

# Nuevas miradas sobre la Tierra Media

El Cuento en el Occidente Europeo  
(siglos XIV a XVII)



*Compiladora*  
Gloria B. Chicote

*Editoras*  
Lidia Amor - Florencia Calvo



UNIVERSIDAD NACIONAL  
DE BUENOS AIRES



UNIVERSIDAD NACIONAL  
DE LA PLATA

Nuevas miradas sobre la Tierra Media : el cuento en Occidente Europeo. Siglos XIV a XVII / Gloria B. Chicote... [et.al.]. ; con colaboración de: Lidia Amor y Florencia Calvo ; compilado por Gloria B. Chicote - 1a ed. - Buenos Aires : Eudeba, 2006.  
200 p. ; 21x14 cm.

ISBN 950-23-1565-0

I. Análisis Literario. I. Amor, Lidia, colab. II. Calvo, Florencia, colab.  
III. Chicote, Gloria, comp.  
CDD 809



Eudeba  
Universidad de Buenos Aires

1° edición: diciembre de 2006

© 2006

Editorial Universitaria de Buenos Aires

Sociedad de Economía Mixta

Av. Rivadavia 1571/73 (1033) Ciudad de Buenos Aires

Tel: 4383-8025 / Fax: 4383-2202

[www.eudeba.com.ar](http://www.eudeba.com.ar)

Diseño de tapa: Sue Takahashi

Corrección y composición general: Eudeba

ISBN 10 950-23-1565-0

ISBN 13 978-950-23-1565-2

Impreso en la Argentina

Hecho el depósito que establece la ley 11.723



No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su almacenamiento en un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, electrónico, mecánico, fotocopia u otros métodos, sin el permiso previo del editor.

# Índice



- ☞ INTRODUCCIÓN ..... 9
- ☞ LA CONSTRUCCIÓN FICCIONAL EN LAS COLECCIONES DE CUENTOS  
MEDIEVALES: *LIBRO DEL CONDE LUCANOR, DECAMERÓN*  
Y *CUENTOS DE CANTERBURY* ..... 15  
*Gloria B. Chicote*
- ☞ EL HALCÓN DE DON MANUEL, VISTO POR SU HERMANO Y SU HIJO:  
SOBRE LA CETRERÍA EN LAS *CANTIGAS DE SANTA MARÍA*  
Y *EL CONDE LUCANOR* ..... 39  
*Santiago A. Disalvo*
- ☞ LAS FRONTERAS DE CASTILLA, LOS LÍMITES DE LO LITERARIO.  
VARIACIONES ACERCA DE LA TERRITORIALIDAD Y LA PRAXIS POÉTICA ..... 53  
*Florencia Calvo*
- ☞ *PLÁCIDAS* Y *GUILLEMME*: EL CAMINO DEL SANTO AL HÉROE  
EN UN MANUSCRITO CASTELLANO DEL SIGLO XIV (ESC. H-I-13) ..... 89  
*Carina Zubillaga*
- ☞ HISTORIAS SACRAS EN EL MUNDO CONTINGENTE:  
LOS RELATOS HAGIOGRÁFICOS EN LOS *CUENTOS DE CANTERBURY* ..... 105  
*María Cristina Balestrini*
- ☞ MANIFESTACIONES BOCCACCIANAS EN EL SIGLO XV:  
*LAS CENT NOUVELLES NOUVELLES* ..... 129  
*Lidia Amor*

☞ <i>Collige virgò rosas: El Decamerón y la poética del delectare en la novela corta del siglo XVII español</i> .....	157
<i>Patricia Festini</i>	
☞ BIBLIOGRAFÍA .....	183
1. Bibliografía general .....	183
2. Bibliografía específica .....	186

# *Collige virgo rosas: el Decamerón y la poética del delectare en la novela corta del siglo XVII español*

Patricia Festini\*



## 1. DE BOCCACCIO AL SIGLO XVII ESPAÑOL: LA HEGEMONÍA DEL DELECTARE SOBRE EL PRODESSE

**D**oña Oretta prefirió hacer un largo camino a pie a escuchar, mal narrado, "uno de los cuentos más bonitos del mundo"<sup>1</sup> (Boccaccio, 1994: 695). Esta anécdota, que se desprende del relato con que Filomena inicia la jornada sexta del *Decamerón*, es un buen punto de partida para establecer la importancia del *delectare* en los itinerarios de la ficción que convergen en la novela corta del siglo XVII español. Sobre todo, si tenemos en cuenta que, casi tres siglos más tarde será Cipión el que censure la manera de narrar de Berganza y afirme que "los cuentos unos encierran y tienen la gracia en ellos mismos, otros, en el modo de contarlos"<sup>2</sup> (Cervantes, 1976: 284).

Tanto el personaje de doña Oretta como el de Filomena o los perros cervantinos sitúan la reflexión sobre la importancia del buen modo de narrar dentro del marco de ficcionalización de la novela corta. No deja de ser significativa la presencia de estos postulados teóricos en el interior de un género que, por no tener antecedentes clásicos, carece de preceptiva.

\* Universidad de Buenos Aires.

1. En adelante, todas las citas del texto corresponderán a esta edición.

2. Todas las citas del texto corresponderán a esta edición.

Esta reflexión crítica ubica a los relatos dentro de los parámetros de la tradición oral de la narrativa. En el siglo XIV, la costumbre de leer en voz alta o de contar cuentos para un auditorio ya estaba consolidada, y éste es precisamente el hecho a partir del cual Boccaccio construye un mecanismo de ficcionalización con el que intenta legitimar su colección. Es por eso que, para la supuesta voz boccacciana del Proemio, sus cuentos ya no serán sus cuentos sino los que fueron "narrados en diez días por un honesto grupo de siete señoras y tres jóvenes en el pestilencial tiempo de la pasada mortandad" (112). Unas líneas más adelante menciona que aquellas señoras que lean los cuentos "podrán tener tanto deleite de las cosas placenteras mostradas en ellos como útil consejo para poder distinguir lo que hay que rehuir y lo que igualmente hay que seguir" (112). Oralidad, utilidad, deleite; estos elementos son claves para el análisis de la importancia del texto de Boccaccio en la España áurea. El juego entre oralidad y lectura se replantea en cada colección de novelas del Barroco español. La utilidad y el deleite, entendidas a la luz del precepto horaciano del *delectare* y del *prodesse*, se convertirán en el denominador común de todos los prólogos de las colecciones de novela corta y serán el medio a través del cual se justifique la ficción narrativa.

La novela corta de raigambre boccacciana adquiere carta de ciudadanía en España a partir de las *Novelas ejemplares* de Cervantes. En ellas, estos tres elementos (oralidad, utilidad y deleite) se redefinen proyectándose hacia la narrativa posterior. No obstante, es posible encontrar en algunas colecciones posteriores a Cervantes una marcada adhesión al modelo italiano que se manifiesta no sólo en la construcción narrativa del marco, sino en la propuesta teórica del prólogo.

Pero más allá de las semejanzas y diferencias que pueden establecerse entre el *Decamerón* y otras obras representativas del género, la hegemonía del *delectare* es clara y se manifiesta en todos los textos que integran el itinerario de la narrativa breve, marcando una concepción distinta del hecho literario: el de la literatura concebida como placer.

Como ejemplo de esta concepción, citaremos el prólogo "Al lector" de *Sala de recreación* (1649) de Alonso de Castillo Solórzano,

el escritor de novela corta más representativo del Siglo de Oro español, que además es un buen punto de partida para deslindar algunos problemas de la narrativa breve del período.<sup>3</sup>

“Carísimo lector, aunque no sea nueva la introducción deste libro (pues en este género has visto otras) lo escrito de todo él te ofrezco, y aseguro por nuevo, y Novelas, y sucesos no tocados; quisiera yo con este libro darte mucho gusto, con cosas muy gustosas y exquisitas. Lo moral que hallares en estas Novelas, basta para muchos advertimientos; este ha sido mi fin, y para que no canse la prosa, lo mezclo con diferentes versos y Saraos entretenidos, todo a fin de entretenerte: recibe mi voluntad que en pago admitiré con gusto tu censura, con proposición de la enmienda, muchos yerros que hallarás en lo escrito, y pensado”.

Como vemos, en él se apela a lo genérico (“en este género has visto otras”), a la originalidad (“novelas y sucesos no tocados”), a la utilidad (“lo moral que hallares basta para muchos advertimientos”) y, por sobre todo, al deleite (“quisiera yo darte mucho gusto”; “cosas gustosas y exquisitas”; “que no canse la prosa”; “Saraos entretenidos”). El “todo a fin de entretenerte” con que concluye concentra la intencionalidad lúdica que presenta la obra.

Como en todos los prólogos de colecciones de novelas, el *delectare* que sostiene la obra pretende justificarse desde el paratexto a través del *prodesse*. Para explicar esta dualidad,<sup>4</sup> es necesario abordar la problemática que supone para los escritores del Barroco la ausencia de una preceptiva explícita que legitime su escritura. La inexistencia de una propuesta teórica motiva que la novela corta aparezca como un género menor frente a la lírica y el teatro del siglo XVII. Sin embargo, la producción novelística ocupa un espacio

3. La elección apunta a que la crítica, siguiendo la propuesta de Amezúa y Mayo (1951: 194-279), señala 1650 como la fecha en que comienza la decadencia de la novela corta española.

4. Walter Pabst (1972: 11), autor de uno de los estudios clásicos sobre la novela corta en las literaturas románicas, va a definir su recorrido como la historia de una antinomia. Para él, “en el desacuerdo entre *proemium* y *narratio* puede encerrarse, en clave, la antinomia vigente entre la teoría y creación literaria”.

importante dentro de la literatura áurea, ya que el público de la época se volcó a ella casi con el mismo entusiasmo con el que llenaba los corrales de comedias (Morínigo, 1957: 41-61).

Conscientes de esta situación, los escritores trataron de fundamentar su trabajo en los prólogos y para ello se basan, entonces, en las coordenadas horacianas. La compleja génesis de la narrativa breve en la que, desde la antigüedad, se fusionan una enorme variedad de géneros menores, muchos de los cuales tenían la finalidad explícita de adoctrinar, posibilita que el planteo teórico que Horacio hace en la *Epístola a los Pisones*, se amplifique hasta volverse el eje sobre el que pretende estar escrita toda esta narrativa.

Si bien es cierto que la realidad histórica del siglo XVII español acentúa la necesidad de esta justificación en los prólogos, creo que, más allá de la figura de la Inquisición y del ambiente contrarreformista, es posible entender esta manifestación desde la actividad literaria. Varios siglos de enseñanza retórica condicionaron el trabajo del escritor que necesitaba validar de algún modo su producción.

En el prólogo a *Sala de Recreación* se observa también la necesidad de incorporar versos a las novelas para que no canse la prosa. Esto reafirma aún más la idea de que lo que está construyendo el prólogo es, precisamente, una propuesta teórica. La presencia en el universo teórico renacentista de la *Poética* de Aristóteles instala en un lugar de privilegio al verso frente a la prosa. Los distintos preceptistas, Herrera, Pinciano, Carballo, Cascales, no hacen más que señalar la superioridad del verso frente a lo que fue el germen de la novela corta.<sup>5</sup>

Aurora Egido (1990: 88) señala que "...la finalidad poética del *delectare*, que andando el tiempo iba a convertirse en la razón fundamental del quehacer literario, implicaba en muchas ocasiones la sobreestimación del verso sobre la prosa, al creerse que éste era más capaz de alcanzar tales logros". En uno de los últimos documentos del género, Castillo Solórzano incorpora versos, precisamente

5. Sobre este tema en particular, *cfr.* José Rico Verdú (1983: 157-178) y Aurora Egido (1990: 85-114).

para lograr el deleite en el lector. Una vez más, el *delectare* triunfa sobre el *prodesse*. Sin embargo, es necesaria una teoría que lo sustente. ¿En qué medida el *Decamerón* funcionó como modelo que legitimaba el *delectare* ocupando el vacío que la ausencia de un propuesta teórica había dejado?

La respuesta aparece en un texto imprescindible para el estudio de la novela corta del siglo XVII español: el *Teatro popular* de Francisco Lugo y Dávila. Se trata de la única colección en la que el marco funciona como un espacio de reflexión sobre el hecho literario. Los participantes de la tertulia que encuadra la colección de novelas se dedican, inicialmente, a analizar el género que nos ocupa. Y es precisamente dentro de ese encuadre donde Celio, un personaje que hace gala de una profunda erudición literaria, presenta el género novela diciendo que:

“Aunque los italianos, (...), con tanto número de novelas pudieran excusarnos de hacer nuevas imaginaciones e inquirirnos sucesos en la antigüedad, hallamos en los griegos dado principio a este género de poemas, cual se ve en la de *Teágenes y Cariclea*, *Leucipo y Clithophonte*; y en nuestro vulgar, el *Patrañuelo*, las *Historias trágicas*, Cervantes y otras muchas” (Lugo y Dávila, 1906: 21).<sup>6</sup>

para concluir aconsejando el modelo a seguir a través de un “para la práctica, harto os dará el Boccaccio en su *Fiameta* y en el *Decamerón* de sus novelas”.

El *Teatro popular* de Lugo y Dávila se presenta, entonces, como un texto en el que confluyen los distintos elementos de la narrativa precedente. Y más allá de la novela griega que funciona, evidentemente, como elemento legitimador de un género carente de preceptiva, es claro el itinerario de la ficción que, desde el *Decamerón*, llegó a la novela corta del siglo XVII español: Boccaccio, la traducción de Bandello, Timoneda y Cervantes son, entonces, los nombres más significativos del recorrido de la *novella* en la España áurea.

6. En adelante, todas las citas del texto corresponderán a esta edición.

## 2. LA POÉTICA DEL *DELECTARE* EN LOS ALBORES DE LA NOVELA CORTA

Como punto de partida, entonces, aparece el *Decamerón*. En función del tema que nos ocupa, analizaremos algunas características del texto centradas en la dualidad *delectare-prodesse*, a la que consideramos el eje de legitimación teórica de la España del siglo XVII.

Ya desde las palabras del narrador del Proemio, queda clara que la función de los cuentos gira en torno a la utilidad y al deleite que podrán adquirir aquellas señoras que los lean que: "...podrán tener tanto deleite de las cosas placenteras mostradas en ellos como útil consejo para poder distinguir lo que hay que rehuir y lo que igualmente hay que seguir..." (112).

En el segundo nivel narrativo del marco del *Decamerón* se repite el esquema. En boca de los diez narradores habrá constantes apelaciones al deleite y a la funcionalidad ejemplar que, según cada narrador, tendrá su cuento. Además, es evidente que se pretende resaltar su buena disponibilidad para narrar como una de las características propias de la oralidad que sirve aquí para validar los cuentos. La recreación de las instancias de enunciación y recepción de los relatos instalan al proceso de transmisión oral como fundamental en la divulgación literaria. El comentario que la voz narradora hace antes de iniciar cada relato permite que se destaque, aún más, la intención lúdica de la obra que llega a límites tales como cuando señala que "oyendo el cuento del ruiseñor todas las señoras se habían leído tanto que, aunque Filostrato hubiese acabado de relatar, no por ello podían aún contener la risa" (V, 6; 628). La hegemonía del deleite sobre lo útil o ejemplar se plasma también en el encuadre a las jornadas que, en la introducción a la jornada VI, la que se inicia con el mencionado cuento de doña Oretta, incorpora también el comentario de los jóvenes sobre lo relatado hasta ese momento. Cerrando el texto, en la "Conclusión del autor", reaparece el concepto de "lectura como pasatiempo".

Es evidente que toda la obra está concebida con el fin de deleitar, razón por la cual el *Decamerón* ingresó tardíamente al canon ya que un sistema dominado por lo dogmático no podía aceptar un texto cuya intención era dar placer. Pero lo interesante a destacar

es que, más allá de la intención, la obra construye un espacio de reflexión sobre la vertiente lúdica de la narrativa.

Siguiendo con el itinerario propuesto por el Celio de *Teatro popular*, debemos mencionar las *Novelle* de Matteo Bandello. Allí, la hegemonía del *delectare* va a seguir siendo una constante, como ilustra el prólogo al *candidi ed humani lettori*, en el que también establece la conexión de su trabajo con el *Decamerón*:

“Io non voglio dire come disse il gentile ed eloquentissimo Boccaccio, che queste mie novelle siano scritte in fiorentin volgare, perché direi manifesta bugia, non essendo io né fiorentino né toscano, ma lombardo. E se bene io non ho stile, ché il confesso, mi sono assicurato a scriver esse novelle, dandomi a credere che l’istoria e cotesta sorte di novelle possa dilettere in qualunque lingua ella sia scritta” (Bandello, 2005).

En las *Novelle* de Bandello, no encontramos, como en Boccaccio, un marco que integre todas las novelas. Cada relato, en cambio, está precedido por una epístola que es el espacio que, en el texto, ocupa el *prodesse*. Allí, y en alusión al contenido de la novela, se trata de dar una orientación moral a la misma. Sin embargo, la intención se desvanece ante las pasiones contrariadas, violaciones, adulterios y crímenes que componen los distintos argumentos.

Tanto Boccaccio como Bandello llegan a España no sólo en su versión original, sino a través de distintas traducciones mencionadas por Jean Michel Lasperás (1987) en un minucioso trabajo sobre la novela corta. La particularidad de estas traducciones es el giro didáctico que se les pretende dar a las distintas historias, en el marco de un clima contrarreformista. Es así que algunas historias del *Decamerón* llegan a España, corregidas al modo de los *exempla* tradicionales.

Más allá de la adaptación de algunos textos, durante la primera mitad del siglo XVI, aparecen cuatro ediciones del *Decamerón* y, en 1589, una edición de las *nouvelle* de Bandello bajo el título de *Historias trágicas y exemplares*, que es la citada por Lugo en su obra.<sup>7</sup>

7. A las cuatro ediciones del *Decamerón* (Toledo, 1524; Valladolid, 1539; Medina del Campo, 1573; y Valladolid, 1550) y a la de las *Historias trágicas y exemplares* de Bandello

Por esa misma época, aparece en España la colección de novelas más significativa del siglo XVI español y que Celio también tiene en cuenta en su teorización: nos referimos a *El Patrañuelo* de Juan de Timoneda. Se trata de una colección de cuentos cortos de base folclórica, precedidos por una *Epístola al amantísimo lector*, que vuelve a poner en tela de juicio la necesidad del buen modo de narrar para hacer placentera la recepción de esos cuentos:

“Tú, trabajador, pues no velas, yo te desvelaré con algunos graciosos y asados cuentos, con tal que los sepas contar como aquí van relatados, para que no pierdan aquel asiento ilustre y gracia con que fueron compuestos” (1991: 41).

El fragmento, que aparece en todo intento crítico de teorizar sobre el término “novela” en el Siglo de Oro español, resulta interesante porque retoma el aspecto de la narración que destacaba el personaje de doña Oretta, en el *Decamerón*, y que será una de las objeciones que Cipión le hace a Berganza en el coloquio cervantino.

### 3. LA POÉTICA DEL *DELECTARE* Y EL EJEMPLO CERVANTINO

En el verano de 1613 apareció en Madrid la primera edición de las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes. La colección de novelas reformuló las convenciones del género, otorgándole carácter español a la matriz italiana de la novela corta.

El estudio de la relación entre la novela corta italiana (Boccaccio, en particular) y las novelas cervantinas, está demasiado condicionado por la famosa frase del prólogo de las *Ejemplares* donde su autor asegura ser “el primero que he novelado en lengua castellana; que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extrangeras” (88). Si bien es cierto que, al iniciarse el siglo XVII había en España numerosas traducciones de

---

(Salamanca, 1589) debemos agregar el *Hecatommithi* de Giraldo Cinthio (1590), además de algunas *facecias*.

novelas italianas, las palabras de Cervantes fueron interpretadas por la crítica del siglo XIX y comienzos del XX casi como una negación de su fuente. Sumado a esto, el calificativo de ejemplares que las conecta directamente con los *exempla* medievales les permite a los estudiosos españoles arraigar en su tierra la génesis de la novela corta.<sup>8</sup>

Lo cierto es que, para el propósito de este trabajo, no es necesario deslindar las muchas posibilidades que ofrece el binomio "novela ejemplar", sino encontrar en la colección cervantina elementos que nos permitan continuar el recorrido que iniciamos con la lectura del *Decamerón*. Precisamente, la virtud de las *Novelas ejemplares* es que son una creación literaria de carácter excepcional y por eso marcaron un hito en la historia de la literatura. No podemos pretender, entonces, hallar en ellas el espejo de un modelo sino una nueva propuesta de escritura narrativa que conserve, en parte, algún indicio de las obras que la precedieron.

Habíamos señalado, en el inicio de nuestro trabajo, tres elementos en torno a los cuales se podían establecer los itinerarios de la ficción. El primero de ellos era la oralidad. Oralidad que estaba presente, en principio, en el marco ficcional del *Decamerón* y que contribuía a validar los cuentos, pero que también incorporaba la necesidad de reflexionar sobre el buen modo de narrar.

En el caso de las *Ejemplares*, la tertulia que contribuye a la ficcionalización del *Decamerón* desaparece. Ya habían pasado casi tres siglos de aquel momento y el estatuto de la ficción ya estaba consolidado, por lo que Cervantes no consideró necesario la

8. Desde Menéndez y Pelayo (1945, T° III: 221) que define a la novela corta como "el género de que simultáneamente fueron precursores D. Juan Manuel y Boccaccio", en adelante son innumerables los trabajos que tratan de equilibrar las fuentes de la novela corta y, en especial, de las *Ejemplares* que marcaron el punto de inicio de la producción narrativa breve del Barroco. Por su parte, Amezúa y Mayo (1956) en *Cervantes, creador de la novela española* desarrolla las características del trabajo cervantino que lo distancian de la novela italiana y subraya, en especial, el contenido moral de la novela española. La crítica posterior establece su posición partiendo de estos estudios clásicos. No pretendo, en este trabajo, establecer el estado de la cuestión sobre este asunto ya que mi interés se centra en hallar elementos constantes en los textos mismos más allá de las distintas posiciones.

recreación de ese universo particular. Pero, de todos modos, el recurso de la oralidad está presente. No tenemos que olvidarnos de que a principios del siglo XVII eran muy pocas las personas que sabían leer; la transmisión de la literatura se hacía, generalmente, de manera oral. Aquella tertulia que evoca el marco boccacciano, ya sin el transfondo idealista, se convierte en realidad frente a la divulgación del libro en el Barroco.

Desde esta perspectiva, el marco se reformula. Desde el prólogo, la voz narradora convoca al lector en una suerte de diálogo retórico que mantiene la comunicación a lo largo de toda la colección. Las apelaciones al lector-oidor, los elementos de deixis y las comentarios de la voz narradora en el interior de las novelas son un claro ejemplo de este encuadre.

Margit Frenk (1997), en un trabajo sobre la difusión oral de la literatura, señala la fluctuación que entre leer y oír existía en este momento en que tanto la lectura como la oralidad formaban parte del medio de transmisión del texto literario. En el caso de las *Ejemplares*, además de algunas menciones en las novelas al acto mismo de la escritura,<sup>9</sup> la oscilación se hace visible en *El casamiento engañoso*, en donde se juega constantemente con leer y oír *El coloquio de los perros* que había sido escrito por Campuzano y que, finalmente, es leído en silencio por Peralta.

Más allá de estas fluctuaciones, nuestra mención a la oralidad estaba relacionada con la importancia del buen narrar, y así como ubicamos al cuento de doña Oretta en el centro de la reflexión acerca del placer que brinda la literatura en sí misma, y que retoma Timoneda en el prólogo de *El Patrañuelo*, en las novelas cervantinas es posible hallar una propuesta similar a partir de *El coloquio de los perros*.

El concepto de colección de las *Novelas ejemplares* está construido en torno a la figura del narrador que continúa en las novelas la conversación con el lector iniciada en el prólogo. Sin embargo,

9. "...cosas que piden más luenga escritura, y así se deja para otra ocasión,...", *Rinconete*, I, 277; "...no se atreve la pluma a contarlo,...", *La española inglesa*, I, 305; "...déjese a otra pluma y otro ingenio más delicado que el mío el contar..", *La fuerza de la sangre*, II, 61.

hay una novela que no está narrada directamente por esa voz narradora sino que es leída por un personaje que comparte su lectura con el lector ocasional. La novela es *El coloquio de los perros* y consiste en un diálogo oído y luego transcrito por uno de los personajes de *El casamiento engañoso*.

Dentro de las numerosas reflexiones metaliterarias que presenta el *Coloquio*, quiero destacar la que acerca a la novela al cuento de doña Oretta:

"(...) los cuentos unos encierran y tienen la gracia en ellos mismos; otros, en el modo de contarlos; quiero decir que algunos hay que aunque se cuenten sin preámbulos y ornamentos de palabras, dan contento; otros hay que es menester vestirlos de palabras, y con demostraciones del rostro y de las manos y con mudar la voz se hacen algo de nonada, y flojos y desmayados se vuelven agudos y gustosos, y no se te olvide este advertimiento, para aprovecharte dél en lo que te queda por decir" (II, 284).

La reflexión de Cipión se proyecta en las conversaciones entre Campuzano y Peralta en la novela marco:

"(...) Pero puesto caso que me haya engañado, y que mi verdad sea sueño, y el porfiarla disparate, ¿no se holgará vuesa merced, señor Peralta, de ver escritas en un coloquio las cosas que estos perros, o sean quien fueren, hablaron?

—Como vuesa merced —replicó el Licenciado— no se canse más en persuadirme que oyó hablar a los perros, de buena gana oiré ese coloquio, que por ser escrito y notado del buen ingenio del señor Alférez, ya le juzgo por bueno.

—Pues hay en esto otra cosa —dijo el Alférez— ...todo lo tomé de coro, y casi por las mismas palabras que había oído lo escribí otro día, sin buscar colores retóricas para adornarlo, ni que añadir ni quitar para hacerle gustoso... púselo en forma de coloquio por ahorrar de *dijo Cipión, respondió Berganza*, que suele alargar la escritura" (II, 277-278).

Al terminar su lectura, el Alférez le dice a su amigo que "aunque este coloquio sea fingido y nunca haya pasado, paréceme que

está tan bien compuesto que puede el señor Alférez pasar adelante con el segundo" y concluye proponiéndole ir "al Espolón a recrear los ojos del cuerpo, porque ya he recreado los del entendimiento" (II, 348).

La teoría de Cipión es puesta en práctica en la novela marco. El hecho portentoso de los dos perros que hablan es la base para un cuento que tiene gracia en sí mismo, que no hace falta adornarlo con palabras. La intención del deleite también es clara. "¿No se holgará vuesa merced?" pregunta Campuzano. Y Peralta consideró su lectura como una "recreación del entendimiento". Además, en el diálogo entre el Alférez y el Licenciado se proyecta la discusión metaliteraria iniciada por Cipión y Berganza.

El hecho de que el binomio *Casamiento-Coloquio*, que cierra la colección, proponga como razón fundamental de la narrativa el *delectare*, habla a las claras de la intención lúdica que sostiene a las novelas. La afirmación no es arriesgada. La verdadera ejemplaridad cervantina no está en el contenido moral sino, precisamente, en el carácter lúdico de la narración y que ya se subraya en las palabras del prólogo:

"Horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descanse; para ese efecto se plantan las alamedas, se buscan las fuentes, se allanan las cuestas y se cultivan con curiosidad los jardines" (I, 87).<sup>10</sup>

Las novelas cervantinas marcan un punto importante dentro del itinerario de la ficción que nos propusimos recorrer. El otro punto importante lo había marcado el *Decamerón* de Boccaccio. Cervantes no imita a Boccaccio como Boccaccio no imitó a toda la cuentística oriental y ejemplar que lo precedió. Cada una de estas dos obras marcaron un antes y un después en la literatura, pero las dos establecieron una nueva relación con el hecho literario, aquella que está fundada en el placer del texto.

10. El tema ya ha sido tratado, entre otros, por Edward Riley (1972) y por Colin Thompson (2001).

## 4. LA NOVELÍSTICA POSTERIOR

Que Cervantes consolidó la narrativa breve en España lo prueban las numerosas ediciones de novela corta que sucedieron a la publicación de las *Ejemplares*. Salas Barbadillo, Lugo y Dávila, Juan de Piña, Pérez de Montalbán, José Camerino, Castillo Solórzano, María de Zayas o Mariana de Carabajal son apenas algunos de los autores que publicaron colecciones de novelas en el siglo XVII español. Hasta Tirso de Molina y Lope de Vega incursionaron el género con propuestas diferentes de las de la gran masa de colecciones que inundó la península.<sup>11</sup>

De todos estos autores elegimos dos para completar los itinerarios de la ficción. En primer lugar, Francisco Lugo y Dávila, un funcionario real que, para ocupar sus días en una aldea alejada de la corte, escribe, hacia 1620, una colección de novelas a las que titula *Teatro popular*.<sup>12</sup> Como anticipáramos, el texto nos resulta significativo porque incluye un espacio de reflexión sobre el hecho literario. El marco de las novelas está dado por un diálogo literario que sigue los postulados de la *Philosophía antigua poética* de López Pinciano y que utiliza los relatos para ejemplificar proverbios o citas de autoridades. Además, algunas de las narraciones presentan una clara intertextualidad con el trabajo cervantino.

Nuestro segundo autor es Alonso de Castillo Solórzano simplemente por ser, como ya mencionáramos, el escritor de novela corta más representativo del siglo XVII. Por una necesidad de acotar el análisis a un solo texto elegimos *Tardes entretenidas*, la primera de sus ocho colecciones de novelas. El marco de la colección es bastante convencional: dos damas viudas con sus hijas se retiran a una quinta en las afueras de Madrid con el propósito de descansar del calor del verano y recuperar la salud. Por sugerencia de un

11. Nos referimos a *Los cigarrales de Toledo* (1624) de Tirso y a las *Novelas a Marcia Leonarda* (1621-1624) de Lope de Vega.

12. Publicadas en 1622 por su hermano Dionisio, mientras el autor residía en Chiapas donde era gobernador. En uno de los paratextos, Dionisio Lugo y Dávila explica que "Fin de ocupar muchas horas de una aldea, donde asistía el autor de este libro, fue el principio de escribirle, no ambición de darle a la estampa" (12).

amigo músico, "entretienen sus tardes" contandó novelas, armando enigmas y cantando algunas coplas.

Como vimos, el denominador común de la novela corta, desde Boccaccio a Cervantes, es el *delectare*. La estructura compleja en distintos niveles del *Decamerón* y las *Novelas ejemplares*, los dos puntos álgidos de la narrativa breve, colocan al deleite en el centro de la pretendida utilidad. Las novelas son útiles porque son deleitosas. Las colecciones del siglo XVII español no presentan la complejidad de estas dos grandes obras de la literatura universal, sin embargo, entre el prólogo y el marco narrativo se construye la intencionalidad lúdica que ya había quedado definitivamente instalada en la práctica literaria.

#### 4.1. El Teatro popular de Lugo y Dávila

En 1622 se da a la imprenta una obra compuesta alrededor de 1620 por Francisco Lugo y Dávila. Nos referimos a *Teatro popular. Novelas morales para mostrar los géneros de vidas del pueblo, y afectos, costumbres y pasiones del ánimo, con aprovechamiento para todas las personas*. Ya desde el título se instala en la obra la propuesta de moralidad: "novelas morales", "aprovechamiento para todas las personas". En el "Proemio al lector" la intención del *prodesse* sigue manifiesta, pero con un primer acercamiento al *delectare*:

"(...) como enseña Anonimio, en sus *Semejanzas*, de la manera que Demócrates médico, para curar a una mujer, que rehusaba cualquier medicamento áspero al gusto, le dio a beber leche de cabras que habían pacido lantiscos, así a aquellos que huyen y aborrecen los preceptos de la filosofía se le proponen fábulas amenas; (...).

Maña y blandura es menester para que se apetezcan hoy los propósitos de la filosofía moral, tan provechosa medicina, para curarse los afectos y pasiones del ánimo desengañando al pueblo y representándole sus errores" (13-14).

Dos cosas para destacar de este fragmento. Primero, la mención a la intención del *delectare* en una obra que, desde el título, propone sólo el *prodesse*. Segundo, el proemio vale como ejemplo

de la modalidad discursiva. Todo el texto de *Teatro popular* va a estar elaborado sobre la cita de autoridades y se va a alabar la erudición en más de una oportunidad. El recurso llega al extremo en las últimas dos novelas en las que la *auctoritas* sirve para convencer a sendos personajes de una situación falsa.

"*Ver erat et blando mordentia frigora sensu*". Con el primer verso del famoso epigrama atribuido a Ausonio se inicia el marco narrativo del *Teatro popular*: "Galante descripción, en pocas palabras (hecha por Ausonio) del tiempo en que Celio, Fabio y Montano... se juntaban a tener apacibles ratos en el jardín de Celio..." (19). La cita nos ubica en el tiempo de la primavera, pero también incorpora el tema del *carpe diem* que va estar presente en esta introducción:

"Aquí, entre otras, una tarde dijo Celio, con Horacio:

Deshácnese los hielos, y a los campos

viste la hierba verde;

.....

nada inmortal esperes, amonesta

el año, el día, la hora, etc.

Y pues el anciano tiempo nos enseña (como sintió Esquilo), gocemos el que nos ofrece ahora la primavera" (19-20).

Será Montano el que proponga un modo de gozar el tiempo ante el deseo de Celio:

"(...) Y pues ha tantos días que nos convidó, aun imaginada, la primavera para gozarla, en este jardín demos principio al entretenimiento concertado, ocupando las tardes en referir cada uno de los tres una Novela, explicando el lugar curioso que ocasionare la conversación, pues así conseguiremos el precepto de Horacio, acertando en mezclar lo útil con lo deleitoso" (21).

Los tópicos no sólo se insinúan sino que hasta el anclaje teórico está explícito en el marco, pero esto es sólo el antecedente de la característica más interesante del *Teatro popular*:

“—Primero que se refiera ninguna (añadió Fabio), deseo que Celio, como tan versado en todas las buenas letras que pide la curiosidad, nos dé a entender qué es fábula, quiénes sus inventores, qué genero de fábula es la novela, qué partes requiere tener y qué preceptos se deban guardar y de qué utilidad sean, porque sabido el camino se errará menos veces” (21-22).

La solicitud motiva una larga disquisición de Celio de claro contenido aristotélico, muy cercana al Pinciano y con una gran carga de erudición en la que no falta la mención a autores tales como Celio Rodiginio, san Isidoro o los comentaristas de la *Retórica* de Aristóteles, entre otros, para concluir con la ya mencionada “para la práctica, harto os dará el Boccaccio en su *Fiameta* y en el *Decamerón* de sus novelas” (26).

Es todo un hallazgo en la literatura del Siglo de Oro español el desarrollo de una teoría literaria en el interior de la ficción. Lugo y Dávila no domina el arte de Cervantes en el que teoría y práctica se vuelven dos caras de una misma ficción creando productos tales como *El coloquio de los perros* o el *Quijote*, ni posee la picardía de Lope que incluye algún que otro comentario teórico en sus *Novelas a Marcia Leonarda* mientras desgrana la materia narrativa. Nuestro autor transcribe la teoría en el molde de un diálogo renacentista y construye con eso el marco de sus novelas.<sup>13</sup>

La teoría de Lugo nos aporta varios elementos para el análisis de la problemática de la novela corta en el siglo XVII. En primer lugar, demuestra la necesidad imperiosa que tenían los distintos autores de narrativa breve en adscribir su producción a un género que los legitime. En este caso, la elección cae sobre la novela bizantina. No es tan descabellado si tenemos en cuenta que tanto *El amante liberal* como *La española inglesa* de Cervantes son pequeñas elaboraciones de este género. La segunda novela de Lugo, *Premiado el amor constante* también puede clasificarse como tal y, en

13. Lasperas (1987) cuestiona el trabajo de Lugo por considerar que no aporta nada nuevo a los numerosos problemas teóricos de la novela corta. Yo creo que, más allá de que carezca de originalidad, el establecer este espacio de reflexión es valioso de por sí.

otros autores, la reelaboración breve de la novela bizantina también va a estar presente. Además el incluir a la novela como un tipo de fábula es otro motivo que resalta la necesidad de encontrar una vertiente genérica que las valide.

Un segundo punto a destacar tiene que ver con las obras en español que se rescatan como novela: el *Patrañuelo*, las *Historias trágicas* y Cervantes. La obra de Timoneda conserva, todavía, mucho de cuento folclórico, las *Historias trágicas* no son más que la traducción de las novelas de Bandello, pero la mención a Cervantes nos interesa porque dos de las novelas de *Teatro popular* son reescrituras de dos novelas cervantinas. *De la hermanía* remite al universo picaresco de *Rinconete y Cortadillo* y *Del andrógino* presenta una marcada relación con *El celoso extremeño*, ya que ambas recrean el motivo del viejo celoso que, a pesar de su condición, decide casarse con una niña a la que encierra para evitar ser engañado, aunque en la versión de Lugo, el desenlace tenga una fuerte raíz boccacciana.<sup>14</sup>

En tercer lugar, debemos destacar la mención a Boccaccio como modelo. A pesar de toda la carga de moralidad que se sugiere en el título y en el "proemio al lector", no se menciona a lo largo de toda la introducción teórica a los *exempla* medievales como posibles modelos a seguir en la narración. Esto resuelve, en este caso, la constante dualidad entre utilidad y deleite.

Por último, quiero destacar las palabras de Fabio: "porque sabido el camino, se errará menos veces". Una vez más, la sombra de doña Oretta y de los preceptos de Cipión. Si lo que este cenáculo pretende es pasar un rato ameno, las novelas deben estar bien narradas y para ello se debe conocer el camino. La importancia del buen narrar es así el punto de partida de una nueva reflexión literaria.

Luego de esta introducción, comienza la narración de cada una de las ocho novelas que componen *Teatro popular*. Cada relato está precedido por una advertencia sobre la utilidad moral que se podrá sacar de él. La estructura es básicamente la misma en todas las

14. Sobre la relación entre *Rinconete y Cortadillo* y *De la hermanía*, cfr. el trabajo de Alberto Sánchez (1982). Para la relación entre *El celoso extremeño* y *Del andrógino*, cfr. Festini (2001).

ocasiones: "Enseña cómo los sabios saben tolerar los casos de la fortuna; (...) Enseña asimismo cómo por dejarse llevar de..." (Novela primera); "Enseña por los varios caminos que consigue Dios la salvación de las almas, y cómo se conoce que... y cuánto se luce..." (Novela segunda); y así las seis novelas restantes. Luego de esta introducción y con los tres amigos instalados en el jardín se citan versos, se introduce un refrán o una sentencia y, a partir de allí, se relata la discusión sobre el tema que contemplan esas citas hasta que alguno de los tres intenta ejemplificarlo contando una novela. Los comentarios previos a cada una de las narraciones reafirman la intencionalidad del "entretenimiento concertado" y remiten, en cierta medida, al modo boccacciano de presentar las novelas:

"(...) y, supuesto que a mí me toca referir la novela de hoy, a propósito de lo que se tratare, ya parece que me está llamando un caso de nuestros tiempos, que, en mi opinión, tiene novedad y gusto, (...) [*Novela primera*, 30].

"(...) en cumplimiento de mi obligación y vuestro precepto, probaré en mi discurso cuán verdadera es la sentencia de Jorge de Montemayor: (...)" [*Novela segunda*, 74].

Los relatos se suceden con muy poca variación. Las únicas modificaciones de esta estructura básica tienen que ver con la incorporación de nuevas reflexiones metaliterarias. A modo de ejemplo, tomemos la introducción a la novela tercera en la que Celio se refiere al decoro: "Yo, dejando el coturno, calzaré el zueco introduciendo personas y usos cómicos; aunque ya que excuso, por lo supuesto, el adorno de la erudición" (108).

Las "novelas morales" que propone el título jamás aparecen. Los argumentos son reideros y de ninguno se puede extraer contenido moral. Sí podrían verse como ejemplares en el sentido de que representan, en una narración, lo que condensan los distintos textos citados en el marco.

Tanto en la alternancia de los narradores como en los finales se desarticula la intencionalidad del encuadre. De las ocho novelas relatadas, cuatro están en boca de Celio y sólo dos corresponden a Montano y Fabio. Quizás podría explicarse por ser Celio el personaje

más "versado en todas las buenas letras". En cuanto a los finales, si bien en cuatro de ellas se establece la relación con el texto que le dio origen,<sup>15</sup> ni en la segunda ni en la cuarta aparece algún indicio que recuerde que se trataba de un relato enmarcado.<sup>16</sup> En *Escarmentar en cabeza ajena*, la primera de las novelas, reaparece la voz narradora de marco y proemio señalando que "Con dar fin a su novela, Fabio, dio principio al intento que formará este volumen" (72). La quinta novela, *Cada uno hace como quien es*, merece una consideración especial. Su relato surge a partir de una discusión sobre la fidelidad. Dice Celio en su preámbulo: "porque en amor no hay fidelidad, y pues yo soy a quien obligan las leyes de nuestro concierto, os contaré un caso que me ocurre a la memoria cortado a la medida de vuestro pensamiento" (154-155). En el final, al retomar el tema, se afirma "crea el lector lo que quisiere, y todos se desengañen que nadie amó seguro; que en amor ninguno es fiel" (174). No hay en la novela elementos de deixis que señalen la presencia del personaje narrando. Obviamente, es una fisura en el entramado narrativo de un texto que, si bien dista mucho de ser perfecto, construye un espacio de reflexión literaria único en la narrativa breve del Barroco español.

#### 4.2 Las *Tardes entretenidas* de Castillo Solórzano

Jenaro Talens (1977: 126) en un trabajo sobre el marco narrativo de la novela corta española señala que:

"(...) el que varias personas se reúnan en el texto de Boccaccio no 'significa' nada en especial, no remite a nada ni implica nada salvo el deseo del autor de justificar mediante un artificio verosímil el que unos relatos se engarzen con los que siguen en su libro. Este procedimiento 'vacío' inicial, utilizado con posterioridad, cuando ya existe el ejemplo de alguien que ha sabido 'llenarlo' de sentido, haciéndole cumplir un papel concreto (como ocurre en la novela corta post-cervantina),

15. En la novela tercera (*De las dos hermanas*), la sexta (*Del médico de Cádiz*), la séptima (*Del andrógino*) y la octava (*De la juventud*).

16. *Premiado el amor constante* y *De la hermanía* respectivamente.

deja de ser 'vacío'. De hecho representa una elección frente a otro modelo también en vigor y, en consecuencia, *significa*".

Evidentemente, la elección de Castillo Solórzano es clara. Desde *Tardes entretenidas*, la primera de sus ocho colecciones de novela,<sup>17</sup> en adelante, el marco se va a convertir casi en un elemento estereotipado en el que sólo se modifica el motivo de la reunión (éste puede ser unas vacaciones, un viaje, las carnestolendas, la Navidad o una academia literaria). Sin embargo, es posible encontrar en esta primera colección algunos elementos que, aunque meros indicios, tienden a complejizar un poco la simpleza del marco.

En el proemio, aparece un tópico que se repetirá en otras obras de Castillo Solórzano. No se va a dirigir al lector, culto o vulgar, sino "A los críticos", a quienes alude como "gremio censorador" (1908: 13). Su condición de poeta de academias, que lo ubica en el centro de las polémicas literarias, podría explicar, en parte, esta recurrencia en sus prólogos.

Luego de atacarlos, se refiere a su obra diciendo "Seis novelas te presento, adornadas con diferentes versos, a cuyo volumen doy el título de *Tardes entretenidas*" (13) y continúa con la aclaración de que "ninguna cosa de las que en este libro te presento es traducción italiana, sino todas hijas de mi entendimiento" (13).

Esta vez los advertimientos no aparecen en el Prólogo.<sup>18</sup> Desde el inicio, título y proemio nos instalan en un clima dominado por el *delectare*. Las "tardes" son "entretenidas" y la prosa está "adornada con diferentes versos". La elección del marco, de claras reminiscencias

17. Le siguen *Jornadas alegres* (1626), *Tiempo de regocijo* (1627), *Huerta de Valencia* (1629), *Noches de placer* (1631), *Fiestas del jardín* (1634), *Los alivios de Casandra*, *Sala de recreación* (1649) y la póstuma *La quinta de Laura*. A estas colecciones podría sumarse *Las harpías en Madrid*, que está estructurada en cuatro Estafas, como si fueran cuatro novelas con las mismas protagonistas.

18. *Delectare* y *prodesse* aparecen juntos en las aprobaciones. En la del padre de Rojas, que aprueba un libro que "gustosamente entretiene y deleita y aun enseña, pues de sus novelas se puede sacar moralidad y avisados documentos para proceder cuerdamente en muchas ocasiones" (10), y en la de Juan de Jáuregui que afirma que "no ofendiendo a las buenas costumbres, antes aprovechando con avisos morales, divierte y deleita en variedad de asuntos" (11).

boccaccianas, completa el cuadro. La única alusión a Cervantes está dada en la paráfrasis de la frase del prólogo a las *Ejemplares* al referirse a las novelas italianas.

Cada colección de novelas de Castillo Solórzano se inicia con un encuadre mitológico en función de un anclaje temporal. Las *Tardes entretenidas* no difieren del estereotipo y el relato comienza con "Iluminaba con sus lucientes rayos el hermoso desprecio de la ingrata Dafne,..." (17) para, luego, ubicar la acción en las riberas del Manzanares y durante el mes de mayo. Primavera y *locus amoenus* son las coordenadas espacio-temporales del marco. Los personajes: dos viudas, sus cuatro hijas y Octavio, un personaje donairesco, con atributos de músico. El motivo del viaje: los problemas de salud de una de las damas que la obligan a tomar un descanso, lo que posibilita que en las tres últimas reuniones al grupo se incorpore un médico. La invitación a la tertulia está dada por Octavio que les propone:

"(...) entreteneros las tardes hasta la noche, y ha de ser desta manera. Que a la persona que le tocare, o por suerte o mandato, cuente a todos una novela con la mejor prosa que de su cosecha tuviere, y luego que se acabe, lleve dos remates con dos ingeniosos enigmas, que digan asimismo otras dos personas que para esto sean señaladas por sus turnos, mientras durase este gustoso ejercicio, sazonando yo todo esto antes y después, cantando alguna letra o romance hecho a algún gracioso suceso (...) pienso que podremos dar a esta conversación el título de las *Tardes entretenidas*, y espero de los agudos ingenios de todas estas damas que han de novelar muy a imitación de lo de Italia donde tanto se han preciado desto" (22).

Dejando de lado el macroencuadre de la peste que asolaba Florencia, la propuesta es similar a la de Pampinea y, además, la referencia al modelo italiano está explícita en el texto.

El esquema que se va a suceder en cada jornada consiste en algún poema o cancioncilla entonada por Octavio o por alguna de las jóvenes, el relato de la novela y el desciframiento de dos enigmas. Este esquema se repite hasta el final, en que la voz narradora, luego de señalar a quien le tocaría novelar al día siguiente, anuncia

que "por no hacer mayor volumen da fin su autor a esta primera parte, deseando satisfacer con ella el gusto de los lectores, para que eso le anime a sacar a la luz la segunda con mucha brevedad" (403). La apelación al lector cobra significación si consideramos que la producción de Castillo Solórzano implica la existencia de un público adepto.

El relato de la novela imita, en gran parte, las circunstancias de enunciación y recepción de la obra boccacciana. En general, se apela a la *captatio benevolentiae* y se explicita el sentido moral antes de cada narración. A modo de ejemplo, tomemos la primera en la que se acentúa la *captatio* retórica y se teoriza sobre la utilidad del relato:

"—Mucho siento, dijo doña Ángela, que por mi se comience tan gusto-so entretenimiento, pues si bien los medios y los fines pueden hacerle tal, mi principio os le ha de dar con poca gracia desazonado; pero habiendo de ser fuerza obedecer, ya que me ha tocado la suerte (como les tocará a las que fueren señaladas para suplir mis faltas), comencaré así mi novela:

No solo deben mirar los que novelan que sus discursos entretengan y deleiten a los oyentes, sino que sirvan de ejemplo general a todos los estados para reformatión de las costumbres, y aviso de las inadvertencias. Esta novela que pretendo contaros, quiero que su moralidad sea..." (30-31).

Excepto la novela narrada por Octavio, quien aclara "que conociendo mi alegre sujeto, os habréis prometido dél más donaires que moralidades" (150), las cinco restantes recurren, aunque sea en parte, a la *captatio benevolentiae* y remiten al propósito de utilidad moral de las novelas señalando lo que cada uno de los narradores pretende demostrar con su relato. El argumento de ninguna de estas novelas presenta un contenido moral. La mayoría tiene final feliz aunque, para lograrlo, las damas terminen casándose enamoradísimas de los asesinos de sus esposos.

El recurso de recrear la oralidad de las tertulias se ve aquí enriquecido cuando es el médico el encargado de narrar: "y porque esta novela consta así de prosa como de versos, me he reducido a traerosla escrita, temiendo no me falte la memoria a la mejor

sazón, como muchas veces suele suceder" (307). La figura del personaje leyendo ante un auditorio refleja la realidad de la transmisión de la literatura en el Barroco frente al recurso idílico de la tertulia con el solo propósito de contar cuentos para entretenerse.

Al finalizar la novela, retoma el discurso la voz narradora con el comentario de la recepción que tuvo cada uno de los relatos. Es posible encontrar variaciones en este momento del encuadre. Por ejemplo, al "Gustosísimas quedaron aquellas damas y Octavio, así de la artificiosa novela con que doña Ángela les había entretenido aquella tarde, como de la gracia con que se la refirió" (86) con que se cierra la primera novela se enfrenta el "A todos dio mucho gusto la novela de doña Laura, si bien la contó con alguna frialdad más que su antecesora" (140). Pequeña pero concreta. La reflexión sobre el buen modo de narrar una vez más aparece en el texto.

*Tardes entretenidas* no es una gran obra literaria, pero es un exponente del momento de mayor auge de la narrativa breve en España. Castillo Solórzano no presenta un texto improvisado. Cada relato, cada enigma, cada poema está cuidadosamente enmarcado en una estructura demasiado similar, para ser casual, a la que se logra en la última jornada del *Decamerón*. Los narradores también están cuidadosamente elegidos. Las damas relatan historias de amor; Octavio, una novela con elementos de picaresca; el médico, una sátira al cultismo, instalando en el último plano de la narración la reflexión literaria.<sup>19</sup> Esta vez, incorporándose a una polémica a la que Castillo como amigo de Lope y poeta de academias no era ajeno.

La hegemonía del *delectare*, reafirmada a partir del título, se acentúa ante la imitación tan clara del modelo italiano. Retomando las palabras de Jenaro Talens, la sombra del *Decamerón* que adivinamos en las *Tardes entretenidas* "significa" la adscripción de la obra de Castillo Solórzano a una literatura cuya única intención es la de dar placer.

19. María del Pilar Palomo (1976: 66-67) cuestiona la no relación entre narradores y texto narrado en Castillo Solórzano, tomando como ejemplo *Huertas de Valencia*. Sin embargo, tanto en esta obra como en *Jornadas alegres* es posible establecer una clara relación.

## 5. EL DELECTARE Y LOS ITINERARIOS DE LA FICCIÓN

Oralidad, utilidad y deleite fueron los tres elementos que marcaron el camino desde la tertulia del *Decamerón* hasta la novela post-cervantina. La presencia de elementos discursivos ligados a la oralidad en la obra de Boccaccio no sólo contribuyó a la validación del texto en los albores de la consolidación del cuento moderno, sino que brindó el instrumento a través del cual se instaló en el interior de la obra literaria la reflexión sobre la importancia del buen narrar, tan ligada al placer de escuchar. Este último concepto puede interpretarse como el intento de establecer una poética del *delectare* desde el texto mismo.

La realidad histórica de la España de los Austrias permite que sea fácilmente explicable la incorporación del *prodesse* a una literatura cuyo único fin era deleitar. Pero lo cierto es que las discusiones literarias estaban instaladas en la cotidianidad del Siglo de Oro español más allá de la mirada vigilante de la Inquisición. Por qué, entonces, no interpretar la recurrencia de las coordenadas horacianas como una necesidad teórica en un momento de experimentación genérica.

A través de la lectura del *Decamerón* y de las *Novelas ejemplares* pudimos establecer no sólo la hegemonía del *delectare* frente al *prodesse* en cuanto a la propuesta literaria en sí, sino también su pertinencia en función de una proyección teórica. El testimonio de los epígonos analizados son el resultado de esta proyección: la construcción teórica del marco en Lugo, la cuidada imitación de Castilla. Como escritores, aunque menores, del Barroco español participaban de la búsqueda de una vertiente teórica que legitimara sus obras y la hallaron en torno a la construcción poética del *delectare*.

Georges Güntert (1999:683) afirma que "uno de los méritos de Boccaccio consiste en haber contrapuesto al caos de la vida dominada por la enfermedad y la muerte, el orden de la literatura". Y a partir del prólogo a las *Ejemplares* ("no siempre se está en los templos,... no siempre se asiste a los negocios... Horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descanse; para ese efecto... se cultiven con curiosidad los jardines") establece un paralelismo con el manejo del lenguaje en ambos autores:

“En ambos textos, se recurre a un lenguaje metafórico para distinguir las propiedades del *discurso literario* de las de otros discursos (...) distinción que equivale a un defensa de la literatura, cuyo dominio específico está simbolizado por el deleitoso encanto de los jardines” (Güntert, 1999: 683).

La presencia del jardín como metáfora del texto literario ubica, una vez más, a las colecciones de novela dentro de la funcionalidad poética del *delectare*. El orden de la literatura como respuesta al caos de la realidad nos remite al universo de la literatura como evasión. Cuando el jardín se consolida como el espacio de la tertulia literaria, el recurso contempla el horizonte de expectativas del lector y el género comienza el camino de su validación.

Pero este *locus amoenus* en el que se desarrollará, de aquí en más, gran parte de la narrativa del Barroco español está unido a la idea de la primavera:

“*Ver erat et blando mordentia frigora sensu*”.

La cita de Ausonio que da inicio al *Teatro popular* junto con la traducción de Horacio que aparece apenas unas líneas más adelante: “amonesta el año, el día, la hora”, nos trae a la memoria el verso final del epigrama:

“*Collige virgo rosas*”

que remite a toda la tradición literaria del *carpe diem* y parece validar, desde el cenáculo del jardín de Celio, la poética del *delectare* frente a la intención moral del *prodesse*. En nuestro propósito de establecer los itinerarios de la ficción, podemos marcar, como el punto de partida de este *Collige virgo rosas*, el deseo de Pampinea cuando, frente al caos de la peste, propone ir al campo donde “disfrutásemos de la fiesta, la alegría y el placer que pudiésemos” (131).

La experimentación de Boccaccio encuentra su consolidación genérica en las colecciones de novela del siglo XVII español. La poética del *delectare* está definitivamente instalada en la literatura, ya que, con palabras de Barthes (1996: 94-95): “todo el esfuerzo consiste en materializar el placer del texto, en hacer del texto *un objeto de placer como cualquier otro*”.

- Peck, Russell A. (1977): "Chaucer and the Nominalist Questions", *Speculum*, 53, 745-760.
- Reames, Sherry L. (1980): "The Cecilia Legend as Chaucer Inherited It and Retold It: The Disappearance of an Augustinian Ideal", *Speculum*, 55, 38-57.
- Revard, Carter (2000): "From French 'Fabliau Manuscripts' and Ms. Harley 2253 to the *Decameron* and the *Canterbury Tales*", *Medium Aevum*, LXIX, 261-278.
- Sanders, Barry (1995): "Aparentar según se representa: Chaucer se convierte en autor", en David Olson & Nancy Torrance (comps.), *Cultura escrita y oralidad*, Barcelona, Gedisa, 153-175.
- Stevens, Martin (1979): "The Royal Stanza in Early English Literature", *PMLA*, 94, 62-76.
- Windeatt, Barry (1986): "Literary Structures in Chaucer", in Piero Boitani & Jill Mann (eds.), *The Cambridge Chaucer Companion*, Cambridge, Cambridge University Press, 195-212.

## 2.5. Manifestaciones boccaccianas en el siglo XV:

### *Las Cent Nouvelles Nouvelles*

- Doutrepoint, George (1970): *La littérature bourguignone à la cours des ducs de Bourgogne*, Ginebra, Slatkine Reprints [reimpresión].
- Desornay, F. (1971): "A propos du *Decameron* et des *Cent Nouvelles Nouvelles*", *L'Opera del Boccaccio nella cultura francese*, Florencia, 505-520.
- Les Cent Nouvelles Nouvelles* (1996): Sweetser, Franklin P. (ed.), Ginebra, Droz.
- Rossi, L. (1978): "David Aubert autore delle *Cent Nouvelles Nouvelles*? La genesi della novella francese e l'attività letteraria alla corte borgognona nel Quattrocento", *Cultura neolatina*, T. 36, 95-118.

## 2.6. *Collige virgo rosas*: El *Decamerón* y la poética del *delectare* en la novela corta del siglo XVII español

- Amezúa y Mayo, Agustín (1951): "Formación y elementos de la novela cortesana", en *Opúsculos histórico-literarios*, I, CSIC, Madrid, 194-279.

- (1956): *Cervantes, creador de la novela corta española*, Madrid.
- Bandello, Matteo (2005): *Novelle*, I Edizione IntraText CT, Copyright Eulogos.
- Barrella Vigal, Julia (1985): "Las *novelle* y la tradición prosística española", *Estudios humanísticos. Filología*, 7, 21-29.
- Barthes, Roland (1996): *El placer del texto y lección inaugural*, México, Siglo XXI.
- Boccaccio, Giovanni (ed.) (1994): *Decamerón*, edición de María Hernández Esteban, Madrid, Cátedra.
- Castillo Solórzano, Alonso de (1649): *Sala de recreación*, Zaragoza, herederos de Pedro Lanaja y Lamarca.
- (1908): *Tardes entretenidas*, edición de E. Cotarelo y Mori, Madrid, Colección Selecta de Antiguas Novelas Españolas, T. IX.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (ed.) (1976): *Novelas Ejemplares*, edición de Mariano Baquero Goyanes, Madrid, Editora Nacional, 2 tomos.
- Egido, Aurora (1990): "Las fronteras de la poesía en prosa", en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 85-114.
- Festini, Patricia (1999): "De variantes y voluntades: las dos versiones de *El celoso extremeño*", *Para leer a Cervantes. Estudios de literatura española Siglo de Oro*, Vº 1, Buenos Aires, Eudeba, 143-147.
- (2001): "Secretos y mentiras: la percepción engañosa en Cervantes y Lugo y Dávila", presentado en el *I Congreso Internacional Celehis*, Mar del Plata, diciembre de 2001, actas en CD Rom.
- Frenk, Margit (1997): *Entre la voz y el silencio*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- Güntert, Georges (2001): "Cervantes, lector de Boccaccio: huellas y reflejos de la X giornata del *Decamerón* en las *Novelas ejemplares*", *Actas del quinto congreso de la AISO*, Münster, 1999, C. Strosetzki (ed.), Madrid, Iberoamericana Vervuert, 680-690.
- Jauralde Pou, Pablo (1982): "El público y la realidad histórica de la literatura española de los siglos XVI y XVII", *Edad de Oro* I, 55-64.
- Laspéras, Jean-Michel (1987): *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, Montpellier, Editions du Castillet.
- Lugo y Dávila, Francisco (ed.) (1906): *Teatro popular*, edición de E. Cotarelo y Mori, Madrid, Colección Selecta de Antiguas Novelas Españolas, T. I.

- Menéndez Pelayo, Marcelino (1945): *Orígenes de la novela*, Buenos Aires, Emecé, T. III.
- Moll, Jaime (1982): "El libro en el Siglo de Oro", *Edad de Oro I*, 43-54.
- Morínigo, Marcos A. (1957): "El teatro como sustituto de la novela en el Siglo de Oro", *RUBA*, Vª época, II, 41-61.
- Palomo, María del Pilar (1976): *La novela cortesana (Forma y estructura)*, Barcelona, Planeta.
- Place, Edwin (1926): *Manual elemental de novelística española. Bosquejo histórico de la novela corta y el cuento durante el Siglo de Oro*, Madrid, Victoriano Suárez.
- Rico Verdú, José (1983): "Sobre algunos problemas planteados por la teoría de los géneros literarios del Renacimiento", *Edad de Oro II*, 157-178.
- Riley, Edward (1972): *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus.
- Rodríguez, Evangelina (1979): *Novela corta marginada del siglo XVII español. Formulación y sociología en José Camerino y Andrés del Prado*, Valencia, Universidad.
- Sánchez, Alberto (1982): "De las *Novelas ejemplares* de Cervantes a las *Novelas morales* de Lugo y Dávila", *Anales cervantinos*, N° XX, 135-151.
- Talens, Jenaro (1977): "Contexto literario y real socializado. El problema del marco narrativo en la novela corta castellana del seiscientos", en *La escritura como teatralidad*, Valencia, Universidad, 121-181.
- Thompson, Colin (2001): "'Horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descanse': reconsideración de la ejemplaridad en las *Novelas ejemplares* de Cervantes", *Actas del quinto congreso de la AISO*, Münster, 1999, C. Strosetzki (ed.), Madrid, Iberoamericana Vervuert, 83-99.
- Timoneda, Juan de (ed.) (1971): *El patrañuelo*, edición de Rafael Ferreres, Madrid, Castalia.
- Whinnom, Keith (1980): "The problem of the 'best seller' in Spanish Golden-Age literature", *BHS*, LVII, 189-198.