

**“Desvarío laborioso y empobrecedor el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos”:  
Cuento y novela corta en España en el siglo XVI<sup>1</sup>**

Juan Ramón Muñoz Sánchez  
(Universidad de Córdoba)

Ha sido norma situar el origen del género de la novela corta española en la publicación de las *Novelas ejemplares*, en Madrid, en la imprenta de Juan de la Cuesta, a costa del librero y editor Francisco de Robles, en 1613 (Menéndez y Pelayo, II, 5-207; González de Amezúa 1982). Y es que Cervantes, con su volumen, venía a hacer lo que Luis Gaitán de Vozmediano, en el Prólogo al lector de su traducción de la *Primera parte de las Cien novelas de M. Ivan Baptista Giraldo Cinthio* (Toledo, 1590), remachaba que nunca se había hecho en España, a diferencia de en Italia y Francia<sup>2</sup>, “que es componer novelas”<sup>3</sup> (González Ramírez 2012, 824a). A esto, en efecto, le llevó su inclinación y se aplicó su ingenio, de manera que se dio a entender, como le apuntaba con presunción al lector amantísimo de su colección, “que yo soy el primero que ha novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas,

---

<sup>1</sup> Quisiera agradecer al profesor Luis Gómez Canseco su atenta lectura del manuscrito original de este estudio y las utilísimas recomendaciones que nos ha hecho, que lo han mejorado ostensiblemente.

<sup>2</sup> Aun Lope de Vega, pese a las publicaciones de las *Noches de invierno* (1609), de Antonio de Eslava, las *Novelas ejemplares* (1613), de Cervantes, y *Corrección de vicios* (1615), de Salas Barbadillo, y todas las colecciones publicadas en 1620 (Liñán y Verdugo, Ágreda y Vargas, Cortés de Tolosa...), mantendrá, en 1621, en *Las fortunas de Diana*, que la “novela” es un género más cultivado por italianos y franceses que por españoles: “No he dejado de obedecer a vuestra merced por ingratitud, sino por temor de no acertar a servirla; porque mandarme que escriba novela ha sido novedad para mí, que aunque es verdad que en el *Arcadia* y en el *Peregrino* hay alguna parte de este género y estilo, más usado de italianos y franceses que de españoles, con todo eso, es grande la diferencia y más humilde modo” (*Novelas a Marcia Leonarda*, 45).

<sup>3</sup> Gaitán de Vozmediano, de hecho, únicamente cita como ejemplos de novelas las traducciones de *Le piacevoli notti*, de Straparola, del *Decamerón*, de Boccaccio, y de las *Novelle*, de Bandello: “Movíome – dice– a sacarle a luz [su libro] el ser de gusto y entretenimiento, y ver que no hay en nuestra lengua cosa deste sujeto que sea de importancia, pues son de harto poca los que llaman *Entretenimientos de damas y galanes*; y pesábame que, a falta, de otros mejores, los tomase en las manos quien alcanzó a ver las *Novelas* de Juan Bocacio que un tiempo anduvieron traducidas, pues va de uno a otro lo que de oro terso y pulido a hierro tosco y mal labrado. Ahora también han salido algunas de las *Historias trágicas* traducidas del francés, que son parte de las *Novelas* del Bandello, autor italiano, y no han parecido mal” (González Ramírez 2012, 824). A ellas parece referirse en exclusiva Cervantes en el Prólogo de su colección, puesto que probablemente no conoció las *Novelas*, de Pedro de Salazar, ni las *Novelas en verso*, de Cristóbal de Tamariz, mientras que las *Noches de invierno*, de Antonio de Eslava pueden considerarse un diálogo misceláneo y *El Patrañuelo*, de Timoneda, queda lejos de los *novellieri*. En cualquier caso, y aunque pueda pertenecer a otro orden de cosas, el autor de la versión Crónica del *Abencerraje*, quizá el aragonés Jerónimo Jiménez de Urrea, profiere medio siglo antes, en la dedicatoria a Jerónimo Jiménez Dembún, un juicio similar al de Vozmediano al toparse con la novelita morisca y pulirla: “hecha mi diligencia como supe –dice–, comunicada con algunos amigos, parecióme que les agradaba, y así me aconsejaron y animaron a que la hiciese imprimir, mayormente por ser obra acaecida en nuestra España, la cual carece de cosas de esta cualidad, más por defecto de escritores que de quien las haya obrado” (*El Abencerraje*, 7).

todas son traducidas de lenguas extranjeras, y estas son mías propias, no imitadas ni hurtadas” (*Novelas ejemplares*, 19).

Últimamente, sin embargo, se ha retrotraído ligeramente la data del acta de nacimiento del género al filo de los siglos XVI y XVII y se ha hecho copartícipe al autor del *Guzmán de Alfarache* (1599, 1604). Así, por ejemplo, Maxime Chevalier (1999, 123) determinaba que

la novela corta, por fin distinguida del cuento, nace hacia 1600 con Alemán y Cervantes. Presenta acción moderna, localización concreta en el tiempo y en el espacio, personajes individualizados, estilo que no rechaza el ornato retórico. Todos caracteres que la diferencian del relato tradicional. Además lleva (cuando es buena) el sello inconfundible que le imprime su autor [...]. La novela corta se escribe para la lectura y para la lectura individual. En una palabra, la novela corta pertenece a la edad del libro.

Por consiguiente, “la historia de la novela breve empieza con la Primera parte de *Guzmán* y la Primera parte del *Quijote*: los textos compuestos con anterioridad que calificamos de novelas cortas pertenecen a la prehistoria del género”.<sup>4</sup>

La precisión establecida por el hispanista francés, que, por supuesto, no es concluyente y se puede matizar –o ¿es que son peores novelas que las de Alemán y Cervantes, más prehistóricas, los episodios interpolados en *La Diana*, de Montemayor, como la historia de Felismena y el *Abencerraje pastoril?*–, resulta hartamente significativa porque subraya que la narrativa breve en los reinos hispánicos no se desarrolló, como en Italia, esencialmente articulada en series, enmarcadas o sueltas, esto es: en libros de *novelle*, sino también, y sobre todo, estrechamente ligada a otros géneros literarios que la albergan en calidad de relato de segundo grado.

Sabemos que Cervantes, al tiempo que confeccionaba *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, estaba redactando novelas cortas exentas, no destinadas en principio a su inserción en un cuerpo mayor. Algunas de ellas, como *Rinconete y Cortadillo*, *El celoso extremeño* y *La tía fingida*, hubieron de gozar de cierta difusión, antes manuscrita que impresa en pliegos de cordel; la suficiente como para llegar a oídos del racionero de la catedral de Sevilla, Francisco Porras de la Cámara, que las incluyó en el código de heterogéneos géneros festivos que había sido encomendando aderezar para solaz del arzobispo Fernando Niño de Guevara. Es probable que las novelas circularan anónimas, habida cuenta de que fueron los únicos componentes de la compilación que figuraban sin el nombre del autor; lo que además parece atestiguar que el licenciado y Cervantes no se conocían. Ello no nos debe extrañar en exceso, pues así corrían textos de todo tipo (véase Bouza 2002), como “los papeles de muy buena letra, escritos a mano”, de “la maletilla vieja, cerrada con una cadenilla” (*Don Quijote*, I, XXXII, 412), que un huésped dejó olvidada en la venta de Juan Palomeque, entre los

---

<sup>4</sup> De un mismo parecer que Chevalier, es Close (1997b, 116), quien afirma que, a lo que al género de novelas cortas se refiere, “Alemán contribuyó más que nadie, antes de Cervantes, a implantar en España”. Lo cual, como veremos, es doblemente falso, pues hubo autores españoles que cultivaron la novela corta antes que Alemán y Cervantes (y Cervantes empezó a hacerlo bastante antes que Alemán). E igualmente González Ramírez (2013, 123), que no obstante apunta el precedente de la *Novela del gran Soldán* que Gracián Dantisco incluye en su *Galateo español*, y Rubio Árcuez (2015), que reivindica la figura de Alemán como *novelliere*, al tiempo que considera que tenía escritas las cuatro novelas breves que aderezan las tramas del *Guzmán de Alfarache* antes de comenzar su redacción. (Agradecemos al profesor Rubio Árcuez que nos dejara consultar su trabajo antes de su publicación).

que se cuentan la *Novela del curioso impertinente* y la *Novela de Rinconete y Cortadillo*, que el licenciado Pero Pérez hubiera mandado trasladar, si finalmente no se los hubiese dado el ventero, “que, pues él no sabía leer, no los quería” (I, XLVII, 599); o como la novela de Bonifacio y Dorotea que el capitán, para entretener y alegrar a un Guzmán (fingidamente) apesadumbrado por el suicidio de su doble, Sayavedra, lee en voz alta de “cierto libro de mano que tenía escrito” “un curioso forzado” (Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, II, II, 9, 583).

En el mismo sentido, pero no ficticia, sino históricamente, Manuel Gómez-Moreno (1941) encontró unos papeles manuscritos en letra del siglo XVI, cuyo contenido eran tres narraciones breves que carecían de título y de nombre de autor, las cuales estuvo tentando de apadrinar a Cervantes, sin atreverse del todo, al darlas a conocer con el ambiguo título de *Unos borradores cervantescos*.<sup>5</sup> Y, más importante aun, así circuló el sabroso *Diálogo intitulado el Capón*, que Francisco Narváez de Velilla compuso probablemente entre 1598 y 1599, justo cuando el *Lazarillo* estaba gozando de una segunda etapa editorial tras levantarse su interdicción y ser expurgado en 1573 (Montero 2007), y que luego retocaría, añadiéndole el relevante Prólogo al lector, tal vez entre 1608 y 1614, instigado por el éxito del *Guzmán de Alfarache*. Un entre diálogo y novela picaresca de corto aliento escrito por “el incógnito” que ha pervivido en un códice de contenido misceláneo de más de cuarenta piezas breves manuscritas e impresas, de tamaño infolio y 235 hojas numeradas, confeccionado durante el siglo XVII, hoy conservado en la Real Academia de Historia, en la Colección de manuscritos del Marqués de Montealegre, con la signatura 9/1011.N-5.<sup>6</sup> Por otro lado, *El curioso impertinente*, que fue traducida al francés, en 1607, por Nicolas Baudouin y publicada aislada al año siguiente en París<sup>7</sup>, fue incluida por César Oudin, primer traductor francés del *Ingenioso hidalgo*, a continuación de su reedición de la *Silva curiosa*, de Julián Medrano, en París, en 1608, como texto independiente y anónimo.<sup>8</sup>

Así pues, tres parecen ser que fueron los caminos de la narrativa breve en la literatura española del Siglo de Oro, que vamos a recorrer a continuación desde el comienzo de la impresión de libros de ficción, en el entorno de 1480, hasta la eclosión definitiva del género a la altura de 1620, con el propósito de dilucidar el periodo de formación y prescripción del género. A continuación examinaremos la relación de Cervantes con la ficción breve, la posición que ocupa la novela corta en el seno de su producción literaria. Primero conviene que nos detengamos un segundo en su tipología.

<sup>5</sup> González de Amezúa (I, 417-418 y n. 1) señalaba que, frente a la tradición poética, la novelística apenas se difundió de forma manuscrita, en virtud de los pocos textos que así han perdurado. Sin embargo los estudios de Fernando Bouza, principalmente su *Corre manuscrito*, nos advierten de que en los Siglos de Oro fue aun muy rica esa tradición y esa forma de transmisión. No en balde, la historia de la novela corta del siglo XVI depende en una importante proporción de textos que quedaron inéditos, como –según veremos– *El Scholástico*, de Cristóbal de Villalón, *El Crotalón*, los *Coloquios de Palatino y Pinciano*, de Juan Arce de Otálora, las *Novelas*, de Pedro de Salazar, o las *Novelas en verso*, de Cristóbal de Tamariz.

<sup>6</sup> El texto ha sido editado y prologado por Infantes y Rubio Árquez (véase Narváez 1993).

<sup>7</sup> *Le curieux impertinent. El curioso impertinente. Traduit d'Espagnol en François par Ni. Baudouin*, Paris, Jean Richer, 1608.

<sup>8</sup> *La Silva Curiosa de Iulán de Medrano, cavallero navarro, en que se tratan diuersas cosas sotilísimas y curiosas, muy conuenientes para damas y caualleros, en toda conversación virtuosa y honesta. Corregida en esta nueva edición y reduzida a mejor lectura por Cesar Oudin*, París, en casa de Marc Orry, 1608 (*El curioso* ocupa las páginas 274-325).

### Entre el “cuento (literario)” y la “novela (corta)”

La narrativa breve, durante los siglos XVI y XVII, no conoció un término de consenso ni una delimitación diáfana entre sus distintas formas. Nombres como “cuento”, “conseja”, “fábula”, “historia”, “crónica”, “patraña”, “ficción”, “fingida traza”, “caso” se utilizaron frecuentemente como si fueran equivalentes entre sí y sinónimos del neologismo “novela”<sup>9</sup>, a pesar de que cada vez se tenía una conciencia más nítida de que el concepto aludía no tanto a un género de transmisión oral cuanto de escritura<sup>10</sup> y, al cabo, editorial. A ello, tanto a la vaguedad léxica y conceptual como a la genológica, coadyuvó notablemente el hecho de que no hubiera una preceptiva a propósito de la prosa de imaginación en sus modalidades de corto y largo recorrido<sup>11</sup>, puesto que, como le recordaba el amigo al autor del Prólogo del *Ingenioso hidalgo*, de ella “nunca se acordó Aristóteles, ni dijo nada San Basilio, ni alcanzó Cicerón” (I, 21).<sup>12</sup>

Diego López de Cortegana, pongamos, en su traslado de *El asno de oro* de Apuleyo, realizada hacia 1513, denominaba indistintamente “novela”, “fábula” y “cuento” a la leyenda de Cupido y Psique (130, 151, 159, 164, 192, 201). Alfonso de Valdés, en el inédito *Diálogo de la lengua*, escrito hacia 1535, sostenía que en español “dezimos [...] cuento por novela” (218) y propugnaba la asimilación castellana de los términos “novela y novelar” (222). *El Scholástico*, de Cristóbal de Villalón, fue terminado de redactar (en dos manuscritos distintos signados *H* y *P* por pertenecer, respectivamente, a la Academia de Historia, Colección Salazar, y a la Biblioteca del Palacio Real de Madrid), entre 1541 y 1544, y ha permanecido inédito hasta el siglo XX, en que Menéndez y Pelayo (1911), Richard Kerr (1967), exhumadores de las dos versiones, y J. M. Martínez Torrejón (1997) lo han editado. El texto es un diálogo humanista acerca de las “condiciones que deben tener el maestro y el discípulo para ser varones dignos” de vivir en la Universidad, cuyo contenido, de carácter enciclopédico, contiene un florilegio de narraciones cortas, que más adelante desglosaremos. Lo pertinente ahora, y lo es sobremanera, no es sino recordar que en los capítulos iniciales del libro I del manuscrito *H* Villalón utiliza en varias ocasiones el sustantivo “novela” y el verbo “novelar” como sinónimos de “cuento” y de “contar oralmente”, probablemente neutralizados por estar considerados un acto narrativo de carácter conversacional, al tiempo que menciona a Giovanni Boccaccio como ejemplo

<sup>9</sup> Sobre su introducción en el léxico castellano, procedente del italiano, por el Marqués de Santillana, en la *Comedieta de Ponça* (ca. 1436), y Juan Rodríguez de Padrón, en el *Triunfo de las donas* (1438-1441) y en el *Siervo libre de amor* (1439), y su evolución hasta las *Novelas ejemplares*, véase González Ramírez (2013 y 2017). E igualmente Paredes Núñez (1984, 1986 y 2004).

<sup>10</sup> Sobre la concepción de la novela corta como un género de escritura en la literatura española del Siglo de Oro, véase Laspéras (1987 y, sobre todo, 1999). Sobre la novela corta española, aparte de los estudios citados de Menéndez y Pelayo y González de Amezúa, véase Pabst (1972), Krömer (1979), Colón (2001) y Teijeiro y Guijarro (2007, 321-447).

<sup>11</sup> Los primeros escritos teóricos acerca de la novela corta, en concreto sobre el *Decamerón*, son los fragmentos que le dedica Girolamo Bargagli en su *Dialogo de' giuochi che nelle vegghie si usano di fare* (1572) y, sobre todo, la *Lezione sopra il comporre delle novelle*, de Francesco Bonciani, compuesto en 1574 para su lectura en la Accademia degli Alterati de Florencia y que permaneció inédito hasta el siglo XVIII (véase Vega Ramos 1993). En España se suele considerar la Introducción dialogada de Lugo y Dávila a su *Teatro popular* (1622) como el primer escrito teórico sobre el género (véase González de Amezúa I, 355-358; Laspéras 1987, 171-175; Rabel 2003; Bonilla 2011).

<sup>12</sup> El repaso que efectuamos a continuación no pretende ser exhaustivo sino demostrativo de la confusión terminológica y genológica que imperaba en el margen señalado en torno a la ficción breve.

paradigmático del novelador orador, 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. A poco de comenzar el viaje la comitiva universitaria, el Maestrescuela conmina a sus colegas a que “ordenemos nuestro pasatiempo en algún género de plazer, porque el camino sea menos sentido de aquí al aldea”. A lo que el Retor [*sic*] responde:

Muy bien será, y si os parece sea en novelas y cuentos graçiosos, los quales sean adornados con el buen dezir para nuestra recreaçión; y damos facultad que cada uno narre qualquiera fábula, o aconteçimiento, o sueño o fasceçia que más dulce le paresçiere.

Así, el Maestrescuela refiere, primero, el cuento industrioso del mercader Roberto Quibrín y su nómina para embarazadas y, después, el del truhán del emperador Federico, ambos relacionados con algunos de los cuentos de la *prima giornata* del *Decamerón*. Al acabar sus cuentos, dice: “Yo he novelado lo mejor que he podido. Si no os contentó, supla mi voluntad lo que faltó mi obra”. Sin embargo, “como el Maestrescuela acabó su novela, todos loaron mucho la industria del mercader, y el buen suceso que por la mala noche se le dio, y ponderaron mucho la sagaçidad del truhán”. Habida cuenta de que nadie osa tomarle el relevo, dice el Maestrescuela:

Yo, señores, començé el novelar porque todos hiziédes como yo, y que no fuese neçesidad de importunaçión, pues diga ahora el señor Guillermo Carrillo, y quede así por ley que el que acabare de novelar mande al que quisiere que novele, y él sea obligado a obedesçer.

Y dice don Guillermo antes de narrar el cuento del estudiante Durango y su compañero Guillermo:

En la verdad, yo nunca fue exerçitado en estos pasatiempos, ni aprendí donaires ni fasceçias, y por tanto yo me quisiera ser escusado en este género de dezir, pues es mucha razón que imitemos todos al señor Maestrescuela, porque después de nos haber dado con su novela plazer, ha sido en materia de que con su buen juicio nos ha procurado dotrinas. Bastará agora que de mí se resciba la novela, aunque no con aquella dotrina y elegaçia con que otros la suelen dezir. Hay algunos tan amaestrados en este género de deporte que en la apariençia muestran tanta curiosidad, que parece que naturaleza les dio particular industria para esto. Representan con tanto hervor en su novela los engaños y cautelas de las personas que introduçen que no parece sino que los que lo oyen lo ven. Yo nunca aprendí ni leí aquella elegante industria del novelar en el iminente orador Juan Bocaçio, ni de otros singulares varones que en cuentos y facesçias se señalaron, y así no os contaré sino un aconteçimiento que en la verdad aconteçió entre dos amigos, compañeros de cámara en la universidad de Alcalá. (Villalón 1997, 346-348)

El mismo Cristóbal de Villalón, o quien sea el autor que se esconde tras el pseudónimo de “Crisóforo Gnofoso”, en el Prólogo al lector ocioso de *El Crotalón*, diálogo lucianesco redactado hacia 1555 que permaneció inédito hasta 1871 en que lo editó el Marqués de Fuensanta, hace equivalentes los términos “facecia”, “fábula”,

“novela” y “donaire”, al explicar las razones que le han conducido a la redacción de su curioso libro, al tiempo que ofrece un listado de sus más eminentes cultivadores:

Y porque tengo entendido el común gusto de los hombres, que les aplaze más leer cosas del donaire: coplas, chançonetas y sonetos de placer, antes que cosas graves, principalmente sin son hechas en reprehensión [...], procuré darles manera de doctrinal abscondida y solapada debajo de *façições*, fábulas, novelas y donaires, en los cuales, tomando sabor para leer, vengan a provecharse de aquello que quiere mi intinción. Este estilo y orden tuvieron en sus obras muchos sabios antiguos endereçados a este fin. Como Ysopo y Catón, Aulo Gelio, Juan Bocacio, Juan Poggio florentín. (83-84)

El *Abencerraje* es apelado “crónica” por el autor anónimo de la versión publicada en Toledo en 1561 (*El Abencerraje*, 7 y 9); “cuento” por Antonio de Villegas (Torres Corominas 2008, 641) e “historia” por Jorge de Montemayor (Fosalba 1990, 1 y 35). El historiador de Carlos V y Felipe II, Pedro de Salazar, en la única obra de ficción que se le conoce y que dejó sin acabar e inédita, una colección de novelas cortas enmarcadas, redactada probablemente entre 1563 y 1566 (Núñez Rivera 2014, 29-32), era tan altamente consciente de la novedad absoluta de su proyecto como de la vacilación terminológica del “género de escritura” con que operaba, los “cuentos, que los italianos llaman *novellas*, y antiguamente en Castilla llamaron *consejas*” (*Novelas*, 124); si bien, Salazar usa reiteradamente el vocablo “cuento” en el marco y al inicio de cada relato. Joan de Timoneda, tanto en el subtítulo como en la concisa Epístola al amantísimo lector de *El Patrañuelo*, que sale de las prensas de su propio taller valenciano en 1567, establece como sinónimos “patraña”, “cuento”, “maraña”, “invención”, “fingida traza” y “novela”. Así, en la portada reza *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*; mientras que en el Prólogo dice que

Patrañuelo deriva de patraña, y patraña no es otra cosa sino una fengida traza, tan lindamente amplificada y compuesta, que parece traer alguna apariencia de verdad. Y así, semejantes marañas las intitula mi lengua natural valenciana *Rondalles*, y la toscana, *Novelas*, que quiere decir: “Tú, trabajador, pues no velas, yo te desvelaré con algunos graciosos y asesados cuentos”. (79)

El sevillano Cristóbal de Tamariz, en sus inéditas *Novelas en verso*, que compuso factiblemente entre 1570 y 1580, utiliza, homologados, los términos “novela”, “cuento”, “fábula”, “historia” y aun “ejemplo”, tanto en los títulos como en los exordios de sus relatos. Así, la novela 1, intitulada “Nouela del Ynvidioso”, es denominada tal cual en el último verso de la tercera octava (Tamariz 1974, 93); pero la núm. 2, la “Nouela del estudiante”, es catalogada como cuento en la octava seis (la 238 en la numeración corrida): “Todo esto hallo yo bien a la clara / en un cuento gentil bien adornado” (150), y, después, al comienzo de la novela 3, como “fábula” (167). Las núm. 4 y 5 rezan como cuentos en los títulos: “Cuento de un gracioso caso sobre un portasgo que se pagaua de qualquier persona que lleuaua alguna falta o defecto natural” (353) y “Cuento de una burla que hizo una dama a un caballero que andaua de tierra en tierra con un libro, escribiendo faltas de mugeres, por vengarse de una de quien fue despreciado” (377). La núm. 7, que en el título porta novela (“Nouela del medio

amigo”), es designada “fábula” en la primera octava (la 483 de la serie, 217). La núm. 8, la “Nouela de la tinta”, que deriva de la *novella* II, 48 de Bandello, es denominada como un “cuento leído fingido”: “A propósito desto agora quiero / poner un breue quento que e leýdo, / y no lo afirmo yo por verdadero / ni quiero en esta parte ser creýdo. / Antes lo publicó el autor primero / por fábula, avisando que es fingido” (octava 6 [499], 222). La núm. 10, la “Nouela de las manos”, es categorizada como “historia” (octava 2 [557], 239). La núm. 11 se denomina “fábula” desde el título mismo: “Fábula de la Fortuna y el Amor” (245). La núm. 17, la “Nouela de un estudiante y una dama”, es un “ejemplo” de “historia”: “Exemplos muchos ay de quien podemos / tomar dechado para qualquier cosa, / entre los quales este que veremos / es como historia dulce y muy sabrosa” (octava 10 [1015], 353).

Las *Novelas*, de Tamariz, parecen haber sido confeccionadas para ser recitadas en alta voz, en público; pese a lo cual, se estiman transparentemente como un género de escritura, como un arte escritural. De tal modo, en la núm. 6, la “Nouela del enamorado de la mujer del cirujano”, Tamariz, en el proemio, declara: “Con esto un grande campo ya tenemos / para escribir abierto tal sujeto, / donde el que sabe y los que no sabemos, / ya todos a escribir nos disponemos / [...] // En esta gran licencia de poecía, / que a todos veo sacar sus ynvinciones, / quise salir yo a la plaça con la mía, / tiñendo este papel con mis borrones” (octavas 4 y 5 [425 y 426], 200). Un caso así singular como egregio lo constituye la, ya mencionada, núm. 10, “Nouela de las manos”, en que al poeta le gustaría tener un “tan poderoso estilo y tan galano” cual el de un Homero y un Virgilio, “para que, y igual a ellos, yo pudiera / la pluma exercitar con diestra mano, / siruiendo a la dulcíssima Belisa / en celebrar la causa de su risa” (octava 1 [556], 239). Empero, el caso más significativo lo representa la núm. 15, la “Nouela del torneo”, que Tamariz categoriza como una “conseja”, un género de escritura ficcional en el cual los poetas entreveran razones de filosofía moral:

Esto declaran bien los dulces quentos / que acostumbráis contar bien ordenados, / que sobre los más firmes fundamentos / de toda la prudencia van formados. / Y dando súaússimos contentos / avisan a los hombres descuydados, / y así les quadra el nombre de conseja, / porque qualquiera en ellos se aconseja. // Esta arte de escribir exercitaron / los hombres eminentes en poesía, / que debajo de fábulas trataron / preceptos de moral philosophía. (octavas 4 y 5 [813 y 814], 304)

Luis Gaitán de Vozmediano, al comentar al lector en el Prólogo a su traducción de Giraldi Cinzio el contenido de la *Primera parte de las Cien novelas*, denomina “novelas” a las *novelle* de las dos primeras décadas y “ejemplos” a las diez *novelle* de la introducción de *Gli Ecatommitti*: “No quise poner en esta *Primera parte* más de veinte novelas y la introducción con sus diez ejemplos, viendo que hacen bastante volumen para un libro como este” (González Ramírez 2012, 824a). Lucas Gracián Dantisco, si bien denomina “novela” a la *Novela del gran Soldán*, emplea el término en analogía semántica con “cuento”, “fábula” y “conseja”, en el *Galateo español*, impreso en 1593, aunque estaba redactado en 1582:

Procure el gentil hombre que se pone a contar algún cuento o fábula, que sea tal, que no tenga palabras deshonestas, ni cosas suzias, ni [...] puercas [...], especialmente si en el auditorio huviesse mugeres, porque allí se deve tener más tiento, y ser la maraña del tal cuento clara, y con tal artificio que vaya cevando el gusto, hasta que, con el remate y

paradero de la novela, queden satisfechos y sin duda [...]. Y a su imitación deve procurar el que cuenta las fábulas y consejas o otro cualquier razonamiento [...] de manera que sí en la novela. (155)

Incluso en los comentarios que preceden y suceden a la interpolación yuxtapuesta de la *Novela del gran Soldán* identifica “cuento” y “novela” (156 y 164).

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). Cristóbal Suárez de Figueroa, en un paso de *El Pasajero*, publicado en 1617, en que confesaba su escasa inclinación por la ficción breve, sostenía que por “novelas [...] entiendo ciertas patrañas o consejas propias del brasero en tiempos de frío, que, en suma, vienen a ser unas bien compuestas fábulas, unas artificiosas mentiras” (178). 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 discreto 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” (*Novelas a Marcia Leonarda*, 45-46). Aun Castillo Solórzano, a la altura de 1637, en las *Aventuras del bachiller Trapaza*, hacía equipolentes los términos de “cuento” y “novela” en un contexto narrativo de alivio de caminantes, o sea de carácter conversacional, pero resaltando su pertenencia a un género no menos de escritura que editorial:

Para entretener este tiempo, quiso el médico divertir los caminantes compañeros suyos; y así les dijo: —En un camino largo, y que lo es más con la caballería que llevamos, ha de haber de todo para divertirnos: tiempos hay para cantar, tiempos para rezar y tiempos para la conversación. Cuando tal vez esto falta por ser cosa de novedad, se suele variar esto con referir algún suceso o leído en verdaderas historias o en libros ingeniosos que la inventiva formó para recreo de los ánimos y divertimento de las ocupaciones. Yo me ofrezco los ratos que faltaren los discursos que de diferentes pláticas se movieren, a entretener este rato con algún cuento o novela, con que pasemos el camino; que, como he leído tanto, así de lo italiano, en que tantas se han escrito, como en español, que de poco acá los han sabido imitar y aun exceder, no faltaré a lo que aquí prometo con mucho gusto. (106)

Y, en efecto, el médico pasa a relatar inmediatamente la “novela” cortesana de Claudio, primera de las interpoladas en el texto.

Cervantes emplea por primera vez la voz “novela” en el transcurso del *Ingenioso hidalgo*, y lo hace en trece ocasiones: once para catalogar *El curioso impertinente* y dos *Rinconete y Cortadillo*.<sup>13</sup> Como sinónimo de “cuento” consta en la dedicatoria al conde

<sup>13</sup> “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* [...]. Cierto 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, 416-417). “*Donde se cuenta la novela del «Curioso impertinente»*” (I, XXXIII, 418). “*Donde se prosigue la novela del «Curioso impertinente»*” (I, XXXIV, 440). “*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, 461, 465 y 470). “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

de Lemos de las *Novelas ejemplares*, al decir que “le envió [...] doce cuentos” (21); si bien, esta es la única ocasión en que hay indeterminación genérica o vaguedad terminológica en las *Ejemplares*: en todas las demás ocasiones Cervantes usa “novela”. Después, únicamente vuelve a utilizar el vocablo en los capítulos III y XLIV de la segunda parte del *Quijote*, en que censura, a través de Sansón Carrasco y de una reflexión de Cide Hamete Benengeli, la inserción de “novelas sueltas y pegadizas” como *El curioso impertinente* y *El capitán cautivo*. Resulta llamativa la denominación como tal del relato de Rui Pérez de Viedma, por cuanto en su contexto es designado en tres ocasiones “cuento” (*Don Quijote*, I, XXVIII, 498; XL, 510; XLII, 544) y en una “extraño suceso” (I, XLII, 544). Pero sucede que Cervantes emplea la palabra “novela”, en *El ingenioso hidalgo*, para designar exclusivamente a una narración escrita, y “cuento”, “historia”, “suceso” o “caso”, para una narración oral, tal y como acaece con las relaciones primopersonales episódicas verdaderas del cabrero Pedro acerca de Marcela y Grisóstomo (I, XII), de Cardenio (I, XXIV y XXVII), de Dorotea (I, XXVIII), de Clara de Viedma (I, XLIII) y del cabrero Eugenio sobre la bella Leandra (I, LI). A la altura del *Ingenioso caballero*, las dos interpolaciones señaladas son, empero, calificadas “novelas” con el propósito de discriminarlas del resto de los episodios novelescos, que son asimismo novelas breves pero ensambladas más sutilmente a la narración de base.

Cervantes, que acaso sea el escritor con más consciencia genológica de su tiempo, parece deslindar el cuento literario y la novela corta del cuento tradicional y de otras modalidades populares de ficción breve, que gozaron de gran difusión en el siglo XVI y que él inserta en todas sus obras y de forma notoria en *Don Quijote*. Así se deduce del dicho de Cipión a Berganza, en *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” (*Novelas ejemplares*, 604). Antes, en *El ingenioso hidalgo*, cuando el cura prepara la agnición entre los hermanos Pérez de Viedma, el cautivo y el oidor, le descubre a este que un compañero que tuvo de cautiverio en Constantinopla le contó “un caso que a su padre y sus hermanos le había sucedido, que a no contármelo un hombre tan verdadero como él, lo tuviera por conseja de aquellas que las viejas cuentan el invierno al fuego” (I, XLII, 548).<sup>14</sup> Y Sancho, al referir el cuento de la pastora Torralba y enfadar a don Quijote su modo iterativo de narrarlo, le asevera que “de la misma manera que yo lo cuento [...] se cuentan en mi tierra todas las consejas” (I, XX, 232).

Como es bien sabido, el término *novella* adquiere carta de ciudadanía, en la literatura italiana, con la culminación del *Decamerón*, de Giovanni Boccaccio, entre 1351-1353, y el comienzo de su extraordinaria difusión manuscrita por toda Europa a partir de 1360, referido siempre a la conceptualización de nueva especie literaria: un

---

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” (I, XLVII, 599).

<sup>14</sup> Recuérdese que el relato del capitán cautivo comienza, en efecto, “en un lugar de las montañas de León” en donde un padre “liberal y gastador” se ve obligado a repartir lo poco que le queda de su hacienda entre tres hijos, “todos varones y todos en edad de poder elegir estado” (Cervantes, *Don Quijote*, I, XXXIX, 499). Celia, ante el principio de conato de historia que les refiere a ella y a Rosalind el caballero cortesano Le Beau: “There comes an old man and his three sons—”, responde: “I could match this beginning with an old tale” (Shakespeare, *As You Like It*, I, II, vv. 97-98, 1630).

relato de imaginación en prosa de breve extensión, que, situado 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 personajes y de estilos y registros que van desde los más elevados hasta los más coloquiales. Puesto que, aunque Boccaccio, en el Proemio, menciona como parejas las voces “novella”, “favula”, “parabola” e “istoria” (“intendo di raccontare cento novelle, o favole, o parabole o istorie”<sup>15</sup> [*Decameron*, 9]), lo cierto es que después solo emplea “novella”. Como sucede con el cuento literario y la novela corta, la “novella” es un género de escritura prístinamente “alimentato dall’orallità”, en el que

tutte le forme brevi del narrare medievale (i cantari, gli *exempla* e la *legenda*, i *fabliaux*, i *lais* oitanici, le *vidas* e le *razos* occitaniche) lasciano un segno...: e cioè l’abbozzo di un personaggio (per esempio, il semplice o il giullare), l’inizio di un’avventura (il viaggio del mercante), un canovaccio amoroso (gli amanti infelici o la fanciulla perseguitata), un particolare descrittivo (il cuore mangiato o il segno di agnizione, come un certo tipo di sorriso), l’esito di un intreccio (la peripecia a lieto fine, il rovesciamento inaspettato dei destini, la sorpresa), l’intrigo (la beffa e la contrabeffa), il prototipo dell’uomo ingegnoso, della donna furba [...]”. (Menetti 28-29)

A las que cabe agregar la tradición clásica, representada por el *Asno de oro*, de Apuleyo, algunos de cuyos relatos interpolados son reelaborados por el certaldés, que no en vano tuvo el privilegio de descubrir, en la biblioteca de la Abadía de Monte Casino, en 1355, un manuscrito fundamental del *Asinus*. Petrarca, en su lectura (prejuiciosa e interesada) del *capodopera* de su amigo y discípulo (aunque véanse las matizaciones a propósito de su relación que propone Rico 2012) para la realización del *rifacimento* latino de la *novella* de Griselda a comienzos de la década de 1370, distinguía dos tipos de *novelle*: las jocosas o leves y las graves o dramáticas: “Inter multa sane iocosa et levia, quedam pia et gravia deprehendi” (*Le Senili*, t. III, epistola XVII, 3, 2218). Son las mismas que discriminará dos siglos después Bonciani, con la poética de Aristóteles en la mano, en función de los objetos de su imitación: las “risibles”, que él analizará detalladamente, y las “graves” (Vega Ramos 1993, 113). Las mismas que dice emular Salazar en sus *Novelas* y las mismas que la crítica, por lo menos desde Ortega y Gasset, diferencia en las *Novelas ejemplares* de Cervantes, si mudamos “risibles” por “cómicar” o “realistas” y “graves” por “idealistas” o “romances”.

En cuanto a su extensión, es discreto señalar que en el *Decamerón* se registra una notable fluctuación entre las “novelle” más breves, como la del rey de Chipre (I, 9),

<sup>15</sup> Dice Battaglia Ricci (136): “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”, como esempi su cui riflettere per elaborare modelli di compotamento”. Cesare Segre (48), por su lado, ofrece una definición por reducción: “La *novella* es una narración breve, generalmente en prosa (a diferencia del *fabliau*, del *lai* y de la *nova*), con personajes humanos (a diferencia de la fábula esópica) y contenidos verosímiles (a diferencia del cuento), pero generalmente no históricos (a diferencia de la anécdota), y por lo general sin finalidad moral ni conclusiones moralizantes (a diferencia del *exemplum*)” (citado y trad. de Pedrosa, 52).

que apenas suma 363 palabras, o, en general, las que conforman las jornadas I y, sobre todo, VI, de la que, si exceptuamos las VI, 2 y 10, ninguna arriba a 1.000; y las más extensas, como la del escolar y la viuda (VIII, 7), que tiene 8.838 palabras, la de Alatiel (II, 7), que tiene 7.824, la de Tito y Gisippo (X, 8), que tiene 6.467, o la Saladino y micer Torello (X, 9), que tiene 6.369 (Asor Rosa, 509-520, esp. 512-515). Esta desproporción de cantidad textual aun se mantendrá en los *novellieri* del *Cinquecento*, en especial cuando las “novelle” más breves sean *motti* o *beffe* derivadas de la cuentística tradicional; así, por ejemplo, en la colección de doscientas catorce *Novelle* (1554, 1573), repartidas en cuatro libros, de Bandello, en la que predominan las muy breves –la inmensa mayoría no sobrepasa las cinco páginas–, se registran algunas relativamente extensas, como la I, 2, la I, 14, la I, 27, la II, 40, la II, 41, la II, 44 y la IV, 5. No obstante, todas, desde el microrrelato de una página hasta el relato de cuarenta, son “novelle”. En efecto, después de Boccaccio, el término “novella”, aunque el género evolucione hacia la “storia” en Bandello o el “esempio” en Giraldi Cinthio, aunque estén encuadradas en una *cornice* o, como decía Tirso de Molina de las de Cervantes, “ensartadas unas tras otras como procesión de disciplinantes” (*Cigarrales de Toledo*, 108), permanecerá inmutable, invariable. Sucede lo propio, en cuanto al tamaño, a la envergadura física se refiere –no a la nomenclatura (ni a la estimación crítica)–, en la novela corta española del siglo XVI; si bien, conviene tener presente que las más breves de las *Ejemplares*, *El casamiento engañoso* y *La fuerza de la sangre*, rondan, con sus 5.053 y 7.693 palabras, la dimensión de las más largas del *Decamerón*. Y es que algunas de las novelas cortas españolas del periodo, como el *Lazarillo*; los cuentos VI (“De cómo una princesa italiana fue cautiva por un cosario africano y ella cautivó con su hermosura un gentil mozo español que padeció por ella muchas fatigas”) y VIII (“De cómo por la maldad de un traidor un rey y un fiel vasallo suyo padecieron muchas fatigas y trabajos”) de Pedro de Salazar; las novelas 1 (“Nouela del Ynvidioso”), 16 (sin título) y 17 (“Nouela de un estudiante y una dama”) de Cristóbal de Tamariz; la “aventura” de la peregrinación a Santiago de Julián Medrano; la *Historia de Ozmín y Daraja* de Mateo Alemán; la *Historia del capitán cautivo*, *La ilustre fregona*, *El coloquio de los perros* y *La gitanilla*, de Cervantes; o *Las fortunas de Diana*, de Lope de Vega, son ciertamente muy extensas.

“Al igual que en la clásica paradoja, sabemos lo que es la narrativa breve cuando no tenemos que explicar su naturaleza”, observa José María Merino (75-76). Y añade: “Sin embargo, puede intentarse, asumiendo la posible indeterminación, establecer una serie de características que sean claramente propias del género”.<sup>16</sup> Según José Manuel Pedrosa (17-18),

un cuento es una narración en prosa, oral o escrita, que presenta de forma breve un argumento ficticio completo. Hay que distinguir entre el cuento literario, artístico o culto, obra de un autor conocido, en ocasiones profesional, que elabora de modo original una obra de arte acabada e invariable, que trasmite por el cauce esencial de la escritura; y el cuento tradicional o folclórico, obra de un autor o de un conjunto de autores y recreadores anónimos o que acaban siendo anónimos, y que elaboran de modo colectivo (aunque no simultáneo) una obra de arte abierta y variable que transmiten por el cauce fundamental de la voz, aunque pueda tener algún tipo de reflejo o plasmación

<sup>16</sup> Véase también Shklovski (2007).

escritos subsidiarios. El cuento oral ha precedido históricamente y, en muchos casos, ha sido el modelo o la matriz del cuento literario.<sup>17</sup>

Por lo regular, “el cuento tradicional [...] se caracteriza [...] porque transfigura el mundo en mito, ejemplo, maravilla o fantasía”; mientras que el cuento literario o novelístico “configura *algo* de *un* mundo [...], a través del cual se alcanza una comprensión de la realidad” (Sobejano 1997, IX-X). Mario Benedetti (16-18, 22) comenta que el cuento es una suerte “de corte transversal efectuado en la realidad”, cuyo resorte principal, independientemente de que sea una peripecia física, una peripecia anímica o un retrato, lo constituye la anécdota; la cual ha de causar estupor en el lector, se sostiene en el detalle y el máximo rigor estilístico, y exige concisión, intensidad, dramatismo, una tensión indeclinable: “el cuento tiene aproximadamente el valor de un instante”. Julio Cortázar (374), en “Aspectos del cuento”, no duda en identificar o asimilar el cuento a la fotografía, en contraposición a la relación del cine con la novela (extensa), amparado en la definición ofrecida por Henry Cartier-Bresson y George Brassai:

recortar un fragmento de la realidad, fijándole determinados límites, pero de manera tal que ese recorte actúe como una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia, como una visión dinámica que trasciende el campo abarcado por la cámara.

El cuentista debe seleccionar un acontecimiento significativo que sea capaz de provocar en el receptor una apertura cognoscitiva a la par que estética, para ello el cuento ha de tener intensidad y la trama narrativa interna, tensión. Parecido es lo que sostiene Merino (78) al enumerar las características del cuento literario: “brevedad, intensidad, condensación, concentración dramática, concisión expresiva, depuración, capacidad de sugerencia, libertad formal”. En el otro extremo de los géneros narrativos se encuentra la ficción en prosa extensa, que es un género omnívoro, proteico, multiforme, que lo abarca todo, que aglutina una gran variedad de especies y cuya razón de ser es la configuración de un mundo propio, completo y acabado, aunque pueda ser una finalidad sin fin.<sup>18</sup>

Entre uno y otro, a medio camino entre el cuento y la novela, se sitúa la novela corta, habida cuenta de que congrega elementos de ambos géneros, aunque está más próximo del primero que del segundo, pues reúne sus características, solo que es “un cuento más extenso de lo normal”, “aunque en su caso la referencia de extensión sea la novela larga y no el cuento” (Merino, 79 y 80). Según Benedetti (18-20), la novela corta, como el cuento, “es una *tranche de vie*, pero rodeada convenientemente de pormenores, de antecedentes, de consecuencias”; lo que la define no es, pues, tanto la peripecia cuanto el proceso, la narración de una evolución (parcial, puesto que la total solamente tiene cabida en una estructura de novela extensa), de una transformación completa en sí misma. La diferencia que hay entre la novela corta y la novela (extensa) es la que impera entre el *Abencerraje* y *Las guerras civiles de Granada*, de Ginés Pérez de Hita, entre el *Lazarillo de Tormes* y el *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán,

<sup>17</sup> Sobre el cuento tradicional en el periodo son fundamentales los estudios de Chevalier (1975, 1978, 1982 y 1983), Soons (1976), Hernández Valcárcel (2002) y Fradejas Lebrero (2005 y 2008).

<sup>18</sup> La literatura preceptiva sobre la novela es hoy día muy abundante; remitimos solo al precioso estudio de José-Carlos Mainer (2012).

entre cualquiera de las *Novelas ejemplares* y *Don Quijote*, entre *Pipá* y *La Regenta*, de Clarín, entre *Bartleby, el escribiente* y *Moby Dick*, de Herman Melville, entre *La muerte de Iván Ilich* y *Guerra y paz*, de León Tolstói, entre *La metamorfosis* y *El castillo*, de Kafka, entre *La muerte en Venecia* y *La montaña mágica*, de Thomas Mann, entre *Los adioses* y *La vida breve*, de Juan Carlos Onetti, entre *El perseguidor* y *Rayuela*, de Cortázar, etcétera, etcétera; la cual, Merino (80-81) define así:

hay elemento que separa tajantemente a la novela larga y a la corta, y es el de los intermedios, los pasadizos, las zonas de transición a la que la novela larga es tan aficionada, y que pueden abundar a lo largo de su texto sin que el conjunto se resienta demasiado, pero que en la novela corta deben ser eliminados sin consideración, ya que, en su forma, la novela corta viene determinada por la síntesis y la aceptación de las restricciones como valores en sí mismos. Los pasajes intermedios, los añadidos discursivos, los interludios, están en la novela corta rigurosamente prohibidos.

En fin, “la novela corta tiene palpitación de novela y sin embargo se presenta con la sobriedad del cuento”.

### **La novela corta exenta**

No son muchos los casos con que contamos de novelas cortas publicadas de manera independiente en el periodo señalado. El motivo principal de ello lo constituye, naturalmente, su tamaño, que comporta su agrupación en libros de cuentos o su inserción en cuerpos mayores. Pero también las disposiciones de la *Pragmática* sobre el libro impreso promulgada por Felipe II en 1558 y el ensañamiento con la literatura cómica en el Índice de Valdés de 1559. Con todo, en la parte final del siglo XV y a lo largo de la primera mitad del siglo XVI, aproximadamente entre 1490 y 1530, se desarrolló un género de escritura, destinado a la imprenta y a la lectura<sup>19</sup>, que se convirtió raudamente en un género editorial de notable éxito comercial –algunos de sus componentes se siguieron editando hasta el umbral del siglo XX– que, por su morfología y extensión, bordea unas fronteras aun por delimitar en los territorios hispánicos, si dejamos de lado las compilaciones medievales de *exempla* y la cuentística oriental: la narrativa caballerescas breve (véase Infantes 1991 y 1996; Baranda 1991 y 1995; Lucía Mejías 2000, 51-52).

Se trata de un rico y variado corpus compuesto por una veintena de textos, en su mayoría de origen medieval, pero adaptados a la sensibilidad de la época, trasladados del francés, del catalán y, ocasionalmente, del italiano o escritos en origen en castellano, que suelen presentar una estructura narrativa lineal, sencilla, pero sin renunciar al entrelazamiento, así como una profusión de elementos folclóricos, mágicos y fantásticos, que los hacía no menos accesibles que atractivos para todo tipo de público. Tuvieron una divulgación editorial uniforme y homologada, en formato infolio, en cuarto o como libro de cordel, con grabados y letra gótica, impresos en Toledo, en Burgos y, sobre todo, en Sevilla, en la oficina tipografía de Jacobo Cromberger. Por lo regular, los textos giran en torno a un héroe, un caballero plenamente idealizado en sus condiciones físicas y morales, del que, a diferencia de los libros de caballerías, no se

<sup>19</sup> Así, por ejemplo, en el exordio de *La espantable y admirable vida de Roberto el Diablo* se puede “declarar y contar la presente historia a provecho y salud de los que la leyeren” (Baranda 1995, I, 547).

cuenta su vida al completo, sino que protagoniza un número reducido de historias concretas, de lances tan intensos como dramáticos y con un alto valor ejemplar y propedéutico, aun a pesar de determinadas escenas amorosas de encendido erotismo con damas de extremada belleza.

Los títulos que conforman la serie son: *Historia del noble Vespasiano* (Toledo, ca. 1492), *Historia de Enrique Fi de Oliva* (Sevilla, Tres Compañeros Alemanes, 1498); *Crónica popular del Cid* (Sevilla, Tres Compañeros Alemanes, 1498); *Historia de Oliveros de Castilla y Artús de Algarve* (Burgos, 1499); *Libro del esforzado caballero conde Partinuplés* (Sevilla, 1499); *Historia de la Doncella Theodor* (Toledo, Pedro Hagembach, entre 1500-1503); *Crónica del rey don Guillermo* (Toledo, s. i.); *Historia de la reina Sebilla* (Toledo, 1500-1503); *Historia del rey Canamor y del infante Turián su hijo* (Burgos, 1509); *Crónica del conde Fernán González* (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1509); *Roberto el Diablo* (Burgos, Fadrique de Basilea, 1509); *Historia de los siete sabios de Roma* (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1510); *Historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor* (Alcalá, Arnao Guillén de Brocar, 1512); *Crónica de Tablante de Ricamonte y Jofré* (Toledo, Juan Varela, 1513); *Libro del infante Pedro de Portugal* (Sevilla, Jacobo Cromberger, ca. 1515); *Historia de la linda Magalona y el caballero Pierres de Provenza* (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1519); *Historia de la Ponzella de Francia* (Sevilla, 1520); *Historia del emperador Carlomagno y los Doce Pares de Francia* (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1521); e *Historia de Clamades y Clarmonda* (Burgos, Alonso de Melgar, 1521); *Historia de París y Viana* (Burgos, Alonso de Melgar, 1524) y *Crónica del rey Guillermo* (Toledo, 1526). La narrativa caballeresca breve, tanto en su aspecto material o editorial como narrativo, compuesto por diferentes regiones de la imaginación de raigambre medieval y de diversas tradiciones, ejercerá una notable influencia en el desarrollo de la novela corta, discernible, por ejemplo, en el *Abencerraje*, en las *Novelas*, de Pedro de Salazar, y en los relatos de las *Noches de invierno*, de Antonio de Eslava.

Hacia 1515-1519 el taller burgalés de Fadrique de Basilea y Alonso de Melgar, que había participado activamente en la comercialización de algunos de los títulos de la narrativa caballeresca breve, imprimen aislado, en un pliego suelto en cuarto de ocho páginas, el cuento *Cómo un rústico labrador astucioso con consejo de su mujer engañó a unos mercaderes*. Se trata de una adaptación o versión prosificada y reducida del poema italiano anónimo, en ochenta octavas, de gran circulación –al menos una docena de impresiones en los siglos XV y XVI–, *Historia di Capriano contadino*, el cual a su vez deriva de un poema medieval latino de 864 versos repartidos en 216 estrofas, el *Unibos*. El cuento español, de origen popular pero destinado a la lectura, se volvió a editar en Sevilla, en el taller de los Cromberger, hacia 1528-1530; en Burgos, por Juan de Junta, en 1535-1536; en Cuenca, por Juan de Cánova –responsable casi a la par de la edición *crónica* demediada del *Abencerraje*– en 1557, con importantes añadidos y modificaciones; y después, ya en el siglo XVII, en Zaragoza, en el taller de los Herederos de Diego Dormer, en 1676 y 1694.<sup>20</sup> Según Chevalier (1978, 110-112), Cervantes pudo servirse de un paso del cuento, aquel en que el rústico labrador degüella falazmente a su esposa delante de los mercaderes mediante el ardid de ponerle una vejiga llena de sangre alrededor del cuello y luego la resucita, en el fingido suicidio de Basilio, en el capítulo XXI de la segunda parte del *Quijote*.

<sup>20</sup> El texto ha sido prologado y editado por Infantes en Ruiz e Infantes (2012, 75-139).

Probablemente en 1544, Domenico de Robertis, en Sevilla, publica un volumen en cuarto que contiene dos de los textos de mayor circulación de la narrativa caballerescas breve, el *Enrique Fi de Oliva y Pierres de Provenza*, junto con la *Historia de Griseldis, Marquesa de Saluces*. La cual es nada más y nada menos que una versión al castellano anónima de la *novella* décima de la décima jornada del *Decamerón*, pero realizada a través de una traducción francesa anónima de comienzos del siglo XV de la refundición latina moralizante de Petrarca, que había gozado de una extraordinaria difusión, tanto manuscrita como impresa, por toda Europa como texto independiente. El volumen de De Robertis es sumamente relevador por cuanto aparea dos novelas de origen francés y sabor medieval con otra de origen italiano, aunque traducida del francés, y sabor humanista pre-renacentista, determinantes en la conformación del género en España y en su pugna entre el *prodesse* y el *delectare*. Conde e Infantes (2000, 61-63), editores del texto, suponen que la *Historia de Griseldis* pudo haber sido originariamente impresa en un ejemplar suelto de tres pliegos en cuarto, en Sevilla, por Jacobo Cromberger, a finales de la década de los veinte.

En 1551, en Estrasburgo, que por su nombre romano se denominaba Argentina, en la oficina de Agustín Frisio, con falso pie de imprenta y sin el nombre del traductor, se imprime la traslación castellana del humanista Francisco de Enzinas del primer libro de la *Historia verdadera* de Luciano de Samósata, que tan importante había de ser para la prosa de imaginación española de esa década y del primer tercio del siglo XVII. Casi a la par, año arriba o año abajo, se publica una de las obras maestras de la novela corta española: *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*. Resulta sorprendente que el *Lazarillo* no se catalogue por lo regular como uno de los hitos de la novela corta española del siglo XVI, cuando, en esencia, cumple todos los requisitos – dimensión; exposición centrada, sin adherencias, de un caso; silencios y blancos narrativos que sugieren sin mostrar– para serlo; al punto de que si formara parte, pongamos, de las *Novelas ejemplares*, nadie dudaría de su adscripción genérica, como no se hace con ninguno de los “doce cuentos” que conforman la colección cervantina. Lo más probable es que ello se deba al prejuicio que señala José María Merino (177) a propósito de la valoración de los cuentos de Clarín:

No voy a entrar en las razones profundas del silencio y el desconocimiento que durante tantos años castigaron a Clarín. Creo que, por encima de las ideologías mezquinas y los resquemores de la peor parte de nuestra tradición, en lo que toca a la falta de interés por sus cuentos, flota una grave carencia cultural española, la de considerar el género cuento, sea cual sea su autor, como un asunto menor, indigno de todo el respeto crítico y hasta de las estanterías vitalicias que merece la novela [extensa].

El texto fundacional de la serie picaresca se imprimió aislado en primera instancia, que sepamos con certeza en una edición en Amberes, en 1553, en dieciseisavo<sup>21</sup>, y en las cuatro ediciones conocidas de 1554, en Burgos, Medina del Campo, Alcalá de Henares y Amberes, en octavo y en doceavo. Mas, tras la publicación de la *Segunda parte* antuerpiense de 1555, que es igualmente una novela corta, fueron editados conjuntamente por Guillermo Simón, en su taller de Amberes, en 1555. A partir de la edición castigada de López de Velasco de 1573, que se publica junto con la *Propadallia* de Torres Naharro, el *Lazarillo* conoce una segunda etapa editorial entre

<sup>21</sup> Sobre esta edición antuerpiense de 1553, véase los datos nuevos que aporta Rodríguez (2015).

1573-1599, en la que se reedita ora exento, en 1586, en Tarragona, tal vez en el taller de Juan Felipe Mey, y en 1589, en Valencia, por Miguel Borrás; ora incrementado por el primer tratado de la *Segunda parte* como si fuera el octavo, en 1595, en Leiden, en la oficina plantiniana, cuyo texto deriva de la edición de Martín Nucio de 1554; ora seguido de la *Segunda parte*, en 1587, en Milán, por Iacobo Maria Meda a instancias de Antonio de Antoni, cuyo texto sigue también el de Martín Nucio. En 1599, el *Lazarillo* principia una nueva etapa editorial, vinculada al éxito de ventas de la *Primera parte del Guzmán de Alfarache*, en la que fue objeto de un nuevo expurgo, que extiende los pasajes suprimidos en el anterior; salió a luz en la imprenta madrileña de Luis Sánchez, a costa de Juan Berrillo. Existen tres ediciones de ese año, dos de las cuales se publicaron aisladamente, y una con *El Galateo español*, de Gracián Dantisco, texto con el que sería editado en numerosas ocasiones.

Del año 1561 datan las dos ediciones de la llamada versión *crónica* del *Abencerraje*, que se publicó con el título *Parte de la crónica del inclito Infante don Fernando que ganó Antequera*. Una se imprimió en Cuenca, en la casa de Juan de Cánova, encuadernada en coalición con *La Diana* de Montemayor, pero como entidad textual independiente al final. El texto, precedido por una dedicatoria a Jerónimo Jiménez Dembún, está incompleto, carece de la mitad final de los folios, desde la separación de Abindarráez y Narváez. La otra se publicó exenta, en Toledo, en el taller de Miguel Ferrer, el 12 de octubre de 1561, según reza el colofón. El texto carece del primer folio del pliego A, en el que rezaría el título y tendría cabida el comienzo de la dedicatoria al prócer aragonés; seguramente le faltarían los preliminares legales estipulados por la pragmática libraria de 1558. El volumen, un pequeño libro en octavo, tiene la peculiaridad, conforme al grabado de la portada, al título y a la tipografía gótica empleada, de presentarse revestido editorialmente cual si fuera un representante de la narración caballeresca breve, casi seguro por reclamo comercial (Torres Corominas, 300-303). Con todo, el *Abencerraje*, al igual que el *Lazarillo*, es un texto fundacional, pues no obedece en rigor a ningún mundo de la imaginación previo. Las tres versiones conservadas del cuento –la *crónica*, la del *Inventario* y la *pastoril*–, por sus convergencias y divergencias, delatan la existencia de versiones previas, que no debieron de ser compuestas antes de 1548 y que pudieron haber circulado por sí solas lo mismo manuscritas que impresas. A partir de la inserción de la versión elaborada por Montemayor en el curso de *La Diana*, en 1561-1562, sin que podamos dilucidar si fue voluntad suya o visión comercial del impresor, la difusión del *Abencerraje* está principalmente ligada a la de la novela pastoril.<sup>22</sup>

### Los libros de novelas cortas

El *iter* de las colecciones de relatos cortos, en el margen señalado, manifiesta ciertas similitudes y paralelismos con el de la circulación aislada de textos: se entrelaza la publicación de libros de cuentos medievales españoles, las traducciones castellanas de novelas clásicas, italianas y francesas con los primeros volúmenes autóctonos, comprendidos aquellos que, por las razones que fuesen, no pasaron del manuscrito al impreso. El primer texto en ir al taller fue la *Disciplina clericalis* (s. XII), de Pedro

<sup>22</sup> Véase la reciente edición de las tres versiones del *Abencerraje* elaborada por Eugenia Fosalba para la Biblioteca Clásica de la RAE y su magnífico estudio (83-255).

Alfonso, de la que se publicaron quince cuentos despojados de su marco en un volumen misceláneo, intitulado *Ysopete historiado*, en Zaragoza, por Juan Hurus, en 1489, junto con las fábulas y facecias de Esopo, Fedro, Remigio d'Arezzo, Aviano, Rómulo, Poggio Bracciolini y la *Historia Sigmundae* de Leonardo Bruni; un imponente incunable en castellano que es copia exacta, incluidas las ilustraciones, del alemán realizado por Heinrich Steinhöwel y publicado en Augsburgo en 1477. Como se puede observar, ya desde el principio se entretejieron en torno a los géneros de la ficción breve las tradiciones clásica, medieval y humanista, pese a sus diferentes perspectivas estético-ideológicas.

En 1493 se publica, igualmente en Zaragoza, en el mismo taller, aunque por Pablo Hurus, hermano de Juan, el *Exemplario sobre los engaños y peligros del mundo*, que es una versión de la famosa colección de cuentos enmarcados didácticos de origen oriental, el *Calila y Dimna*. Empero, no se trata de la traducción castellana del árabe encargada por la corte alfonsí, sino de una traslación de la latina de Juan de Capua, realizada en el último tercio del siglo XIII. El libro representó un éxito sin paliativos, puesto que se editó dos veces más antes de 1500 (en 1494, por Pablo Hurus, en Zaragoza, y en 1498, por Fadrique de Basilea, en Burgos), doce a lo largo del siglo XVI y constituyó la base de las versiones italianas de Firenzuola (1548) y Doni (1552).<sup>23</sup>

Corre 1496 cuando se publica, en Sevilla, con los tipos de Meinardo Ungut y Estanislao Polono, el incunable de la traducción del *Decamerón*, titulado *Las cien novelas de Juan Bocacio*, basado probablemente en la versión castellana llevada a cabo en el primer tercio del siglo XV, de la que también podría depender el demediado códice Escorialense J-II-21. El incunable presenta la peculiaridad de que reemplaza la novela de Griselda por la readaptación humanista de Petrarca, elimina prácticamente la *cornice*, cuya operatividad estructural desarticula, así como la distribución en jornadas, desordena las novelas e introduce una –la número setentaitrés– ajena al original. Aun así, cosechó cierta celebridad durante la primera mitad del siglo XVI antes de su inserción en el Índice de Valdés de 1559, por cuanto se reeditó en cuatro ocasiones: en Toledo, en 1524; en Valladolid, en 1539; en Medina del Campo, en 1543, y en Valladolid, en 1550. En cualquier caso, la influencia del *Decamerón*, ya sea en italiano o traducido, sería fundamental, en comunión con la tradición clásica representada por Luciano y Apuleyo, con *Il Novellino* (1476), de Masuccio Salernitano, y con el *Orlando furioso* (1532), de Ariosto, en la literatura cómico-satírica española del medio siglo del Quinientos.<sup>24</sup>

En 1510, en Sevilla, en la oficina tipográfica de Jacobo Cromberger, se edita –materialmente como un volumen de narrativa caballeresca breve– el *Libro de los siete sabios de Roma*. Se trata de la versión impresa de la rama occidental de la colección de cuentos orientales enmarcados sobre la leyenda del hijo único de Alcos, rey de Judea, acusado falazmente por una de las mujeres de su harén, el *Sendebbar* o *Libro de los engaños*, que fue vertido al castellano en 1253 por orden de don Fadrique, hermano de Alfonso X. La colección de los *Siete Sabios* cosechó un importante éxito, reimprimiéndose en siete ocasiones a lo largo del siglo XVI, la última en 1595, y, después, en pliegos de cordel hasta el siglo XIX. En 1573, en Amberes, en la casa de

<sup>23</sup> Existe una edición moderna, dirigida por Marta Haro Cortés (2007), que cuenta, entre otros, con un importante estudio de M.<sup>a</sup> J. Lacarra (15-41).

<sup>24</sup> Sobre la estructura y la recepción del *Decamerón* en las letras españolas, véase Muñoz Sánchez (2013b, 179-191, 2011 y 2015).

Juan Steelsio, fue, además, publicada la versión de Pedro Hurtado de la Vera, la *Historia lastimera del príncipe Erasto, hijo del emperador Diocleciano*, traducida de la italiana, *I compassionevoli avvenimenti d'Erasto* (1542).

De la casa lionesa de Sebastián Grifo (en realidad en Estrasburgo, por A. Fries) sale en 1550 una importantísima selección anónima, atribuida a Enzinas, de los *Diálogos de Luciano, no menos ingeniosos que provechosos, traducidos de griego en lengua castellana*. Está conformada, sin ilación macrotextual, por el *Diálogo de la amistad* (o *Tóxaris*), que ya había sido traducido exento por fray Ángel Cornejo en 1548, el *Diálogo de Carón* (o *Los contempladores*), el *Diálogo del Gallo* o *del sueño*, *Menipo en los abismos* (o *Diálogo de los muertos*) y *Menipo sobre las nubes* (o *Icaromenipo*). Se incluye asimismo al final *El amor fugitivo* de Mosco en verso.<sup>25</sup>

De entre 1563-1566 data la primera ideación de una colección de cuentos española: las *Novelas* de Pedro de Salazar, cuyo borrador no llegó a la imprenta, hasta la reciente edición de Núñez Rivera (2014). El proyecto del historiador iba a consistir en dar a la estampa una colectánea de treinta cuentos enmarcados divididos en tres partes de diez, de las que llevó a término la primera, dejando escritos, al menos, cuatro relatos más. En la dedicatoria a Felipe II de esta *Primera parte*, Pedro de Salazar muestra tener una diáfana consciencia de la radical originalidad de su plan, que le erige en el primer *novelliere* en lengua castellana: “ningún español, que yo sepa, hasta ahora [ha] escrito en este género de escritura” (*Novelas*, 124). Asimismo de la vaguedad terminológica de la especie –como vimos–, y de su historia internacional, que no para sino en “el Boccaccio” (125), su principal referente intertextual. A él, cierto, emula, amén de en la disposición macroestructural, el viaje 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, en la variedad genológica de las novelas, puesto que unas son “amorosas y otras [...] de donaire y sal” (125). Pero del que decididamente se aparta en lo moral: “este, en muchas cosas escedió los límites de la honestidad, los cuales con cuidado he yo procurado no traspasar” (125); por lo que su repertorio es un dechado de “honestidad y buen ejemplo” (125) en el que la Divina Providencia maneja todos los hilos, premia a los buenos y castiga a los malos.

Esta corrección moral está igualmente en consonancia con el marco de la colección, presidido por un rey y una junta, que encabeza el reverendo arzobispo de Toledo. En efecto, cada cuento, introducido en última instancia por mandato del monarca visigodo –como sucede en el *Decamerón* por el rey electo de cada jornada–, está narrado por un cuentista diferente (“Y luego [el rey] nombró a Ilderico, conde de Nemes, y el segundo, a Desiderio, un caballero muy principal que le servía la copa; y el tercero, a Severiano, otro de los grandes de su reino. Y así señalo hasta treinta caballeros” [133]), y en competición con los demás. Pues habrá un premio para el ganador del certamen que habrán de dirimir Juliano, arzobispo de Toledo, Giraldo, arzobispo de Cardona, el conde Evrigo y Regismundo, duque de Cantabria: “Para aquel que más hermoso y más gustoso le dijere, porque no quede sin premio, constituyo este mi joyel, aliende de una hermosa corona de verde palma, que en señal de la victoria le será dada” (132). La condición de los cuentos, les advierte el arzobispo Juliano, deben

---

<sup>25</sup> Sobre la autoría de Francisco de Enzinas como traductor y otros avatares de la edición, véase Bergua Cavero (2006, 145-157).

corresponder a la dignidad de una “real alteza”, han de tratar “materias verisímiles” y tienen que estar contados “con buen estilo y gracia y palabras honestas” (134).

Desde Valencia, 1567, daba a la publicidad de la imprenta Joan de Timoneda su colección de veintidós cuentos sin sutura, precedidos por un resumen en una redondilla, *El Patrañuelo*. Aunque predominan las patrañas italianizantes, el librero valenciano adaptó leyendas clásicas, tradiciones populares y relatos orientales, conjugando así las distintas tradiciones de las que emanó la cuentística española áurea; el libro, el primero impreso de novelas a la manera italiana, se reeditó en tres ocasiones más en el siglo XVI: en Alcalá de Henares, por Sebastián Martínez, en 1576; en Barcelona, por Jaime Sendrat, en 1578, y en Bilbao, por Matías Mares, en 1580.

Casi una década después, en 1575, Gonzalo Argote de Molina, en la imprenta de Hernando Díaz, publicaba la edición príncipe de la última colección medieval del periodo: *El conde Lucanor*, de don Juan Manuel. El impreso, compuesto por el Prólogo, cuarentainueve ejemplos y, por aditamento, un *Discurso sobre la poesía castellana* original, relegaba, en cambio, el anteproyecto, los ejemplos XXVIII y LI y toda la segunda parte de carácter sapiencial. De modo que la intervención del bibliófilo y heraldista sevillano venía a comportar la alteración absoluta del orden y el sentido que don Juan Manuel había infundido a su obra.

Entre 1570-1580, Cristóbal de Tamariz ensayaba una nueva adaptación a las letras hispanas –la tercera– del libro de cuentos a la manera italiana, con sus *Novelas en verso*. Se trataba de un conjunto de diecisiete relatos sueltos en octava rima –si bien el núm. 16 está incompleto–, y de un soneto, la “Fábula de la vieja y el espejo”, computado con el núm. 6+, que constituye una readaptación poética del cuento diez del capítulo VII de la parte XI de la *Floresta española*, de Melchor de Santa Cruz. Al igual que las *Novelas* de Salazar, la colección de Tamariz, que quizá llegó a ser teniente fiscal de la Inquisición sevillana, no pasó por los tórculos, permaneciendo inédita hasta las ediciones de Rodríguez-Moñino (1956), basada en un manuscrito compuesto por diez relatos, seis originales y cuatro atribuidos, y de Donald McGrady (1974), que se funda en otro códice distinto conformado por los diecisiete relatos. Cabe conjeturar que, dentro de su variedad, predominan las novelas de licencia amorosa, de lances y enredos entre amantes y de engaños entre maridos y mujeres, asentadas en la tradición italiana de Boccaccio, ser Giovanni, Masuccio Salernitano, Straparola y Bandello, aunque no faltan en ellas resonancias de la tradición hispánica –*Disciplina clericalis*, *Sendebat*, *Vida de Ysopet*, *Patrañuelo*–, ni tampoco motivos folclóricos de tradición popular. Con todo, las diecisiete novelas (al margen de la 6+) van precedidas de un comentario a modo de prefacio, en el que el autor esboza un *aviso*, una lección moral, que choca con su propósito de diversión. Esta fórmula, paradójica, de prometer correcciones en el preámbulo que ni se desarrollan ni se consuman luego en las historias narradas devendrá un lugar común en el género, cifrado generalmente entre los paratextos –Prólogos, dedicatorias, aprobaciones, censuras, etc.– y las novelas, a partir sobre todo de las traducciones de los *novellieri* –en Italia era una práctica regular desde el *Decamerón*– y de las *Novelas ejemplares*, de Cervantes (véase Rubio Árbuez 2013 y González Ramírez 2015). Aun así no debe olvidarse que, para Cervantes, existía una unión inextricable entre ética y estética, por lo que solo una obra estéticamente irrepachable

puede ser ejemplar.<sup>26</sup> Todas las *Novelas en verso* remiten a un narratario polivalente y plurívoco, unas veces identificado genéricamente con unas “Damas”, al modo de las “graziosissime donne” del *Decamerón*, o individualmente con un “Zagal” o con una tal “Bartola”, y otras sin especificar. Las *Novelas en verso*, en conjunto o aisladas, debieron de conocer cierta difusión, puesto que el relato de Bonifacio y Dorotea, interpolado en el *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, emula la núm. 14, la “Nouela de las flores” (Fradejas Lebrero 2005, 65-70 y 373-403), y en *Las fortunas de Diana*, de Lope de Vega, se hallan reminiscencias de la 1, la “Nouela del ynvidioso”, y de la 12, la “Nouela del portugués falconero”.

Las fluidas relaciones culturales hispano-italianas y la presencia de libreros e impresores transalpinos en los reinos peninsulares hicieron que la recepción de los *novellieri* fuera inmediata. Bandello, por ejemplo, fue imitado por Montemayor en la historia de Felismena, que se basa en la novela II, 36, al poco de la edición príncipe de las tres primeras partes de las *Novelle*, publicadas en 1554. No obstante, la década de los ochenta representó el ápice, como consecuencia de las traducciones, completas o parciales, directas o indirectas, de algunos de los libros de *novelle* más destacados del *Cinquecento*.<sup>27</sup> En efecto, en 1578, en Zaragoza, en el taller de Juan Soler y a costa de Pedro Ibarra, se publica *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*, la traslación –hoy perdida– que Francisco Truchado había acometido de la primera parte de *Le piacevoli notti* (1550) de Gian Francesco Straparola, que en Italia, reunidas las dos partes a partir de 1556 –la segunda se había publicado en 1553–, cosecharía más de veinte reediciones en el siglo XVI. Tuvo una segunda edición en 1580, en Bilbao, por Matías Mares, a costa de Juan Ruelle, y una tercera en 1583 –según el colofón; 1582, según la portada–, en Granada, por Juan y Francisco Díaz, en la casa de René Rabut. En 1581 veía la luz la *Segunda parte*, siempre a cargo de Truchado, en Baeza, en la casa de Juan Bautista Montoya, y a costa de Antonio Verga, que se reeditó en 1583. Las dos partes, hasta entonces publicadas por separado, se editan en un volumen en 1598, en la imprenta de Luis Sánchez, en Madrid, a costa del librero Miguel Martínez, y en 1612, en la casa de Nicolás de Asiaín, en Pamplona.<sup>28</sup> Si bien no es estrictamente una colección de cuentos, en 1586, en la imprenta bilbaína de Matías Mares se publicaba, a costa del librero Juan de Millis, las *Horas de recreación*, versión española de Vicente de Millis de *L'hore di ricreatione o Detti e fatti piacevoli e gravi* (1566), de Ludovico Guicciardini.<sup>29</sup> El texto sería nuevamente traducido por Jerónimo de Mondragón y publicado, en 1588, en Zaragoza, en la casa de Pedro Puig y Juan Escarilla.

<sup>26</sup> Timoneda, no obstante, presenta *El Patrañuelo* exclusivamente como un libro de entretenimiento: “Como la presente obra sea para no más de algún pasatiempo y recreo humano, discreto lector, no te des a entender que lo que en el presente libro se contiene sea todo verdad, que lo más es fingido y compuesto” (79).

<sup>27</sup> Sobre las traducciones de los *novellieri* en España, véase González Ramírez (2011). Vega Ramos (2013), por otro lado, ha señalado que su recepción en las dos últimas décadas del siglo XVI viene a coincidir con el momento en que fueron más duramente atacados por la censura en Italia, desmontando así el cliché de la mayor libertad que se respiraba en la Península transalpina.

<sup>28</sup> La traducción de *Le piacevoli notti* por Francisco Truchado ha sido editada recientemente por Marco Federici (Truchado 2014) y por Leonardo Coppola (Straparola 2016), en ambos casos resultado de sendas tesis doctorales.

<sup>29</sup> Es exactamente lo mismo que sucede con *La Zucca* de Anton Francesco Doni, publicada en español, en Venecia, en 1551 –el mismo año que en italiano–, por Francesco Marcolini, con el título *La Zucca del Doni de lengua thoscana en castellano*. Esta obra cuenta con una reciente edición a cargo de Daniela Capra (2015).

En 1589, Pedro Lasso, en Salamanca, a costa de Juan de Millis, imprimía la traducción indirecta del francés de Vicente de Millis de las *Historias trágicas y ejemplares, sacadas del Bandello Veronés. Nuevamente traducidas de las que en lengua francesa adornaron Pierres Boaistuau y Francisco de Belleforest*. La antología, preparada en 1584, año en que a Juan de Millis le habían otorgado la licencia de impresión, reproduce con bastante fidelidad los catorce primeros textos de las *XVIII Histoires Tragiques, extraictes des ouvres italiennes de Bandel* (1561), de Boaistuau – traductor de las seis primeras– y Belleforest –responsable de las doce restantes–, pero trastocando el orden de las decimotercera y decimocuarta; como sucede en el original italiano y en la refundición francesa, las novelas se suceden sin sutura, sin estructura de engarce. La versión tendría tres reediciones más; una, pocos meses después de la primera, en 1589, realizada por Pedro Lasso, probablemente en el mismo taller, costeada con casi toda seguridad por Claudio Curlet; otra emprendida por el mismo Curlet, en Madrid, en 1596, en la casa de Pedro Madrigal, y, la última, en Valladolid, en 1603, a costa de Miguel Martínez, en el taller de Lorenzo de Ayala. Aunque Luis Gaitán de Vozmediano tenía terminada en 1589 la *Primera parte de las cien novelas de m. Juan Baptista Giraldi Cinthio*, traducción parcial de la introducción y las primeras dos décadas –un total de treinta cuentos– de *Gli Ecatommiti* (Mondovì, 1565), no se publicó sino en 1590, en Toledo, en la imprenta de Pedro Rodríguez, a costa de Julián Martínez.

A estas versiones vueltas al castellano de los *novellieri* se podrían sumar aquellas otras que, pese a llevarse a término, no llegaron a los tórculos. Así sucedió tanto con la *Primera parte de la cien novelas escogidas de Francisco Sansobino*, como con la *Segunda parte de las historias trágicas y ejemplares de Bandello*, para las que Juan de Millis había solicitado y obtenido la licencia de impresión en 1584 y 1586, respectivamente. No se puede tampoco descartar que Gaitán de Vozmediano hubiera culminado la transliteración de *Gli Ecatommiti*, tal y como había prometido en el Prólogo al lector de la *Primera parte de las cien novelas*; no obstante, si lo hizo, no ha quedado constancia de ello.

En 1586, en plena actividad comercial de los traslados al castellano de los *novellieri*, el mercader de libros Benito Boyer financiaba la traducción castellana del impresor sevillano de origen italiano Andrea Pescioni de las *Historias prodigiosas y maravillosas de diversos sucesos acaecidos en el mundo. Escripitas en lengua francesa por Pedro Boaistuau, Claudio Tesserant y Francisco de Belleforest*, que veían la luz en Medina del Campo, en el taller de Francisco del Canto. El libro constituye una colección de ochentaicinco capítulos de casos extraordinarios e insólitos, divididos en cuatro partes sin *cornice* –aunque en la tercera parte, correspondiente a Belleforest, los capítulos van precedidos de una explicación tan docta como impertinente–, más tres historias añadidas cosecha del propio traductor. Volvió a editarse en Madrid, en 1603, en la imprenta de Luis Sánchez para Bautista López.<sup>30</sup>

Entre 1603 y 1605, probablemente en Madrid, Valladolid o Medina del Campo, un tal Gaspar Lucas Hidalgo publica sus *Diálogos de apacible entretenimiento, que contiene unas Carnestolendas de Castilla*.<sup>31</sup> No se trata exactamente de un volumen de

<sup>30</sup> La colección cuenta con una reciente edición realizada por Enrique Suárez Figaredo (2013).

<sup>31</sup> El texto, que no había sido reimpresso desde el siglo XIX, cuenta con dos recientes ediciones, realizadas a cargo de Julio Alonso Asenjo y Abraham Madroñal (2010a) y de Jesús Gallego Montero (2010b). Asenjo y Madroñal (2010a, 12-23), en su estudio introductorio, sugieren que Gaspar Lucas Hidalgo era

“novelle” enmarcadas, sino más bien de un breviario de subgéneros risibles y formas de entretenimiento encuadrada en el seno de un marco interlocutivo, anclado en la tradición renacentista del diálogo hispánico. Ello no obstante, desempeña un papel harto relevante en el desarrollo de la novela corta española. Por lo pronto, la *cornice*, que es un simposio cómico acaecido durante las noches del domingo, el lunes y el martes de Carnaval, se sitúa, de algún modo, tras la estela de la de *Le piacevoli notti*, de Straparola, así como, aunque más por el contenido, de la del *Dialogo de' giouchi*, de Bargagli, donde se da cuenta de los juegos nocturnos entablados por los miembros de la Accademia degli Intronati de Siena. Y no constituye sino “el primer ejemplo español de un género que estará de moda durante la primera mitad del siglo XVII y al que, de un modo u otro, pertenece la mayor parte de la ficción cómica de la época: una miscelánea de entretenimiento con pretensiones de buen gusto, urbanidad y ejemplaridad” (Close 2007a, 316; y véase Ruiz Pérez 2009, 45). Así, por ejemplo, las *Noches de invierno* (1609), de Antonio de Eslava, *Parte primera de varias aplicaciones y transformaciones* (1613), de Rosel y Fuenllana, *Las clavellinas de recreación* (1614), de Ambrosio de Salazar, *Corrección de vicios* (1614), de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, *Discursos morales* (1617), de Juan Cortés de Tolosa, *Días del jardín* (1619), de Alonso Cano y Urrueta, *Los cigarrales de Toledo* (1624), de Tirso de Molina, o *Las noches de placer, en que contiene doce novelas* (1631), de Castillo Solórzano, y, por el marco carnavalesco, al *Tiempo de regocijo y Carnestolendas de Madrid* (1627), de Castillo Solórzano, *Deleitar aprovechando* (1637), de Tirso de Molina, *Las novelas ejemplares y amorosas* (1637) y *Parte segunda del sarao y entretenimientos honestos* (1647), de María de Zayas, o la *Mojiganga del gusto en seis novelas y estorbo de vicios* (1662), de Francisco de la Cueva.

Los interlocutores de los *Diálogos* de Hidalgo son don Fabricio, académico de la Universidad de Salamanca que pasa su primer Carnaval en Burgos, su esposa, doña Petronila, el matrimonio vecino de don Diego y doña Margarita, y el truhán de un Conde de la ciudad, llamado Castañeda. El marco queda constituido al comienzo, cuando don Fabricio le pregunta a su mujer cómo se celebran las Carnestolendas en Brugos; a lo que ella responde:

De tres maneras se suelen holgar por acá, conforme a tres géneros de gente en que se reparte la ciudad, que son: gente vulgar, gente honrada y recogida y gente principal de poca edad y no mucha gravedad... La gente vulgar y callejera en estos días se entretienen por la calles haciendo burlas a los que van y vienen con algunas apacibles y donosas picardías. La gente honrada y recogida suelen convocarse unos a otros en sus propias casas, y con discretas y alegres conversaciones pasan las noches antes y después de cena. Los caballeros de poca edad... tienen de costumbre concertar algunas máscaras, juegos de sortija, a veces públicos y a veces ocultos, y otros disfraces con que se alegran sus personas y las calles de la ciudad. (Hidalgo 2010b, 1256-1257)

Ellos, como son gente de clase media “honrada y recogida”, pasan las tres noches de carnaval tal cual les corresponde, por lo que convocan a su casa a don Diego, doña Margarita y Castañeda para, al calor de la lumbre, charlar y, sobre todo, contar festivos y jocosos cuentecillos, historietas, anécdotas, gallos, elogios paradójicos,

---

un seudónimo, quizá del burgalés fray Diego González Aguayo, teólogo por la Universidad de Salamanca.

burlas, motes, chistes, apotegmas, apodos, romances, etc., que se van enhebrando al socaire de los diversos temas que van saliendo o se les van ocurriendo, aunque hay asimismo momentos en que dejan que impere la libertad, el tema libre.

No se refiere en puridad ninguna novela, pero sí se recogen algunas manifestaciones genéricas de ficción breve de mediana extensión, como los gallos o vejámenes universitarios sobre la ceremonia de graduación en Teología de Pedro Cornejo de Pedrosa (noche I, cap. 2); la “historia fantástica” del “Gigante Imaginado” y la “Imposible doncella”, que pertenece al género festivo del “retrato del monstruo”, basado en la figura de la antanaclasis (I, 4); la máscara de lo roperos de Salamanca para festejar la visita de los reyes Felipe III y doña Margarita (II, 1); la historia “De la ayuda del racionero” (II, 2); la “De las ayudas de Benavides” (II, 3); la narración pseudo picaresca “De las burlas que se hicieron el sacristán y el cura de Ribilla” (II, 4); el relato de la mascarada cortesana en dieciocho figuras que se hizo en la casa del Conde, señor de Castañeda (III, 1); el encomio paradójico de las bubas (III, 2); el discurso acerca de la honra en el hombre y en la mujer (III, 4); y el romance de las Carnestolendas (III, 5). Es discreto señalar que tanto los gallos áulicos y el retrato del monstruo como las máscaras de los roperos de Salamanca y de la casa del Conde son textos manuscritos leídos en alta voz por uno de los presentes para los demás, al igual que sucede con las lecturas de las novelas de *Bonifacio y Dorotea* y de *El curioso impertinente*, en la *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache* y en *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, que son obras coetáneas, igualmente cómicas.

No falta en los *Diálogos* la sal de la crítica social, la religión, las profesiones y las costumbres. Mas, como dice el personaje de doña Margarita, “no andamos en busca de verdades como de chistes que nos entretengan” (1261). Efectivamente, la pretensión de Gaspar Hidalgo no es otra que ofrecer “al ánimo fatigado” por el negocio un rato de *Apacible entretenimiento* en su ocio (1254), en línea con lo que defenderá Cervantes en el Prólogo a las *Novelas ejemplares*. Y a fe que lo consiguió, puesto que, antes de la prohibición de editar novelas y comedias en los reinos de Castilla (1624-1634) y de figurar en los Índices de Zapata (1632) y de Sotomayor (1640), conoció, aparte de la príncipe –no conservada–, al menos seis ediciones: dos en 1605, en casa de Sebastián Cormellas, en Barcelona; en 1606, en casa de Matías Mares, en Logroño; en 1609, en casa de Jerónimo Margarit, en Barcelona; en 1610, en la oficina de Roger Velpius, en Bruselas; y en 1618, por la viuda de Alonso Martín, en Madrid.

Tras el proyecto inédito de Pedro de Salazar de ofrecer una serie articulada de novelas con marco, la primera adaptación impresa del modelo boccacciano lo constituye las *Noches de invierno*, de Antonio de Eslava, que ve la luz en 1609, en Pamplona, a cargo de Carlos de Labayen. Durante tres noches de invierno, cuatro ancianos caballeros venecianos, Leonardo, Fabricio, Silvio y Albanio, a los que se une 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 Albanio, 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.

Las *Noches de invierno*, como los *Diálogos de apacible entretenimiento*, constituye, pues, un texto híbrido en el que un marco interlocutivo, perteneciente al modo dialogístico renacentista español de contenido misceláneo, sirve de soporte

estructural para engarzar coordinadamente una serie de relatos, puestos en boca de los personajes. En el primero de los cuatro diálogos, que refiere el encuentro vespertino de Leonardo y Fabricio en el muelle de la ciudad, se comenta el cenáculo mantenido la noche anterior, que sitúa el texto en una cadena de veladas invernales que lo preceden y suceden, y que oficia de preámbulo en el que se consignan las directrices de la reuniones, en las que se narra un cuento y se discute, “pues lo mejor de la conversación es eso, que el contar o oír una historia bien dicha es poner el manjar en la boca y el argüir sobre ella es el mascarla y digerirla” (Eslava, 60). Este diálogo se divide en dos capítulos; en el primero Fabricio cuenta la historia de Cibrián Torcato, capitán de un barco del mercader Albanio, Fileno y Dorida, que es la única que está vinculada directamente con uno de los cuatro interlocutores protagonistas, por lo que, consecuentemente, es contemporánea de ellos: se trata de un “suceso” aciago recién acaecido; en el segundo capítulo, Leonardo narra el cuento “De cómo fue descubierta la Fuente del Desengaño”. En el segundo diálogo, celebrado en casa de Albanio durante la primera noche y dividido en tres capítulos, relatan, sucesivamente y en cada uno de ellos, Silvio, “El incendio del galeón de Pompeo Colona”, Fabricio, “La soberbia del rey Nicíforo y incendio de sus naves, y la arte mágica del rey Dárdano” –que pudo haber servido de inspiración a Shakespeare para la composición del drama tardío *The Tempest* (1611)–, y Leonardo, “La justicia de Selim Sultán, Gran Turco, y la venganza de Zaida”. En el tercer diálogo, celebrado en casa de Fabricio durante la segunda noche, igualmente dividido en tres capítulos, refieren, por orden, Leonardo, “Quién fue el esclavo Bernart y el suceso que tuvo de los amores de Angélica la Bella”, Albanio, “Los trabajos y cautiverios del rey Clodomiro y la Pastoral Arcadia”, y Silvio, “Los amores de Milón de Anglante con Berta y el nacimiento de Roldán y sus niñerías”. En el cuarto y último diálogo, celebrado en casa de Leonardo durante la tercera noche y, como siempre, dividido en tres capítulos, se abre con un debate a propósito de la mujer entre Fabricio, vituperador, y Camila, panegirista, para luego narrar, por turno, Fabricio, “El nacimiento de Carlo Magno, rey de Francia y emperador romano”, y Albanio, “El nacimiento de la reina Telus de Tartaria”. Son, por consiguiente, diez novelas, aunque la quinta, la de Selim Sultán y la venganza de Zaida, y la sexta, la del esclavo Bernart, narradas ambas por Leonardo a caballo entre la primera noche y la segunda, están concatenadas y, en parte, protagonizadas por el mismo personaje: Bernart, que es en realidad Mauricio, hijo heredero de Normandío, duque de Ferrara.

Ninguna de las novelas que se enhebran en el texto es designada como tal; los términos empleados son “historia”, el más reiterado, “suceso”, “gustoso cuento”, “artificiosa maraña”, “una milesia y épica historia”, “trágica historia”, “tragicomedia”, “una amorosa y épica historia”. Antonio de Eslava, en la dedicatoria a don Miguel de Navarra y Mauleón, afirma que, para combatir la ociosidad,

he procurado siempre hablar con los muertos leyendo diversos libros llenos de historias antiguas, pues ellos son testigos de los tiempos e imágenes de la vida; y de los más de ellos y de la oficina de mi corto entendimiento he sacado con mi poco caudal estos toscos y mal limados diálogos. (47)

En el último suspiro de la tercera noche, Camila ratifica que “todas” las “historias son de vidas y costumbres antiguas con vocablos presentes” (241). Los interlocutores, en efecto, declaran que los relatos contados los han leído; y así, por

ejemplo, Fabricio, después de la brega dialéctica con Camila, comenta: “Esta es la historia de su nacimiento [de Carlo Magno]; si no ha sido en favor de las mujeres, la señora Camila me perdona y eche la culpa a los coronistas, que de muy pocas dijeron bien” (219), y, en la despedida, luego de citarse para dentro de ocho días, dice que “en este ínterin leré yo algunas historias que poder contar” (242). Es por ahí que las novelas de las *Noches de invierno* rezuman ese aroma rancio, vetusto, exótico, de leyendas mitológicas, cuentos orientales y medievales, libros de caballerías, narraciones de tipo griego, fábulas fantásticas y maravillosas...; parecen, frente a las *Ejemplares cervantinas*, de una época pretérita (también por cuestiones de técnica y estética), tan añejas como el vino que paladean los cuatro ancianos caballeros. Con todo, el intento declarado del autor es el mismo de ofrecer un honesto pasatiempo, de entretener al lector “un rato cada noche” (48). Los “diálogos” de Eslava, en apenas dos años, cosecharon un éxito encomiable: el mismo año de la *princeps* se editó en Barcelona, a costa de Miguel Menescal, en el taller de Jerónimo Margarit, que haría dos reimpressiones más en junto con Sebastián Cormellas y Luis Menescal también en 1609. En 1610 se publican de nuevo, en Bruselas, por Roger Velpius y Huberto Antonio.

Conviene señalar, por último, que, en los aledaños de la publicación de las *Novelas ejemplares*, salieron a luz dos obras que marcan un antes y un después en los libros de novelas, a saber: el *Fabulario* (1613), de Sebastián Mey, compuesto por cincuenta y siete relatos que se adhieren a diversas modalidades de la ficción breve (fábulas, cuentos de diferente catadura, refranes, facecias, etc.)<sup>32</sup>, y *Corrección de vicios* (1615), de Salas Barbadillo, en que, sobre un marco constituido por la narración a Ana de Zuazo, dedicataria a la par que narrataria, de un viaje del autor a Burgos, Zaragoza y Tudela, en donde traba conocimiento y conversación con el loco Boca de Todas Verdades, se integran diversos episodios novelescos verdaderos –o que están en el mismo plano de realidad que la fábula–, numerosas digresiones de índole satírico-ideológica, y un conjunto de ocho novelas cortas escritas tanto en prosa (*La dama del perro muerto*, *El escarmiento del viejo verde*, *Antes morir que decir verdad*, *Las galeras del Vende-humo* y *La niña de los embustes*) como –al modo de Cristóbal de Tamariz– en verso (*El mal fin de Juan de buena alma*, *Las narices del buscavidas* y *La mejor cura del matasanos*).<sup>33</sup>

### **La novela corta interpolada como relato de segundo grado en un cuerpo mayor**

En el tránsito de la tradición medieval a la renacentista la prosa de imaginación extensa, singularmente los libros de caballerías, 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; 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,

<sup>32</sup> Véase la reciente edición de Maria Rosso (2015).

<sup>33</sup> Sobre la importancia que desempeña *Corrección vicios*, que Salas Barbadillo conformó a lo largo de 1612, en la historia de la novela corta española del siglo XVII, remitimos a los excelentes estudios de López Martínez (2014) y Piqueras Flores (2016, 177-240).

el principal, en la diégesis en tiempo presente, mientras que 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, atendida a la noción renacentista de que la variedad es fuente de verdad y de belleza, 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 aserto poético, como *El asno de oro*, de Apuleyo, el *Leucipa y Clitofonte*, de Aquiles Tacio, y la *Historia etiópica*, de Heliodoro; 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, fray Antonio de Guevara incluye tanto en *Libro áureo de Marco Aurelio* (ms. ca. 1525; 1528) como en el *Relox de príncipes* (1529) el excelente relato, basado en el motivo lucianesco del falso ingenuo, del villano del Danubio. 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 cómico-‘realista’ de amores bajos, el episodio bucólico de Filinides. El anónimo del *Baldo* (1542) injerta, en su *romance* paródico-burlesco, los relatos de transformación y pseudo picarescos de Falqueto y Cíngar. Cristóbal de Villalón, en *El Scholástico*, según la disposición del manuscrito *P*, introduce varias series de cuentos engarzados en el marco dialogístico como *exempla* probatorios o reprobatorios del tema que están abordando los interlocutores. Así, en los compases iniciales del viaje a Alba de Tormes, el maestro Pérez de Oliva, exhortado por el Maestrescuela Francisco de Mendoza y Bobadilla, introduce el tema de la amistad, tratado desde una perspectiva filosófica, pero que da pie a la inserción de cuatro cuentos, narrados por diferentes interlocutores, una burla de un amigo a otro y tres ejemplos de sacrificios por amistad, derivados del *Tóxaris* de Luciano de Samósata: el primero, contado por don Gabriel, es la burla del estudiante Durango a su compañero de cuarto Guillén (I, III); el segundo, contado por don Francisco de la Vega, es el del sacrificio de Menipo y Menedemo por su amigo Carixeno (I, IV); el tercero, contado por el Maestrescuela, es el del sacrificio de Luis por Hierónimo (I, V); el cuarto, contado por el Maestro Pérez Oliva, que dice ser “un caso que Luciano cuenta”, es el del sacrificio de Demetrio por su amigo Antiphilo (I, VI).

Lo mismo sucede en el capítulo XIII del libro II, en que se trata de saberes que no debe saber el discípulo, como “el arte mágica, nigromançia, zorzismos, conjuros, encantamientos, arte de las manos, astrología judiciaria, embaïamientos, exposiçión de sueños y agüeros y qualquiera otra speçie de adivinaça”, para lo cual se narran hasta

cuatro cuentecillos en su condena, que curiosa y paradójicamente ilustran los éxitos obtenidos por los cultivadores de tales ciencias ocultas: el del caso que le pasó al Maestro Oliva yendo de romería a Santiago, el que cuenta don Antonio Velasco del mago Alano, el que dice don Gaspar del gentilhombre maestresala del vizconde de Altamira y el que refiere don Guillermo sobre el maestro de Oropesa, que alberga en su interior el del Midas, que es el único que tiene un final moralizante. E igualmente en el capítulo final, el XVII del libro IV, en donde se discute a propósito del cómo y el cuándo contar narraciones donairosas, apotegmas, motes, chistes y gracias, basado en el *De oratore* de Cicerón e *Il Cortegiano* de Castiglione, y en el seno del cual se introducen numerosos ejemplos al respecto, como la famosa burla del marido a su mujer para que no se afeite, conocido como el cuento de la tinta, que Bandello recrea en la *novella* II, 48 de sus *Novelle* y Cristóbal de Tamariz, a imitación suya, en la núm. 8 de sus *Novelas en verso*.<sup>34</sup> Lo más interesante quizá de este capítulo conclusivo no resida precisamente sino en la conveniencia de emplazar este tipo de arte conversacional en el marco de una situación narrativa propicia, la de sobremesa y alivio de caminantes:

Préçianse todos de motejar entre sí, y entre su hablar vienen a dezir motes y graçias sabrosas y apazibles, y a dezir cuentos, fábulas y façeçias, con las quales se quieren recrear, y principalmente quando el convite se ha celebrado en un deleitoso huerto o jardín, el qual es lugar más aparejado para este género de recreación [...]. Y acontece acaso que por no sentir la fatiga de algún largo camino procuran los hombres usar este género de plazer quando van en compañía, porque con él se haze el cansañçio del camino menos sentir. (IX, XVII, 322)

Otro aspecto significativo es que todos los cuentos que se refieren como un suceso verdadero están concretados en un espacio físico y temporal contemporáneo coincidente con el cronotopo del diálogo.

Alonso Núñez de Reinoso adereza la trama griega –los primeros diecinueve capítulos– de *Los amores de Clareo y Florisea y los trabajos de la sin ventura Isea* (1552), que es una refundición de los *Amorosi ragionamenti* (1546) de Ludovico Dolce, que a su vez es una traducción incompleta de la versión latina del *Leucipa y Clitofonte*, de Aquiles de Tacio, realizada por A. Della Croce en 1544 –aunque no se puede descartar que Reinoso conociera la traducción italiana completa de Aníbal de Coccio publicada en 1551–, con las historias de Narcisiana y Altayes y de Casiano, Falanges y Belesinda. El séptimo de los *Coloquios satíricos* (1553) de Antonio de Torquemada, el “Pastoril”, inserta la narración de los desdichados amores de Torcato con Silveida, en tres impulsos narrativos, en el marco de su conversación con Filonio y Grisaldo, que le preguntan por su caso. En los seis coloquios anteriores, se injertan numerosos cuentecillos, chascarrillos, anécdotas, facecias..., como la cortísima “novela” (“quiero deziros en breves palabras una novela que quando niño me acuerdo que me contaron” [*Coloquios satíricos*, I: “Coloquio del juego”, 234-235, 234]) que le refiere a Luis Antonio a propósito de la mala ventura que hubo un criado con su rey tras haberlo servido “muchos años con aquel cuidado y fidelidad que tenía obligación”; la cual no es sino una adaptación del cuento de la mula que evacua en el agua y las dos arcas, que

---

<sup>34</sup> Fradejas Lebrero (2005, 56-59), quien, más adelante, edita los textos de Tamariz y Villalón juntos (339-349).

cuenta con la versión que Boccaccio incluyó en el *Decamerón*, la *novella* (X, 1) del rey Alfonso y micer Ruggieri, de donde quizá le viene la denominación.<sup>35</sup>

La tan extraña como original contextura que manifiesta *El Crótalon* (ca. 1555), diálogo lucianesco inédito hasta finales del siglo XIX, atribuido a Cristóbal de Villalón, 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 el de Menesacro (III), el de la bruja Saxe (V-VII), el del mercader Alberto (IX-X), en cuyo curso se integra, como relato dentro del relato, el de los gemelos Julio y Julieta (IX), el de Andrónico y la bella Drusila (XII-XIII) y el de Rosicler de Siria (XV-XVII). A excepción del relato de Alberto, que deriva del diálogo *Tóxaris*, de Luciano, todos los demás se inspiran en el *Orlando furioso*, de Ariosto. Juan de Arce de Otálora, en *Los coloquios de Palatino y Pinciano*, diálogo de contenido misceláneo y variedad enciclopédica dividido en diecisiete jornadas, se interpolan cuatro novelas cortas, tres, muy breves, al principio: la del vendedor de caballos (I, 2), la del andaluz y el vizcaíno (I, 4), la del fraile y el viajero (I, 9) y otra, más extensa, al final: la de los dos estudiantes y las dos moriscas (XVII, 5-6); todas basadas en una befa a la manera de Boccaccio, con cuyas *novelle* –recordadas en varias ocasiones a lo largo del texto<sup>36</sup>– es explícitamente comparada la última (“Aína me parecerá que se va haciendo una buena novela, al tenor de las de Juan Bocacio” [VII, 5, 1398]; “Pase por novela de Juan Bocacio” [XVII, 6, 1411]).

*La Diana* (1559), de Montemayor, a partir de la edición vallisoletana de 1561-1562 de Francisco Fernández de Córdoba, a los episodios coordinados de Selvagia, Felismena y Belisa, de excelente factura y perfección técnica, añade por yuxtaposición el *Abencerraje pastoril*. Novela que aparecerá publicada, en una flamante versión, al lado del cuento sentimental *Ausencia y soledad de amor*, en el misceláneo *Inventario* (1565), de Antonio de Villegas. El mismo escritor portugués, en el *Segundo cancionero*, publicado en Amberes, en 1558, a cargo de Juan Lacio, incluye, precediendo a las cuatro églogas polimétricas que cierran la sección de los sonetos, canciones y versos en italiano, una suerte de novelita pastoril en octavas –como las que luego compondrán Cristóbal de Tamariz y Salas Barbadillo–, la *Historia de Alcida y Silvano*; la cual, a partir de la edición zaragozana de *La Diana* de 1560, se incluirá en ella como apéndice. El continuador de Montemayor, Gaspar Gil Polo, introducía, en la fábula de *La Diana enamorada* (1564), la bella historia de Alcida y Marcelio, la de Ismenia y Montano y la 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

<sup>35</sup> El motivo tradicional de las dos arcas se registra en colecciones medievales como *Barlaam y Josafat* y *El libro de los cuentos*; después de Torquemada, en versiones más breves, aparecerá recogido tanto en *Sobremesa y alivio de caminantes*, de Timoneda, como en *La floresta española*, de Melchor de Santa Cruz. Lope de Vega reelaboraría el cuento en su drama historial *Servir con mala estrella* (véase Muñoz Sánchez 2013a, 167).

<sup>36</sup> Se encuentran, en efecto, varias referencias a Boccaccio diseminadas a lo largo del coloquio, como las que aluden a la novela de Cimone (*Dec.*, V, 1): “Allá cuenta Juan Bocacio, entre sus novelas, de un Amón que, siendo naturalmente insensato y bobo, de una sola vez que vio a una dama hermosa, llamada Figenia, durmiendo en el campo, se enamoró de ella. Y lo amores hicieron en él tan notable operación que de tonto y bestial vino a ser hombre discreto y muy avisado” (VI, 7, 444), y a la de Griselda (*Dec.*, X, 10): “La otra es la humilde y cuerda Grisélides, cuya historia cuenta Juan Bocacio” (XIV, 2, 1106).

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* (1582), 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.

Al año siguiente de que Montalvo dé a conocer su libro de pastores, el caballero navarro Julián (o Julio Íñiguez) de Medrano publica en París su *Silva curiosa* (1583), un “jardín dulce y deleitoso” repleto de “diversas flores” (84) y de “suggetos [...] curiosos” (73), de variado estilo y de distintos géneros de prosa verso, entre los que se cuentan refranes, proverbios, motes, lamentaciones, cuentos, epitafios, enigmas..., un relato pastoril, protagonizado por Coridón y Silvia, y una extensa “Aventura”, narrada en primera persona, donde relata un peregrinaje a Santiago acompañado por un bretón y un alemán con los que se topa a poco de comenzar el camino, que no es sino una entretenida historia de nigromancia, apariciones sobrenaturales y peripecias tenebrosas. El *Galateo español* (1593), de Lucas Gracián Dantisco, contiene como modelo de fábula que ha de saber contar por *urbanitas* el gentilhombre, tanto para entretener como para adoctrinar, la *Novela del gran Soldán*. En 1595, Ginés Pérez de Hita publica, en Zaragoza por Ángel Tabano, la *Historia de los bandos de los Zegrís y Abencerrajes, caballeros moros de Granada, de las Guerras Civiles que hubo allí*, que, pese a tener un argumento trabado que concluye con la toma de Granada por los Reyes Católicos y la conversión voluntaria de la nobleza nazarí, está conformada por numerosos episodios novelescos, descripciones, torneos, lances, desafíos y una notable selección de romances moriscos que esmaltan la trama.

Mateo Alemán ensarta en cada parte del *Guzmán de Alfarache* (1599-1604) dos relatos, cuatro joyitas: la novela morisca *Historia de los dos enamorados Ozmín y Daraja*, que se interpola narrada por un fraile a la manera de alivio de caminantes: “para [...] entretener el camino con algún alivio [...], les contaré una historia, mucha parte de ella que aconteció en Sevilla” (I, I, 8, 112); la trágica de Horacio, Dorido y Clorinia, que se narra, en la sobremesa de un convite en casa del embajador francés amo de Guzmán, como la crónica de un suceso contemporáneo de la acción por un recién llegado gentilhombre napolitano: “vengo a contar a vuestra señoría el caso más atroz y de admiración que se ha visto en vuestros tiempos, que hoy ha sucedido en Roma” (I, III, 8, 330); los amoríos de los caballeros de don Álvaro de Luna, don Luis de Castro y don Rodrigo de Montalvo, que es referido por un caballero español llamado César, igualmente en sobremesa (“habemos comido y la siesta viene” [II, I, 4, 410]), como un caso verdadero; y la burguesa de Bonifacio y Dorotea, que se lee, para diversión de Guzmán durante la travesía que lo porta de regreso a España tras su largo periplo en tierras italianas, del libro de mano de un forzado, no como una novela, sino como un “suceso” que ocurrió en Sevilla (II, II, 9, 582).

Agustín de Rojas Villandrando interpola por entregas, en *El viaje entretenido* (1603), la novela, siempre denominada cuento, 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.

Después de la publicación de las *Noches de invierno*, de Eslava, y de las *Novelas ejemplares*, de Cervantes, que sientan las bases de un género editorial, el libro de

novelas, que triunfará rotundamente en el siglo XVII, la situación, en lo que respecta a la inserción de relatos cortos en cuerpos mayores, no solo no variará substancialmente, antes al contrario: se convertirá en obligada norma. Piénsese en el *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1614), de “Alonso Fernández de Avellaneda”, en donde se insertan, en un alto en el camino, los cuentos del rico desesperado, que narra el soldado Antonio de Bracamonte, y de los felices amantes, que cuenta el ermitaño fray Esteban. Un caso excepcional es el de *La ingeniosa Elena* (1614), de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, por cuanto no constituye sino una reedición ampliada de *La hija de Celestina* (1612), en que se agrega, además de varios romances de jaques, dos relatos apicarados en tercetos, *La madre* y *El marido*, y una novela corta, *El pretendiente discreto*. Añádanse la *Vida del escudero Marcos de Obregón* (1618), de Vicente Espinel, que engarza, coordinados, los relatos de doña Mergelina, de Aurelio y del doctor Sagredo; las *Novelas a Marcia Leonarda*, que Lope de Vega no publica seriadas en un volumen independiente, sino que las reparte entre *La Filomena* (1621) y *La Circe* (1624); *Los cigarrales de Toledo* (1624), de Tirso de Molina, que albergan, aparte de la representación de *El vergonzoso en palacio*, la novela *Los tres maridos burlados*; *El siglo pitagórico* (1644) y *La torre de Babilonia* (1649), de Antonio Enríquez, que contienen, respectivamente, la *Vida de don Gregorio Guadaña* y la novelita también de aire picaresco *El marqués de la Redoma*, y, en general, las novelas largas de Salas Barbadillo y Castillo Solórzano.

### **Cervantes y la novela (corta)<sup>37</sup>**

La trayectoria de Cervantes como escritor de narraciones breves está eminentemente enraizada a esta tercera vía. Puesto que para él, como para buena parte de los escritores de su tiempo –Alejandre constituye un conspicuo ejemplo–, la novela corta estaba ligada a una narración mayor o fábula que la englobara y le diera sentido; es decir, en principio, y aun cuando estuviera enfrascado en su hechura, no parece entender el concepto de novela como una entidad genérica autónoma en sí misma. El viaje a las *Novelas ejemplares* arranca, por consiguiente, de la prosa de ficción extensa, que es asimismo la que le proporciona su forma.

Cervantes comenzó a cultivar el relato corto a su regreso del cautiverio argelino y su afincamiento en Madrid, en 1581. Así lo certifican los cuatro episodios novelescos que interpola en la trama pastoril de *La Galatea*, que estaba lista para ir a la oficina a finales de 1583, aunque al cabo no saliera en letra de molde, habiendo sido aprobada en 1584 por Lucas Gracián Dantisco, hasta febrero de 1585, en Alcalá de Henares, por Juan Gracián, a costa de Blas de Robles. Ellos son: el de Lisandro y Leonida, novela trágica a la manera de Bandello, cuyo argumento, basado en un caso de amor entre miembros de dos familias políticamente enemistadas, podría derivar remotamente de la II, 9 de sus *Novelle*, la misma que, a través de versiones intermedias, sirvió de fundamento a Shakespeare para la conformación de *Romeo and Juliet* y a Lope de Vega, para *Castelvines y Monteses*; el de Teolinda, Artidoro, Leonarda y Galercio, relato aldeano-pastoril preñado de reminiscencias clásicas, que pivota alrededor del cruce amoroso de dos parejas de gemelos y que, en última instancia, remite al

---

<sup>37</sup> Esta parte, que constituye una opinión personal razonada sobre la relación de Cervantes con la novela corta desde *La Galatea* hasta el *Persiles y Sigismunda*, fruto de un estudio sostenido del tema durante más de una década, halla su punto de partida en Muñoz Sánchez (en prensa).

*Menechmos* de Plauto, del que proviene igualmente *The Comedy of Errors* de Shakespeare; el de Timbrio, Silerio, Nísida y Blanca, novela de aventuras de corte griego que recrea el cuento de origen oriental de «los dos amigos», la cual fue un referente intertextual de *La boda entre dos maridos* de Lope de Vega; y el de Rosaura, Artandro y Grisaldo, relato caballeresco-sentimental de ambientación contemporánea. Habida cuenta del final abierto de *La Galatea*, que se presenta como *Primera parte* y cuya prosecución Cervantes no cesó de prometer aun en su lecho de muerte, los episodios de Teolinda y de Rosaura están inconclusos, o lo parecen, ya que arriban a un punto de su desarrollo que admite la terminación trunca.

Como quiera que sea, cabe preguntarse si alguno de los episodios, singularmente el de Lisandro, que se dispone como una inserción en bloque, o los cuatro fueron concebidos de forma exenta y solo después ataviados para agregarse a la pastoral en marcha o si por el contrario fueron proyectados desde el principio como aderezo indispensable de la narración de base. Resulta de todo punto imposible ofrecer una respuesta plenamente satisfactoria, por cuanto, al no haberse conservado el epistolario, los apuntes y papeles de trabajo de Cervantes, ni tampoco los borradores y originales de imprenta de ninguno de sus textos impresos, carecemos de la información necesaria. Nuestra impresión personal, que no deja de ser una conjetura o hipótesis más o menos verosímil, es que *La Galatea*, conforme al ponderado diseño constructivo que exhibe la distribución de los episodios en la trama enmarcados por los amores de Elicio, Erastro y Galatea y dispuestos en torno al eje medular de las bodas de Daranio y Silveria y conforme al ejercicio de experimentación literaria al que somete Cervantes el modo pastoril, tensado al límite desde el comienzo al mostrar el asesinato de Carino a manos de Lisandro en el plano básico de los acontecimientos generales, fue ideada *grosso modo* tal cual la conocemos.

En el periodo que media entre finales de 1586 y 1601, Cervantes dedicó la mayor parte de sus esfuerzos al oficio de comisario para la Hacienda Real en los caminos de Castilla la Nueva y las tierras de Andalucía. Abandonó la carrera teatral que había emprendido años atrás en los corrales madrileños y la publicidad de la imprenta, pero no dejó de ejercitar la pluma en los ratos libres y las horas muertas de su ocupación: escribió dos o tres comedias nuevas –*La casa de los Celos y selvas de Ardenia*, entre 1595-1600; una posible versión preliminar de *El rufián dichoso*, antes de 1600, y *Los baños de Argel*, hacia 1601-1602–, varios entremeses y algunas novelas cortas. De estas, ¿cuáles? No los sabemos con certeza; probablemente uno o dos de los episodios que entrecruzan las aventuras de don Quijote y Sancho en *El ingenioso hidalgo* y quizá algunas de las más antiguas de las *Novelas ejemplares*. Siempre se ha sostenido que la *Historia del capitán cautivo*, cuya acción en presente se ubica en 1589, momento en que Rui Pérez cuenta su singladura a la comitiva de personajes reunidos en la venta de Juan Palomeque, hubo de ser redactada no más allá de esa data, tal vez en 1590; una cosa, desde luego, no comporta la otra, pues por esa regla los libros I y II del *Persiles y Sigismunda* tendrían que haber sido escritos por Cervantes cuando era todavía un niño; sin embargo, tiene todos los visos de haber sido compuesta como un texto independiente, por lo que su redacción debería situarse en el interregno que va de 1590 a 1599-1600, en que se adentra en la escritura del *Ingenioso Quijote*.

Lo mismo se puede aventurar con la escritura de *El curioso impertinente*, acaecida probablemente en una fecha próxima a 1600. No se puede descartar tampoco la eventualidad de que las historias de Marcela, de Cardenio y Dorotea, de don Luis y

doña Clara y de la bella Leandra hubieran sido pergeñadas al margen del *Ingenioso hidalgo*, aunque todo apunta a que fueron concebidas *ad hoc*. Entre 1601 y 1609, años que segmentan la conformación del código Porras de la Cámara, que quizá se podría estrechar a 1604-1606, Cervantes dio forma a las versiones primigenias de *Rinconete y Cortadillo*, que es una contrafacción paródico-burlesca de la *Primera parte de Guzmán de Alfarache*, a la vez que un tributo al *Lazarillo*, en la que se armoniza la jácara con la novela picaresca, y de *El celoso extremeño*, novela tragicómica a la italiana íntimamente relacionada con *El curioso impertinente*, que subvierte las *novelle* de adulterio y de escarmiento del marido celoso; así como, de ser obra suya, a *La tía fingida*, que es una novela prostibularia de ambientación universitaria y, por ende, urbana, en la tradición de *La Celestina* y *La Lozana andaluza*. La tres novelas, como sabemos, tuvieron vida propia autónoma.

En el filo de los siglos XVI y XVII Cervantes era, pues, un dramaturgo retirado de las tablas que aun escribe teatro de cuando en cuando y un *novelliere* en activo. Tal vez, como su máscara autorial dice en el Prólogo, engendró, en la Cárcel Real de Sevilla, en la que fue preso por orden del juez Vallejo a finales de septiembre de 1597, hasta algún momento sin determinar de comienzos de 1598, la idea de un texto protagonizado por un viejo hidalgo de aldea ocioso que pierde el juicio por la lectura tan intensa como masiva de libros de caballerías; la cual le servía para novelizar (y desarticular) el debate de la preceptiva neoaristotélica a propósito de la dialéctica entre *historia* y *poesía*, en tanto en cuanto la mente desquiciada de su protagonista consideraba verdadero –histórico– lo que no era sino verosímil –poético–: la ficción de los libros de caballerías. El proyecto hubo de ir madurando desde el comienzo en la mente de Cervantes como un libro largo, en virtud de la extensión habitual de los imponentes infolios caballescicos que ridiculizaba a la par que homenajeaba, que rondaban entre doscientos y trescientos folios de media, y de los modelos con los que factiblemente operaba, sobre todo *El Orlando furioso*, de Ariosto.

Desde el punto de vista estructural, la trama medular del *Ingenioso hidalgo* se cimienta, en efecto, sobre el principio vertebrador del viaje, el constante deambular errante del caballero en el perseguiamiento de honra y prez, que posibilita, conforme a las contingencias del azar y a los incidentes propios del camino, el surgimiento de la peripecia y el encuentro con personajes de todo tipo y condición, y que es lo que le imprime esa índole episódica a la narración; si bien, la trabazón de las distintas aventuras es bastante sólida por cuanto hay una evolución en su tratamiento, en el comportamiento de la realidad y las diferentes perspectivas narrativas de presentarla y en la conducta y modo de afrontarla de un héroe que actúa o hace lo mismo que reflexiona, piensa y habla. E igualmente, sobre el lugar del reposo y descanso del caballero andante: el espacio social de la corte y el castillo, en donde practica la *cortezia*, el *fino amor* y el juego del torneo, subrogado transparentemente a la baja por las ventas del ventero socarrón (II-III) y de Juan Palomeque el Zurdo (XVI-XVII, XXVI-XXVII y XXXII-XLVII), y el espacio solitario del bosque o la floresta, representado por Sierra Morena (XXIII-XXX).

Pero el estímulo, el espaldarazo final lo constituyó el clamoroso éxito de la *Primera parte de Guzmán de Alfarache*, un volumen en cuarto de 256 folios, impreso en Madrid, en casa del licenciado Várez de Castro, en 1599, que le daba la pauta de una ficción cómica en prosa de aire realista, multiforme, pluritemática y de variedad tan enciclopédica como heterogénea. A su arrimo, traza Cervantes los dos magistrales pasos

del *Ingenioso hidalgo* en que lo caballeresco se confronta irónicamente con lo picaresco, a saber: la conversación que mantiene el ventero que arma caballero a don Quijote con su ahijado en la primera salida (III) y el célebre encuentro con la cadena de galeotes en que va preso Ginés de Pasamonte (XXII), y redacta, como acabamos de ver, la versión más antigua de *Rinconete y Cortadillo*, que se menciona en el capítulo XLVII y que probablemente coindice con la del código de Porras de la Cámara. Con todo, a Cervantes no hubo de entusiasmarle un ápice la alternancia de *consejas* y *consejos*, de narración y admonición, de relato y discurso, que informa la narración primopersonal del pícaro, pese a su sutil imbricación, puesto que a la ficción no le corresponde instruir ni dar lecciones para la vida, y menos aún la mala baba misantrópica y cínica que rezuma contra esa “república de hombres encantados” que es el inmundo mundo. Sea como fuere, a partir de ahí, habida cuenta de la poética en vigor, la trama principal de su obra tenía que entretenerse perentoriamente con episodios novelescos.

De entre las novelas que tenía escritas, *El curioso impertinente* fue seleccionada para ocupar una posición privilegiada, justo el centro del cuerpo, en deliberado contraste; centrada igualmente en una monomanía del personaje principal cuya razón de ser no es otra que la confusión entre la vida y el ideal, muestra la otra faz de la naturaleza dual de la vida: la alternativa, a la risa y la comedia, del llanto y la tragedia. Tal era la lección estética que Cervantes había aprendido en su atenta lectura de *El asno de oro*, novela mixta, entre fantástica y cómico-realista, que en el núcleo contiene, como relato dentro del relato, el cuento de hadas de Cupido y Psique, que espejea en Psique la trayectoria de Lucio-asno; tal era el puesto que ocupaba el *Abencerraje* en *La Diana*, de Montemayor, que él había paladeado: al final del libro IV, el centro de la narración, en el palacio de la sabia Felicia, puesto en boca de Felismena como el único metarrelato no verdadero sino ficcional, fraccionando ponderadamente la presentación y el nudo de las tres interpolaciones coordinadas, repartidas entre los libros I-III, de su desenlace, resuelto en los libros V-VII. A continuación eligió la *Historia del capitán cautivo*, que no solo refiere el caso de un genuino militar de los tiempos modernos en contraposición del anacrónico caballero andante medieval que representa don Quijote, sino que además la biografía de Rui Pérez de Viedma dibuja un recorrido zigzagueante entre la *historia* y la *poesía*, ya que comienza apegada al cuento tradicional, para deslizarse hacia la *historia* y terminar declinando a la *poesía*, mezclando y confundiendo modos de discurso como haría en breve en *La gitanilla* y en *La ilustre fregona*. Los otros cuatro episodios, escritos probablemente para la ocasión, se entretajan en emulación directa de los modos de engarce ensayados en *La Galatea*. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, llevado a término entre 1600-1601 y 1604, se presenta como una obra abierta y variada desde una perspectiva estructural, en la que las aventuras de don Quijote y Sancho se erigen en el sostén de seis episodios, seis novelas, de variable extensión y grados de solapamiento.

En los años que rodean la publicación de la primera parte del *Quijote* y que pasa en Valladolid, el “hombre que escribe e trata de negocios”, como lo define su hermana Andrea en su deposición del 30 de junio de 1605 en el Proceso Espeleta, siguió cultivando su género favorito. De entonces debe de ser con un alto grado de verosimilitud la composición de *El licenciado Vidriera*, *La ilustre fregona*, *El casamiento engañoso*, *El coloquio de los perros* y, tal vez, *La gitanilla*, al menos en primeras versiones, por cuanto todas ellas presuponen la Corte en la ciudad de Castilla la Vieja, dan cuenta de sucesos de primera magnitud acaecidos en ella durante su

capitalidad o apuntan al *Guzmán de Alfarache*, ya reunidas las dos partes, tras la publicación de la *Atalaya de la vida humana* a finales de 1604. De entonces debe de ser la reflexión de Cervantes sobre su arte de hacer novelas que marca un antes y un después entre *La Galatea* y *El ingenioso hidalgo*, por un lado, y las *Novelas ejemplares*, *El ingenioso caballero* y *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, por el otro, a propósito del principio poético de la variedad en la unidad. De entonces debe de ser la ideación del proyecto editorial y comercial de publicaciones en cadena que Cervantes acometerá en los años subsiguientes, auspiciada por la formidable acogida de la primera parte del *Quijote*, que le abre definitivamente las puertas de las oficinas tipográficas madrileñas, y que se señala en la destreza con que elabora una tupida red de anticipaciones que consigna en los Prólogos y las epístolas dedicatorias de los libros que año a año va dando a las prensas.

La racionalización de la reorientación morfológica que experimenta su prosa de imaginación la ofrece Cervantes en los capítulos III y XLIV del *Ingenioso caballero* (710 y 1069-1070). En ellos, por boca de Sansón Carrasco y por “un modo de queja” que tuvo Cide Hamete Benengeli de sí mismo, se pone en entredicho la inclusión de la “novela intitulada” *El curioso impertinente* y de la *Historia del capitán cautivo* en el *Ingenioso hidalgo*, en base a su frágil unión con la fábula, puesto “que están como separadas de la historia”, a su excesiva extensión y al hecho de que el lector, llevado “de la atención que piden las hazañas de don Quijote y Sancho”, no repare en “su gala y artificio”. De resultas, Cervantes decide no volver a “injerir novelas sueltas ni pegadizas” en cuerpos mayores, sino darlas a conocer “por sí solas”, libres de ataduras, en un volumen independiente que denominará *Novelas ejemplares*. Mientras que en sus textos de ficción en prosa de largo aliento solo interpolará “episodios que lo pareciesen, nacidos de los mismos sucesos que la verdad ofrece, y aun estos, limitadamente y con solas las palabras que bastan a declararlos”. Y, justamente, hará lo que dice: tanto en la segunda parte del *Quijote* como en la *Historia setentrional* ya no encontramos, como complemento diegético, metaficciones ni novelas yuxtapuestas, sino episodios novelescos coordinados, de extensión limitada, iniciados *in medias* o *in extremas res* y tendentes a presentar una ponderada factura entre narración pretérita y acción presente, aunque no desaparezcan del todo las narraciones en bloque siempre y cuando sean breves, al modo del episodio de la bella Leandra (*Don Quijote*, I, LI), cuya inclusión, que Cervantes no cuestiona, forma parte de los “casos sucedidos al mismo don Quijote, que no podían dejar de escribirse”. La diferencia entre un texto y otro estriba en que, mientras que en el *Ingenioso caballero*, aun cuando vuelva a incorporar un elevado número de narraciones adventicias, se inclina hacia la unidad y la coherencia narrativa, en el *Persiles y Sigismunda* apuesta por la variedad, la libertad creadora y la flexibilidad estructural que acarrea la conjugación experimental de la moderna épica amorosa en prosa con el relato breve.

Es muy importante dejar claro que el hecho de 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:

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 incomportable, 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, 1070; el subrayado es nuestro)

A su vuelta definitiva a Madrid, acaecida casi seguro en 1606, Cervantes redactaría *El amante liberal*, *La española inglesa*, *Las dos doncellas*, *La fuerza de la sangre* y *La señora Cornelia*, las cuales habrían de formar parte del volumen de novelas cortas que tendría listo para presentar al Consejo a finales de la primavera-verano de 1612; aunque no se puede desechar la posibilidad de que alguna de ellas pudiera haber sido escrita con anterioridad. Por esos mismos años, 1607, 1608 o 1609, hubo de comenzar la prolongación del *Quijote*, de principiar la conformación del *Persiles y Sigismunda* y de reanudar infructuosamente su labor profesional de dramaturgo. ¿Fueron los episodios novelescos del *Ingenioso caballero* y de la *Historia setentrional* concebidos para cada texto o tendría algunos ya compuestos que solamente precisarían ser retocados para su inserción? Aunque no podemos responder con certidumbre por la carencia de soporte documental, todo parece indicar que hubieron de darse ambas situaciones, por lo que Cervantes dispondría de un ramillete de relatos breves, aparte de los que incluiría en las *Ejemplares*, engendrados aisladamente. Así se deduce, por un lado, del viraje estructural que experimenta *El ingenioso caballero* del capítulo LIX en adelante, que comporta el encaje de los relatos de Claudia Jerónima y de Ana Félix de espaldas a don Quijote y Sancho, como consecuencia de la salida a luz, en Tarragona, en 1614, del *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, de Avellaneda, y, por el otro, de la descompensación textual que exhibe el libro IV del *Persiles y Sigismunda* respecto de los otros tres, que en parte estriba en la ausencia de unas interpolaciones que tal vez habría agregado de haber tenido tiempo suficiente para ello.

El acta de nacimiento de las *Novelas ejemplares* debe situarse, por consiguiente, a continuación de la publicación del *Ingenioso hidalgo* y en paralelo con la decisión de su prosecución. Así, por lo menos, quiso Cervantes que lo entendiéramos al ligar la peculiar morfología de la colección con la del *Ingenioso caballero*. Es de suponer que, entre 1610 y 1612, seleccionó, de entre los relatos cortos que tenía escritos, los doce más largos y, por ende, los menos apropiados para integrarse en un cuerpo mayor, aunque algunos episodios posteriores, como los de Feliciano de la Voz y Ortel Banedre del *Persiles y Sigismunda*, podrían haber tenido cabida en el volumen sin dificultad. Y los sometió a un concienzudo trabajo de revisión, de lima y pulimento, o de reescritura a fin de aclimatarlos a las necesidades e intereses estéticos, ideológicos y comerciales del momento. Ellos son: *La gitanilla*, *El amante liberal*, *Rinconete y Cortadillo*, *La española inglesa*, *El licenciado Vidriera*, *La fuerza de la sangre*, *El celoso extremeño*, *La ilustre fregona*, *Las dos doncellas*, *La señora Cornelia*, *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*. La amalgama de géneros y modos a que responden es extraordinaria, puesto que están compendiados la novela griega y la latina, las fábulas milesias, los diálogos lucianescos, la sátira filosófica, la *novella* italiana, la *nouvelle* francesa, la tradición popular, las anécdotas, los chascarrillos, los apotegmas, las facecias, los coloquios erasmistas, la ficción caballeresca, la sentimental, la pastoril, la celestinesca, la picaresca, la morisca, la de amor y aventuras, el *somnium*, la comedia y el entremés.

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 formal, 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 que chocaba literalmente con la tradición codificada por 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 de Timoneda, y con algunas de las translaciones de los *novellieri* al castellano: básicamente 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 trágicas y ejemplares*, de Bandello. 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: “para que se vea de espacio lo que pasa apriesa y se disimula, o no se entiende, cuando las representan” (“Adjunta al *Parnaso*”, 167).

El Prólogo al lector que precede al texto de las novelas constituye una vindicación de la ficción como un ejercicio de entretenimiento, un honesto pasatiempo que halla su justificación, frente al discurso teológico, filosófico, histórico y científico, en el tiempo del ocio y el espacio del jardín:

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)

Se trata, en efecto, de la reclamación de un estatuto 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. (18)

Sucede que las *Novelas ejemplares* no son sino la punta de lanza de la concepción cervantina de la literatura 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. Así se desprende de la disputa sobre el tipo de discurso al que pertenece *El coloquio de los perros*, que mantienen el alférez Campuzano, su escribidor, y del licenciado Peralta, su avezado lector, que se zanja con el trasvase de la veracidad del texto del primero al segundo: “yo alcanzo el artificio... y la invención, y basta”. Por ahí, su extraordinaria modernidad, su portentosa lección estética de futuro.

Después de la publicación de las *Novelas ejemplares*, aun insertará seis episodios novelescos en *El ingenioso caballero*, que saldría de las prensas madrileñas de Juan de la Cuesta, a cargo de Francisco de Robles, en 1615. A saber: el de las bodas de Camacho, que abunda en la desmitificación de la utopía pastoril, al tiempo que presenta elementos propios del drama de villanos; el de los alcaldes rebuznadores, que enlaza con la tradición folclórica y el pensamiento erasmista acerca de la banalidad de la guerra; el de doña Rodríguez, que comienza como un prototípico caso de honor y deriva hacia la tradición caballeresca; el de los hijos de don Diego de la Llana, que se afilia a los parámetros de las novelas sentimental y cortesana de cronotopo familiar y contemporáneo; el de Ricote y Ana Félix, relato de actualidad social entremezclado con la ficción helenística; y el de Claudia Jerónima y Vicente Torrellas, que es otro relato de actualidad social deudor de la *novella* trágica bandelliana.

Y hasta diecisiete en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, que se publicaron, póstumamente, en el taller de Juan de la Cuesta, a costa de Juan de Villarroel, en 1617; catorce de ellos de segundo grado: el del español Antonio y su familia, que entrevera elementos del drama de honor, las (auto)biografías de soldados y la novela griega; el del italiano Rutilio, que exhibe rasgos picarescos, celestinescos y de la *novella* de mercaderes a la manera de Boccaccio; el del portugués Manuel de Sosa, que es un relato cortesano-sentimental; el de Mauricio, Transila y Ladislao, que asocia la epopeya clásica y culta italiana en derredor de la mujer viril y de la exposición de una costumbre exótica; el de Taurisa y los dos capitanes, que es un breve relato de amor trágico; el de Renato y Eusebia, que es una ficción cortesano-caballeresca actualizada; el de Feliciano de la Voz, que es un caso de honra típico de la novela corta y del teatro de la época; el de Ortel Banedre y Luisa la talaverana, que es una *novella* al modo cervantino de *El celoso extremeño*; el de Tozuelo y Clementa Cobeña, que es un drama de villanos anovelado; el de los falsos cautivos, que ostenta elementos de los relatos de cautivos, de la novela picaresca y del entremés de alcaldes rústicos a la manera cervantina de *La elección de los alcaldes de Daganzo*; el de Ambrosia Agustina, que remite al orbe de la novela cortesana y de la comedia de capa y espada; el de Claricia y Domicio, que aúna elementos clásicos, caballerescos y celestinescos; el de Ruperta y Croriano, que es un estupendo pastiche intertextual compuesto por rasgos procedentes de la tradición grecolatina, los libros de caballerías, la épica heroica contemporánea y la novela picaresca; y el de Isabela Castrucho, que sigue el patrón de la *novella* italiana y cervantina de ingenio; y tres de tercer grado, integrados en la extensa narración analéptica de Periandro: el de las dobles bodas de los pescadores, que es una ficción pastoril ideológicamente subversiva; el del rey Leopoldio de Danea, que es un relato cortesano-sentimental; y el de la amazona Sulpicia, que fusiona la épica clásica, los libros de caballerías y la épica culta italiana y española.

El conjunto, conformado por nada menos que cuarenta y seis relatos breves, configura un corpus rico y variado en cuanto a origen, géneros, extensión, temas,

ritmos, procedimientos narrativos y discursivos, hábitat de inolvidables personajes de todo tipo y condición que se muestran demasiado humanos (incluso los que no lo son).

En suma, Cervantes no fue exactamente el creador de la novela corta española y tampoco el primero en novelar en lengua castellana. Pues el género se había desarrollado fructíferamente a lo largo del siglo XVI de forma asilada, en libros de cuentos y, sobre todo, integrado en el marco de la prosa de imaginación extensa y en otros discursos afines, como diálogos, misceláneas, tratados, etc. Ni siquiera fue el primero en tomar conciencia de la elaboración, conformación y conceptualización de un género nuevo, puesto que se le habían adelantado Pedro de Salazar y Antonio de Eslava y, prácticamente al mismo tiempo que él, Salas Barbadillo (autor de una de las cuatro aprobaciones de las *Novelas ejemplares*), estaba conformando su *Corrección de vicios*. Pero sí fue, en cambio, el más importante novelador áureo y el que sentó las bases modernas de 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 aun consideraría, más allá del *Persiles*, al proyectar la redacción de *Las semanas del jardín*, cuando ya estaba plenamente consolidado en las letras hispanas.

## Conclusión

Valentín Núñez Rivera (2013), en un importante estudio sobre las técnicas de composición, modos de engarce y organización narrativas de los libros de cuentos españoles desde las colecciones medievales hasta las *Novelas ejemplares*, considera que la novela corta, entre 1490 y 1613, conoció cuatro etapas sucesivas. La primera fase comprendería desde 1490 hasta 1550, en la que principalmente se editarían las colecciones de cuentos medievales más significativas. La segunda iría de 1550 a 1580, y en ella verían la luz, además de la colectáneas de origen medieval que aun permanecían manuscritas, los primeros libros de novelas autóctonas. La tercera se extendería de 1580 a 1600, y estaría copada por la recepción hispana de los *novellieri*. La cuarta y última, ya en el siglo XVII, tendría a las *Noches de invierno* (1609), de Antonio de Eslava, el *Fabulario* (1613), de Sebastián Mey, y las *Novelas ejemplares* (1613), de Cervantes, como protagonistas.

Nosotros pensamos, por el contrario, que el género experimentó un desarrollo continuado, ininterrumpido, tanto en su cultivo por parte de los escritores como en su edición promovida por astutos impresores, libreros y traductores. Podríamos quizá señalar dos momentos culminantes. Uno en el entorno de 1550, entre las publicaciones del *Baldo* (1542) y de *El Patrañuelo* (1567), en que la tradición medieval, sin ser desplazada, empieza a ser suplantada por el nacimiento de nuevos modos narrativos, que responden a la flamante sensibilidad del momento. La tradición clásica, representada por Luciano, Apuleyo y Heliodoro, y la *novella* y la épica culta italianas, principalmente el *Decamerón*, de Boccaccio, *Il Novellino*, de Masuccio, y el *Orlando furioso*, de Ariosto, a los que rápidamente se sumarían *Le piacevoli notti*, de Straparola, *Il Pecorone*, de ser Giovanni, y las *Novelle*, de Bandello, se erigen en los referentes, en los modelos a emular. Es, en efecto, la época de los *Lazarillos* y el *Abencerraje*, de *El Scholástico*, *El Crotalón*, *Los Coloquios satíricos* y *Los Coloquios de Palatino y Pinciano*, del *Clareo y Florisea*, *La Diana* de Montemayor y la de Gil Polo, y de las *Novelas*, de Pedro de Salazar. El otro, entre 1580 y 1617, viene a coincidir con el

momento en que las fórmulas narrativas del medio siglo se consolidan o alcanzan su prescripción e institucionalización genérica –la novela picaresca, la morisca, la de amor y aventuras de tipo griego, la cortesana–, readaptadas a los nuevos intereses estéticos, ideológicos y comerciales. Es el periodo de difusión de Giraldi Cinthio, de la traducciones directas e indirectas de los *novellieri* y de alguna que otra colección francesa, de *El Galateo español* y de *El viaje entretenido*, de *El pastor de Filida*, la *Arcadia*, *El peregrino en su patria* y el *Quijote* apócrifo, del *Diálogo intitulado el Capón*, del Códice Porras de la Cámara, los *Diálogos de apacible entretenimiento*, las *Noches de invierno*, el *Fabulario y Corrección de vicios*, del *Guzmán de Alfarache* y, sobre todo, de Cervantes, que ocupa una posición medular entre la novela corta del siglo XVI y la del siglo XVII.

### Obras citadas

- Alemán. *El Abencerraje*. Eugenia Fosalba ed. Madrid: RAE, 2017.
- Alemán, Mateo. *Guzmán de Alfarache*. Luis Gómez Canseco ed. Madrid: RAE, 2012.
- Apuleyo. *El asno de oro*. Diego López de Cortegana trad. y Carlos García Gual ed. Madrid: Alianza, 2000.
- Arce de Otálora, Juan. *Los coloquios de Palatino y Pinciano*. José Luis Ocasar ed. Madrid: Turner/Castro, 1995. 2 vols.
- Asor Rosa, Alberto. “Decameron, di Giovanni Boccaccio.” En *Letteratura italiana. Le Opere. Dalle Origine al Cinquecento*. Vol. 1. Turín: Einaudi, 1992. 473-591.
- Bandello, Matteo. *Tutte le opere*. Francesco Flora ed. Milán: Mondadori, 1952. 2 vols.
- Baranda, Nieves. “Compendio bibliográfico sobre la narrativa caballeresca breve.” En M.<sup>a</sup> Eukene Lacarra ed. *Evolución narrativa e ideología de la literatura caballeresca*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 1991. 183-191.
- . *Historias caballerescas del siglo XVI*. Nieves Baranda ed. Madrid: Turner/Castro, 1995. 2 vols.
- Battaglia Ricci, Lucia. *Boccaccio*. Roma: Salerno, 2008.
- Benedetti, Mario. “Tres géneros narrativos.” En *El ejercicio del criterio*. Madrid: Alfaguara, 1995.
- Bergua Caverro, Jorge. *Francisco de Enzinas. Un humanista reformado en la Europa de Carlos V*. Madrid: Trotta, 2006.
- Boccaccio, Giovanni. *Decameron*. Vittore Branca ed. Turín: Einaudi, 1992. 2 vols.
- Bonilla, Rafael. “«Proemio» e «Introducción a las novelas» del *Teatro popular* de Francisco Lugo y Dávila: estudio y edición.” *Edad de Oro* 30 (2011): 25-68.
- Bouza, Fernando. *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*. Madrid: Marcial Pons, 2002.
- Castillo Solórzano, Alonso de. *Aventuras del bachiller Trapaza*. Jacques Joret ed. Madrid: Cátedra, 1986.
- Cervantes, Miguel de. *Viaje del Parnaso*. Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas eds. Madrid: Alianza (*Obra Completa*, 12), 1997.
- . *Novelas ejemplares*. Jorge García López ed. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005.
- . *Don Quijote de la Mancha*. Alberto Blecua ed. Madrid: Espasa, 2007.
- Chevalier, Maxime. *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos, 1975.

- . *Folklore y literatura: el cuento oral en el Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica, 1978.
- . *Cuentos españoles de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Taurus, 1982.
- . *Cuentos folklóricos del Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica, 1983.
- . *Cuento tradicional, cultura literaria (siglos XVI-XIX)*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1999.
- Close, Anthony. *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*. Leticia Iglesias y Carlos Conde trads. Alcalá de Henares: CEC, 2007a.
- . “Los episodios del *Guzmán de Alfarache* y del *Quijote*.” *Criticón* 101 (2007b): 109-125.
- Colón, Isabel. *La novela corta del Siglo XVII*. Madrid: Laberinto, 2011.
- Conde, Juan Carlos y Víctor Infantes. *La historia de Griseldis (ca. 1544)*. Lucca: Muro Baroni 2000.
- Cortázar, Julio. “Aspectos del cuento.” En *Obras completas. Obra Crítica*. Vol. 4. Saúl Yurkievich ed. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007. 370-386.
- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Felipe C. R. Maldonado ed. Madrid: Castalia, 1995.
- Doni, Antonfrancesco. *La Zuca en Español*. Daniela Capra ed. Turín: Accademia University Press, 2015.
- Eslava, Antonio de. *Noches de invierno*. Julia Barella ed. Madrid: Iberoamericana, 2013.
- Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*. Marta Haro Cortés dir. Valencia: Universitat de València, 2007.
- Fosalba, Eugenia. *El “Abencerraje” pastoril*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 1990.
- Fradejas Lebrero, José. *Novela corta del siglo XVI*. Madrid: Clásicos Libertarias, 2005. 2 vols.
- . *Más de mil y un cuentos del Siglo de Oro*. Madrid: Iberoamericana, 2008.
- Gómez-Moreno, Manuel. *Unos borrados cervantescos transcritos y comentados*. En *Publicaciones cervantinas patrocinadas por Juan Sedó Peris-Mencheta. Tercera serie, I*. Barcelona, s.e. 1941.
- González de Amezúa y Mayo, Agustín. *Cervantes creador de la novela corta española*. Madrid: CSIC, 1982. 2 vols.
- González Ramírez, David. “En el origen de la novela corta del Siglo de Oro: los *novellieri* en España.” *Arbor* 752 (2011): 1221-1243.
- . “En el origen de la novela corta del Siglo de Oro: los *novellieri* desde sus paratextos.” *Arbor* 756 (2012): 813-828.
- . “Del término al género. El rastro de la ‘novela’ desde Boccaccio hasta Cervantes.” En Isabel Colón Calderón y David González Ramírez coords. *Estelas del “Decamerón” en Cervantes y la literatura del Siglo de Oro*. Anejos de *Analecta Malacitana*. Málaga: Universidad de Málaga, 2013. 123-144.
- . “«Materias deshonestas y de mal ejemplo»: programa ideológico y diseño retórico en la narrativa italiana del siglo XVI en España.” En Guillermo Carrascón y Chiara Simbolotti eds. *I novellieri e la loro presenza nella cultura europea: rizomi e palisesti rinascimentale*. Turín: Accademia University Press, 2015. 473-490.
- . “Boccaccio, el *Decamerón* y la acuñación de un neologismo: la «novela» en el siglo XV.” *Anuario de Estudios Medievales* 47.1 (2017): 107-128.

- Gracián Dantisco, Lucas. *Galateo español*. Margherita Morreale ed. Madrid: CSIC, 1968.
- Hernández Valcárcel, Carmen. *El cuento español en los Siglo de Oro*. Murcia: Universidad de Murcia, 2002.
- Hidalgo, Gaspar Lucas. *Diálogos de apacible entretenimiento*. Julio A. Asenjo y Abraham Madroñal ed. Valencia: Universitat de València, 2010a.
- . *Diálogos de apacible entretenimiento*. Jesús Gallego Montero ed. En Ana Vian Herrero ed. *Diálogos españoles del Renacimiento*. Madrid: Espasa, 2010b. 1235-1418.
- Infantes, Víctor. “La narrativa caballeresca breve.” En M.<sup>a</sup> Eukene Lacarra ed. *Evolución narrativa e ideología de la literatura caballeresca*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 1991. 165-182.
- . “El género editorial de la narrativa caballeresca breve.” *Voz y Letra* 7 (1996): 127-132.
- Krömer, Wolfram. *Formas de la narrativa breve en literaturas románicas hasta 1700*. Juan Conde trad. Madrid: Gredos, 1979.
- Laspéras, Jean-Michel. *La nouvelle en Espagne au Siècle d’Or*. Montpellier: Castillet, 1987.
- . “La invención de la novela: hacia una definición.” En Jean Canavaggio ed. *La invención de la novela*. Madrid: Casa de Velázquez, 1999. 307-317.
- López Estrada, Francisco. “El *Abencerraje* de Toledo, 1561. Edición crítica y comentarios.” *Anales de la Universidad Hispalense* 19 (1958): 1-60.
- López Martínez, José Enrique. “*Corrección de vicios*, de Salas Barbadillo, y la primera etapa de la novela corta española.” *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve* 7 (2014): 1-16.
- Lucía Mejías, José Manuel. *Imprenta y libros de caballerías*. Madrid: Ollero & Ramos, 2000.
- Mainer, José-Carlos. *La escritura desatada. El mundo de las novelas*. Palencia: Menoscuarto, 2012.
- Medrano, Julián de. *Silva curiosa*. Mercedes Alcalá Galán ed. Nueva York: Peter Lang, 1998.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Orígenes de la novela*. Madrid: Gredos, 2008. 2 vols.
- Menetti, Elisabetta. *La realtà come invenzione. Forme e storia della novella italiana*. Milán: Franco Angeli, 2015.
- Merino, José María. *Ficción continua*. Barcelona: Seix Barral, 2004.
- Montero, Juan. “Tras las huellas de un *Lazarillo* perdido (Valencia, Miguel Borrás, 1589).” *Studia Aurea* 1 (2007) [<http://studiaaurea.com/article/view/v1-montero>. Consulta: 04/09/2017]
- Mey, Sebastián. *Fabulario*. Maria Rosso ed. Nápoles: Liguori, 2015.
- 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* XVII (2011): 85-106.
- . “«Yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias»: De Boccaccio a Lope de Vega.” En Isabel Colón Calderón y David González Ramírez coords. *Estelas del “Decamerón” en Cervantes y la literatura del Siglo*

- de Oro*. Anejos de *Analecta Malacitana*. Málaga: Universidad de Málaga, 2013a. 163-186.
- . “«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* XLV (2013b): 175-216.
- . “La recepción literaria en el Siglo de Oro: hacia el *Decamerón* de Lope.” En Guillermo Carrascón y Chiara Simbolotti eds. *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea: rizomi e palinsesti rinascimentale*. Turín: Accademia University Press, 2015. 539-555.
- . “Cervantes, *novelliere*.” *Boletín de la Real Academia Española de la Lengua* CCCXVII (2018): en prensa.
- Narváez de Velilla, Francisco. *Diálogo intitulado el Capón*. Víctor Infantes y Marcial Rubio Árquez eds. Madrid: Visor, 1993.
- Núñez Rivera, Valentín. “En los orígenes de la novela. Series narrativas con marco ficcional, entre abismos y reflejos.” En Valentín Núñez Rivera ed. *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta (siglos XV-XVII)*. Barcelona: Bellaterra, 2013. 25-47.
- . “Introducción.” En Pedro de Salazar, *Novelas*. Valentín Núñez Rivera ed. Madrid: Cátedra, 2014. 13-111.
- Pabst, Walter. *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*. Rafael de la Vega trad. Madrid: Gredos, 1972.
- Paredes Núñez, Juan. “El término *cuento* en la literatura románica medieval.” *Bulletin Hispanique* 86 (1984): 435-451.
- . “*Novella*. Un término y un género para la literatura románica.” *Revista de Filología Románica* 4 (1986): 125-140.
- . *Para una teoría del cuento. Las formas narrativas breves*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004.
- Pedrosa, José Manuel. *El cuento popular en los Siglos de Oro*. Madrid: Laberinto, 2008.
- Petrarca, Francesco. *Rerum senilium libri-Le Senili*. Texto crítico latino de Elvira Nota, Ugo Dotti trad. y ed. Turín: Aragno, 2004-2010. 3 vols.
- Piqueras Flores, Manuel. *Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo y la conformación de las colecciones de metaficción en el Madrid cortesano* [Tesis Doctoral]. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2016.
- Rabell, Carmen R. *Rewriting the Italian Novella in Counter-Reformation Spain*. Londres: Tamesis Books, 2003.
- Rico, Francisco. *Ritratti allo specchio (Boccaccio, Petrarca)*. Roma-Padua: Antenore, 2012.
- Rodríguez, Arturo. “La edición del *Lazarillo* de Amberes de 1553: fuentes documentales.” *Artifara* 15 (2015): 11-22.
- Rubio Árquez, Marcial. “Los *novellieri* en las *Novelas ejemplares* de Cervantes: la ejemplaridad.” *Artifara* 13bis (2013): 34-58.
- . “Los *novellieri* en Mateo Alemán: las novelas en el *Guzmán de Alfarache* (1599-1604).” En Guillermo Carrascón y Chiara Simbolotti eds. *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea: rizomi e palinsesti rinascimentale*. Turín: Accademia University Press 2015. 633-645.

- Ruiz Pérez, Pedro. “Días lúcidos: juego, ocio y literatura.” En Enrique García-Santo Tomás ed. *Materia crítica: formas de ocio y de consumo en la cultura áurea*. Madrid: Iberoamericana, 2009. 35-58.
- Ruiz Pérez, Pedro y Víctor Infantes. *Dos obras de la primera literatura áurea (c. 1515)*. Madrid: Turpín, 2012.
- Salazar, Pedro de. *Novelas*. Valentín Núñez Rivera ed. Madrid: Cátedra 2014.
- Segre, Cesare. “La novella e i generi letterari.” En Stefano Bianchi ed. *La novella italiana*. Vol. 1. Roma: Salerno, 1989. 47-57.
- Shakespeare, William. *As You Like It*. En Stephen Greenblatt ed. *The Norton Shakespeare*. Nueva York/Londres: Norton & Company, 2008. 1615-1679.
- Shklovski, Viktor . “La construcción de la «nouvelle» y de la novela.” En Tzvetan Todorov ed. *Teoría de los formalistas rusos*. Ana M.<sup>a</sup> Nethol trad. Madrid: Siglo XXI, 2007. 127-146.
- Sobejano, Gonzalo. “Estudio preliminar.” En Leopoldo Alas, “Clarín”, *Cuentos*. Ana Ezama ed. Barcelona: Crítica, 1997. IX-XXIV.
- Soons, Alan C. *Haz y envés en el cuento risible en el Siglo de Oro. Estudio y antología*. Londres: Tamesis Books, 1976.
- Straparola, Giovan Francesco. *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*. Leonardo Coppola ed. Madrid: Sial, 2016.
- Suárez de Figueroa, Cristóbal. *El Pasajero*. M.<sup>a</sup> Isabel López Bascuñana ed. Barcelona: PPU, 1998.
- Tamariz, Cristóbal. *Novelas y cuentos en verso*. Antonio Rodríguez-Moñino ed. Valencia: Moderna, 1956.
- . *Novelas en verso*. Donald McGrady ed. Charlottesville (Virginia): Biblioteca Siglo de Oro, 1974.
- Teijeiro, Miguel Ángel y Javier Guijarro. *De los caballeros andantes a los peregrinos enamorados*. Madrid: Eneida, 2007.
- Timoneda, Joan de. *El Patrañuelo*. José Romera Castillo ed. Madrid: Cátedra, 1978.
- Tirso de Molina. *Cigarrales de Toledo*. Luis Vázquez Fernández ed. Madrid: Castalia, 1996.
- Torquemada, Antonio de. *Obras completas. Manual de escribientes. Coloquios satíricos. Jardín de flores curiosas*. Vol. 1. Lina Rodríguez Cacho ed. Madrid: Castro/Turner, 1994.
- Torres Corominas, Eduardo. *Literatura y facciones cortesanas en la España del siglo XVI. Estudio y edición del “Inventario” de Antonio de Villegas*. Madrid: Polifemo, 2008.
- Truchado, Francisco (Giovan Francesco Straparola). *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*. Marco Federici ed. Roma: Edizioni Nuova Cultura, 2014.
- Valdés, Alfonso de. *Diálogo de la lengua*. Cristina Barbolani ed. Madrid: Cátedra, 1990.
- Varios Autores. *Historias prodigiosas y maravillosas de diversos sucesos acaecidos en el mundo*. Enrique Suárez Figaredo ed. *Lemir* 17 (2013): 125-448.
- Vega y Carpio, Lope de. *Novelas a Marcia Leonarda*. Marco Presotto ed. Madrid: Castalia, 2007.
- Vega Ramos, María José. *La teoría de la “novella” en el siglo XVI. La poética neoaristotélica ante el “Decamerón”*. Salamanca: Johannes Cromberger, 1993.

---. “La ficción ante el censor. La *novella* y los índices de libros prohibidos en Italia, Portugal y España (1559-1596).” En Valentín Núñez Rivera ed. *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta (siglos XV-XVII)*. Barcelona: Bellaterra, 2013. 49-75.

Villalón, Cristóbal de. *El Crotalón*. Asunción Rallo ed. Madrid: Cátedra, 1990.

---. *El Scholástico*. Marcelino Menéndez y Pelayo ed. Madrid: Victoriano Suárez, 1911.

---. *El Scholástico*. Richard J.A. Kerr ed. Madrid: CSIC, 1967.

---. *El Scholástico*. José M. Martínez Torrejón ed. Barcelona: Crítica, 1997.