostrandogli» (p. 464); así obra Carrizales con Leonora, a la que enclaustra en una casa edificada a la medida de su aberración y aísla de todo contacto con el género masculino. Pero al igual que un día que Balducci permite a su hijo que lo acompañe a Florencia y se cruzan en su deambular las mujeres-ganso, a una de las cuales su hijo, deslumbrado por su belleza, quiere llevarse a la cueva para cebarla, haciéndole comprender a Filippo «incontanente piú aver di forza la natura che il suo ingegno» (p. 465); la vida se abre camino en la morada del celoso por la determinación de Loaysa y la traición de la dueña Marialonso, que ponen a la joven Leonora en la disyuntiva de satisfacer un deseo sexual que nunca experimentó o salvaguardar su honor y su matrimonio, y que conduce (irónicamente) a Felipe a darse cuenta de su error. Volveremos sobre *El celoso* y su relación intertextual con otras *novelle* del *Decamerón*.

En la conclusión, el autor implícito, entre otros aspectos, advierte, siempre en atención a su receptor ideal, de que la variedad y la diversidad que imperan en su obra no son sino fiel reflejo de las de la realidad y la naturaleza, habida cuenta de que «conviene nella moltitudine delle cose diverse qualità di cose trovarsi» (p. 1258). Establece, además, una nítida y fundamental demarcación

13. Según Padoan (1978a) tanto las críticas al *Decamerón* como la reacción destemplada de Boccaccio demostrarían que el texto se fue componiendo y divulgando por bloques de jornadas (I, II y III; IV, V y VI; VII, VIII y IX; y X), de manera que la autodefensa contenida en la introducción a la cuarta constituiría la respuesta a los ataques recibidos contra las tres primeras. No obstante, ténganse en cuenta las matizaciones de Asor Rosa (1992: 479).

entre las propiedades que distinguen al discurso literario de otros, como el teológico y el filosófico, conforme al dominio real y metafórico de la vida al que pertenece:

Appresso assai ben si può cognoscere queste cose non nella chiesa, delle cui cose e con animi e con vocaboli onestissimi si convien dire, quantunque nelle sue istorie d'altramenti fatte che le scritte da me si truovino assai; né ancora nelle scuole de' filosofanti dove l'onestà non meno que in altra parte è richesta, dette sono; né tra cherici né tra filosofi in alcun luogo ma ne' giardini, in luogo di sollazzo, tra persone giovani benché mature e non pieghevoli per novelle, in tempo nel quale andar con le brache in capo per iscampo di sé era alli più onesti non disdicevoli, dette sono (p. 1256).

Boccaccio confiere, así, a la literatura la categoría y la entidad de una disciplina, no moral ni filosófica, sino estética, de lúdico y honesto entretenimiento, cuyo ámbito no es el de los centros de devoción ni de conocimiento sino el de la holganza y amenidad del jardín. Y finaliza otorgando libertad al lector para que juzgue su texto como estime conveniente, «lasciando omai a ciascheduna e dire e credere come le pare» (p. 1261).

El tercer nivel narrativo del *Decamerón*, primero diegético, lo integra el marco, la macroestructura que clasifica, cohesiona y otorga unidad orgánica a las novelas, determina su sentido último y el del conjunto, y constituye un filtro, un distanciamiento, entre el autor y los relatos. La fábula del marco, que recae bajo el dominio de un narrador primario de carácter extradiegético-heterodiegético (que a veces se confunde con el autor implícito), describe una trayectoria circular: el viaje de ida y vuelta de diez jóvenes, siete mujeres y tres hombres, que, tras su encuentro en el interior de la famosa iglesia florentina de Santa María Novella, acaecido un martes sin concretar de 1348, deciden retirarse sucesivamente a dos palacios de la campiña toscana para evadirse del caos, el desorden y los estragos de la peste; hasta que, quince días después, regresan al mismo templo de la ciudad, revitalizados por la literatura, el contacto con una naturaleza quintaesenciada, el ocio honesto y virtuoso al aire libre y un modelo racional de organización del tiempo. Este estilo reglado de vida, junto con la concepción aristotélico-epicureísta del amor, representa la ideología del *Decamerón*.

Los personajes son presentados como históricos por el narrador, de modo que, «por buenos respetos», cela su verdadero nombre<sup>14</sup>. Ellas son, de la más mayor a la más joven, Pampinea, Fiammetta, Filomena, Emilia, Lauretta, Neifile y Elissa: las cuatro primeras pertenecen al universo literario de la

14. «Li nomi delle quali io in propria forma racconterei, se giusta cagione da dirlo non mi togliesse, la quale è questa: che io non voglio che per le raccontate cose da loro, che seguono, e per l'ascoltate nel tempo avvenire alcuna di loro possa prender vergogna...» (p. 30). Se trata, cierto, de un procedimiento narrativo que usa igualmente Cervantes: «Este caballero, pues —que por ahora, por buenos respetos, encubriendo su nombre, le llamaremos con el de Rodolfo...» (*La fuerza de la sangre*, p. 304).

primera etapa de Boccaccio; las otras tres, a la tradición: Elissa remite a la Dido virgiliana, Neifile al orbe amoroso de Dante y Lauretta al de Petrarca. Ellos son Pánfilo, Filóstrato y Dioneo, los cuales podrían ser trasuntos literarios del autor en diversas fases de su singladura. Su función principal es la de ser unas veces narradores –de segundo grado– y otras narratarios de los cien cuentos. Pero no de forma pasiva. Los narradores (intradiegéticos desde la perspectiva del marco, heterodiegéticos desde la de las *novelle*) emiten juicios y opiniones que preceden y, a veces, suceden a cada relato, y que sirven ora de presentación, ora de conexión con el tema de la jornada, ora de vinculación con cuentos anteriores, ora de evaluación ética y estética. Así, la narración de las *novelle* se ejecuta mediante un esquema tripartito de diáfana raigambre retórica: un introito, la *narratio* propiamente dicha y una peroración final; de suerte que la interpretación y el entendimiento cabal de cada *novella* es inherente a su presentación contextual, originando a veces una irónica disparidad, una dialéctica, entre el enunciado, la novela, y la enunciación, la intención del narrador<sup>15</sup>. Los narratarios, por su lado, reciben los cuentos, en cuanto auditorio, a través de una amplia serie de estimaciones y de exteriorización de afectos y emociones: admiración, entusiasmo, aquiescencia, empatía, discrepancia, reprobación, risas, lágrimas, vergüenza, desagrado, etc. Se trata, naturalmente, de un procedimiento, un recurso o una estrategia textual que permite la programación de las reacciones del lector empírico, basado en la reproducción diegética del sistema dinámico de comunicación literaria. Cervantes hará lo propio, tal vez en emulación directa del *Decamerón*, así como de pasajes afines de otros textos literarios, como la relación homodiegética de Odiseo en Esqueria (*Odisea*, IX-XII), de Eneas en Cartago (*Eneida*, II-III) y de Calasiris a Cnemón, en la *Historia etiópica* (II-V) de Heliodoro, en la narración de Periandro a un receptor múltiple, que la enjuicia metacríticamente desde una extraordinaria diversidad de enfoques conforme a su competencia literaria y a su horizonte de expectativas, en el libro II del *Persiles*. Más parecidos aún al acto narrativo que actualiza su precursor italiano lo son tanto la lectura de *El curioso impertinente* por el cura Pero Pérez a los acompañantes de don Quijote y Sancho que se hospedan en la venta de Maritornes, en el *Ingenioso hidalgo* (XXXII-XXXV), como la silenciosa de *El coloquio de los perros* por el licenciado Peralta y los diálogos que la anteceden y prosiguen con su autor, el alférez Campuzano. Sin olvidar que *El coloquio de los perros* se sustenta en la conversación de Berganza, el

15. El caso más singular lo constituye la última novela del *Decamerón*, la de la paciente Griselda, cuya supuesta ejemplaridad (ha llegado a ser interpretada como un caso de «estrema agiografía dell'única santa concepibile all'interno di un mondano universo» [Grimaldi, 1987: 380]) es puesta abiertamente en entredicho por su narrador, el subversivo Dioneo, que tacha, en el introito, de «matta bestialità» el experimento al que Gualtieri somete a su sumisa esposa y al que, según comenta obscenamente en la *peroratio*, «non sarebbe forse stato male investito d'essersi abbattuto a una che quando, fuori di casa, l'avesse fuori in camiscia cacciata, s'avesse sí a un altro fatto scuotere il pilliccione che riuscito ne fosse una bella roba» (X: 10, pp. 1233 y 1248).

fabulador por antonomasia, y Cipión, su crítico interlocutor. Ciertamente: uno de los aspectos capitales del diálogo intertextual de Boccaccio y Cervantes lo constituye su concepción de la ficción como un fecundo acto de comunicación entre el emisor y el receptor, como un pacto privilegiado de lectura en que uno propone y el otro dispone.

La narración y la recepción de los cuentos del *Decamerón* acaece todos los días, a excepción de los viernes y los sábados –en que descansan por cuestiones morales–, a la hora de la siesta, sentados en corro, en los jardines (bellamente descritos) de los dos palacios en que se alojan, salvo la jornada séptima, que se desarrolla en el espacio natural y simbólico del *Valle delle Donne*, y se prolonga hasta el crepúsculo. La primera jornada es la que oficia de falsilla de todas las demás, aunque se registran ligeras modificaciones entre unas y otras, que inciden sobre diversas cuestiones a la par que denotan el paso del tiempo; reina en ella Pampinea, que es la promotora no sólo de la idea de abandonar Florencia para refugiarse en el campo, sino también del modo de vida a seguir, así como de pasar la tarde «novellando», ese día, por ser el primero, «che libero sia a ciascuno di quella materia ragionare che piú gli sarà a grado» (p. 48); y es al final cuando Dioneo, el personaje más individualizado del grupo, el más rebelde, irreverente, y perturbador, y el más conspicuo portavoz de la ideología amorosa del texto, obtiene las prerrogativas de narrar sobre el asunto que desee y ser siempre el último en hacerlo, aun cuando esa posición estaba reservada en principio al encargado de reinar<sup>16</sup>. La segunda jornada la comanda Filomena y el tema es un cambio de peripecia del infortunio a la dicha. La tercera jornada, que comporta el cambio de localización y el primer descanso, la preside Neifile y el tema es la consecución de lo que uno pretende o la recuperación de algo perdido mediante el ingenio y la industria. La cuarta jornada gobierna Filóstrato y los cuentos versan sobre amores desventurados. La quinta jornada la prescribe Filomena y el tema elegido es el amor feliz. La sexta jornada, que se abre con un altercado entre dos de los criados del grupo, Tíndaro y la vieja Licisca, que discuten acerca de la deshonestidad de las mujeres, un asunto que tendrá incidencia en el tema de la siguiente jornada, se cierra con el baño regenerador del grupo, primero las mujeres y luego los hombres, en el lago del *Valle delle Donne*; la jornada está regida por Elissa y la materia de las novelas es un dicho ingenioso, un mote o una ocurrencia que contrarresta de inmediato una situación comprometida. La séptima jornada, que transcurre en el espléndido *locus amoenus* del *Valle delle Donne*, la guía Dioneo y el tema –en premeditado contraste con el espacio regenerador– son burlas de amor que las sabias mujeres gastan a sus necios maridos para beneficio propio. La octava jornada, que acarrea

16. «Dioneo... stesso denuncia la funzione eminentemente retorica che il suo esercizio di novellatore fuori delle regole possiede: e si pone egli stesso come antifrasi del gruppo, como elemento dissonante, difforme, estraneo per quel che di opposto alla discrezione e alla moderazione e di "scemo" presenta e propone nell'altro del narrare novelle» (Barberi Squarotti, 1983: 175). Sobre Dioneo, véase también el estudio monográfico de Grimaldi (1987).

la segunda interrupción por dos días de contar cuentos, la dirige Lauretta y el tema son burlas indiscriminadas. La novena jornada la administra Emilia, que elige tema libre. En la décima jornada, reina Pánfilo, quien plantea como tema la magnanimidad y organiza el regreso para el día siguiente<sup>17</sup>.

El cuarto nivel narrativo del *Decamerón*, segundo diegético o metadie-gético, lo conforman «le cento novelle», que, ciertamente, se sitúan en el corazón mismo del texto. Conviene precisar, sin embargo, que la estructura en profundidad no se detiene aquí. Antes bien, algunos relatos la reiteran al convertirse en marco de otra narración que albergan en su interior. Así, la novela tercera de la primera jornada, narrada por Filomena, refiere el cuento del judío Melchisedech, a quien Saladino, el legendario sultán de Babilonia (que reaparece en la *novella* X: 9), a fin de apremiarle a que le preste dinero, le compromete con una pregunta: «quale delle tre leggi tu reputi la verace, o la giudaica o la saracina o la cristiana?» (I: 3, p. 80). A lo que él responde con un cuento de índole folclórica: la *novelle di tre anella*, que refleja de manera especular lo que sucede en la superficie. Un cuento, por cierto, que por el conflicto que plantea, un padre que quiere repartir su herencia, un anillo de oro, entre sus tres hijos, pertenece al mismo campo literario que el comienzo de la historia de Rui Pérez de Viedma, el capitán cautivo. Así, la novela séptima de la primera jornada, en que Filóstrato cuenta el caso del juglar Bergamino con micer Can della Scala, que reproduce el mismo esquema al interpolar el cuento del Primasso y el abad de Cluny. Así también la célebre novela de Nastagio degli Onesti (V: 8), que cuenta Filomena, en la que Nastagio, menospreciado de amor por una dama, contempla una visión, en un pinar de los alrededores de Chiassi, que espejea su situación en la de Guido degli Anastagi y su desdenosa amada, al tiempo que proyecta las terribles consecuencias que se siguen de ella: la condena de la displicente a ser reiteradamente asesinada por el caballero y despedazada por unos perros durante toda la eternidad. La visión la presenciara otro día la amada de Nastagio, allí llevada a propósito, suscitando la aceptación de su amor. El patrón morfológico de este estupendo cuento es semejante al que sigue Garcilaso en la elaboración de la *Ode ad florem Gnidi*. Cervantes, que a través del parlamento de Marcela pondrá en solfa la cuestión de amor que informa tanto la novela como la canción, utilizará la narración con marco o la técnica del encuadre, dentro de su *raccolta di novelle*, en *Rinconete y Cortadillo*, *El licenciado Vidriera* y *El coloquio de los perros*, y la tensará al límite, desde la variante de la novela dentro de la novela, en la bilogía *El casamiento engañoso-El coloquio de los perros*.

Aparte de la clasificación que establece Boccaccio con la división y agrupación de los cuentos por jornadas y aparte de la observación de Petrarca de que entre tanta novela «iocosa et levia» hay alguna también «pia et gravia»,

17. Sobre la *cornice*, véase principalmente Barberi Squarotti (1983: 5-63), Battaglia Ricci (1987 y 2008: 141-161), Bruni (1990: 235-241) y Hernández Esteban (2005).

no fue sino Francesco Bonciani (1552-1619) quien acometió el primer intento rigurosamente serio de conceptualizar y sistematizar el corpus novelístico del *Decamerón*; y lo hizo con la *Poética* de Aristóteles, la preceptiva renacentista y la teoría de los géneros omitidos en la mano, las cuales, al cabo, condicionaron y sesgaron el alcance de su tratado. Bonciani, que durante mucho tiempo fue el único teorizador del género<sup>18</sup>, distingue, al igual que Petrarca, dos tipos de *novelle*, pero en función de los objetos de su imitación: las «risibles» y las «graves»<sup>19</sup>. Las primeras guardan una relación directa con la comedia; las segundas, en tanto «imitación de las acciones de los mejores», con la tragedia y la épica. Esta distinción es primordial porque prefigura el doblete ‘novela realista’-*romance*, que tanta trascendencia adquirirá en la crítica cervantina, sobre todo de las *Novelas ejemplares*, al punto de erigirse en factor de su clasificación. Empero, el académico florentino centra su análisis exclusivamente en la «novela risible»; la cual define, a la luz y al arrimo de las definiciones aristotélicas de la tragedia y la comedia, como «la imitación de una acción completa, mala según lo ridículo, de razonable extensión, en prosa, y que, mediante la narración, produce deleite» (*Lección...*, p. 114); para, a continuación, considerar por separado sus partes cualitativas (la fábula, la acción, hasta nueve causas y tipos de lo ridículo —en deuda con el tratado *De ridiculis* [1550] de Vincenzo Maggi y con la parte que dedica a la cuestión Lodovico Castelvetro en su «*Poetica*» d’*Aristotele vulgarizzata e sposta* [1570]—<sup>20</sup>, los seis tipos de agnición que distingue Aristóteles, la peripecia risible<sup>21</sup>, las maravillas, los

18. No obstante, Lugo y Dávila, en la «Introducción» dialogada a su *Teatro popular* (1622), teorizaba, siguiendo principalmente a Aristóteles y en menor medida a Horacio y poniendo como modelo al *Decamerón*, sobre el género. El cual definía como «un poema regular fundado en la imitación», de una sola acción, siendo las partes de la fábula la peripecia, la agnición y la perturbación y cuya finalidad «es poner a los ojos del entendimiento un espejo en que hazen reflexión los sucessos humanos, para que el hombre, de la suerte que en el christal se compone a sí, mirándose en los varios casos que abraçan y representan las novelas, componga sus acciones imitando lo bueno, y huyendo lo malo» (2009: 61-68). Aunque su alcance dista considerablemente del de la *Lezione* de Bonciani, constituye, como indicara Agustín González de Amezúa y Mayo (1982: I, pp. 355-358), la primera preceptiva española de la novela corta de los Siglos de Oro. Véase también Laspéras (1987: 171-175), Rabell (2003) y Bonilla (2011).

19. «La diversidad de acciones... son... buenas y graves o malvadas y ridículas, y como las novelas las imitan todas sin distinción, las separaremos en dos: las que imitan acciones graves y valerosas y las que imitan acciones livianas y necias» (Bonciani, 1993: 113).

20. La fuente de las acciones ridículas es la ignorancia, la cual «se produce en nosotros por discurrir mal y con malos principios..., nos engañamos tano acerca de los bienes del ánimo como de los bienes del cuerpo o de los de la fortuna, y la razón de este engaño puede ser nuestro mal discurrir, de modo que nos engañamos a nosotros mismos dándonos a entender una cosa por otra, o bien el caso y la fortuna que por azar nos hacen caer en tal ignorancia, o bien los hombres sagaces, cuya astucia provee la ocasión para que nos engañemos. Siendo pues tres las razones de la ignorancia que nos hacen errar en las cosas dichas, nueve serán las especies de las acciones ridiculas, y todas ellas las encontramos fácilmente en Boccaccio» (*Ibid.*, p. 127, véase la lista que ofrece con ejemplos del texto en las pp. 127-129).

21. «Al discurrir sobre la novela... afirmaremos que la peripecia ocurre cuando alguien acomete una acción porque cree que conseguirá así sus propósitos, y no sólo no los consigue de este modo, sino que sus propios actos acaban por tener un fin muy diferente» (*Ibid.*, p. 135).

caracteres<sup>22</sup>, la sentencia y la elocución<sup>23</sup>); y, finalmente, las partes de cantidad (el prólogo, el enredo y el desarrollo o desenlace)<sup>24</sup>.

La poética de la *novella* de Bonciani es harto fundamental por lo que propone de Boccaccio y por lo que presupone de Cervantes. Pero resulta francamente insuficiente para explicar la extraordinaria riqueza y variedad genológica, morfológica, temática, estilística y de personajes del *Decamerón*, lo mismo que de las *Novelas ejemplares*. Por lo pronto, dilucidar meramente los aspectos de la «novela risible» comporta relegar al menos la mitad de la *raccolta* del certaldés, de la que meramente veintinueve componentes son propiamente *beffe* (cfr. Asor Rosa, 1992: 542-545). Pero es que, además, las categorías modales de «novela risible» y «novela grave», por su generalidad, desatienden la sutilidad genérica de *le cento novelle*, en las que es fácil aprehender procedimientos análogos a los géneros de ficción más frecuentados en su época (el *roman courtois*, la novela greco-bizantina de amor y aventuras, libros de apotegmas, cuentos folclóricos y de tradición oriental, la fábula menipea, la tragedia y la comedia elegíaca, los *fabliaux*, los *exempla*, las faccias, etc.), así como de las crónicas y los sucesos locales y sociales de los que derivan sus novelas urbanas, a veces pseudopicarescas (como la II: 5 y la VIII: 10) y las anecdóticas o de *motto* (como las de la jornada sexta); especies todas, las poéticas y las históricas, que no se dan nunca (o casi nunca) puras sino fundidas en amalgama, y en no pocas ocasiones traspasadas por una fina ironía desmitificadora o desidealizadora. Un caso paradigmático lo constituye la *novella* segunda de la quinta jornada, que narra Pampinea, en la que un *frate*, de nombre Alberto, auspiciado en la estulticia de *madonna* Lisetta da ca' Quirino, que se considera, por su belleza, una *donna angelicata* ajustada al ideario estilnovista, la posee, haciéndola creer que el arcángel san Gabriel, que se sustancializa en su cuerpo, está enamorado de ella. En esta «giovane donna bamba e sciocca» (IV: 2, p. 492), a través de la cual Boccaccio parodia la doctrina erótica de su tiempo, se vislumbra remotamente al viejo hidalgo de aldea que se estima par de Amadís de Gaula. Lo más común, sin embargo, es someter los conceptos cortés y estilnovista del amor a la materialidad natural del deseo sexual, como en el cuento cortesano-caballeresco del Zima (III: 5); dicho de otro modo: inyectar vida a la filografía abstracta, insuflarla la complejidad circunstancial de la existencia, que es lo mismo que realizará Cervantes de *La Galatea* al *Persiles*. No en balde, Boccaccio, que es, como

22. «Las novelas deben imitar... a este tipo de personas [de mediano estado] que, sin caer en la locura, tienen un algo de necias, y más todavía cuanto más despropósitos cometan y de mayor inconveniencia, puesto que los que se mueven a risa deben poseer una maravillosa simplicidad... De estos hombres de mente roma débense imitar no las acciones ordinarias, aunque todas ellas sean necias, sino las que están totalmente fuera de lugar» (*Ibid.*, p. 138).

23. «A nuestras novelas se acomoda el estilo... bajo o humilde, puesto que, al estar las novelas en prosa..., y al contener acciones realizadas por personas ordinarias, es manifiesto que no podrán servirse adecuadamente de la grandeza de la dicción que usarían la tragedia y la epopeya» (*Ibid.*, p. 140)

24. Sobre la contextualización y el valor del tratado de Bonciani, véase el excelente estudio de Vega Ramos (1993: 3-95) que precede a su traducción.

su heredero, un experimentador incansable, se complace las más de las veces en fusionar las dos modalidades, o en desplazar el grave idealismo hacia el realismo cómico, y viceversa, y eso sin excluir, cuando procede, la introducción de lo maravilloso.

Si bien, la experiencia de la *novella* boccacesca reporta, en general, una indudable ilusión de realidad, de cotidianidad, amparada en la contemporaneidad espacio-temporal en que se desarrollan sus mundos posibles (salvo alguna que otra excepción que confirma la regla, como la novela X: 8), la introducción de numerosos personajes históricos y la correferencialidad entre autor, narradores y personajes. Ello es, asimismo, posible por el plurilingüismo, el coloquialismo y el magistral uso del diálogo. En el *Decamerón*, en efecto, hallamos una variada tipología de formas dialógicas, que van desde el discurso de parlamento extenso, alambicado y excesivamente retórico, como sucede en la novela de Ghismonda y Guiscardo (IV: 1), la del escolar y la viuda (VIII: 7), la de Tito y Gisippo (X: 8) y, en general, las de las jornadas segunda, cuarta, quinta y décima; hasta la interlocución rápida, entrecruzada y muy expresiva, repleta de matices irónicos y elementos dramáticos, con abundantes coloquialismos, populismos, neologismos, equívocos, dobles sentidos y usos burlescos del lenguaje, como ocurre en las novelas de las jornadas séptima y octava, en las de Dioneo (I: 4, II: 10, III: 10, IV: 10, V: 10, VIII: 10, IX: 10) y harto singularmente en las del ciclo de Calandrino, Bruno y Buffalmacco (VIII: 3 y 6; IX: 3 y 5), la de ser Ciappelletto (I: 1), la de Andreuccio da Perugia (II: 5), la de la *donna innamorata* y el *solemne religioso* (III: 3), la de Ferondo (III: 8), la del *frate* Cipolla (VI: 10), la del *prete* de Varlungo y *monna* Belcolore (VIII: 2) y la del maestro Simone (VIII: 9). Cervantes hubo de deleitarse tanto como instruirse con estas últimas para poder escribir novelas del tipo de *Rinconete y Cortadillo*, *El celoso extremeño*, *La ilustre fregona* o *El coloquio de los perros*, así como las sabrosas conversaciones de don Quijote y Sancho; e igualmente con las primeras, según lo certifican *El curioso impertinente*, *El amante liberal*, *La española inglesa* o *Las dos doncellas*. Otro aspecto significativo que coadyuva a la ilusión de realismo que comunican *le cento novelle* es la ambientación de la acción, que no descansa tanto en pormenorizadas descripciones cuanto en conformar una atmósfera humana densamente connotada por sus pasiones, sentires y vivires; una ambientación espiritual que no obstante no desatiende el detalle preciso y caracterizador y cuya sugestión estriba en la superposición de elementos lingüísticos; la cual, curiosamente, viene a coincidir con la sobriedad pictórica, casi minimalista, de Cervantes, parco por lo regular en escenarios preciosistas, a no ser que sean estrictamente necesarios para la economía global del relato, como sucede con la habitación de Rodolfo donde es violada Leocadia, en *La fuerza de la sangre*. Finalmente, la impresión de vida que rezuman los cuentos del *Decamerón*, y que constituye uno de sus mayores logros literarios, se debe a la galería de personajes que los pueblan, que abarca a todos los estratos de la sociedad, desde los más elevados a los más humildes, proporcionando naturaleza y dignificación literarias a segmentos sociales que nunca antes

las habían tenido<sup>25</sup>. La mayor parte de los personajes están bien elaborados, sabiamente caracterizados social y psicológicamente e individualizados por el lenguaje, el diálogo, el gesto, la etiqueta y el vestido. Un significativo ejemplo de esta poética lo constituye Griselda: personaje en construcción que se va progresivamente cimentando ante el lector por medio del discurso narrativo autorial, del diálogo directo e indirecto de voces ajenas, de una indumentaria que define ya su identidad humilde, ya su transformación en noble consorte, y de su proceder. En definitiva, un fresco humano del que Cervantes, seguro, tomó nota para configurar sus memorables creaciones<sup>26</sup>.

Ha habido, naturalmente, otras tentativas más recientes de codificación del corpus novelístico del *Decamerón*, como la formalista de Tzvetan Todorov (1973), que ha intentado fijar una secuenciación narrativa básica estructurada en una situación de equilibrio inicial, un conflicto y su resolución, que más o menos viene a coincidir con las partes de cantidad de la *novella* señaladas por Bonciani. O como la interpretación temático-ideológica de Vittore Branca (1992b: LVIII-LIX), según la cual a través de una estructura totalizadora, armónica y unitaria, los cien cuentos del *Decamerón* representan no sólo

25. Sobre estos procedimientos narrativos, véase el fino análisis de Branca (1992a).

26. Como curiosidad, citaremos la descripción grotesca de dos personajes de Boccaccio, Nuta (VI: 10) y Ciutazza (VIII: 4), que Cervantes pudo recordar para perfeccionar los de Maritornes y Clara Perlerina. Nuta es la criada del mesón donde se aloja fray Cipolla que, como Maritornes con el arriero, se acomoda con el criado del *frate*, Guccio: «Ma Guccio Imbratta, il quale era piú vago di stare in cucina che sopra i verdi rami l'usignuolo, e massimamente se fante vi sentiva niuna, avendone in quella dell'oste una veduta, grassa e grossa e piccola e mal fatta, con un paio di poppe che parean due ceston da letame e con un viso che pareo de' Baronci [familia ridiculizada por su proverbial fealdad en VI: 5 y 6], tutta sudata, unta e affumicata, non altrimenti che si gitti l'avoltoio alla carogna, lasciata la camera di frate Cipolla aperta e tute le sue cose in abbandono, là si calò» (VI: 10, p. 765). Comp.: «Servía en la venta asimesmo una moza asturiana, ancha de cara, llana de cogote, de nariz roma, del un ojo tuerta y del otro no muy sana. Verdad es que la gallardía del cuerpo suplía las demás faltas: no tenía siete palmos de los pies a la cabeza, y las espaldas, que algún tanto le cargaban, la hacían mirar al suelo más de lo que ella quisiera» (Cervantes, *Don Quijote*, I, XVI, pp. 182-183). Por cierto, el pandemónium en que deviene la noche en la venta podría tener alguna reminiscencia de la confusión de camas de la divertida novela de Pinuccio y Adriano (IX: 6). Ciuta, llamada Ciutazza, es la criada de *madonna* Piccarda, con la que pasa la noche el presuntuoso párroco de Fiesole, pensado que la pasa con la señora: «Aveva questa donna una sua fante, la quale non era però troppo giovane, ma ella aveva il piú brutto viso e il piú contraffatto che si vedesse mai: ché ella aveva il naso schiacciato forte e la bocca torta e le labbra grosse e i denti mal composti e grandi, e sentiva del guercio, né mai era senza mal d'occhi, con un color verde e giallo che pareva che non a Fiesole ma a Sinagaglia avesse fatta la state, e oltre a tuto questo era sciancata e un poco monca del lato destro» (VIII: 4, p. 924). Comp.: «La doncella [Clara] es como una perla oriental, y mirada por el lado derecho parece una flor del campo: por el izquierdo no tanto, porque le falta aquel ojo, que se le saltó de viruelas; y aunque los hoyos del rostro son muchos y grandes, dice los que la quieren bien que aquello no son hoyos, sino sepulturas donde se sepultan las almas de sus amantes. Es tan limpia, que por no ensuciar la cara trae las narices, como dicen, arremangadas, que no parece sino que van huyendo de la boca; y, con todo esto, parece bien por extremo, porque tiene la boca grande, y, a no faltarle diez o doce dientes y muelas, pudiera pasar y echar raya entre las más bien formadas. De los labios no tengo que decir, porque son tan sutiles y delicados, que, si se usara aspar labios, pudieran hacer dellos una madeja; pero como tienen diferente color de la que en los labios se usa comúnmente, parecen milagrosos, porque son jaspeados de azul y verde y aberenjenado...» (Cervantes, *Don Quijote*, II, XLVII, pp. 1104-1105).

la nueva epopeya de la flamante sociedad burguesa y mercantil de la cual formaba parte el autor, sino también y sobre todo una *commedia*, similar a la de Dante<sup>27</sup>, sólo que estrictamente humana. Una suerte de itinerario ideal del hombre, desde la condena del vicio a la exaltación de la virtud, pasando por todos los estadios intermedios en confrontación con las tres grandes fuerzas que, cual instrumentos de la Divina Providencia, rigen el mundo: la Fortuna, el Amor y el Ingenio, y que se repartirían del siguiente modo: las jornadas II y III, la Fortuna; las jornadas IV y V, el Amor; la jornada VI, el Ingenio; las jornadas VII y VIII, el Amor; la jornada X, los cuentos 1, 2 y 3, la Fortuna, los cuentos 4, 5, 6 y 7, el Amor, y los cuentos 8 y 9, el Ingenio. Un esquema antifrástico que, partiendo de una situación acre y amarga, arriba a un final de complacencia y felicidad; coherentemente planificado y significado en la indisoluble ligazón de la *cornice* con los relatos, que se inaugura con la descripción de la peste y la narración del nuevo Judas, el blasfemo ser Ciappelletto (I: 1), y se clausura con el cuento de la nueva virgen laica, la virtuosa Griselda (X: 10), y el retorno de la *brigata*, sana, salva y estéticamente regenerada por la literatura, a Florencia.

Es indubitable la relación del marco con los cuentos, así como el diálogo de unas *novelle* con otras, a través de convergencias y divergencias, de interacciones, variaciones y complementariedades respectivas. Sin embargo, todas las propuestas están condenadas al fracaso habida cuenta de que los relatos del *Decamerón* no admiten, ni en su fondo ni en su forma, una sistematización rígidamente unitaria. Se lo impide su índole ambigua, polisémica y heterogénea. Además, no están dispuestos como las sucesivas etapas de un camino de ascensión moral que, partiendo del pecado, arriba a la virtud, según lo demuestran con creces los cuentos, nada edificantes desde la moral y el discurso social convencional, de las jornadas siete, ocho y la mayor parte de la nueve (2, 3, 4, 5, 6, 7 y 10), o la ironía y la inverosimilitud que vertebran por fuera y por dentro a los de la jornada décima; en realidad ni siquiera se distribuyen entre los antagónicos polos del mal y del bien que constituirían las novelas I: 1 y X: 10, puesto que ser Ciappelletto simboliza, por muy condenable que sea su conducta (no más desde luego que la de Gualtieri), el triunfo del ingenio y de la elocuencia, mientras que la ejemplaridad de la novela de Griselda está desenmascarada satíricamente por la demoleadora irreverencia de Dioneo. Pero sobre todo porque los cuentos responden a la noción humanista y renacentista de la variedad, en que se halla la belleza y la verdad mundo. Así lo declara el autor implícito en la conclusión; y así lo expone Dioneo, cuyos relatos normalmente son el contrapunto de los de sus compañeros a la vez que del tema de cada jornada<sup>28</sup>, en el exordio a la *novella* décima de la novena jornada:

27. Sobre la relación con la *Commedia*, pero desde otro enfoque, cfr. Battaglia Ricci (1987: 33).

28. La función desestabilizadora de Dioneo como narrador y como actante del marco del *Decamerón* le corresponde, en el conjunto –sin *cornice*– de las *Novelas ejemplares*, a *El coloquio de los perros*, como viera con perspicacia Pabst (1972: 221): «En él se refleja una vez más todo el

Leggiadre donne, infra molte bianche colombe agiugne piú di bellezza un nero corvo che non farebbe un candido cigno; e cosí tra molti savi alcuna volta un men savio è non solamente accrescere splendore e bellezza alla loro maturità, ma ancora diletto e sollazzo (IX: 10, p. 1100).

Un esquema compositivo, el de la *varietas*, que emula deliberadamente Cervantes en las *Novelas ejemplares*, cuya ilación o coordinación (temática, morfológica, intratextual, dialógica, genológica, macrogenérica) resulta igual de problemática e insatisfactoria.

## EL NACIMIENTO DE LAS NOVELAS EJEMPLARES<sup>29</sup>

Fuera de las colecciones medievales de *exempla*, como la *Disciplina clericalis* (s. XII), de Pedro Alfonso, y de *El conde Lucanor* (1335), de don Juan Manuel, así como de la tradición cuentística oriental que penetró por Al-Andalus, en la literatura española anterior a la publicación de las *Novelas ejemplares* no contamos con ninguna *raccolta di novelle* estructuralmente configurada al modo del *Decamerón*<sup>30</sup>.

Ello no obstante, en el tránsito de la tradición medieval a la renacentista la prosa de imaginación experimenta la paulatina suplantación de la técnica compositiva del entrelazamiento, según la cual el discurso narrativo no progresa linealmente, sino que se entrelazan las secuencias que protagonizan diversos personajes, en espacios diferentes y en tiempos simultáneos, saltando, con o sin previo aviso, de una a otra (cfr. Cacho Blecua, 1986; Avalor-Arce, 1990:

mundo abigarrado y vario de las precedentes novelas. Bañados de ironía, los personajes desfilan una vez más ante nuestros ojos. Es como una comedia, en la que al final aparecen todos una vez más en el escenario, para inclinarse ante las carcajadas del público... Se trata de una composición estructurada de modo original, artificiosa y refinada: el relato intercalado en la historia de los pícaros, sobre la vida de unos perros, que refleja y deslinda, en pequeño, todo el mundo de los hombres». Y más adelante cuando desarrolla la concepción de *El coloquio* como «*pointe* novelística de salto atrás» que muda el color y la ilusión de las otras novelas en blanco y negro y desilusión mediante el desengaño (Pabst, 1972: 239-245). Es importante matizar que las teóricamente novelas idealistas no lo son absolutamente; antes admiten al menos una doble lectura por mor de la infidencia, la ironía y la ambigüedad (cfr. Güntert, 2007: 217-365).

29. Este apartado se beneficia de estudios nuestros anteriores que en parte planteaban la evolución de la novelística cervantina desde la premisa de la variedad en la unidad, cfr. Muñoz Sánchez (2007a, 2007b, 2008) y forma un díptico con Muñoz Sánchez (2013c).

30. Como se sabe, a lo largo del siglo XVI hubo varias colecciones de relatos que precedieron a las *Novelas ejemplares*, tales la *Sobremesa y alivio de caminantes* (1563), *El buen aviso y portacuentos* (1564) y *El Patrañuelo* (1567), de Joan Timoneda, *Las novelas en verso*, de Cristóbal de Tamariz, *Las noches de invierno* (1609) de Antonio de Eslava; así como la transliteración al castellano, directa o indirectamente, completas o mediatas, de algunos de los textos más representativos de los *novellieri* del *Cinquecento*: los de Straparola, Guicciardini, Bandello y Giraldi Cinzio. Véase Menéndez y Pelayo (2008: II, pp. 5-207), González de Amezúa y Mayo (1951: I, pp. 194-279; 1982: I, pp. 416-465), Pabst (1972), Krömer (1979), Forcione (1982), Laspéras (1987), Colón (2001), Teijeiro y Guijarro (2007: 321-447), González Ramírez (2011), Muñoz Sánchez (2011 y 2013b).

147-151 y *passim*); por otra que persigue el orden y la unidad, de manera que se centra en referir los avatares de uno o varios personajes en estricto orden cronológico, independientemente de que la trama empiece *ab ovo*, por el medio o por el final. Por ello, cuando acaecen diversos sucesos a un tiempo, lo que se hace es que se registra uno, el principal, en la diégesis en tiempo presente y los otros se actualizan en forma de narraciones intradieéticas. De resultas, la morfología de los textos de ficción en prosa quinientista se conforma en derredor de dos niveles narrativos distintos, uno primario y otro secundario: la trama principal y los episodios intercalados, en el que el primero hace de hilo conductor y de soporte estructural del segundo. Esta nueva modalidad de construcción será respaldada por el auge que experimenta la teoría de la literatura, principalmente en Italia, orientada en la traducción, interpretación y discusión de la *Poética* de Aristóteles, por cuanto uno de sus principios básicos es el de la variedad en la unidad; un axioma que prescribe la introducción de una serie de digresiones narrativas sobre la fábula, con el propósito, además de imprimir ornato y grandiosidad a la historia, de procurar el deleite del receptor a través de una miscelánea de acciones y de personajes. E igualmente, sancionada por la exhumación y difusión de una serie de obras del legado clásico confeccionadas según los parámetros de tal criterio poético, como *El asno de oro* de Apuleyo, la *Historia etiópica* de Heliodoro y el *Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio; amén de la épica clásica y de la culta italiana, en especial el *Orlando furioso* (1532) de Ariosto, cuya estructura, tan compleja como ponderada, se fundamenta, en su narración de base, por el procedimiento sistematizado del entrelazamiento, y por la inserción de un elevado número de relatos subordinados ajenos a la trama principal.

Así, por caso, el prolífico Feliciano de Silva suspende la trama cortesano-caballeresca de su *Amadís de Grecia* (1530) para dar cabida a los amores pastoriles de Darinel y Silvia; lo mismo que hará en *La segunda Celestina* (1534), que alberga, en premeditado contraste con la trama realista de amores bajos, el episodio bucólico de Filinides. El anónimo del *Baldo* (1542), que, al igual que Boccaccio y que Cervantes, defiende sin ambages la ficción poética como un lúdico entretenimiento que recrea los ojos del entendimiento por medio de la invención y el artificio, intercala, en la fábula de su *romance* paródico-burlesco, los relatos de Cíngar y Falqueto. Alonso Núñez de Reinoso adereza la trama bizantina de los primeros diecinueve capítulos de *Los amores de Clareo y Florisea y los trabajos de la sin ventura Isea* (1552) con las historias de Narcisiana y Altayes y de Casiano, Falanges y Belesinda. La tan extraña como original textura que manifiesta *El Cróton* (c. 1556), formada por una mixtura de elementos heterogéneos sin más sutura aparente que los sueños que informan el diálogo de Micilo y el Gallo, propicia la entrada de varios relatos como los de Ginebra, la maga Saxe, Alberto y Arnao o Andrónico y Drusila. Jorge de Montemayor, inaugurador del modo pastoril con la publicación de *Los siete libros de Diana* (1558 o 1559), en la edición de 1561, a los episodios coordinados de Selvagia, Felismena y Belisa, añadía, por yuxtaposición, uno de los hitos de la novela corta española áurea:

el *Abencerraje* y la hermosa *Jarifa*, que aparecería publicado como broche de oro final en el misceláneo *Inventario* (1565) de Antonio de Villegas. El continuador de Montemayor, Gaspar Gil Polo, introducía, en la fábula de *La Diana enamorada*, las historias de Alcida y Marcelio, de Ismenia y Montano y de Polidoro y Clenarda. *La selva de aventuras* (1565-1583), de Jerónimo de Contreras, auténtica silva de heterodiegéticos formantes, condimenta el peregrinar de Luzmán con varios casos de amor y fortuna en forma de breves relatos, como el de ermitaño Aristeo; el de Porcia y Erediano; el de Salucio; el de Octavio y Victoriana; el de Birtelo; el de Persio; el de Argeste o el de Calimán y Arlaja. Un mosaico de casos de amor entre pastoriles y cortesanos salpica también la trama de *El pastor de Filida* (1583), de Luis Gálvez de Montalvo: así el de Siralvo y Filida se complementa con los de Mendiano y Elisa; Alfeo, Andria y Finea; Livio y Arsia; Filardo, Filena y Pradelio. El *Galateo español* (1593), de Lucas Gracián Dantisco, contiene como modelo de fábula que ha de saber contar por *urbanitas* el gentilhomme, tanto para entretener como para adoctrinar, la *Novela del gran Soldán*. Mateo Alemán ensarta en cada parte del *Guzmán de Alfarache* (1599-1604) dos relatos, cuatro joyitas: la novela morisca de Ozmín y Daraja, la trágica de Horacio, la de los caballeros de don Álvaro de Luna y la burguesa de Bonifacio y Dorotea. Agustín de Rojas Villandrando interpola por entregas, en *El viaje entretenido* (1603), la novela de Leonardo y Camila. Además de los múltiples elementos heterodiegéticos que introduce Lope de Vega, sobre todo los autos sacramentales que cierran los cuatro primeros libros, siguiendo el modelo de Jerónimo de Contreras, en *El peregrino en su patria* se hallan los cuentos de Everardo, Jacinto y Doricleo y Florinda, que completan y complementan la historia principal de Pánfilo y Nise y la secundaria de Celio y Finea.

Cervantes, por supuesto, no constituye una excepción. No en vano *La Galatea* no resulta ser sino una novela de *novelle* en la que los episodios cobran más relieve que la narración de base que los enmarca; son cuatro: el de Lisandro y Leonida, el de Teolinda, Artidoro, Leonarda y Galercio, el de Timbrio y Silerio y el de Rosaura, Artandro y Grisaldo. También el *Ingenioso hidalgo* se presenta como una obra abierta desde la perspectiva estructural, en tanto en cuanto las aventuras de don Quijote y Sancho se erigen en el sostén de seis episodios de variable extensión y grados de solapamiento: el de Marcela, el de Cardenio y Dorotea, *El curioso impertinente*, la historia del capitán cautivo, el de don Luis y doña Clara y el de Leandra.

Hasta la publicación de las *Novelas ejemplares* la novela corta española se difundió, pues, en el seno de la narración en prosa de largo recorrido, y aun en otros marcos discursivos, como lo evidencian los casos del *Inventario*, *El Galateo español* y *El viaje entretenido*. Después de la colectánea cervantina la situación, en lo que respecta a su inserción en cuerpos mayores, no variará substancialmente: piénsese en *El Quijote* (1614) de Avellaneda, en las *Novelas a Marcia Leonarda* que Lope reparte entre *La Filomena* (1621) y *La Circe* (1624), en *Los cigarrales de Toledo* (1623) de Tirso de Molina que albergan *Los tres maridos burlados*, en *El siglo pitagórico* (1644) de Antonio Enríquez

que contiene la *Vida de don Gregorio Guadaña* y, en general, en las novelas largas de Salas Barbadillo y Castillo Solórzano. Si bien, su triunfo rotundo como género independiente en el siglo XVII generará una pléyade de imitadores de Cervantes que escriben (casi siempre) según el modelo macrotectual de Boccaccio y de otros *novellieri*, como Parabosco, Guicciardini, Straparola, Giraldi Cinzio o Barbagli.

Lo más relevante, empero, para nuestro propósito actual es constatar que el *Decamerón*, pese a ser su hipotexto principal, no jugó ningún papel en el origen de las *Novelas ejemplares*. Su acta de nacimiento responde justamente a una meditación personal de Cervantes acerca de la ficción en prosa extensa, motivada, en primera instancia, por su propia praxis literaria, y, después, por la de una preceptiva que debatía encarnizadamente en torno a la unidad de la fábula del poema heroico sobre los modelos del *Orlando furioso* de Ariosto y la *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso.

Antes de idear su colección, para Cervantes –lo mismo que para su época– la *novela* estaba ligada, ciertamente, a una narración mayor o fábula que la englobara y diera sentido; es decir, no entendía el concepto de *novela*, referido siempre a un relato literario de expresión breve, como una entidad genérica autónoma en sí misma<sup>31</sup>, cuya prosapia en el castellano se remonta al siglo XV: a la *Comedieta de Ponza* (c. 1435-1436) del Marqués de Santillana, al *Siervo libre de amor* (1439-1440) de Rodríguez de la Cámara, al *Vocabulario español-latino* (1495) de Nebrija y, sobre todo, a las traducción del *Decamerón*, realizada hacia mediados del siglo XV e impresa en 1496, que se difundió con el rótulo: *Libro de las ciento novelas de Juan Bocacio*. Por ello, no sorprende que conociera un término que menciona, en el transcurso del *Ingenioso hidalgo*, hasta en trece ocasiones, once remitidas a *El curioso impertinente* y dos a *Rinconete y Cortadillo*<sup>32</sup>. Lo cual hace pensar que Cervantes diferenciaba, aun cuando el deslinde sea no menos impreciso que resbaladizo, la novela corta y el cuento novelístico del *exemplum*, la fábula, la patraña, el consejo, el apólogo, la facecia, la anécdota y el cuento tradicional<sup>33</sup>; géneros menores que habían gozado de gran difusión

31. «Todo intento definición de lo que Cervantes entiende por «novela» habrá de atender al hecho de que esta, en su origen, necesita de una fábula que le pueda servir de marco» (Blasco, 2005: XIV).

32. «Sacolos el huésped, y, dándoselos a leer, vio hasta obra de ocho pliegos escritos de mano, y al principio tenían un título grande que decía: *Novela del curioso impertinente*... Cierta que no me parece mal el título de esta novela... Si la novela me contenta... Que la novela comienza desta manera» (Cervantes, *Don Quijote*, I, XXXII, pp. 410-411). «Donde se cuenta la novela del «Curioso impertinente» (I, XXXIII, p. 411). «Donde se prosigue la novela del “Curioso impertinente”» (I, XXXIV, p. 433). «Donde se da fin a la novela del “Curioso impertinente”». Poco más quedaba de leer de la novela... Sosegados todos, el cura quiso acabar de leer la novela... Bien –dijo el cura– me parece esta novela» (I, XXXV, pp. 454, 458 y 463). «El ventero se llegó al cura y le dio unos papeles, diciéndole que los había hallado en un aforro de la maleta donde se halló la *Novela del curioso impertinente*, y que pues su dueño no había vuelto más por allí, que se los llevase todos, que pues él no sabía leer, no los quería. El cura se lo agradeció y, abriéndolos luego, vio que al principio de lo escrito decía: *Novela de Rinconete y Cortadillo*, por donde se entendió ser alguna novela» (XLVII, p. 593).

33. Cervantes hace sinónimos la «novela corta» y el «cuento novelístico» al decir en la dedicatoria «A don Pedro Fernández de Castro» que «le envió... doce cuentos» (*Novelas ejemplares*,

a lo largo del siglo XVI y que Cervantes incluía en todas sus obras, de forma notoria en el *Quijote*.

Es, en cualquier caso, en el *Ingenioso caballero* donde Cervantes, como nadie ignora, nos explica, por medio de comentarios metacríticos (caps. III y XLIV), la germinación de su compilación y donde establece una delimitación entre «novela» y «episodio». En ellos se cuestiona la inclusión de algunos de los relatos subordinados del *Ingenioso hidalgo*, como *El curioso impertinente* y la historia del capitán cautivo, a causa de su tenue lazo estructural con la fábula (el primero es un meta ficción, el otro ejemplo de novela dentro de la novela de su producción literaria; el segundo, una inserción en bloque), a su demasiada extensión y a la posibilidad de que el receptor, deseoso de leer las aventuras del caballero andante y su escudero, pase por alto la grandeza literaria, «la gala y artificio», que atesoran. La consecuencia no es otra que la erradicación de las novelas *sueltas y pegadizas* de las narraciones extensas, como acomete a rajatabla en el *Ingenioso caballero* y en el *Persiles*, y su publicación por separado en un volumen independiente. Pues, efectivamente, ese es el motivo fundamental de la publicación de las *Novelas ejemplares*, e igualmente la razón por la cual la colección carece de marco explícito que las unifique, excepción hecha de la relación de interdependencia de *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*.

Que Cervantes distinga entre las novelas y los episodios en función de su mayor o menor vinculación formal con la narración de base y de su extensión, no significa que los episodios no sean también novelas, como se desprende de este fragmento:

p. 22); si bien, como le sucede a Boccaccio en la Introduzione, esta es la única ocasión en que hay indeterminación genérica o vacilación terminológica en las *Ejemplares*: en todas las demás ocasiones Cervantes usa «novela». En el resto de su producción de prosa de ficción, principalmente en el *Ingenioso hidalgo* (véase la nota anterior), utiliza el vocablo «novela» para designar a una narración escrita y «cuento» o «historia» o «suceso», para una narración oral, como sucede con cualquiera de las relaciones homodiegéticas episódicas. Podría estar, por otro lado, definiendo lo que entendía por «cuento tradicional» en este pasaje de *El coloquio de los perros*: «Aquellas que a ti te deben parecer profecías no son sino palabras de consejas o cuentos de viejas, como aquellos del caballo sin cabeza y de la varilla de virtudes, con que se entretienen al fuego las dilatadas noches de invierno» (p. 604). Para una definición de «cuento tradicional», «cuento novelístico» y «novela corta», véase Sobejano (1987: IX-XI). Véase asimismo Pedrosa (2004: 121-288), donde ofrece una clasificación razonada de los géneros del relato breve. Y, sobre todo, Laspéras (1987: 161-170; 1999: 309-311), que establece una discriminación entre las categorías narrativas de «novela» y «cuento» fundamentada en la dialéctica de escritura y oralidad, en el carácter escritural (e impreso) de la primera frente al oral de la segunda, al tiempo que sostiene que «les *Novelas ejemplares* marquent le debut d'un réajustement et d'un affinement des concepts» (1987: 170). Sin embargo, hay excepciones a esta norma, siendo la más notable la de Mateo Alemán, que, en su *Guzmán de Alfarache*, denomina «historia» por su extensión y por el tiempo en que se desarrolla la acción a la *Historia de los dos enamorados Ozmín y Daraja* (I, I, VIII, p. 112); «caso» a la novela trágica de Horacio, Dorido y Clorinia (I, III, X, p. 330); «caso» igualmente a la novela de los caballeros de don Álvaro de Luna (II, I, IV, p. 410); y «suceso» a la novela de Bonifacio y Dorotea, pese a estar escrita en un «cierto libro de mano» y ser leída en alta voz para consuelo de Guzmán por el suicidio de Sayavedra (II, II, IX, p. 583). Dice, además, Guzmán que «leíamos libros, contábamos novelas» como parte de su instrucción, cuando servía como paje en casa del cardenal (I, III, IX, p. 318).

Decía que el ir siempre atenido el entendimiento, la mano y la pluma a escribir de un solo sujeto y hablar por las bocas de pocas personas era un trabajo incomfortable, cuyo fruto no redundaba en el de su autor, y que por huir deste inconveniente había usado en la primera parte del artificio de algunas novelas, como fueron la del *Curioso impertinente* y la del *Capitán cautivo*, que están como separadas de la historia, puesto que *las demás que allí se cuentan* son caso sucedidos al mismo don Quijote (*Don Quijote*, II, XLIV, p. 1070; el subrayado es nuestro).

Por consiguiente, los cuatro episodios de *La Galatea*, los otros cuatro del *Ingenioso hidalgo*, los seis del *Ingenioso caballero*<sup>34</sup> y los dieciséis del *Persiles*<sup>35</sup> no son menos novelas que las doce *Ejemplares*<sup>36</sup>. El conjunto conforma un corpus rico y variado en cuanto a extensión, géneros, temas, ritmo, procedimientos narrativos y discursivos. Pero lo más relevante reside en que cuando Cervantes determina compilar un repertorio de relatos es ya un maestro consumado del género, con una larga trayectoria a sus espaldas de más de treinta años de experiencia. Lo prueban, además de los relatos de *La Galatea* y los del *Ingenioso hidalgo*, las versiones de *Rinconete y Cortadillo* y *El celoso extremeño* del manuscrito Porras de la Cámara, y quizá *La tía fingida*.

En suma, Cervantes no es exactamente el creador de la novela corta española y tampoco «es el primero que ha novelado en lengua castellana» (*Novelas ejemplares*, p. 19), pues el género se había desarrollado fructíferamente a lo largo del siglo XVI en el marco de la prosa de imaginación extensa, especialmente en el *romance* pastoril, y en otros discursos afines. Sí que es, en cambio, el primero en tomar conciencia de la elaboración, conformación y conceptualización de un género nuevo, así como en publicar una colección independiente, no traducida de lenguas extranjeras, sino original, cuya gestación está asociada a una honda reflexión a propósito de la relación que han de guardar los episodios intercalados con la narración de base que los sirve de soporte estructural, en cómo han de encajar para no quebrantar su

34. Son los siguientes: las bodas de Camacho; el de los alcaldes rebuznadores; el de doña Rodríguez; el de los hijos de don Diego de la Llana; el de Ricote y Ana Félix; y el de Claudia Jerónima.

35. Son los siguientes: el del español Antonio; el del italiano Rutilio; el del portugués Manuel de Sosa; el de Transila, Ladislao y Mauricio; el de Carino, Solercio, Selviana y Solercio; el de Leopoldio; el de Sulpicia; el de Renato y Eusebia; el de Feliciano de la Voz; el Ortel Banedre y Luisa la talaverana; el de Tozuelo y Clementa Cobeña; el de los falsos cautivos; el del Ambrosia Agustina; el de Claricia y Domicio; el de Ruperta; y el de Isabela Castrucha.

36. Escribe Antonio Rey Hazas (1995: 174): «No se trata de una cuestión de concepción teórica, ni de estilo, ni de artificio narrativo, ni de técnica, ni de invención, ni de configuración de personajes, etc., sino que, básicamente, se trata de una cuestión de mayor o menor autonomía. La matización cervantina... nos lleva a diferenciar *novelas de episodios novelescos* por su grado de independencia, al margen de que, desde otros puntos de vista, éstos sean o puedan ser sustancialmente semejantes a aquéllas». Y Edward C. Riley (2001: 195): «La forma de prosa narrativa usada con más frecuencia por Cervantes es la novela corta. Es ésta la que constituye la base de la estructura de la *Galatea* y el *Persiles*, y los episodios externos de las dos partes del *Quijote*. Pueden ser sólo un bosquejo de cuento... o una narración elaborada». Véase también Riley (2000: 30).

unidad y su verdad. Aunque no podemos determinar con exactitud la data en que Cervantes alumbró la idea de la colección, esta ha de ser posterior a la impresión de la primera parte del *Quijote*; y si no, así quiso que lo dilucidáramos y comprendiéramos al ligar firme e indisolublemente la peculiar índole morfológica de la segunda parte, tan compacta y coherente, con el volumen de novelas. Un género dilecto que comenzó a cultivar como mínimo a su regreso del cautiverio argelino, coincidiendo con el momento álgido de la difusión de los *novellieri* en España, y que aún consideraría, más allá del *Persiles*, al proyectar la redacción de *Las semanas del jardín*, cuando ya estaba plenamente consolidado.

### DEL DECAMERÓN A LAS NOVELAS EJEMPLARES

Desde el momento en que Cervantes determinó la publicación de una colección de novelas cortas el referente no podía ser otro que el *capolavoro* del mejor *novellieri*: el *Decamerón* de Giovanni Boccaccio. Es una práctica habitual suya que responde a un paradigma universal: tradición e innovación. *La Galatea* compite dialécticamente con *La Diana* y nos recuerda que el modo pastoril nació en el seno de los libros de caballerías por la vinculación de la parte final de la trama medular con el *Amadís de Gaula*; el *Ingenioso hidalgo*, con el patrón formal de *El asno de oro*, con el *Orlando furioso* y con el espacio ficcional abierto y definido por el *Lazarillo* y el *Guzmán*; el *Ingenioso caballero*, con el *Ingenioso hidalgo* y con el *Quijote* de Avellaneda; el *Persiles*, con la *Historia etiópica* e irónicamente con el modelo de épica en prosa anhelado por la preceptiva del periodo.

Por ello, resulta chocante que haya generado tan poca literatura la relación intertextual de los dos escritores, y más todavía que los resultados, salvo alguna notable excepción, se reduzcan a señalar, o a modificar muy poco, el dictamen de Marcelino Menéndez y Pelayo (2008: II, p. 27) de que «Cervantes, que nunca imita a Boccaccio directamente,... recibió de él una influencia formal y estilística muy honda». Así, por caso, Emilio Alarcos García (1950: 233-234), que analizó la posible ligazón tanto del relato de Timbrio y Silerio con la novela de Tito y Gisippo<sup>37</sup>, como la de *El celoso extremeño* con el *Filocolo*, llegó a la misma conclusión: «Boccaccio fue para Cervantes lección y ejemplo hondamente asimilados y convertidos en substancia propia... Pero no aparece nada que revele –ni en cuanto a la materia ni en cuanto al estilo– imitación directa y concreta». La rotunda afirmación de originalidad de Cervantes («no imitadas ni hurtadas; mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma» [*Novelas ejemplares*, p. 19]), el talante descaradamente licencioso y anticlerical de Boccaccio y la influencia de otros *novellieri*, sobre todo de Bandello y

37. Pero véase Avalue-Arce (1975: 182-189) y Scamuzzi (2007).

Giraldi Cinzio, parecen ser las razones de ello<sup>38</sup>. A lo que contribuye también el proceder elusivo con que imita el escritor; la habilidad con la que urde, disipando su procedencia, elementos de diversa factura con los de su propio genio creador. De suerte que ninguna de las doce novelas remite cabalmente a un solo hipotexto, en este caso, a un cuento concreto del *Decamerón*. Sin embargo, se puede estipular una serie de relaciones intertextuales entre las dos colecciones, como hemos comprobado ya, y no sólo en lo que respecta a procedimientos técnicos, y como intentaremos mostrar a continuación. Antes, dos palabras sobre el marco.

La resolución de presentar las novelas sin vinculación formal en la estructura superficial del texto, cuya razón de ser había estribado en su supresión de una narración de largo recorrido, o sea en su substracción de un marco, significaba una auténtica revolución que chocaba literalmente con la tradición codificada por el *Decamerón*. Así lo declaraba Tirso de Molina en el prólogo «Al bien intencionado» de sus *Cigarrales de Toledo* (p. 108): «También han de seguir mis buenas o malas fortunas, *Doce novelas*, ni hurtadas a las toscanas, ni ensartadas unas tras otras como procesión de disciplinantes, sino con su argumento que lo comprenda todo». Ello no obstante, el rasgo formal que instituye Cervantes, símbolo de la extraordinaria modernidad de su colectánea, no era un salto al vacío; antes bien, contaba con la sanción de un referente clásico de primera magnitud en la época, los *Relatos* de Luciano de Samosata, que tanta huella imprimieron en su obra, en general, y en las *Novelas ejemplares*, en particular<sup>39</sup>. También con las *Novelle* (1554, 1573) de Matteo Bandello (1952: I, p. 3), quien lo expresaba diáfano en la *lettera di presentazione* «Ai candidi ed umani lettori»: «non avendo io servato ordine veruno, secondo che la mani venute mi sono, le ho messe insieme, e fattone tre parti, per dividerle in tre libri, a ciò che elle restino in volumi piú piccioli che será posible». Y asimismo con algunas de las translaciones de los *novellieri* al castellano: sin *cornice* se tradujo y se publicó el *Decamerón*, en Sevilla, en 1496, y, claro está, la versión indirecta de catorce relatos de las *Historias*

38. Véase Farinelli (1929: I, pp. 353-386), González de Amezúa y Mayo (1982: I: pp. 440-465), Meregalli (1971), Arce (1978), Güntert (2001), Ruffinatto (2005: 48-50; 2006), Ruta (2007), Hernández Esteban (2007 y 2009), Neuschäfer (2008).

39. Recuérdese que, tras su desconocimiento durante la Edad Media, Luciano y la mayor parte de sus cerca de ochenta textos arriban a Europa en 1397 bajo el brazo de Manuel Crisolora, invitado por las autoridades de Florencia a enseñar griego en su universidad. En 1423 el humanista Giovanni Aurispa porta consigo desde Constantinopla el codex que contenía las obras completas de Luciano (*Luciani risus et seria omnia*). Su edición príncipe fue realizada por el helenista J. Lascaris en 1496; y en 1503 publica Aldo Manuzio su primera edición del corpus del escritor sirio. En 1506 Erasmo publicaba una selección de treinta y dos textos de Luciano traducidos al latín, cinco de los cuales eran obra de Tomás Moro; a la que añadió otros siete en la edición de 1514. En 1538 Andrés Laguna traduce al castellano el *Ocypus* y la *Tragodopodagra*; en 1544 hace lo propio Juan de Java con el *Icaromenipo*; en 1548 fray Ángel Cornejo, el *Tóxaris*; en 1550 Francisco de Enzinas, una importante antología de los *Diálogos* y en 1551 la *Historia verdadera*. Cervantes pudo leer a Luciano en latín, italiano o español. Cfr. Vives Coll (1959), Robinson (1979), Zappala (1979 y 1990), Hutchinson (2005), Muñoz Sánchez (2013a).

*trágicas y ejemplares* de Bandello, probablemente traducida por Vicente de Millis, en Salamanca, en 1589. A ellos se podría añadir el comienzo de la publicación de las *Partes* de comedias de Lope, en 1604, que, naturalmente, van sin sutura y son doce.

El capítulo más relevante en el diálogo intertextual de Boccaccio y Cervantes lo constituye la correlación entre el nivel narrativo del autor implícito, singularmente la «Conclusiones dell'autore», del *Decamerón* y el «Prólogo al lector» de las *Novelas ejemplares*. Como ha señalado Georges Güntert (2001: 682-683; 2007: 224-225), la reivindicación de la ficción como un entretenimiento, un honesto pasatiempo que halla su justificación, frente a otros tipos de discurso, en el tiempo del ocio y en el espacio del jardín, es idéntica en los dos autores, al punto de que Cervantes casi repite las palabras de su precursor:

Sí que no siempre se está en los templos; no siempre se ocupan los oratorios; no siempre se asiste a los negocios, por calificados que sean. Horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descansa. Para este efecto se plantan las alamedas, se buscan las fuentes, se allanan las cuestas y se cultivan con curiosidad los jardines (p. 18)<sup>40</sup>.

Se trata, en efecto, de la reivindicación de un puesto privilegiado para la literatura, para la novela, como ficción, pasatiempo y conocimiento, como una experiencia de goce estético que es a la vez una experiencia moral y cognoscitiva; una *mentira* que esconde una *verdad* no dada, que le corresponde averiguar libremente al lector:

Heles dado nombre de ejemplares, y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso; y si no fuera por alargar este sujeto, quizá te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas, como de cada una de por sí. Mi intento ha sido poner en la plaza de nuestra república una mesa de trucos, donde cada uno pueda llegar a entretenerse, sin daño de barras; digo, sin daño del alma ni del cuerpo, porque los ejercicios honestos y agradables antes aprovechan que dañan (p. 18).

40. Esta declaración cervantina, en paridad con Boccaccio, choca frontalmente con el didactismo estético –aunque de altísima categoría literaria– de Mateo Alemán, cuya receta consiste en dorar la píldora de acibar del «consejo» mediante la «conseja» y en no dar libertad al lector sino guiarlo en la recta interpretación de su texto. Así, el alférez Luis de Valdés dice, en el «Elogio» a Mateo Alemán de la *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache*, que su libro «es una escuela de fina política, ética y económica» (Alemán, *Guzmán*, II, p. 361). La declaración de Cervantes, por otro lado, se apoya quizá también en los *Relatos verídicos* de Luciano (1996: 179): «Al igual que los atletas y quienes tratan de mantenerse en forma no sólo cuidan de su estado físico y entrenamiento, sino también de su oportuna relajación –por entender que es parte principal de su preparación–, asimismo interesa a los intelectuales, a mi parecer, tras una prolongada lectura de los autores más serios, relajar su mente y hacerla más vigorosa para su esfuerzo futuro. Resultaría acorde con ellos el descanso si tomaran contacto con aquellas lecturas... que presentan un contenido no ajeno a las Musas, como creo que ellos estimarán en el caso de esta obra; no sólo les atraerá lo novedoso del argumento, ni lo gracioso de su plan, ni el hecho de que contamos mentiras de todos los colores de modo convincente y verosímil, sino además...».

La idea comparece de nuevo en la conversación que mantienen sobre la literatura Preciosa y el paje-poeta:

La poesía es una bellísima doncella, casta, honesta, discreta, aguda, retirada, y que se contiene en los límites de la discreción más alta. Es amiga de la soledad; las fuentes la entretienen, los prados la consuelan, los árboles la desenojan, las flores la alegran, y, finalmente, deleita y enseñan a cuantos con ella comunican (*La gitanilla*, p. 60).

Y se remata, cerrando el círculo (prólogo, primera y última novelas) en el diálogo cruzado del alférez Campuzano, el autor, y el licenciado Peralta, el lector, sobre el estatuto real o imaginario de *El coloquio de los perros*, a través del cual se trasvasa la veracidad de la ficción del autor al receptor, que es quien dispone de la última palabra.

A la altura del capítulo IX del *Ingenioso hidalgo* el «escritor que compró su propio libro», en una estupenda humorada, cuenta que don Quijote de La Mancha, «luz y espejo de la caballería manchega», fue

el primero que en nuestra edad y en estos tan calamitosos tiempos se puso al trabajo y ejercicio de las andantes armas, y al de desfacer agravios, socorrer viudas, amparar doncellas, de aquellas que andaban con sus azotes y palafrenes y con toda su virginidad a cuestras, de monte en monte y de valle en valle: que si no era que algún follón o algún villano de hacha y capellina o algún descomunal gigante las forzaba, doncella hubo en los pasados tiempos que, al cabo de ochenta años, que en todos ellos no durmió un día debajo de tejado, y se fue entera a la sepultura como la madre que la había parido (*Don Quijote*, I, IX, 116-117)<sup>41</sup>.

La desidealización de la castidad femenina, antes de este divertido fragmento, la había hecho letra Boccaccio en la novela séptima de la segunda jornada y cuerpo en la figura de Alatiel, la hija del sultán de Babilonia que, prometida al rey del Algarbe, llegó, tras cuatro años de aventuras sin cuento por el Mediterráneo, virgen al matrimonio, o casi: «E essa, che con otto uomini forse diecemilia volte giaciuta era, allato a lui si coricò per pulcella e fecegliele credere che cosí fosse; e reina con lui lietamente poi piú tempo visse» (II: 7, p. 257).

La novela de Alatiel constituye una osada parodia del *romance* greco-bizantino<sup>42</sup> que Cervantes leyó detenida y fructuosamente: la aprovechó para la elaboración de *El amante liberal*, que mantiene asimismo una relación irónica con la novela helenística de amor y aventuras; para la configuración de la trágica historia de Taurisa, la doncella de Auristela, y los dos caba-

41. La dueña Marialonso advierte con la misma expresión a Loaysa de la condición de las criadas de la casa, que no de la joven Leonora: «Sabrá vuestra merced, señor mío, que, en Dios y en mi conciencia, todas las que estamos dentro de las puertas desta casa somos doncellas como las madres que nos parieron, excepto mi señora» (*El celoso...*, p. 353).

42. Cfr. Segre (1976b); véase también Barberi Squarotti (1983: 64-96).

llos que se disputan su amor, cuyo asunto no es otro que la sujeción de eros y tánatos (*Persiles*, I, XVII y XX); y para un detalle importante del episodio de Cardenio y Dorotea: el paso en que el enamorado de Luscinda muestra su amada a don Fernando, suscitando su embelesamiento (*Don Quijote*, I, XXIV).

Tras haber sido favorecido por el rey del Algarbe en una contienda resuelta favorablemente, el sultán de Babilonia le envía, en un navío, a su hija Alatiel como esposa. Durante el trayecto, se desata una violenta tormenta, que hace naufragar al barco en una playa de Mallorca, donde la bella sarracena es rescatada con parte de su séquito por el gentilhomme Pericon da Visalgo. Alatiel, consciente de que se halla en tierra de cristianos, persuade a sus criadas para que encubran su identidad a la vez que les exhorta «a conservare la loro castità» (II: 7, p. 232). Mas Pericon, abrasado de deseo, la embriaga con varios tipos de vinos una noche y yace con ella, haciéndole conocer por primera vez las delicias y encantos del sumo placer. Alatiel, a partir de aquí, se convierte, víctima de su propia hermosura, en un vendaval que encrespa los corazones de cuantos hombres la ven; los cuales, incapacitados de poder comunicar palabra alguna con ella, no sólo se sirven de acciones violentas para poseerla, sino que perecen dramáticamente; hasta Antioco, el primero con quien puede hablar porque conoce su lengua, el primero al que se entrega de verdad: «l'uno dell'altro pigliando sotto le lenzuola maraviglioso piacere» (II: 7, p. 247) y el primero que fallece de enfermedad.

De entre sus amantes, se impone destacar a los dos capitanes de la nave que la portan de Mallorca a Chiarenza —un puerto del Peloponeso—, porque su disputa sobre Alatiel, que termina con uno muerto y el otro malherido e incapacitado para gozarla, pudo inspirar a Cervantes la historia de Taurisa y los dos caballeros, limando los matices necesarios para adaptarla al cuerpo de su relato épico. E igualmente, al príncipe de Morea, que accede a que el duque de Atenas, que codicia verla por la belleza que la fama pregona de la sarracena, pueda contemplarla a su antojo, y a este, que hace lo propio con su cuñado Constanzio y su sobrino Manovello, por cuanto la torpeza que comenten ambos es, justamente, la misma de Cardenio cuando, una noche, después de haber cometido la imprudente alabanza de su amada, consiente que don Fernando, a la luz de una vela, mire y remire a Luscinda en sayo.

La suerte de Alatiel cambia cuando, en Pafos, reconoce a un servidor ocasional de su padre, llamado Antigono, al que, tras la agnición, le cuenta sus peripecias y él la ayuda a retornar a su patria. La guinda del cuento reside en que Alatiel, que es conminada por su padre a contar sus andanzas mediterráneas cual un nuevo Odiseo en Feacia o un Eneas en Cartago, improvisa, aconsejada por Antigono, una autobiografía, que es una hagiografía: le dice que, tras el naufragio, ha pasado los cuatros años encerrada en un convento de monjas; eso sí, sirviendo «a san Cresci in Valcava, a cui le femine di quel paese voglion molto bene» (II: 7, p. 254). Y desata así el fascinante poder de la palabra, de la que apenas ha podido hacer uso durante su periplo, de la literatura o de «aquella ciencia que llaman tropelía, que hace parecer una

cosa por otra» (*El coloquio de los perros*, p. 592). Como premio, obtiene la mano del rey del Algarbe.

La vinculación de *El amante liberal* con la novela de Boccaccio, aparte del uso paródico-burlesco de los resortes del género greco-bizantino, estriba en que, teniendo vidas paralelas hasta en la circularidad de sus trayectorias, la cristiana Leonisa es la contrafigura de la mora Alatiel, cuyas bellezas sin par codician y se disputan turcos y cristianos. Pero hay más: el poder manipulador del verbo. En efecto, la autobiografía espuria de Alatiel, que la redime en su reintegración a la sociedad, corre parejas con la falsa liberalidad de Ricardo en su escena de aparato, «porque no es posible que nadie pueda mostrarse liberal de lo ajeno» (*El amante liberal*, p. 158), tanto menos si es lo que desea. Exacto: el bravucón Ricardo, como la ingenua Alatiel, deviene un especialista del disimulo y el fingimiento.

De *El amante liberal*, más allá del elaborado retrato psicológico tanto de los personajes principales como de los secundarios, se han ponderado sus escenas de mar: los conocimientos náuticos que muestra el autor en la descripción de los bajeles y su puesta en funcionamiento, la tormenta que separa a los amantes, el naufragio de la heroína... Pues bien, no sería descabellado suponer que la escaramuza que pergeñan Hasán Bajá y Alí Bajá para apoderarse en alta mar de Leonisa pudiera derivar de dos novelas de Boccaccio, en las que acontece un episodio similar pero de resultado dispar, a saber: la cuarta de la cuarta jornada y la primera de la quinta. En aquella, Gerbino, hijo de Guillermo II de Sicilia, se enamora de oídas de la hija de rey de Túnez, que también suspira por su fama de apuesto y valiente caballero. El conflicto se desencadena cuando el rey de Túnez, sabedor del entusiasmo de su hija por un cristiano, acuerda con el rey de Granada dársela por esposa; para lo cual demanda garantías a Guillermo II de que no obstaculizará el traslado, a lo que accede. Pero otro es el sentir y el designio de su hijo, que organiza una flota para poder ver la belleza de su amada y hurtarla. El desenlace es la decapitación de la princesa sarracena a manos de sus propios hombres antes de entregársela a Gerbino, vencedor de la reyerta. La otra, la novela de Cimone, que en su primera parte versa, como *La dama boba* de Lope, sobre el poder educador del amor, narra en la segunda un suceso análogo, en que el joven rapta, en esta ocasión con éxito, a Efigenia cuando era trasladada en un navío para desposarse con el rodio Pasimundas<sup>43</sup>.

En *La española inglesa* Cervantes vuelve a hacer gala de su sabiduría y experiencia de la vida y costumbres del mar, en el episodio en que Ricaredo,

43. Aparte de las filiaciones clásicas y modernas (de Homero a Marino, de Ovidio a Stigliani) señaladas por Dámaso Alonso, Antonio Vilanova, Robert James y Ponce Cárdenas, consideramos que la espléndida escena en que Cimone contempla, estáticamente arrobado, la seductora belleza de Efigenia mientras sesteaba en un deleitoso prado campestre (V: 1, pp. 595-596) pudo ser tenida en cuenta por Góngora para la primorosa en que Galatea hace lo propio con Acis, en *La fábula de Polifemo*. Y antes, la secuencia en que Tirante observa por primera vez a Carmesina, aunque acontezca no a cielo descubierto sino en la penumbra de una cámara (Martorell, *Tirante el Blanco*, III, CXVIII).

nombrado general de la expedición por la muerte por apoplejía del barón de Lansac, tercia en el asalto de las galeras turcas al navío portugués, adquiere renombre de generoso al conceder la libertad a los cristianos tras la victoria y recupera a los padres de Isabela. Su historia de amor con la niña española que raptó Clotaldo, su padre, durante el saqueo inglés de la ciudad de Cádiz y que ha vivido y crecido en su casa como si fuera su hermana, siendo una cautiva, remite a la novela boccacesca de Gualtieri, conde de Amberes: la II: 8. Mientras el rey de Francia y su hijo guerrear con Alemania por el paso de la corona del Sacro Imperio Romano Germánico de un país a otro, el conde de Amberes permanece en París como vicario general del reino y protector de la reina y su nuera. Su gentileza y gallardía, sin embargo, enamoran a la joven princesa. Así que un día, resuelta en su intención, hace llamar a Gualtieri para una entrevista, donde le confiesa su amor. Pero el conde, que es, por cortés, no menos íntegro que fiel a su señor, desecha la propuesta. Ella, al verse despreciada, le incrimina (cual una nueva Fedra) de haber querido forzarla, obligándole a huir.

Un inciso. Cervantes utiliza el motivo de la falsa acusación en *La gitanilla*, en *El laberinto de amor*, en el intento de seducción de Altisidora a don Quijote en el *Ingenioso caballero*, en el episodio de Renato, Eusebia y Libsomi y en la denuncia de Hipólita a Periandro, en el *Persiles*. Se trata de un motivo más que habitual en la literatura, popular y culta, de todos los tiempos como para poder determinar con propiedad las deudas. Pero por transcurrir en París, por el ambiente cortesano-caballeresco en que acaece, por la pérdida del elevado rango social del acusado, por el arrepentimiento en el lecho de muerte del acusador y la subsiguiente rehabilitación del calumniado, pensamos que la delación falaz de esta novela podría estar patente en el episodio de Renato, Eusebia y Libsomi (cfr. Muñoz Sánchez, 2008: 219-221).

Retomemos el hilo: Obligado, pues, a huir, el conde de Amberes desembarca en Inglaterra, con sus dos hijos, Luigi, de nueve años, al que muda el nombre por el de Perotto, y Violante, de seis, a la que llama Giannetta. Demandando limosna una mañana en la puerta de una iglesia de Londres, se fija en la niña la esposa de un mariscal del rey y le solicita a Gualtieri que le permita educarla en su casa como si fuera su hija. Gualtieri, apremiado por las circunstancias, se lo concede. En su nuevo hogar «Violante, chiamata Giannetta» (II: 8, p. 268) crece en edad y en hermosura despertando el amor del hijo de sus padres adoptivos, que enferma irremisiblemente; hasta que un día, «un medico assai giovane ma in iscienza profondo molto» (II: 8, p. 270), repara en que el pulso del joven se acelera cuando Giannetta pasa a su lado o entra en la estancia en la que se encuentra, entonces les revela a sus padres el dictamen del mal de amores de su hijo. Los cuales, tras deliberar acerca de la desigualdad social que los separa y sondear inútilmente otros remedios, autorizan el casamiento de su hijo con su criada-hija. Tenemos, pues, dos niñas desarraigadas, Violante e Isabela, arrastradas por la fuerza de las vicisitudes a morar en la capital de Inglaterra, Londres, en casas ajenas, a medio camino entre la servidumbre y la adopción; de ellas, al crecer en belleza no más que en honestidad, se cautivan, hasta la *aegritudo*, sus jóvenes hermanos putativos,

Giachetto Lamien y Ricaredo; hijos únicos que, al desposarse con ellas, las elevan de su ambivalente condición familiar a nueras del mismo estrato social que sus padres.

Quizá la escena más emotiva de *La española inglesa*, desde el punto de vista sentimental, no sea otra que el beso de Ricaredo en el rostro deformado de Isabela. Leamos el pasaje:

«Yo, Isabela, desde el punto que te quise fue con otro amor de aquel que tiene su fin y paradero en el cumplimiento del sensual apetito; que, puesto que tu corporal hermosura me cautivó los sentidos, tus infinitas virtudes me aprisionaron el alma, de manera que si hermosa te quise, fea te adoro; y para confirmar esta verdad, dame esa mano. Y dándole ella la derecha y asiéndola él con la suya...» Ella no supo qué decir, ni hacer otra cosa que besar muchas veces la mano de Ricaredo y decirle, con voz mezclada con lágrimas, que ella le aceptaba por suyo y se entregaba por su esclava. Besola Ricaredo en el rostro feo, no habiendo tenido jamás atrevimiento de llegarse cuando hermosa (*La española...*, p. 248).

En la novela séptima de la décima jornada cuenta Pampinea la historia de la joven Lisa, que enferma de amor al prendarse del rey Pedro I el Grande el día en que toma posesión de Sicilia. Lisa, consciente de la imposibilidad de satisfacer su anhelo por el abismo social que los separa, «come la neve al sole si consumava» (X: 7, p. 1169). Sin embargo, por mediación del *cantatore* Minuccio d'Arezzo, el rey se entera de la pasión que suscita en la joven hija de un boticario y, conmovido, decide visitarla. Cabe la cama donde ella está postrada, pasa un diálogo sólo entendido por ellos, pues el resto desconoce el amor que Lisa siente por el rey, mientras Pedro I le sostiene la mano enferma. «La giovane, sentendosi toccare alle mani di colui il quale ella sopra tutte le cose amava, come che ella alquanto si vergognasse, pur sentiva tanto piacere nell'animo quanto si stata fosse in Paradiso» (X: 7, p. 1175). Días más tarde, el rey, en deliberación con la reina, a la que cuenta el suceso, decide casarla honrosamente con un gentilhomme de su séquito, y va, con la nueva, a visitarla de vuelta. Lisa, restablecida ya, escucha las palabras del rey, que le reclama como premio «un sol bascio... E presole con amenduni le mani il capo le basciò la fronte» (X: 7, pp. 1176 y 1178). La afección de Isabela y Lisa y el salutífero acto de magnificencia de Ricaredo y Pedro I para con ellas, signado sucesivamente en tomarlas la mano y besarlas en la frente, parece, en consecuencia, enlazar el paso de ambas novelas.

La resolución de Ricaredo de desposarse con Isabela, pese a su deformación por obra del envenenamiento de la madre del conde Arnesto, acarrea un tenue conflicto entre sus intereses matrimoniales y los de sus padres, que han vuelto a considerar su enlace con Clisterna, «la doncella de Escocia con quien primero que con Isabela tenían concertado casar a Ricaredo» (*La española inglesa*, p. 247). Para impedirlo, proyecta una peregrinación a Roma, y les pide a los padres de Isabela y a ella que «le aguardasen en Cádiz o en Sevilla dos años» (*La española inglesa*, p. 249). El tiempo de espera forma

parte de un motivo folclórico, el de la boda estorbada (N681), que se pierde en la noche en los tiempos, pero que estaba en el candelero en la época de redacción de las *Novelas ejemplares*, y que se puede resumir así: dos cónyuges se ven obligados a separarse y se ponen un plazo de tiempo de espera antes de tomar una resolución; pasado el cual, el que se queda, creyendo que el otro ha muerto, decide casarse de nuevo; entonces, justo cuando se está celebrando la ceremonia, el otro irrumpe para impedirlo. El motivo informa la trama de la *Odisea* de Homero que, recordemos, Gonzalo Pérez, secretario de Felipe II y padre de Antonio Pérez, tradujo en dos impulsos en 1550 y 1556; la noche 385 de las *Mil y una noches* y otros cuentos de compilaciones orientales; numerosas baladas y canciones de distintas zonas de Europa, entre ellas España, pues se conserva en romances como *La condesita* y *El conde Dirlos*, que tuvo una amplísima difusión en el siglo XVI; también en la cuentística medieval tanto religiosa como profana, como el milagro 47 de los *Miracoli della Madonna* de Duccio di Gano; y, por supuesto, una novela del *Decamerón*, la novena de la décima jornada: la de micer Torello. Del cuento del *Decamerón* podría derivar una comedia de Lope, *Viuda, casada y doncella*, y una de las *Novelas a Marcia Leonarda*, *La prudente venganza*, y asimismo *El pintor de su deshonor* de Calderón<sup>44</sup>. Cervantes se muestra tan extraordinariamente original respecto a la tradición que es imposible determinar con solvencia su intertexto principal, si es que es uno solo; lo cual no menoscaba que se adhiera a un campo de referencia literario en el que hay un antecedente boccacesco que, seguro, leyó, tal y como sucede con sus reiteradas versiones del cuento de «los dos amigos». Su singularidad estriba en que muda a los cónyuges por novios, la expectativa de segundas nupcias por el convento y, sobre todo, en que el pretendiente rival de Ricaredo, el nuevo esposo con el que está a punto de enlazarse Isabela, es nada menos que Dios: «¡Detente, Isabela, detente, que mientras yo fuere vivo no puedes ser tú religiosa!» (*La española inglesa*, 256). El mismo motivo lo retomará Cervantes en el episodio de Manuel de Sosa Coitiño y Leonor (*Persiles*, I, IX-XI, y III, I) y en la historia de Periandro y Auristela, en el *Persiles*, ensayando otras perspectivas. En el primer caso, la dama portuguesa, aún cuando su amante arriba en el plazo estipulado, no se desposa con él sino con Cristo: «Yo no os dejo por ningún hombre de la tierra, sino por uno del cielo, que es Jesucristo, Dios y hombre verdadero» (*Persiles*, I, X, p. 204). Con ello provoca la muerte por amores de Manuel, cuya pasión acaba sepultada en la nieve de la isla helada, y después, la suya propia, no se sabe si «por la estrechez de la que hacía siempre, o ya por el sentimiento del no pensado suceso» (III, I, p. 437). En la historia medular de la *Historia setentrional* el plazo, que son también dos años, es la llegada a Roma, cuya peregrinación, como la de Ricaredo, no es

44. Donald McGrady (2003) ha analizado el motivo, pero no menciona la *Odisea*, que es el origen, y no se ha percatado de las reelaboraciones cervantinas. Véase también la bibliografía que aporta Branca en la nota al rötulo-resumen de la novela de micer Torello, en su edición del *Decamerón*, pp. 1180-1181.

tanto deísta cuanto un pretexto. Una vez en la ciudad santa Auristela, como Leonora, opta, en primera instancia, por profesar en un convento, para, a la postre, desposarse con Periandro impelida más por las circunstancias que por decisión propia. Lo más sorprendente, en cualquier caso, es que el casamiento acaece extramuros de Roma, fuera de la iglesia, por apretón de manos y oficiando de sacerdote en la ceremonia Magsimino, el hermano de Persiles y el prometido de Sigismunda.

Cervantes, a su modo y en función de lo que le permite la ideología dominante de su tiempo, es tan subversivo como Boccaccio: uno y otro promulgan el amor humano como ley natural; en el caso de Cervantes, como modo de inserción en el ciclo de la vida, que sanciona el matrimonio tras un proceso de aprendizaje y purificación de los amantes. Y puede llegar a ser igual de licencioso, a mostrar sin tapujos la lubricidad, como sucede en el entremés de *El viejo celoso*, en aquella memorable escena en que, pared por medio, doña Lorenza narra, engañando con la verdad, pues «el engañar con la verdad es cosa / que ha parecido bien» (Lope, *Arte nuevo*, vv. 319-320), las excelencias eróticas de su galán a Cristinica, Hortigosa y Cañizares, su celoso marido. Una secuencia que Cervantes pudo emular de la divertidísima *novella* cuarta de la tercera jornada del *Decamerón*: la del viejo beatón Puccio di Rinieri y su joven esposa Isabetta. En ella narra Pánfilo cómo don Felice, conventual de san Pancracio, idea un ardid para seducir a Isabetta, consistente en hacer sabedor a Puccio el modo de ganarse la bienaventuranza o la santidad. Para ello Puccio habrá de pasar toda la noche haciendo penitencia crucificado sobre una tabla en un cuarto de su casa, rezando trescientos padrenuestros y otros tantos avemarías y mirando por un agujero al cielo, dando gracias al Señor por la creación. Mientras tanto, en una habitación contigua «da quella diviso che da un sottilissimo muro» (III: 4, pp. 365-366), el religioso y su mujer se deleitan con sabrosos manjares y los placeres de la carne. Una complacencia que no puede dejar ni de percibir ni de comentar el penitente con su mujer, que obra como doña Lorenza:

Avendo già detti cento de' suoi paternostri, fatto punto quivi, chiamò la donna senza muoversi e domandola ciò che ella faceva. La donna, che mottegevole era molto, forse cavalcando allora la bestia di san Benedetto o vero di san Giovanni Gualberto, rispose: «Gnaffé, marito mio, io mi dimeno quanto io posso». Disse allora frate Puccio: «Come ti dimeni? che vuol dir questo dimenare?». La donna ridendo (e di buon'aria e valente donna era e forse avendo cagion di ridere) rispose: «Come non sapete voi quello che questo vuol dire? Ora io ve l'ho udito dire mille volte: 'Chi la sera non cena, tutta notte si dimena'». Credetesi frate Puccio che il digiunare le fosse cagione di non potere dormire e per ciò per lo letto si dimenasse; per che egli di buona fede disse: «Donna, io t'ho ben detto: 'Non digiunare'; ma, poiché pur l'hai voluto fare, non pensare a ciò, pensa di riposarti; tu dai tali volte per lo letto, che tu fai dimenar ciò che ci è». Disse allora la donna: «Non ve ne caglia, no; io so ben ciò ch'io mi fo: fate pur ben voi, ché io farò ben io se io potrò». Stettesi adunque cheto frate Puccio e rimise mano a' suoi paternostri (III: 4, pp. 366-367).

Más allá de ironizar a propósito de las falsas devociones, el conflicto de la *novella* boccacciana estriba en el motivo tradicional del viejo y la niña, cuyo matrimonio constituye un error, un atentado contra la naturaleza, aunque autorizado por la sociedad, por cuanto el marido se ve incapacitado de poder satisfacer el deseo y la voluptuosidad de la joven esposa:

La moglie, che monna Isabetta aveva nome, giovane anconra di ventotto in trenta anni, fresca e bella e ritondetta che pareva una mela casolana, per la santità del marito, e forse per la vecchiezza, faceva molto spesso troppo piú lunghe diete che voluto non avrebbe; e quando ella si sarebbe voluta dormire o forse scherzar con lui, e egli le raccontava la vita di Cristo e le prediche di frate Nastagio o il lamento della Magdalena o così fatte cose (III: 4, p. 361).

Cervantes recrea el motivo, además de en el entremés citado, en varias ocasiones a lo largo de su obra. En *La Galatea* se pinta en escorzo el «milagro de amor» que supone «ver enamoradas las canas de Arsindo de los pocos y verdes años de Maurisa» (V, p. 346); esta es la única ocasión en que está retratado dúctilmente. En el *Ingenioso caballero* sobrevuela la jocosidad tentativa de Altisidora, la desenvuelta «pulcela tierna», de conquistar a don Quijote. En *El juez de los divorcios* se cuenta la historia de Mariana y el Vejete, en la que se cuestiona el abismo insondable que media entre el «invierno de mi marido» y «la primavera de mi edad» (*Entremeses*, p. 21), cifrada en los continuos achaques de salud que engendra la ancianidad. En el *Persiles* se reelabora hasta en tres ocasiones: en las pretensiones amorosas que alberga el anciano rey Policarpo para con Auristela, que le conducen a su destrucción y la de su reino; la senil pasión que suscita en el rey Leopoldio de Danea la joven doncella de su finada esposa; y el relato del polaco Ortel Banedre y Luisa la talaverana. Es, además, en el *Persiles* donde el narrador externo, en uso de su función ideológica, denuncia severamente estos amores descompensados:

Los ímpetus amorosos que suelen parecer en los ancianos se cubren y disfrazan de amor con la capa de la hipocresía; que no hay hipócrita, si nos es conocido por tal, que dañe a nadie sino a sí mismo, y los viejos, con la sombra del matrimonio, disimulan sus depravados apetitos (II, VII [2.<sup>a</sup> parte], p. 327).

En las *Novelas ejemplares*, por fin<sup>45</sup>, se recrea en la historia del Cadí de Nicosia y Halima, en *El amante liberal*, donde se subraya la insatisfacción sexual, que induce a la esposa, como en la *novella* de Boccaccio, a pretender a su esclavo cautivo Ricardo-Mario: «poco contenta de los abrazos flojos de su anciano marido, con facilidad dio lugar a un mal deseo» (*El amante libe-*

45. Aunque no hay que olvidar las pasiones homosexuales que suscitan niños o jóvenes cristianos en ancianos turcos, tratadas con suma crudeza tanto en *El trato de Argel* como en *Los baños de Argel*, y cómicamente en *La gran sultana*.

ral, p. 138). Y en *El celoso extremeño*, donde Cervantes desarrolló el tema en toda su magnitud; para lo cual tejió una sutilísima red intertextual con varias *novelle* del *Decamerón*, que la convierten en una especie de síntesis o crisol de todas ellas, al tiempo que las trasciende.

*El celoso extremeño*, en efecto, se vincula por el tema del viejo y la niña y el conflicto sexual que comporta, aparte de con la *novella* del *frate* Puccio, con la décima de la segunda jornada, la de Ricciardo di Chinzica y Bartolomea, en la que el anciano juez de Pisa, como Carrizales, termina por reconocer su yerro, «la sua follia d'aver moglie giovane tolta essendo sposato, dolente e tristo» (II: 10, p. 313), antes de morir al verse menospreciado por su mujer en favor del corsario Paganino da Mónaco; y con la décima de la cuarta jornada, la del médico Mazzeo della Montagna<sup>46</sup>. Por el tema de los celos, su reprobación y la asunción de la culpa final del marido celoso se relaciona con las novelas cuarta (la de Tofano y *monna* Ghita), quinta (la del mercader de Rímimi)<sup>47</sup> y octava (la de Arriguccio Berlinghieri y *madonna* Sismonda) de la séptima jornada. Por la arenga de la dueña Marialonso a Leonora, embebida en la voz de la instancia enunciativa, por que no desperdicie la ocasión de saborear las prometedoras caricias de Loaysa, con la novela décima de la quinta jornada, la de Pietro di Vinciolo, en la que su mujer, por su homosexualidad, es azuzada a disfrutar de las voluptuosidades eróticas por una vieja celestina. Por la escena en que Carrizales sorprende a Leonora en brazos del virote Loaysa, con la sexta de la segunda jornada, la novela de *madama* Beritola, en la que su hijo Giuffredi, bajo el seudónimo de Giannotto, y Spina son cogidos en flagrante por los padres de ella en un prado mientras se complacían; con la primera de la cuarta jornada, la tragedia feudal en la que Ghismonda y Guiscardo son observados por el padre de ella, Tancredo, mientras se solazan en su cuarto; con la quinta de la cuarta jornada, la tragedia burguesa en que Lisabetta y Lorenzo son pillados, una noche, por el mayor de los hermanos de ella; con la cuarta de la quinta jornada, en que Caterina y Ricciardo Manardi son cogidos por el padre de ella, Lizio da Valbona, dormidos y abrazados, tras haber pasado la noche juntos; y con la sexta de la quinta jornada, en la que, como en la novela anterior, Restituta y

46. Mazzeo della Montagna –como Carrizales– «già all'ultima vecchiezza venuto, avendo presa per moglie una bella e gentil giovane della sua città» –como hace Felipo con Leonora, a la que pretende comprar su voluntad con regalos– «di nobili vestimenti e ricchi e d'altre gioie e tutto ciò che a una donna può piacere meglio che altra della città teneva fornita; vero è che ella il piú del tempo stava infreddata, sí come colei che nel letto era male dal maestro tenuta coperta» (IV: 10, p. 571).

47. En esta novela, precedida en su introito por una diatriba de Fiammetta contra los celosos se cuenta que «Fu adunque in Arimino un mercatante ricco e di possessioni e di denari assai, il quale avendo una bellissima donna per moglie di lei divenne oltre misura geloso... E così ingelosito tanta guardia ne prendeva e sí stretta la tenea, che forse assai son di quegli che a capital pena son dannati, che no sono da' pregionieri con tanta guardia servati. La donna, lasciando stare che a nozze o a festa o a chiesa andar potesse o il pié della casa trarre in alcun modo, ma ella non osava farsi a alcuna finestra né fuor della casa guardare per alcuna cagione; per la qual cosa la vita sua era pessima, e essa tanto piú impazientemente sosteneva questa noia quanto meno si sentiva nocente» (VII: 5, pp. 822-823).

Gian Procida son prendidos por el rey Federico de Sicilia, que pensaba hacerla su amante a ella, al sorprenderlos abrazados mientras reposaban juntos tras haber cohabitado. Por la cuestión del adulterio, con todas las *novelle-beffa* boccaccianas sobre el tema, en especial las de la jornada séptima, sustentadas en un esquema triangular más o menos fijo, compuesto por un marido necio, una esposa lista y un amante que se aprovecha de la coyuntura (cfr. Segre, 1976a). *El celoso extremeño*, no obstante las múltiples relaciones intertextuales, es un progreso, una evolución, una superación de este tipo de relatos, así de Boccaccio como de otros *novellieri* posteriores, por mor de la mayor y dispar profundidad psicológica de los personajes, que aproxima la novela a la tragedia, por la trasposición de la mecánica relación causa-efecto –pero sin vulnerar, sólo tensar, la lógica interna de la acción basada en la ley de la probabilidad o necesidad– que contraría las expectativas, lo que libera a los personajes y sus comportamientos de determinaciones previas y comporta el quiebro inesperado, y por un extraño final ambiguo e irónico.

Un aspecto sumamente llamativo de la obra de Cervantes, en general, y de las *Novelas ejemplares*, en singular, es la brillantez efectista con que presenta a algunos de sus personajes. Piénsese en el retrato progresivo que se va perfilando de Preciosa y Constanza en *La gitanilla* y en *La ilustre fregona*, respectivamente; en la entrada de Leonisa en la tienda de Hazán Bajá vestida a la turquesca, en *El amante liberal*; el encuentro de Rincón y Cortado en la venta del Molinillo y la bajada de Monipodio al patio, en *Rinconete y Cortadillo*; la aparición de Isabela vestida a la española ante la reina Isabel o la de Ricaredo armado de caballero, en *La española inglesa*; la descripción de Loaysa al ser iluminado por la vela de un candil de arriba abajo por el corro de palomas, en *El celoso extremeño*; la intempestiva arribada de Teodosia al atardecer a la posada de Castilblanco, en *Las dos doncellas*; o, en fin, la salida del alférez Campuzano del hospital de la Resurrección de curarse unas bubas, flaco, pálido y sirviéndole de báculo la espada, en *El casamiento engañoso*. Pues bien, la teatral que prepara doña Estefanía, para su hijo Rodolfo, de Leocadia, hábilmente vestida para la ocasión, con Luisico de la mano y «dos doncellas, alumbrándola con dos velas de cera en dos candeleros de plata» (*La fuerza de la sangre*, p. 320), podría estar trazada sobre la no menos espectacular que de *madonna* Catalina idea micer Gentile para su marido Niccoluccio, quien, tras haberla dado por muerta, ignora que esté aún viva, en X: 4:

Chiamati [Gentile] due de' suoi famigliari, gli mandò alla donna [Catalina], la quale egli egregiamente avea fatta vestire e ornare, e mandolla pregando che le dovesse piacere di venire a far lieti i gentili uomini della sua presenza. La qual, preso in braccio il figliolin suo bellissimo, da' due famigliari accompagnata nella sala venne (X: 4, p. 1144).

Hay otras posibles concurrencias entre relatos de Boccaccio y Cervantes, como por ejemplo la novela quinta de la quinta jornada, la de la niña que Guidotto da Cremona deja a Giacomín da Pavía, que al crecer, se disputan, Giannol di Severino y Minghino de Mingole, la cual podría ejercer influencia,

por determinados motivos (la niña conseguida en un saqueo, su reconocimiento mediante señales corporales identificadoras, la disputa de dos rivales por su amor, la pelea en la puerta de la casa de la amada, etc.) en *La gitanilla*, *El amante liberal*, *La española inglesa*, *La ilustre fregona* y *La señora Cornelia*; o el principio de la novela séptima de la séptima jornada, la de Lodovico, quien, enamorado de oídas de la fama de la belleza de *madonna* Beatrice, se encamina a la bulliciosa Bolonia a conocerla habiendo dicho a su padre que iba en peregrinación al Santo Sepulcro, que tal vez es emulada en *La ilustre fregona*<sup>48</sup> y en el comienzo de *La señora Cornelia*. Pero la más significativa, sin duda, para cerrar este inventario, habida cuenta del profeminismo que singulariza a los dos escritores, son los discursos de mujer: así, los del abad-princesa de Inglaterra (II: 3), Fiordaliso (II: 5), Alatiel (II: 8), Bartolomea (II: 10), la innominada dama malmaridada (III: 3), Giletta (III: 9), Ghismonda (IV: 1), la mujer de Pietro di Vinciolo (V: 10), Beatrice (VII: 7), Lidia (VII: 9), y los de Preciosa, Leonisa, Leocadia, Teodosia y Leocadia, Cornelia, doña Estefanía, la Cañizares, y agréguese los de Galatea, Gelasia, Marcela, Dorotea, doña Rodríguez, Ana Félix, Transila, Rosamunda, Ruperta o Isabela Castrucho.

## CIERRE

2013 conmemora el séptimo centenario del natalicio de Giovanni Boccaccio, acaecido un día de junio o julio, probablemente en la ciudad de Florencia, y el cuarto de la publicación de la *Novelas ejemplares*. Cumple decir para terminar que la colección de novelas cervantinas empieza justo donde termina el *Decamerón*. Pero con la seguridad de que sin su magisterio el paso de la *novella* a la *novela* no habría sido posible.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

Alarcos García, Emilio (1950). «Cervantes y Boccaccio», en *Homenaje a Cervantes*, F. Sánchez-Castañer (ed.), 2 vols. Valencia: Mediterráneo, t. II, pp. 195-235.

48. Compárese este pasaje con el análogo en que Carriazo y Avendaño escuchan, en Illescas, a dos mozos de mulas ponderar la belleza de la fregona ilustre: «E quivi dimorando, avvenne che certi cavalieri li quali tornati erano dal Sepolcro, sopravvenendo a un ragionamento di giovani, nel quale Lodovico era, e udendogli fra sé ragionare delle belle donne di Francia e d'Inghilterra e d'altre parti del mondo, cominciò l'un di loro a dir che per certo di quanto mondo egli aveva cerco e di quante donne vedute aveva mai, una simigliante alla moglie d'Egano de' Galluzzi di Bologna, madonna Beatrice chiamata, veduta non avea di bellezza: a che tutti i compagni suoi, che con lui insieme in Bologna l'avean veduta, s'accordarono. La qual cosa ascoltando Lodovico, che d'alcuna ancora innamorato non s'era, s'accese in tanto disidero di doverla vedere, che a altro non poteva tenere il suo pensiero; e del tutto disposto d'andare infino a Bologna a vederla e quivi ancora dimorare se ella gli piacesse, fece veduta al padre che al Sepolcro voleva andaré... Postosi adunque nome Anichino, a Bologna pervenne» (VII: 7, pp. 840-841).

- Alemán, Mateo (2012). *Guzmán de Alfarache*, Luis Gómez Canseco (ed.). Barcelona: RAE.
- Alighieri, Dante (2011). «Vita Nova», en Marco Santagata (dir.), Guglielmo Gorni (ed.), *Opere I*. Milán: Mondadori, pp. 745-1063.
- Arce, Joaquín (1978). «Boccaccio nella letteratura castigliana: panorama generale e rassegna bibliografico-critica», en F. Manzoni (ed.), *Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*. Florencia: Olschki, pp. 64-105.
- Asor Rosa, Alberto (1992). «Decameron, di Giovanni Boccaccio», *Letteratura italiana. Le Opere, I. Dalle Origine al Cinquecento*. Turín: Einaudi, pp. 473-591.
- Avalle-Arce, Juan Bautista (1975). «Una tradición literaria: el cuento de los dos amigos», en *Nuevos deslindes cervantinos*. Barcelona: Ariel, pp. 153-212.
- Avalle-Arce, Juan Bautista (1990). «*Amadis de Gaula*»: *El primitivo y el de Montalvo*. México DF: FCE.
- Bandello, Matteo (1952). *Tutte le opere*, F. Flora (ed.), 2 vols. Milán: Mondadori (3.<sup>a</sup> ed.).
- Barberi Squarotti, Giorgio (1983). *Il potere della parola. Studi sul «Decameron»*. Nápoles: Federico & Ardia.
- Battaglia Ricci, Lucia (1987). *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del «Trionfo della Morte»*. Roma: Salerno.
- Battaglia Ricci, Lucia (2008). *Boccaccio*. Roma: Salerno (2.<sup>a</sup> ed.).
- Bembo, Pietro (1978). *Prose della volgar lingua*, en Mario Pozzi (ed.), *Trattatisti del Cinquecento I*. Milán-Nápoles: Riccardo Ricciardi-Mondadori, pp. 51-284.
- Blasco, Javier (2005). «Novela («mesa de trucos») y ejemplaridad («historia cabal y de fruto»)», Estudio preliminar a J. García López (ed.), *Cervantes, Novelas ejemplares*. Barcelona: Galaxia Gutenberg-CECE, pp. XIII-XLIII.
- Boccaccio, Giovanni (1974). *Decameron*, edición diplomático-interpretativa del autógrafo Hamilton 90, a cargo de Ch. S. Singleton. Baltimore-Londres: The Johns Hopkins University Press.
- Boccaccio, Giovanni (1992). *Decameron*, Vittore Branca (ed.), 2 vols. Turín: Einaudi.
- Boccaccio, Giovanni (1965). *Corbaccio*, en Pier Giorgio Ricci (ed.), *Opere en versi. Corbaccio. In laude di Dante. Prose latine. Epistole*. Milán-Nápoles: Riccardo Ricciardi, 1965, pp. 469-561.
- Bonciani, Francesco (1993). *Lección acerca de la composición de las novelas*, en M.<sup>a</sup> J. Vega Ramos, *La teoría de la «novella» en el siglo XVI. La poética neoaristotélica ante el «Decamerón»*. Salamanca: Johannes Cromberger, pp. 99-143.
- Bonilla, Rafael (2011). ««Proemio» e «Introducción a las novelas» del *Teatro popular* de Francisco Lugo y Dávila: estudio y edición», *Edad de Oro*. XXX, pp. 25-68.
- Branca, Vittore (1991). *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio II*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Branca, Vittore (1992a). «Una chiave di lettura per il *Decameron*. Contemporaneizzazione narrativa ed espressivismo linguistico», intr. a Giovanni Boccaccio, *Decameron*, V. Branca (ed.), 2 vols. Turín: Einaudi, t. I, pp. VII-XXXIX.
- Branca, Vittore (1992b). «La vita e le opere di Giovanni Boccaccio», intr. a Giovanni Boccaccio, *Decameron*, V. Branca (ed.), 2 vols. Turín: Einaudi, t. I, pp. XLI-LXXXVI.
- Branca, Vittore (2010). *Boccaccio medievale*. Milán: BUR.
- Bruni, Francesco (1990). *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*. Bologna: Il Mulino.
- Cacho Blecua, José Manuel (1986). «El entrelazamiento en el *Amadis* y en las *Sergas de Esplandián*», en *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, 3 vols. Barcelona: Quaderns Crema, t. I, pp. 235-271.
- Cervantes, Miguel de (1996). *La Galatea*, F. Sevilla y A. Rey Hazas (eds.). Madrid: Alianza (*Obra completa*, vol. 1).
- Cervantes, Miguel de (2005a). *Don Quijote de La Mancha*, Instituto Cervantes (ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg-CECE.

- Cervantes, Miguel de (2005b). *Novelas ejemplares*, Jorge García López (ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg-CECE.
- Cervantes, Miguel de (1998). *Entremeses*, F. Sevilla y A. Rey Hazas (eds.). Madrid: Alianza (*Obra completa*, vol. 17).
- Cervantes, Miguel de (2004). *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Carlos Romero Muñoz (ed.). Madrid: Cátedra (5.ª ed.).
- Colón, Isabel (2001). *La novela corta del Siglo XVII*. Madrid: Laberinto.
- Farinelli, Arturo (1929). *Italia e Spagna*, 2 vols. Turín: Fratelli Bocca.
- Forcione, Alban K. (1982). *Cervantes and the Humanist Vision: A Study of Four "Exemplary Novels"*. Princeton: Princeton University Press.
- González de Amezáia y Mayo, Agustín (1951). «Formación y elementos de la "novela cortesana"», en *Opúsculos histórico-literarios*, 3 vols. Madrid: CSIC, t. I, pp. 194-279.
- González de Amezáia y Mayo, Agustín (1982). *Cervantes, creador de la novela corta española*, 2 vols. Madrid: CSIC.
- González Ramírez, David (2011). «En el origen de la novela corta del Siglo de Oro: los *novellieri* en España», *Arbor*. 752, pp. 1221-1243.
- Grimaldi, Emma (1987). *Il privilegio di Dioneo. L'eccezione e la regola nel sistema «Decameron»*. Nápoles: Edizione Scientifiche Italiane.
- Güntert, Georges (2001). «Cervantes, lector de Boccaccio: Huellas y reflejos de la «X Giornata» del *Decamerón* en las *Novelas ejemplares*», *Actas del V Congreso Internacional Siglo de Oro*. Madrid: Iberoamericana, pp. 680-690.
- Güntert, Georges (2007). *Cervantes: Narrador de un mundo desintegrado*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- Hernández Esteban, María (2001). «Boccaccio editor y su «edición» del marco del *Decamerón*», *Cuadernos de Filología Italiana*, número extraordinario, pp. 71-93.
- Hernández Esteban, María (2005). «El *Decamerón* como viaje de regeneración. Notas sobre su modernidad», *Revista de Filología Románica*. XXII, pp. 183-192.
- Hernández Esteban, María (2007). «Cervantes lettore di Boccaccio? La cornice del *Decameron* modello di un episodio della *Galatea* di Cervantes», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*. X, pp. 41-62.
- Hernández Esteban, María (2009). «Boccaccio y Cervantes: posibles fuentes italianas de *La cueva de Salamanca*», *Quaderns d'Italià*. 14, pp. 77-97.
- Hutchinson, Steve (2005). «Luciano: precursor de Cervantes», en *Cervantes y su mundo*, K. Reichenberger y D. Fernández-Mora (eds.). 3 vols. Kassel: Reichenberger, t. III, pp. 241-262.
- Krömer, Wolfram (1979). *Formas de la narrativa breve en literaturas románicas hasta 1700*, trad. de J. Conde. Madrid: Gredos.
- Laspéras, Jean-Michel (1987). *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*. Montpellier: Editions du Castillet.
- Laspéras, Jean-Michel (1999). «La novela corta: hacia una definición», en *La invención de la novela*, Jean Canavaggio (ed.). Madrid: Casa de Velázquez, pp. 307-318.
- Luciano (1996). *Relatos verídicos*, en *Obras*, José Alsina Clota (intr. general), Andrés Espinosa (ed.), 4 vols. Gredos: Madrid, t. I, pp. 176-227.
- Lugo y Dávila, Francisco (2009). *Teatro popular*, en M.ª de los Ángeles Arcos Pardo, *Edición y estudio del "Teatro popular" de Francisco Lugo y Dávila*, Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense, pp. 41-272.
- McGrady, Donald (2003). «Un cuento de las *Mil y una noches* en Boccaccio, Lope de Vega, Calderón, Corneille, Lesage y otros», *Bulletin Hispanique*. 105 (2.º), pp. 465-481.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino (2008). *Orígenes de la novela*, 2 vols. Madrid: Gredos, 2008.
- Meregalli, Franco (1971). «La literatura italiana en la obra de Cervantes», *Arcadia*. VI, pp. 1-15.

- Muñoz Sánchez, Juan Ramón (2007a). «Tradición e innovación en el episodio de Ruperta, la “bella matadora” del *Persiles*», *Revista de Filología Española*. LXXXVII, pp. 103-130.
- Muñoz Sánchez, Juan Ramón (2007b). «Ortel Banedre, Luisa y Bartolomé: análisis estructural y temático de un episodio del *Persiles*», *Criticón*. 99, pp. 125-158.
- Muñoz Sánchez, Juan Ramón (2008). «“Los vírgenes esposos del *Persiles*»: el episodio de Renato y Eusebia», *Anales Cervantinos*. XL, pp. 205-228.
- Muñoz Sánchez, Juan Ramón (2011). «“Escribía / después de haber los libros consultado”: a propósito de Lope y los *novellieri*, un estado de la cuestión (con especial atención a la relación con Giovanni Boccaccio), parte I», *Anuario de Lope de Vega*. XVII, pp. 85-106.
- Muñoz Sánchez, Juan Ramón (2012). *De amor y literatura: hacia Cervantes*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- Muñoz Sánchez, Juan Ramón (2013a). «La novela de Cervantes y las primeras novelas picarescas», *Revista de Filología Española*. XCIII (1.º), pp. 103-132.
- Muñoz Sánchez, Juan Ramón (2013b). «“Escribía / después de haber los libros consultado”: a propósito de Lope y los *novellieri*, un estado de la cuestión (con especial atención a la relación con Giovanni Boccaccio), parte II», *Anuario de Lope de Vega*. XIX, pp. 116-119.
- Muñoz Sánchez, Juan Ramón (2013c). «A propósito de la conformación de la segunda parte del *Quijote* con especial atención a los episodios novelescos y a su relación con las *Novelas ejemplares*», *Artifara*. 13bis (Extraordinario Monográfico: *Las Novelas ejemplares en su IV Centenario*), pp. 207-251.
- Neuschäfer, Hans-Jörg (2008). «Cervantes y Boccaccio», *Revista de Estudios Cervantinos*. IX, pp. 1-19.
- Pabst, Walter (1972). *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, R. de la Vega (trad.). Madrid: Gredos.
- Padoan, Giorgio (1978a). «Sulla genesi e la pubblicazione del *Decameron*», en *Il Boccaccio, le Muse, il Parnaso e l'Arno*. Florencia: Olschki, pp. 93-121.
- Padoan, Giorgio (1978b). «Sulla la datazione del *Corbaccio*», en *Boccaccio, le Muse, il Parnaso e l'Arno*. Florencia: Olschki, pp. 199-228.
- Pedrosa, José Manuel (2004). *El cuento popular en los Siglos de Oro*. Madrid: Laberinto.
- Petrarca, Francesco (2004-2010). *Rerum senilium libri-Le Senili*, Elvira Nota (texto crítico latino), Ugo Doti (trad. y ed.), 3 vols. Turín: Aragno.
- Psaki, F. Regina (2010). «Boccaccio's *Corbaccio* as a *Secret Admirer*», *Heliotropia*. 7, 1-2, disponible en <http://www.heliotropia.org/>.
- Rabell, Carmen R. (2003). *Rewriting the Italian Novella in Counter-Reformation Spain*. Londres: Tamesis Books.
- Rey Hazas, Antonio (1995). «*Novelas ejemplares*», en VV.AA. *Cervantes*. Alcalá de Henares: CEC, pp. 173-209.
- Rico, Francisco (2012). *Ritratti allo specchio (Boccaccio, Petrarca)*. Roma-Padua: Antenore.
- Riley, Edward C. (2000). *Introducción al «Quijote»*, E. Torner Montoya (trad.). Barcelona: Crítica.
- Riley, Edward C. (2001). «Una cuestión de género», *La rara invención*, M.ª C. Llerena (trad.). Barcelona: Crítica, pp. 185-202.
- Robinson, Christopher (1979). *Lucian and his Influence in Europe*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Romero-Díaz, Nieves (2002). *Nueva nobleza, nueva novela: reescribiendo la cultura urbana del barroco*. Newark-Delaware: Juan de la Cuesta.
- Ruffinatto, Aldo (2005). *Cervantes*. Roma: Carocci (2.ª ed.).
- Ruffinatto, Aldo (2006). «Il *Decameron* nella letteratura spagnola (dal *Conde Lucanor* alle *Edades de Lulú*)», en *Il “Decameron” nella letteratura europea*, C. Allasia (ed.). Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, pp.183-204.

- Ruta, Maria Caterina (2007). «Lecturas italianas de Cervantes», *Península. Revista de Estudios Ibéricos*. 4, pp. 11-21.
- Scamuzzi, Iole, (2007). «Il viaggio di Timbrio e Silerio fra il medioevo italiano e Cervantes», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*. X, pp. 63-82.
- Segre, Cesare (1976a). «Funciones, oposiciones y simetría en la jornada VII del *Decamerón*», *Las estructuras y el tiempo*. Barcelona: Planeta, pp. 121-147.
- Segre, Cesare (1976b). «Comicidad estructural en el relato de Alatiel», en *Las estructuras y el tiempo*. Barcelona: Planeta, pp. 149-162.
- Segre, Cesare (1989). «La novella e i generi letterari», en *La novella italiana*, S. Bianchi (ed.), 2 vols. Roma: Salerno, t. I, pp. 47-57.
- Sobejano, Gonzalo (1997). «El cuento a la luz de la novela, Estudio preliminar a Leopoldo Alas Clarín», *Cuentos*, Á. Ezama (ed.). Barcelona: Crítica, 1997, pp. IX-XXIV.
- Teijeiro, Miguel Ángel, y Guijarro, Javier (2007). *De los caballeros andantes a los peregrinos enamorados*. Madrid: Eneida.
- Tirso de Molina (1996). *Cigarrales de Toledo*, L. Vázquez Fernández (ed.). Madrid: Castalia.
- Todorov, Tzvetan (1973). *Gramática del «Decamerón»*, M.<sup>a</sup> Dolores Echevarría (trad.). Madrid: Taller de Ediciones.
- Veen, Henk Th. van (2008). «The Accademia degli Alterati and Civic Virtue», en *The Reach of the Republic of Letters: Literary and Learned Societies in Late Medieval and Early Modern Europe*, Arjan van Dixhoorn & Susie Speakman Sutch (eds.). Leiden-Boston: Brill, 2008, 2 vols., t. II, pp. 285-308.
- Vega, Lope de (1976). *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, en J. M. Rozas, *Significado y doctrina del «Arte nuevo» de Lope de Vega*. Madrid: SEGEL.
- Vega Ramos, M.<sup>a</sup> José (1993). *La teoría de la «novella» en el siglo XVI. La poética neoaristotélica ante el «Decamerón»*. Salamanca: Johannes Cromberger.
- Vives Coll, A. (1959). *Luciano de Samosata en España (1500-1700)*. Valladolid: Universidad de la Laguna.
- Zappala, Michael O. (1979). «Cervantes and Lucian», *Symposium*. 33, pp. 65-82.
- Zappala, Michael O. (1990). *Lucian of Samosata in the two Hesperias: An Essay in Literary and Cultural Translation*. Potomac-Maryland: Scripta Humanistica.

Recibido: 25 de marzo de 2013

Aceptado: 9 de octubre de 2013

## Resumen

El presente estudio persigue analizar la relación intertextual entre Giovanni Boccaccio y Miguel de Cervantes, centrada en la presencia del *Decamerón* en las *Novelas ejemplares*. Después de una presentación, se realiza una descripción de la estructura del *Decamerón*, con el propósito de detectar las posibles deudas contraídas por Cervantes en cuanto al arte de novelar, procedimientos narrativos, estrategias discursivas y rasgos de estilo se refiere. A continuación se pretende demostrar que el nacimiento de las *Novelas ejemplares* depende de una reflexión personal de Cervantes acerca de la morfología de la prosa de imaginación extensa, en cuyo seno se desarrolló el género a lo largo del siglo XVI. Por fin, se enumeran las correspondencias directas entre las dos *raccolte di novelle*.

**Palabras clave:** Boccaccio; Cervantes; intertextualidad; marco narrativo; novela corta.

**Title:** «Le quali cose ciascuna per sé e tutte insieme» / «Así de todas juntas como de cada de una de por sí»: From the *Decameron* by Boccaccio to the *Exemplary Novels* by Cervantes»

**Abstract**

The present study sets out to analyze the intertextual relation of Giovanni Boccaccio and Miguel Cervantes, focusing on the presence of the *Decameron* in the *Exemplary Novels*. After a first presentation, a description of the structure of the *Decameron* is attempted in order to detect potential influences on Cervantes regarding the art of relating, narrative procedures, discursive strategies and stylistic traits. Subsequently the study seeks to demonstrate how the birth of the *Exemplary Novels* depends on a personal reflection by Cervantes regarding the morphology of the prose of extensive imagination, womb of which the genre evolves in the course of the 16<sup>th</sup> century. Finally the direct correspondences between both *raccolte di novella* are cited.

**Key words:** Boccaccio; Cervantes; Intertextuality; Narrative framework; Short novel.