

En los orígenes de la novela. Series narrativas con marco ficcional, entre abismos y reflejos¹

Valentín Núñez Rivera

Universidad de Huelva

Partamos de la base de que el relato breve resulta ser de naturaleza insuficiente para transmitirse exento de modo escrito, salvo en contadas excepciones,² claro es, aunque sí lo hace, desde luego, en la enunciación oral. Por eso no le queda otro remedio que unirse a sus congéneres y crear sistemas literarios superiores, como medio de subsistir en el espacio y en el tiempo. Y lo hace fundamentalmente de dos maneras: anudándose a otros cuentos en la idea de conformar una serie más o menos trabada; o bien, incrustándose en unidades narrativas más amplias. Incluso puede llegar a expandirse;³ y todo con el intento de adquirir una dimensión suficiente y capaz.⁴

Así las cosas, el mayor interés crítico lo suscita, por supuesto, el engarce de novelas en forma de colección (el *libro de cuentos* o *cuento de cuentos*) y, sobre todo, los diversos medios constructivos gracias a los cuales se concatenan en sarta. Ahora bien, los cuentos o novelas pueden disponerse simplemente uno detrás de otros como unidades yuxtapuestas e independientes, sin trabazón semántica y constructiva evidente entre ellos, llegándose incluso al extremo de la mera compilación o de la miscelaneidad. Por otra parte, como queda dicho ya, los segmentos

1. En este trabajo (realizado en el marco de los proyectos de investigación MINECO FFI2009-07731 y FFI2012-32383) solo se cita bibliografía muy precisa, relativa únicamente a las cuestiones que se tratan directamente. Para el cuento medieval y sus ramificaciones posteriores contamos con la bibliografía comentada *Sendebár*, al cuidado de Lacarra. Sirva de complemento *Memorabilia*, dirigido por Haro Cortés.

2. Por ejemplo, los dos pliegos sueltos del «Cómo un rústico labrador astucioso con consejo de su mujer engañó a unos mercaderes», editado ahora en Ruiz Pérez y Víctor Infantes (2011: 75-139).

3. Un ejemplo de ello es lo que ocurre en el *Lazarillo*. Véase, en este sentido, Núñez Rivera (2011).

4. Téngase en cuenta, por ejemplo, el magnífico estudio de conjunto de Pedrosa (2004).

narrativos pueden darse imbricados en un marco o encuadramiento, que sirve como bastidor que los soporta a todos ellos de modo más o menos orgánico. En estas series narrativas la casuística de los elementos de juntura resulta ser muy amplia, abarcando desde una mera intención o intervención autorial, evidenciada en algún tipo de paratexto (ese sería una suerte de marco implícito o subliminal, de carácter metaliterario),⁵ a la trama novelesca perfectamente sistematizada en su semántica y estructura con las piezas entretejidas.⁶

Salvo en ese primer tipo con un simple paratexto, el resto de los encuadres o metarrelatos reproduce siempre un «acto narrativo», una ficción conversacional, en la que un narrador cuenta una historia a un receptor interno y, por extensión, al común de los lectores, ajustándose con ello, por tanto, a la verosimilitud de cualquier diálogo. Por ejemplo, puede darse la conjunción de relatos mediante un intercambio didáctico entre maestro y discípulo, como ocurre sobre todo en la Edad Media, o a través de una conversación distendida entre cortesanos o viajeros para hacer más soportables el *sarao* o el camino, a partir del Renacimiento. Ahora tendremos oportunidad de comprobarlo.

Pero siempre, eso sí, los cuentos son emitidos verbalmente y escuchados por alguien que está presente en su dicción. Todo marco narrativo propende, así pues, hacia lo que llamaremos la «ilusión de oralidad». A tal efecto, entonces, el cuento habrá de ser transmitido de memoria, leído en voz alta, e incluso, andando el tiempo, leído en privado, cuando son consignados por escrito, como veremos luego, y en muchos casos el narrador contará su historia o historias a instancias del receptor en una suerte de «demanda narrativa». Un acto enunciativo éste que tendrá lugar en la quietud de una estancia o un jardín, o bien durante el tráfago del camino, con la intención de aliviarlo o hacerlo más soportable. Esos narradores, de seguro, habrán oído previamente, leído, vivido o presenciado, e incluso escrito de su puño, la historia contada, de modo que se produce casi indefectiblemente una relación de retroceso cronológico desde el espacio del marco a los cuentos.⁷

Metaliteratura y reflexividad

Desde luego, las relaciones paradigmáticas entre los cuentos y su encuadre habrán de ser más o menos profundas o subordinadas, mientras que, asimismo, las imbricaciones sintagmáticas entre los distintos hiporrelatos, relativas a su encadenado y disposición en el conjunto, se atenderán a distintos niveles de sofisticación, por ejemplo el ensartado o el mecanismo de las cajas chinas.⁸ A saber: en atención

5. Así ocurre con Timoneda o Mey. Véase *infra*.

6. En los *Cigarrales de Toledo*, p. 11, Tirso de Molina distingue muy a propósito entre novelas «ensartadas unas tras otras como *procesión de disciplinantes*» y otras «con su *argumento* que lo

comprende todo».

7. Para el estudio de las estructuras en las colecciones de relatos es un libro de referencia el de Palomo (1976).

8. Para el estudio de las estructuras y sus me-

a lo primero, en la coordinación con sus encuadramientos, los cuentos pueden modificar las acciones del marco, convenciendo a los personajes o haciéndoles ganar tiempo para acometer sus propósitos, en las estructuras mejor trabadas, o servir de ejemplificación o respuesta, o, acaso, simplemente entretener. Pero esos cuentos, solos o en mayor número, son susceptibles, asimismo, de reduplicar, como en un espejo (a veces de naturaleza deformante, porque reflejan precisamente lo contrario) la semántica y estructura del metarrelato o de algunos de sus componentes, e incluso reproducir en pequeño el acto narrativo que se desarrolla en él, dando lugar a lo que conocemos como abismamiento o *mise en abyme*.⁹

Tal componente metaliterario o de reflexividad constituye, en efecto, una de las técnicas novelescas más interesantes desde el punto de vista narrativo en estas obras seriadas. En este sentido, los mecanismos concretos de reiteración sintáctica y semántica entre los cuentos y su base narrativa —y a veces entre marcos múltiples que se van subsumiendo, como en una suerte de muñecas rusas— resultan muy variados, tanto por las pautas seguidas en la disposición de las distintas piezas dentro la serie, especialmente las estructuras circulares o marcadas por secciones semánticas o isotopías internas, así como por su posible cambio o permutación a lo largo de la historia literaria. Un sistema de reduplicaciones, pues, que conoce su principio en la estructura de base, ya que todo marco narrativo reproduce o reitera un hecho de existencia efectiva en la realidad histórica,¹⁰ tal cual es la narración de cuentos. De modo que toda colección enmarcada resulta ser por definición una puesta en abismo o reflejo literario de la acción habitual de relatar historias.

Gran parte de estos engranajes narrativos podrían espigarse, por caso, durante los orígenes de la novela en España, en las colecciones de cuentos o novelas con algún tipo de organización narrativa, que se publican desde más o menos 1490, la primera década de la imprenta de la ficción,¹¹ hasta la aparición de las *Novelas ejemplares* de Cervantes en 1613. Es decir, unos ciento veinticinco años en total, donde la paridad numérica entre las series meramente yuxtapuestas y los marcos englobadores resulta ser la tónica dominante. Para aquilatarlo con mayor precisión, podrían establecerse acaso cuatro etapas sucesivas en ese corpus global. La primera fase iría desde 1490 hasta 1550, en que se editan las colecciones medievales más importantes, que habían quedado hasta entonces manuscritas.¹² Y no se olvide que en este trecho temporal se publicó

canismos de funcionamiento, además de otros muchos extremos sobre el cuento medieval, son imprescindibles: Lacarra (1979 y 1999), Haro Cortés (1995 y 2003); Hernández Valcárcel (2002), Cándano (2000). Además, por su contextualización en la prosa medieval, Gómez Redondo (1998).

9. Para estas cuestiones de teoría literaria véase a la *Introducción*.

10. Los testimonios sobre el novelar o contar novelas y cuentos se multiplican, por ejemplo, en Villalón, Castiglione, Palmireno o Rufo. Véase Laspéras (1987: 90 y ss).

11. Véase Simón Díaz (1988).

12. No tengo en cuenta en este estudio el *Dechado de la vida humana moralmente sacado del juego del ajedrez*, 1549, por ser traducción de Jacobo de Cessolis, *Libellum de moribus hominum* (XIII).

la traducción del *Asno de oro* (c. 1513), que hubo de significar para los lectores del tiempo una especie de marco novelesco con un nutrido conjunto de relatos insertos.¹³ Otra segunda etapa se extiende de 1550 a 1580, cuando se editan, si bien otras permanecen manuscritas,¹⁴ más colecciones de origen medieval, como el *Conde Lucanor* y el *Sendebor otra vez*, además de las primeras colecciones autóctonas. Una tercera sección, en fin, abarcaría de 1580 a 1600 y en ella se publican las colecciones de los *novellieri* italianos, mientras que en una cuarta y última, ya en el siglo xvii, aparecen los libros de Juan Eslava, Sebastián Mey y Cervantes.

Ahora bien, este conjunto de obras no constituye una mera construcción crítica, sino que representa la realidad lectora de un hombre de principios del xvii. Y así, precisamente, en un texto de 1605, la *Fastiginia*, de Tomé Pinheiro da Veiga, donde se describe la vida de la Corte en Valladolid, en una nómina de los libros más señalados de la ficción contemporánea, se nombran, aunque no en este orden que he planteado ahora,¹⁵ la traducción de Boccaccio (en la primera etapa), la edición de Don Juan Manuel, a Timoneda y Trancoso (de la segunda) y aún el libro de Straparola (de la tercera). No aparece, porque no es posible cronológicamente ninguno de la cuarta.

Con la mención de todos estos textos impresos resulta obligatorio resaltar como punto de partida la importancia de la imprenta, el mercado y consumo librario para el desarrollo de la prosa de ficción en general y de estas colecciones de cuentos más en particular, aunque, desde luego, lo que en el siglo xvi no es más que un pequeño atisbo,¹⁶ a partir del *Guzmán de Alfarache* se convertirá en la tónica constante.¹⁷ Y unido a este proceso de proliferación impresa se ha de observar otro fenómeno paralelo, que consiste en el progresivo interés por las formas escritas de la ficción, es decir, la novela,¹⁸ de ascendencia culta y libresca, frente a la dimensión oral de los cuentos de raigambre medieval. Un camino que desde el punto de vista de la significación o intención de las obras va dejando paso paulatino al mero entretenimiento desde la *didaxis*, por más que en España sea siempre relevante la pretendida ejemplaridad moral de las historias.

13. En este sentido Cristóbal (1970). Véase el título al efecto: «[...] en el cual se contienen muchas historias y fábulas alegres». Y también la referencia que hace Justina: «he leído enredos en *Patrañuelo*, cuentos en *Asno de Oro*».

14. Las colecciones de Tamariz y Salazar, como se estudia *infra*.

15. Exactamente: «y con él [el licenciado que venía con nosotros] perdimos las reliquias de los bienes de la corte y la más apacible conversación que se puede imaginar; porque en él tuvimos *Alivio de caminantes* [de Timoneda], *Flo-*

resta española [de Santa Cruz], *Viaje entretenido* [Rojas Villandandro], *Conde Lucanor*, Lope de Rueda, no haciendo falta con él *Jardín de flores* [Torquemada], *Entretenimiento de damas y galanes* [Straparola], *Novelas* de Boccaccio y hasta los cuentos de Trancoso», Pinheiro da Vega (1989: 275-276).

16. Por ejemplo, Núñez Rivera (2004).

17. Lo contextualiza, por ejemplo, Gómez Canseco (2011).

18. O bien *historias* para otros como Lobo o Trancoso.

Los cuentos orientales y sus impresos incunables

Una afán didáctico que ya se hace presente, por ejemplo, en la colección de cuentos más antigua de todas, la *Disciplina clericalis* (s. XII), que también es la primera obra, aunque solo en parte, bien es cierto, en pasar a las prensas, porque a pesar de no tener un marco muy elaborado, en su proceso de publicación se muestra una tendencia que parece ser constante en el transcurso de estas series narrativas desde la Edad Media al Renacimiento, cual es la simplificación o aligeramiento de las estructuras, incluida a veces la supresión de dichos encuadres, acaso por un cansancio de formas más complejas y la búsqueda de principios organizativos más simples. En verdad, la *Disciplina* no dispone de un marco muy formalizado, desde luego, sino que anuda los cuentos mediante el diálogo de un filósofo y su discípulo, o también de un maestro con su hijo, donde el primero enseña al segundo, conforme a un nutrido conjunto de sentencias y aforismos, propios de la literatura sapiencial de origen oriental, una materia dividida en epígrafes ordenadores, donde se van incrustando los treinta y cuatro cuentos de la colectánea.¹⁹

Por lo demás, dan consistencia al armazón general, un interesante prólogo de Pedro Alfonso, en realidad una pequeña poética de la literatura sapiencial,²⁰ y dos epígrafes relativos al *Temor de Dios*, que conforman un círculo coordinativo de significación espiritual. Pues bien, dentro de la serie de cuentos se articula una pequeña secuencia específica, central y subrayada en el conjunto, que se refiere a las malas artes de las mujeres, y que son precisamente, los textos más difundidos en Europa, a través del *Sendebär* o el *Corbacho*.²¹ Esta sección misógina funciona como una reduplicación del mecanismo de inserción general o de primer nivel, puesto que dispone de su propio relato marco, el cuento VIII, titulado *la voz de la lechuza*, y de una serie de engarces entre los cuentos, propiciados por el diálogo de maestro y discípulo.

Este maestro le refiere tres cuentos a su alumno, bajo el epígrafe *De las malas mujeres*, que son respectivamente los titulados *Ejemplo del vendimiador* [IX], *De la sábana* [X] y *De la espada* [XI], pero el joven, no satisfecho con la enseñanza, le pide más cuentos y entonces el sabio interviene de nuevo para contarle el relato XII, *el rey y su fabulista*,²² un *cuento de nunca acabar*, que abisma perfectamente la situación enunciativa dada entre ellos, trasunto a su vez de la pauta general. Entonces, el maestro accede a narrar dos relatos más largos

19. Véase Lacarra (1980). Además Alfonso (2005).

20. Dice el autor: «Por todo eso compuse mi librito, parte de proverbios de los filósofos y sus enseñanzas, parte de proverbios y consejos árabes, y de fábulas y versos y parte sirviéndome de las comparaciones con aves y animales»

(*Disciplina clericalis*, p. 44).

21. Para la transmisión de los cuentos de la *Disciplina* resulta fundamental la página personal de Carmen Hernández Valcárcel: www.chvalcarcel.es.

22. Una variante se encuentra en el *Quijote*, I, 20, el cuento de la pastora Torralba.

y complejos, con el propósito de saciar la curiosidad de su interlocutor. Son el cuento XIII (*Ejemplo de la perilla que lloraba*) y el XIV (*Del pozo*). Después se cierra la serie con otro epígrafe que funciona por contraste con la materia anterior, *De las mujeres buenas*, y que se materializa con el cuento XV (*Ejemplo de los diez cofres*), donde aparece una vieja que actúa correctamente conforme a su sabiduría innata de orden positivo, al margen por tanto de las artimañas femeninas.²³

Ahora bien, en la edición de *La vida del Ysopet con sus fabulas historiadas*, de 1482,²⁴ al incluirse veintidós de los relatos de Pedro Alfonso en *la Quinta sección de fábulas*,²⁵ donde se mezclaron de modo absolutamente heterogéneo con algunas facecias de Poggio Bracciolini (los relatos I, II, X, XX, XXI, C)²⁶, la secuencia misógina que vamos viendo se descabala por completo, puesto que los cuentos se desordenan, o se omiten definitivamente, perdiéndose por completo el engarce semántico del original latino.²⁷ De este modo, el acarreo indiscriminado del compilador castellano parece imponerse a la ponderación semántica de los cuentos, articulados por historias metaliterarias, frente a los de contenido novelesco, que en este batiburrillo no alcanzan una debida distinción.²⁸

Frente a la sencillez del soporte estructural de la *Disciplina*, convertido en mera yuxtaposición al final del siglo xv, como acabamos de ver, la primera colección en castellano, el *Calila e Dimna* (h. 1251), se caracteriza por poseer el marco más complejo de entre todos los libros de cuentos de procedencia oriental, ya que está constituido por encuadres sucesivos de distinta naturaleza. El primer marco (una introducción de Ibn Al-Muqaffa, el traductor árabe más los capítulos I a II²⁹) es de tipo histórico y explica el proceso de creación del propio libro en la antigua India, la búsqueda del mismo y su traducción al persa. En efecto, el rey persa Sirechuel envía al médico Berzebuey en busca del texto, ateniéndose al tópico del *viaje sapiencial*, motivo propio de la tradición hindú³⁰. Y más tarde, en un estrato temporal más cercano a los lectores, el traductor árabe correspondiente explica los pormenores de su función y las claves de la obra que presenta al público.

En la traducción castellana,³¹ sin embargo, se omite, o se ha perdido a lo largo de la transmisión, una pieza clave, que enlaza este marco histórico con el marco

23. Un cuento que por medio de su personaje auxiliar se concatena con la serie siguiente de casos de justicia: XVI (*De los toneles de aceite*) y XVII (*De la serpiente de oro*).

24. Lacarra (1996a). También con ediciones en 1488, 1489, y 1496.

25. Véanse las *Fábulas de Esopo*.

26. Véase Bracciolini (2008).

27. Del modo siguiente: IX=13 (*De la astucia e arte de la muger contra su marido viñadero*); X=14 (*De la muger del mercader e de su suegra*);

XI=10 (*De la muger moça e su marido e de la suegra e del adultero*); XII=8 (*La fábula de las ovejas*); XIII=11 (*De la vieja que engañaba la muger casta con la perrilla*); XIV [no aparece]; XV=2 (*De la pecunia encomendada*).

28. Téngase en cuenta Neugaard (2007).

29. En el *Calila* árabe son los capítulos IV, II y III, respectivamente: Benalmocaffa (2008).

30. Así en el *Bonium o Poridat de poridades*, como estudia Haro Cortés (1994).

31. Véase Lacarra (2006).

literario o ficcional, un preámbulo³² que refiere cómo el rey indio Dicelem pregunta a su filósofo Burduben las cuestiones que darán pie al insertado de los distintos capítulos, en los cuales se integran a su vez los relatos, que en muchas ocasiones albergan otros relatos... multiplicándose los reflejos en sucesión de cajas chinas. Nos encontramos, así pues, con una primera estructura de categoría histórico-legendaria, que, por lo demás, coincide en su proceder con la hipótesis sobre la génesis y transmisión del texto, la *teoría indianista*,³³ un encuadre que se concatena con el marco enunciativo, el más antiguo en el tiempo, puesto que es de tradición hindú, que sirve de engranaje a los cuentos. Después, el cierre en la traducción castellana incorpora incluso un último nivel en ese complejo entramado de cuadrantes sucesivos en su cronología, cuando en el *explicit* característico se hace referencia al rey Alfonso X, el promotor de dicha traducción: «Et fue sacado de arábigo en latín, et romançado por mandado del Infante don Alfonso [...]».³⁴

Por su parte, el incunable posterior de la obra, el *Exemplario sobre los engaños y peligros del mundo*, que se publica en 1493 y que conoce un asombroso éxito lector,³⁵ procede del texto latino que Juan de Capua tradujo desde el hebreo, representante de la versión occidental de la obra. Este nuevo traductor añadió cuatro cuentos de su cosecha³⁶—y la permutación y sustitución de cuentos es un resultado lógico del paso de las colecciones de unos contextos a otros como método de adaptarse al medio— y sobre todo injertó un nuevo prólogo (63), otro estadio más en el proceso de conformación del libro, en el que refiere su labor concreta dentro del complicado proceso creativo de la historia del compendio.

En definitiva, difícilmente se podrá encontrar otra obra donde quede autorretratado con un mayor detalle y pormenor el engranaje consecutivo de creaciones y traducciones y su transmisión, que conduce a la serie de los entes ficcionales. De hecho, esta singularidad debió de ser altamente llamativa para los autores italianos, a pesar de estar tan acostumbrados a estructuras correlativas de cuentos desde el *Decamerón*, de tal modo que recrearon el libro, asimilando así un tipo de *cornice* muy desemejante al de la tradición boccacciana.³⁷ Se trata de las obras de Firenzuola, *La prima veste dei discorsi degli animali*, (1548)³⁸ y de Doni, *La moral philosophia* (1552).³⁹ En esta última, donde se complementa el *Calila e Dimna* con una serie de tratados filosóficos, Doni fusiona y adapta los dos prólogos de la edición española (aunque no se trata de la *princeps*) e inter-

32. Capítulo I en la versión árabe.

33. Lo analiza Lacarra (1979).

34. *Calila e Dimna*, p. 355.

35. 12 ediciones hasta el XVI: 1509, 1515, 1521, 1531, 1534, 1546, la última exenta en 1547, además de las ediciones conjuntas con el *Ysopete historiado*, 1541, 1546, 1550, 1621. Véase Lacarra (2007).

36. «El papagayo acusador» y «La esposa infiel y el marido enfermo» (cap. II), además de «El hombre y la serpiente» y «La zorra que lisonjeó al gallo» (cap. IV) (*Calila e Dimna*, pp. 18-19).

37. Véase Lacarra (2008).

38. Firenzuola (1971).

39. Doni (2002-2003).

viene al comienzo de cada uno de los capítulos con la inclusión de preliminares, dedicatorias y cartas, dando lugar a la recreación de un contexto académico espurio: la Academia peregrina de la que es miembro. Además, añade dieciséis cuentos nuevos, cercanos a la novelística italiana, otorgándole un ropaje renovado a la vieja colección. En fin, esta italianización del *Calila* hará además un viaje de retorno, puesto que las dos novelas que acoge Mey en su *Fabulario* (8 y 28) proceden del texto de Doni, con lo que da una vuelta de tuerca a este proceso de hibridación de tradiciones.⁴⁰

En su versión occidental de los *Siete sabios de Roma*,⁴¹ la colección del *Sendebär* también se leyó enormemente en el Siglo de Oro.⁴² Esta serie de relatos es la que presenta una mayor imbricación semántica y estructural entre los cuentos y su marco, puesto que los primeros ejercen una función efectiva en la historia que se cuenta, como resultado de lo cual muchos de ellos reproducen o reflejan varios de sus aspectos narrativos. Por eso mismo, a lo largo de la tradición, las transformaciones sufridas en el marco se corresponden con la sustitución progresiva de los cuentos, más sofisticados incluso en la tradición occidental, como forma de pegarse mejor a las nuevas circunstancias.

Con todo, las versiones occidentales reducen el número total de relatos insertados y permutan su disposición con respecto al *Sendebär* oriental. Recordemos brevemente que en el segundo marco del siglo XIII se desarrolla el motivo conocido como *la mujer de Putifar*.⁴³ Una madrastra pretende seducir al príncipe, hijo de su marido, que, al oponerse a sus intentos lascivos, sufre la injuria de violación y debe guardar silencio durante siete días, a lo largo de los cuales es alternativamente defendido por los privados del rey y culpado por la malvada mujer.⁴⁴

A este tenor, los privados cuentan cada uno de ellos dos cuentos, uno con el objetivo de mostrar al rey que no debe incurrir en ira y dejarse guiar por sus impulsos incontrolados y otro segundo que pone de evidencia la maldad de las mujeres. La madrastra, por su lado, relata solo siete cuentos, aunque en realidad son cinco en la práctica, que van encaminados a advertir al rey sobre la culpabilidad de su hijo y el falso consejo de los privados, que habrán de ocasionarle la muerte. Esta alternancia jurídica entre la exculpación o la inculpación del príncipe se resuelve por fin al octavo día, cuando el joven recobra la palabra y cuenta cinco cuentos para mostrar la sabiduría que ha alcanzado en su proceso de aprendizaje previo.

La versión occidental, por su parte, reduce considerablemente el número de los cuentos, aunque desarrolla los componentes novelescos del marco, dándole mayor protagonismo a la emperatriz, aquí mujer de Ponciano, y restándosela

40. Váyase a Lalomia (2010).

41. González Palencia (1946) y Cañizares Ferriz (2011).

42. *Libro de los siete sabios de Roma*, 1510,

1530, 1538, 1583, 1595, hasta 18 ediciones.

43. Es decir, el primer marco.

44. Cándano Fierro (1998).

a los sabios, puesto que en ambos casos cuentan siete relatos, mientras que el príncipe Diocleciano aporta un solo cuento. Entre las tradiciones oriental y occidental únicamente se comparten los cuentos 2 (*Avis*), 9 (*Senescalus*), 11 (*Aper*) y 12 (*Canis*).⁴⁵ Precisamente los cuentos relatados por la madrastra son los que guardan un contenido en mayor grado especular con el marco. La mayoría de ellos está protagonizada por un rey que a su vez se deja asesorar por siete consejeros, tal como ocurre, por ejemplo, en los relatos XII (*Como por un exemplo de un emperador e de siete sabios suyos, porfió la emperatriz de aconsejar a su marido que matasse a su hijo*, González Palencia, 1946: 164) y XIV (9 del *Sendeban: Como por exemplo de un rey e su senescal, enduzía la emperatriz a su marido a que hiziese matar a su hijo prestamente*) de la colección occidental.

Puesto que la Emperatriz busca la muerte del príncipe, sus cuentos surgen de una clara *voluntad de especularidad*, por el intento desesperado de intervenir en la acción del rey antes de que el hijo hable. La motivación para los cuentos de los sabios parte de una finalidad contraria, la de calmar la ira del emperador y ganar tiempo con el fin de que el joven pueda expresarse. Por eso tienen que manifestar los engaños de las mujeres en general y de su esposa en particular. En este sentido, un tema recurrente, y reduplicador del marco, es, por ejemplo, la intervención en la trama de un personaje viejo que se casa con una mujer joven que lo engaña, como ocurre en cap. IX, cuento 3 (*Como el segundo sabio, por un exemplo de cómo una mala mujer engañó a su marido e le hizo poner en una picota...*).⁴⁶

Las colecciones medievales en el Siglo de Oro

A causa de todos estos componentes argumentales, el *Sendeban* fue convirtiéndose cada vez más en un auténtico *romance*, mejor y más trabado semánticamente, lo cual contribuyó a su éxito, gusto lector que se expande hasta el siglo XIX, cuando se pueden identificar pliegos de cordel con la historia marco.⁴⁷ En cierta medida, eso es también lo que ocurre con la versión que se publica en 1573, la *Historia lastimera del príncipe Erasto*,⁴⁸ texto que recrea una versión italiana precedente de muchísimo éxito: *I compassionevoli avvenimenti d'Erasto* (1542).⁴⁹

A estas alturas de siglo, y dada la mediación italiana, podemos apreciar cómo este libro de cuentos representa un producto híbrido entre la tradición oriental y las novelas de corte boccacciano (recuérdese el *Ysopete*), esquema que reproducen, por ejemplo, los cuentos 14 (*Zelus*), 20 (*Caepulla*), 21 (*Puer adoptatus*) o 23 (*Vaticinium*), totalmente ajenos al resto de las versiones conocidas. Podríamos

45. Los cuentos 11 y 12 en Erasto: véase *infra*. Véanse Lacarra (2005) y Orazi (2006).

46. O en Erasto, 12, *Tentamina (Thermo, philosopho, entretiene la execución el tercer día con el exemplo de un cauallero que se casó con una*

doncella moça, siendo ya viejo).

47. Lacarra (2005).

48. Hurtado de la Vera (1996).

49. Entre 1542 y 1566 aparecieron catorce ediciones.

considerarla, así pues, como una auténtica colección de novelitas, previa a las primeras traducciones de los *novellieri*, ya en la década siguiente,⁵⁰ un aspecto que apenas ha sido considerado desde esta perspectiva. Más en concreto, en esta obra tiene por primera vez su aparición, al menos en lo que se me alcanza, un mecanismo novedoso para la incorporación de los hiporrelatos.

Decíamos anteriormente que los cuentos se refieren generalmente por parte de un narrador que habla en presencia como mínimo de un interlocutor. Pero podría darse la circunstancia de que la narración de ese relato tuviera que producirse en ausencia del destinatario y entonces la única forma posible y verosímil, que por otro lado refleja el proceso comunicativo presente en cualquier obra narrativa, es escribirlo y, en este caso, enviarlo mediante carta al remitente lejano. Esta utilización de la epístola como medio de expresión de diversos asuntos es una práctica utilitaria que se convierte en un medio narrativo de alto rendimiento en la ficción contemporánea, por ejemplo en la tradición de la ficción sentimental.⁵¹

Y así la emperatriz, ahora Afrodisia, requiere eróticamente al príncipe Erasto, que no está en palacio, mediante una carta de amores. Y siguiendo el mismo procedimiento, remite una carta al emperador Diocleciano, ausente de Roma, donde le transcribe el cuarto cuento (Capítulo 15 [Gaza]: *Vase fuera de Roma Diocletiano por se quitar de los embates de Aphrodisia, la qual con una carta de un exemplo de dos thesoreros d'el rey de Egypto, le atrae de nuevo a su propósito*). La necesidad narrativa de verosimilitud, y por qué no también el juego especular del libro dentro del libro, reitera el modo de integración y el séptimo de los sabios, que se encuentra ya en prisión, y por ello aislado, envía su cuento escrito en una carta dirigida al Rey (Capítulo 20 [Caepulla]: *Presos los philosophos, por vna carta de uno d'ellos se detuvo de nuevo la execución en el día séptimo*).⁵² Esta modalidad de inserción de los relatos me parece de una importancia decisiva, porque muestra el proceso paulatino de incorporación de los cuentos al ámbito de la escritura y de la lectura en voz baja y privada (no de otro modo leerían sus cartas el príncipe y el rey) desde los supuestos iniciales de la realización exclusivamente oral. Se trata de un pequeño botón de muestra de una tendencia que en momentos posteriores habrá de conocer una rentabilidad excepcional.

En lo referente a su paso a las prensas, con la más importante colección de cuentos medievales, *El conde Lucanor*, va a ocurrir algo parecido a lo que se apreciaba en la *Disciplina*. Sorprendentemente, se publicó muy tarde, en 1575, y al cuidado de Argote de Molina,⁵³ quien eliminó completamente las sutilezas estructurales y especulares del libro de don Juan Manuel, comenzando por la desmembración del entramado didáctico del conjunto, puesto que solo publicó los

50. De los cuales se tratará *infra*.

51. La pauta para ese tipo de correspondencia habrá de ser la *Cárcel de amor* (1492). Y repárese

se en Ruiz Pérez y Víctor Infantes (2011).

52. Véase González Palencia (1946).

53. Véanse Orobigt (1992) y Baldissera (2004).

cuentos (cuarentainueve en su edición), desdeñando la segunda parte de carácter sapiencial, un grado más elevado en el propósito docente del autor. De nuevo la complejidad de las estructuras de tipo oriental se reduce a un esquema carente de engranajes narrativos de distinto nivel. Pero ciñéndonos ahora al libro de cuentos, hay que destacar, frente a lo que se pensaba comúnmente —esto es que el único marco narrativo, mínimo por tanto, era la conversación entre Patronio y Lucanor— toda una serie de engarces implícitos, surgidos de la disposición estudiada de los cuentos y de su misma temática, que reitera especularmente la relación entre consejero y aconsejado. Resumiendo muchísimo, se podrían establecer cinco secuencias de diez cuentos cada una, que van modelando los avatares de esa relación, un andamiaje que se apuntala con el relieve argumental de ciertos cuentos estratégicamente situados, los cuales reproducen especularmente la situación enunciativa general. Así ocurre con los cuentos iniciales del conjunto,⁵⁴ 1 (*Lo que sucedió a un rey y a un ministro suyo*), 2 (*Lo que sucedió a un hombre bueno con su hijo*) y 3 (*Lo que sucedió al rey Ricardo de Inglaterra cuando saltó al mar para luchar contra los moros*),⁵⁵ los finales 48 (*Lo que sucedió a uno que probaba a sus amigos*), 49 (*Lo que sucedió al que dejaron desnudo en una isla al acabar su mandato*) y 50 (*Lo que sucedió a Saladino con la mujer de un vasallo suyo*), y el central, 25 (*Lo que sucedió al conde de Provenza con Saladino, que era sultán de Babilonia*).⁵⁶

Argote no fue capaz de apreciar, o simplemente no quiso hacerlo, estas sutiles relaciones narrativas, o bien decidió intervenir radicalmente en la disposición de los cuentos, aplicando un criterio totalmente diverso y, al parecer, en consonancia con el contexto de edición del libro. Es posible que el modelo organizativo seguido por el erudito sevillano parta del grado de verosimilitud de los cuentos, tal como parece desprenderse del prólogo. De tal modo, primero se dispondrían los relatos de carácter histórico, luego los más literarios y finalmente las fábulas. Dice en el prólogo *Al curioso lector* que «[...] el autor en esta diuersidad de exemplos e historias que aquí se tratan, se acomodó al menester y prouecho de todos, dando buen sabor y condimento al rigor de los exemplos⁵⁷ con la narración de graciosos cuentos y casos notables, [...] algunos sucessos famosos de reyes y caualleros castellanos».⁵⁸

Esta tripartición casaría con lo que apunta el inquisidor que revisó el texto, el Dr. Heredia, que según él, aparece conformado por «algunas historias antiguas, exemplos y fábulas moralizadas, a manera todo de consejos provechosos»

54. Véase Don Juan Manuel (1994) y Lacarra (2006b).

55. La función especular con el todo se produce a partir del papel del consejero y el aconsejado, referente a la esfera regia en 1 y 3, y a la privada en 2.

56. Existe una relación temática evidente en-

tre los cuentos 25 y 50, puesto que tienen a Saladino como protagonista. Por su parte, el 50 es recreación del motivo de *la huella del león*, como el primero de los cuentos en el *Sendebat* castellano.

57. Luego se refiere a *fábulas*.

58. *El conde Lucanor*, ed. Argote, f. IIIv.

(f. II), repitiendo en cierta medida la clasificación antigua del *Disciplina*. Es verdad que los primeros cuentos corresponden a casos particulares de caballeros de Castilla [capítulos 1-22: XLI, XV, XLIV, III, XXVII, XXV, XXXII, XX, IX, XL, XLVII, L, XI, XXX, XIV, XVIII, XVIII, XXI, XXIV, XXXI, XXXIII, XXXVII], mientras que a partir del capítulo 23 (*Del rey y su privado*, I) se intercalan los restantes,⁵⁹ siendo el último (cap. 49) el cuento XLV. De hecho, los cuatro primeros cuentos (XLI, XV, XLIV, III) tienen como protagonista a Fernando III, patrón de Sevilla, que aparece claramente exaltado, en consonancia además con el contexto eufórico por la victoria en Lepanto (1571).

Sea como fuere, Argote impuso a la colección unos criterios organizativos totalmente ajenos a la intención de don Juan Manuel, que había creado, en realidad, un producto contaminado entre las tendencias occidentales y la simplificación propia del ámbito occidental, mezclando también cuentos procedentes de ambos espacios.

En la órbita italiana

Con el *Erasto* y el *Conde Lucanor* nos hemos situado a la altura de los años setenta. Pero antes, en 1567, Timoneda había publicado ya su *Patrañuelo*, por más que no arroje sus cuentos con un marco narrativo.⁶⁰ Los presenta en sucesividad, y como módulos independientes y dispares, lo mismo que ocurre con las *Contos e Historias* del portugués Trancoso (1575).⁶¹ Para ver en las prensas españolas colecciones de cuentos insertados en un marco englobador hay que esperar a las traducciones de los seguidores italianos de Boccaccio, entre los cuales, a la postre, se encuentra el propio Timoneda.

La traducción del *Decamerón* había aparecido muy pronto (Sevilla, 1496), pero, al igual que ocurre con Don Juan Manuel, en ella quedaba alterada considerablemente la estructura del original, porque se elimina la división en Jornadas y se establecen permutaciones en el orden de las novelas de modo caprichoso, desorden que Menéndez Pelayo⁶² achacaba a que los manuscritos estaban encuadrados. También se suprime la mayor parte de los prólogos y epílogos que separan y articulan las novelas y se cambian los nombres de los reyes de cada jornada y de los narradores, además de eliminar los pasajes escabrosos.⁶³

A pesar de todo, el marco narrativo del *Decamerón*, la narración de diez cuentos durante otras tantas jornadas en boca de unos cortesanos que se refugian en el campo para huir de la peste que asola Florencia, absolutamente dis-

59. Son los cuentos: I, II, IV, V, VI, XXXVIII, VII, VIII, X, XII, XIII, XVII, XIX, XXIII, XLVIII, XXII, XLVI, XLIX, XLIII, XXVI, XXIX, XXXIV, XXXV, XXXVI, XXXIX, XLII, XLV.

60. Así pues, no me extendiendo más sobre esta

colección, fuera de mi propósito.

61. Véase Donati (1983).

62. Menéndez Pelayo (2008).

63. Precisamente critica esta traducción el propio Doni en la *Zucca*, 1551. Hernández Esteban (2002).

tinto a los encuadramientos orientales que hemos ido viendo, no obtuvo apenas repercusión en los textos españoles del siglo XVI. No embargante, la evidencia y reiteración de ese esquema narrativo decameroniano se plasma inicialmente con la traducción⁶⁴ de los libros de Straparola (traducido por Truchado: *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*, 1580, pero impresa ya 1578 y acaso escrita en 1569⁶⁵) y Giraldi Cinthio (*Primera parte de las novelas*, 1590), y en menor proporción con la de Bandello (*Historias trágicas ejemplares*, 1589), el más influyente de los tres, puesto que se separa del criterio boccacciano.⁶⁶

En efecto, en la colección de Straparola⁶⁷ los narradores huyen de Milán a Murano, en Venecia, y se reúnen en las noches de Carnaval para contar sus historias, mientras que los de Cinthio huyen de Roma a Marsella, a consecuencia del Saco y en la nave que los conduce a su destino cuentan historias como pasatiempo. Bandello, por su lado, siguiendo a Masuccio, que no usó de marco constructivo en su *Novellino*, solo aportó un prólogo general, los sumarios de las novelas y las precedió de una epístola dedicatoria. Por lo demás, estas piezas faltan en la traducción francesa y también en la muy selectiva española, que procede de ella. El apreciable número de reediciones de estos textos indica un gran gusto lector de los mismos y, por consiguiente, una influencia importante en los autores del tiempo, muchos de los cuales, de todas formas, los habían podido leer en italiano, tanto a Boccaccio,⁶⁸ como a sus sucesores del XVI. De hecho otros autores muy influyentes, como Masuccio Salernitano o Sercambi no llegaron a traducirse nunca.

Muy a despecho de la relevancia de la imprenta para la difusión y lectura de las obras de entretenimiento, algunas colecciones de textos no fueron impresas, no sabemos muy bien por qué causa, pero tal vez por motivos del celo en el control inquisitorial después de 1559, sobre todo teniendo en cuenta el prejuicio moral generalizado contra las obras de ficción y mucho más si cabe contra las novelas de corte boccacciano.⁶⁹ Quedaron manuscritas las novelas en verso del licenciado Tamariz,⁷⁰ que no se unen mediante coordinación narrativa, y eso mismo ocurrió con una obra menos conocida, que, sin embargo, se presenta como la colección original que construye una de las estructuras relacionantes más complejas e interesantes.

Se trata de las *Diez Novelas* de Pedro de Salazar,⁷¹ historiador de Carlos V y Felipe II, en realidad la *Primera parte* de una proyectada colección que con-

64. Para el estudio de tales traducciones resulta imprescindible González Ramírez (2011).

65. González Ramírez (2011: 1225-1227).

66. Véase Foti (2010).

67. Straparola se reeditó en 1580, 1582, 1583, 1598, 1612; Bandello en 1590, 1603. Véase González Ramírez (2011).

68. Véanse últimamente: Profeti (2003), Ruffi-

natto (2006), Conde López (2007), Valvassori (2010).

69. Boccaccio pasó inmediatamente al *Índice* de Valdés.

70. Tamariz (1974).

71. Sito ahora en la Fundación Bartolomé March de Palma de Mallorca, ms. con signatura B89-VI-05. Dio por primera vez noticias de la obra Blecua Perdices (1983).

tendría finalmente treinta cuentos,⁷² siguiendo el modelo boccacciano de las décadas de relatos y más concretamente el presupuesto de Grazzini, il Lasca y Fortini, en tres jornadas.⁷³ La cronología de esta *Primera parte* ha de ser de entre 1563 y 1566,⁷⁴ anterior, de cualquier forma, al libro de Timoneda. Salazar se muestra con orgullo de pionero, haciendo uso de uno de los tópicos metaliterarios más frecuentes en la novelística breve hasta Cervantes, cuando afirma en su *Dedicatoria* a Felipe II:

Y puesto que ningún español, que yo sepa, hasta agora haya escrito en este género de escritura, no vendo mi invención por nueva, pues es notorio que de muchos tiempos atrás otros muchos y muy graves autores aprobaron y usaron el escribir cuentos, y otros consejas y novelas (f. 3).

Este prurito de iniciador me lleva a pensar que no se había podido publicar *El Patrañuelo*, de clara ascendencia italianizante. También los cuentos de Salazar se asemejan o tienen como claro modelo (por ejemplo, el tercero de ellos⁷⁵ se basa en una novela de Bandello)⁷⁶ las novelas italianas, pero, sin embargo, la enmarcación, o mejor dicho, el entramado múltiple que las engarza parece seguir sobre todo los modelos patrimoniales que hemos ido analizando hasta ahora, dando cauce a una suerte de hibridismo observable desde las versiones de las obras medievales. Precisamente, la *Dedicatoria* a Felipe II mencionada, constituye, como en el *Calila*, el primer marco, de índole histórica o referente al autor, o más propiamente a las relaciones del autor con el rey, puesto que éste le confiesa, en una especie de *recusatio* de la obra histórica frente a la ficción (interesante apuesta por el entretenimiento en un contexto adverso), que su intención al ofrecerle estos cuentos ha sido recrearlo honestamente para evadirlo de la pesada carga del gobierno, siguiendo un programa literario de adhesión a los monarcas perfectamente diseñado y con miras tal vez a conseguir el puesto de cronista oficial que se le resistía.

Porque el ocio y la diversión, como aconsejan los autores didácticos desde la Edad Media, son tan necesarios como las cosas de utilidad. Por eso al presente no le dedicará una crónica histórica sobre su padre el Emperador, según ha he-

72. Argumenta: «E puesto que, con la ayuda de Dios, mis cuentos llegarán a número de treinta, los he repartido en tres partes, para servir a V. M. con ellos en tres pedazos, porque de los ver todos juntos en un cuerpo no se harte y enfade, como suele acaecer a los que ven a la mesa, donde a comer se asientan, todos los platos y servicios juntos» (3v). He podido identificar otras cuatro de esas hipotéticas veinte novelas, de las que dieron noticia Vallín y Avenzoa (1992). Está en prensa una edición a mi cargo

de las trece *Novelas* en Cátedra.

73. *Le cene* de Anton Francesco Grazzini (il Lasca) y por otro, *Le piacevoli e amorose notti dei novizi* de Pietro Fortini.

74. Núñez Rivera (2010: 60-65).

75. *De cómo una moza principal fue falsamente acusada de adulterio y lo que sobre ello sucedió*.

76. II, 44 sexta de las traducidas en la edición española, que fue versionada más tarde por Timoneda en la *Patraña* VII y por Alonso de la Vega en *La duquesa de la Rosa*.

cho ya en dos ocasiones⁷⁷ y aún habrá de hacer *a posteriori*,⁷⁸ sino esta humilde, aunque eso sí, honesta colección de cuentos, para que la lea privadamente, lo recalco, y se distraiga. Además, Salazar comienza el prólogo con la referencia a un pastor, trasunto de él mismo, que agasajó en un momento dado al rey Jerjes, monarca mítico que se equipara entonces con el actual rey. En ese pequeño espacio de la *Dedicatoria* aparecen nada menos que tres monarcas, reflejos los unos de otros: Jerjes, Carlos y Felipe.

Salazar le llama al marco englobador, *Fundamento de la presente obra*, y ahí narra la historia que da a lugar a los diez cuentos subsiguientes. Pues bien, Evrigo, un monarca, antecesor de Rodrigo, y por tanto también previo a Felipe II («muy justiciero y humano, afable y dadivoso, y por esto de todos sus vasallos amado, servido y obedecido con voluntad crecida y lealtad entera», f. 3) cae muy enfermo y solo logra restablecerse al borde de la muerte por la intervención providencial de Dios. En esas, un médico suyo le aconseja que se desplace de Toledo a Granada en busca del buen clima. Es entonces cuando el rey piensa que él y su comitiva han de tener «alguna manera de pasatiempo; oír contar algunos cuentos gustosos y apacibles, porque para en camino no hay pasatiempo más aparejado y más consumidor del trabajo que este» (ff. 5v-6), acogiéndose, por supuesto, a la vieja consigna del *Alivio de caminantes*. El rey establece un premio para aquel cortesano que cuente la mejor historia y también designa a los jueces que han de formar el jurado oportuno. Se preocupa además por dictaminar el orden de intervención de los narradores, con lo que, en realidad, es el responsable de la disposición de los relatos.

A poco que comparemos entre la *Dedicatoria* y el *Fundamento* nos percataremos de que se establece una relación especular, en cierta forma similar a la del *Calila*, puesto que, en el nivel de la ficción, el rey Evrigo es un trasunto del propio Felipe, de quien es incluso antecesor en la monarquía de España, poniéndose así de relieve el gusto goticista del monarca, de la misma forma que los cortesanos que lo reconfortan en el camino reiteran la función lúdica de Salazar, quien escribe para solazar al rey de entre tantas preocupaciones. En los dos casos, además, los cuentos obtienen una función terapéutica.

Todos estos anillos concéntricos o sustratos temporales, de Jerjes a Felipe II, constituyen una especularidad de naturaleza cronológica, muy distinta de

77. *Historia y primera parte de la Guerra que don Carlos, Quinto Emperador de los Romanos, Rey de España y Alemania, movio contra los Principes y Ciudades rebeldes del Reyno de Alemania y sucessos que tuvo, Nápoles, Pablo Sukanappo, 1548 y la Hystoria de la guerra y presa de África, con la destruycion de la villa de Monazter y ysla del Gozo y perfida de Tripol de Berberia, con otras muy nuevas cosas, Nápoles, mastre Matia (Ma-*

tia Cancer de Brescia), 1552.

78. *Hispania Victrix. Historia en la qual se cuentan muchas guerras succedidas entre Christianos y infieles assi en mar como en tierra desde el año de mil y quinientos y quarenta y seys hasta el de sessenta y cinco. Con las guerras acontecidas en la Berberia entre el Xarife y los reyes de Marruecos, Fez y Velez, Medina del Campo, Vincente de Millis, 1570.*

la de tipo espacial que se establece entre los cuentos y el marco, y que tiene un modelo en las colecciones orientales, comenzando por la importancia de la figura del rey en cuanto que mandatario y receptor del acto narrativo, como ocurre, por ejemplo, en el *Libro de los doce sabios*, el *Calila*, o los *Castigos de Sancho IV*. Una figura de rey que se proyecta asimismo en el interior de las novelas, muchas de las cuales están protagonizadas por monarcas godos, antecesores del rey Evrigo, o bien por monarcas del tiempo de Jerjes.⁷⁹

Las novelas por su parte, que como dice el propio autor obedecen a dos modelos, siendo unas de amores, de corte fundamentalmente bizantino,⁸⁰ y otras más humorísticas⁸¹ («invenciones amorosas» y «materias de donaire y sal», dice él)⁸², guardan entre sí marcas argumentales e instancias narrativas que las engarzan y determinan su estructura. Por ejemplo, muchos de los cuentos, y desde luego, el primero y el último, que funcionan así pues, como una especie de *cornice*, desarrollan un tema legal, un juicio en toda regla,⁸³ y reflexionan sobre los problemas de la correcta aplicación del derecho, un interés que se deja entrever o se evidencia de modo palpable en la mayor parte de las historias, interés acaso proveniente de la familiaridad con los libros o estudios de su hijo Eugenio, profesional de las leyes.

Ese aspecto legal constituye, asimismo, el eje del marco narrativo, puesto que el rey instaura un premio que habrá de repartirse en un concurso resuelto por unos privados de la corte, muy paralelos en su función a los personajes de los textos medievales, sobre todo cuando toman la palabra para extraer consecuencias sobre los cuentos, que comentan con el rey. Por poner otro caso, en fin, también el procedimiento temático de la resolución providencialista de los problemas resulta ser un elemento recurrente en muchos de los relatos,⁸⁴ de igual forma que la intervención divina ha operado el restablecimiento del rey.

79. Véase Núñez Rivera (2010: 79-82, «Los géneros de las novelas»). Sobre todo en VIII (*De cómo por la maldad de un traidor un rey y un fiel vasallo suyo padecieron muchas fatigas y trabajos*).

80. Bizantinos, sobre todo VI (*De cómo una princesa italiana fue cautiva por un cosario africano y ella cativó con su hermosura un gentil mozo español que padeció por ella muchas fatigas*) y 7 (*De cómo un caballero español enamorado de una dama extrajera que vio en cierta romería se fue a la servir y del suceso que en sus amores tuvo*).

81. Humorísticas: sobre todo V (*De cómo un caballero casó con una señora, la cual, después del muerto fue requerida de amores por dos personas de mucha autoridad y lo que con ellos sucedió*) y IX (*De ciertas burlas que hicieron unos estudian-*

tes una noche a ciertas personas diversas).

82. Exactamente: «E así, puesto que en esta obra haya algunas invenciones amorosas y otras materias de donaire e sal, procuré yo escribir por términos tan moderados y palabras tan medidas que espero en Nuestro Señor no se notará en ellas alguno de los dichos escesos» (3v).

83. El derecho es tema básico en los relatos: I (*De cierta cuestión que tuvieron con unos gentiles hombres cuatro soldados que de la guerra venían*) y X (*De cierto pleito y contienda que hubo entre tres hermosas ninfas y cómo fueron ante la diosa Venus que las juzgase y las sentencias que sobre ello se dieron*).

84. Sobre todo en II (*De cómo un mozo no quiso fiar de su padre cierta hacienda que le daban y la confió de un amigo suyo*)

Hacia Cervantes

Ninguna de las colecciones autóctonas, y por supuesto no lo hace esta última de Salazar, se acoge al modelo boccacciano. Ello es evidente. La primera adaptación en estricto sentido de un marco similar se da en las *Noches de invierno* de Juan Eslava en 1609, inaugurando una tendencia que habrá de ser enormemente fructífera en las colecciones del siglo xvii.⁸⁵ El marco interlocutivo de la obra se trata de un diálogo entre varios personajes (Leonardo, Fabricio, Silvio y Albanio) cuya conversación no solo engarza diez cuentos («Historias antiguas», de vidas y costumbres antiguas con vocablos presentes) sino que estos aparecen rodeados de mucho material enciclopédico y comentarios de acarreo sobre filosofía natural, emitidos después de la narración de los relatos, un recurso que recuerda a esa mezcla de ejemplos y sentencias de los libros medievales.

Durante tres noches de carnaval en Venecia, contenidas en cuatro diálogos) los personajes se reúnen en la sobremesa en casa de cada uno de ellos, que narra por turno para contar historias de muy diversa procedencia, pero de ascendente comúnmente italiano.⁸⁶ Hasta aquí no se distinguiría ningún elemento muy digno de mención, pero hay una particularidad que me parece muy significativa y novedosa. Porque los personajes dicen que las historias que cuentan las han leído y retenido *ex profeso* en la memoria para comunicarlas en la conversación. Un acto de memorización de las lecturas de textos impresos, que llevan haciendo desde antes de las reuniones que presenciamos en la obra y que seguirán ejercitando después de la tercera noche. Si quieren reanudar sus encuentros narrativos tendrán que aprenderse historias nuevas. Así pues, el diálogo de Eslava es solo un pequeño trecho temporal de una costumbre de leer, memorizar y narrar que se reitera hacia infinito: el mecanismo de abismamiento en esta especie de *opera aperta*, con un marco narrativo sostenido en el tiempo, llega a unas dimensiones insospechadas por imposibilidad de calibrar exactamente los límites.

Unos límites que tampoco se precisan en la colección de Cervantes. Haciendo caso omiso de la tradición patrimonial y del modelo italiano, don Miguel no eligió un marco narrativo al uso para agrupar sus *Novelas ejemplares*, sino que prefirió una sutil, y por ahora desconocida,⁸⁷ sutura entre las piezas, que constituyen, como él mismo dice en el prólogo, una *mesa de trucos*, donde obtienen significación todas juntas, tanto como cada una de por sí. Esta oposición metaliteraria resulta ser el trasunto de la concepción problemática que tiene Cervantes sobre la naturaleza literaria de la colección de novelas, que pueden ser «pegadizas» o bien, sueltas (como dice en el *Quijote*),⁸⁸ refiriéndose a la estructura orgánica de una colección unitaria frente a la dislocación sin coherencia de la

85. Eslava (1982).

86. A partir de Barella (1985).

87. No trataré de este aspecto tan controver-

tido, sino que remito al artículo de Antonio Rey Hazas en este volumen.

88. *Don Quijote*, p. 980.

diversidad novelesca.⁸⁹ Y Cervantes parece decantarse por esta segunda opción, posibilidad desordenada que sintetiza en el término *pepitoria* con el que califica a la obra:

Y así te digo otra vez, lector amable, que destas novelas que te ofrezco en ningún modo podrás hacer pepitoria: porque no tienen pies, ni cabeza, ni entrañas, ni cosa que les parezca. Quiero decir que los requiebros amorosos que en algunas hallarás son tan honestos y tan medidos con la razón y discurso cristiano, que no podrán mover a mal pensamiento al descuidado o cuidadoso que los leyere.⁹⁰

Ahora bien, Cervantes, no desdeñó del todo el procedimiento de coordinación,⁹¹ puesto que hizo uso del viejo esquema de las cajas chinas al ofrecer las dos últimas novelas de la serie, muy dispares en su naturaleza y extensión, pero incluida una dentro de la otra. El alférez Campuzano, protagonista de la primera novela, *El casamiento engañoso*, tiene escrito un *Coloquio* entre dos perros, Cipión y Berganza, en que este segundo cuenta su vida a Cipión en primera persona. Esa narración oral ha ocurrido la penúltima noche que estuvo internado en el Hospital de la Resurrección de Valladolid y él la ha oído de modo no muy fidedigno y la ha transcrito en un cartapacio.

Este texto se lo da al otro personaje de la primera novela, el licenciado Peralta, que lo va a leer recostado y en voz baja. La especularidad entre la función respectiva de los perros y la del alférez y el licenciado resulta evidente. Mientras, el alférez se queda dormido, por lo que Peralta la tiene que leer de un tirón, sin preguntarle nada, porque solo se despertará cuando acabe su lectura. Esa lectura íntima y privada de Peralta es la que posibilita a su vez nuestro conocimiento de la historia del perro Berganza.

Esa propuesta de Cervantes resulta muy novedosa con respecto a lo que hemos visto, aunque las cartas del Erasto podrían considerarse un adelanto, porque se hace uso ya directamente de la lectura en voz baja por parte de un personaje (en el *Quijote*, la *novela del curioso impertinente* se lee a partir de un cartapacio pero en voz alta) como medio de dar cauce de expresión a la historia. Ya no se trata de un cuento oído o leído y luego aprendido para desarrollarlo en público. Ahora el lector se aísla para conocer el contenido de las páginas escritas y Cervantes con maestría suprema deja dormido al autor con la idea de que no pueda intervenir, ni comentar, ni apostillar lo escrito.

Este autor promete, incluso, que va a escribir la segunda historia, la de Cipión, que oyó la última noche en el Hospital. Pero esa segunda noche no

89. Lo explica Sola (2006).

90. Cervantes, *Novelas ejemplares*, pp. 17-18.

91. «Heles dado el 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 no 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» (*Novelas ejemplares*, p. 18).

llegamos a conocerla: queda como una proyección hacia el futuro, trazando unos puntos suspensivos, una duplicación del mismo proceso que se narra en la Novela-Coloquio. Una apertura narrativa ésta que nos recuerda, por cierto, el procedimiento que hemos visto ya en las *Noches de invierno* de Eslava. Después de cuatro siglos de colecciones de relatos con marco, Cervantes decide eliminar el andamiaje ficticio para su serie de novelas, aunque lo incorpora en el punto y final, de tal modo que se proyecta al conjunto. En las dos novelas integradas del *Casamiento* y el *Coloquio*, como siempre en Cervantes, van reunidos, pero renovados hasta hacerlos difícilmente reconocibles o imperceptibles los mecanismos literarios avalados por la tradición.

Y es que en el espacio temporal que se desarrolla de la Edad Media al Siglo de Oro se pueden identificar algunos de los elementos que intervienen en el progresivo éxito del género y que tienen enormemente que ver con el triunfo paulatino de la escritura y la imprenta frente a la oralidad percedera. Es la era del escritocentrismo.⁹² Todo libro de cuentos textualiza la ficción conversacional de referir historias y de oírlas oralmente. En las primeras agrupaciones los cuentos se dicen (bien leídos o bien memorizados) y se oyen en voz alta, y de ese modo se enteran todos los presentes y también nosotros como lectores.

Pero a partir de la mitad del xvi el mero sonido, efímero, deja paso al poder de la vista, que propicia una mayor asimilación de los contenidos, mediante la lectura en voz baja. De un acto social y colectivo el cuento se va perpetuando poco a poco como un producto literario y por ello escrito. Y esta realidad presente en el auge de la imprenta se refleja especularmente y se abisma en el espacio ficticio de las colecciones mismas, como hemos ido comprobando en el *Sendebarr*, en Eslava y sobre todo en Cervantes.

En definitiva, son estas unidades literarias superiores y complejas las que propician que los cuentos, insignificantes e insuficientes en su mera individualidad, adopten una significación mucho más intensa, por contigüidad con otros cuentos y por analogía o diferencia con el marco, reflejando como en un espejo aspectos de ese espacio literario que en la mayor parte de las ocasiones reitera a su vez los sucesos y procesos de la vida.

92. Para «la novela como género de escritura» resulta fundamental Laspéras (1999: 309-313).

Bibliografía

- ALFONSO, Pedro, *Disciplina clericalis*, Palencia, Simancas ediciones, 2005.
- BALDISSERA, Andrea, «Argote de Molina editore del *Conde Lucanor*: un fortunato repêchage anticuario», en Luisa Secchi Tarugi, ed., *L'Europa del libro nell'età dell'umanesimo. Atti del XIV Convegno Internazionale (Chianciano, Firenze, Pienza 16-19 luglio 2002)*, Florencia, Franco Cesati editores, 2004, pp. 397-407.
- BARELLA, Julia, «*Las Noches de Invierno* de Antonio de Eslava: entre el folklore y la tradición erudita», *Príncipe Viana*, XLVI, 175 (1985) 513-565.
- BENALMOCAFFA, Abdalá, *Calila y Dimna*, Madrid, Alianza, 2008.
- BLECUA PERDICES, José Manuel, «Notas para la historia de la *novela* en España», en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, II, 1983, pp. 91-95.
- BRACCIOLINI, Poggio, *Libro de chistes*, ed. Carmen Olmedilla, Madrid, Akal, 2008.
- CACHO BLECUA, J. Manuel y LACARRA, M. J., eds., *Calila e Dimna*, Madrid, Castalia, 1984.
- CÁNDANO FIERRO, Graciela, «Tradición misógina en los marcos narrativos de *Sendebar* y *Calila y Dimna*», en Aengus M. Ward, Jules Whicker y Derek W. Flitter, eds., *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Birmingham, 21-26 de agosto de 1995*, Birmingham, Universidad de Birmingham, 1998, pp. 99-105.
- CÁNDANO FIERRO, Graciela, *Estructura, desarrollo y función de las colecciones de exempla en la España del siglo XIII*, México, UNAM, 2000.
- CAÑIZARES FERRIZ, Patricia, *Traducción y reescritura. Las versiones latinas del ciclo Siete sabios de Roma y sus traducciones castellanas*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, Diputació de Valencia, 2001.
- CERVANTES, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998.
- CERVANTES, Miguel de, *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, Barcelona, Crítica, 2001.
- CONDE LÓPEZ, Juan Carlos, «Las traducciones del *Decamerón* al castellano en el siglo XV», en María de las Nieves Muñiz Muñiz, ed., *La traduzione della letteratura italiana in Spagna (1300-1939). Traduzione e tradizione del testo. Dalla filologia all'informatica*, Barcelona, Franco Cesati Editore/Universidad de Barcelona, 2007, pp. 139-156.
- CRISTÓBAL, Vicente «Tratamiento del Mito en las *Novelle* de las *Metamorfosis* de Apuleyo», *Cuadernos de Filología Clásica*, 10 (1970) 309-373.
- DON JUAN MANUEL, *El conde Lucanor*, ed. Guillermo Serés, Barcelona, Crítica, 1994.
- DON JUAN MANUEL, *El Conde Lucanor*, ed. facsímil Enrique Miralles, Barcelona, Puvill, 1978.
- DONATI, Cesarina, «Trancoso traduttore di Timoneda», *Arquipelago*, 5 (1983) 65-94.

- DONI, Anton Francesco, *Le novelle*, Roma, Salerno, 2002-2003.
- ESLAVA, Juan, *Noches de invierno*, ed. Julia Barella, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1982.
- Fábulas de Esopo*, ed. facsimilar de la primera edición de 1489, Madrid, Real Academia 1929.
- FIRENZUOLA, Agnolo, *Le novelle*, Roma, Salerno, 1971.
- FOTI, Vittoria, «Relecturas del *Decameron* y del *Amadís de Gaula* en Matteo Bandello», *Cuadernos de Filología Italiana. Relecturas de Boccaccio: narrativa de los Siglos de Oro, cine y teatro. Actas del Congreso Internacional Complutense (28-30 de abril de 2009)*, Volumen extraordinario (2010) 29-41.
- GÓMEZ CANSECO, Luis, «La invención del libro gordo: pícaros, pastores y caballeros en pos de la novela», *Nuevas trazas para la ficción de pícaros. Ínsula*, 778 (2011) 13-15.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando, *Historia de la prosa medieval castellana, I. Creación del discurso prosístico: el entramado cortesano*, Madrid, Cátedra, 1998.
- GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel, ed., *Versiones castellanas del Sendebär*, Madrid, CSIC, 1946.
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, David, «En el origen de la novela corta del Siglo de Oro: los *novellieri* en España», *Arbor*, 187, 752 (2011) 1221-1243.
- HARO CORTÉS, Marta, «El viaje sapiencial en la prosa didáctica castellana de la Edad Media», en Alan Deyermond y Ralph Penny, eds., *Actas del Primer Congreso Anglo-Hispano, II: Literatura*, Madrid, Castalia, 1994, pp. 59-72.
- HARO CORTÉS, Marta, *Los compendios de castigos del siglo XIII: técnicas narrativas y contenido ético*, Valencia, Universitat de València, 1995.
- HARO CORTÉS, Marta, *Literatura de castigos en la Edad Media: libros y colecciones de sentencias*, Madrid, Laberinto, 2003.
- HERNÁNDEZ ESTEBAN, María, «El cuento 73 de *Las cien novelas de Juan Bocacio* ajeno al *Decameron*», *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, 20 (2002) 105-120.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, Carmen, *El cuento medieval español, Revisión crítica y antología*, Murcia, Universidad de Murcia, 2002.
- HURTADO DE LA VERA, Pedro, *Historia lastimera del príncipe Erasto*, Salamanca, Universidad, 1996.
- LACARRA, María Jesús, *Cuentística medieval en España: los orígenes*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1979.
- LACARRA, María Jesús, ed., Pedro, Alfonso, *Disciplina clericalis. Español-Latín*, y trad. Esperanza Ducay, Zaragoza, Guara Editorial, 1980.
- LACARRA, María Jesús, *Cuento y novela corta en España*, Barcelona, Crítica, 1999.
- LACARRA, María Jesús, «Ecos de la *Disciplina clericalis* en la tradición hispánica medieval», en María Jesús Lacarra, coord., *Estudios sobre Pedro Alfonso de Huesca*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1996, pp. 275-289.
- LACARRA, María Jesús, ed., *Sendebär*, Madrid, Cátedra, 2005.
- LACARRA, María Jesús, «El *Calila* en España: tres encuentros con los lectores»,

- en María Jesús Lacarra y Juan Paredes, eds., *El cuento oriental en Occidente*, Granada, Fundación euroárabe, 2006a, pp. 129-145.
- LACARRA, María Jesús, *Don Juan Manuel*, Madrid, Síntesis, 2006b.
- LACARRA, María Jesús, «El *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*: las transformaciones del *Calila* en Occidente», en Marta Haro, dir., *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*, València, Universidad de València, 2007, pp. 15-39.
- LACARRA, María Jesús, «La fortuna del *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo* en Italia», en «España al revés». *Atti del I Convegno di Studi Interdisciplinari*, Catania, Università degli Studi di Catania, 2008, pp. 23-43.
- LALOMIA, Gaetano, «Ida y vuelta de cuentos. Cuentos orientales que van a Italia. Cuentos orientales que de Italia vuelven a España», en José Manuel Fradejas Rueda, Déborah Dietrick Smithbauer, Demetrio Martín Sanz y M^a Jesús Díez Garretas, eds., *Actas del XIII congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Valladolid, 15 a 19 de septiembre de 2009). In memoriam Alan Deyermond*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid/Universidad de Valladolid/Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2010, 2, pp. 1069-1085.
- LASPÉRAS, Jean Michel, *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, Montpellier, Éditions du Castillet, 1987.
- LASPÉRAS, Jean Michel, «La invención de la novela: hacia una definición», en Canavaggio, Jean, ed., *La invención de la novela*, Madrid, Casa de Velázquez, 1999, pp. 307-317.
- Memorabilia Boletín sobre literatura sapiencial*, dirigido por Marta Haro Cortés <<http://parnaseo.uv.es/Memorabilia.htm>>
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Orígenes de la novela*, Madrid, Gredos, 2008 (2 vols.).
- MOLINA, Tirso de, *Cigarrales de Toledo*, ed. Pilar Palomo e Isabel Prieto, Madrid, Turner, 1994.
- NEUGAARD, Edward J., «Las fábulas de Esopo en castellano y en catalán», *Traducción y Humanismo: Panorama de un desarrollo cultural. Vertere. Monográficos de la Revista Hemeneus*, 9 (2007) 131-137.
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín, «Ficción sentimental e imprenta entre 1491 y 1499. Una cuestión de género», *Isabel I (1451-1504): Las letras en torno al trono. Ínsula*, 691-692 (2004) 43-44.
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín, «Las *Diez novelas* de Pedro de Salazar y los *Cuatro cuentos de ejemplos*. Autoría común y estructura compartida», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 58, 1 (2010) 59-93,
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín, «*Lazarillo* creciente, *Lazarillo* menguante», *Ínsula, Nuevas trazas para la ficción de pícaros*, 778 (2011) 20-22.
- ORAZI, Verónica, ed., *Sendebár. Libro de los engaños de las mujeres*, Barcelona, Crítica, 2006.
- OROBIGT, Christine, «Gracián lector de don Juan Manuel a través de Argote de Molina», *Criticon*, 56 (1992) 117-133.

- PALOMO, Pilar, *La novela cortesana. Forma y estructura*, Barcelona/Málaga, Planeta/Universidad de Málaga, 1976.
- PEDROSA, José Manuel, *El cuento popular en los Siglos de Oro*, Madrid, Laberinto, 2004.
- PINHEIRO DA VEGA, Tomé, *Fastiginia. Vida cotidiana en la corte de Valladolid*, ed. N. Alonso Cortés, Valladolid, Ámbito, 1989.
- PROFETI, Maria Grazia, «Il *Decamerone* in Spagna nei secoli d'oro: dai temi alle strutture», en Maria Grazia Profeti, ed., *Raccontare nel Mediterraneo*, Florencia, Alinea, 2003, pp. 105-126.
- RUFFINATTO, Aldo, «Il *Decameron* nella letteratura spagnola (Dal *Conde Lucanor* alle *Edades de Lulú*)», en C. Allasia, ed., *Il Decameron nella letteratura europea*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, pp. 183-204.
- RUIZ PÉREZ, Pedro y INFANTES, Víctor, *Dos obras de la primera literatura áurea (c. 1515)*, Madrid, Turpin, 2012.
- Sendeban. Base de datos del cuento medieval*, al cuidado de M. J. Lacarra <<http://www.ebro3.unizar.es:8080/clarisel/sendeban/enlaces.htm>>
- SIMÓN DÍAZ, JOSÉ, «La literatura medieval castellana y sus ediciones españolas de 1501-1560», en María Luisa López Vidriero y Pedro M. Cátedra, eds., *El Libro Antiguo Español. Actas el primer Coloquio Internacional (Madrid, 18 al 20 de diciembre de 1986)*, Salamanca/Madrid, Sociedad Española de Historia del Libro/Universidad y Biblioteca Nacional, 1, 1988, pp. 371-395.
- SOLA, Christel, «'Destas novelas que te ofrezco en ningún modo podrás hacer pepitoria': aproximación a la práctica cervantina de la colección de novelas», *Criticón*, 97-98 (2006) 89-105.
- TAMARIZ, Cristóbal de, *Novelas en verso*, ed. Donald McGrady, Universidad de Virginia, 1974.
- VALLÍN, Gema y AVENOZA, Gemma, «Los primeros pasos de la *novella* en España: *Cuatro cuentos de ejemplos*», *Criticón*, 55 (1992) 31-40.
- VALVASSORI, Mita, «Observaciones sobre el estudio y la edición de la traducción castellana antigua del *Decameron*», *Cuadernos de Filología Italiana. Relecturas de Boccaccio: narrativa de los Siglos de Oro, cine y teatro. Actas del Congreso Internacional Complutense (28-30 de abril de 2009)*, (2010) 15-27.