

**Del gentil conversador al discreto lector:
Apuntes sobre una cuestión cardinal de la novela (corta) de Boccaccio a Cervantes
(I)¹**

Juan Ramón Muñoz Sánchez
(Universidad de Córdoba)

1. “Alabó mucho la gracia y las buenas palabras con que lo había contado”: La novela, un ejercicio del gentil conversador

El universo de la *novella*, tal cual lo establece Boccaccio (1313-1375) en el *Decamerón*, es eminentemente urbano; su ideología conviene ética y estéticamente con el incipiente ideario de la burguesía mercantil, a cuyo emergente grupo social pertenecía su familia –su padre, Boccaccio da Cellino, fue, primero, agente comercial al servicio de los Bardi, destacados banqueros, en Florencia y, después, máximo representante financiero de la Casa Bardi en Nápoles– y en cuyos valores había sido educado él tanto en la ilustre capital toscana como en la de la Campania. Es más, fueron los propios mercaderes los responsables de la extraordinaria difusión manuscrita por toda Europa del *Decamerón*. Sin embargo, la configuración arquitectónica que sistematiza y unifica racional y coherentemente los cien relatos en un todo armónico, el marco o *cornice*, ofrece una representación de la vida humana en su dimensión laica, civil y de solaz; se convierte en un modelo racional de reunión cívica, en un entorno natural quintaesenciado y simbólico, de animada conversación, placenteros razonamientos y lúdicos ejercicios, en la que proferir novelas constituye el principal tipo de entretenimiento.

De hecho, doscientos años después de la redacción del *Decamerón*, el erudito y licenciado prelado Giovanni Della Casa, (1503-1556), en su célebre tratado de pedagogía cortesana el *Galateo*, al abordar la cuestión de cómo se debe contar una historia en sociedad, señala como fórmula prototípica –pese a las insistentes pullas críticas que le dedica, tenía el *Decamerón* en la uña– el marco. Dice así:

Un'altra maniera si trouva di sollazzevoli modi pure posta nel favellare: cioè quando la piacevolezza non consiste in motti, che per lo più sono breui, ma nel favellar disteso e continuato, il quale vuole essere ordinato e bene espresso e rappresentante i modi le usanze gli atti ed i costumi di coloro de' quali si parla sì che all'uditore sia aviso non di udir raccontare ma di veder con gli occhi fare quelle cose che tu narri (il che ottimamente seponno fare gli uomini e le donne del Boccaccio, come che pure tavolta, se io non erro, si contrafacessero più che a donna o a gentiluomo non si sarebbe convenuto a guisa di coloro che recitan le comedie). (XXI, 121)

Solo que para Boccaccio la actividad de contar y escuchar novelas es, además de un honesto pasatiempo, una forma de conocimiento, de instrucción vital e intelectual y de regeneración ética y estética.

Conforme, pues, a la trascendencia que adquirirá el esquema formal del *capolavoro* del certaldés, singularmente el marco diegético que propicia la inserción de *novelle* en un acto interlocutivo, así para los *novellieri* del tardo *Quattrocento* y del

¹ Por cuestiones de espacio, el presente ensayo se ha dividido en dos partes: “Del gentil conversador al discreto lector: Apuntes sobre una cuestión cardinal de la novela (corta) de Boccaccio a Cervantes, parte I” y “parte II”. Al final de la segunda parte se incluye un apartado bibliográfico que recoge las referencias de las dos.

Cinquecento como para los novelistas españoles de los Siglos de Oro, conviene que lo describamos someramente.²

1.1. *El Decamerón de Giovanni Boccaccio: la civil conversazione en el jardín*

El espacio textual del *Decamerón* se dispone alrededor de cuatro niveles narrativos distintos, perfectamente conjugados entre sí mediante un esquema pragmático-enunciativo organizado en profundidad.

El primer nivel, que se puede denominar el de los “epígrafes”, está compuesto por el íncipit (“Comincia il libro chiamato *Decameron* cognominato prencipe Galeotto, nel quale si contengono cento novelle in diceci dí dette da sette donne e da tre giovani uomini”, [Boccaccio, 3]); el éxplicit (“Qui finisce la Decima e ultima giornata del libro chiamato *Decameron*, cognominato prencipe Galeotto” [1261]); los rótulos que principian cada jornada, en los que se menciona el nombre del personaje que reina y el tema o esquema de los cuentos; y los rubros resumen que preceden a cada relato, cuya función principal, según afirma el autor implícito, es la de inducir o retraer a su lectura según los intereses y criterios de cada lector.

El segundo nivel narrativo, el del “autor implícito”, está conformado por el “Proemio” (5-10), la “Introduzione” a la cuarta jornada (459-470) y la “Conclusione dell’autore” (1254-1261). En ellos se presenta el libro, se individualiza el receptor al que está destinado, se establece su poética y se estipula tanto su ética como su estética.

El proemio, que según Branca (2010, 357-362), manifiesta ciertas analogías con el soneto I del *Canzoniere* de Petrarca, presenta al autor como un desenamorado agradecido que escribe, no contra el amor, sino para consuelo de los que aman. Entre los tales, las mujeres, pues, mientras que los hombres disponen de libertad de movimiento y de cuantiosos entretenimientos con los que alborozar el cuerpo y el espíritu, ellas están obligadas a obedecer a padres, madres, hermanos y maridos, y abocadas al recogimiento y a la soledad ociosa del cuarto. Para su socorro, por consiguiente, ha escrito “cento novelle, o favole o parabole o istorie” (9), contadas por un honestísimo grupo de siete damas y tres jóvenes durante el acceso de la peste. La temática de las *novelle* será principalmente la amorosa, así faustas como infaustas,³ aunque no faltarán “altri fortunati avvenimenti” (9) ocurridos tanto en el pasado como en el presente, y de las que podrán obtener deleite a la par que utilidad y sanos conejos. Es discreto observar que la imprecisión genológica que exhibe Boccaccio a la hora de definir el modo narrativo con el que opera es aparente, por cuanto en el resto del texto únicamente se menciona el término *novella*, que ciertamente oscila, por los mundos posibles a los que se afilia, por los tipos de discurso y de códigos distintos que emplea, entre la *fábula* y la *historia*, entre el *debe ser* y el *ser*.⁴ Es discreto observar también que la elección de las mujeres enamoradas y ociosas como lector implícito, con las que se mantiene un diálogo feraz y continuo, apunta, por un lado, a la tradición cortés y estilnovista: Dante aseguraba en la *Vita nova* (16, 966) que si, a diferencia de antaño, hogaño hay poetas que escriben en

² La parte que dedicamos al análisis de la estructura del *Decamerón* tiene su punto de partida en Muñoz Sánchez (2013).

³ Según Asor Rosa (530), “le novelle che toccano, direttamente o indirettamente, un soggetto erotico, sono più di settanta”.

⁴ “Le novelle possono essere «favole», in quanto sono testi formalmente elaborati, prodotti dell’*inventio* letteraria, che crea, riscrive, parodizza, contamina materiali più o meno tradizionali e li ripropone come «istorie», ovvero come racconti di eventi realmente accaduti, frammenti di cronaca nera o di gazzettino rosa, e proprio in quanto tali, in quanto sospesi, cioè, sulla sottile frontiera che separa il realmente accaduto da ciò che può accadere, offerti come «parabole», come esempi su cui riflettere per elaborare modelli di comportamento” (Battaglia Ricci 2008, 136). Véase, por otro lado, la definición por reducción que ofrece Segre (48) de la *novella*.

romance no es sino porque “volle fare intendere le sue parole a donna”, la cual aun perdurará en el *gentiluomo* renacentista perfilado por Castiglione en el *Libro del cortegiano*;⁵ pero, por el otro, hace referencia al nuevo lector surgido de la clase urbana mercantil, que tanto sociológica como ideológicamente es de todo punto diferente. Y alude, igualmente, a la lectura como interpretación y a la literatura como entretenimiento.

La introducción a la cuarta jornada constituye una anomalía en el sistema formal del *Decamerón*, en tanto en cuanto el autor implícito invade el espacio textual del marco y usurpa la voz de la instancia enunciativa. La justificación que ofrece no es otra que la de salir en defensa de la supuesta parte del *Decamerón* que se había difundido públicamente a causa de unas críticas vertidas por diversas personas sobre diferentes aspectos –hasta un total de cinco– del texto. Nos interesa destacar sobre todo la vehemente ratificación que realiza el autor de una de las dos tesis mayores que informan el libro, el amor entendido como una ley de la naturaleza, como un atributo primordial, que el ser humano debe respetar y disfrutar, en el marco de una sociedad civil sustentada en los valores laicos de la inteligencia, la virtud, el orden, la tolerancia y la expresión literaria. Una sanción que se expresa desde la teoría:

E se mai con tutta la mia forza a dovervi in cosa alcuna compiacere mi disposi, ora piú che mai mi vi disporrò, per ciò che io conozco che altra cosa dir non potrà alcuno con ragione, se non che gli altri e io, che v'amiamo, naturalmente operiamo; alle cui leggi, cioè della natura, voler contrastare troppo gran forze bisognano, e spesse volte non solamente invano ma con grandissimo danno del faticante s'adoperano. (470)

Y que se ejemplifica mediante un apólogo, la *novella* ciento uno del *Decamerón*: la de Filippo Balducci, su hijo y “le donne-papere” (462-465).

En la conclusión, el autor implícito, entre otros aspectos, advierte, siempre en atención a su receptor ideal, de que la variedad y la diversidad que imperan en su obra no son sino fiel reflejo de las de la realidad y la naturaleza, habida cuenta de que “conviene nella moltitudine delle cose diverse qualità di cose trovarsi” (1258). Establece, además, una nítida y fundamental demarcación entre las propiedades que distinguen al discurso literario de otros, como el teológico y el filosófico, conforme al dominio real y metafórico de la vida al que pertenece:

Appresso assai ben si puó cognoscere queste cose non nella chiesa, delle cui cose e con animi e con vocaboli onestissimi si convien dire, quantunque nelle sue istorie d'altramenti fatte che le scritte da me si truovino assai; né ancora nelle scuole de' filosofanti dove l'onestà non meno que in altra parte è richesta, dette sono; né tra cherici né tra filosofi in alcun luogo ma ne' giardini, in luogo di sollazzo, tra persone giovani benché mature e non pieghevoli per novelle, in tempo nel quale andar con le brache in capo per iscampo di sé era alli piú onesti non disdicevoli, dette sono. (1256)

Boccaccio confiere, así, a la literatura la categoría y la entidad de una disciplina, no moral ni filosófica, sino estética, de lúdico y honesto entretenimiento, cuyo ámbito no es el de los centros de devoción ni de conocimiento sino el de la holganza y amenidad del jardín.

⁵ En efecto, el conde Ludovico di Canossa quiere que el cortesano “sia versato nei poeti e non meno negli oratori ed istorici ed ancor esercitato nel scriver versi e prosa, massimamente in questa nostra lingua vulgare; ché, oltre al contento che egli stesso pigliará, per questo mezzo non gli mancheran mai piacevoli intertenimenti con donne, le quali per ordinario amano tali cose” (Castiglione 2015, I, 44, 93-94).

Y finaliza otorgando libertad al lector para que juzgue su texto como estime conveniente, “lasciando omai a ciascheduna e dire e credere come le pare” (1261).

El tercer nivel narrativo del *Decamerón*, primero diegético, lo integra el marco, la macroestructura que clasifica, cohesiona y otorga unidad orgánica a las novelas, determina su sentido último y el del conjunto, y constituye un filtro, un distanciamiento, entre el autor y los relatos. La fábula del marco, que recae bajo el dominio de un narrador primario de carácter extra y heterodiegético (que a veces se confunde con el autor implícito), describe una trayectoria circular: el viaje de ida y vuelta de diez jóvenes, siete mujeres y tres hombres, que, tras su encuentro en el interior de la famosa iglesia florentina de Santa María Novella, acaecido un martes sin concretar de 1348, deciden retirarse sucesivamente a dos palacios de la campiña toscana para evadirse del caos, el desorden y los estragos de la peste; hasta que, quince días después, regresan al mismo templo de la ciudad, revitalizados por la literatura, el contacto con una naturaleza quintaesenciada, el ocio honesto y virtuoso al aire libre y un modelo racional de organización del tiempo. Este estilo reglado de vida, junto con la concepción aristotélico-epicureísta del amor, representa la ideología del *Decamerón*.

Los personajes son presentados como históricos por el narrador, por lo que cela su verdadero nombre. Ellas son, de la más mayor a la más joven, Pampinea, Fiammetta, Filomena, Emilia, Lauretta, Neifile y Elissa: las cuatro primeras pertenecen al universo literario de la primera etapa de Boccaccio; las otras tres, a la tradición: Elissa remite a la Dido virgiliana, Neifile al orbe amoroso de Dante y Lauretta al de Petrarca. Ellos son Pánfilo, Filóstrato y Dioneo, los cuales podrían ser trasuntos literarios del autor en diversas fases de su singladura. Su función principal es la de ser unas veces narradores – de segundo grado– y otras narratarios de los cien cuentos. Pero no de forma pasiva. Los narradores (intradiegéticos desde la perspectiva del marco, heterodiegéticos desde la de las *novelle*) emiten juicios y opiniones que preceden y, a veces, suceden a cada relato, y que sirven ora de presentación, ora de conexión con el tema de la jornada, ora de vinculación con cuentos anteriores, ora de evaluación ética y estética. Así, la narración de las *novelle* se ejecuta mediante un esquema tripartito de diáfana raigambre retórica: un introito, la *narratio* propiamente dicha y una peroración final; de suerte que la interpretación y el entendimiento cabal de cada *novella* es inherente a su presentación contextual, originando a veces una irónica disparidad, una dialéctica, entre el enunciado –la novela– y la enunciación –la intención del narrador–.⁶ Los narratarios, por su lado, receptionan los cuentos, en cuanto auditorio, a través de una amplia serie de estimaciones y de exteriorización de afectos y emociones: admiración, entusiasmo, aquiescencia, empatía, discrepancia, reprobación, risas, lágrimas, vergüenza, desagrado, etc. Se trata, naturalmente, de un procedimiento, un recurso o una estrategia textual que permite la programación de las reacciones del lector empírico, basado en la reproducción diegética del sistema dinámico de comunicación literaria.

La narración y la recepción de los cuentos del *Decamerón* acaece todos los días, a excepción de los viernes y los sábados –en que descansan por cuestiones morales–, a la hora de la siesta, sentados en corro, en los jardines (bellamente descritos) de los dos palacios en que se alojan, salvo la jornada séptima, que se desarrolla en el espacio natural

⁶ El caso más singular lo constituye la última novela del *Decamerón*, la de la paciente Griselda, cuya supuesta ejemplaridad (ha llegado a ser interpretada como un caso de “estrema agiografía dell’única santa concepibile all’interno di un mondano universo” [Grimaldi 1987, 380]) es puesta abiertamente en entredicho por su narrador, el subversivo Dioneo, que tacha, en el introito, de “matta bestialità” el experimento al que Gualtieri somete a su sumisa esposa y al que, según comenta obscenamente en la *peroratio*, “non sarebbe forse stato male investito d’essersi abbattuto a una che quando, fuori di casa, l’avesse fuori in camiscia cacciata, s’avesse sí a un altro fatto scuotere il pilliccione che riuscito ne fosse una bella roba” (Boccaccio, X, 10, 1233 y 1248).

y simbólico del *Valle delle Donne*, y se prolonga hasta el crepúsculo. La primera jornada es la que oficia de falsilla de todas las demás, aunque se registran ligeras modificaciones entre unas y otras, que inciden sobre diversas cuestiones a la par que denotan el paso del tiempo; reina en ella Pampinea, que es la promotora no solo de la idea de abandonar Florencia para refugiarse en el campo, sino también del modo de vida a seguir, así como de pasar la tarde “novellando”, ese día, por ser el primero, “che libero sia a ciascuno di quella materia ragionare che piú gli sarà a grado” (48); y es al final cuando Dioneo, el personaje más individualizado del grupo, el más rebelde, irreverente, y perturbador, y el más conspicuo portavoz de la ideología amorosa del texto, obtiene las prerrogativas de narrar sobre el asunto que desee y ser siempre el último en hacerlo, aun cuando esa posición estaba reservada en principio al encargado de reinar.⁷ La segunda jornada la comanda Filomena y el tema es un cambio de peripecia del infortunio a la dicha. La tercera jornada, que comporta el cambio de localización y el primer descanso, la preside Neifile y el tema es la consecución de lo que uno pretende o la recuperación de algo perdido mediante el ingenio y la industria. La cuarta jornada gobierna Filóstrato y los cuentos versan sobre amores desventurados. La quinta jornada la prescribe Filomena y el tema elegido es el amor feliz. La sexta jornada, que se abre con un altercado entre dos de los criados del grupo, Tíndaro y la vieja Licisca, que discuten acerca de la deshonestidad de las mujeres, un asunto que tendrá incidencia en el tema de la siguiente jornada, se cierra con el baño regenerador del grupo, primero las mujeres y luego los hombres, en el lago del *Valle delle Donne*; la jornada está regida por Elissa y la materia de las novelas es un dicho ingenioso, un mote, un apotegma o una ocurrencia que contrarresta de inmediato una situación comprometida. La séptima jornada, que transcurre en el espléndido *locus amoenus* del *Valle delle Donne*, la guía Dioneo y el tema –en premeditado contraste con el espacio regenerador– son burlas de amor que las sabias mujeres gastan a sus necios maridos para beneficio propio. La octava jornada, que acarrea la segunda interrupción por dos días de contar cuentos, la dirige Lauretta y el tema son burlas indiscriminadas. La novena jornada la administra Emilia, que elige tema libre. En la décima jornada, reina Pánfilo, quien plantea como tema la magnanimidad y organiza el regreso para el día siguiente.⁸

El cuarto nivel narrativo del *Decamerón*, segundo diegético o metadieético, lo conforman “le cento novelle”, que, ciertamente, se sitúan en el corazón mismo del texto. Es discreto apuntar, sin embargo, que la estructura en profundidad no se detiene aquí. Antes bien, algunos relatos la reiteran al convertirse en marco de otra narración que albergan en su interior. Así, la novela tercera de la primera jornada, narrada por Filomena, refiere el cuento del judío Melchisedech, a quien Saladino, el legendario sultán de Babilonia (que reaparece en la *novella* X, 9), a fin de apremiarle a que le preste dinero, le compromete con una pregunta: “quale delle tre leggi tu reputi la verace, o la giudaica o la saracina o la cristiana?” (I, 3, 80). A lo que él responde con un cuento de índole

⁷ “Dioneo [...] stesso denuncia la funzione eminentemente retorica che il suo esercizio di novellatore fuori delle regole possiede: e si pone egli stesso come antifrasi del gruppo, come elemento dissonante, difforme, estraneo per quel che di opposto alla discrezione e alla moderazione e di “scemo” presenta e propone nell’altro del narrare novelle” (Bárberi Squarotti 1983, 175). Sobre Dioneo, véase también el estudio monográfico de Grimaldi (1987).

⁸ Sobre la *cornice*, véase principalmente Bárberi Squarotti (1983, 5-63), Battaglia Ricci (1987 y 2008, 141-161), Bruni (235-241) y Hernández Esteban (2005). Por otro lado, véase Picone (2006), que, sobre la discriminación de tres tipos de marcos, ha puesto el del *Decamerón* –que comprendería los tres– en relación con modelos de cuentística oriental, como las *Mil y una noches*, el *Panchatantra*, el *Calila e Dinna*, el *Barlaam e Josaphat*, la *Disciplina clericalis* de Pedro Alfonso, y de la tradición medieval europea, como *El conde Lucanor* de don Juan Manuel, *El libro del buen amor* del Arcipreste de Hita o los *Canterbury Tales* de Geoffrey Chaucer.

folclórica: la *novelle di tre anella*, que refleja de manera especular lo que sucede en la superficie. Así, la novela séptima de la primera jornada, en que Filóstrato cuenta el caso del juglar Bergamino con micer Can della Scala, que reproduce el mismo esquema al interpolar el cuento del Primasso y el abad de Cluny. Así también la célebre novela de Nastagio degli Onesti (V, 8), que cuenta Filomena, en la que Nastagio, menospreciado de amor por una dama, contempla una visión, en un pinar de los alrededores de Chiassi, que espeja su situación en la de Guido degli Anastagi y su desdeñosa amada, al tiempo que proyecta las terribles consecuencias que se siguen de ella: la condena de la displicente a ser reiteradamente asesinada por el caballero y despedazada por unos perros durante toda la eternidad. La visión la presenciará otro día la amada de Nastagio, allí llevada a propósito, suscitando la aceptación de su amor. El patrón morfológico de este estupendo cuento es semejante al que sigue Garcilaso en la elaboración de la *Ode ad florem Gnidi*. Cervantes, que a través del parlamento de Marcela pondrá en solfa la cuestión de amor que informa tanto la novela como la canción, utilizará la narración con marco o la técnica del encuadre, dentro de su *raccolta di novelle*, en *Rinconete y Cortadillo*, *El licenciado Vidriera* y *El coloquio de los perros*, y la tensará al límite, desde la variante de la novela dentro de la novela, en la bilogía *El casamiento engañoso-El coloquio de los perros*.

La amalgama de géneros, modos o regiones de la imaginación a que remiten las cien novelas es ciertamente extraordinaria, puesto que presentan procedimientos análogos a los géneros de ficción más frecuentados en su época (el *roman courtois*, la novela greco-bizantina de amor y aventuras, los libros de apotegmas, los cuentos folclóricos y de tradición oriental, la fábula menipea, la tragedia y la comedia elegíaca, los *fabliaux*, los *exempla*, las facecias, etc.), así como de las crónicas y los sucesos locales y sociales de los que derivan sus novelas urbanas, a veces pseudo picarescas y las anecdóticas o de *motto*. Especies todas, las poéticas y las históricas, que no se dan nunca (o casi nunca) puras sino fundidas en amalgama, y en no pocas ocasiones traspasadas por una fina ironía desmitificadora o desidealizadora. Si bien, la experiencia de la *novella* boccacesca reporta, en general, una indudable ilusión de realidad, de cotidianidad, amparada en la contemporaneidad espacio-temporal en que se desarrollan sus mundos posibles, la introducción de numerosos personajes históricos y la correferencialidad entre el autor, los narradores y los personajes. Ello es, asimismo, posible por el plurilingüismo, el coloquialismo y el magistral uso del diálogo. Finalmente, la impresión de vida que rezuman los cuentos del *Decamerón*, y que constituye uno de sus mayores logros literarios, se debe a la galería de personajes que los pueblan, que abarca a todos los estratos de la sociedad, desde los más elevados a los más humildes, proporcionando naturaleza y dignificación literarias a segmentos sociales que nunca antes las habían tenido. La mayor parte de los personajes están bien elaborados, sabiamente caracterizados social y psicológicamente e individualizados por el lenguaje, el diálogo, el gesto, la etiqueta y el vestido. Un fresco humano del que los miembros de la *brigata* pueden extraer una reformadora lección de vida.

1.2. *Del jardín al salón: El Libro del Cortegiano de Castiglione y las Novelle de Bandello*

El encumbramiento del *Decamerón* vino, coincidiendo con su ápice de difusión como libro impreso,⁹ de la mano de Pietro Bembo (1470-1547), quien, en sus *Prose delle*

⁹ Desde que Boccaccio lo concluyera a la altura de 1351-1353 hasta su inclusión en el Índice romano de libros prohibidos de Paulo IV en 1559, la propagación del *Decamerón* se desarrolla a grandes rasgos en dos fases: una manuscrita y otra impresa, en la que la segunda no traslapa del todo a la primera. Branca (1991) ha descrito cientos tres manuscritos, siendo los más importantes el Parisino italiano 482 (signado P) de la BN de Francia, copiado en los primeros años de la década de 1360 por Giovanni d'Agnolo Capponi

volgar lingua, publicadas en Venecia en 1525, lo instituyó, no como un modelo novelístico, conforme a que su género era más de entretenimiento que de alta literatura, sino de la lengua y del estilo de la prosa. De la obra en sí, como había hecho antes con el *Canzoniere* de Petrarca, patrón de la lengua poética, destaca el decoro del marco y la jornada décima, dedicada al tema de la liberalidad o magnificencia.

El objetivo que perseguía Pietro Bembo no era otro que legitimar una suerte de clasicismo italiano, mediante la constitución de unas reglas lingüísticas y unos modelos literarios al socaire del toscano y de las figuras más representativas del *Trecento* y el *Quattrocento*. Contra esa pretensión reaccionaron algunas de las voces más relevantes de la nueva cultura, como Baldassare Castiglione (1478-1529) y Matteo Bandello (1485-1561), quienes, en sus obras señeras, reivindican harto vehementemente tanto su lengua natural como el italiano común de las cortes septentrionales. El primero, en efecto, lo recalca ya en la epístola dedicatoria al embajador portugués, obispo de Viseo, don Miguel de Silva, que figura en el pórtico de la *editio princeps* del *Libro del Cortegiano* (Venecia, 1528), al sostener que “non ho imitato il Boccaccio, né mi sono obligato alla consuetudine del parlar toscano d’oggi”. Y no lo ha hecho, primero, porque el autor del *Decamerón* no escribió “cosa alcuna di materia simile a questi libri del *Cortegiano*”; segundo, porque su lengua –anticuada– choca frontalmente contra la “vera regula del parlar bene”, que consiste “più nell’uso che in altro”; tercero, porque no se puede ni se debe minusvalorar la lengua “dell’altre città nobili d’Italia, dove concorrono omini savi, ingenuosi ed eloquenti, e che trattano cose grandi di governo de’ stati, di lettere, d’arme e negoci diversi”, tanto más si los vocablos que emplean “hanno in sé grazia ed eleganzia nella pronunzia e son tenuti comunemente per boni e significativi”. De modo y manera que, lo mismo en la materia de su diálogo que en la lengua, no solo ha emulado a “autori tanto degni di laude quanto è il Boccaccio”, sino que “né credo che mi si debba imputare per errore lo aver eletto di farmi più tosto conoscere per lombardo parlando lombardo,¹⁰ che per no toscano parlando troppo toscano” (Castiglione 2015, 2, 6-10). Luego, lo reitera explayadamente, en los capítulos 29-39 del libro I, en el enfrentamiento dialéctico acerca de la *questione della lingua*, el habla y la escritura del cortesano, entre Federico Fregoso, que –en la línea de Pietro Bembo– propugna la imitación de los clásicos italianos –Petrarca y Boccaccio, principalmente– y el uso de arcaísmos lingüísticos, y Ludovico di Canossa, que se erige en portavoz de la opinión del autor, por cuanto defiende el uso actual de la lengua, sometida siempre a la “regula universalissima” de la “grazia”, que rehúye la “affettazione” tanto como se avvicina a la naturalidad del habla y ejercita esa descuidada desenvoltura que es la “sprezzatura”, y no solo el toscano, sino la variante natural de cada hablante así como la *koiné* áulica. Conviene precisar que en esta cuestión, como en otros debates del *Cortegiano*, no se arriba a una solución de consenso, sino que cada uno de los interlocutores de la disputa se mantiene en sus trece. Ello se debe a que, como observa atinadamente Luisa Mulas (99-100),

probablemente en el estudio del autor, y que es el responsable de la extraordinaria divulgación del texto por toda Europa, y el códice Hamilton 90 (signado B) de la Biblioteca Estatal de Berlín, reconocido como la vulgata del texto por ser un autógrafo transcrito por el *vecchio* Boccaccio seguramente entre 1370-1372. El mismo Branca (1985, LXIII-LXXIV) registra sesenta y cinco ediciones impresas del *Decamerón* a partir de la *princeps* de hacia 1470, alcanzando su acmé entre 1525-1559.

¹⁰ Castiglione, aunque era natural de Casatico, en la provincia de Mantua, donde nació el 6 de diciembre de 1478, recibió su educación en Milán, en la corte de Ludovico Sforza, llamado el Moro, y Beatrice d’Este, entre 1490 y 1499. Allí cursó lecciones de latín con el humanista e historiador Giorgio Merula y de griego con el gramático Demetrio Calcóndilas, quien, durante su estancia en el Estudio de Florencia, fue el responsable de la *editio princeps* de la *opera omnia* de Homero en 1488. Sobre el pensamiento lingüístico de Castiglione, véase Ghinassi (153-158, 242-250 y 267-280) y Pozzi (1989, 119-136).

a differenza del dialogo filosofico, dove l'accordo raggiunto tra gli interlocutori è garanzia della verità trovata, in questo dialogo sembra prevalere il rispetto delle varie opinioni, e non tanto, forse, per "pluralismo" culturale, quanto perché fa parte del galateo di corte non radicalizzare la polemica, ma lasciarla piuttosto cadere con una battuta o scivolarvi sopra con eleganza.

Como quiera que sea, no parece inoportuno ni impertinente recordar que el ideal lingüístico del cortesano enarbolado por Castiglione en la epístola dedicatoria y secundado, en el cuerpo del diálogo, por el conde Ludovico di Canossa se corresponde con la búsqueda y el afincamiento del clasicismo estilístico español señalado por Garcilaso de la Vega en la traducción al castellano de *El cortesano* (Barcelona, 1534) de Juan Boscán ("Guardó una cosa en la lengua castellana que muy pocos han alcanzado: que fue huir de la afectación sin dar consigo en ninguna sequedad, y con gran limpieza usó de términos muy cortesanos y muy admitidos de los buenos oídos, y no nuevos ni al parecer desusados de la gente" [355-356]) y llevado a la práctica en su lengua poética; reformulado por Juan de Valdés, en el *Diálogo de la lengua*, en la célebre sentencia "el estilo que tengo me es natural, y sin afetación ninguna escribo como hablo" (233); respaldado por el *Discurso de la lengua castellana* que Ambrosio de Morales inserta como prólogo a la edición príncipe del *Diálogo de la dignidad del hombre*, de su tío Fernán Pérez de Oliva, en 1546; continuado, entre otros, por fray Luis de León, en la Dedicatoria al libro III de *Los nombres de Cristo* (1586), y aun por Cervantes, en el capítulo XIX del *Ingenioso caballero don Quijote de la Mancha* (1615).

Bandello, por su parte, lo expone en cada uno de los prefacios de las tres primeras partes de sus *Novelle*, que se publicaron conjuntamente en 1555 en Lucca, de forma rotunda en el de la tercera, cuando se defiende, al igual que Castiglione, por no haber hecho uso del toscano:

A questi dirò io, come mi sovviene altrove d'aver scritto, che io non sono toscano, né bene intendo la proprietà di quella lingua, anzi mi confesso lombardo, anticamente disceso da quelli ostrogoti che, militando sotto Teodorico loro re ed avendo le stanze a Dertona, edificarono la mia patria ne la via Emilia tra i liguri cisapennini, non lungi da la foce de la Schirmia, ove quella le prese acque fontanili de l'Apennino e da torrenti accresciute discarica nel re dei fiumi. Essa colonia chiamarono Castelnuovo, che anco oggidi per la civiltà de le nobili famiglie e numerosità del popolo è famosa. Non sarebbe adunque gran meraviglia se io talora usasse alcuna parola triviale, e poco usitata, che spirasse alquanto del gotico. (Bandello, II, 247-248)

A Castiglione y a Bandello les tocó vivir un periodo de crisis, un mundo convulso, en el cual la idiosincrasia política de los *comuni* y los valores estético-ideológicos del humanismo habían entrado en decadencia como consecuencia de la emergencia y la acción directa de las grades potencias europeas, especialmente los Reinos Hispánicos y Francia, que estaban dirimiendo sus fuerzas y luchas de poder en territorio italiano. Tanto uno como otro, obligados por las circunstancias, hubieron de postularse a favor o en contra de los reinos invasores; y así, mientras que Castiglione, fino conocedor de la literatura española y admirador de Isabel la Católica y de Carlos V, se inclinó del lado de la Monarquía Hispánica, Bandello, impregnado de la cultura gala, tomó partido por Francia. Tanto uno como otro intentaron reflejar ese mundo en declive de la civilización cortesana, el de las reuniones y conversaciones de salón de la élite política, social e intelectual de las cortes de la Italia septentrional –la *familia* del señor–, al tiempo que

atisbaron el nuevo orden –primordialmente, Castiglione–, en sus obras mayores, bien que desde géneros, postulados y planteamientos diversos.

El Libro del Cortegiano, del conde Baldassare Castiglione

El *Libro del Cortegiano* –al igual que el *Decamerón* de Boccaccio, las *Novelle* de Bandello y *Gli Ecatommiti* de Giraldo Cinzio–, es la obra de una vida, un libro en continuo movimiento que acompaña, entretejiéndose e inventariando, el itinerario humano, profesional e intelectual de Castiglione, desde que, en 1508, irradiase la idea de componer un diálogo a la manera platónica y ciceroniana, hasta que, unos pocos meses antes de su óbito, acaecido en Toledo el 8 de febrero de 1529, enviara unas instrucciones por carta a Mario da Volterra en orden a efectuar algunas correcciones en el texto, recientemente estampado en Venecia.

En efecto, del *Libro del Cortegiano*, aparte de la edición príncipe, que vio la luz en la oficina tipográfica de Aldo Manuzio en abril de 1528, se conservan un cuaderno de trabajo, cinco códices manuscritos y un ramillete de cartas, que testimonian las distintas fases de elaboración por las que pasó el texto, así como sus continuas metamorfosis, reflejo de las circunstancias y las permutaciones vitales, sociales, políticas, estéticas e ideológicas que experimentó su autor –entre las que se cuentan la cuestión de la lengua, que evolucionó del lombardo inicial a una más normalizada y oficial, y su paulatina aproximación al imperio español.¹¹

Según cuenta en la epístola introductoria a don Miguel de Silva, Castiglione ideó la composición del diálogo poco tiempo después del deceso, en la primavera de 1508, de Guidubaldo da Montefeltro, en cuya casa llevaba laborando desde 1503, desempeñando cargos militares y de representación, y de la sucesión de su sobrino, adoptado como hijo por no poder tener descendencia, Giovanni Maria Della Rovere, vástago de su hermana Giovanna y de Giovanni Della Rovere. El motivo no era otro que consignar el distinguido ambiente de la corte Ducal de Urbino. A tal propósito, Castiglione tomó una serie de notas y apuntes en latín que copió en un cuaderno de trabajo, algunos de los cuales se relacionan con cuestiones que más tarde comparecerán en el libro III del *Cortegiano*, como las epístolas a Frisia y a un tal *messer* Paulo acerca de la disputa sobre la dama de palacio y otros aspectos relativos al amor de índole cortesano-ovidiana (véase La Rocca 1980).

Castiglione, empero, no pudo ponerse de inmediato manos a la obra con la hechura de su diálogo sobre la conformación del “perfecto cortegiano” por cuanto, entre 1509 y 1512, se vio activamente enrolado en importantes empresas político-militares al servicio de su señor, como la guerra de la Romaña contra Venecia en 1509; el viaje a Nápoles, al año siguiente, en misión diplomática, donde tuvo la posibilidad de conocer personalmente a Iacopo Sannazaro, autor de la célebre *Arcadia* (1504); en 1511 participó al lado de las tropas pontificas de Julio II en el asedio de Mirándola y, en 1512, tras realizar una misión secreta en Blois, para Francesco Maria Della Rovere, con el rey Luis XII, en la guerra contra los franceses que acabó con el asedio de Bolonia. A la muerte de Julio II y la elección de Giovanni de’ Medici como nuevo pontífice, nombrado León X, en 1513, Castiglione fue designado embajador en Roma por su señor, en donde residió hasta 1516 y en donde participó activamente en la vida cultural de la ciudad. Allí, en efecto, se reencontró con Pietro Bembo, a quien había conocido años atrás en Urbino, y trabó amistad con Iacopo Sadoletto y con Rafael de Sanzio, quien pintaría su famoso retrato. De este periodo de relativo sosiego, enturbiado por la decisión del papa, tras la victoria de Francisco I, sucesor de Luis XII, en la batalla de Marignano y a instancias suyas, de

¹¹ Sobre las fases de elaboración del *Cortegiano*, son imprescindibles los estudios de Ghinassi (161-280), Quondam (2000 y 2016) y Motta (2003).

sustraer el Ducado de Urbino a Della Rovere a favor de su sobrino Lorenzo de' Medici en 1515, datan los dos testimonios escriturales que conforman la fase primordial de la confección del *Cortegiano* así como la primera redacción completa.

El primero de ellos, elaborado probablemente en 1513-1514, es un manuscrito autógrafa conservado en Mantua en la biblioteca de la casa de los Castiglione, conocido como el “codice degli abbozzi” (signado A), que se compone de ciento veinticinco páginas numeradas (aunque cuarenta y cinco de ellas están trasapeladas del manuscrito Vaticano Latino 8204) y que contiene una dedicatoria al rey Cristianísimo –Francisco I–, que luego sería eliminada, una argumentación en defensa de las damas –la *lettera al Frisia*–, que permanecerá inédita, y partes de los cuatro libros de la edición impresa o vulgata. El segundo lo constituye justamente el manuscrito Vaticano Latino 8204 (signado B), que es el primero de los tres códices que el cardenal Luigi Valenti Gonzaga donó a la Biblioteca Vaticana junto con otros fondos castiglionescos; representa una copia en limpio aun parcial, compuesta por ciento cincuenta y seis páginas numeradas más las cuarenta y cinco de A, realizada por un amanuense bajo la supervisión de Castiglione entre 1514 y 1515: comprende enteramente los dos primeros libros y el incipit del siguiente, que vendría a coincidir aproximadamente con el del libro IV de la vulgata.

La primera redacción completa del *Cortegiano* se conserva en el códice Vaticano Latino 8205 (signado C), que, compuesto por trescientas veintiséis páginas numeradas, fue llevado a término por dos escribanos entre 1515 y enero de 1516. El manuscrito se divide en cuatro libros que, más o menos, se corresponden con los tres primeros de la edición impresa. El primer libro contiene la introducción a Alfonso Ariosto, condiscípulo de Castiglione en Milán y primo del autor del *Orlando furioso*, seguida de la dedicatoria al «re Cristianissimo» Francisco I, y luego continúa más o menos igual que la vulgata hasta el capítulo 12, en que se concluye la elección del juego de salón a desarrollar para amenizar la velada (en realidad, en esta primera redacción el número de propuestas es mayor), cuyo comienzo se deja ya para el día siguiente. De modo que el libro primero de la vulgata se divide en dos en esta primera redacción: uno introductorio y otro en que se comienza la verdadera discusión sobre el tema designado de conformar con palabras un perfecto cortesano. El libro tercero de C prácticamente conviene con el segundo de la vulgata, salvo en la parte final, en donde, en lugar de proponer como tema la configuración de la dama de palacio en homología con la del cortesano, se inicia la disputa sobre el valor intrínseco de la mujer, que dominará completamente el libro cuarto. En efecto, el libro cuatro de la primera redacción, el tercero de la vulgata, se centra en la debate en torno a la problemática femenina; la gran diferencia en relación con la redacción final estriba en que los contendientes son Camillo Paleotto –después reemplazado– a favor y, curiosamente, Ottaviano Fregoso –que será su defensor en la vulgata– en contra. Ninguno de los temas que componen el libro IV de la edición impresa forman todavía parte de la *prima stesura*, muy apegada a los años de formación de Castiglione.

Cierto: la primera redacción del *Cortegiano*, pensada en su origen –en 1508– como un homenaje al duque Guidubaldo da Montefeltro, deviene –a la altura de 1515-1516– la evocación literaria de un tiempo pasado y perdido (el de las conversaciones de un grupo social homogéneo: la sociedad de la corte, la *familia* del señor), la plasmación de un mundo (el de las cortes septentrionales italianas, cifradas en la de Urbino) en vías de desaparición y una elegía póstuma de muchos de los interlocutores, fallecidos en el íterin. De hecho, los parámetros culturales de esta primera redacción, en la que se adapta “el humanismo al mundo de la corte, y el mundo de la corte al humanismo” (Burke 1998, 50), se amoldan a la “trattatistica cortigiana in voga tra il Quattrocento e il Cinquecento” (Ghinassi, 230), especialmente discernible tanto en la discusión a propósito de la mujer como en el tratamiento del tema del amor que regula la relación en palacio de hombres y

mujeres, e igualmente en el uso del diálogo diegético como género literario –en la línea de *Gli Asolani* (1505) de Pietro Bembo–, que recrea, desde una idiosincrasia áulica que restringe la universalidad de su alcance, la *cornice* decameroniana –de la que incluso adoptaba, para luego desestimar, la idea de nombrar un rey para cada sesión–, pero mudando la civil conversación del jardín en un juego de salón, que contiene, entre otros razonamientos y disputas, un manual sobre la ficción breve cómica y que permite la integración, en calidad de relatos de segundo grado, de un nutrido número de ejemplos y narraciones (véase Mulas 1980).

Castiglione, aunque de forma gradual se fue distanciando de los intereses militares de Francesco Maria Della Rovere y, prácticamente, dio por perdida su causa, lo siguió al exilio a Mantua, en donde permaneció desde 1516 hasta 1519. Fue en aquel año –el 8 de octubre de 1516– cuando contrajo nupcias con Ippolita Torelli, con quien tendría tres hijos: Camillo, Anna e Ippolita. Fue en ese intervalo cuando promovió la circulación manuscrita de su *capodopera*. Pues, efectivamente, en septiembre 1518, hizo llegar, a través del conde Ludovico di Canossa, que cumple un relevante papel en el cuerpo del diálogo, dos copias de la primera redacción, acompañadas de sendas cartas, a Iacopo Sadoletto y a Pietro Bembo, a fin de que supervisionaran el texto.¹² Fue tiempo después, en otoño de ese mismo año, cuando emprendió una radical reelaboración del *Cortegiano*, que, con el tiempo, incluiría las indicaciones de sus doctos amigos (a los que se sumaría Alfonso Ariosto, que había heredado la copia manuscrita que su señor, el cardenal Ippolito d’Este, había recibido en junio de 1520), y que desembocaría en la culminación de una flamante redacción, en Roma entre 1520 y 1521. Y es que en 1519, poco después de que el joven Federico Gonzaga asumiera el gobierno del marquesado de Mantua a causa del fallecimiento de su padre, Francesco Gonzaga, a quien había servido en su juventud Castiglione entre 1499 y 1503, fue enviado de nuevo a la Curia Papal en calidad de embajador, desempeñando una importante actividad diplomática y de experimentado consejero de su joven señor, para el que consiguió, luego de durísimas negociaciones, el puesto de capitán general de los ejércitos vaticanos, lo que, con suma sutilidad, se reflejaría en su libro.

La segunda redacción completa del *Cortegiano*, que se conserva en el códice Vaticano Latino 8206 (signado D), fue copiado por hasta cuatro amanuenses y consta de trescientas setenta y cuatro páginas numeradas, divididas en tres libros. La reducción radicó principalmente en la eliminación, por cuestiones políticas, de la dedicatoria a Francisco I, que comportó la fusión en uno solo de los libros I y II de la primera redacción, alcanzando su disposición final. El segundo concuerda con el tercero de la primera redacción y el tercero con el cuarto. Es en este tercer libro en el que se incluyen las novedades más significativas: en el inicio, y antes de dar paso al tema de la dama de palacio, Federico Fregoso comenta que poco más queda que añadir al tema del perfecto cortesano, lo que es aprovechado por Ottaviano para introducir una exposición acerca de la virtud política del cortesano, que no es otra que oficiar de consejero y educador del príncipe, la cual, en menor, conviene con la relación del experimentado cortesano preceptor y el príncipe de la vulgata (IV, 4-48); después se da paso a la discusión acerca de la mujer, pero cambiando los contendientes, puesto que el rival de Camillo Paleotto es ahora Niccolò Frisio.¹³ Es así como Castiglione, al arrimo de sus propias circunstancias personales y profesionales, transfigura al *gentiluomo di palazzo*, regido por la regla universalísima de la gracia y la descuidada desenvoltura, “tal hábil con las armas como con las letras, capaz de cantar, bailar, pintar y escribir poesía, y galantear con las mujeres

¹² Quondam (2000, 529-544) incluye en apéndice la mayor parte de las cartas que documentan la historia textual del *Cortegiano*. Véase también Guarna (2012).

¹³ La segunda redacción completa del *Cortegiano* fue editada por Ghinassi en 1968.

(o hacerles la ‘corte’)” (Burke 1990, 146), en un sabio y curtido consejero. Para operar esta transformación, que conlleva una profunda reflexión ideológica, Castiglione tuvo en consideración otros modelos discursivos de plena actualidad, como los espejos de educación principesca, singularmente la *Institutio Principis Christiani* que Erasmo de Rotterdam había terminado en 1516 y dedicado a Carlos de Gante, nombrado ese mismo año rey de la Monarquía Hispánica y, tras morir su abuelo Maximiliano I de Habsburgo y ganarle la partida a Francisco I, reconocido Emperador electo del Sacro Imperio Romano Germánico, el 26 de octubre de 1520.

Al tiempo que ponía fin a la segunda redacción completa del *Cortegiano*, Castiglione imprimía un nuevo giro a su trayectoria al abrazar, por intermediación de León X luego de la defunción de su esposa en agosto de 1520, la carrera eclesiástica, recibiendo la orden menor de la tonsura; una decisión que iba a determinar los últimos años de su singladura, aunque no inmediatamente. Por lo pronto, el nombramiento de Adriano de Utrecht, preceptor de Carlos I y Regente de Castilla, como nuevo papa a comienzos de 1522, cuyo proceso de elección había seguido atentamente con la esperanza de una alianza futura entre el emperador y el pontífice que trajera paz y estabilidad a la Cristiandad y obrara una profunda regeneración de la Iglesia, comportó que regresara por un año a Mantua, de noviembre de 1522 a noviembre de 1523, a fin de seguir de cerca las operaciones militares que Federico Gonzaga estaba dirigiendo contra los franceses entre Cremona y Pavía. Pero también de remozar profundamente la contextura de su diálogo, en atención sobre todo al libro III, y de ampliar sus partes: es ahora, al dictado de su nuevo estado y de la coyuntura y política, cuando Castiglione introduce el parlamento de Bembo sobre el amor espiritual de tintes neoplatónicos, que tan de moda estaba a la sazón – piénsese en Marsilio Ficino, el propio Bembo, Mario Equicola o León Hebreo–, y el encomio de Bibbiena, al lado de los de Francisco I y Enrique VIII, a un jovencísimo Carlos V, que bordea –en 1507, año en que se sitúa la acción del diálogo– el anacronismo histórico.

Así, al retornar a Roma para ocupar su puesto de embajador del Marquesado de Mantua en la Santa Sede portaba consigo una flamante redacción completa del *Cortegiano*, que un copista se encargaría de transcribir en limpio y de rematar, según reza en el colofón, el 23 de mayo de 1524. Esta tercera versión se conserva en el códice Laurenziano-Ashburhamiano 409 (signado L), que representa un estadio nuevo, sucesivo y más avanzado que el Vaticano Latino 8206 y que, con ulteriores correcciones y añadidos de Castiglione y otros revisores, constituye la vulgata del *Cortegiano*, en tanto en cuanto sería el manuscrito que sirviera de base a la edición veneciana de 1528. El cambio más relevante, como queda dicho, es, aparte de una reestructuración global del papel de los interlocutores, la reorganización y división del libro III de la segunda redacción en dos distintos, los definitivos III y IV, quedando el tercero centrado en los temas de la dama de palacio y su controversia (3-52) y del galanteo de palacio de estratificaciones cortesano-ovidianas (53-75), y el cuarto, en la relación del cortesano con el príncipe (4-48), a la que se añade como novedad el tema del amor filosófico (49-72). Esta distribución final del texto, que deslinda los tres primeros libros del cuarto en cuanto a la materia discursiva, genológica y de actualidad de su contenido se refiere, subraya diáfana y deliberadamente su evolución.¹⁴

El año de la culminación del diálogo es igualmente el de la culminación de la carrera de Castiglione. En efecto, Giulio de' Medici, elegido nuevo pontífice y consagrado con el nombre de Clemente VII en noviembre de 1523, le anuncia el 19 de julio de 1524 su decisión de nombrarle nuncio del Vaticano en la corte imperial de Carlos

¹⁴ La tercera redacción completa del *Cortegiano* cuenta con la reciente edición crítica realizada por Quondam en 2016.

V. Apenas dos meses y medio después, el tiempo que tardaron en redactarse las credenciales y en llevarse a cabo los preparativos, Castiglione sale de Roma rumbo a España, donde le sobrevendrá la muerte cuatro años y cuatro meses después, el 8 de febrero de 1529, por mor de un violento acceso de fiebres. El momento más complicado que le tocó vivir a Castiglione en su compleja misión diplomática en suelo español no fue otro que el *Sacco di Roma* de 1527, por cuanto fue acusado por el papa de pro-español al no haber sabido defender sus intereses. De resultas, se vio envuelto en la disputa con Alfonso de Valdés a propósito del *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma*, donde el secretario imperial culpaba al pontífice de ser el responsable directo del saco, que Castiglione contestó en la célebre *Lettera di risposta*, en que, al tiempo que exculpaba a su señor, acusaba agriamente al humanista conyuense. Como sea, lo más importante es que, por medio del contacto permanente con la corte internacional de Carlos V, Castiglione pudo colegir cabalmente que el mundo de las ciudades-estado del septentrión italiano no tenía visos de recuperación frente al flamante escenario de los reinos-estado, sustentados políticamente en la monarquía autoritaria y en una profunda reorganización cortesana. Y, como siempre, la perspicaz lectura de la realidad de Castiglione en una nueva situación vital dejó huella en su *capolavoro*; así, por lo menos, lo atestigua la inserción, en el libro III (cap. 35), en mitad del litigio sobre la mujer, del encendido panegírico a Isabel I de Castilla, en tanto en cuanto eximia protagonista de ese espectacular viraje.

Esa fue la modificación más notable que, de su puño y letra y con respecto al contenido, contenía el manuscrito que fue enviado a Gian Battista Ramusio, secretario de la República Serenísima, en abril de 1527 a Venecia, para su estampación en el prestigioso taller de imprenta de los herederos de Aldo Manuzio, acompañado de un puñado de instrucciones que llevar a cabo para Cristoforo Tirabosco, entre las cuales una última revisión lingüística del texto, acometida por Giovan Francesco Valerio, que lo aproximara a las recomendaciones clasicistas vertidas por Bembo en las *Prose della volgar lingua*, quien quizá revisara en marzo de 1528 un tercio de las pruebas tipográficas. El proceso de conversión del manuscrito en letra de molde comenzó a finales de noviembre de 1527 y se prolongó hasta abril de 1528. Según refiere el autor en la dedicatoria al obispo de Viseo, la resolución de enviar el libro que lo había acompañado durante los últimos veinte a la oficina radicó en los excesos de una difusión manuscrita que había escapado a su control, merced sobre todo al entusiasmo que había suscitado en Vittoria Colonna.

A partir de ahí, el *Libro del Cortegiano* fue un suceso internacional: “en los siglos XVI y XVII, se publicaron en Italia alrededor de setenta y dos ediciones” (Burke 1998, 58); se tradujo al español en 1534, en la famosa y fundamental traducción de Juan Boscán,¹⁵ al francés en 1537, al latín en 1561, al inglés en ese mismo año, al alemán en 1565 y al holandés en 1662 (Burke 1998, 79-83); y se convirtió en un *architexto*, en “la gramática fundamental de la sociedad de corte hasta la Revolución francesa” y en un modelo discursivo ampliamente emulado (Quondam 2013, 21-77 [25]).

El *Libro del Cortegiano* pertenece, pues, al género literario-filosófico del diálogo, al modo de Platón –sobre todo del Platón final, el del *Timeo* o las *Leyes*–, Cicerón y Luciano de Samósata, que tan en boga estaba en el Renacimiento desde que los humanistas, a partir del *Secretum meum* de Petrarca, lo pusieran de actualidad. El modelo que sigue en concreto es el diálogo narrativo de estructura diegética (véase Floriani 1980, 91), en que un narrador, de carácter extra y heterodiegético, que se confunde con el autor,

¹⁵ Sobre la traducción de Boscán, que alcanzó la cifra nada desdeñable de trece ediciones a lo largo del siglo XVI, y el papel crucial que jugó en la literatura española del Siglo de Oro, véase Morreale (1959), Torres Corominas (2013) y Pozzi (2015).

presenta la situación de la enunciación e introduce las distintas conversaciones que en torno a un tema seleccionado como juego de entretenimiento mantienen los interlocutores durante cuatro veladas consecutivas, distribuidas en cada uno de los cuatro libros en que se estructura el texto.

La acción del diálogo tiene lugar en el palacio de Urbino los días 8, 9, 10 y 11 de marzo de 1507, justo a continuación de que el papa Julio II, acompañado de su séquito, pasara unos días en el Ducado de vuelta a Roma, tras haber arrebatado a la familia Bentivoglio la ciudad de Bolonia en el otoño anterior, y mientras que el autor se encontraba de viaje en Inglaterra en representación de su señor, pues Enrique VII había concedido a Guidubaldo de Montefeltro la admisión en la orden de la Jarretera. De modo que la narración del *Cortegiano*, en homología con la del *Banquete* o la *República* de Platón, es interpuesta: “poco appresso il mio ritorno intesi da persona che fedelmente me gli narrò” (I, 1, 17). Las reuniones se desarrollan en los aposentos de la duquesa Elisabetta Gonzaga a la caída de la tarde, luego de que el duque, enfermo, se retire a descansar, bajo la dirección de Emilia Pio, que preside las conversaciones. La primera *serata* es en la que se establece la forma –llegados todos, se sientan en círculo o en corro, como la *brigata* del *Decamerón* en el jardín, alrededor de la duquesa–; es en la que se elige, entre otras propuestas, el juego y la metodología que propone Federico Fregoso, que no consiste sino en que “si elegesse uno della compagnia ed a questo si desse carico di formar con parole un perfetto cortegiano” (I, 12, 37), tarea que se encomienda al conde Ludovico di Canossa, que será el encargado de empezar a delinear el retrato; y es también la que sirve de falsilla a todas las demás, con la variante de que en la cuarta se demora el inicio, tanto, que los participantes se ponen a bailar pensando que esa noche ya no se celebrará el juego, lo que coadyuva a la delimitación entre los tres primeros libros y el último.

Castiglione duplica el número de integrantes de la *brigata* del *Decamerón*, aunque mantiene la uniformidad social del grupo: en su caso, una sociedad de corte, reconocible como la *familia* del señor y otros allegados, que perora sobre sí misma con el lenguaje que le es propio. Ellos son” “il signor Ottaviano Fregosso, messer Federico suo fratello, il Magnifico Iuliano de’ Medici, messer Pietro Bembo, messer Cesar Gonzaga, il conte Ludovico di Canossa, il signor Gaspar Pallavicino, il signor Ludovico Pio, il signor Morello da Ortona, Pietro da Napoli, messer Roberto da Bari [...], messer Bernardo Bibiena, l’Unico Aretino, Ioanni Cristoforo Romano, Pietro Monte, Terpandro, messer Nicolò Frisio” (I, 5, 23-24), Francesco Maria Della Rovere y las damas: la anfitriona, la duquesa Elisabetta Gonzaga, su lugarteniente, Emilia Pio y Margherita Gonzaga. A ellos cabe sumar los ausentes, el cabeza de familia, el duque Guidubaldo da Montefeltro, y el autor, el conde Baldassare Castiglione, así como otros que aparecían en las versiones previas, como Costanza Fregoso y Camillo Paleotto.

Si sorprendente es la nómina de personajes, todos históricos, más aun lo constituye que Castiglione se las ingenie para que cada uno tenga su cuota de participación, aunque sea mínima, en el diálogo. En el primer libro, tras el escogimiento del juego propuesto por Federico Fregoso, el encargado de llevar la batuta, como queda dicho, es Ludovico di Canossa, que diserta, sin muchas interrupciones, hasta el final del libro, en que es detenido por la arribada intempestiva de Della Rovere. Los interlocutores más tenaces son Gaspar Pallavicino, el más conspicuo y acérrimo replicador de todo el diálogo, Cesare Gonzaga y Federico Fregoso; si bien intervienen esporádicamente otros más. Los temas que se abordan, siempre con el propósito de conformar verbalmente el cortesano ideal, son su condición social, el ejercicio de las armas como su principal actividad, la cuestión de la lengua, la excelencia de las letras y su *quaestio comparativa* con las armas y otras consideraciones menores pero relevantes atinentes a las artes, a la música y a la pintura en confrontación dialéctica con la escultura; todo ello bajo el

paraguas de la *regula universalissima* de la *grazia*, la *sprezzatura* y el *bon giudicio*. En el segundo libro, luego del exordio inicial (caps. 1-4), el grueso de la plática nocturna recae, en primera instancia (caps. 6-41), en Federico Fregoso, que centra su discurso, saltando con rapidez y eficacia de un tema a otro, en “*dimostrare in qual modo e maniera e tempo debba il Cortegiano usar le sue bone condizioni, ed operar quelle cose che già s’è detto convenirsegli*” (II, 6, 125); al patricio genovés le toma el relevo, en el punto álgido del debate en torno a la conversación, Bernardo da Bibbiena, que ofrece, en la segunda parte del libro (caps. 44-96), una lección magistral a propósito de las *facezie*. Es, por supuesto, Pallavicino, marqués de Cortemaggiore, el interlocutor más frecuente de Federico Fregoso, al punto de que los demás apenas disputan, fuera del asunto medular de la conversación. La *serata* del tercer libro es con mucho la más dramática, no solo, que también, porque en ella acaece la desabrida controversia sobre la mujer, que enfrenta a Giuliano de’ Medici y Cesare Gonzaga contra Gaspar Pallavicino y Niccolò Frisio, sino porque en general exhibe el diálogo más vivaz entre los distintos personajes. Los temas tratados son la erección con palabras de la perfecta dama de palacio (caps. 3-9), al que sigue el debate sobre la problemática femenina –que, en puridad, vertebrá prácticamente todo el libro– (caps. 10-52), la cual deriva en el tratamiento de los juegos amorosos de palacio (caps. 53-73). El cuarto libro, como el segundo, es temáticamente bifronte: por un lado, Ottaviano Fregoso expone el fin último del buen cortesano, que no es otro que ganarse la confianza de su príncipe en orden a educarle en la virtud (caps. 4-48); por el otro, Pietro Bembo discurre, en otra lección casi magistral, a propósito del amor filosófico (50-70). Es principalmente en la parte del cortesano instructor, deudora de los espejos de príncipes, en donde intervienen más interlocutores, capitaneados, como siempre, por Gaspar Pallavicino, aunque son harto relevantes tanto las críticas que Giuliano il Magnifico realiza al discurso de Ottaviano, como la sabrosas las réplicas y objeciones de Morello da Ortona acerca del eros bembiano. El cuarto libro acaba con la llegada del alba, que sorprende a los cortesanos, los cuales se retiran a sus aposentos a descansar iluminados no menos por el sol del crepúsculo matutino que por el himno arrebatado de Bembo al misticismo amoroso. Aunque se citan para continuar la noche siguiente, la obra queda perfecta y espléndidamente concluida.

Es en el marco del tema de la conversación, durante la segunda *serata*, cuando se aborda el tipo de historias que ha de conocer el cortesano y cómo debe contarlas en público en atención a propiciar placer y regocijo sin exceder los límites del refinamiento y la buena crianza. En efecto, antes de rematar su disertación comenta Federico Fregoso que procure el gentilhomme ser tal,

che mai non gli manchin ragionamenti boni e commodati a quelli co’ quali parla, e sappia con una certa dolcezza recrear gli animi degli auditori e con motti piacevoli e facezie discretamente indurgli a festa e riso, di sorte che, senza venir mai a fastidio o pur a saziare, continuamente diletta. (II, 41, 182)

Lo que es aprovechado por Della Rovere para requerir al patricio genovés que exponga a su sabor “*come abbiamo ad usar le facezie [...], e mostrarci l’arte che s’appartiene a tutta questa sorte di parlar piacevole per indurre riso e festa con gentil modo*” (II, 42, 182). Se trata, por consiguiente, de discriminar las especies y de sentar las bases del arte de contar ficciones breves cómicas que convoquen y provoquen la risa eutrapélica o aristocrática, que Aristóteles, en la *Poética*, la *Retórica* y la *Ética a Nicómaco*, definió como una risa educada, por atemperada y comedida, en contraste con la sal gruesa y la escatología empleadas por Aristófanes y el humor popular. El encargado de argumentar pormenorizadamente el tema, aun cuando empiece a hacerlo Federico Fregoso, no es otro

que Bernardo Dovizi da Bibbiena, que era, como Pietro Bembo acerca del amor neoplatónico, una autoridad de reconocido prestigio en la materia; cierto es que no llegó nunca a redactar un tratado al respecto, pero fue el autor de una comedia de enorme éxito inspirada en el *Menecmos* de Plauto, la *Calandria*, que se estrenó en 1513, en la corte de Urbino, durante las fiestas de los Carnavales que había preparado el mismo Castiglione, y sus epístolas eran famosas por su veta cómico-satírica.

Bibbiena distingue tres especies de relatos breves cómicos, dos verbales y uno de acción: la “urbana e piacevole narrazion continuata, che consiste nell’effetto d’una cosa”, que Federico Fregoso había denominado de “festivistà” o “urbanità” (II, 43, 183); una “subita ed arguta prontezza, che consiste in un detto solo”, que el patricio genovés había designado “detti” o “arguzie” (II, 43, 184);¹⁶ y las “burle” (II, 48, 191). La primera se corresponde con los cuentos o novelas breves, en cuya recitación se entremezclan las palabras con los gestos y los efectos; la segunda redundante solamente en modos decir, en juegos de palabras; mientras que la tercera, las burlas, son bromas o diversiones que se gastan en público a alguien. Bibbiena dice, en efecto, que las de urbanidad, “che consistono nel parlar continuato, son di maniera tale, quasi che l’omo racconti una novella” (II, 48, 191). Esta modalidad de facecias puede ser ora verdadera –basado en un caso real–, ora fingida; como quiera que sea, su característica esencial, su fineza, estriba en el modo de contar, que

è il dimostrar tanto bene e senza fatica, così coi gesti come con le parole, quello che l’omo vole esprimere, che a quelli che odono paia vedersi innanzi agli occhi far le cose che si narrano. E tanta forza ha questo modo così espresso, che talor adorna e fa piacer sommamente una cosa, che in se stessa non sarà molto faceta né ingeniosa. (II, 49, 192)

Aparte de contada, puede ser escrita, “pur ancor in scritto qualche volta si conosce la lor virtù” (II, 49, 193), como se echa de ver en las “*Cento novelle*” de “Giovan Boccaccio”, singularmente en algunas de la “ottava giornata” como la del “prete di Varlungo” (la VIII, 2), las del ciclo de Calandrino (las VIII, 3 y 6, y IX, 3 y 5) “ed in molte altre” (II, 49, 193). Ni que decir se tiene que este arte de relatar cuentos, novelas o historias ha de estar a la altura de “la dignità del gentilomo, senza dir parole sporche o far atti men che onesti, senza distorgersi il viso o la persona così senza ritengo” (II, 50, 194). En todo momento, Bibbiena, que observa diversos subtipos de esta primera especie (necedades, afectaciones, etc.), y otros interlocutores ilustran la teoría con la práctica refiriendo un significativo número de historias festivas de urbanidad (caps. 48-58).

Del segundo tipo de facecias de palabra (caps. 57-82), los motes y apotegmas, “che consistono in un detto solo ed hanno quella pronta acutezza posta brevemente nella sentenza o nella parola” (II, 57, 203), el perspicaz secretario de Giovanni de’ Medici establece igualmente diversos subtipos (argucias ambiguas, (mal)interpretaciones, derivaciones, metáforas, comparaciones ridículas, disemias, exageraciones necias, críticas disimuladas, ironías o disimulaciones mordaces, reprehensiones maliciosas, prontas respuestas punzantes, gracias sutiles, falsas concesiones al adversario, translaciones ingeniosas, etc.), siempre refrendaos con ejemplos demostrativos, algunos de los cuales son ciertamente discretos y divertidos. Y, como en el caso precedente, pondera enfáticamente que el motejar del cortesano no sea nunca impío, blasfemo,

¹⁶ De algún modo, estos dos tipos de ficciones cómicas breves recuerdan a la famosa distinción que efectúa Cipión, en *El coloquio de los perros*, entre los cuentos, puesto que “unos encierran y tienen la gracia en ellos mismos; otros, en el modo de contarlos” (Cervantes, *Novelas ejemplares*, 548).

execrable, ni irreverente, y que se cuide muy mucho de contar delante de las damas dichos “osceni e sporchi” que las hagan “arossire di vergogna” (II, 68, 216-217).

Bibbiena divide la tercera especie de gracias –las burlas– que ha de saber emplear discreta y prudentemente el gentilhombre de palacio en dos tipos: las chanzas o bromas de engaño o artificio sutil a otro y aquellas otras en las que el burlador sale mal parado. Uno y otro tipo, como de sólito, se ilustran con relatos, que, en algunos casos, son auténticas *novelle di beffa* como la burla que hacen a dos grandes señoras con un campesino de Bérgamo (cap. 85), la del jugador de Pistoia (cap. 86) y la del tema del burlador burlado que padece el propio Bibbiena (cap. 87). Al igual que con las facecias de urbanidad, el mordaz diplomático trae a colación, en tanto pauta de sabrosas burlas, el *Decamerón* de Boccaccio: así, entre los infinitos ejemplos de bromas, “molti piacevoli ne sono nelle novelle del Boccaccio, come quelle che faceano Bruno e Buffalmacco al suo Calandrino ed a maestro Simone, e molte altre di donne, che veramente sono ingeniose e belle” (II, 89, 243-244). Sucede que el *Decamerón* no solo es formalmente imitado en el *Libro del Cortegiano*, sino que constituye asimismo el principal modelo de las ficciones breves cómicas. No en balde, al disputar al final del libro II sobre la calidad de las mujeres, se vuelve a mencionar el *capolavoro* del certaldés. Gaspar Pallavicino, que oficia de misógino empedernido, le pregunta retóricamente a Bibbiena, su defensor:

E perché non fu così licito a Riciardo Minutoli gabbar la moglie di Filippello e farla venir a quel bagno [*Dec.*, III, 6], come a Beatrice far uscire del letto Egano suo marito e fargli dare delle bastonate da Anichino, poi che un gran pezzo con lui giacciuta si fu [*Dec.*, VII, 7]? E quell’altra che si legò lo spago al dito del piede e fece credere al marito proprio non esser dessa [*Dec.*, III, 8]? (II, 92, 247)

Castiglione restringe, por consiguiente, en esta suerte de monografía trufada de relatos breves –alrededor de noventa (véase Mulas, 104-108)– que pone en boca de Dovizi da Bibbiena, el arte de narrar no más que a la facecia, el mote agudo y la burla, esto es, delimitando la *novella* a un género cómico de breve extensión y decoroso entretenimiento, a un donaire discretamente conducido.¹⁷ Y ello, naturalmente, porque “lo spazio della Corte si identifica con lo spazio del suo teatro: della sua *fiesta*, del suo *riso*” (Quondam 2015, XVIII). Así lo suscribirá, tiempo después, Giovanni Della Casa, en su *Galateo*, cuando el viejo ignorante aleccione a su joven pupilo de que no se deben proferir historias tristes en distendidas y apacibles reuniones sociales, al extremo de reprobar a Filóstrato, uno de los miembros de la *brigata* del *Decamerón*, por haber designado como tema de la jornada cuarta los amores desgraciados:

a noi non istà bene di contristare gli animi delle persone con cui favelliamo, massimamente colà dove si dimori per aver festa e sollazzo e non per piagnere [...]. Per la qual cosa in niuna maniera si può scusare il nostro Filostrato della

¹⁷ No hace falta recordar que, al calor de Aristóteles, el *De oratore* de Cicerón, el capítulo (VI, 4-3) que Quintiliano dedica a la risa (“De risu”) en su *Istitutio oratoria*, así como de los tomos de Valerio Máximo y de Plutarco, a lo largo de los siglos XV y XVI se publicó un sinfín de colecciones de dichos, motes, facecias y apotegmas, como, por ejemplo, el *Liber facetiarum* (1470) de Poggio Bracciolini, el *De dictis et facis Alphonsi Regis Aragorum libri IV* (1485) de Beccadelli, el *Convivium fabulosum* (1524) y los *Apophthegmatum sive scite dictorum libri VI* (1532, la versión ampliada) de Erasmo, el *Libro de los apotegmas* (1549) de Francisco Támara, el *Libro de vidas y dichos graciosos, agudos y sentenciosos* (1549) de Juan de Jarava *La Zucca del Doni Fiorentino* (1551) y su extraordinaria traducción al castellano por un aun autor anónimo del mismo año, *El sobremesa y alivio de caminantes* (1563) y *El buen aviso y portacuentos* (1564) de Joan Timoneda, la *Floresta española* de Melchor de Santa Cruz (1574), los *Apotegmas* (1596) de Juan Rufo y aun *El licenciado Vidriera* de Cervantes.

proposta che egli fece piena di doglia e di morte a compagnia di nessuna altra cosa vaga che di letizia. Conviensi adunque fuggire di favellare di cose maninconose, e più tosto tacersi. (XI, 81)

No obstante, a lo largo del *Libro del Cortegiano*, los personajes, en apoyo de lo que comentan o en sustitución de cavilaciones teóricas, introducen, manifestando un desaforado gusto por narrar, una ingente cantidad de ejemplos, apólogos, anécdotas, chascarrillos, cuentecillos breves y digresiones que alcanzan casi el estatuto de novelas, y que ciertamente no siempre son, en su feliz heterogeneidad, ficciones cómicas. Luisa Mulas ha contabilizado la friolera de doscientos setenta ejemplos, de los cuales los de mayor envergadura se dan cita en el libro III (caps. 19-52), cuando, en defensa de la mujer, se inserta, como vía retórica en calidad de relato de segundo grado, una importante serie de historias heroicas y ejemplares, con su *exordium* preliminar y con su *peroratio* final. Así por ejemplo, la historia de amor trágico de Camma, Sinatto y Sinorige (cap. 26); la de messer Tomaso y su esposa (cap. 27); las de heroicas acciones colectivas de mujeres ligadas a la fundación de Roma (caps. 29-30); la de la “bella e delicata giovane” (cap. 43); la de la “contadina di Gazuolo”, cuyo caso de virtud heroica informa asimismo la *novella* I, 8, la de Giulia da Gazuolo, de Matteo Bandello (cap. 47);¹⁸ o la de “una bella e nobile giovane romana” (cap. 48).

Al final, en el *Libro del Cortegiano* podemos encontrar las dos mismas modalidades macrogenéricas de *novelle* que Francesco Petrarca (1304-1374) había distinguido en el *Decamerón* de su amigo y discípulo, incluso en la misma proporción: “inter multa sane iocosa et levia, quedam pia et gravia deprehendi” (Petrarca, III, 17, 3, 2218). De hecho, tanto en la prevalencia de las “risibles” sobre las “graves”, que redundan en el valor estético que adquiere para el mundo moderno el entretenimiento y la risa, como, sobre todo, en la disquisición teórica a propósito de las *facezie*, Castiglione se adelantó al *De ridiculis* (1550) de Vincenzo Maggi y allanó el camino de Francesco Bonciani (1552-1619), quien, en su *Lezione sopra il comporre delle novelle* (1574), haría lo propio al conceptualizar y sistematizar el corpus novelístico de Boccaccio en novelas “que imitan acciones graves y valerosas y las que imitan acciones livianas y necias” (Bonciani, 113), para centrarse en el análisis de las segundas y convertirse en el primer teórico de la prosa de imaginación breve.

Empero, lo más significativo del *Libro del Cortegiano* es que constituye un espaldarazo fundamental, desde un modelo discursivo diferente, al esquema conceptual estipulado por Boccaccio en el *Decamerón*, al postular perentorio, en las reuniones de salón, el arte de novelar como un ejercicio cortesano.

Las Novelle, de Matteo Maria Bandello

Matteo Bandello, el más importante *novelliere* del *Cinquecento*, consagró su vida a la religión, al estudio y a la actividad cortesana y mundana. Nacido en 1484 en Castelnuovo Scrivia, recibió una excelente formación religiosa, retórica y filosófica en conventos dominicos de Milán, Pavía y Génova, en cuya orden profesó por instigación de su tío Vincenzo, que fue prior y maestro general de la orden. Después de acompañar a su tío en un viaje por la Italia meridional en 1505, se instaló en Milán donde trabajó, desempeñando diferentes labores cortesanas, para familias tan ilustres como los Bentivoglio, los Sforza y los Gonzaga, mientras los españoles y los franceses contendían por implantar su hegemonía en la Italia septentrional. En 1525, tras la victoria de Carlos V en Pavía, abandonó definitivamente la capital lombarda y entró al servicio de Cesare

¹⁸ Sobre la lectura y aprovechamiento que Bandello llevó a cabo de la historia del *Cortegiano*, véase Güntert (1986).

Fregoso en Verona, con quien se vio envuelto en sucesos de primera magnitud como la guerra de la Liga de 1526, el saco de Roma de 1527 y la guerra del Piamonte de 1536-1537. El momento decisivo de su trayectoria vital y profesional acaeció en 1541 cuando, tras el asesinato de Cesare Fregoso ordenado por Carlos V, se trasladó a Bazens, en la región francesa de Aquitania, con la viuda de Fregoso, Constanza Rangone, a quien Francisco I había ofrecido hospitalidad en un lujoso palacio. Allí ocupó el obispado de Agen en nombre del hijo de Cesare y Constanza, Ettore, hasta que le sobrevino la muerte en 1561.¹⁹

Bandello, en esos últimos veinte años de su vida de solaz y quietud pasados en Francia, en los que pudo codearse con las más altas personalidades políticas, sociales e intelectuales, encontró la paz y el estímulo necesarios para corregir y publicar su obra poética, predominantemente áulica, así como para recolectar y ordenar sus cuantiosas novelas, revolucionarias lo mismo en la forma que en el fondo. Según él mismo relata, sus novelas gozaron de cierta difusión manuscrita entre los cenáculos cortesanos del norte de Italia y del Sur de Francia, algunas de forma exenta (como la I, 21 y la II, 37) y la mayoría reunidas en las dos primeras partes, que constan de cincuenta y nueve textos cada una. Solo a partir de la configuración de la tercera parte, compuesta por sesenta y ocho relatos, se decidió a darlas a la publicidad de la imprenta. Así, en 1554, en Luca, por Vincenzo Busdrago, aparecen estampadas *La prima (seconda, terza) parte delle Novelle del Bandello*. En los años siguientes, y a causa de la exclusión de una de las novelas promovida por la familia de Simone Turchi, cuya extremada crueldad se refería en ella, Bandello, que continuó su labor de acopio, se resolvió a preparar la cuarta parte, formada por veintiocho textos, que se publicó póstumamente en 1574, en Lyon por Alessandro Marsilii.²⁰

Lo primero que llama la atención de las *Novelle* es la deliberada ausencia de un marco integrador. Bandello lo justifica, plenamente consciente de la disparidad que supone con relación al *Decamerón*, señalando que sus novelas carecen de una “historia continuada” por el simple hecho de que se presentan según la variedad temporal, geográfica y temática en que se concibieron y recitaron (“non essendo le mie novelle soggetto d’istoria continovata, ma una mistura d’accidenti diversi, diversamente e in diversi luoghi e tempi a diverse persone avvenuti e senza ordine veruno recitati” [Bandello, t. II, 247]).²¹ Este modo aleatorio de disposición responde, pues, a una precisa concepción de la condición humana, que, en su multiplicidad y mutabilidad, no permite ser sistematizada en un esquema cerrado y ordenado de novelas. Pero hay más: cada una de las doscientas catorce que suman las cuatro partes viene precedida por una epístola

¹⁹ Sobre la vida de Bandello sigue siendo imprescindible el estudio de Fiorato (1979).

²⁰ Sobre todo lo concerniente al proceso de publicación de las novelas de Bandello, véase Fiorato (513-618). Frente a la postura tradicional de la crítica bandelliana, Pozzi (2005, 19) ha puesto en duda que Bandello hubiera escrito novelas antes de su llegada a Francia por la razón de que exhiben, de forma general, una cierta homogeneidad lingüística, que coincide con la de la mitad del siglo XVI: “Confesso di non credere che Bandello da tempo avesse scritto parte delle sue novelle; tutt’al più, penso, poté comporne qualcuna occasionalmente, senza un preciso disegno. Nel loro complesso infatti –mentre mostrano notevoli differenze di stile– presentano una forte omogeneità di lingua. È una lingua «italiana» che, malgrado alcuni duri scarti sintattici, si presenta ormai matura e sopra tutto priva di quelle oscillazioni fonetiche e morfologiche che erano fortissime negli ambiente cortigiani. La lingua è, insomma, quella del medio Cinquecento”. Ello, si no demuestra absolutamente que fueran mayormente escritas a partir de 1541, sí que recalca que el *novelliere* lombardo sometió sus novelas a una profunda revisión antes de mandarlas a la imprenta.

²¹ Antes, en el prólogo “Ai candidi ed umani lettori” del primer libro, ya había señalado que su *corpus* novelístico carecía de “orden veruno”, porque “secondo che a le mani venute mi sono, le ho messe insieme, e fattone tre parti, per dividerle in tre libri, a ciò che elle restino in volumi più piccioli che sarà possibile” (Bandello, t. I, 3).

dedicatoria con la que configura un díptico. En la cuales se especifican la *serata* cortesana, el ambiente, los hábitos señoriales, los gentilhombres y gentildamas que estaban invitados, la ocasión en que surge y de la cual depende la narración de la novela así como la figura que oficia de novelador-narrador externo, o sea la circunstancia social en que se discute un problema y se cuenta un caso de él emanado, una “vera istoria”, que es la novela que sigue a continuación, que lo ejemplifica o lo ilustra, lo diversifica o lo subvierte. Es así como se genera esa maravillosa sensación de vivacidad, de inmediatez, de que cada novela comparece en un contexto de reunión, conversación y narración tan específicos como causales, donde las opiniones vertidas, sin ánimo de arribar a soluciones concluyentes, no responden sino a una multiplicidad de puntos de vista. La exuberancia desbordante de la vida humana fluye así en el conjunto, emitido en infinitos casos que son infinitas novelas, sorprendentes por la variedad, la novedad, la temática, los registros y la circunstancialidad, que provoca que sean tan admirables como irrepetibles.

Este modo abierto y libre de afrontar los casos que Bandello atribuye a la cortesía urbana del septentrión italiano –que, no obstante, en las novelas no deja, de cuando en cuando, de poner en entredicho y de desenmascarar discretamente por su talante no menos falaz y simulado que asfixiante y opresivo– reproduce en cada epístola el *Libro del Cortegiano* en miniatura. Así, en origen, cada novela, antes de fijarse en el papel mediante un acto de escritura, no es, tal y como se relata en la epístola que la precede, sino el resultado del obligado ejercicio cortesano de novelar en una afable reunión *familiar*, ya sea en el salón que en el jardín, en el cuartel que en el claustro, lo mismo en Milán que en Verona, en Mantua que, finalmente, en Bazens. Esto es: aun a pesar de la ausencia deliberada de un marco diegético que cohesionara armónicamente a las doscientas catorce novelas, todas, merced a las epístolas dedicatorias, que nos trasladan de una a otra a las cortes septentrionales italianas del primer *Cinquecento*, remiten a la par que responden al modelo cultural de la conversación cortesana, en un acto interlocutivo en que “la narrazione comincia nella lettera, che rivela le condizioni del narrare, e finisce con la novella” (Menetti 2011, 8).

Téngase, además, en consideración que al “signor conte Baldasaare di Castiglione” le dedica Bandello la novela I, 44, que serviría a Lope de Vega de base para *El castigo sin venganza*, y no solo es mencionado en la carta dedicatoria de la II, 21 como “il nobile e dotto cavaliere il conte Baldassar Castiglione” (Bandello, t. I, II, 21, 844), sino que se ve en la tesitura de tener que officiar de narrador, a petición de la anfitriona de la reunión, la duquesa Isabella d’Este, de la novela histórica sobre Tarquino y Lucrezia; mientras que a su esposa, Ippolita Torelli, con la que se había desposado –según dijimos– en Mantua el 15 de octubre de 1516, le dedica la II, 2, y en la I, 33, dedicada a Emilia Pio, recuerda el nacimiento de su hijo primogénito, Camilo, nacido el 3 de agosto de 1517:

Questi dí, come sapete –le comenta Bandello a la moderadora de las conversaciones del *Cortegiano*–, la molto bella e venturosa signora Ippolita Torella, moglie del signor conte Baldassar Castiglione, essendo di parto del suo figliuolo il conte Camillo, fu, come è la costuma da tutte le gentildonne e gentiluomini mantovani tutto ’l dí visitata. (Bandello, I, I, 33, 400)

Y, más importante aun, que Bandello fue uno de los privilegiados que pudieron disfrutar de la lectura del *Libro del Cortegiano* antes de que pasara por los tórculos, probablemente en una copia de una de las dos primeras redacciones completas, tal y como se desprende en la epístola dedicatoria a Enea da Carpi de la novela II, 57:

Ora tra gli altri mestieri, a me pare che ne l'arte de la cortegiania infiniti si mettano, ma che molti pochi come ella deve esser essercitata l'apparino, perciò che ne le corti di varii precipi, così in Italia come fuori, si trovano uomini pur assai che professione fanno d'esser cortegiani, e chi loro con diligenza esaminasse, si vedrebbe che ancora non sanno ciò che importi questo nome di "cortegiano". Bene si spera che il nostro signor conte Baldessar Castiglione [*sic*] farà conoscer l'errore di questi magri cortegiani come faccia imprimer l'opera sua del *Cortegiano*. (Bandello, II, II, 57, 229)²²

Un caso paradigmático de ese ambiente de corte en donde se narran historias en un distendido cenáculo harto semejante, en general, al del diálogo de Castiglione y que conviene con la parte teórica de la peroración de Bibbiena sobre las facecias lo constituye la epístola dedicataria al señor Francesco Torre de la novela II, 10. En ella, Bandello le cuenta a su dedicatario una espléndida reunión que congregó su señor, Cesare Fregoso, en su residencia de Montorio, cerca de Verona, donde se hallan "le freschissime e limpidissime fontane [...] tanto dal Boccaccio nel *Filocopo* celebrate", a la que asistieron "una bella ed onorata compagnia di vaghe e bellissime donne veneziane con i mariti ed altri lor parenti ed amici", "molti gentiluomini veronesi" y "alcune donne" que había invitado su mujer, Constanza Rangone. Después de cenar las delicias culinarias dispuestas por "messer Antonio Giovenazzo nostro maestro di casa" así de carne como de pescado, "si fecero molti piacevoli giuochi sotto un folto e molto lungo e largo frascato fatto a posta, ove anco al suono dei piffari si ballò", y también, en pequeños grupos de damas y caballero, se conversó "secondo che loro più era a grado". Él, de hecho, se acercó a un grupo presidido por su señor en el que estaban departiendo de las novelas befa de Calandrino y del maestro Simone, del *Decamerón* de Boccaccio, y en el que se encontraba Ludovico Dante Alighieri, alabando al certaldés siendo pariente del autor de la *Commedia*:

Io mi ritirai in una molto onorata compagnia ov'era il signor Cesare, e sentii che parlavano del *Decamerone* del Boccaccio e d'alcune novelle di quello, raccontando le beffe fatte da Bruno e Buffalmacco al povero Calandrino e a quel valente medico, maestro Simone da Villa. Era quivi il gentilissimo dottor di leggi messer Lodovico Dante Aligheri, il qual disse molte cose in commendazione del Boccaccio, nomandolo suo compatriota, perciò che esso Aligheri, come chiaro si sa, è disceso per linea maschile da uno dei figliuoli del famoso e dottissimo Dante che in Verona rimase al servizio dei signori de la Scala.

Entonces, el conde Raimundo de la Torre, tío de Francesco, narró, aprovechando la circunstancia, una "piacevoli beffe d'un pintor veronese fatte al conte di Cariati, al Bembo e ad altri, con faceti ragionamenti", que es justamente la novela que tiene a bien dedicarle, aunque, a pesar suyo, no pueda reflejar en su escritura ni la elocuencia ni las excelentes dotes de orador de su tío:

Il conte Raimondo da la Torre vostro zio, uomo di molte buone doti ornato, seguendo il parlar di messer Lodovico narrò una piacevol novella, la quale il signor Cesare mi comandò che io scrivessi. Il che avendo fatto, ancor ch'io creda che più volte voi l'abbiate udita raccontare, m'è paruto convenevole tale quale descritta l'ho, che sia vostra. So bene che non averò saputo rappresentar

²² Sobre la relación de Castiglione y Bandello, aparte del estudio citado de Güntert, véase Patrizi (1985), Bárberi Squarotti (1986, 129-158) y Cabrini (2012).

l'eloquenza di vostrozio né por in iscritto la novella cosí come puntualmente fu da lui narrata. (Bandello, I, II, 10, 766-768)

El arquetipo narrativo que identifica a las *Novelle* de Bandello, consistente en la doble comunicación literaria que se manifiesta a través de un díptico estructurado en una epístola dedicatoria y una novela, cuya dialéctica puede llegar a ser absolutamente dispar, proviene en último término de la lectura humanista del *Decamerón* de Boccaccio (véase Menetti 2005, 71-80; 2011, 15-23; 2015, 150-157). En efecto, en 1373 Francesco Petrarca le remitía a su amigo y discípulo una readaptación moralizante y ejemplar en latín de la novela de Griselda, la centésima de su *capodopera*, bajo el título *De insigne obedientia et fide uxiora*, precedida de una epístola familiar en que le comentaba críticamente lo que le había parecido la lectura de la obra. No sabemos si Boccaccio llegó a recibir la carta y la versión de su novela y, por ende, ignoramos cómo habría reaccionado ante la lección que le estaba pretendiendo infligir en su terreno su venerado maestro. En todo caso, Petrarca publicó el díptico en el libro XVII de sus *Epístolas seniles* (cartas 3-4), y su *Griseldis* hizo furor en toda Europa, hasta el punto de erigirse en el modelo humanista de la *novella*. Su gesto, aclimatar al latín y a los valores estéticos del humanismo una novela del *Decamerón*, fue emulado por el erudito canciller de la República de Florencia Leonardo Bruni (1370-1444), que eligió la bellísima historia trágica de Tancredo y Ghismonda, la primera de la cuarta jornada, y se la envió, con la pertinente epístola dedicatoria, fechada el 15 de enero de 1437, al señor Bindaccio Ricasoli. En el códice, aparte del díptico, figura una novela en italiano perfectamente enmarcada con la latina, la de *Seleuco, Antioco e Stratonica*, basada en la famosa anécdota del rey de Siria y Babilonia y su médico, Erasístrato, que había sido difundida, entre otros, por Valerio Máximo y Plutarco, de cuya autoría, aunque se atribuye al canciller, se tienen dudas. Bandello, que conocía de sobra las dos traducciones, versionó la novela de *Seleuco* en la II, 51 de sus *Novelle*, cuyo título reza así: *Seleuco re de l'Asia dona la moglie sua al figliuolo che n'era innamorato e fu scoperto dal fisico gentil e con ingegnosa invenzione*. A ello hay que sumar que su primer texto impreso, publicado en 1509 en Milán, no lo constituyó sino una transliteración al latín de la novela de Tito y Gisippo, la X, 8 del *Decamerón*, que intituló *Titi Romani Aegisippique Atheniensis amicorum historia in latinum versa per F. Mattahaeum Bandellum Castronovensem*. Lo que modificó del esquema de Petrarca y Bruni, que subraya el paso de una época a otra de la historia, es que varió el molde de la epístola familiar por el de la epístola cortesana, en la que, además de exponer los motivos por los cuales se dedica la novela a su destinatario, se cuenta el acto narrativo en que se produjo su recitación.

Conviene no perder de vista, empero, la contingencia de que Bandello pudiera haber tenido presente el modelo de libro de *novelle* propugnado por Masuccio Salernitano (1410-1475) en *Il Novellino*, publicado, póstumamente, en 1476 gracias a la inestimable labor de Tommaso Guardati y de Francesco del Toppo. Es el caso que Masuccio, en el prólogo dedicatoria a Ippolita Sforza, esposa de Alfonso II de Aragón, señala que, como le sucederá a Bandello, ha decidido recolectar las novelas (“per autentiche istorie aprobate”) que había escrito en su juventud y enviado a “diverse dignissime persone” con el propósito de “fabricare el presente libro” (Masuccio, 1); unas novelas –un total de cincuenta y dos– que, al igual que el dominico lombardo, considera “vero istorie” (4) y que carecen de un marco narrativo o diegético propiamente dicho, aunque se presenten, agrupadas por temas, en cinco secciones distintas –cuentos anticlericales, befas, relatos de vicios femeninos, historias trágicas y cómicas y, por fin, ejemplos de príncipes magnánimos y virtuosos–, y aunque la voz autorial oficie de engarce hilvanando, mediante varios recursos puestos en juego, unas novelas con otras, desde el prólogo hasta

el epílogo. Cada novela, por otro lado, aparece integrada en una estructura mayor dividida en cinco partes: el argumento, la dedicatoria, el exordio, la narración y “Masuccio”, en la que el exordio no es sino una epístola en donde el autor desgrana su relación con el destinatario, los motivos por los cuales le manda la novela y la justificación de su escritura. Además, Bandello reelaboró al menos dos cuentos de *Il Novellino*, a saber: el XXXIII, que le sirvió de base para su famosa novela II, 9, la de Romero y Giuletta, y el XXVI, que reformuló en la novela IV, 26, que inspiró a Lope de Vega su deliciosa comedia *La viuda valenciana*; y pudo tomar temas y motivos de otros: así, la II, 15 emula en parte el cuento XLVII de Masuccio, La IV, 28 del XXXVI y quizá también la II, 11 del XXIX.²³

Tanto el *Libro del Cortegiano* de Castiglione como las *Novelle* de Bandello tuvieron un éxito fulgurante en toda Europa, señalado en múltiples ediciones y traducciones. Lo curioso es que, mientras el tratado patrocina la ficción cómica de breve extensión, de las *Novelle*, pese a su rica variedad de mundos posibles y regiones de la imaginación, hicieron furor las narraciones truculentas de mediana extensión, que, no en vano, propiciaron, sobre todo a partir de las libres traducciones al francés de Pierre Boaistuau y François de Belleforest, el nacimiento de un género nuevo, la “historia trágica y ejemplar”.

²³ Sobre Masuccio Salernitano, *Il Novellino* y su posible influencia en Bandello, remitimos al espléndido estudio de Berruezo Sánchez (21-109) y a la bibliografía que allí se cita. No obstante, Fiorato (535) ya había afirmado que “il est indéniable qu’il a pris à Masuccio Salernitano le principe même et un certain nombre d’expédients techniques de l’épître-dédicace précédant chaque nouvelle”.

Obras citadas

- Alighieri, Dante. *Vita Nova*. En *Opere I*. Marco Santagata dir., Guglielmo Gorni ed. Milán: Mondadori. 2011. 745-1063.
- Asor Rosa, Alberto. “Decameron, di Giovanni Boccaccio”. En *Letteratura italiana. Le Opere, I. Dalle Origine al Cinquecento*. Turín: Einaudi, 1992. 473-591.
- Bandello, Matteo. *Tutte le opere*. F. Flora ed. Milán: Mondadori, 1952 [1935]. 2 vols.
- Bárberi Squarotti, Giorgio. *Il potere della parola. Studi sul “Decameron”*. Nápoles: Federico & Ardia, 1983.
- . *L'onore in corte. Dal Castiglione al Tasso*. Milán: Franco Angeli, 1986.
- Battaglia Ricci, Lucia. *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del “Trionfo della Morte”*. Roma: Salerno, 1987.
- . *Boccaccio*. Roma: Salerno, 2008.
- Berruezo Sánchez, Diana. “Il Novellino” de Masuccio Salernitano y su influencia en la literatura española del Siglo de Oro. Vigo: Academia del Hispanismo, 2015.
- Boccaccio, Giovanni. *Decameron*. Vittore Branca ed. Turín: Einaudi, 1992. 2 vols.
- Branca, Vittore. “Introducción” a *Decameron*. Milán: Mondadori, 1985. XI-LXXXVII.
- . *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio II*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1991.
- . *Boccaccio medievale*. Milán: BUR, 2010.
- Bruni, Francesco. *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*. Bologna: Il Mulino, 1990.
- Burke, Peter. “El cortesano”. En Eugenio Garin ed. *El hombre del Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1990. 133-161.
- . *Los avatares de “El cortesano”*. *Lecturas y lectores clave del espíritu renacentista*. Trad. de Gabriela Ventureira. Barcelona: Gedisa, 1998.
- Cabrini, Anna Maria. “Letteratura e cultura di corte nel novelliere bandelliano”. En Gian Mario Anselmi y Elisabetta Menetti eds. *Storie mirabili. Studi sulle novelle di Matteo Bandello*. Bologna: Il Mulino, 2012: 45-75.
- Castiglione, Baldassare. *La seconda redazione del “Cortegiano”*. Ghino Ghinassi ed. Florencia: Sansoni, 1968.
- . *Il Libro del Cortegiano*. Intr. de A. Quondam, notas de Nicola Longo. Milán: Garzanti, 2015 [1981].
- . *Il libro del Cortegiano. Il manoscritto di tipografia (L)*. *Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnhamiano 409*. Amadeo Quondam ed. Roma: Bulzoni, 2016.
- Della Casa, Giovanni. *Galateo*. Claudio Milanini ed., intr. de Giorgio Manganelli. Milán: BUR, 2012.
- Fiorato, Charles Adelin 1979. *Matteo Bandello, ente l'Histoire et l'Écriture*. Florencia: Leon S. Olschki Editore.
- Floriani, Piero. “Il dialogo e la corte nel primo Cinquecento”. En Carlos Ossola ed. *La Corte e il «Cortegiano», I. La scena del testo*. Roma: Bulzoni, 1980. 83-96.
- Ghinassi, Ghino. *Dal Belcazer al Castiglione. Studi sull'antico volgare di Mantova e sul “Cortegiano”*. Paolo Bongrani ed. Florencia: Leon S. Olschki Editore, 2006.
- Grimaldi, Emma. *Il privilegio di Dioneo. L'eccezione e la regola nel sistema “Decameron”*. Nápoles: Edizione Scientifiche Italiane, 1987.
- Guarna, Valeria. “Intinerari di ricerca per il Libro del Cortegiano”. En Alberto Beniscelli, Quinto Marini y Luigi Surdich eds. *La Letteratura degli italiani. Rotte, confini, passaggi*. Novi Ligure: Città del Silenzio Editore, 2012.
http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Guarna%20Valeria_1.pdf.

- Güntert, Georges. “Epitaffio urbinata per una nobile contadinella: Bandello Lettore del *Cortegiano*”. En Giorgio Cerboni Baiardi, Giorgio Cgittolini y Piero Floriani eds. *Federico di Montefeltro. Lo stato, le arti, la cultura*. Roma: Bulzoni, 1986. II, 347-371.
- Hernández Esteban, María. “El *Decamerón* como viaje de regeneración. Notas sobre su modernidad”. *Revista de Filología Románica* 22 (2005): 183-192.
- La Rocca, Guido. “Un taccuino autografo per il *Cortegiano*”. *Italia Medievale e Umanistica* 23 (1980): 341-373.
- Menetti, Elisabetta. *Enormi e disoneste: le novelle di Matteo Bandello*. Roma: Carocci, 2005.
- . Introducción a Matteo Bandello, *Novelle*. Milán: BUR, 2011: 5-63
- . *La realtà come invenzione. Forme e storia della novella italiana*. Milán: Franco Angeli, 2015.
- Morreale, Margherita. *Castiglione y Boscán: el ideal cortesano en el Renacimiento español*. Madrid: RAE (Anejos del BRAE, I), 1959. 2 vols.
- Motta, Uberto. *Castiglione e il mito di Urbino. Studi sulla elaborazione del “Cortegiano”*. Milán: Vita e Pensiero, 2003.
- Mulas, Luisa. “Funciones degli esempi, funzione del *Cortegiano*”. En Carlos Ossola ed. *La Corte e il «Cortegiano», I. La scena del testo*. Roma: Bulzoni, 1980. 97-117.
- Muñoz Sánchez, Juan Ramón. “«Le quali cose ciascuna per sé e tutte insieme» / «Así de todas juntas como de cada de una de por sí»: Del *Decamerón* de Boccaccio a las *Novelas ejemplares* de Cervantes”. *Anales Cervantinos* 45 (2013): 175-216.
- Patrizi, Giorgio. “Bandello e Castiglione: codici e scrittura della corte”. En Ugo Rozzo ed. *Gli uomini, le città, i tempi di Matteo Bandello*. Tortona: Biblioteca Civica, 1985. 71-80.
- Petrarca, Francesco. *Rerum senilium libri-Le Senili*. Texto crítico latino de Elvira Nota, Ugo Dotti trad. y ed. Turín: Aragno, 2004-2010. 3 vols.
- Picone, Michelangelo. “La cornice del *Decmerón* fra Oriente e Occidente”. En M^a Jesús Lacarra y Juan Paredes eds. *El cuento oriental en Occidente*. Granada: Comares, 2006. 181-212.
- Pozzi, Mario. *Lingua, cultura, società. Saggi sulla letteratura italiana del Cinquecento*, Alessandria: Edizioni Dell’Orso, 1989.
- . “Matteo Bandello, l’Italia e l’Europa”. En Delmo Maestri y Anna Vecchi eds. *Matteo Bandello. Studi di letteratura rinacentale*. Castelnuovo Scivria: Joker, 2005: 13-22.
- . “La traduzione del *Cortegiano* e l’aspirazione spagnola a una cultura degna della nuova condizione imperiale”, *Laboratoire Italien* 16 (2015). <https://laboratoireitalien.revues.org/932>.
- Quondam, Amadeo. Introducción a Castiglione, *Il libro del Cortegiano*. Milán: Garzanti, 2015 [1981]. VII-XLV.
- . “*Questo povero Cortegiano*”, *Castiglione, il Libro, la Storia*. Roma: Bulzoni, 2000.
- . *El discurso cortesano*. Eduardo Torres Corominas ed. Madrid: Polifemo, 2013.
- . *L’autore (e i suoi copisti), l’editor, il tipografo. Come il Cortegiano divenne libro a stampa*. Roma: Bulzoni, 2016.
- Salernitano, Masuccio. *Il Novelino*. Alfredo Mauro ed. Bari: Laterza, 1940.
- Segre, Cesare. “La novella e i generi letterari”. En S. Bianchi ed. *La novella italiana*. Roma: Salerno, 1989. I, 47-57.
- Torres Corominas, Eduardo. “*El Cortesano* de Castiglione: Modelo antropológico y contexto de recepción en la corte de Carlos V”. En José Martínez Millán y Manuel

- Rivero eds. *Centros de poder italianos en la Monarquía Hispánica (siglos XV-XVIII)*. Madrid: Polifemo, 2009. II, 1183-1234.
- Valdés, Juan de. *Diálogo de la lengua*. Cristina Barbolani ed. Madrid: Cátedra, 1984.
- Vega, Garcilaso de la. *Obra poética y textos en prosa*. Bienvenido Morrós ed. Crítica: Barcelona, 2007.
- Vega Ramos, María José. *La teoría de la “novella” en el siglo XVI. La poética neoaristotélica ante el “Decamerón”*. Salamanca: Johannes Cromberger, 1993.
- . “La ficción ante el censor. La *novella* y los índices de libros prohibidos en Italia, Portugal y España (1559-1596). En V. Núñez Rivera ed. *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta (siglo XV-XVI)*. Barcelona: Bellaterra, 2013. 49-75.