



¿Fue realmente Cervantes el primero en “novelar en lengua castellana”?

Aldo Ruffinatto

<ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-8069-496X>>

Università degli Studi di Torino (Italia)

aldo.ruffinatto@unito.it

JANUS 12 (2023)

Fecha recepción: 27/10/23, Fecha de publicación: 11/12/23

<URL: <https://www.janusdigital.es/articulo.htm?id=270>>

<DOI: <https://doi.org/10.51472/JESO20231222>>

Monográfico

La novela corta interpolada en el Renacimiento y primer Barroco

Resumen

Tras considerar el hecho de que Cervantes, al escribir la famosa frase: “yo soy el primero que he novelado en lengua castellana”, no quería hacer una referencia genérica a lo que por lo general se denomina como “novela corta” sino más bien a un género literario concreto, de procedencia italiana, que lleva la denominación de *novella*; tras tomar en consideración todo esto, y a través de un examen contrastivo entre una *novella* de Masuccio Salernitano y el cuento de Bonifacio y Dorotea en el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, se llega a la conclusión de que en el texto de Alemán la dimensión axiológica se sobrepone a la lúdica determinando de tal modo una adhesión más intensa a los modelos tradicionales y autóctonos que a los moldes de la novela italiana y boccacciana. Mientras que Cervantes, comprometido en este juego comparativo con la novela del *Curioso impertinente*, demuestra su clara inclinación hacia un arte nuevo de escribir novelas inspirado por la lección de Boccaccio. Y en este sentido puede decirse que Cervantes fue realmente el primero en “novelar en lengua castellana”, si no fuera que...

Palabras clave

Novella; novelas cortas; novelar; género; modelos italiano y boccacciano; Masuccio; Mateo Alemán; Cervantes; arte nuevo; juego comparativo

Title

Was Cervantes really the first to “novelar en lengua castellana”?

Abstract

After considering the fact that Cervantes, in writing the famous phrase: “yo soy el primero que he novelado en lengua castellana”, did not mean to make a generic reference to what is generally referred to as a “short novel” but rather to a specific literary genre, of Italian origin, which bears the name of *novella*, through a contrastive examination between a novella by Masuccio Salernitano and the tale of Bonifacio and Dorotea in Mateo Alemán’s *Guzmán de Alfarache*, it is concluded that in Alemán’s text the axiological dimension is superimposed on the ludic one, thus determining a more intense adherence to traditional and autochthonous models than to the molds of the Italian and Boccaccian *novella*. While Cervantes, engaged in this comparative game with the novel of the Curioso *impertinente*, demonstrates his clear inclination towards a new art of writing novels inspired by the lesson of Boccaccio. And in this sense, it can be said that Cervantes was truly the first to “novelar en lengua castellana”, if it were not that...

Keywords

Novella; short novel; novelar; genre; Italian and Boccaccian model; Masuccio; Mateo Alemán; arte nuevo; comparative game

**1. UNA CUESTIÓN DE GÉNERO**

No cabe duda de que cuando, en el Prólogo de las *Ejemplares*, topamos con la famosa frase: “yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas: mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa”¹, cuando esto ocurre, nos damos cuenta de que Cervantes al escribirla no quería hacer una referencia genérica a lo que por lo general se denomina como “novela corta”, sino más bien a un género literario concreto, de

¹ Sobra recordar que Cervantes reafirma la misma declaración de prioridad en el *Viaje del Parnaso* (IV, vv. 25-30): “Yo he abierto en mis *Novelas* un camino / por do la lengua castellana puede / mostrar con propiedad sin desatino. / Yo soy aquel que en la invención excede / a muchos; y al que falta en esta parte, / es fuerza que su fama falta quede”.

procedencia italiana (especialmente, boccacciana), que lleva la denominación de “novella” (y “novela” en español)². Y que sea precisamente una referencia al género *novella* lo demuestra, como es notorio, el atributo que se acompaña con el sustantivo (*novelas*) en el título de la colección, a saber: “ejemplares”; un adjetivo, cuya función primaria estriba en la exigencia de eliminar las connotaciones negativas, peligrosas y “deshonestas” del sustantivo³.

Sentadas estas premisas, conviene tomar en consideración el verbo “novelar”⁴, aquí en su forma compuesta (*he novelado*), del que se sirve Cervantes para definir el acto de “escribir novelas”, pero limitando su rayo de acción a la “lengua castellana” (“yo soy el primero que he novelado en lengua castellana”⁵); lo que, entre otras cosas, nos deja entender que su dignidad de primado no pretende extenderse fuera de los confines de España, donde, sin duda, la calificación de *novelliere* les correspondía a otros escritores, y la de “inventor” del género a Giovanni Boccaccio.

Además, esta determinación precisa de los límites lingüísticos y geográficos corrobora y justifica, en la perspectiva cervantina, la calificación de

² Como es bien sabido, después del ejemplo cervantino, el término *novela* (derivado de “novella”) se extendió, por un lado, a varias colecciones de narraciones breves del XVII (desde las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope [1624], a las *Novelas morales* de Diego de Ágreda y Vargas [1620], a las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas [1637]; etc.) mientras que, por otro lado y en el terreno de la crítica, se afianzó el sintagma *novela corta* para hacer referencia a la amplia producción de relatos breves que se desarrollaron en España durante los siglos XVI y XVII.

³ Sobre el concepto de ejemplaridad y su función retórica en la novela corta del Siglo de Oro la bibliografía es inmensa: desde los antiguos estudios de Castro (1948), Wardropper (1980), Laspéras (1987), hasta los más recientes de Pierre Darnis (2013), Muñoz Sánchez (2013), Carrascón (2013), Martín Morán (2015 y 2016). Véanse, además, las bellas páginas de David González Ramírez (2017: 56-92).

⁴ Con mucho acierto Guillermo Carrascón hace notar que es a partir de 1546 (año de publicación de la traducción española del *Filólogo* de Boccaccio) cuando en España se registra un cambio semántico importante en el uso del neologismo “novela”, en la dirección de un género literario narrativo nuevo de importación extranjera; es decir, el mismo significado que expresaba en Italia el término *novella*. Carrascón añade que en narradores anteriores a Cervantes “la palabra [novela] no era nueva del todo, pues ya la habían usado para los mismos fines Diego de Cañizares, Cristóbal de Tamariz, Lucas Gracián Dantisco o fray Melchor de la Serna”. Para concluir con esta observación, en mi opinión magistral, sobre el papel desempeñado al respecto por Miguel de Cervantes: “Al filo de sus sesenta y seis años, a caballo de la fama que le había procurado su extraño libro precedente [*Quijote*], el viejo escritor tentaba de nuevo la fortuna con un arriesgado laboratorio narrativo que iba a dar carta de naturaleza en España a un género hasta entonces extranjero, si no nuevo” (Carrascón, 2013: 285-286. La cursiva es mía).

⁵ Vuelve sobre el tema en el *Viaje del Parnaso* cuando el alcalaíno, con referencia a sus *Novelas*, se jacta de haber abierto un camino “por do la lengua castellana puede / mostrar con propiedad un desatino”.

“primero” pues “de las muchas que en España andan impresas”⁶ —escribe el alcaláino— ninguna puede aspirar con derecho al título de “*novella*” por ser en parte traducidas de lenguas extranjeras, en parte sustraídas furtivamente a noveladores de otra latitud y, en última parte, meras reproducciones o plagios de novelas ajenas.

2. TRADUCCIONES Y TRADUCTORES: EL PAPEL DE GAITÁN DE VOZMEDIANO

Muchos especialistas se han encargado de identificar las obras y los autores a los que alude Cervantes en esta circunstancia⁷, dirigiendo su atención a las narraciones breves que se publicaron en España en la segunda mitad del XVI tras el indudable impulso que las traducciones al castellano del *Decamerón* (impresas entre 1496, Sevilla, y 1550, Valladolid)⁸ dieron a la difusión del género en la península. Sin desatender naturalmente las traducciones al castellano de algunos continuadores del certaldés (Bandello, Cinthio) y los textos de otros novellieri que llegaron a España directamente en su lengua original (como, por ejemplo, el *Novellino* de Masuccio Salernitano) o, indirectamente, a través de la compilación de Sansovino⁹.

⁶ Nótese que con esta precisa indicación Cervantes excluye del horizonte del género todas las que en aquel entonces circulaban manuscritas (Salazar, Tamariz, Otálora, etc.)

⁷ La bibliografía al respecto es muy amplia: además de los estudios canónicos de Caroline B. Bourland (1927), Marcelino Menéndez y Pelayo (1943), Joaquín Arce (1978) pueden verse las contribuciones recientes de Alvar (2012), Muñoz Sánchez (2013, 2018, 2019), Carrascón (2013) y González Ramírez (2013, 2017, 2018).

⁸ Sevilla 1496, Toledo 1524, Valladolid 1539, Medina del Campo 1543, Valladolid 1550. Acerca de las traducciones españolas del *Decamerón* realizadas en la primera mitad del XVI véase Hernández Esteban, ed. (1994: 77-82), y, últimamente, González Ramírez (2022: 8-11).

⁹ Adviértase que, generalmente, se incluyen en la categoría de las traducciones españolas de novelas italianas otros testimonios que a duras penas pueden considerarse como representantes del género. Hago referencia, en primer lugar, a la *Zucca* del Doni, cuya traducción “en Español” se publicó en Venecia en 1551; luego, cabe mencionar la traducción de las *Piacevoli notti* de Straparola, realizada por Francisco Truchado con el título de *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes* (primera parte, 1578. La segunda se publicó en Baeza en 1581). Finalmente, no deben olvidarse *Las horas de recreación*, traducción de *L'hore di ricreatione* de Guicciardini realizada por Vicente de Millis y publicada en Bilbao en 1586, sin olvidar que dos años después Jerónimo de Mondragón llevó a cabo la misma tarea con el título de *Primera parte de los ratos de recreación* (1588). Cabe precisar, sin embargo, que tan solo la de Straparola puede aspirar al título de colección de novelas, mientras que las de Doni y de Guicciardini no sobrepasan el límite de las anécdotas y de las facecias.

La verdad es que para descubrir el primer ejemplo de traducción castellana del género “novella”, después de las que se realizaron sobre el *Decamerón*, hace falta esperar hasta el 1589, año en que Vicente de Millis efectuó una versión castellana de algunas de las *Novelle* de Bandello trabajando sobre el texto francés preparado por Boaistuau y Belleforest y recogiendo solo las catorce primeras piezas del primer volumen de sus *Histoires tragiques* (1560)¹⁰. Seguidamente, sin intermediarios extranjeros, sale, en 1590, la *Primera parte de las novelas de Giraldi Cinthio* a cargo de Luis Gaitán de Vozmediano¹¹, presentándose como una traducción parcial de los *Hecatommithi*.

Ahora bien, en el Prólogo al lector de esta traducción castellana de los *Hecatommithi*, Gaytán de Vozmediano, tras comprobar la “honestidad” y la “ejemplaridad” de las *novelle* giraldianas y la eficacia de su intervención en “quitarles (a las *novelle*) lo que [era] notablemente lascivo y deshonesto”, invita a los españoles a que no se limiten a traducir las “*novelle*” que llegan de Italia y Francia¹², sino que “hagan lo que nunca han hecho, que es *componer novelas*”. Y añade: “Lo cual entiendo harán mejor que todos ellos”, dejando entender que la sabiduría de sus compatriotas podría muy bien exceder la de los escritores de otras naciones (2019: 61-62).

Nótese bien, Vozmediano escribe estas cosas en 1590, un dato cronológico que nos proporciona algunas consideraciones que tienen mucho que ver con lo que Cervantes anota en el prólogo de sus *Novelas ejemplares*. En primer lugar, el traductor de Cinthio, al aseverar que los españoles no han dado muestra hasta allí de saber “componer novelas”, elimina de la lista de los productores del género a todos los que hasta entonces se habían comprometido en escribir narraciones breves al estilo de Boccaccio o de otros noveladores italianos y excluye, por ejemplo, a Juan de Timoneda quien, en su *Patrañuelo* (1567), no hace misterio de recoger y refundir muchas novelas de autores italianos (Boccaccio, Masuccio Salernitano, Parabosco, Sabatino degli Arienti, Ser Giovanni Fiorentino). Lo que demuestra que Vozmediano, al igual que Cervantes, consideraba “imitadas y hurtadas”, y por consiguiente,

¹⁰ Se trata de las *Historias trágicas exemplares sacadas de las obras del Bandello Veronés* que Millis difundió por medio de la imprenta en 1589, siendo impresor el salmantino Pedro Lasso (hay reproducción digital del original conservado en la Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes)

¹¹ Véase la edición a cargo de Mireia Aldomá García (2019).

¹² Y a este respecto cita la traducción de Bandello: “Ahora también han salido algunas de las Historia trágicas traduzidas del francés que son parte de las *Novelas* de Bandello, autor italiano y no han parecido mal” (2019: 61).

desprovistas de originalidad y de título las narraciones breves de procedencia italiana incluidas en colecciones de novelas cortas españolas.

En segundo lugar, cabe evidenciar el hecho de que ni Vozmediano ni Cervantes hacen hincapié en los textos sino más bien en los creadores o inventores de dichos textos, el primero hablando genéricamente de “los naturales” (los españoles) que en ningún momento se lanzaron en “componer novelas”, y el segundo hablando particularmente de sí mismo y calificándose, por el contrario, como “el primero que ha novelado en lengua castellana”. En otras palabras, Cervantes, al reivindicar la prioridad en la creación del género en España, no admite la existencia de antecesores dignos de esta calificación.

3. ‘NOVELAS CORTAS’ EN ESPAÑA DESDE LA SEGUNDA MITAD DEL XVI

Y es mucho negar —si bien se mira— porque desde la segunda mitad del XVI y hasta los primeros años del XVII (recuérdese que las *Ejemplares* se publicaron en 1613) son muchísimas las novelas cortas que bajo el nombre de “cuento, conseja, fábula, historia, crónica, patraña, ficción, fingida traza, caso” enriquecieron el panorama narrativo español. Por un lado, en la modalidad de colecciones de novelas, sea las que salieron a la imprenta (a la del mencionado Timoneda hay que añadir *Los diálogos de apacible entretenimiento* de Gaspar Lucas Hidalgo, *Las noches de invierno* de Antonio de Eslava, y otras, hasta llegar al *Fabulario* de Sebastián Mey que vio la luz en el mismo año que las N.E); sea las que quedaron sin publicar como las *Novelas* de Pedro de Salazar —ideadas entre 1563 y 1566—, o *Las novelas en verso* de Cristóbal de Tamariz, que se redactaron entre 1570 y 1580¹³.

Mientras, por otro lado, otros intentos se muestran en la modalidad de las así llamadas novelas intercaladas (o interpoladas), es decir, las que se situaban en el interior de cuerpos mayores (caballerías, relatos pastoriles, diálogos renacentistas, misceláneas y antologías de la España del Siglo de Oro¹⁴). Me refiero, como es lógico, a los cuentos que no “andaban impresos”

¹³ Dan testimonio de esta difusión Alemán y Lope, quienes se sirvieron de ellas, como bien lo demostraron Torres Morales (1973: 55-78); McGrady (2007: 93-116) y Carrascón (2021: 1-26).

¹⁴ También es importante, en este contexto, hacer una clara distinción entre las novelas intercaladas y los episodios secundarios o intercalados que enriquecen la trama principal de los libros de caballería, pastoriles, picarescos con toda una serie de digresiones narrativas aptas para crear variedad en la unidad, según el axioma aristotélico acogido por las teorías literarias renacentistas. Me refiero, por ejemplo, al *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva que alberga los amores pastoriles de Darinel y Silvia, o a la *Diana enamorada* de Gaspar Gil Polo que

en aquel entonces, como los que salpican el diálogo entre Micilo y el Gallo en *El Crotalón* (c. 1555), o las cuatro novelas que con distinto tamaño hermean *Los coloquios de Palatino y Pinciano* de Juan Arce de Otálora (1555-1560). Pero hago sobre todo referencia a los que sí andaban impresos en la misma época o en años posteriores como la historia del *Abencerraje y la hermosa Jarifa*, añadido por yuxtaposición al final del libro VI de *La Diana* de Jorge de Montemayor (1561-1562), e involucrado poco después en el *Inventario* de Antonio de Villegas (1565). Aludo también a la *Novela del Gran Soldán* que Lucas Gracián Dantisco incluye en su *Galateo Español* (1593) y remito, especialmente, a las cuatro novelas que Mateo Alemán ensarta en cada una de los dos partes del *Guzmán de Alfarache*¹⁵.

Éstos y otros muchos, que aquí no tomamos en consideración por no ampliar demasiado el muestrario, son los textos que, a pesar de su orientación hacia el nuevo género, Cervantes considera indignos del título de “novelas” pues sus autores se limitaron a traducir, imitar e, incluso, plagiar los modelos italianos, sin captar (añado yo) el carácter peculiar e innovador procedente del modelo y sin darse cuenta de que se debe precisamente a los noveladores

da cabida a las historias de Alcida y Marcelio y de otras parejas, o a *La Galatea* del mismo Cervantes con las historias de Lisandro, Teolinda y Artidoro, Timbrio y Silerio, y Rosaura; sin tomar en consideración otras muchas donde se repite el mismo esquema compositivo. Estos “episodios” y otros muchos procedentes del mismo manantial narrativo no pueden legítimamente aspirar a la calificación de “novelas” (por lo menos en el sentido de composición perteneciente a un determinado género narrativo) porque su función básica es la de complementar la narración presentando en general temas análogos a los de la trama principal. Las novelas intercaladas, en cambio, se caracterizan precisamente por las razones opuestas, a saber, por su autonomía con respecto a la historia principal y por la elección de temas que se alejan en mayor o menor medida de los temas de la narración dominante. Buena prueba de ello nos la ofrece Cervantes cuando, en la segunda parte del *Quijote* pone en la boca del bachiller Sansón Carrasco estas palabras: “Una de las tachas que ponen a la tal historia [la primera parte del *Quijote*] es que su autor puso en ella una *novela* intitulada *El curioso impertinente*; no por mala ni por mal razonada, sino por no ser de aquel lugar, *ni tiene que ver con la historia de su merced del señor don Quijote*. Y cuando, más adelante, sirviéndose de Cide Hamete Benengeli como portavoz, establece una clara distinción entre “novela” y “episodio”. Una distinción basada precisamente en el tipo de relación que las dos manifestaciones narrativas establecen con la historia principal: “Y así, en esta segunda parte no quiso ingerir *novelas sueltas ni pegadizas*, sino algunos *episodios* que lo pareciesen, nacidos de los mismos sucesos que la verdad ofrece” (la cursiva es mía). No puedo cerrar esta larga nota sin apuntar que muchos cervantistas no comparten esta opinión y creen que la distinción funcional entre episodios y novelas que establece el mismo Cervantes en el mencionado párrafo no es de por sí suficiente para quitar el título de “novelas” a los episodios intercalados. La cuestión no es de poca relevancia y sin duda merece una larga reflexión que, sin embargo, no cabe en esta circunstancia.

¹⁵ Se trata de las novelas de *Ozmín y Daraja* y de *Dorido y Clorinia*, en la primera parte, y de las de don *Álvaro de Luna* y de *Bonifacio y Dorotea*, en la segunda parte.

italianos (Boccaccio y sus continuadores) la creación y la inauguración de un nuevo género narrativo denominado “novella”.

4. HACIA EL ARTE NUEVO DE ESCRIBIR NOVELAS: LA LECCIÓN DE BOCCACCIO

Pero, antes de profundizar en este asunto, conviene especificar que nuestra atención se centra principalmente en el ámbito textual de las distintas novelas y no pretende extenderse al cuerpo mayor en que se hallan involucradas o que determina su colocación en una serie homogénea y progresiva (es decir, en una colección)¹⁶. Lo que pretendo valorar aquí es la novela en sí, es decir, en su calidad de estructura autónoma y autosuficiente, considerando la tipología que le corresponde y que determina su pertenencia a un género nuevo.

Sintetizando mucho, cabe subrayar que este arte nuevo de hacer *novelle*, inaugurado por Boccaccio en su *Decamerón*, se ciñe a las siguientes características:

1. Con respecto al cuento tradicional, ejemplar y falto de enfoques problemáticos, estas “nuevas” novelas plantean una cuestión moral compleja
2. En ellas, a la tipicidad regular de los cuentos tradicionales se sustituye la peculiaridad de un caso individual, cuya problematicidad reside precisamente en su singularidad, puesto que los problemas se desarrollan sobre todo en el ámbito de lo particular y singular más que en la esfera de lo genérico y común
3. Finalmente, en la novella se requiere la colaboración autónoma del lector al que no se le ofrecen resueltos los problemas, diferenciándose en esto de la narración ejemplar donde no se pide al lector otra cosa que no sea la mera recepción del sentido. Frente a ésta, pues, la novella opta por plantear un caso todavía irresuelto.

Por consiguiente, llegan a ser peculiares de la novella los siguientes rasgos:

¹⁶ Naturalmente, en el caso de las novelas intercaladas en cuerpos mayores la función de marco la desempeña la historia principal. Adviértase, sin embargo, que la cuestión está ampliamente debatida y profundizada en un buen número de estudios dedicados de manera específica a las relaciones entre historias principales e historias secundarias en los distintos textos narrativos de la época.

1. La *brevitas*, entendida retóricamente como un ideal de estilo conceptual y lingüístico independiente de las dimensiones más o menos amplias del texto.
2. La “linealidad” del relato (la *novella* se califica como un discurso que plantea cada vez una rígida construcción de principio, medio y fin).
3. El principio de la *delectatio* (las *novelle* se cuentan para entretener a los oyentes o al público en general y su máxima aspiración reside en el placer de narrar y el deleite de escuchar).

Por todas estas razones, “la *novella* boccacciana reporta, en general, una indudable ilusión de realidad, de cotidianidad, amparada en la contemporaneidad espacio-temporal en que se desarrollan sus mundos posibles” (Muñoz Sánchez, 2018: 188)¹⁷.

Pero, es sobre todo en el nivel lingüístico (en el plurilingüismo, en el coloquialismo y en el uso magistral del diálogo, etc.) donde se realiza el milagro boccacciano condensado en lo que acabamos de denominar: “arte nuevo de hacer novelas”. En efecto, la ficción decameroniana encuentra su significado en las palabras que la realizan lingüísticamente, y no hay ningún otro sentido expresado *a priori* por la narración o disponible para que sea aplicado, *a posteriori*, por los lectores¹⁸. Son precisamente las palabras las que plasman a los personajes caracterizándolos social y psicológicamente y dándoles una impresión de vida realmente dinámica.

En este sentido es lícito decir, en conformidad con las palabras de Michelangelo Picone¹⁹, que en las novelas del certaldés y de sus continuadores: a) la *inventio* se resuelve en la *elocutio*; b) el *écrit* se disuelve en el *discours*.

Puede considerarse, la de Boccaccio, una lección magistral, y añadiría “ejemplar”, que Cervantes supo aprovechar en máximo grado imprimiendo

¹⁷ Sobre el realismo de las *novelle* del *Decamerón* siguen siendo fundamentales las páginas de Auerbach en su magistral *Mimesis* (1975, pp, 218-219 y *passim*).

¹⁸ A este respecto véanse las bellas páginas de Vittore Branca en su introducción a la edición einaudiana del *Decameron* (Branca, 1980: xvii-xxxix).

¹⁹ “La *veritas* ricercata dal *Decameron* è dunque esclusivamente artistica: *l’inventio* si risolve nella *elocutio*, il *écrit* si esaurisce perfettamente nel *discours*” (Picone, 1985: 50-51). Conviene, sin embargo y en aras de la exhaustividad, precisar que en la perspectiva de Picone y otros estudiosos, Boccaccio con su obra maestra no pretendió crear un verdadero “arte nuevo de hacer novelas”, sino más bien perfeccionar los rasgos característicos y definitivos de la *narratio brevis* medieval. Lo que, en mi opinión, no es óbice para que se le otorgue con pleno derecho el título de inventor de un nuevo género narrativo denominado “*novella*”.

en sus novelas (ejemplares) un carácter nuevo y original con respecto a (casi) todas las novelas cortas que se habían ensayado hasta entonces en lengua castellana.

5. MALOGRADOS INTENTOS: MATEO ALEMÁN (BONIFACIO Y DOROTEA)

La lección de Boccaccio, en cambio, no llegó a materializarse del todo en los otros novelistas españoles de la segunda mitad del XVI, incluyendo en la lista a los que más clara y explícitamente pretendían con sus relatos inaugurar un arte nuevo de escribir novelas. Me refiero de manera especial a Mateo Alemán y a sus dos novelas intercaladas en la segunda parte del *Guzmán de Alfarache*, cuya trama argumental remite sin sombra de duda a la “novella” italiana y a uno de los autores más representativos del género inaugurado por Boccaccio: hago referencia a Masuccio Salernitano²⁰.

En estas dos piezas, y repito cosas bien conocidas, el diálogo con las fuentes italianas actúa con gran intensidad cubriendo casi por entero el recorrido narrativo²¹ y manifestándose de manera especial en la novela de ‘Bonifacio y Dorotea’ que se amolda casi perfectamente a la historia XXXII del *Novellino* de Masuccio en lo referente a la sustancia del contenido.

Cabe, sin embargo, preguntarse si las coincidencias en la trama argumental son de por sí suficientes como para asignar al texto de llegada español el título de “novella” (según los mencionados parámetros italo-bocacianos)²²,

²⁰ No tomo en consideración las dos novelas intercaladas de la primera parte porque la primera de ellas (de ‘Ozmín y Daraja’) se relaciona con el modelo morisco-cautivo que es tradicionalmente hispánico, como oportunamente recuerda Diana Berruezo: “las relaciones amables entre moros y cristianos eran un tópico en la corriente morisca de la literatura castellana” (Berruezo, 2015: 171); mientras por lo que atañe a la segunda de las novelas intercaladas (la de ‘Dorido y Clorinia’) no es difícil comprobar cómo sus posibles connotaciones bandellianas y marginalmente masuccianas no bastan para acercarla al modelo italiano (Berruezo, 2015: 173-174).

²¹ Hay que precisar, sin embargo, que la novela de ‘Don Álvaro de Luna’ o de ‘Don Luis de Castro’ (es decir, la primera de las dos involucradas en la segunda parte del *Guzmán*) adopta una configuración parecida a la de las tópicas “Cuestiones de Amor”

²² De hecho, si el camino fuera simplemente el de la recuperación y reelaboración de la trama argumental, y si, por consiguiente, intentáramos valorar los productos narrativos en base a este criterio, llegaríamos a la conclusión bastante peregrina de que Cervantes, en sus *Novelas ejemplares*, no realizó el proclamado propósito de “escribir novelas”, es decir, recrear los mundos posibles de la novela italiana en un ambiente hispano. Y eso porque, como subraya acertadamente Juan Ramón Muñoz Sánchez: “ninguna de las doce novelas remite cabalmente a un hipotexto calificable como un cuento concreto del *Decamerón*”, y tan sólo se advierten ecos de la obra maestra de Boccaccio en algunas de ellas, como *El celoso extremeño*, *La española inglesa*, *Las dos doncellas* y *El casamiento engañoso* (Muñoz Sánchez, 2013: 198).

o si se requieren otros factores, más bien de naturaleza lingüístico-retórica, para alcanzar este objetivo. Una respuesta concreta nos la puede ofrecer el establecimiento de un paralelo entre la creación cervantina y la de otros autores españoles que en el Siglo de Oro emprendieron la misma tarea ficcional.

Volvamos, pues, a la experiencia narrativa de Mateo Alemán que más claramente se adhiere a las fuentes italianas²³: me refiero a la mencionada novela de Bonifacio y Dorotea (segunda de la segunda parte del *Guzmán de Alfarache*) cuyas deudas con la novela XXXII del *Novellino* de Masuccio Salernitano son incuestionables²⁴. Realizado, pues, un atento análisis comparativo de los textos (el italiano de Masuccio y el español de Alemán), consideraremos en paralelo una novela cervantina que, si no en superficie, por lo menos en su nivel profundo²⁵ se relaciona con las dos.

Ahora bien, en la novela de Alemán (la de ‘Bonifacio y Dorotea’)²⁶ se cuenta la historia de una mujer casta y laboriosa (Dorotea) que, después de casarse con un mozo sevillano (Bonifacio), gracioso y honesto (batihaja de profesión), vive dedicada a su casa y a sus labores sin ceder a las tentaciones mundanas. Entre otros, de ella se enamoran perdidamente (sin ser correspondidos) un “teniente” de la ciudad, y un burgalés mozo y rico (Claudio). Este último, sin embargo, no se resigna al destino de amante no correspondido y para satisfacer sus deseos pide la ayuda de una esclava berberisca (Sabina) que vive en su casa. Esta, con un engaño bien urdido, logra llevar a Dorotea a un aposento de la casa de Claudio, donde el galán, tras muchos (aunque no muchísimos) ruegos, logra someter a sus deseos la casta doncella. Estando los dos en la cama, la casa se incendia y el teniente “que andaba de ronda” los descubre e, impulsado por el deseo de venganza, manda encarcelar a los dos en prisiones distintas. Sabina, al enterarse del suceso, sin motivaciones precisas transforma radicalmente su papel convirtiendo su figura de “celestina engañadora” (opositor) en la de “mujer socorredora” (ayudante): “poniéndose un cobertor en la cabeza” y tomando las cosas necesarias, se dirige hacia la prisión de Dorotea, donde, tras sobornar al guarda y realizar un rápido trueque

²³ El novelador de cuyo nombre Cervantes nunca quiso acordarse por toda una serie de razones que no vale la pena mencionar aquí.

²⁴ Recuérdese que a Masuccio se le considera tradicionalmente como el más fiel continuador de Boccaccio (Berruezo, 2015: 36-39).

²⁵ Me refiero al hecho de que estas tres novelas se adhieren a un tema sobremanera difundido en la literatura narrativa y folclórica mundial, a saber: el del triángulo amoroso del tipo M-D-A (marido, dama, amante) con sus correspondientes declinaciones y su desarrollo por lo general fijo (Segre, 1974: 117)

²⁶ Para esta novela de Alemán remito a la edición del *Guzmán de Alfarache* realizada por David Mañero Lozano (2014: 608-624)

de ropas, facilita la salida de Dorotea y su vuelta a casa antes de que el marido pueda enterarse de lo sucedido. Así que cuando, al día siguiente, el teniente desde su casa ve que Dorotea está comiendo tranquilamente con su marido, cae en un estado de profunda confusión; y, al mismo tiempo, también los otros dos encarcelados por el teniente, Claudio y Sabina, recuperan su libertad y vuelven a su casa. Pero Claudio, al comprobar la desgracia de su hacienda y para “hacer penitencia del grave pecado cometido”, decide ingresar en un convento aislado y tomar el hábito de “religioso de la Orden de San Francisco”.

En conclusión el narrador apunta que Bonifacio y Dorotea quedaron “en paz y amistad, cual siempre habían tenido”; el teniente, “feo y sin doblones y sin venganza” y Bonifacio “con todo su honor” porque Sabina y los demás testigos de los acontecimientos “dentro de muy pocos días murieron” (2014: 624).

6. EL MODELO: MASUCCIO SALERNITANO (COTEJOS)

El texto del que desciende de esta novela²⁷, es decir la *novella* XXXII del *Novellino* de Masuccio Salernitano, condensa el argumento de su historia de la siguiente manera:

Una vineciana tra la multa brigata è amata da un fiorentino; mandali la sua serva e da parte de l'abbatissa de Santa Chiara la invita; il marito e lei il credeno, e sotto sottilissimo inganno è condotta in casa del fiorentino, ne la quale la notte se abbatte il fuoco; lo signore de notte va per reparare, trova la donna che lui anco amava, fàlla incarcerare; la serva del fiorentino con un bello tratto la libera, e lei resta pregione; la matina è la vecchia per scambio de la giovene denanzi la signoria menata; il signore de notte resta schernito, e la donna a lo marito senza infamia se torna. (1940: 278)²⁸

Considerando atentamente la novela de Masuccio, nos percatamos de que el *novelliere* italiano desde el principio presenta una situación análoga a la de Bonifacio y Dorotea, es decir, la situación de dos enamorados (Giuliano y Giustina) cuya unión matrimonial resulta ser sumamente provechosa, pero, al mismo tiempo, insegura, porque la belleza y las cualidades de la mujer,

²⁷ Cabe, sin embargo subrayar que Alemán no la define “novela” sino “suceso” en el comienzo (“...pidieron a un curioso forzado cierto libro de mano que tenía escrito y, hojeándolo el capitán, vino a hallarse con un *suceso* que por decir en el principio de él haber en Sevilla sucedido, le mandó que me lo leyese” (2014: 608) e “historia”, en la parte final: “Con esta *historia* y otros entretenimientos, venimos con bonanza hasta España” (2014: 625).

²⁸ Se cita por la edición de Alfredo Mauro.

atraen la atención y suscitan el deseo de muchos pretendientes. Masuccio logra describir esta situación inicial con pocas y rápidas pinceladas, mientras que Mateo Alemán llena su narración de detalles inútiles, como los tristes sucesos de Dorotea en sus mocedades antes de casarse; el enamoramiento de Bonifacio, las dificultades que se interponen a su unión (todo ello enriquecido con muchos personajes y ambientes totalmente extraños a la prosecución del relato). En definitiva, para organizar la situación inicial, Alemán necesita tanto espacio como para cubrir una parte notable de la narración entera y eso a expensas de la *brevitas* que, como sabemos, constituye uno de los rasgos característicos del arte nuevo de hacer novelas. Y también a expensas de la “linealidad” del relato, pues esta *amplificatio* de la situación inicial quiebra la armonía que debería establecerse entre principio, medio y fin²⁹.

Esta observación y otras muchas que derivan de otras evidentes divergencias entre el quehacer narrativo (el novelar) del novelliere italiano y el de Mateo Alemán, subrayan la escasa propensión alemaniana para escribir novelas “al itálico modo”.

Por ejemplo, mientras que Masuccio atribuye naturalmente a la astucia y sagacidad del hombre la realización de los malos deseos a través del engaño:

Dove avvenne che tra la multa e infestante brigata, che de la nostra Iustina invano sequeano la pista, era un giovenetto fiorentino, non meno astuto e pratico che piacevole e bello, quale in Vinécia, o per sé o per altri, grandissimi trafiche facea; e avendo visto e per tanti manifesti signi cognosciuto la integrità de la giovene, che né cupidità de robba né vaghezza de quale se voglia amante a niuna lascivia l'averebbono possuta indurre, pensò sotto artato inganno la avviluppare (1940: 279).

Mateo Alemán, en cambio, no duda en acudir al “diablo” para atribuir a sus artes las mismas responsabilidades, exactamente como ocurría en los relatos ejemplares de la tradición hispánica (véase, por ejemplo, don Juan Manuel en su *Conde Lucanor*):

El demonio vela y nunca se adormece, más y en especial vela en destruir la paz contra las casas y ánimos conformes, arma cepos y tiene redes con todo secreto y diligencia para hacer, como desea, el daño posible y dar con ello

²⁹ Por razones de exhaustividad no puedo ocultar el hecho de que, según algunos críticos la situación inicial, tan larga y contraria a la economía del relato en la versión alemaniana, sirve para ofrecer a los personajes una mayor profundidad psicológica que en la novella de Masuccio Salernitano (San Miguel, 1971: 271).

en el suelo [...]. No hay duda que [Dorotea] siempre continuaba velando su honestidad [...] y fuera imposible herirla, si el sagaz cazador no le armara los lazos del engaño en la espesura de la santidad, para cazar la simple paloma (2014: 314-316).

Y esta traslación de los elementos naturales a los sobrenaturales (de lo “humano” a lo “divino”), puede verse aún más claramente en la prosecución del relato, considerando por ejemplo la figura de la tercera (mediadora de amores) que en la novela italiana se presenta con rasgos vulgares y sumamente humanos: “...una vecchia scavona multo scozzonata, prattica e intendente” (Masuccio, 1940: 279-80), mientras que en la versión de Alemán se viste de rasgos celestinescos, con destellos de cristiana nueva y de hechicera, como las que hacen su aparición en los jardines de flores curiosas que se escribían en aquel entonces: “una gentil esclava blanca, de buena presencia y talle, nacida en España de una beberisca, tan diestra en embeleco, tan maestra en juntar voluntades, tan curiosa en visitar cimiterios y caritativa en acompañar ahorcados, que hiciera nacer berros encima de la cama” (Alemán, 2014 614). En suma, la figura típica de la bruja, ayudante del diablo.

Pero, donde mayormente pueden evidenciarse las diferencias entre los procedimientos técnicos adoptados por el uno y por el otro en las distintas fases del recorrido narrativo, es precisamente en el ámbito de las interrelaciones entre el discurso (o sea la postura que adopta el narrador para hablar de determinados hechos) y el relato (o sea la historia y los hechos narrados en su materialidad).

En el cuento masucciano, en efecto, no es difícil comprobar cómo el relato (*récit*) se inclina a menudo hacia el “discurso” disolviéndose en él, como puede verse, por ejemplo, en la secuencia narrativa dedicada a la capitulación de Giustina frente a los asaltos de su pretendiente Claudio:

La onestissima giovane, che lo onore se avea insino a qui con diligenza guardato, videndose a tale estremi termeni, o che usasse del savio e facesse de la necessità virtù, o che invano opponesse sue forze, lo lasso considerare a quelle donne, che in simili casi se abbattessero, quello ne credano che loro per la migliore parte ne avessero eletto. So bene io che la giovane avendo la sera col fiorentino lietamente cenato, senza vider più niuna de le madonne che l'aveano ivi condotta, avvenne che o per lo sontuoso apparecchio, o che altro ne fusse stato accagione, che tra la secunda e terza ora de notte in casa se puose fuoco... (1940: 282).

Aquí, si bien se mira, todos los acontecimientos que forman parte del relato (agresión del amante, la resistencia y la sucesiva rendición de la mujer, el cumplimiento del deseo amoroso, etc.) quedan enmarañados en el discurso

y sometidos a la especificidad de sus artificios: reticencias, alusiones y, sobre todo, ironía, mucha ironía (“So bene io che la giovene avendo la sera col fiorentino lietamente cenato, senza vider più niuna de le madonne che l'aveano ivi condotta...”, (1940: 282). Tanto es así que para saber exactamente lo que ha pasado hace falta esperar que el relato vuelva a tomar las riendas de la acción y confíe a uno de sus personajes la tarea de descubrir el adulterio: “E né prima fu giunto, che vide il fiorentino con la Iustina per mano tutti storditi e territi per fuggire il fuoco” (1940: 283).

Sobra decir que tanto la *inventio* que se resuelve en la *elocutio*, como el *écrit* que se disuelve en el *discours*, pertenecen a la categoría de los rasgos típicamente boccaccianos.

Veamos ahora cómo se comporta Mateo Alemán al relatar las mismas circunstancias:

Viose atajada, no supo qué hacerse ni cómo defenderse. Comenzó con lágrimas y ruegos a suplicarle no manchase su honor ni le hiciese a su marido afrenta, cometiéndole contra Dios tan grave pecado; empero, no le fue de provecho. Dar gritos no le importaba, que no había persona de su parte, y, cuando de algún fruto le pudieran ser y gente de fuera entrara, quien allí la hallara forzoso habían de culpar su venida, sin dar crédito a el engaño. Defendióse cuanto pudo. Claudio, con palabras muy regaladas y obras de violencia, y contra su resistencia y gusto, tomaba de por fuerza los frutos que podía, pero no los que deseaba, con que se iba entreteniéndole y cansándola. Finalmente, después que ya no pudo resistirle, viendo perdido el juego y empeñada la prenda en lo que Claudio había podido poco a poco ir granjeando de su persona, rindióse y no pudo menos. (2014: 620)

Parece bastante evidente que en la composición alemaniana el discurso se pone al servicio del relato sin condicionar el desarrollo de sus acontecimientos (que aquí se manifiestan con todos sus detalles sin reticencias o alusiones). Pero, si es verdad que este modo de proceder otorga al texto mayor gracia y viveza, también es verdad que en este caso se pierde del todo la dimensión irónica y con ella disminuye también la dimensión lúdica (*delectatio*), o sea, el placer que recibe el lector (destinatario) al sentirse partícipe en el juego creativo armado por el narrador. En definitiva, con Alemán se hace menor aquel modelo de libertad al que se adhiere la novela de Masuccio (y, en general, la novela de ascendencia boccacciana) ofreciéndose al receptor sin vínculos, ni cadenas, para que el lector pueda leerla, gozarla, interpretarla, sacar provecho o cualquier otra cosa que se le ocurra.

Es algo que puede comprobarse fácilmente también en la parte final de la narración donde al desenlace medio burlesco de Masuccio, que, por un

lado, propone para el “signore della notte” (equivalente al teniente del cuento de Bonifacio y Dorotea) un destino muy parecido al de los personajes boccaccianos objeto de sátira, como p.e. Calandrino (“[il signore de notte] e cossi, schernito, maravegliato e poco contente, se ne retornò a casa”, 1940: 287); mientras, por otro lado, reserva al galán florentino (correspondiente al Claudio alemaniano) la tarea de mantener todo lo ocurrido en secreto restituyendo la mujer a su esposo de la misma manera en que se había apoderado de ella: “Il sagacissimo fiorentino, che con tanta arte e strani casi avea l'amata donna acquistata, perduta e recoverata, ne la cauta manera che da casa sua l'avea tratta, ne la fe' senza scandalo o sentimento del marito retornare” (1940: 285). Nótese bien: “sin escándalo” y sin “reacciones emotivas” (*sentimento*), lo que quita del horizonte de expectativas de los actantes de la comunicación (autor y lector) todo lo que podría causar problemas de carácter moral (el agravio, la venganza y el castigo), para dejar espacio únicamente al “deleite”, es decir, al placer de saborear la narración en sí sin la interferencia de la dimensión axiológica³⁰.

Todo lo contrario de lo que plantea Mateo Alemán en el desenlace de su narración, donde el teniente se queda triste, sin dinero y sin venganza, el galán Claudio, al sentir el peso del “grave pecado cometido”, primero se pone enfermo y después decide ingresar en un convento “donde acabó santamente, siendo religioso de la Orden de San Francisco” (2014: 624). Bonifacio, en cambio, se queda con todo su honor pero no por la actuación de la consigna del silencio, sino porque “Sabina y las más que supieron su afrenta, dentro de muy pocos días murieron”. Para llegar a la conclusión explícita y moralizadora de que el castigo y la venganza pertenecen a Dios: “Que así sabe Dios castigar y vengar los agravios cometidos contra inocentes y justos” (2014: 624).

No cabe duda, y este desenlace lo demuestra con toda evidencia: en el texto de Alemán la dimensión axiológica se sobrepone a la lúdica acercando sus novelas cortas a los modelos tradicionales y ejemplares autóctonos más que a los moldes de la novela de ascendencia italiana y boccacciana.

En resumidas cuentas, este ejemplo alemaniano, por ser entre todas las novelas cortas que se redactaron en España hasta entonces el que se considera más cercano al género “novella”, corrobora la legitimidad de lo que Cervantes afirma en el Prólogo de las *Ejemplares* sobre la escasa propensión de los escritores españoles a captar el mensaje profundo procedente de este arte nuevo de hacer novelas puesto que limitan su actuación a una imitación o a una simple

³⁰ La misma dimensión que, por el contrario, juega un papel importante y significativo en los cuentos tradicionales y ejemplares de raíz hispánica.

traducción de sus fuentes italianas. En otras palabras, según Cervantes, sus colegas narradores no supieron liberarse de los vínculos que los tenían atados al arte viejo o tradicional de escribir novelas cortas y, por consiguiente, fracasaron en sus intentos de trasladar al mundo hispánico algo realmente nuevo y original.

7. EL CELOSO EXTREMEÑO EN EL JUEGO COMPARATIVO

Comprobado todo esto, queda todavía por averiguar la afirmación cervantina más comprometida, es decir, la que proclama su prioridad en la elaboración del género “novella” entre los castellanos (“yo soy el primero que he novelado en lengua castellana”). Traigamos, pues, a colación y pongamos en el juego comparativo una de sus novelas ejemplares, eligiendo la de *El celoso extremeño* por ser³¹, entre todas, la que mejor se presta para una observación en paralelo con las de Masuccio y de Alemán. Además, el *Celoso* cervantino goza de otras credenciales que justifican su elección en este contexto: en primer lugar, se escribió más o menos contemporáneamente a la novela de Bonifacio y Dorotea³², y, en segundo lugar, se sitúa en el mismo nivel de emisión y de recepción de la novela alemana (el del libro de mano entregado a un personaje para que lo lea)³³; finalmente, tanto la de Bonifacio como la del *Celoso* no hacen misterio de sus fuentes italianas.

Pero, lo que más cuenta, es que, si bien divergen totalmente en el nivel de la elección del tema narrativo que determina la situación inicial (Alemán relata la historia de una mujer honesta que después de una serie de aventuras se casa y vive en perfecta armonía con un hombre digno y leal; Cervantes se ocupa de un viejo sumamente celoso que adopta todas las precauciones del

³¹ Para todas las citas relacionadas con este texto me sirvo de la edición de Jorge García López (2001: 325-369).

³² Recuérdese que 1604 es el año de publicación de la segunda parte del *Guzmán de Alfarache*; mientras que al año de 1605 se remonta la entrega de la novela cervantina en su versión manuscrita al arzobispo de Sevilla, el cardenal Niño de Guevara (Lucía Megías, 2018: 334-335).

³³ En realidad Cervantes, en el *Quijote* menciona únicamente el *Rinconete* y el *Curioso impertinente* (“El ventero se llegó al cura y le dio unos papeles, diciéndole que los había hallado en un aforro de la maleta donde se halló la *Novela del curioso impertinente*, y que, pues su dueño no había vuelto más por allí, que se los llevase todos; que, pues él no sabía leer, no los quería. El cura se lo agradeció, y, abriéndolos luego, vio que al principio de lo escrito decía: *Novela de Rinconete y Cortadillo*, por donde entendió ser alguna novela”, *Quijote* I.47). Pero es cierto que la maleta del ventero contenía también el ‘Celoso’, como lo demuestra el ms. Porras (Lucía Megías, 2018: 335).

mundo para que nadie pueda insidiar a su joven esposa³⁴), sin embargo coinciden en su estructura profunda, es decir en el tema del triángulo amoroso (marido, dama, amante) sobre el que se basa el sucesivo desarrollo de la novela.

De hecho, después de la fase preliminar donde los dos dedican amplio espacio al desarrollo de la situación inicial, se plantea una situación narrativa nueva y convergente: la de un matrimonio en apariencia equilibrado, pues la mujer (bella, joven y muy atractiva) resulta ser inaccesible a sus muchos pretendientes (galanes); en un caso (el de Alemán) porque la defienden sus dotes naturales (lealtad, honestidad, etc., o sea las virtudes de la perfecta casada), en el segundo caso (el *Celoso* de Cervantes), porque su viejo marido la tiene encerrada en una especie de prisión dorada.

Sucesivamente, la actuación de un galán fullero (un “burgalés, mozo, discreto y rico”, en Alemán; un pícaro sevillano “holgazán y ocioso”, en Cervantes), con sus ayudantes más o menos voluntarios, consigue romper el equilibrio alcanzando la realización del adulterio³⁵.

El descubrimiento del adulterio representa el paso siguiente tanto en la novela de Alemán (en la que es el segundo pretendiente de Dorotea, el teniente, a sobreponerse al marido en el papel de “cornudo” y en el deseo de venganza), como en la de Cervantes, donde la traición recibida y la venganza deseada le corresponden de pleno derecho al marido celoso.

Después, los dos textos coinciden nuevamente en la ausencia de venganza, puesto que Alemán hace caer al amante “agraviado” en un estado confusional, víctima de un engaño a los ojos armado por sus adversario e incapaz de discernir la apariencia de la realidad; mientras que Cervantes, por su parte, lleva a Carrizales (el marido cornudo) en los umbrales de la muerte para que ceje en sus propósitos de venganza y se convierta en bienhechor de sus ofensores.

Finalmente, Alemán, concluye el relato reconstruyendo el equilibrio inicial (el de un matrimonio feliz que retoma su rutina como si no hubiese ocurrido nada) haciendo desaparecer, como ya sabemos, todos los posibles testigos del suceso (el galán encerrado en un convento, el segundo pretendiente

³⁴ Como es bien sabido, al elegir el tema del marido celoso Cervantes sin duda se acerca al mundo boccacciano, principalmente al de la VII jornada en la que tres de sus diez novelle afrontan el mismo tema desarrollándolo bajo el signo de la comicidad, pues en todas ellas el marido celoso acaba siendo mala y ridículamente escarnecido. Pero, adviértase que en la novela cervantina el tema del celoso no se califica como el tema principal de la historia sino más bien como una situación inicial que confluye en el mismo tema desarrollado por Masuccio y Alemán, a saber: el del triángulo amoroso del tipo M-D-A (marido, dama, amante).

³⁵ Este último paso queda muy claro en la versión de 1605 (Porrás), mientras que en la de 1613 tiende a difuminarse para reducir el escándalo (la afrenta y el agravio), pero eso no modifica en nada el desarrollo del relato.

envuelto en su locura y los demás en el reino de la muerte); Cervantes, por el contrario, a la hora de finalizar su relato prefiere encerrar en un convento a la jovencísima dama, pero no por sus pecados sino más bien para impedir que el amante furtivo pueda sacar provecho de la muerte del marido; y a raíz de ello hace que el galán (“despechado y casi corrido”) se aleje de Sevilla rumbo a las Indias, creando de tal modo los presupuestos para que la historia adquiriera un perfil circular mediante el traslado de las experiencias del viejo Carrizales al joven Loaysa que se dispone a emprender el mismo itinerario.

Y es precisamente en este distinto planteamiento del final donde pueden apreciarse en mayor grado las divergencias estructurales entre el quehacer narrativo de Alemán y el de Cervantes. El primero (Alemán), en conformidad con los parámetros de la narración ejemplar, tiende a conferir a su producto las características de una obra “cerrada” en la que no se pide otra cosa al lector que no sea la mera recepción pasiva del mensaje narrativo. El segundo (Cervantes), en cambio, prefiere abrazar la perspectiva de una obra “abierta”, es decir, de una obra que requiere la cooperación autónoma del lector al que no se le ofrecen resueltos los problemas o las implicaciones narrativas sino, más bien, todo lo contrario³⁶.

8. LECTOR IN FABULA, RECURSOS ESTILÍSTICOS, IRONÍA

Al igual que lo que ocurre con el género “novella” de procedencia italiana, esta novella cervantina y, en general, todas las *Ejemplares*, involucran al lector en el partido de billar que se juega en esta “mesa de trucos, donde cada uno puede llegar a entretenerse, sin daño de barras”. Para “entretenerse”, nótese bien, es decir para alcanzar la *delectatio* que, como ya sabemos, es uno de los principios básicos del arte nuevo de hacer novelas según el modelo italiano; a saber, las *novelle* se cuentan para entretener a los oyentes o al público en general y su máxima aspiración reside en el placer de narrar y el deleite de

³⁶ Por otro lado, el mismo Cervantes corrobora esta sensación de obra abierta cuando al acabarse el *Celoso*, actuando en lugar del narrador, expresa su deseo de llegar a conocer los detalles, las motivaciones y los pormenores de la historia como si su papel fuera el del “lector”: “Y yo quedé con el deseo de llegar al fin deste suceso: ejemplo y espejo de lo poco que hay que fiar de llaves, tornos y paredes cuando queda la voluntad libre; y de lo menos que hay que confiar de verdes y pocos años, si les andan al oído exhortaciones destas dueñas de monjil negro y tendido, y tocas blancas y luengas. Sólo no sé qué fue la causa que Leonora no puso más ahínco en disculparse, y dar a entender a su celoso marido cuán limpia y sin ofensa había quedado en aquel suceso; pero la turbación le ató la lengua, y la priesa que se dio a morir su marido no dio lugar a su disculpa” (2001: 369).

escuchar, dejando al margen los propósitos morales y sociales (el *docere*) que caracterizaban las así denominadas novelas cortas de raíz hispánica. Porque, como sugiere Cervantes en el mismo prólogo a las *Novelas Ejemplares*, “no siempre se está en los templos, no siempre se ocupan los oratorios, no siempre se asiste a los negocios, por calificados que sean”, y añade: “horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descanse”³⁷ (2001: 18).

Ahora bien, uno de los recursos estilísticos al que el narrador de novelas puede recurrir para obtener el deseado efecto de deleitar sin daño de barras y, sobre todo, sin sobrecargar el dictado con la pesadez de la dimensión moralizadora o didascálica, reside sin ninguna duda en la ironía. La ironía que, como es notorio, se califica como el “arma principal” de Boccaccio en el *Decamerón* y de allí se extiende como una mancha de aceite a la mayoría de la novelle escritas por sus continuadores, (esa ironía, decía) tiene escasa aceptación, en cambio, en el mundo de los novelistas castellanos anteriores a Cervantes que prefieren evitar la ambigüedad del discurso antifrástico para ceñirse a la linealidad del discurso llano y monosémico³⁸.

En balde, para volver a nuestros ejemplos alemanianos y cervantinos, buscaremos una eventual dimensión irónica en el cuento de Bonifacio y Dorotea de Mateo Alemán, donde todo parece apuntar a la comprobación de la tesis indicada al final del relato: “Que así sabe Dios castigar y vengar los agravios cometidos contra inocentes y justos” (2014: 329). Por el contrario, en el *Celoso* cervantino, la dimensión irónica es dominante y desde la primera parte (donde el juego antifrástico se manifiesta a través de las alusiones mitológicas³⁹ que se reverberan irónicamente en los personajes principales de la historia), se traslada a las fases sucesivas del relato adquiriendo a veces connotaciones ariostescas⁴⁰ y a veces connotaciones más propiamente

³⁷ Adviértase que la expresión “horas de recreación” alude intencionadamente a las narraciones procedentes de Italia.

³⁸ Naturalmente para conseguir este resultado Cervantes se adhiere a un registro estilístico nuevo que supone “la proximidad de los dos registros mantenidos diferenciados por la tradición literaria, el alto y el bajo, el cómico y el épico. Una proximidad obtenida gracias a una representación de la realidad que identifica su objeto en los hechos y los asuntos comunes, o (de manera todavía más significativa) en los desatinos, esos despropósitos o errores que desde siempre constituían el objeto privilegiado de la tradición literaria cómica” (Gargano, 2014: 40-41).

³⁹ Escribe Gómez Íñiguez (1991: 637): “Las alusiones mitológicas de *El celoso extremeño* se inscriben en la esfera de la parodia”.

⁴⁰ Como en el comentario del narrador relativo al adulterio: “No estaba ya tan llorosa Isabela en los brazos de Loaysa, a lo que creerse puede...” (2001: 708). Adviértase que este comentario se manifiesta en la versión del ms. Porras, mientras que la versión definitiva, la de 1613 tiende a cancelar las alusiones maliciosas por obvias razones de autocensura).

boccaccianas⁴¹; hasta tal punto que el agraviado (el viejo celoso), tras descubrir el adulterio, en lugar de comportarse como exigen los códigos de la “venganza” en contra de la “afrenta” y la “injuria”, se convierte en una especie de terenciano *heautontimorumenos*, castigándose a sí mismo y premiando a los ofensores. Y al lado de la dimensión irónica, se perciben en el *Celoso* los rasgos típicos de género “novella”, los que actúan para que la *inventio* se resuelva en la *elocutio*, y que, por consiguiente, el *récit* se disuelva en el *discours*.

Desdichadamente, la falta de espacio me impide seguir profundizando en los aspectos del *Celoso* que más claramente denuncian su adhesión al género “novella”, al igual que las otras piezas reunidas bajo la denominación de *Ejemplares*.

Sin embargo creo que lo dicho es suficiente como para sustentar la veracidad de la contundente afirmación cervantina: “yo soy el primero que ha novelado en lengua castellana”; lo que equivale a decir “yo soy el primero en haber trasladado el género *novella* a las letras españolas”. Porque de esto se trata y a esto alude Cervantes cuando habla de “novelar en lengua castellana”.

9. ¿FUE REALMENTE CERVANTES EL PRIMERO EN NOVELAR EN LENGUA CASTELLANA?

Todo esto en una perspectiva sincrónica, naturalmente, porque si quisiéramos adoptar una perspectiva diacrónica, es decir, si quisiéramos valorar la misma afirmación cervantina en el día de hoy y con nuestros conocimientos actuales, difícilmente llegaríamos a las mismas conclusiones.

En efecto, al volver a considerar el panorama de la novela corta española desde la segunda mitad del siglo XVI hasta Cervantes, no resulta arduo descubrir que medio siglo antes de que Cervantes escribiera sus primeras novelas, un misterioso autor (tan listo como para ocultar para siempre su identidad) insertó en su libro sobre la vida de un pobre pregonero toledano, una “novella” derivada del mundo ficcional italiano. Se trata, como se ha notado en más de una circunstancia⁴², del Tratado V del *Lazarillo de*

⁴¹ “Tomó González por la mano a Isabela, y casi por fuerza y medio arrastrando, preñados de lágrimas los ojos, la llevó al aposento donde Loaysa estaba, y dándoles la bendición con una falsa risa de mono, les cerró tras sí la puerta y los dejó solos, y ella se puso a dormir en el estrado, o por mejor decir, a esperar de recudida su contento” (2001: 707).

⁴² Desde Morel-Fatio en el lejano 1886 hasta Rikapito (1970: 305-311) y, más recientemente, Navarro Durán (2003: 90), Berruezo (2015: 151-155), hasta Jesús Gómez en este mismo monográfico (2023).

*Tormes*⁴³, en el que el narrador (Lázaro de Tormes) abandona su papel de extra-homodiegético para convertirlo en el de extra-heterodiegético (que además adopta una perspectiva de extrañamiento) y cede el protagonismo a un buldero comprometido en hacer una estafa a unos inocentes aldeanos de la Sagra de Toledo. El misterioso autor, para redactar este cuento se sirve de una novella italiana y, más concretamente, la *novella* cuarta del *Novellino* de Masuccio Salernitano, y la traslada al dominio español manteniendo las principales características del género de procedencia pero sin ceder a la tentación de una simple imitación o refundición. En otras palabras, el narrador cumple con todos los requisitos necesarios para que se le pueda asignar de pleno derecho el título de primer “novelador” en lengua castellana⁴⁴.

Entonces, ¿Cervantes mintió o cometió un acto de arrogancia al apoderarse del mismo título medio siglo después? Todo depende de la edición del *Lazarillo* a la que pudo acudir el alcaláino en su tiempo, porque, si ella fue, como todo parece indicar, la edición castigada de 1573 (Madrid, Velasco), entonces Cervantes no fue ni arrogante ni mentiroso, sino simplemente desinformado, pues esta edición y las castigadas sucesivas que se publicaron en España hasta los umbrales del XVII, suprimieron por razones de censura precisamente el Tratado V, o sea la novela del buldero.

Pero si Cervantes, un lector tan curioso como para leer incluso “los papeles rotos de las calles”, hubiese podido acercarse en algún momento a las ediciones del *Lazarillo* que siguieron publicándose fuera de España⁴⁵ en su integridad pese a la prohibición inquisitorial de 1559, ¿qué diríamos al respecto?



⁴³ El tratado que reza en epígrafe lo siguiente: “Cómo Lázaro se assentó con un Buldero y de las cosas que con él passó”. Nótese que, pese a la notoriedad de su derivación masucciana, muchos estudiosos prefieren no ofrecerle al Tratado V del *Lazarillo* el título de “novella”, y menos aún el de “novella intercalada”, quitándole así cualquier tipo de autonomía funcional.

⁴⁴ Véanse, al respecto, Berruezo (2015: 151-152): “Por orden cronológico, una de las primeras huellas en la prosa de ficción de los Siglos de Oro se encuentra en el Tratado quinto del *Lazarillo*, vinculado directamente con la trama argumental de la cuarta *novella* de Masuccio, convirtiéndose en el texto más temprano que actualiza novelas del salernitano”. Naturalmente, la actualización de la que habla Diana Berruezo debe entenderse como un proceso de “re-creación” en virtud del cual el anónimo autor del *Lazarillo* logra trasladar al dominio hispánico el arte nuevo de escribir novelas según los parámetros boccaccianos.

⁴⁵ Me refiero, por un lado, a las dos ediciones que se publicaron en Milán (1587) y en Bérgamo (1597), y por otro lado, a la edición antuerpiense de Plantín que vio la luz en 1595 (ver Ruffinatto, 2000: 28-30).

BIBLIOGRAFÍA

- Aldomá García, Mireia, ed., *Primera parte de las Cien Novelas de Giraldo Cinthio*, Barcelona, Universo de Letras, 2019.
- Alemán, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, estudio de Katharina Niemeyer, Presentación textual, edición y notas de David Mañero, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, Junta de Andalucía-Universidad de Sevilla, 2014.
- Alvar, Carlos (2012), “Prolegómenos a una lectura de las *Novelas ejemplares* de Cervantes, en su cuarto centenario”, *Anuario del Instituto Cervantes* (2013), Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, https://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_13/alvar/p01.htm [consulta: 10/07/2023].
- Arce, Joaquín, “Boccaccio nella letteratura castigliana: panorama generale e rassegna bibliografico-critica”, en *Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*, F. Mazzoni, (ed.), Firenze, Olschki, 1978, pp. 63-105.
- Auerbach, Erich, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975.
- Berruezo Sánchez, Diana, *Il Novellino de Masuccio Salernitano y su influencia en la literatura española de la Edad de Oro*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2015.
- Berruezo Sánchez, Diana, “La antología de Francesco Sansovino y su recepción en España (siglos XVI y XVII)”, *Revista de Filología Española*, XCVII, (2017), pp. 265-284.
- Boccaccio, Giovanni *Decameron*, ed. Vittore Branca, Torino, Einaudi, (1980).
- Boccaccio, Giovanni, *Libro de las C. novelas de Juan Bocacio*, Sevilla, Ungut y Polono, 1496 [reeds.: Toledo, 1524; Valladolid, 1539 y 1550; Medina del Campo, 1543].
- Bonilla, Rafael, José Ramón Trujillo y Begoña Rodríguez (eds.), *Novela corta y teatro en el Barroco Español, Studia in Honorem Prof. Anthony Close*, Madrid, Sial (Prosa Barroca), 2012.
- Bourland, Caroline B. “Boccaccio and the *Decameron* in Castilian and Catalan Literature”, *Revue Hispanique*, XII, (1905), pp. 1-232.
- Bourland, Caroline B, *The Short Story in Spain in the Seventeenth Century. With a Bibliography of the Novela from 1576 to 1700*, Northampton, Smith College, 1927.
- Branca, Vittore, “Una chiave di lettura per il *Decameron*. Contemporaneizzazione narrativa ed espressivismo linguistico”, en *Boccaccio* (1980): pp. VII-XXXIX.

- Carrascón, Guillermo, “*Oneste* o ejemplares: Bandello y Cervantes”, *Artifara* 13bis (Monográfico: *Las novelas ejemplares en su IV centenario*) (2013), pp. 285-305.
- Carrascón, Guillermo “Observaciones sobre las *Novelas en verso* del Licenciado Tamariz”, *Atalaya*, 21, (2021). pp. 1-26.
- Chas Aguión, Antonio “Ecos de Boccaccio en la literatura castellana del siglo XV”, *Il Confronto Letterario*, 36, (2001), pp. 291-308.
- Cervantes Saavedra, Miguel, *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, estudio preliminar Javier Blasco, Barcelona, Crítica, 2001.
- Colón Calderón, Isabel y David González Ramírez, (coords.) *Estelas del “Decamerón” en Cervantes y la literatura del Siglo de Oro*, Málaga, Universidad de Málaga (*Analecta Malacitana*, núm. Monográfico), 2013.
- Farinelli, Arturo, *Italia e Spagna. Volume I. Petrarca in Ispagna, Boccaccio in Ispagna, L’umanesimo italo-ispánico e la Biblioteca del Santillana*, Torino, Fratelli Bocca Editori, 1929.
- Federici, Marco (2013) “Cervantes y los *Novellieri*: algunos ejemplos”, en *Estelas del “Decamerón” en Cervantes y la literatura del Siglo de Oro*, Isabel Colón Calderón y David González Ramírez (coords.), Málaga, Universidad de Málaga (*Analecta Malacitana*, núm. Monográfico), pp. 145-161.
- Fradejas Lebrero, José, *Novela corta del siglo XVI*, Barcelona, Plaza & Janés, 2 vols, 1985.
- García López, Jorge, “Estudio, edición y notas”, *Novelas ejemplares*, Miguel de Cervantes, Barcelona, Crítica, 2001.
- Gargano, Antonio, “*Difficile est proprie communia dicere*: el género de la *Novella* entre Boccaccio y Cervantes”, *Edad de Oro*, XXXIII, (2014), pp. 35-51
- Giorgi, Giulia “‘Novelar muy a imitación de lo de Italia’: Castillo Solórzano, lector de Francesco Sansovino”, *Novela corta y teatro en el barroco español (1613-1685)*, en Rafael Bonilla, José Ramón Trujillo, Begoña Rodríguez (eds.), Madrid, Sial (Prosa Barroca), 2012, pp. 77-85.
- Gómez, Jesús, “Boccaccio y Otálora en los orígenes de la novela corta en España”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 46/1, (1998), pp. 23-46.
- Gómez, Jesús, “El marco de la novela interpolada renacentista”, *Janus. Estudios sobre el Siglo de Oro*, 12, monográfico *La novela corta interpolada en el Renacimiento y primer Barroco*, Manuel Piqueras Flores y Eduardo Torres Corominas (coords.), (2023).

- González Ramírez, David, “Del término al género: el rastro de la ‘novela’ desde Boccaccio hasta Cervantes”, en *Estelas del “Decamerón” en Cervantes y la literatura del Siglo de Oro*, Isabel Colón Calderón y David González Ramírez (coords.), Málaga, Universidad de Málaga (*Analecta Malacitana*, núm. Monográfico), 2013, pp. 123-144.
- González Ramírez, David, “La novela corta del Siglo de Oro en tela de juicio: la ejemplaridad y su función retórica (a propósito de la tradición medieval, los *novellieri* y las *Novelas ejemplares* de Cervantes”, *eHumanista/Cervantes*, 6, (2017=), pp. 56-92
- González Ramírez, David “Breve geografía del cuento en el siglo XVI: la invención de la novela corta”, en “*Compuestas fábulas, artificiosas mentiras*”. *La novela corta del Siglo de Oro*, David González Ramírez y M^a Ángeles González Luque (eds.), *eHumanista*, 38, (2018), pp. iii-xxiv.
- González Ramírez, David, “Las fronteras abiertas de un libro infinito: el *Decameron* en Europa”, *Ínsula*, 909, (2022), pp. 8-11.
- Hernández Esteban, María, ed. Giovanni Boccaccio, *Decamerón*, Giovanni Boccaccio, Madrid, Cátedra, 1994.
- Krömer, Wolfram, *Formas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1700*, trad. Juan Conde, Madrid, Gredos, 1979.
- Laspéras, Jean-Michel, *La nouvelle en Espagne au Siècle d’Or*, Montpellier, Université de Montpellier, 1987.
- Lucía Megías, José Manuel, “El código Porras (casi) recuperado (la copia del Cigarral del Carmen de *La tía fingida*)”, *Anales Cervantinos*, L, (2018), pp. 333-351.
- McGrady, Donald, “Las fuentes de *Las fortunas de Diana* de Lope”, *Anuario Lope de Vega*, 13, (2007), pp. 93-116.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, *Orígenes de la novela*, Santander, CSIC, 1943.
- Muguruza Roca, Isabel, “Las traducciones de los *novellieri* en las *Novelas Ejemplares*: Cervantes frente a Bandello y la negación del modelo italiano”, en *Traduzioni, riscritture, ibridazioni. Prosa e teatro fra Italia, Spagna e Portogallo*, M. Graziani, S. Vuelta García, (eds.), Firenze, Olschki, 2018, pp. 91-102
- Muñoz Sánchez, Juan Ramón, “‘Le quali cose ciascuna per sé e tutte insieme’ / ‘Así de todas juntas como de cada una de por sí’: Del *Decamerón* de Boccaccio a las *Novelas Ejemplares* de Cervantes”, *Anales Cervantinos*, XLV, (2013), pp. 175-216.
- Muñoz Sánchez, Juan Ramón, “Cervantes no fue el creador de la novela corta española”, *Anuario de Estudios Cervantinos*, XII (2016), pp. 271-282.

- Muñoz Sánchez, Juan Ramón, “Cervantes, *Novelliere*”, *BRAE*, t. XCVIII, c. CCCXVII, (2016), pp. 177-196
- Muñoz Sánchez, Juan Ramón, “Cervantes, lector de Giraldo Cinzio y Gaitán de Vozmediano: de *Gli Ecatommiti* y la *Primera parte de las cien novelas* a *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*”, *Anales Cervantinos*, LI, (2019), pp. 197-229.
- Navarro Durán, Rosa, “*Lazarillo de Tormes*” y las lecturas de Alfonso de Valdés, Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, 2003.
- Neuschäfer, Hans-Jörg “Pertinencia y modernidad de las novelas intercaladas en el *Quijote*”, *Revista de estudios Cervantinos*, 9, (2008), pp. 1-17
- Pabst, Walter, *La novela corta en la teoría y en la creación literaria. Notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas*, trad. Rafael de la Vega, Madrid, Gredos, 1972.
- Picone, Michelangelo, ed. *Il racconto*, Bologna, Il Mulino, 1985.
- Ricapito, Joseph V. “*Lazarillo de Tormes* (Chap. V) and Masuccio’s Fourth *Novella*”, *Romance Philology*, XXIII, 3, (1970), pp. 305-311.
- Rubio Áquez, Marcial, “Los *novellieri* en las *Novelas Ejemplares* de Cervantes: la ejemplaridad”, *Artifara 13bis* (Monográfico: *Las novelas ejemplares en su IV centenario*) (2013), pp. 33-58
- Ruffinatto, Aldo. *Las dos caras del ‘Lazarillo’. Texto y mensaje*, Madrid, Castalia, 2000.
- San Miguel, Ángel. *Sentido y estructura del ‘Guzmán Alfarache’ de Mateo Alemán*, Madrid, Gredos. 1971.
- Segre, Cesare, *Le strutture e il tempo. Narrazione, poesia, modelli*, Torino, Einaudi, 1989.
- Segre, Cesare, “La novella e i generi letterari”, en *La novella italiana*, S. Bianchi (ed.), Roma, Salerno, 1989, vol. I, pp. 47-57.
- Stoopen Galán, María “Cervantes novelador: hacia las *Novelas Ejemplares*” en *Cervantes novelador. Las Novelas Ejemplares cuatrocientos años después*, J. Sagastume (ed.), Málaga, Fundación Málaga, 2014, pp. 11-21.
- Torres Morales, José Antonio, “Las novelas del Licenciado Tamariz y los relatos intercalados en el *Guzmán de Alfarache*”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 1-2 (1973), pp. 55-78.