

Del gentil conversador al discreto lector: Apuntes sobre una cuestión cardinal de la novela (corta) de Boccaccio a Cervantes, parte II¹

Juan Ramón Muñoz Sánchez
(Universidad de Córdoba)

1.3. *Novelar en el camino: Gli Ecatommiti, de Giovan Battista Giral di Cinzio*

Casi al mismo tiempo que Bandello publicaba las tres primeras partes de sus *Novelle*, Giovanni Della Casa redactaba un flamante manual de educación cortesana, el *Galateo overo de' costumi*, símbolo de un nuevo tiempo.

Aunque su tratado, como el de Castiglione, está dirigido a un público seglar y urbano, aunque su trasfondo moral, basado en la *virtus*, es plenamente laico, el renovado *modus vivendi* que propone se amolda a un cambio de signo en Europa, en el que la intolerancia y el control ideológico están reemplazando a la libertad de pensamiento que se respiraba al comienzo de la centuria, discernible desde el principio mismo en donde, a la manera de la *Commedia* de Dante y, en general, del pensamiento cristiano medieval, se compara “questa vita mortale” con un “viaggio”, con un camino en que “tu, ammaestrato da me, possi tenere la diritta via con salute dell’anima tua” (Della Casa *Galateo*, I, 47-48).

El mismo autor, con todas sus contradicciones auestas, constituye un significativo ejemplo de ello.² Giovanni Della Casa, en efecto, es una de las personalidades más brillantes y polémicas del pleno Renacimiento italiano. Hijo de una familia de la alta burguesía financiera de Florencia, mundo que despreció y denigró abiertamente, Della Casa, que nació en 1503, recibió una esmerada educación humanista, que, tras comprar un título de clérigo y ser apoyado por Galeazzo Florimonte, obispo de Sessa, a quien dedicó el *Galateo*, le valió para hacer una rutilante carrera eclesiástica. Así, en 1540, siendo ya arzobispo de Benevento, fue nombrado nuncio papal en Venecia, en donde, entre otras misiones y encargos, supervisó los preparativos del Concilio de Trento y elaboró un catálogo de libros prohibidos, que no fue aceptado. Antes y en paralelo a su carrera en la iglesia, Della Casa llevó una vida harto licenciosa, entre las cortesanas más celebradas de la curia papal, “che consolavano il suo celibato”, y otros enredos sicalípticos homoeróticos. A ello hay que añadir que cultivó con notoriedad y cierta profusión, cual el Aretino y Francesco Berni, la sátira más salaz y descarnada contra el clero y la mujer.

Sorprende, pues, que en los últimos años de su vida, entre 1551 y 1555, compusiera, aunque fuese a modo de bagatela, el tratadito didáctico-moral por el que hoy es reconocido, y que se publicó, póstumamente, en 1558, en Venecia, por Nicolò Bevilacqua, a costa de su secretario personal, Erasmo Gemini de Cesis. Entre sus páginas, el viejo ignorante que instruye, como persona experimentada, a un muchacho pariente suyo, encontramos numerosas referencias al *Decamerón* de Boccaccio,³ conforme a que

¹ Este trabajo constituye la continuación natural de “Del gentil conversador al discreto lector: Apuntes sobre una cuestión cardinal de la novela (corta) de Boccaccio a Cervantes (I)” (*eHumanista*, 38 [2018]: 847-872), en el que se abordó el estudio del *Decamerón* de Boccaccio y del *Cortegiano* de Castiglione y las *Novelle* de Bandello.

² Sobre la vida de Giovanni Della Casa, remitimos a la biografía de Santosuoso (1978).

³ El *Decamerón* de Boccaccio, en efecto, es traído a colación, de forma implícita o explícita, constantemente en el tratado como ejemplo generalizador, ilustrativo o contrario de lo que se argumenta. Se menciona, de los treinta en que se estructura, en los capítulos IV, VII, XI, XIII, XVI, XVIII, XIX, XX, XXII y XXIII. Las novelas que se citan son sobre todo, habida cuenta del tipo de relato breve que se preconiza, las de la jornada sexta, cuyo tema son motes (aunque arremete duramente contra ellos, porque supuestamente están faltos de lo esencial, que es “speziale prontezza e leggiadra, e tostano movimento d’animo” [XX, 117]): se

apuesta, en línea con Castiglione, por la ficción breve cómica –*motti, beffe, ciancie*– como la más apropiada en la urbana conversación, y, en tal sentido, el *capolavoro* del certaldés aun constituía el paradigma, a pesar de las compilaciones de *Facezie* de Poggio Bracciolini y, en menor medida, de Ludovico Carbone, así como *La Zucca del Doni*. Ello no obstante, el nuevo tono ideológico que se va imponiendo y que terminará por prohibir el *Decamerón* en toda la Europa católica⁴ se observa cuando censura la conversación indecente y contra Dios y critica el estilo lúdico y licencioso de las conversaciones y los cuentos de la *brigata*:

Né di alcuna bruttura si dee favellare –dice–, comeché piacevole cosa paresse ad udire: percioché alle oneste persone non istà bene studiar di piacere altrui se non nelle oneste cose. Né contra Dio ne contra’ santi, ne dadovero né motteggiando, si dee mai dire alcuna cosa, quantunque per altro fosse leggiadra e piacevole. Il qual peccato assai sovente commise la nobile brigata del nostro Messer Giovan Boccaccio ne’ suoi ragionamenti sì che ella merita bene di esserne agramente ripresa da ogni intendente persona. E nota che il parlar di Dio gabbando non solo è difetto di sclerato uomo ed empio, ma egli è ancora vizio di scostumata persona ed è cosa spiacevole ad udire (XI, 78-79).

El *Galateo* fue inmensamente popular: conoció treinta ocho ediciones solo en el siglo XVI –justo en el momento en que el *Libro del Cortegiano* comenzaba la desaceleración de su formidable éxito– y fue vertido al francés, al inglés, al alemán, al latín y al portugués. Al español lo tradujo el canónigo sevillano Domingo de Becerra, con el título *Tratado de micer Juan de la Casa, llamado Galateo o tratado de costumbres*, quien lo publicó en Venecia en 1585. Apenas tuvo relevancia en España porque, sobre haberse llevado a cabo la versión en tierras italianas y pese a que formó parte de una edición políglota del texto publicada en 1598 en Francia,⁵ al poco Lucas Gracián Dantisco preparó una paráfrasis, con desvíos, omisiones, amplificaciones y numerosas interpolaciones, que rotuló, como es bien sabido, el *Galateo español*, que publicó en 1593 y que cosechó un sonoro éxito, como texto independiente o haciendo, no por casualidad, pareja con *El Lazarillo* castigado, que constituye el ejemplo *ex contrario* del gentilhomme de corte, singularmente por las lecciones de cortesanía revirada que le brinda el escudero al joven Lázaro.

Dantisco, por supuesto, acentúa con creces el matiz ideológico-moral de su precursor. Y así se echa de ver en una de sus interpolaciones más importantes, el capítulo XIII, que versa “De las novelas y los cuentos”. En él leemos:

Allende de las cosas dichas procure el gentil hombre que se pone a contar algún cuento o fábula, que sea tal, que no tenga palabras deshonestas, ni cosas sucias, ni tan puercas que puedan causar asco a quien le oye, pues se puede decir que por rodeos y términos limpios y honestos, sin nombrar claramente cosas semejantes, especialmente su en el auditorio hubiese mujeres [...]. Tales pueden ser las novelas y cuentos, que allende del entretenimiento y gusto, saquen dellas buenos

recuerdan las VI, 1, 2, 3, 4, 5, 6 y 7, así como “le piacevolezze ed i motti di Dioneo” (XX, 118-119); otras que se nombran son las I, 2 y 10, la III, 4, la VIII, 2 y la IX, 8.

⁴ Sobre la inclusión del *Decamerón* en el Índice romano de libros prohibidos de Paulo IV y en el español de Valdés, ambos de 1559, remitimos a nuestros trabajos y la bibliografía allí citada (Muñoz Sánchez 2011 y 2015)

⁵ Sobre la traducción de Becerra, véase Morreale (1961), quien parece no conocer la edición exenta de la versión castellana de 1585.

ejemplos y moralidades, como hacían los antiguos fabuladores (Gracián Dantisco, XIII, 155).

Y, como ejemplo ilustrativo de la saludable *urbanitas* que ha de mostrar en público el gentil conversador, inserta la *Novela del gran Soldán, con los amores de la linda Axa y el príncipe de Nápoles*.

Sin embargo, no le tocó en suerte a Gracián Dantisco reformular prácticamente la novela desde la nueva mentalidad imperante, sino que quien lo desempeñó con harta buena fortuna fue el médico, filósofo, teórico, crítico, dramaturgo y *novelliere* Giovanni Batista Giraldi Cinzio (1504-1573). En sus *Ecatommiti*, publicados en Mondovì, en 1565, en dos partes simétricas, Cinzio recupera el nexo riguroso de unión entre el marco y las novelas, la situación narrativa e interlocutiva del *Decamerón*, a la que añade dos extensos excursos dialogados, colocados en lugares tan prominentes como estratégicos, la *Introduzione* –en la que se patrocina que el único amor humano honesto es el que se regula en el seno del matrimonio– y los tres *Dialoghi della vita civile* –que compendian el pensamiento político, social, moral, filosófico y teológico tanto del autor como de la obra–, que, de algún modo, conciertan con el –libro IV del– *Cortesano*, con el propósito de ofrecer una nueva definición de la no menos perturbadora que problemática condición humana; un proyecto moralizante y ejemplar, basado en un único grupo de narradores y narratarios. El ideario ideológico que impregna la obra en su fondo y en su forma no es otro que, comprometido como estaba el escritor con su tiempo, el que anticipa y dimana de la Contrarreforma, esto es, el conflicto entre el mal y el bien, según el cual es preciso poner freno a la maldad congénita del ser humano, al desorden provocado por los instintos y las bajas pasiones, por la irracionalidad y la ignorancia, por la banalidad y el hedonismo, mediante la restauración del orden, la razón, la disciplina, la sujeción a ley y a las instituciones –regidas ya definitivamente por un rey autoritario, sobre quien se diserta en la teoría y en la práctica de las *novelle*–, en todos los órdenes de la vida, incluido por supuesto el literario, en atención “al mantenimiento delle republiche a alla felicità civile” (Giraldi Cinzio *Gli Ecatommiti*, I, 1, 241).

De hecho, Giraldi Cinzio concibe su *raccolta di racconti* como un prontuario didáctico-moral de vida honesta y buenas costumbres con el que afrontar con ciertas garantías la ingente variedad de sucesos de la existencia y de cambios de fortuna y con el que saber manejarse en la inestabilidad de un mundo en permanente estado de mutación, que era la función que había asignado a los géneros elevados en sus *Discorsi* teóricos a propósito de la tragedia y la comedia (1543) y del *romanzo* o la novela (1554).⁶ Así se lo manifiesta a Emanuele Filiberto, duque de Saboya, dedicatario de la primera parte de los *Ecatommiti*:

[...] col lume della quale filosofia, fonte e origine de' lodevoli costumi e di tutte le oneste discipline e similmente di ogni virtù, cercai di condurre al fine questa mia fatica [di rivedere que' cento ragionamenti, i quali composi ne fiorire degli anni miei], dirizzata tutta, con molta varietà di essempli, a biasimare le viziose azioni e a lodare le oneste, acciò che si conoscesse quanto siano da essere fuggiti i vizii e con quanto animo si debbano abbracciare le virtù, per operar bene e meritarse laude e onore in questa vita. [...] E perciò fu mia intenzione, sopra ogn'altra cosa, di addurre in questa opera avvenimenti simigliantissimi al vero, i quali potessero portare, con onesto diletto, qualche profitto ad ogni sorte di persone (Giraldi Cinzio,7).

⁶ Sobre la poética de la novela de Giraldi Cinzio, véase el espléndido estudio de Beltrán Almería (1996).

Abunda aún en ello, tras desvelar el mismo propósito a Girolamo Della Rovere, arzobispo de Turín y otro de sus dedicatarios, en los compases iniciales del «Principio», en donde expone el motivo principal –que no es otro que el saco de Roma de 1527– que origina el viaje por mar de “una nobile brigata di uomini e di donne” entre la curia papal y la ciudad de Marsella:

Laonde mi credo io che non per altro la maestra natura facesse noi atti al parlare e allo scrivere se non perché noi, fra questa inconstanza degli umani avvenimenti, con quello giovassimo a coloro che ci erano presenti, e con questo, spiegando in carte quello che avvenisse, ponessimo avanti gli occhi di coloro che ci fossero lontani, e perciò non potessero udir le voci nostre, e di coloro altresí che doppo noi venissero in questa vita, una perpetua imagine de’ successi occorsi; acciò che essi, fatti per gli altrui accidenti piú cauti e piú desti a conoscere il meglio, sapessero come reggersi nell’una en nell’altra fortuna, e come uscire de’ laberinti che intricatissimi ci sono proposti mentre che qui viviamo, onde sovente smarriamo la diritta strada e ci andiamo, come ciechi, aggirando per la torta. [...] Queste cose, adunque, sono state cagione che in questo fiore de l’età mia, per giovare in qualche parte agli uomini de’ nostri tempi e a quegli anco che doppo noi verranno [...] mi sia dato a descrivere alcuni ragionamenti, che, l’anno innazi a questo nel quale a ciò far mi son dato [1527, el del saco], ebbero, in una lor somma infelicità, certe nobili persone, per ischifare, in un lor lungo viaggio, la noia del camino che loro porgea l’essere in nave, e quella anco che la fiera condizione de’ tempi, per la quale si erano partiti da la patria, aveva loro apportata (Giraldi Cinzio, 26-27).

En los *Ecatommiti* no hallamos, consecuentemente, esa vida reglada y ordenada en el marco de una naturaleza quintaesenciada y complaciente, ni esa reivindicación de la narración deleitosa y lúdica sentados en corro –aunque sí de la ficción como un honesto entretenimiento de goce estético e intelectual que regenera el espíritu, pero subordinado a una ocasión excepcional como el viaje y, sobre todo, a la reflexión ético-filosófica, según se desprende de los *Dialoghi della vita civile*–, ni los exámenes serenos de los hechos al solaz de la refulgente luz del sol, como en el *Decamerón*, ni tampoco el arte de contar como juego de salón que ameniza las *seratas* cortesanas de Castiglione y Bandello. En ellos se cuenta la huida de la miasma que asola Roma tras el saco, cuya monstruosidad, que comporta el final del esplendor de las ciudades estado de Italia, no es una calamidad natural –como la peste del *Decamerón*–, sino una terrible y perversa acción humana, y se novela, en tal marco interlocutivo, con cierta urgencia y mediante ejemplos a fin de desentrañar el destino y los valores humanos, sociales, morales y filosóficos, de paliar y corregir la naturaleza del hombre. Con todo y con eso, el viaje marino por etapas por el Tirreno no es pesaroso, ni afligido, ni laberíntico; antes bien, es sosegado y comfortable, está bien regido y casi siempre, al arribar a cada puerto al fin de la introducción y en las conclusiones de las diez décadas, la *nobile brigata* es suntuosamente recibida y obsequiada.

La flamante ideología que origina y que vertebra el libro de *novelle* de Giraldi Cinzio, así como sus notables divergencias respecto del *Decamerón* de Giovanni Boccaccio –al que emula con el designio de superar y de suplantarlo como modelo

actualizado, especialmente a raíz de su prohibición en 1559–,⁷ fueron nítidamente percibidas por el escritor y diplomático florentino Bartolomeo Cavalcanti, que dispuso de una copia manuscrita de la obra, aun inacabada, recibida a través del poeta Francesco Ambrosio. En la epístola que le envía de vuelta a Giraldo Cinzio, en mayo de 1560, con sus observaciones, comenta, sobre la disposición general, la valencia moral que rezuman los temas principales de las diferentes décadas:

Mi è parso che abbiate messa innanti agli uomini una gentil forma di azioni civili, con ciò sia che, per gli avvenimenti raccontati nella bella occasione che vi ha data il già miserabile sacco di Roma, avete voltato lo stile a biasimare le disonestà, la disubidienza de' minori verso de' loro maggiori, gli adulteri, gli ingannatori, la ingratitude. E per lo contrario lodare la fede de' mariti e delle mogli, gli atti di cortesia e le altri lodevoli azioni che toccate in questo maneggio. E abbiate acconciamente mostrato di quali pene siano degni i rei uomini e di quali meriti i buoni e venturosi (Giraldo Cinzio, 1884-1885).

Al tiempo que, en relación con el *Decamerón*, aprecia la supremacía del texto en lo concerniente a la decencia y el recato, puesto que las novelas de Boccaccio “portano [...] con loro molto spesso piú del lascivo che non si converrebbe, onde egli apre in molti luoghi piú tosto la via ad usare la malizia che la viutú” (Giraldo Cinzio, 1885); e igualmente, en el decoro y el respeto a los hombres de religión y a la religión misma, en contraposición de lo que hizo el certaldés, “perché egli in ciò mostrò poca prudenza e diede anche materia di farsi odiare ad una buona parte del mondo” (1885). Junto con la subrogación de las *novelle di beffa*, licenciosas e impías por novelas cómicas ejemplares de estilo ora humilde, ora mediocre –incluida la década VII, dedicada a los *motti*–, Cavalcanti enfatiza las novelas graves, singularmente las trágicas de *lieto fine*, capaces de “movere gli affetti e spezialmente i dogliosi” (1885); lo cual no constituye sino el máximo elogio que se puede hacer a un escritor cuyo objetivo primordial no era otro que despertar los afectos en el alma del lector. Subraya asimismo el acierto y la pericia de Giraldo Cinzio de insertar, en el corazón mismo del texto, “i tre *dialoghi della vita civile*”, con una función similar, pero más conseguida conforme a su mayor empaque político y filosófico, ético y moral, que la introducción a la jornada cuarta del *Decamerón*, que incluye el “episodio [...] delle papere” (1885). Por último, encumbra, siempre en confrontación con el *Decamerón*, los poemas también dispuestos al final de la conclusión de cada década, aunque doblan el guarismo –de diez a veintiuno– y mudan la homogeneidad de las baladas por la variedad genérica: un soneto, dieciséis canciones y cuatro sextinas.

Si concedemos crédito a lo que confiesa tanto Giraldo Cinzio a Emanuele Filiberto como su máscara autorial, que oficia de narrador extra y heterodiegético de la *cornice*, en el «Principio», la génesis de los *Ecatommitti* se debe situar en 1528, al socaire de la conmoción ocasionada por el saco de Roma del año anterior, de manera semejante a la redacción de la brillante página de Boccaccio a propósito de la peste que asoló Florencia en 1548, que constituye el pórtico del *Decamerón*. El proceso de elaboración, aun cuando una parte importante se hubiera llevado a cabo en los años inmediatamente posteriores, se dilataría hasta su publicación, efectuada treinta y siete años después. De hecho, la composición de al menos tres de las diez décadas –probablemente, las séptima, novena y décima– y quizás también de la *Introduzione* con sus *esempi* no fue acometida sino en

⁷ Así, Maestri (1971, 306) ha subrayado que, con *Gli Ecatommitti*, Giraldo “vuole percorrere vie nuove, mas senza rompere con la tradizione, accettandone le regole strutturali, ma innovandole dall'interno”.

los compases finales, previos a dar el texto a la estampa, tal y como lo corroboran sus primeros lectores, Bartolomeo Cavalcanti y Sallustio Piccolomini, a los que el médico ferrarés había enviado sendas copias manuscritas, en 1560 y 1563 respectivamente, al retornar y revisar el proyecto, con el ánimo de valorarlo a la par que de promocionarlo. Uno y otro, en efecto, reprochan que la obra se denomine *Ecatommiti* faltando como faltan “trenta al numero di cento”, o sea, “essendo LXX novelle” (Giraldi Cinzio, 1886 y 1888); al punto de que Cavalcanti le sugiere un título alternativo, “*Andropedia*”, más atañido a la “virtuosa educazione” que destila el texto. Sea como fuere, “gli *Ecatommiti*, nella loro veste definitiva, costituiscono un prodotto artistico della maturità, al quale l’autore affidò, come in una *summa* enciclopedica, tutto il proprio sapere e le proprie concezioni filosofiche, religiose, politiche, culturali” (Villari, XXXVI).

La compleción morfológica de los *Ecatommiti*, más allá de su división en dos partes simétricas de cinco décadas cada una, se conforma de tres niveles narrativos distintos, uno paratextual y dos diegéticos, perfectamente armonizados entre sí ideológica y temáticamente y los dos últimos, mediante un esquema pragmático-enunciativo organizado en profundidad.

El primer nivel narrativo, el paratextual, está compuesto por el título (“*Degli Ecatommiti di messer Giovan Battista Giraldi Cinzio, nobile ferrerese*”); las tablas de las dos partes, que segmentan, rotulan y cifran o resumen las distintas secciones del texto, principalmente las novelas; la profesión de fe en latín, «Deo optimo maximo», del autor; el Imprimatur; la dedicatoria de la primera parte a Emanuele Filiberto, duque de Saboya; la del monseñor Girolamo Della Rovere, arzobispo de Turín, y las parciales de las cinco primeras décadas a Tomaso Langusco, Luigi d’Este, Laura Eustochia d’Este, Cassiano dal Pozzo y Margherita di Francia; la dedicatoria de la segunda parte a Alfonso II d’Este, las de los “Tre dialoghi della vita civile”, el primero a Carlo Emanuele di Savoia, el segundo y el tercero a Giovanni Andrea d’Oria, y las de las décadas VI a X a Francesco d’Este, Carlo Manfredi, Luigi Paganucci, Antonio Maria Savoia y Alfonso II d’Este; así como una *lettera* de “Arlenio Arnolfo a’ gentili spiriti”, una epístola en tercetos de “L’autore all’opera”, las cartas de Bartolomeo Cavalcanti y Sallustio Piccolomini con los elogiosos comentarios de sus lecturas parciales de la obra, las tablas temáticas de las dos partes ordenadas alfabéticamente y un pequeño conjunto de poemas laudatorios al autor. A través de las dedicatorias y del poema del autor a la obra, Giraldi Cinzio rinde tributo a las familias bajo cuya protección vivió en Ferrara y en el exilio piamontés, los Este y los Saboya, al tiempo que reproduce –en cierto modo– el gesto que habían puesto en práctica desde diversas perspectivas los humanistas Francesco Petrarca y Leonardo Bruni en sus traslaciones latinas de las novelas decameronianas de Griselda y Ghismonda, Masuccio Salernitano en *Il Novellino* y Matteo Bandello en sus *Novelle*. Más significativo resulta que desde la declaración de fe hasta las completísimas tablas de materias de las dos partes el autor de *Orbecche* no pretenda sino encapsular la ideología de las novelas enmarcadas, brindar al lector las claves pertinentes para que pueda interpretar certeramente, sin desvíos, sus *Ecatommiti*.

El segundo nivel narrativo, primero diegético, lo constituye la *cornice*, la macroestructura que engloba, organiza, cohesiona y confiere el sentido último a las ciento dieciocho novelas que se reparten entre la *Introduzione*, el propio marco y las diez décadas, y, aunque supone un filtro distanciador entre el autor y las novelas, ya no atenúa, como en el *Decamerón*, el desmedido realismo de las narraciones, antes bien refuerza la valencia estético-ideológica del conjunto. La fábula de la *cornice*, que recae bajo el dominio de un narrador primario de carácter extra y heterodiegético, cuenta el viaje que emprende un grupo de personas, más heterogéneo y variopinto que la gentil *brigata* del *Decamerón* y las familias cortesanas de Castiglione y Bandello, compuesto por diez

hombres y diez mujeres capitaneados por el venerable Fabio, portavoz del autor en el seno de la obra,⁸ de Roma a Marsella, como consecuencia del saco de la Ciudad Eterna y su pestilencial degradación, que se erige en la excepcional situación inicial y que se describe de forma profusa en el «Principio». El viaje, que se realiza por un mar Tirreno habitualmente en calma, comienza en Civitavecchia y comprende once etapas, con paradas, al final de la *Introduzione* y de cada década, en los puertos de Talamone, Piombino, Vada, Livorno, Porto Venere, Génova, Savona, de nuevo Savona, Niza, Tolón y Marsella. Ya en la capital provenzal “la nobile brigata” recibe la buena nueva de que “Francesco di Valois, primo re di Francia di quel nome”, habiendo dispuesto un potentísimo ejército tras los Alpes, ha liberado a “Roma da quella calamità, nella quale era ridotta da quella eretica e barbara gente” (Giraldi Cinzio, X, 1832-1833), permitiendo con ello su retorno y la comprobación efectiva de que la Santa Urbe y sus moradores han recuperado su esplendor y la amable cortesía que los ha siempre caracterizado. Es así que Giraldi Cinzio, no sin falsear la historia a su antojo, se posiciona, como Castiglione y Bandello, frente a las monarquías invasoras de Italia, que acabaron con el esplendor de las ciudades-estado. Es así que los *Ecatommiti*, como el *Decamerón* de Boccaccio, describe, en último término, un viaje circular de ida y vuelta, aunque el regreso quede entre bambalinas, compendiado en apenas unos renglones.

Cada parte de los *Ecatommiti* está presidida por una suerte de prólogo, en forma de tratado dialogado a la manera humanista-renacentista, que más o menos precisa el tema o la materia de las cinco décadas que siguen. El primero lo constituye la *Introduzione*, que acontece durante la jornada inicial de viaje entre Civitavecchia y Talamone y tiene como protagonistas solamente a los miembros masculinos del grupo, que se han pasado a otra embarcación, a fin de poder platicar a su solaz, sin verse compelidos a respetar la honestidad y gravedad de los diferentes tipos de damas que los acompañan, “alcune donne canute e severe e tra giovani maritate e in parte vedove, nobili e onestissime” (50). La materia a propósito de la cual disertan en animada conversación para pasar el rato es, a propuesta del joven Flaminio, el amor, y más concretamente, “come in amore si possa aver quiete” (55). Fabio, que es –como Pietro Bembo en el libro IV del *Cortegiano*– el responsable del grueso de la peroración, centra su discurso, aun reconociendo la superioridad del amor espiritual y del estado célibe, en el humano sometido a la razón y honestamente encaminado al matrimonio como el único capaz de comportar no menos complacencia que sosiego: “io dico che solo quell’amore dalla ragione procede il quale ha fine il matrimonio, e che questa è la quiete de’ veri e saggi amanti, accoppiati, per refrigerio delle loro amorse fiamme, con saggio discorso e con legitimo modo” (66). Después, tras encomiar el matrimonio y los múltiples beneficios que reporta en clave tridentina, reprueba reciamente, en pugna generacional con los jóvenes miembros del grupo y sin manto con el que cubrirse el rostro “come fece già Socrate” en el *Fedro*, el amor ferino y mercenario. Finalmente, con el objetivo de profundizar en la teoría con la praxis, por cuanto no es posible alcanzar la verdad de la cuestión esbozada simplemente con argumentos, cada uno de los asistentes narra un ejemplo ilustrativo por vía positiva o negativa. El modelo de inserción de novelas que sigue Giraldi Cinzio, y que imperará en las diez décadas, es estrictamente el mismo que el establecido por Boccaccio en el *Decamerón*: cada narrador brinda primero a sus narratarios unas nociones sobre el relato que va a contar, siempre puesto en relación con el tema acordado, y el motivo por el que lo ha elegido; acabada la narración, es comentada por uno o varios representantes del grupo conforme a su competencia ético-literaria y a su horizonte de expectativas, antes

⁸ Ellos son: Ponzio, Aulo, Flaminio, Curzio, Flavio, Quinto, Lucio, Massimo, Sempronio y Fabio. Ellas son: Camilla, Lucrezia, Celia, Virginia, Orazia, Livia, Giulia, Porzia, Fulvia y Cornelia.

de dar paso al nuevo relato, que puede o no estar en relación directa con el anterior, bien en correlación, bien en confrontación dialéctica. Es decir, una situación interlocutiva en que la enunciación de cada novela se efectúa mediante un esquema tripartito de índole retórica, basado en un *exordio* introductorio, la *narratio* propiamente dicha y una *peroratio* final. En la conclusión de la *Introduzione*, sumadas las mujeres al arribar a Talamone, se dispone el modelo que seguirán en adelante, a requerimiento de “madonna Livia”: se acuerda que los narradores sean paritarios: “sono diece onestissime e cortesissime giovani, e sonvi altri tanti giovani [...]; cinque di quelle e cinque di questi diman ragioneranno, e l'altra parte si starà ad udire” (232), que su elección se falle por sorteo, que sea Fabio –como Dioneo en el *Decamerón*– quien narre en último lugar y que el tema de la primera década sea libre.

En las cinco primeras décadas se abordan, como materia de las novelas, asuntos privados relacionados con el amor, en sintonía con los estipulados en las jornadas del *Decamerón*, que no obstante se prescriben en la conclusión de la primera. Allí, ciertamente, Fabio propone que el tema de los próximos días no sea otro que el *sujeto* del que han tratado, por su orden, las novelas referidas durante el viaje: así, la novela I, 1, narrada por Quinto, da ocasión a que se trate, en la segunda década, de amores y matrimonios secretos, contrarios a las voluntades de los padres, llevados a buen o a mal puerto; la novela I, 2, narrada por Massimo, permite discurrir, en la tercera década, a propósito de infidelidades conyugales; a raíz de las novelas I, 3 y 4, narradas por Orazia y Livia, se fija que el tema de la cuarta década sea el del engaño a los ojos o el del burlador burlado; de la novela I, 5, narrada por Sempronio, proviene el tema de la quinta década, el de la lealtad marital. Aun se establecen, a partir de las novelas I, 6 y 8, narradas por Porzia y Virginia, y de la I, 7, narrada por Curzio, los temas de las décadas sexta y octava, a saber: actos de cortesía e ingratitudes cortesanas, respectivamente. Pero esas décadas, que abordan cuestiones ético-morales de orden público, están en connivencia con los *Dialoghi della vita civile*, que, situados arquitectónicamente justo en el medio del devenir narrativo –entre las décadas quinta y sexta–, principian la segunda parte.

Sucede que Giraldi Cinzio, en el interior de los *Ecatommiti*, no renuncia a retomar otro género, directamente relacionado con el novelístico a lo largo del siglo XVI, cual es el tratado teórico de índole político-social, al modo de la alocución de Ottaviano Fregoso sobre el papel pedagógico del buen cortesano para con su príncipe, en el libro IV del *Cortegiano*, pero de mayor amplitud de miras, si bien contiene igualmente un espejo destinado a la educación del “figlio del re”. Los tres *Dialoghi della vita civile*, que el escritor había redactado y dado conocer al margen de la *raccolta di novelle* en la década de los 50, le confieren al texto, en transparente sintonía con la ideología de la Contrarreforma y la sujeción del hombre a la ley, las instituciones y el rey, el soporte teórico-filosófico, la materia de las cinco décadas finales y el contraste perentorio entre dos tipos de discurso: la disquisición reflexiva y ponderativa, suprema ocupación del ser humano, y el pasatiempo del novelar, distracción propia de la juventud y la singularidad del viaje.⁹ Su interpolación en la trama acaece durante la detención de la comitiva de personajes en Génova, a causa de “la tempesta ch’avea turbato il mare”; allí, mientras que los jóvenes, invitados por otros nobles genoveses, salen “a una piacevole caccia” y mientras que “le donne mature” reposan con “alquante matrone genovesi”, Fabio, que “era tutto gravità con gli uomini maturi”, plantea a su congénere, el “antico” Lelio Savelli, “ragionare di qualche grave cosa”, a cuya conversación se suma “il signore Giannettino d’Oria” (Giraldi Cinzio, 970-972). Los tres discurren, especialmente Lelio en tanto en

⁹ Sobre esta sección de los *Ecatommiti*, véase Maestri (1975) y Villari (XXXI y ss.).

cuando conductor de las argumentaciones, sobre cuestiones de hondo calado encaminadas a “dirizzare a perfetto fine la vita di un uomo” (974).

Así, a los temas proyectados de las décadas sexta y octava, se añaden los *motti* y *detti* de la séptima, las novelas a propósito de la fortuna y de la relación entre el destino y el libre albedrío de la novena y –en homología con la última *giornata* del *Decamerón* y con la última parte de *Il Novelino*– las de nobles actos de caballería de la décima. Frente a las cinco primeras, las cinco últimas décadas tienen como protagonistas a soberanos, papas, próceres, nobles, potentados, caballeros, hombres de corte, que se desenvuelven prevalentemente en espacios de dominio público.

El tercer nivel narrativo, segundo diegético, es el de las novelas, que suman ciento dieciocho: las diez de la *Introduzione*, la cien que se reparten equitativamente entre las diez décadas y hasta ocho que se insertan en el plano del marco, una en la *Introduzione* y hasta siete en las conclusiones de las décadas III, V, VI, VIII y X, como anécdotas, breves relatos o ejemplos de lo que se va contando.

En su *Discorso intorno al comporre dei romazi* Giraldo Cinzio mostró un espíritu innovador al terciar a favor del *Orlando furioso* de Ariosto, al reivindicar la libertad creativa del autor, al apostar por una orientación estética de corte realista, al defender los usos y dictados del presente y al caracterizar una forma moderna de discurso narrativo, alternativo formalmente al poema heroico clásico. Sus *Ecatommiti*, que quizá anduvieron un paso por detrás, constituyeron empero su aportación práctica, con la voluntad de dignificar la *novella* poniéndola a la altura de los géneros elevados en cuanto a temas, personajes y funciones se refiere, y de actualizar un modelo –el *Decamerón*–, bien que aprovechando la tesitura de su caída en desgracia –aunque *Gli Ecatommiti* serían también censurados en el índice de Parma de 1580 y luego expurgados para su publicación (cf. Vega Ramos 2012)–, pero sin modificar en lo esencial la situación interlocutiva, en la que novelar era sinónimo de contar.

2. “Las escribí para que de los oídos del teatro se trasladaran a la censura de los aposentos”: La novela, ejercicio del discreto lector: las *Novelas ejemplares* de Cervantes

El viaje a las *Novelas ejemplares* Cervantes lo realiza desde su interpolación en cuerpos mayores, en calidad de relato de segundo grado, habida cuenta de que para él, como para buena parte de los escritores españoles de su tiempo –los casos de Mateo Alemán y Lope de Vega son conspicuos– la novela corta no era entendida como una entidad genérica autónoma, sino que estaba ligada a una narración mayor o fábula que la integrara y le diera sentido. Esta fue la forma más cultivada de divulgación del relato breve en los reinos hispánicos desde el inicio de la publicación de libros de entretenimiento en los aledaños de 1490 hasta 1613, pero no la única. Durante la primera mitad del siglo XVI la novela corta alcanzó cierta circulación aislada o exenta, como así lo certifican, si dejamos de lado las traducciones, la publicación del *Lazarillo de Tormes* a comienzos de 1550 (Amberes, 1553, la edición más antigua de la que se tiene noticia segura), la *Segunda parte del Lazarillo* (Amberes, 1555) y la versión crónica del *Abencerraje y la hermosa Jarifa*, que se dio a conocer con el rubro *Parte de la crónica del ínclito Infante don Fernando que ganó Antequera* (Toledo, 1561). En la segunda mitad del siglo, a causa de los costes de producción del libro impreso, a su regulación a partir de la *Pragmática* promulgada por Felipe II en 1558 y al ensañamiento con la prosa de imaginación cómica en el Índice de Valdés de 1559, todo indica a que las novelas cortas hubieron de correr preferentemente de manera manuscrita, como se echa de ver, pongamos, en la inclusión en el código de Porras de la Cámara de *Rinconete y Cortadillo*, *El celoso extremeño* y *La tía fingida* sin el nombre de su autor. Al margen de las publicaciones de colecciones medievales de cuentos y de las traslaciones de los *novellieri*,

entre 1560 y 1580, se ensayaron las primeras tentativas de *raccolte di racconti* españolas con la primera parte inédita de las *Novelas* del historiador Pedro de Salazar (c. 1563-1565), *El Patrañuelo* (Valencia, 1567) del librero valenciano Joan Timoneda y las *Novelas en verso* (c. 1570-1580) del licenciado Cristóbal de Tamariz, que tampoco pasaron del manuscrito al impreso; la cuales, ya a comienzos del siglo XVII, tendrían continuidad con la publicación de las *Noches de invierno* (Pamplona, 1609) de Juan Eslava y *Corrección de vicios* de Jerónimo de Salas Barbadillo, cuya fecha de escritura data de 1612, aunque no se imprimiera hasta 1614.¹⁰

Cervantes, en efecto, empezó a cultivar el relato corto como mínimo a su regreso del cautiverio y su asentamiento en Madrid en 1581, coincidiendo con el punto álgido de propalación de los *novellieri* en castellano, con la elaboración de *La Primera parte de la Galatea*, que habría de dar a la estampa en 1585, en la que intercaló, sobre los amores de Elicio, Erastro y Galatea, que constituyen el relato de primer grado y su soporte estructural, hasta cuatro episodios novelescos. Ellos son: la novela trágica a la manera de *Bandello* de Lisandro y Leonida; la historia aldeano-pastoril de Teolinda, Artidoro, Leonarda y Galercio; la novela aventuras de corte griego de Timbrio, Silerio, Nísida y Blanca, que recrea el cuento de origen oriental de “los dos amigos”; y el relato caballeresco-sentimental de Rosaura, Artandro y Grisaldo.

En el intervalo que media entre 1585 y 1604, Cervantes siguió enfrascado en la hechura de novelas cortas, aunque no podamos determinar con certidumbre cuántas ni cuáles. Es probable que, aparte de las que formaron parte del manuscrito que compiló Porras de la Cámara entre 1600 y 1609 para solaz del arzobispo de Sevilla, Fernando Niño Guevara, arriba citadas, redactara, en versiones preliminares, otras novelas de las que integrarían las *Ejemplares*, así como algunas de las interpoladas en *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, específicamente la historia del capitán cautivo y *El curioso impertinente*, puesto que los episodios de Marcela y Grisóstomo, de Cardenio y Dorotea, de don Luis y doña Clara y de la bella Leandra tienen toda la pinta de haber sido escritos para la ocasión. Lo más llamativo del caso es que Cervantes, aun siendo un *novelliere* en activo, no proyectara la conformación de una *raccolta di novelle* a la manera italiana, sino que siguiera obcecado, para darles salida, con su encajamiento en textos de ficción en prosa extensos.

Algo cambió radicalmente, empero, tras la publicación en Madrid, en 1605, de la primera parte del *Quijote*. Quizá fue su fulgurante y, tal vez, inesperado éxito de ventas lo que, sumado al que habían cosechado el *Guzmán de Alfarache* (1599-1604) de Mateo Alemán, la apócrifa *Segunda parte de la vida del pícaro* (1602) de Mateo Luján de Sayavedra, *El peregrino en su patria* de Lope de Vega (1604) y a la segunda etapa comercial del *Lazarillo castigado*, le condujera a reflexionar sobre las enormes posibilidades que auguraba el incipiente negocio del mercado editorial (véase Moll 2008 y Muñoz Sánchez 2014, 442-463), y por ahí, la ideación del plan de publicaciones en cadena que acometería, sin prisas, pese a su avanzada edad, pero sin pausas, a partir de 1613, en cuyos paratextos iría promocionando los libros por estampar. Quizá no estribó más que en prestar oído a lo se comentaba en las academias, en los mentideros literarios, en los talleres y las casas editoriales, en las tabernas, en las calles, a propósito de su libro, de las andanzas del loco caballero y su peculiar escudero y de los relatos de desigual carácter que la entrecruzaban, interrumpiendo de continuo su devenir, a ratos –como en la venta de Maritornes– harto dilatadamente, comportando que se los saltaran sin reparar en su galanura e impecable factura. Quizá la atención casi sociológica que prestó al nuevo público lector urbano, ávido de obras de entretenimiento que degustar privadamente en

¹⁰ Sobre la novela corta española del siglo XVI, véase Núñez Rivera (2013) y Muñoz Sánchez (2018).

el tiempo de ocio, que se estaba generando al arrimo del avance de la alfabetización de las clases medias, la industria impresora y el mercado editorial le brindó las pautas a seguir.¹¹ Quizá fue simplemente una reflexión personal y extemporánea para su época sobre el arte de novelar, que racionaliza metaliterariamente en los capítulos III y XLIV de la Segunda parte del *Quijote* y que marca un antes y un después en su trayectoria profesional al deslindar, a propósito del precepto poético de la variedad en la unidad, de la discriminación entre novela corta y episodio novelesco y de la erradicación de aquella de las narraciones de largo aliento y su publicación por separado, *La Galatea* y el *Ingenioso hidalgo* de las *Novelas ejemplares*, el *Ingenioso caballero* y el *Persiles y Sigismunda*.¹² Quizá no fue sino el cúmulo de todos los factores citados.

El hecho es que Cervantes presentó “en la plaza del mundo, a los ojos de las gentes”, “como quien dice nada, doce cuentos” (*Novelas ejemplares*, 16 y 22) tan libres de ataduras morfológicas cuanto destinados, no ya para ser narrados de viva voz en públicas reuniones sociales, sino para ser leídos, en el retiro del gabinete, con los ojos del entendimiento, en ese juego tan refinadamente burgués del diálogo silencioso con la letra escrita.

Lo primero, la resolución de presentar las novelas sin vinculación formal en la estructura superficial del texto, a excepción de la bilogía *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*, que conforman una unidad, y cuya razón de ser había estribado en su supresión de una ficción en prosa de largo recorrido, o sea en su substracción de un marco, significaba una importante novedad respecto de la tradición codificada por Boccaccio en el *Decamerón*. Sin embargo, no era un salto al vacío; antes bien, contaba con la sanción de un referente clásico de primera magnitud en la época, los *Diálogos* y *Relatos* de Luciano de Samósata, que tanta huella imprimieron en su obra, en general, y en las *Novelas ejemplares*, en particular. También con las *Novelle* (1554, 1573) de Matteo Bandello, con *El Patrañuelo*, de Joan Timoneda, y con algunas de las translaciones de los *novellieri* al castellano: reduciendo la *cornice* a la mínima expresión, desarticulando su función estructural, se tradujo y se publicó el *Decamerón*, en Sevilla, con los tipos de Meinardo Ungut y Estanislao Polono, en 1496, y, claro está, la versión indirecta del francés de Vicente de Millis de catorce relatos de las *Historias trágicas y ejemplares, sacadas del Bandello Veronés*, impresas en Salamanca, por Pedro Lasso para de Juan de Millis, en 1589. A ellos cabe añadir el comienzo de la publicación de las *Partes de comedias* de Lope de Vega, en 1604, por cuanto son doce, van sin sutura y, lo más relevante, pertenecen, en tanto que género editorial y conforme a numerosas similitudes, al mismo horizonte de expectativas del receptor; se dirigen y comparten, una vez que pasan de las tablas a la soledad del aposento, el mismo tipo de lector. No en vano, Cervantes no dudará en dar a la estampa las comedias y entremeses nuevos, nunca representados, que tenía escritos, basándose en unos criterios semejantes a los que informan el volumen de novelas, como declara en la “Adjunta al *Parnaso*”.

Lo segundo, reemplazar el acto de contar por el de leer, comportaba una auténtica revolución que chocaba literalmente con toda la tradición novelística corta anterior, no sólo con la italiana como estamos viendo, sino también con la española.

¹¹ Sobre la imprenta y el mercado editorial en el siglo XVII, véase Muñoz Sánchez (2016); sobre el nuevo público lector y su influencia en la literatura, véase Blasco (2005).

¹² Sobre el viraje que experimenta la poética cervantina acerca del principio de lo uno en lo vario, que liga indisolublemente la morfología de las *Novelas ejemplares* con *El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha* y que comporta un punto de inflexión en la concepción de Cervantes de la ficción en prosa extensa tras la publicación del *Ingenioso hidalgo*, véase Muñoz Sánchez (2013a, 191-197; 2013b, 222-225; y en prensa).

Sucede que, desde la incursión del término en las letras hispanas a mediados del siglo XV hasta la publicación de las *Novelas ejemplares*, el neologismo “novela”, probablemente por su acepción etimológica de referir un suceso, una noticia o una novedad, es sinónimo de contar oralmente. Así, por ejemplo, lo emplea el Marqués de Santillana, hacia 1436, en la *Comedieta de Ponza*, durante “La narración que hace la señora reina doña Leonor madre de los reyes a Joan Bocacio”: “fablaban novelas e placentes cuentos” (XLV, v. 353). Elio Antonio de Nebrija, hacia 1494, en el *Vocabulario español-latino*, define las entradas “novela”, “novelas” y “novelero” como ‘conseja para contar’, ‘contar’ y ‘contador de novelas’ (154b). Gonzalo Fernández de Oviedo, en su *Historia general y natural de las Indias* (1526), aun usa el vocablo “novela” en su acepción de ‘noticia’ o ‘suceso’ dudoso, como cuando comenta: “allí aportó la carabela que he dicho, y él ovo por esta forma noticia desta tierra. Que esto passase así o no, ninguno con verdad puede afirmar; pero aquesta novela así anda por el mundo” (II, II, 43b). Fray Antonio de Guevara, en uno de los saludables consejos que ofrece en el capítulo décimo y último de *El arte de marear*, publicada en Valladolid en 1539, decía lo siguiente:

Es saludable consejo que como en la galera no haya mucho que hacer ni menos que negociar, verá allí el pasajero que lo más del día y de la noche se ocupan en contar novelas, hablar cosas vanas, blasonar de sus personas, alabar a sus tierras y aun relatar vidas ajenas; y en semejantes pláticas y liviandades debe mucho el pasajero cuerdo guardarse de no ser prolijo, novelero, mentiroso, entremetido, chocarrero y porfiado, por que más pena da en la mar una conversación pesada que no la mala vida de la galera (135).

Cristóbal de Villalón, que hubo de terminar la redacción de *El Scholástico* entre 1541 y 1544, utiliza en varias ocasiones, en los capítulos iniciales del libro I del manuscrito *H*, el sustantivo “novela” como sinónimo de “cuento” o de “un género de dezir” y del verbo “novelar” como “contar oralmente” (“Yo he novelado lo mejor que he podido”), posiblemente neutralizados por estar considerados un acto narrativo de carácter conversacional, al tiempo que menciona a Giovanni Boccaccio como ejemplo paradigmático del novelador orador (“el iminente orador Juan Bocaçio”), y lo hace en uso de un marco interlocutivo que, a la manera de alivio de caminantes, sirve de macroestructura para engarzar tres ficciones breves donairosas en la línea del escritor italiano; y es que, como afirma don Álvaro Mendoza, el hombre de cultura debe saber proferir “cuentos, fábulas, façeçias” (346-348). Antonio de Torquemada, en los *Coloquios satíricos* (1553), pone en boca de Luis, antes de contar un breve relato inspirado en la novela X, 1 del *Decamerón*: “para que mejor lo entendáis quiero deciros en breves palabras una novela que cuando niño me acuerdo que me contaron” (98). Pedro de Salazar, en la primera parte de sus *Novelas* (1563-1565), que representan el primer proyecto español de un libro de *novelle* a la manera italiana, realizó –paralelamente– una operación similar a la acometida por Giraldo Cinzio en sus *Ecatommiti*: imitar formalmente el esquema compositivo del *Decamerón*, pero mudando la narración en corro en una villa por el viaje, el del rey visigodo Evrigo y su comitiva de Toledo a Granada por prescripción médica, que se sirve de excusa para engarzar los cuentos como pasatiempo o alivio de caminantes, y, sobre todo, alejándose en los temas de las novelas boccaccescas, consideradas lascivas e impías, en beneficio de un proyecto moralizante ajustado al mensaje contrarreformista. Joan Timoneda, que se atrevió, no sin osadía, a presentar sus veintidós patrañas sin marco, cual sucesión de disciplinantes, intituló, sin embargo, su libro: *El Patrañuelo. Primera parte de las patrañas de Ioan Timoneda, en las quales se tratan admirables cuentos, graciosas marañas, y delicadas invinciones para*

saber contar el sabio y discreto relatador (1567). Tras la inédita empresa de Pedro de Salazar, la primera serie articulada de novelas con marco al modo boccacesco lo constituyen las *Noches de invierno*, de Antonio de Eslava, que vieron la luz en 1609, en Pamplona. Durante tres noches invernales, cuatro ancianos caballeros venecianos, Leonardo, Fabricio, Silvio y Albano, a los que se suma Camila, mujer muy leída y contumaz conversadora del primero, en la última sesión, se reúnen alternativamente, después de un encuentro en el muelle de Venecia de los dos primeros en la tarde del primer día, en casa de Albano, de Fabricio y de Leonardo, a fin de solazarse contándose historias por turno y discutiendo sobre ellas, a la vez que, al calor del fuego, hacia la mitad de la tertulia, cenan frugales manjares (castañas asadas, carne de membrillo, peras asadas, pan de anís) y beben vino con tanta fruición como deleite. En 1611, Sebastián de Covarrubias, definía “novela”, en la segunda acepción de su *Tesoro de la lengua castellana o española*, como “un cuento bien compuesto o patraña para entretener los oyentes, como las novelas de Boccaccio” (780a). Todavía Lope de Vega, en el proemio a *Las fortunas de Diana*, novela de 1621, le explicaba a la señora Marcia Leonarda que, “en tiempos menos discretos que el de agora, aunque de hombres más sabios, llamaban a las novelas «cuentos». Estos se sabían de memoria, y nunca, que yo me acuerde, los vi escritos, porque se reducían sus fábulas a una manera de libros que llamaban historias” (45-46).

Mateo Alemán y Cervantes, antes de que este rompiera definitivamente las amarras, brindaron una nota discordante pareja en lo concerniente a la inserción de una novela corta en una situación de interlocución: modificaron la recitación oral por la lectura voceada compartida. El primero, cuando el capitán del barco en que viaja el pícaro de Génova a Barcelona de regreso de su estancia en Italia, ordena, para entretenerle y alegrarle del suicidio de Sayavedra, a “un curioso forzado” que lea de viva voz de “cierto libro de mano que tenía escrito” la novela de *Bonifacio y Dorotea* (Alemán, II, II, 9, 583). El segundo, cuando el cura, tras una disputa literaria al modo de las de las academias, lee, en la venta de Juan Palomeque el Zurdo, para Cardenio, Dorotea y demás comensales, la novela de *El curioso impertinente*, que había hallado entre “los papeles de muy buena letra, escritos a mano” de “la maletilla vieja, cerrada con una cadenilla” que un huésped, de paso por ella, había dejado olvidada (I, XXXII, 412). A decir verdad, la Primera parte del *Quijote* no es más que una honda reflexión a propósito de los efectos que produce la lectura de la literatura de imaginación en el ánimo de las personas, del impacto emocional, psicológico e intelectual que provoca la inmersión en el mundo de la ficción, comenzando, por supuesto, por su protagonista, el primer adicto a la ficción de la literatura occidental,¹³ y siguiendo por el cura, el barbero y el Canónigo de Toledo, por Grisóstomo, Ambrosio y la pastora Marcela, por el caballero Vivaldo, por Cardenio, Luscinda y Dorotea, por los cabreros Eugenio y Anselmo y aun por el ventero, su mujer, su hija y Maritornes.

El cambio de paradigma que propone Cervantes del gentil hablador al discreto lector y que apenas tuvo continuidad en el siglo XVII,¹⁴ aunque reside implícitamente en el conjunto, se declara explícitamente en la unidad formal que constituyen las dos novelas finales, *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*, en tanto en cuanto el alférez Campuzano, sujeto y objeto de un engaño a los ojos, es el escritor de la novela-coloquio de Cipión y Berganza, mientras que el licenciado Peralta, receptor oral del juego de burlas

¹³ Según recuerda Gilman (20), Susan Sontag describió el *Quijote* como “la primera y más importante epopeya acerca de la adicción”.

¹⁴ Sobre la forma del libro de novelas español del siglo XVII, véase, por ejemplo, Colón Calderón (2011, 2013 y 2014).

cruzadas entre el alférez y su mujer doña Estefanía Caicedo, es su avezado lector. Las dos historias, la del *Casamiento* y la del *Coloquio*, están sutilmente enmarcadas por un narrador externo en tercera persona de carácter extra y heterodiegético, que gobierna neutramente todo el entramado y que es el responsable de presentar al alférez saliendo del hospital de la Resurrección de Valladolid de sudar catorce cargas de bubas así como de narrar el encuentro con el licenciado, que se hace cruces del estado en que halla a su amigo. Ya en el hospedaje de Peralta, tras dar cuenta de una olla y unas lonchas de jamón de Rute, Campuzano le relata verbalmente la anécdota de infamias, embustes y falsedades que ha coprotagonizado con doña Estefanía y que da cuenta de su fisonomía actual, o sea: la novela de su engañoso casamiento, en una situación interlocutiva similar a la de la tradición codificada por Boccaccio, al punto de que la narración podría encajar perfectamente en cualquiera de las jornadas séptima y octava del *Decamerón*, solo que él, a diferencia de los narradores de la *cornice*, es protagonista de su cuento, que es un relato autodiegético. Es más: al *exordio* o preámbulo, el encuentro de los dos amigos y el aspecto quebradizo del alférez, y a la *narratio* o exposición del caso, le sigue una *peroratio* en que Campuzano y Peralta comentan la historia y le confieren su sentido definitivo, que se resume en: “«Desta manera –dijo el licenciado– entre vuestra merced y la señora Estefanía pata es la traviesa.» «¡Y tan pata –respondió el alférez– que podemos volver a barajar!»” (533). Seguidamente de contarle su desdichada experiencia matrimonial, el alférez Campuzano le ofrece al licenciado Peralta la lectura de unas páginas suyas en las que transcribió la sustancia de una conversación que mantuvieron dos canes cabe su cama mientras curaba la sífilis que de recuerdo le había dejado su esposa. Los dos amigos discuten exaltadamente sobre la *verdad* y la *mentira* del manuscrito, hasta llegar al extremo de que el licenciado pone en entredicho la peripecia (auto)biográfica del alférez, cuando este, rendido, saca de la faltriquera un librito de mano que pone en las de Peralta, para que le exprese su opinión, diciéndole: “«Yo me recuesto [...] en esta silla en tanto que vuesa merced lee, si quiere, esos sueños o disparates, que no tienen otra cosa de bueno si no es el poderlos dejar cuando enfaden.» «Haga vuesa merced su gusto –dijo Peralta–, que yo con brevedad me despediré desa letura»” (537). Y se produce el milagro innovador de la nueva creación literaria, el acto de lectura silenciosa del receptor, de recorrer con los ojos los garabatos de la tinta en el papel sin mover los labios, en el que al autor no le queda más remedio que desaparecer: “recostose el alférez, abrió el licenciado el cartapacio [...] El acabar el coloquio el licenciado y el despertar el alférez fue todo a un tiempo” (537 y 623).

El casamiento engañoso y *El coloquio de los perros*, en tanto novela y metanovela, representan la mayor reivindicación cervantina de la literatura entendida como un proceso de comunicación a distancia en el que autor propone y el receptor dispone, en que el autor presenta una forma que el receptor llena de contenido en un proceso libre de intelección y de interpretación. No en vano, es Peralta, el lector, no Campuzano, el escritor, el que termina por otorgar el estatuto literario al manuscrito: “yo alcanzo el artificio del coloquio y la invención, y basta” (623). Y justamente en ese trasvase de la verdad poética del escritor al receptor, en ese erigirse el lector en la medida del texto, reside la propuesta de Cervantes, a cuyo lector externo emplaza a que haga lo propio con su colectánea, puesto que le corresponde a él (“si bien lo miras”) advertir, en un ir y venir en el texto, todas y cada una de las relaciones intratextuales que el *Coloquio* entreteje con las otras novelas de la colección, como las menciones que se hacen al patio de Monipodio y a la trama de *La gitánilla*, y, en general, las de unas con otras (“así de todas juntas, como de cada una de por sí”), así como vincular el final del entramado (“«Vámonos al Espolón a recrear los ojos del cuerpo, pues ya he recreado los del entendimiento.» «Vamos –dijo el alférez.» Y con esto se fueron” [623]) con el Prólogo,

en que se reivindica y legitima sin ambages ni medias tintas, “a pecho descubierto” (Márquez Villanueva, 39), la ficción como un ejercicio de honesto entretenimiento, como una experiencia intelectual de goce estético:

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 efeto se plantan las alamedas, se buscan las fuentes, se allanan las cuestas y se cultivan con curiosidad los jardines (18).

En fin, a que se enfrasque en el juego eutrapélico de la “mesa de trucos”.

Obras citadas

- Alemán, Mateo. *Guzmán de Alfarache*. Luis Gómez Canseco ed. Madrid: RAE, 2012.
- Bandello, Matteo. *Tutte le opere*. F. Flora ed. Milán: Mondadori, 1952. 2 vols.
- Beltrán Almería, Luis. “La teoría de la novela de G. B. Giraldis Cinzio”. *Romanische Forschungen* 108 (1996): 23-49.
- Blasco, Javier. *Cervantes, raro inventor*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2005.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Alberto Blecha ed. Madrid: Espasa, 2007.
- . *Novelas ejemplares*. J. García López ed. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005.
- Colón Calderón, Isabel. *La novela corta del Siglo XVII*. Madrid: Laberinto, 2011.
- . “Narrar en corro y narrar desde un sitio especial: algunas consideraciones sobre el marco boccaccesco en la novela corta española del siglo XVII”. En I. Colón, D. Caro, C. Marías Martínez y A. Rodríguez coords. *Los viajes de Pampinea: “novella” y novela española en los Siglos de Oro*, Madrid: Sial/Prosa Barroca, 2013. 137-150.
- . “Jardines y huertas en la novela corta del XVII”. *Analecta Malacitana* 32 (2014): 155-179.
- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Felipe C. R. Maldonado ed. Madrid: Castalia, 1995.
- Della Casa, Giovanni. *Galateo*. Claudio Milanini ed., intr. de Giorgio Manganelli. Milán: BUR, 2012.
- Fernández de Oviedo, Gonzalo. *Historia general y natural de las Indias*. Madrid: Real Academia de Historia, 1851.
- Gilman, Stephen. *La novela según Cervantes*. Carlos Ávila trad. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Giraldis Cinzio, Giovan Battista. *Gli Ecatommiti*. Susanna Villari ed. Roma: Salerno, 2012. 3 vols.
- Gracián Dantisco, Lucas. *Galateo español*. Margherita Morreale ed. Madrid: CSIC, 1968.
- Guevara, fray Antonio de. *Arte de marear*. En *Prosa escogida de fray Antonio de Guevara*. Martín de Riquer ed. Barcelona: Luis Miracle Editor, 1943. 95-137.
- Maestri, Delmo. “*Gli Ecatommiti* del Giraldis Cinzio: una proposta di nuova lettura e interpretazione”. *Lettere Italiane* 23 (1971): 306-331.
- . “I *Dialoghi della vita civile* negli *Ecatommiti* di G. B. Giraldis Cinzio e nella trattatistica rinascimentale”. *Annali dell’Istituto Universitario Orientale di Napoli, sezione Romana* 17 (1975): 363-378.

- Marqués de Santillana. *Comedieta de Ponza, Sonetos, Serranillas y Otras obras*. Estudio Preliminar de Vicente Beltrán. Regula Rohland de Langbehn ed. Barcelona: Crítica, 1997.
- Márquez Villanueva, Francisco. *Cervantes en letra viva*. Toledo: Reverso, 2005.
- Moll, Jaime. “La narrativa castellana a comienzos del siglo XVII: aspectos editoriales”. *Anales Cervantinos* 40 (2008): 31-46.
- Morreale, Margherita. “El *Galateo* de Giovanni Della Casa traducido por Domingo Becerra”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* 15 (1961): 247-254.
- Muñoz Sánchez, Juan Ramón. “«Escribía / después de haber los libros consultado»: a propósito de Lope de Vega y los *novellieri*, un estado de la cuestión (con especial atención a la relación con Giovanni Boccaccio), parte I”. *Anuario de Lope de Vega. Texto, literatura, cultura* 17 (2011): 85-106.
- . “«Le quali cose ciascuna per sé e tutte insieme» / «Así de todas juntas como de cada de una de por sí»: Del *Decamerón* de Boccaccio a las *Novelas ejemplares* de Cervantes”. *Anales Cervantinos* 45 (2013a): 175-216.
- . “A propósito de la composición de la segunda parte del *Quijote* con especial atención a los episodios novelescos y su relación con las *Novelas ejemplares*”. *Artifara* 13 bis (2013b): 207-251
- . “«La Corte, del mundo maravilla»: La picaresca durante el reinado de Felipe IV”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* 62 (2014): 383-480.
- . “La recepción literaria en el Siglo de Oro: hacia el *Decamerón* de Lope”. En Guillermo Carrascón y Chiara Simbolotti coords. *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea: rizomi e palinsesti rinascimentale*. Turín: Accademia University Press, 2015. 539-555.
- . “«En compañía siempre de personas virtuosas y doctas (como son los libros)»: Imprenta y librerías en el siglo XVII”. *Artifara* 16 (2016): 277-300.
- . “«Desvarío laborioso y empobrecedor el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos»: La novela corta española desde 1480 hasta 1620». *eHumanista* (Monográfico: “La novela corta: poligénesis y pluritematismo”) 38 (2018): 252-295.
- . “Cervantes, *novelliere*”. *Boletín de la Real Academia Española* t. 98, cuaderno 318 (2018): en prensa.
- Nebrija, Elio Antonio de. *Vocabulario Español-Latino (Salamanca ¿1495?)*. Edición facsímil de la Real Academia Española. Madrid: RAE, 1989.
- Núñez Rivera, Valentín. “En los orígenes de la novela. Series narrativas con marco ficcional, entre abismos y reflejos”. En V. Núñez Rivera ed. *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta (siglos XV-XVII)*. Barcelona: Bellaterra, 2013. 25-47.
- Santosuosso, Antonio. *Vita di Giovanni Della Casa*. Roma: Bulzoni, 1978.
- Torquemada, Antonio de. *Coloquios satíricos*. Rafael Malpartida Tirado ed. Málaga: Universidad (Anejos de *Analecta Malacitana*, 82) 2011.
- Torres Corominas, Eduardo. “El *Cortesano* de Castiglione: Modelo antropológico y contexto de recepción en la corte de Carlos V”. En José Martínez Millán y Manuel Rivero eds. *Centros de poder italianos en la Monarquía Hispánica (siglos XV-XVIII)*. Madrid: Polifemo, 2009 2 vols.: II, 1183-1234.
- Valdés, Juan de. *Diálogo de la lengua*. Cristina Barbolani ed. Madrid: Cátedra, 1984.
- Vega, Garcilaso de la. *Obra poética y textos en prosa*. Bienvenido Morrós ed. Crítica: Barcelona, 2007.
- Vega y Carpio, Lope de. *Novelas a Marcia Leonarda*. Marco Presotto ed. Madrid: Castalia, 2007.

- Vega Ramos, María José. “La ficción ante el censor. La *novella* y los índices de libros prohibidos en Italia, Portugal y España (1559-1596). En V. Núñez Rivera ed. *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta (siglo XV-XVI)*. Barcelona: Bellaterra, 2013. 49-75.
- Villalón, Cristóbal de. *El Scholástico*. J. M. Martínez Torrejón ed. Barcelona: Crítica, 1997.
- Villari, Susanna. *Introducción a Giovan Battista Giral di Cintio. Gli Ecatommiti*. Roma: Salerno, 2012. 3 vols. I, IX-LXXXVI.