

Cervantes, lector de Boccaccio:  
Huellas y reflejos de la «X Giornata» del *Decamerón*  
en las *Novelas ejemplares*

Georges Güntert

1. El título de mi ponencia acaso necesite una explicación: como lector profesional de textos literarios, no me cuento entre los que se complacen en buscar e identificar «fuentes». Desconfío de quien se propone explicar una obra de arte a partir de sus presuntos modelos, haciendo caso omiso de los aspectos específicos de cada realización. Congenio, en cambio, con quienes conciben la historia literaria como un diálogo, ya que los autores también son lectores, y no los menos exigentes. Por consiguiente, doy preferencia a un tipo de investigación que extiende sus perspectivas en torno al texto hasta incluir los criterios y puntos de vista de la teoría de la intertextualidad, ya que el hecho de admitir la existencia de un diálogo entre los autores no implica suponer relaciones de dependencia directa ni procedimientos de imitación. El contacto con las obras del pasado, incluso cuando llega a cuajarse en préstamos verbales concretos, las más de las veces da lugar a alguna correspondencia temática o figurativa, sin que esto baste para acercar de modo sustancial a los dos autores (Garcilaso aprendió mucho de Petrarca, pero no propone el mismo universo de valores); otras veces –y pienso en la actitud de Petrarca frente a Dante, o en la del joven Cernuda lector de Guillén–, el tener que enfrentarse con la obra de un importante predecesor puede reforzar, al verse atribuir el papel de discípulo, la voluntad de diferenciarse del maestro. Y aun en los casos en los que la imitación resulte patente hasta rozar el plagio, no es de excluir que haya intención de ironía o de parodia: precisamente el uso declarado de la reminiscencia o de la cita, por inducir al lector a comparar los dos textos así relacionados, puede servir, bien para subrayar un paralelismo, bien para marcar una discrepancia.

Y otra importante premisa: conviene recordar que, al relacionar un texto con otro, lo que hacemos en realidad no es sino comparar dos lecturas. Siempre y cuando seamos conscientes de estas limitaciones, podremos afrontar la tarea que nos espera.

2. En este estudio, me propongo examinar un caso de intertextualidad que vincula al autor de las *Novelas Ejemplares* a su gran predecesor italiano cuya obra principal, como es sabido, fue muy admirada y convenientemente explotada por los novelistas del Renacimiento. Concretamente me voy a ocupar de Cervantes como lector de la IV novela de la «X Giornata», experiencia que le debió de sugerir un cierto uso de la ironía y, quizás también, algunos elementos temáticos para concebir su relato de *El Amante liberal*. En esta misma *Giornata*, que incluye la famosa historia de Griseldis, Cervantes pudo estudiar un tipo de narración muy especial, dictado, por así decirlo, *en falsete*, con

una particular ironía, que consiste en dar al texto un tono idealizante para negárselo después. De entre los clásicos, a mi modo de ver, sólo este Boccaccio y el último Cervantes, el del *Persiles* señaladamente, se atreven a narrar de tal modo, burlando al lector o suponiendo en él un mismo grado de ironía.

Digámoslo de una vez para siempre: no es concebible que quien declaró «soy el primero que he novelado en lengua castellana» no conociera a Boccaccio, tanto más habiendo tenido ocasión de leerlo durante su larga estancia en Italia<sup>1</sup>. Tampoco es necesario insistir en la difusión europea del *Decamerón*: hasta la mitad del siglo XVI las ediciones impresas eran muchas, tanto en Italia como en los países de la Península Ibérica. Si bien la primera traducción de *Las cien novelas* se remonta a un manuscrito catalán de 1429, otro manuscrito castellano del siglo XV se conserva en la Biblioteca del Escorial<sup>2</sup>. También en la Castilla de los Reyes Católicos y en la España imperial de Carlos I la obra gozaba de una discreta popularidad, pues entre 1496 y 1550 contamos con cinco ediciones impresas; éstas se asemejan entre sí y son completas, aunque contengan un cuento apócrifo y ofrezcan una *dispositio* de las novelas que no se corresponde con la de las ediciones italianas contemporáneas<sup>3</sup>.

Es cierto que la cultura de la Contrarreforma trató de impedir la divulgación del *Decamerón*, considerado por unos un admirable modelo de estilo y, por otros, obra anticlerical y lasciva, razón por la que no pudo evitarse su inclusión en el *Índice* de 1559. Para salvar lo salvable, los académicos de la Crusca prepararon un *Decamerón* expurgado, *ricorretto ed emendato secondo l'ordine del sacro Concilio di Trento*, que salió a la luz en 1573 y terminó siendo el único admitido<sup>4</sup>. Aunque después de esa fecha, por lo menos en Italia, las antiguas ediciones integrales continuaran circulando, en los países ibéricos todas las versiones publicadas antes de 1572 fueron prohibidas, y dicha prohibición estuvo en vigor hasta fines del siglo XVIII. Es posible, aunque poco probable, que Cervantes, ya en Italia desde 1568, tuviera que contentarse con hojear la edición expurgada, si bien esto no afecta en modo alguno a lo que intentamos demostrar. Tampoco importa saber con certeza si pudo o no consultar alguna de las versiones castellanas aparecidas antes de 1550, pues la comparación que vamos a proponer no es de orden estilístico. Que el clima represivo de la época influyó en las

- 
- 1 Miguel de Cervantes, «Prólogo al lector», *Novelas Ejemplares*, ed. de Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 1983, I, 52.
  - 2 Para la recepción de Boccaccio en Cataluña *vid.* Martín de Riquer, «Boccaccio nella letteratura catalana medievale», en *Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*, Firenze, Olschki, 1978, 107-126. La versión castellana del *Decamerón* contenida en el manuscrito del Escorial fue publicada por F. de Haan, *El Decamerón castellano, Ms. del Escorial*, Baltimore, 1911.
  - 3 Sobre la difusión del *Decamerón* en la Península véanse Caroline B. Bourland, «Boccaccio and the Decameron in Castilian and Catalan Literature», *Revue Hispanique*, XII, 1905, 1-232; Arturo Farinelli, «Boccaccio in Ispagna (sino al secolo di Cervantes e di Lope)», en *Italia e Spagna*, Torino, Bocca, 1929, I, 89-386; Joaquín Arce, «Boccaccio nella letteratura castigliana» y José Blanco Jiménez, «L'eufemismo in una traduzione spagnola del «Decamerón»», ambos en *Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*, Firenze, Olschki, 1978, 105 y 127-147.
  - 4 Arce, Joaquín, «Boccaccio nella letteratura castigliana...», *cit.*, 100.

prácticas literarias, lo demuestra este detalle: a diferencia de Lope, Tirso, Francisco de Lugo y otros, Cervantes no nombra nunca a Boccaccio, aun cuando el uso consciente del verbo «novelar», en el prólogo de las *Novelas Ejemplares*, pueda tomarse como indicio de un contacto intertextual<sup>5</sup>.

Menéndez Pelayo, después de negar cualquier influencia de Boccaccio en Cervantes, acabó reconociendo algún influjo, aunque «puramente formal» y limitado tan sólo al estilo<sup>6</sup>. Otros críticos interesados en explorar este asunto (Farinelli, Icaza, Papini, Alarcos) y más favorables a la idea de un posible intercambio, tampoco llegaron a identificar ejemplos convincentes de una influencia directa, a no ser en el cuento cervantino de los dos amigos, incluido en la *Galatea*, y, según algunos, de posible derivación boccacciana (*Dec. X, 8*)<sup>7</sup>. Pero Avalle-Arce, acertadamente, sostiene que este cuento era ya muy conocido en la Península Ibérica y que Cervantes, para concebir su propia versión, no necesitó partir de las variantes italianas<sup>8</sup>.

En mi estudio dedicado a las *Novelas Ejemplares*, intenté demostrar que la lección estética de Boccaccio se manifiesta ante todo en el *Prólogo al lector*<sup>9</sup>. Lo que allí me llamaba la atención era el empleo de ciertas metáforas de la tradición novelística, tales como «horas de recreación» y «en los jardines», utilizadas, aunque con distinto fin, también por otros novelistas del siglo, por ejemplo Ludovico Guicciardini (*Detti e fatti piacevoli*, 1586) y Antonio de Torquemada (*Jardín de flores curiosas*, 1570). Este empleo puede recordar ciertas afirmaciones análogas contenidas en la *Conclusión del autor* con la que se cierra el *Decamerón*. De hecho, si Boccaccio evoca los espacios de la iglesia y de las escuelas para contraponerlos a la amenidad de los jardines, Cervantes por su parte sugiere, con el mismo objetivo de caracterizar el ámbito específico reservado a la actividad de novelar, que

no siempre se está en los templos; no siempre se ocupan los oratorios; no siempre se asiste a los negocios, por calificados que sean. Horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descanse. Para este efecto se plantean las alamedas, se buscan las fuentes, se allanan las cuestas y se cultivan, con curiosidad, los jardines.<sup>10</sup>

En ambos textos, se recurre a un lenguaje metafórico para distinguir las propiedades del *discurso literario* de las de otros discursos —teológico y filosófico en Boccaccio, teológico, científico y económico en Cervantes—, distinción que equivale a una defensa

5 Arce, Joaquín, «Boccaccio nella letteratura castigliana...», cit., 96.

6 Menéndez Pelayo, Marcelino, *Orígenes de la novela*, Madrid, C.S.I.C., 1962, II, XVII.

7 Alarcos García, Emilio, «Cervantes y Boccaccio», en el *Homenaje a Cervantes. Estudios cervantinos*, ed. de F. Sánchez-Castañer, Valencia, Mediterráneo, 1950, II, 167.

8 Avalle-Arce, J. Bautista, «El cuento de los dos amigos», en *Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelona, Ariel, 1975, 153-211. Sobre este tema *cfr.* también Francisco López Estrada, «La influencia italiana en *La Galatea* de Cervantes», *Comparative Literature*, 4, 1952, 161-169.

9 Guntert, Georges, *Cervantes. Novelar el mundo desintegrado*, Barcelona, Puvill, 1993, 108-109.

10 Miguel de Cervantes, «Prólogo al lector», *Novelas Ejemplares*, cit., 52.

de la literatura, cuyo dominio específico está simbolizado por el deleitoso encanto de los jardines, opuesto a la gravedad de los templos y de los estudios. Recordemos, a este propósito, que desde la Edad Media el jardín, destinado a los amores y a las diversiones, se convierte en el lugar literario por antonomasia, al igual que sus variantes renacentistas del *locus amoenus* y de la *soledad*<sup>11</sup>. Concretamente, los diez narradores del *Decamerón*, para sustraerse al desorden y a la desorientación general causados por la peste, se retiran sucesivamente a dos palacios situados en la campiña toscana, ambos calificables de *loci amoeni*, que simbolizan el espacio de la literatura; y al final de este paréntesis recreativo, los diez jóvenes volverán a la ciudad, esto es, a la amarga realidad cotidiana, donde tendrán que afrontar nuevamente los estragos de la peste. 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, si bien no siempre armónico, sí al menos reservado a la contemplación. Su espacio utópico ya no se sitúa en un más allá, sino en ese palacio del 'buen retiro' que corresponde al entretenimiento literario y permite recobrar fuerzas a quien ha de tornar a la lucha cotidiana. Que Cervantes meditó sobre estas propuestas, lo confirma el *Prólogo* de las *Novelas Ejemplares*, donde a su vez insiste en la autonomía de la literatura.

3. Pero, ¿qué es lo que Cervantes pudo encontrar de interesante en la «X Giornata»? En esta última decena de novelas, Boccaccio propone unos sucesos más bien curiosos de personajes ilustres, «reyes, sultanes y gentes por el estilo», según comenta irónicamente Dioneo, el rey de la Jornada; ejemplos de un heroísmo demasiado elevado para ser compatible con la sana moralidad de los diez personajes florentinos<sup>12</sup>. Si ellos parecen apreciar esta competición entre virtuosos, el lector, en varias ocasiones, tiene inevitablemente la impresión de que estos ejemplos de liberalidad y de magnificencia son inimitables, hasta el punto de exigir una lectura a contrapelo.

El ejemplo más conocido es el de Griseldis, narrado al final de la «X Giornata», que, nótese, no es el noble cuento en latín de Petrarca que consiguió una divulgación europea, sino el del *Decamerón*, confiado al narrador más subversivo de los diez, Dioneo; éste se permite ironizar sobre el caso de la mujer paciente, sometida tan estoicamente a las inhumanas pruebas del marido que renuncia a su propia personalidad. Pues bien, no es ésta la imagen de la mujer que el autor del *Decamerón* ha mostrado a sus lectoras en las primeras siete Jornadas. Quien quiera ver en el cuento boccacciano de Griseldis un *exemplum* admirable de paciencia y fuerza de ánimo, tendrá que taparse ambos oídos para no escuchar las obscenidades de Dioneo, que empieza por calificar el experimento del marido de «matta bestialità» y termina deseándole que hallara otra

11 Kern, Edith G., «The Gardens in the 'Decameron' Cornice», PMLA, LXVI, 1951, 505-523; Battaglia Ricci, Lucia, *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del 'Trionfo della morte'*, Roma, Salerno, 1987; y Georges Güntert, *Tre premesse e una dichiarazione d'amore. Vademecum per il lettore del «Decamerón»*, Modena, Mucchi, 1997, *vid.* especialmente 25-37.

12 Sobre este aspecto *vid.* Robert Hollander y Courtney Cahill, «Day Ten of the *Decameron*», *Studi sul Boccaccio*, XXIII, 1995, 113-167; y Georges Güntert, *Tre premesse...*, *cit.*, 40-44.

esposa, menos santa que Griseldis, capaz de engañarle de verdad y de hacerle sufrir las penas del Infierno<sup>13</sup>.

Otro gesto inimitable, por lo sublime, es el de Natan, que se nos narra en la novela tercera de esta misma Jornada. Se trata del hombre «más liberal del mundo», al que el joven Mitridanes intenta, en balde, superar en magnificencia y generosidad. Viendo que no lo consigue, decide quitarle la vida. Con esta intención pregunta a un desconocido cómo podría dar con Natan, y éste, que resulta ser el aludido, le propone una cita al día siguiente en un solitario bosquecillo. Pero, al final, Mitridanes, impresionado por la ilimitada bondad de Natan, se siente incapaz de cometer el crimen y confiesa sus malas intenciones. El protagonista de esta novela es, pues, tan liberal que llegaría a ofrecer, en un gesto sobrehumano de autoinmolación, incluso su propia vida y ¿a quién? a un rival loco, cuya virtud no es sino envidia. Si el gesto desinteresado de Natan podría ser acaso digno de un dios, en el ámbito del *Decamerón*, de estilo medio, todo esto resulta sin embargo peregrino y fuera de propósito. No es de extrañar que a un crítico contemporáneo le hayan parecido «algo frías» estas primeras novelas<sup>14</sup> y que, últimamente, un número creciente de estudiosos haya abandonado la línea tradicional de la interpretación glorificante y hable abiertamente de juego irónico, cuando no de maliciosa sátira<sup>15</sup>. Es verdad que el problema de la valoración de estas novelas continúa dividiendo a los críticos del *Decamerón*: por un lado tenemos a los partidarios del final noble y elevado, que reconocen en Griseldis una figura parecida a la de la Virgen María, y por otro son cada vez más numerosos los defensores de una lectura irónica, conscientes de que la ironía engloba esta vez al propio narrador del marco<sup>16</sup>. Boccaccio parece aquí querer jugar con el mismo lector, al que pide aplique la lección aprendida con las primeras siete Jornadas. Pues bien, también el ejemplo que vamos a estudiar, y que llamó la atención al propio Cervantes, nos mostrará que las virtudes celebradas en la «X Giornata» no siempre son lo que parecen y que pueden ser juzgadas desde diferentes ópticas.

4. En la cuarta novela se nos presenta el caso de Gentile Carisendi, noble caballero boloñés, enamorado, sin esperanza de ser correspondido, de la joven esposa de Niccoluccio Caccianemico. La novela se desarrolla en dos momentos, temporalmente algo

13 Sobre el carácter problemático de la «X Giornata» y de la novela de Griseldis *vid.* Luciano Rossi, «Ironia e parodia nel Decameron: da Ciappelletto a Griselda», en *La Novella Italiana. Atti del Convegno di Caprarola 19-24 sett. 1988*, Roma, Salerno, 1989, 365-405 y «Das Dekameron und die romanische Tradition: die außerordentliche Geduld der Griselda», *Vox Romanica*, 44, 1985, 365-405.

14 Franco Fido, «Il sorriso di messer Torello», en *Il regime delle simmetrie imperfette*, Milán, F. Angeli, 1988, 11-35.

15 Hollander, Robert y C. Cahill, «Day Ten of the *Decameron*...», *cit.*, 163-167.

16 El mayor representante de una interpretación edificante de la «X Giornata» es hoy Vittore Branca, *Boccaccio medievale e altri studi sul «Decameron»*, Firenze, Sansoni, 1986 (6. ed.); en esa misma línea se inserta el estudio de G. Cavallini, *La decima Giornata del «Decameron»*, Roma, Bulzoni, 1980; pero véanse también las respuestas críticas de L. Rossi, R. Hollander y G. Güntert.

alejados: el de la dama muerta y resucitada gracias a las caricias del amante y el de su solemne restitución al marido por parte de aquél. Las afinidades temáticas con el relato cervantino del *Amante liberal* se hallan en la última parte, donde asistimos a una teatral puesta en escena del «don», consistente en la solemne entrega de la dama al marido (cuyo papel corresponde al del primer novio en Cervantes) por parte del amante, al que se define, también en el *Decamerón*, como «liberal».

Hasta ahora hemos tratado de resumir el enunciado. Sin embargo, si incluimos también el párrafo final que contiene un comentario muy elogioso de la narradora Lauretta, perteneciente –por tanto– al nivel de la enunciación, podemos distinguir dos macrosecuencias análogas: A) el cuento propiamente dicho, que termina con la 'generosa' restitución de la esposa al marido por parte del galán, gesto considerado admirable por todos; y B) el comentario no menos entusiasta de la narradora, según la cual el amante de la historia «no solo *temperò onestamente il suo fuoco*, ma *liberalmente* quello che egli solleva con tutto il suo pensiero disiderare e cercar di rubare, avendolo, restituì»<sup>17</sup>. La narradora demuestra, así, compartir el universo de valores del discurso social, y en esto será imitada por sus compañeros. De ellos se nos dice, al principio de la novela quinta, que ensalzaron al liberal amante «con somme lodi *infino al cielo*», lo que constituye, sin duda, una exageración<sup>18</sup>.

He aquí un resumen aún más detallado. Un día, doña Catalina, embarazada, va al campo sin su marido; de pronto se siente flaquear y cae desmayada. Como no vuelve en sí, sus familiares la creen muerta y deciden enterrarla el mismo día, en un cementerio fuera de la ciudad. Al oír la triste noticia, el amante se propone acudir a la tumba para poder abrazar al menos el cuerpo de aquélla que en vida nunca le correspondió. En una escena erótica que linda con la necrofilia, Carisendi baja a la tumba y besa el hermoso cuerpo de la dama tan apasionadamente que ésta recobra el conocimiento: sorprendido y sumamente contento, se la lleva a casa de su madre donde hace que la asistan hasta que se restablece y puede dar a luz al niño. En todas estas circunstancias, doña Catalina no deja de manifestar su deseo de volver a casa del marido, sin conceder la más mínima intimidad a su galán. Con todo, le otorga la gracia de permanecer oculta durante cierto tiempo y de no hablar con nadie sobre sus vicisitudes mientras no llegue el momento, que su salvador considere oportuno, para la revelación del secreto.

Pasados unos meses, el amante convida a Nicoluccio y sus amigos a un banquete, durante el cual decide restituírle, en solemne ceremonia, a su esposa. Aunque el marido note cierta semejanza entre la bella desconocida y su difunta esposa, no se atreve siquiera a imaginar que pudiera ser doña Catalina. Su sorpresa será, pues, total, cuando Carisendi le descubre el misterio.

Ahora bien, el amante presenta la entrega de la dama al marido no como simple «restitución», que sería lo normal, sino como «don», lo que implica la idea de un

17 *Tutte le opere di G. B., Decameron*, ed. de Vittore Branca, Milán, Mondadori, 1976, X, 4, 876 (de ahora en adelante: *Decamerón*).

18 *Decamerón*, cit., X, 4, 877.

pretendido derecho de propiedad sobre ella. «Leva su, compare; io non ti *rendo* tua moglie, la quale i tuoi parenti e suoi gittarono via, ma io ti voglio *donare* questa donna mia comare con questo suo figliolotto, il quale io son certo che fu da te generato e il quale io a battesimo tenni e nomina'lo Gentile»<sup>19</sup>. Pero hay algo más: antes de revelar la identidad de la dama, pregunta a los invitados a quién pertenecería, según ellos, un criado abandonado en la calle que fuese encontrado por otro amo, y naturalmente todos responden que al señor que le encuentra y se hace cargo de él: con lo que ironiza sobre el hecho de que, según el *Discurso social*, la mujer es propiedad del marido. También recuerda Carisendi, para dar más solemnidad al momento, una usanza persa (noten Uds. la semejanza con los disfraces turquescos del relato cervantino) según la cual el anfitrión oriental que invita a un amigo, para subrayar el valor de su hospitalidad, suele ofrecerle «o moglie o amica o figliuola o che che sia». De este modo, el *donador* insiste repetidas veces en su intención de *regalar* a la dama, como si fuera efectivamente suya.

Pero, ¿se trata realmente de un don inspirado en el espíritu de la más pura *liberalidad*, como creen los amigos de Nicoluccio y también la narradora? o ¿no es más bien esta creencia el resultado de un acto de retórica y sutil persuasión, con que Carisendi solemniza el extraordinario acontecimiento? Según la lógica del *Discurso social*, la mujer pertenece al marido, y doña Catalina, aun habiendo vivido temporalmente en casa de su galán, no ha olvidado sus deberes de esposa. Por otro lado, Carisendi, al ver que Catalina no puede ser suya, no insiste en su cortejo y se contenta con esta última irónica venganza. Es cierto que, al no establecerse otra relación entre ambos sino la de la amistad, según el *Discurso social* Carisendi no tiene derecho a considerarla como suya; y, sin embargo, ante la sociedad insiste, recurriendo a las sutilezas de la retórica, en que se trata efectivamente de un don. Ahora bien, este presunto don es por un lado el producto de su elocuencia que le permite vengarse sutilmente de la privación de placer; pero, por otro, es una idea derivada de un universo de valores que no es compatible con el del *Discurso social*. Por medio de sus caricias, Carisendi ha devuelto la existencia a esta mujer y es, por tanto, algo así como su segundo Creador: en consecuencia Catalina es su criatura. Está claro que en el universo de valores de Carisendi, el deseo, que infunde vida y es capaz de crear, asume un carácter vital y positivo. Ante esta compleja situación, el lector no puede sino admirar la habilidad retórica del amante, aun cuando le sea imposible compartir los elogios de Lauretta y de sus compañeros que ensalzan «hasta el cielo» la *liberalidad* del donador. Si al final el lector disiente de ellos, es porque se da cuenta de que no se trata aquí de una ascética superación de las pasiones sino, al contrario, de una afirmación de las fuerzas creadoras del deseo.

Es muy probable que el autor del *Amante liberal* tuviera conocimiento de esta novela. Podemos preguntarnos, claro está, si acaso no habría leído también la versión precedente que Boccaccio ofrece de este cuento en la *quaestio* XIII del *Filocolo*, donde se nos presenta un caso a primera vista semejante, o si no se inspiró además en otros episodios de la literatura antigua, como, por ejemplo, en la *Historia Apollonii regis*

19 *Decamerón*, cit., X, 4, 875.

*Tyrri*<sup>20</sup>. En cuanto a la versión del *Filocolo*, es significativo que no se insista allí ni en la presunta liberalidad ni en la misma idea del don, pues cuando el galán durante el banquete considera que ha llegado el momento para la revelación del secreto, dice simplemente al marido: «Questi è tuo figliuolo» y «questa è tua moglie», sin dar muestras de arrogarse derecho alguno sobre ambos. En el *Filocolo*, por tanto, sólo se reconoce la lealtad del amante y, consecuentemente, en el debate final se sostiene que tal comportamiento obedecía a su condición de caballero.

También se suelen asociar las *Novelas Ejemplares* al género de la narrativa bizantina, cuya influencia, de hecho, se manifiesta en algunas secuencias del *Amante liberal*, y Amezúa y Mayo creía incluso poder percibir un eco de la novelita boccacciana de Alatiel (*Dec.* II, 9)<sup>21</sup>. Sin embargo, el destino de Leonisa no es comparable con las peripecias eróticas de Alatiel: en la novela cervantina faltan completamente la parodia y el mecanismo de la repetición que son elementos constitutivos de ese cuento. Tampoco puede ser fuente de Cervantes la novela II, 41 de *Bandello*, que según Caroline Bourland deriva de *Decamerón* X, 4<sup>22</sup>. Esta novela guarda, sí, alguna semejanza con la primera parte de la historia de Carisendi, pues narra el caso de una joven sepultada y resucitada mediante las caricias de su primer marido, pero faltan aquí los elementos del don y de la liberalidad, así como su controvertida interpretación<sup>23</sup>.

5. Pues bien, ¿qué es lo que fascinó a Cervantes de esta novelita del *Decamerón*? Ante todo, el hecho de que se nos presente como virtud la liberalidad y la superación de las pasiones cuando, en realidad, se trata de otra cosa y, también, el que la propia narradora se equivoque y, de algún modo, nos engañe al asumir los parámetros del *Discurso social*. Después, debió de atraer su interés la ambivalencia misma del don, que cons-

20 *Historia Apollonii regis Tyrri, Erotici Scriptores*, París, Firmin-Didot, 1885, 618; Sobre una posible influencia en las dos obras de Boccaccio informa el estudio de Francesco Mazzoni, «Una presunta fonte del Boccaccio (*Filocolo*, *quaest.* XIII, *Dec.* X, 4)», *Studi Danteschi*, 28-29, 1949/50, 192-196. Compárese con el *Libro de Apolonio*, ed. de Carmen Monedero, Madrid, Castalia, 1987, 177-191.

21 Amezúa y Mayo, Gonzalo, *Cervantes creador de la novela corta española*, Madrid, C.S.I.C., 1958, II, 50-52. Sobre la presunta influencia bizantina en *El Amante liberal*, *cfr.* Juan Bautista Avallé-Arce, «Introducción» en Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares*, ed. de Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 1982, I, 1-36; y Stanislav Zimic, «Hacia una nueva novela bizantina: "El Amante liberal"», *Anales Cervantinos*, XXVII, 1989, 139-165; Luisa López Griguera, *La retórica en la España del Siglo de Oro*, Salamanca, Ed. Universidad, 1994, cap. V. Pero véase al respecto mi réplica: Georges Güntert, *Cervantes. Novelar el mundo desintegrado*, cit., 127-128.

22 Bourland, Caroline B., *Boccaccio and the Decameron...*, cit., 148-152. Para el texto de la *quaestio* XIII *cfr.* *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio, Filocolo*, ed. de Vittore Branca, Milán, Mondadori, 1967, IV, 67, 448-452.

23 *Tutte le opere di Matteo Bandello, Le Novelle*, ed. de Francesco Flora, Milano, Mondadori, 1972, II, 18-63.

tituye un problema central también en el *Amante liberal*, novela estudiada últimamente, bajo este aspecto, por Gonzalo Díaz Migoyo, Francisco J. Sánchez y por mí mismo<sup>24</sup>.

Díaz Migoyo ve en la «antonomástica liberalidad» del amante cervantino una figura «de la *ironía* misma: un enunciado aparentemente aceptable, en realidad inaceptable [...]. En vez de dar, Ricardo hace como si diera. No sólo porque no puede dar lo que no tiene, como él dice, sino porque no es posible que nadie pueda demostrarse liberal de aquello que sigue deseando»<sup>25</sup>. Si, en cambio, adoptáramos la perspectiva de Joaquín Casaldueiro, suponiendo que el tema principal del relato sea la *catarsis* de Ricardo, esto es, la superación de las pasiones, estaríamos frente a un tipo de lectura *ejemplar* interpretado según los criterios del *Discurso social* de la época de la Contrarreforma<sup>26</sup>. Y así, conforme a los paradigmas tridentinos, se ha leído este cuento a lo largo de los siglos. Pero la presunta entrega de Leonisa es una estrategia, una ficción premeditada que, como muestra Francisco Sánchez, se convierte en verdadero *espectáculo teatral*<sup>27</sup>. Ante la sociedad de Trápani, Ricardo da muestras de una insólita magnanimidad, pues parece querer renunciar a su amada. Pero, por otro lado, existen claras señales de que se trata de una astucia: la mascarada, ante todo, visto que los ex-esclavos se han disfrazado de turcos; luego, el propósito explícito de Ricardo, que intenta «hacer una burla a sus padres»; y, por fin, la calculada interrupción de su discurso, que no puede ser sino premeditada, aun cuando Ricardo finja acordarse sólo entonces de tener que consultar también la opinión de su dama.

Para concluir, y sin poder extenderme más en la interpretación de la novela cervantina, quiero llamar la atención sobre un último –y no insignificante– pormenor. En las dos macrosecuencias de la novela, que identifiqué en mi trabajo de acuerdo con la importancia que asume en ellas el elemento de ficción (en la segunda secuencia, Ricardo se llama Mario, porque ha aprendido a fingir), hay una frase casi idéntica, aunque modificada levemente, que sintetiza sendas situaciones comunicativas. Al principio de la novela, tras referir a Mahamut sus desgracias, Ricardo, con los ojos anegados por el llanto, *no puede seguir hablando*, ya que en esto «*se le pegó la lengua al paladar*» (p. 154)<sup>28</sup>. En esta primera escena, que se desarrolla en la naturaleza ante las ruinas de Nicosia, vemos al protagonista dominado por el ímpetu de su sentimiento, que sin embargo logra comunicar con sinceridad, por hallarse en compañía de un

24 Díaz Migoyo, Gonzalo, «La ficción cordial de *El Amante liberal*», NRFH, XXXV, 1987, 129-150, y ahora también en el volumen *La diferencia novelesca: lectura irónica de la ficción*, Madrid, Visor, 1990; Sánchez, Francisco J., *Lectura y representación. Análisis cultural de las Novelas Ejemplares de Cervantes*, Berna, Lang, 1993; y Georges Güntert, *Cervantes. Novelar el mundo desintegrado...*, cit., en especial, 126-142.

25 Díaz Migoyo, Gonzalo, «La ficción cordial...», cit., 147.

26 Casaldueiro, Joaquín, *Sentido y forma de las Novelas Ejemplares*, Buenos Aires, Univ. de Buenos Aires, 1943, 78-98.

27 Sánchez, Francisco J., *Lectura y representación...*, cit., 19-37 y 89-90.

28 Las págs. en el texto se refieren a Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares*, ed. de Harry Sieber, cit., vol. I.

confidente, su amigo Mahamut, en la *soledad*. Cuando en cambio, de vuelta a Trápani, se dirige desde la nave a donde se halla su odiado rival, fingiéndose dispuesto a entregarle su dama, estamos en presencia de la *sociedad*, no importa que sea o no cristiana. Curiosamente, en este nuevo contexto volvemos a encontrar la misma acotación, pero con un significativo cambio: habiendo ya empezado a pronunciar su discurso, Ricardo de pronto para «y en diciendo esto, calló, como si al paladar se le hubiera pegado la lengua...» (p. 186). Esta correspondencia textual no es ninguna casualidad: si el protagonista comienza siendo víctima de las circunstancias, termina dominándolas porque se domina a sí mismo después de haber aprendido a fingir, sin querer por eso renunciar a su pasión y única razón de vivir. Ricardo, estando como está, enamorado, no intenta en modo alguno renunciar a su amor por Leonisa. No ha aprendido, en el sentido neoplatónico, a superar sus pasiones; ha aprendido a fingir. De no prestarse la debida atención a estas correspondencias y finezas, *El Amante liberal* podría ser leído únicamente como novela *ejemplar*, en un sentido tradicional, católico-tridentino. Pero si se advierten dichas finezas y se les devuelve su justo valor, ese modelo de lectura se revela falaz: es, pues, en estos juegos con la ambivalencia, donde descansa la verdadera fuerza del arte cervantino.

#### Bibliografía:

- Alarcos García, Emilio, «Cervantes y Boccaccio», en *Homenaje a Cervantes. Estudios cervantinos*, ed. de F. Sánchez-Castañer, Valencia, Mediterráneo, 1950, II, 167.
- Amezúa y Mayo, Gonzalo, *Cervantes creador de la novela corta española*, Madrid, C.S.I.C., 1958, II.
- Avalle-Arce, J. Bautista, «El cuento de los dos amigos», en *Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelona, Ariel, 1975, 153-211.
- Bandello, Matteo, *Tutte le opere di Matteo Bandello, Le Novelle*, ed. de Francesco Flora, Milano, Mondadori, 1972, II.
- Battaglia Ricci, Lucia, *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del 'Trionfo della morte'*, Roma, Salerno, 1987.
- Boccaccio, Giovanni, *Tutte le opere di G. B., Decameron*, ed. de Vittore Branca, Milán, Mondadori, 1976.
- Bourland, Caroline B., «Boccaccio and the Decameron in Castilian and Catalan Literature», *Revue Hispanique*, XII, 1905, 1-232.
- Branca, Vittore, *Boccaccio medievale e altri studi sul «Decameron»*, Firenze, Sansoni, 1986 (6. ed.).
- Joaquín Casaldueiro, *Sentido y forma de las Novelas Ejemplares*, Buenos Aires, Univ. de Buenos Aires, 1943.
- G. Cavallini, *La decima Giornata del «Decameron»*, Roma, Bulzoni, 1980.
- Cervantes, Miguel de, «Prólogo al lector», *Novelas Ejemplares*, ed. de Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 1983, 2 vols, .

- Cervantes, Miguel de, *Novelas Ejemplares*, ed. de Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Castalia, I, 1982.
- Díaz Migoyo, Gonzalo, «La ficción cordial de *El Amante liberal*», NRFH, XXXV, 1987, 129-150.
- Díaz Migoyo, Gonzalo, *La diferencia novelesca: lectura irónica de la ficción*, Madrid, Visor, 1990.
- Farinelli, Arturo, «Boccaccio in Ispagna (sino al secolo di Cervantes e di Lope)», *Italia e Spagna*, Torino, Bocca, 1929, I, 89-386.
- Fido, Franco, «Il sorriso di messer Torello», en *Il regime delle simmetrie imperfette*, Milán, F. Angeli, 1988, 11-35.
- Güntert, Georges, *Cervantes. Novelar el mundo desintegrado*, Barcelona, Puvill, 1993.
- Güntert, Georges, *Tre premesse e una dichiarazione d'amore. Vademecum per il lettore del «Decamerón»*, Modena, Mucchi, 1997.
- Haan, F. de, *El Decamerón castellano, Ms. del Escorial*, Baltimore, 1911.
- Historia Apollonii regis Tyrii, Erotici Scriptores*, París, Firmin-Didot, 1885.
- Hollander, Robert, y Courtney Cahill, «Day Ten of the *Decameron*», *Studi sul Boccaccio*, XXIII, 1995, 113-167
- Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*, a cura di Francesco Mazzoni, Firenze, Olschki, 1978.
- Kern, Edith G., «The Gardens in the 'Decameron' Cornice», *PMLA*, LXVI, 1951, 505-523.
- Libro de Apolonio*, ed. de Carmen Monedero, Madrid, Castalia, 1987.
- López Estrada, Francisco, «La influencia italiana en *La Galatea* de Cervantes», *Comparative Literature*, 4, 1952, 161-169.
- López Griguera, Luisa, *La retórica en la España del Siglo de Oro*, Salamanca, Ed. Universidad, 1994, cap. V.
- Mazzoni, Francesco, «Una presunta fonte del Boccaccio (*Filocolo, quaest. XIII, Dec. X, 4*)», *Studi Danteschi*, 28-29, 1949/50, 192-196.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, *Orígenes de la novela*, Madrid, C.S.I.C, 1962, II, XVII.
- Rossi, Luciano, «Ironía e parodia nel Decameron: da Ciappelletto a Griselda», en *La Novella Italiana. Atti del Convegno di Caprarola 19-24 sett. 1988*, Roma, Salerno, 1989, 365-405
- Rossi, Luciano, «Das Dekameron und die romanische Tradition: die außerordentliche Geduld der Griselda», *Vox Romanica*, 44, 1985, 365-405.
- Sánchez, Francisco J., *Lectura y representación. Análisis cultural de las Novelas Ejemplares de Cervantes*, Berna, Lang, 1993.
- Zimic, Stanislav, «Hacia una nueva novela bizantina: "El Amante liberal"», *Anales Cervantinos*, XXVII, 1989, 139-165.