

«Novella». Un término y un género para la literatura románica

JUAN PAREDES NÚÑEZ

«Para el tiempo que va desde el siglo XIV al XVII —dice Wolfram Krömer— se consideran, con parte de razón, novelas cortas todas aquellas que se sitúan en una línea que parte del *Decameron* de Boccaccio y que llevan el título de “novella”». «La respuesta a la pregunta de si las obras de ficción cortas de la Edad Media —continúa más adelante— son para nosotros novela corta o no, está en función de la definición de la palabra “novella” (...) para mí son ante todo “novella” los géneros medievales de narración corta, lo mismo que los relatos incluidos en las novelas y las historias dramáticas de un Rosset. El centro de gravedad, sin embargo, está en la tradición que arranca de Boccaccio, sencillamente porque es tan decisiva para el valor artístico de la narración corta en la Romania»¹.

Estas afirmaciones, enmarcadas en esa corriente crítica que desde hace más de un siglo no ha dejado de interesarse por esta problemática, cargan el acento sobre un tema, sugestivo sin duda y cargado con el aliciente de su actualidad, que plantea serios problemas no sólo de índole terminológica, sino de historia literaria. El primero de ellos, y sin duda el de mayor interés, es el relativo a la teoría de los géneros literarios aplicada a las formas narrativas de la literatura medieval².

En este terreno, las hipótesis se han multiplicado. Los intentos de definir los géneros por su función sólo han demostrado su diversidad de significados. Bédier define los *fabliaux* como «contes à rire en vers»³. Para Nykrog se trata

¹ W. Krömer, *Kurzerzählungen und Novellen in den Romanischen Literaturen bis 1700*, Berlin, 1973. Citamos por la versión española de Juan Conde *Formas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1700*, Gredos, Madrid, 1979, págs. 7-8.

² Vid. M. Waltz, «Zum Problem der Gattungsgeschichte im Mittelalter. Am Beispiel des *Mirakels*», *ZrPh*, 88 (1970), págs. 22-39.

³ J. Bédier, *Les Fabliaux. Études de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Âge*, Paris, 1928.

de un «burlesque courtois»⁴, que sí tiene la función de hacer reír, pero a expensas de las clases cortesanas. Rychner por su parte parece excluir la función de ser expresión de cualquier tipo de sociedad⁵.

H. R. Jauss intentó definir los géneros por su intención didáctica o moralizadora. Su discípula Uda Ebel llega por este camino a la delimitación exacta de un género como el milagro literario⁶. Horst Baader, por el contrario, atribuye al *lai* una función completamente distinta, y aunque estrechamente vinculado al espíritu de una determinada clase social no es por ello expresión del ethos de esa clase⁷.

También, por lo que respecta a la conciencia y expectación del género, criterio que se presenta como más seguro, la crítica está diversificada. Mientras autores, como Baader, opinan que los escritores se atienen a las recetas de aquellos precursores que ocuparon un puesto de relevancia. En su opinión, el *lai* es una creación de María de Francia que después otros autores van imitando y modificando a partir de este modelo inicial. Otros, como Aldo Borlenghi⁸, Amezúa y Mayo⁹ o Walter Pabst¹⁰, que en su caso más extremo estudia la historia de la novela corta a partir de la antinomia entre la teoría y la praxis literaria, mantienen la tesis contraria.

La teoría de los géneros narrativos medievales pasa necesariamente por la concepción de la historicidad de la poética de los géneros y la temporalización de la noción de forma¹¹. Se trata —como dice Jauss— de estudiar los géneros literarios no como *genera* (clases) en un sentido lógico, sino como grupos o familias históricas. En este sentido, los géneros son análogos a las lenguas históricas, que sólo pueden ser examinadas desde un punto de vista sincrónico y diacrónico.

Tal estudio abordaría las características generales de los géneros literarios no desde un punto de vista normativo (*ante rem*) o clasificador (*post rem*), sino histórico (*in re*), en una «continuidad, donde todo lo que es anterior se prolonga y completa por lo que sigue»¹².

⁴ P. Nikrog, *Les Fabliaux. Etude d'histoire littéraire et de stylistique médiévale*, Copenhague, 1957.

⁵ J. Rychner, *Contribution à l'étude des fabliaux*, Neuchâtel, 1960; «Les Fabliaux: Genre, styles, publics», en *La littérature narrative d'imagination. Des genres littéraires aux techniques d'expression*, Colloque de Stranbourg, Paris, 1961.

⁶ Uda Ebel, *Das altromanische Mirakel. Ursprung und Geschichte einer literarischen Gattung*, Heidelberg, 1965.

⁷ H. Baader, *Die Lais. Zur Geschichte einer Gattung der altfranzösischen Kurzerzählungen*, Frankfurt am Main, 1966.

⁸ Aldo Borlenghi, *La struttura e il carattere della novella italiana dei primi secoli*, Milano, 1958.

⁹ A. G. Amezúa y Mayo, «Cervantes, creador de la novela española», Introducción a la ed. crítica de las *Novelas ejemplares*, vol. I, Madrid, 1956.

¹⁰ W. Pabst, *Novellentheorie und Novellendichtung*, Heidelberg, 1967. Citamos por la versión española de Rafael de la Vega *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, Gredos, Madrid, 1972.

¹¹ H-R Jauss, «Littérature médiévale et théorie des genres», *Poétique*, 1 (1970), págs. 79-98.

¹² Vid. J. G. Droysen, *Historik*, München, 1967, pág. 9 (citado por Jauss, *op. cit.*, pág. 82).

De esta manera, reemplazando el concepto substancialista de género por el concepto histórico de continuidad, la relación de la obra particular con la serie de obras que constituyen el género aparece como un proceso de creación y modificación del horizonte de expectativa. Los géneros literarios así «se transforman en la medida en que participan de la historia y se inscriben en la historia en la medida en que se transforman»¹³. La historicidad de un género se manifiesta en el proceso de creación de su estructura, modificaciones, etc., hasta que se extingue o se diluye en un género nuevo.

La historicidad de la poética de los géneros implicaría además una conexión íntima entre el proceso de evolución interna de un género y la situación histórica, la realidad socio-política cultural, en que tal modificación se produce. La sociología literaria estudia esta interdependencia entre la estructura social y la de la obra literaria, pero sin dejar de reconocer, en sus últimas direcciones, cómo los géneros, después de haber recibido esta impronta social, «adquieren una vida propia y una autonomía que supera la hora de su destino histórico»¹⁴. Hablan incluso de la posibilidad de modificar las funciones de los géneros, independientemente de su determinación social originaria, y darles un nuevo sentido estético y social¹⁵.

La forma de un género nuevo puede surgir así de las modificaciones de estructura de una forma primitiva, caso de la canción-sirventes¹⁶, o de un grupo de géneros que se insertan en un principio de organización superior¹⁷. El ejemplo clásico es la *novella* toscana, creada por Boccaccio, que impuso sus reglas a toda la evolución posterior de la narrativa corta.

El *Decameron* no es un resultado espontáneo. En él Boccaccio ha integrado una gran cantidad de formas narrativas más antiguas: ejemplos *fabliaux*, vidas de trovadores, *novas*, *lais*, leyendas, milagros, etc.

Boccaccio parte de la tradición y recoge toda una serie de temas, motivos, argumentos, etc., aprovechando al máximo las posibilidades del arte narrativo que le precedió, de acuerdo con su propia personalidad y con el espíritu renacentista que inauguraba la nueva época.

La crítica italiana ha destacado en la novelística de Boccaccio sobre todo la maestría artística. «Lo sfondo decorativo su cui s'inseriscono e si accordano le svariatissime novelle —dice Momigliano—, non nasce da un potente bisogno d'unità e di concentrazione, ma rivela già un amore puramente estetico delle belle prospettive, degli spettacoli idillici e rasserenanti, delle pompe, in cui si presente la Rinascenza»¹⁸.

¹³ *Ibidem*, pág. 198.

¹⁴ Vid. W. Krauss, «Die literarischen Gattungen», en *Essays zur französischen Literatur*, Berlín, 1968, pág. 13 (citado por Jauss, *op. cit.*).

¹⁵ Vid. E. Köhler, «Die Pastorellen des Troubadors Gavaudan», *Esprit und arkadische Freiheit: Aufsätze aus der Welt der Romania*, Frankfurt-Bonn, 1966, págs. 67-82.

¹⁶ Vid. Köhler, «Sirventes-Kanzone: genre bâtard oder legitime Gattung», en *Mélanges Rita Lejeune*, Gembloux, 1969, págs. 159-183.

¹⁷ Vid. Jauss, *op. cit.*, pág. 89.

¹⁸ A. Momigliano, *Storia della letteratura italiana*, Milano, 1959, pág. 85.

Aldo Borlenghi¹⁹ relaciona el arte narrativo de Boccaccio con las formas más antiguas, destacando precisamente su esfuerzo por expresar la belleza. En su opinión, Boccaccio recoge del arte anterior, en concreto de ejemplo, la estructura que da relieve al suceso revistiéndolo de un interés particular y el gusto por lo retórico, proveniente de la predicación.

Según Neuschäfer²⁰, Boccaccio ha conseguido transvasar toda la diversidad de las formas narrativas anteriores en la estructura de un nuevo género, cuyas características esenciales pueden ser definidas, en el juego de las oposiciones: personaje unipolar o polifacético, acción típica o individualizada, ambivalencia o definición de las normas morales, fatalidad o autonomía, como la temporalización de los esquemas de la acción, desde el punto de vista de la forma, y la problematización desde el punto de vista del contenido²¹.

Efectivamente, a diferencia del mundo del ejemplo donde todo estaba regido por leyes universales, el de Boccaccio es mucho más complejo y problemático y sus personajes están dotados de una polaridad, ausente en los que le precedieron. Boccaccio ya no tiene una visión simplista del hombre y de las exigencias del mundo.

El problema radicaría en averiguar hasta qué punto esta profundización en la acción y en los caracteres de los personajes es producto, como piensa Krömer²², de una técnica narrativa refinada y mucho más ambiciosa.

Ello queda evidenciado en la comparación de algunos cuentos del *Decameron* con otros relatos anteriores de la misma temática: La leyenda del «corazón comido» que la vida de Guillem de Cabestaing atribuye a este autor o el tema de *De integro amico* que aparece en la *Disciplina clericalis*, retomado por Boccaccio en sus *novelle* IV, 9, y V, 8, pueden servir de ejemplos para ilustrar cómo la profundización en la problemática de los personajes y su mundo, está íntimamente relacionada con una nueva técnica narrativa que supone una manera de narrar mucho más extensa y compleja. Lo importante en Boccaccio no es la complejidad de la acción, sino su cuidado desarrollo y su medida construcción, proyectada hacia el desenlace²³.

El marco narrativo constituye una prueba más de la voluntad artística de Boccaccio. A diferencia de lo que ocurre en el *Libro de los Siete Sabios* o en *Las mil y una noches*, el contar aquí no está determinado por la necesidad de liberarse del castigo o de la muerte. Tampoco existe la necesidad de impartir un ejemplo o una enseñanza útil como en la *Disciplina clericalis* o *El conde Lucanor*. Contar es aquí un placer y una distracción. La temática y el orden de

¹⁹ *Op. cit.*

²⁰ Hans-Jörg Neuschäfer, *Boccaccio un der Beginn der Novelle. Strukturen der Kurzerzählung auf der Schwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit*, München, 1969.

²¹ *Vid. Jauss, op. cit.*, pág. 89.

²² *Op. cit.*, pág. 111.

²³ *Vid. Krömer, op. cit.*, págs. 106 y ss.

las historias no están predeterminadas, descansan en la voluntad de los personajes o en el propio autor, que tampoco se ciñe a la necesidad impuesta por el marco. No todos los días tienen un tema, y uno de los personajes no cede a la presión que se ejerce sobre él. Se trata de Dioneo, quien en la «Chiusa» del primer día ruega a la reina:

«Madonna, come tutti questi altri hanno detto, così dico io, sommamente esser piacevole e commendabile l'ordine dato da voi: ma di spezial grazia vi cheggio un dono, il quale voglio che mi sia confermato per infino a tanto che la nostra compagnia durerà, il quale è questo, che io a questa legge non sia costretto di dover dire novella secondo la proposta data, se io non vorrò, ma qual più di dire mi piacerà. Ed acciò che alcun non creda che io questa grazia voglia sì come uomo che delle novelle non abbia alle mani, infino da ora son contento d'esser sempre l'ultimo che ragioni»²⁴.

Neuschäfer ve el marco antitéticamente: Con el caos que supone la peste contrasta el orden social ideado durante la estancia de los jóvenes en el campo; con el envilecimiento de estar a merced de la enfermedad, de la desintegración física y moral, la libertad de los que han podido huir de la peste²⁵.

El libro tiene fundamentalmente una finalidad estética y a ella se subordinan todos los recursos artísticos: construcción de la intriga, desarrollo de la acción, simetría de sus diversos estadios, presentación de las escenas, etc.

Boccaccio era perfectamente consciente de su arte. Sabe que su obra se distingue por su finalidad y su intención artística de los relatos tradicionales y que por tanto abre una nueva perspectiva.

Su pensamiento teórico queda expuesto en el «Proemio», la «Introduzione» y las «Chiuse» que cierran las tres primeras jornadas, y en el «Proemio» a la cuarta jornada en la que replica a los teóricos y cuyos últimos ecos resuenan en la «conclusiona dell'autore».

En el prólogo parece ceder a las concepciones tradicionales afirmando la función de utilidad que sus relatos tienen que cumplir: Procurar consuelo mediante «nuovi ragionamenti» a las mujeres, condenadas por las normas morales y las costumbres a la *noia* y la *malinconia*, y consejo útil con la presentación de casos de amor:

«Nelle quali novelle, piacevoli ed aspri casi d'amore ed altri fortunosi avvenimenti si vedranno così ne' moderni tempi avvenuti come negli antichi; delle quali le già dette donne che quelle leggeranno, parimente diletto delle sollazzevoli cose in quelle mostrate ed utile consiglio potranno pigliare, in quanto potranno conoscere quello che sia da fuggire e che sia similmente da seguitare: le quali cose senza passamento di noia non credo che possano intervenire.»

²⁴ G. Boccaccio, *Il Decameron*, a cura di Carlo Salinari, 2 vols., Editori Laterza, Bari, 1966. Las citas de esta edición.

²⁵ *Op. cit.*, págs. 122 y ss.

En definitiva, las mismas características de la narrativa anterior: unión de lo ameno con lo instructivo, vinculación de la utilidad con el placer, ejemplificación de casos individuales, etc.

Pero inmediatamente esta ejemplificación va a quedar truncada. En el primer día todos gozan de la libertad «di quella materia ragionare che più gli sarà a grado». En la «Chiusa» de la octava jornada la reina justifica el quebranto de la ley de poner un ejemplo con las siguientes palabras:

«Dilettose donne, assai manifestamente veggiamo che, poi che i buoi alcuna parte del giorno hanno faticato sotto il giogo ristretti, quegli esser dal giogo alleviati e disciolti, e liberamente dove lor più piace, per li boschi lasciati sono andare alla pastura; e veggiamo ancora non esser men belli, ma molto più, i giardini di varie piante fronzuti che i boschi ne' quali solamente querce veggiamo; per le quali cose io estimo, avendo riguardo quanti giorni sotto cerca legge ristretti ragionato abbiamo, che, sì come a bisognosi, di vagare alquanto, e vagando riprender forze a rientrar sotto il giogo, non solamente sia utile ma opportuno. E per ciò quello che domane seguendo il vostro dilettevole ragionar sia da dire, non intendo di ristriognervi sotto alcuna specialità, ma voglio che ciascuno secondo che gli piace ragioni, fermamente tenendo che la varietà delle cose che si diranno non meno graziosa ne fia che l'aver pur d'una parlato.»

Y ya hemos visto como Dioneo, en la «Chiusa» al primer día, escapa a la coacción del ejemplo previo.

Es, sin embargo, en el «Proemio» a la cuarta jornada donde este enfrentamiento con la teoría preceptiva queda específicamente evidenciado. Boccaccio sale al paso de los críticos que le censuran su afición por los temas eróticos, su influencia negativa sobre las mujeres y la incompatibilidad de su edad con estas tendencias, recomendándole además, según cuenta a las mujeres a quien se dirige, «che io farei più saviamente a starmi con le Muse in Parnaso che con queste ciance mescolarmi tra voi». Otros le reprochan la imprecisión de sus cuentos: «in altra guisa essere state le cose da me raccontatevi che como io le vi porgo, s'ingegnano in detrimenti de la mia fatica di dimostrare».

El truco mediante el cual Boccaccio había querido incorporar sus *novelle* a la tradición de los *exempla* —señala Pabts— había sido descubierto²⁶. Su adoctrinamiento no tenía nada de ejemplar y además sus relatos no cumplían la ley de la «imitatio».

Aunque Boccaccio dice aceptar las críticas «con piacevole animo», su réplica es apasionada. Comienza su defensa con el relato de un ejemplo «non una novella intera, acciò che non paia che io voglia le mie novelle con quelle di così laudevole compagnia quale fu quella che dimostrata v'ho, mescolare,

²⁶ *Op. cit.*, pág. 67.

ma parte d'una, acciò che il suo difetto stesso sé mostri non esser di quelle»²⁷. Se trata de la antigua parábola del adolescente criado en total apartamiento del mundo que no puede sustraerse a la llamada de la naturaleza ante la contemplación de la mujer. En el cuento boccacciano, el «cittadino» Filippo Balducci queda totalmente desconsolado tras la muerte de su esposa y decide apartarse del mundo y entregarse al servicio de Dios, instalándose en una «piccola celetta» en Monte Senario con su pequeño hijo «col quale, di limosine in digiuni ed in orazioni vivendo, sommamente si guardava di non ragionare, là dove egli fosse, d'alcuna temporal cosa né di lasciarne gli alcuna vedere, acciò che esse da così fatto servizio nol traessero, ma sempre della gloria di vita eterna e di Dio e de'santi gli ragionava, nulla altro che sante orazioni insegnandogli: ed in questa vita molti anni il tenne, mai della cella non lasciandolo uscire né alcuna altra cosa che sé dimostrandogli». Cierta día, «pensando che già questo suo figliuolo era grande, ed era sí abituato al servizio di Dio che malagevolmente le cose del mondo a sé il dovrebbero omai poter trarre», decide llevar a su hijo a Florencia. El joven queda maravillado por el espectáculo de la ciudad y no puede contener su excitación al contemplar «una brigata di belle giovani donne ed ornate» que por azar encuentran. El padre «per non destare nel concupiscibile appetito del giovane alcuno inchinevole desiderio men che utile», responde a las insistentes preguntas del muchacho calificando a estas mujeres de «mala cosa» y «papere». Y el cuento termina con las palabras del joven que manifiesta su deseo de llevarse una de esas «gansas» a su casa, donde él le dará algo para que lo picotee:

«Io non so che voi vi dite, né perché queste sieno mala cosa: quanto è a me, non m'è ancora paruta vedere alcuna così bella né così piacevole come queste sono. Elle son più belle che gli agnoli dipinti che voi m'avete più volte mostrati. Deh! se vi cal di me, fate che noi ce ne meniamo una colà sù, di queste papere, ed io le darò beccare»

Entonces el padre comprendió que la naturaleza tenía más fuerza que su ingenio y se arrepintió de haber llevado al muchacho a Florencia.

Pero por encima de esta sencilla moraleja, el relato tiene un sentido oculto que no es otro sino responder a las críticas de inmoralidad, demostrando a cuán natural impulso había cedido el autor cuando escribió sus relatos. Boccaccio se propone además dar un profundo mentís a la teoría didáctico-moralizante tradicional, presentando la inutilidad de todos los esfuerzos

²⁷ Aldo Borlenghi (*op. cit.*, págs. 25 y ss.) piensa que la elección de término «novella» supone en el autor la conciencia de un género definido. Sin embargo, hay que tener en cuenta, como señala Krömer (*op. cit.*, págs. 119-120), que Boccaccio llama también «novella» a la historia ejemplar que aparta del resto de sus relatos. En este sentido parece decisiva la forma como Boccaccio presenta sus narraciones: «io intendo di raccontare cento *novelle*, o *favole* o *parabole* o *istorie* che dire le vogliamo» (el subrayado es nuestro).

pedagógicos frente a la libertad creadora. «En parte alguna —dice Pabst— ha sido mostrado el derrocamiento de las ideas estéticas fundamentales que imperaban en el umbral de la Edad Media hacia el Renacimiento, desde el punto de vista del autor, con tanta claridad y en tan profunda oposición a la doctrina, como en este profundo ejemplo boccacciano»²⁸.

Con respecto a las críticas de su edad, invoca los nombres de Guido Cavalcanti, Dante y Cino da Pistoia. También afirma que, puesto que el hombre no puede morar con las Musas, no se le puede reprochar «dilettarsi di veder cosa che le somigli». Por último a «quegli che queste cose così non essere state dicono» les pide, burlonamente, que le enseñen los originales.

En definitiva, Boccaccio proclama su libertad frente a las críticas que le reprochan haber tratado temas y asuntos tradicionales de una nueva manera que excluye el valor y la ejemplaridad de los relatos para cargar el acento en la forma y la expresión. Una libertad que aún queda más subrayada en la «Conclusionone Dell'Autore», donde Boccaccio habla de la diversidad de sus narraciones: «Niun campo fu mai sì ben coltivato che in esso o ortica o triboli o alcun pruno non si trovasse mescolato tra l'erbe migliori», y las liga directamente al pasatiempo y la ociosidad:

«Ed ancora, credo, sarà tal che dirà che ve ne son di troppo lunghe; alle quali ancora dico che chi ha altra cosa a fare, follia fa a queste leggere, eziandio se brevi fossero. E come che molto tempo passato sia da poi che io a scriver cominciai infino a questa ora che io alla fine vengo della mia fatica, non m'è per ciò uscito di mente, me avere questo mio affanno offerto all'oziose e non all'altre; ed a chi per tempo passar legge, niuna cosa puote esser lunga, se ella quel fa per che egli l'adopera. Le cose brevi si convengon molto meglio agli studianti, li quali non per passare ma per utilmente adoperare il tempo faticano, che a voi donne, alle quali tanto del tempo avanza quanto negli amorosi piaceri non ispendete; ed oltre a questo, per ciò che né ad Atene né a Bologna o a Parigi alcuna di voi non va a studiare, più distesamente parlarvi si conviene che a quegli che hanno negli studi gl'ingegni assottigliati.»

Frente a la literatura «provechosa», Boccaccio defiende la ligereza y la frivolidad de sus *novelle*, acordes con una nueva visión de la vida en la plenitud de un tiempo en que es posible el desarrollo del placer.

Boccaccio se erige así en modelo de la novelística posterior. La construcción y el encuadramiento de los relatos, la extensión de las historias, la temática y el estilo se convierten en moldes para sus seguidores.

Esto no quiere decir, naturalmente, que todas las características tengan que encontrarse en la novelística ulterior. Los seguidores de Boccaccio no se limitan sin más a seguir fielmente el modelo establecido. Muy al contrario, se puede constatar un cierto retorno a la forma de los relatos tradicionales de

²⁸ *Op. cit.*, pág. 72.

carácter ejemplar, no olvidemos que la empresa revolucionaria de Boccaccio no provoca en modo alguno el hundimiento de las teorías artísticas anteriores, así como la aparición de formas nuevas e independientes²⁹.

La novela corta descubrirá en su manifestación histórica, a través de sus variantes, bien en ese retorno a las formas tradicionales o en la complicación a que se verá sometida en el proceso de evolución, la diversidad de formas de su poligénesis.

El concepto de historización de los géneros literarios obliga a considerar su historia como un proceso de establecimiento y modificación continua del horizonte de expectativa. En esta línea evolutiva, una obra maestra se define por la aparición de un nuevo rasgo que enriquece el horizonte de un género, su prehistoria por un amplio margen de posibilidades, y su evolución ulterior por el desarrollo de éstas, superando los límites que se le habían otorgado³⁰. El género no intenta inmovilizarse en su perfección, sino en su realización constantemente renovada. El prejuicio clásico que reclama la perfección de una obra en la reproducción fiel del modelo literario queda así pulverizada. En su evolución histórica, ni las formas anteriores siguen una evolución necesaria hacia la máxima perfección posible, ni las obras maestras proporcionan un modelo que haya necesariamente que seguir.

Dentro del mismo marco italiano, las *Trecentonovelle* de Franco Sacchetti (1388-1400) representan el primer intento de desarrollo tras la aportación de Boccaccio. La enseñanza del relato es importante aún y se observa una tendencia a reducir la complejidad de la acción en aras del elemento punta. El *Pecorone* (1390), de Giovanni Fiorentino, mantiene el marco, plagio de Boccaccio, con una nueva situación: Aurette se hace sacerdote por el amor de una monja de la que llega a ser confesor, produciéndose entonces un intercambio de historias; pero observamos una tendencia hacia lo temático que llega casi a hacer desaparecer el argumento. También los relatos de Sercambi, a pesar del marco de la peste, copiado del *Decameron*, se distancian de Boccaccio por su carácter moralizador.

La evolución se acentúa mucho más en el Quattrocento. Nos encontramos con dos tipos fundamentales de narraciones: de un lado la anécdota humorística breve del tipo de la «facetia» de Poggio, y de otro la narración larga cuyo exponente encontramos en la obra de Eneas Silvio Piccolomini. En el *Novellino*, de Masuccio Salernitano, encontramos una nueva construcción con el engarce de las cincuenta historias que componen el conjunto, no mediante un marco unificado, sino por una dedicatoria, «esordio», y una conclusión, «Masuccio», en cada relato, que acentúa el contenido doctrinal. El punto culminante en este desarrollo viene representado por Matteo Bandello, que significa el alejamiento de la forma de la *novella* acuñada por Boccaccio. Siguiendo a Masuccio y Piccolomini, sustituye el marco por la

²⁹ Vid. Neuschäfer, *op. cit.*

³⁰ Vid. Jauss, *op. cit.*, pág. 91.

ficción ambiental de la dedicatoria, creando un juego que le permite señalar las circunstancias concretas de la narración y dedicar su relato a un personaje, a quien alaba. Esta búsqueda artística consciente suprime definitivamente el armazón del marco y hace a la *novella* independiente. A partir de este momento, la *novella* busca un arte narrativo que se basta a sí mismo, atento sobre todo a la plenitud de la ejecución. Bandello desarrolla todas las posibilidades del tema con una técnica ampulosa y cargada de ornamentación. Ya no importa la cuidadosa construcción del relato en busca del momento punta culminante, sino el contenido, la acción complicada o el suceso de horror³¹. Fueron, sin embargo, los traductores y refundidores de Bandello los que dieron el impulso definitivo a la evolución del arte de la *novella* terminando el proceso de una nueva forma narrativa que se cultivó de manera particular en Francia y España.

La influencia italiana se deja sentir en Francia a partir de las *Cent nouvelles nouvelles* (1462), obra cuyo título mismo denuncia ya el modelo, con la insistencia en el número cien.

En la dedicatoria «A mon treschier et tresredoubté Seigneur Monseigneur le Duc de Bourgoigne, de Brabant, etc.», el autor proclama abiertamente su deuda con Boccaccio, precisando inmediatamente que sus historias sólo son «assez semblables en matere, sans attaindre le subtil et tresorné langage du libre de *Cent Nouvelles*». Por eso puede llevar su libro el título de *Cent nouvelles nouvelles*. Después explica cómo la traslación espacio-temporal a que ha sometido a sus relatos, con su carácter de actualidad, justifica tal designación:

«Et se peut intituler le livre de *Cent Nouvelles nouvelles*. Et pource que les cas descriptz et racomptez ou dit livres de *Cent Nouvelles* advinrent la pluspart es marches et metes d'Ytalie, ja long temps a, neantmoins toutesfois, portant et retenant nom de *Nouvelles*, se peut tresbien et par raison fondée en assez apparente verité ce present livre intituler de *Cent Nouvelles nouvelles*, jasoit que advenues soient es parties de France, d'Alemaigne, d'Anglaterra, de Haynau, de Brabant et aultres lieux; aussi pource que l'estoffe, taille et fasson d'icelles est d'assez fresche memoire et de myne beaucoup nouvelle»³².

Aquí encontramos por primera vez el término «nouvelle» en el sentido de un género literario definido, de clara influencia italiana. Ya antes, en *Le livre du Chevalier de La Tour (Landry) pour l'enseignement de ses filles* (1371-1372), encontramos el vocablo, aunque no utilizado como término literario. Sin embargo, lo que con él se designa: historias eróticas, verídicas o inventadas, se acerca mucho a la significación de la *novella* italiana³³.

³¹ Vid. Krömer, *op. cit.*, págs. 131 y ss.

³² P. Jourda, *Conteurs français du XVI^e siècle*, Gallimard, Paris, 1956, pág. 19.

³³ «Car maintes foiz vouloient partout desduit avoir, et ainsi ne faisoient que decevoir les bonnes dames et demoiselles, et compter partout les *nouvelles*, les unes vraies, les autres mençonges, dont il en advint mainte honte et maint villain diffame sanz cause et sanz raison (*Le*

Hay que tener en cuenta que la primera traducción del *Decameron*, llevada a cabo por Laurent de Premierfaict, aparece en 1414. Es verdad que Sacchetti afirma en el «Proemio» a sus *Trecentonovelle* que el *Decameron* «infino in Francia e in Inghilterra l'hanno ridotto alla loro lingua», pero no tenemos ninguna prueba de una traducción anterior a 1400. El *Decameron* se imprime por primera vez en 1485, reeditándose ocho veces de 1485 a 1541; cuatro de estas reimpressiones en el espacio de veinte años (1521-1541). Pero la influencia no es realmente profunda hasta 1545, fecha de la traducción, a ruegos de Margarita de Navarra, de Antoine Le Maçon, de la que se realizan en el corto espacio de medio siglo dieciocho ediciones³⁴.

El término, aunque de clara ascendencia italiana, tiene también en Francia sus raíces. En el punto de partida encontramos el verbo «noveler» («noveller», «nouveller») con el significado de «cambiar», «renovar» y también «difundir una noticia», es decir, «contarla». Evidentemente ha habido un deslizamiento semántico de la idea de «novedad» hacia la de «relatar». Con este sentido aparece ya en Chrétien de Troyes (v. 1566 *Conte du Graal*). Según Uda Ebel, también Adgar utiliza el término con este significado antes de que se impusiera el de *miracle*³⁵. En estas consideraciones no hay que olvidar el término apr. *novas*, cuyo parentesco con *novella* es evidente³⁶. El vocablo resulta particularmente interesante sobre todo si tenemos en cuenta la situación del dominio provenzal, a medio camino entre Italia y el Langue d'oïl. Y no deja de ser significativo en este sentido que sea precisamente Francesco de Barberino (1264-1348), sin duda uno de los más importantes transmisores de temas provenzales de novela corta para Italia³⁷, quien utilizara el término «novella» con este significado. Si en las *Cento novelle antiche* el término, que aparece unas veinte veces, no es un añadido del editor, téngase en cuenta que las compilaciones son posteriores al *Decameron*, aunque los relatos son mucho más antiguos, hay que pensar que es utilizado con su sentido originario de «noticia» y sólo de manera excepcional, en este caso sólo una vez, con el significado de narración. El primer poeta italiano que titula «novella» a una de sus obras es Bonvesin dra Riva (siglo XII), «¿pero qué era aquella “novella” —se pregunta Pabst— sino una noticia, un relato del mundo de la leyenda, una parte de la “buena nueva”?»³⁸.

Así pues, cuando el término «novella» llega a Francia no tiene ninguna dificultad para adaptarse, consagrándose definitivamente en las *Cent nouvelles nouvelles*. ¿Pero qué entendió realmente por «nouvelle» su autor? Es muy curiosa la forma de presentar sus narraciones:

Livre du Chevalier de la Tour Landry. Pour l'enseignement de ses filles, p. p. A. de Montaiglon, París, 1854, pág. 2. El subrayado es nuestro).

³⁴ Vid. P. Jourda, *op. cit.*, pág. XVIII.

³⁵ *Op. cit.*, pág. 91.

³⁶ Vid. W. v. Wartburg, *FEW*, s. v.

³⁷ Vid. W. Pabst, *op. cit.*, pág. 25.

³⁸ *Op. cit.*, pág. 50.

«Sensuyt la table de ce présent livre, intitulé de *Cent Nouvelles nouvelles*, lequel en soy contient cent *chapitres* ou *histoires*, ou pour mieulx dire *nouvelles*»³⁹.

La sucesión parece obedecer a un deseo de precisión del término, tal vez no suficientemente habitual. En otras ediciones encontramos una variante que para nosotros reviste un interés particular:

«Cent chapitres ou histoires, ou pour mieulx dire *nouveaux COMPTES à plaisance*.»

La aparición del término *compte* en lugar de *nouvelle* resulta especialmente significativa dado el significado general del primero en la literatura del Medioevo⁴⁰ y la confluencia generalizada de ambos términos, particularmente en España, en la literatura posterior.

De cualquiera de las formas, al presentar el autor sus relatos como «histoires» parece dar un mentís a su propia teoría ya que el contenido de novedad y actualidad con el que quería revestir a sus relatos queda truncado por la temporalidad pasada de las «historias». Toda su teoría de la actualidad se evapora —como señala Pabst⁴¹— en la estela de la fórmula boccacciana «io intendo di raccontare cento novelle o favole o parabole o istorie che dire le vogliamo». Sólo queda el incentivo de la novedad.

Después de las *Cent nouvelles nouvelles* destacan dos autores, des Periers y Margarita de Navarra, dentro aún del influjo de la *novella* italiana, aunque con clara tendencia al abandono del esquema de la acción típica del modelo boccacciano. Des Periers rompe la unidad de contenido de la *novella* en aras de una complacencia prolija en la comicidad y el gracejo de la situación⁴². También Margarita de Navarra se aparta de la concepción tradicional de la *novella* a pesar de la influencia, confesada, de Boccaccio. En el prólogo de su *Heptamerón* manifiesta la intención de componer su obra inspirada en el italiano y hace que los personajes del marco realicen el plan:

«je croy qu'il n'y a nulle de vous qui n'ait leu les cent Nouvelles de Bocace, nouvellement traduites d'ytalien en françois, que le roy François, premier de son nom, monseigneur le Daulphin, madame la Daulphine, madame Margari-te, font tant de cas, que si Bocace, du lieu où il estoit, les eut peu oyr, il devoit resusciter à la louange de telles personnes. Et, à l'heure, j'oy les deux dames dessus nommées, avecq plusieurs autres de la court, qui se delibèrent d'en faite autant, sinon en une chose differente de Bocace: c'est d n'escripre nulle nouvelle qui ne soit veritable histoire. Et prosmirent les dictes dames et monseigneur le

³⁹ Vid. P. Jourda, *op. cit.*, pág. 3.

⁴⁰ Vid. nuestro trabajo «El término *cuento* en la literatura románica medieval», en *Bulletin Hispanique*, LXXXVI, 3-4 (1984), págs. 435-451.

⁴¹ *Op. cit.*, págs. 305 y ss.

⁴² Vid. Krömer, *op. cit.*, págs. 172 y ss.

Daulphin avecq d'en faire chascun dix et d'assembler jusques à dix personnes qu'ilz pensoient plus dignes de racompter quelque chose, sauf ceulx qui avoient estudié et estoient gens de lettres; car monseigneur le Daulphin ne vouloit que leur art y fut meslé, et aussy de paour que la beaulté de la rethorique fait tort en quelque partye à la verité de l'histoire»⁴³.

El marco de las diez parejas de jóvenes, bloqueados por una tormenta en los Pirineos, que se cuentan diez historias por día durante los diez que dura la construcción del puente que los libera, es efectivamente un calco de Boccaccio. Sin embargo, Margarita descarga el interés en lo psicológico hasta diluir el sentido del marco originario que le sirve de modelo. Margarita de Navarra ya no parte del esquema de la acción ni su desarrollo, sino de los personajes⁴⁴.

Pero son, como ya hemos señalado, los traductores de Bandello, Boaistuau y Belleforest, quienes dan el paso definitivo en esta evolución. Sus *Histoires tragiques*⁴⁵ hinchán y prolongan los episodios, generalmente horripilantes, con sus monólogos y diálogos, en mucha mayor medida que Bandello. El arte del desarrollo de la acción en armonía con los elementos de la historia y las partes entre sí, preconizado por Boccaccio, ha desaparecido ya totalmente. De las formas de ficción existentes en las *Histoires tragiques* se desarrollan en Francia la historia amorosa y la de horror, la de aventuras en España.

En España la narración corta se desarrolla bajo la influencia italiana y francesa. Cuando Cervantes se atreve a afirmar orgullosamente en el prólogo a sus *Novelas ejemplares* ser el primero que ha novelado en lengua castellana es porque considera que todas las demás «son traducidas de lenguas extranjeras», sin especificación concreta. Lope habla, refiriéndose a la novela corta, de «género y estilo, más usado de italianos y franceses que de españoles» y cita precisamente las *Histoires tragiques* de los refundidores de Bandello como obra más significativa.

El término dominante, sin embargo, en la tradición teórica de la novelística española, en la que Pabst ve una prueba más de la antinomia entre teoría y praxis literaria, es el de «ejemplo» y «ejemplar»⁴⁶.

Efectivamente, desde la *Disciplina clericalis*, pasando por el *Libro de los exemplos del Conde Lucanor et de Patronio*, los *Contos e historias de proveito e exemplo* del portugués Fernandes Trancoso, la colección catalana *Ricull de exemplis e miracles*, hasta la adaptación castellana de las *Historias trágicas ejemplares* de Bandello, el término empleado con más frecuencia para

⁴³ Vid. P. Jourda, *op. cit.*, pág. 709.

⁴⁴ Vid. Krömer, *op. cit.*, págs. 179 y ss.

⁴⁵ *Histoires tragiques extraites des oeuvres italiennes de Bandel, et mises en nostre langue Françoisse par Pierre Boaistuau surnommée Launau*, París, 1559. *Continuation des Histoires tragiques extraites de l'italien de Bandel, mises en langue Françoisse, par François de Belleforest Commingeois*, París, 1559.

⁴⁶ Pabst, *op. cit.*, págs. 184 y ss.

designar las narraciones es el de *ejemplo*. Los traductores y adaptadores gustaban de clasificar todos los relatos que en el original se titulaban «novelle» como ejemplos. Ejemplo y conseja eran utilizados en los primeros diccionarios italo-españoles (Cristóbal de las Casas y Franciosini) para *novella*⁴⁷.

Sin embargo, esta supuesta tradición ejemplar no es más que un «topos», una convención literaria que sirvió a los autores, ya desde la *Disciplina clericalis*, para ocultar el verdadero sentido de sus narraciones. Un claro ejemplo lo constituye el propio Boccaccio, quien asegura a sus lectores en el *Decameron* que «utile consiglio potranno pigliare». Y el mismo Cervantes presentó sus narraciones afirmando que «no hay ninguna de quien no se pueda sacar un ejemplo provechoso».

Pero no hay duda de que a pesar de los intentos de los traductores y refundidores españoles que, siguiendo la tradición teórica ejemplar de la novelística española, se complacían en presentar las *novelle* italianas como «ejemplos», la *novella* fue sentida como algo distinto. De ahí la cantidad de sinónimos con que se intentó traducir el término, intraducible por lo demás, de *novella*.

Gonzalo Fernandes Trancoso es el primero que diferencia los «contos» y las «historias»: novelas cortas traducidas del italiano. También Rodrigues Lobo distingue las «historias», según el modelo de las *novelle* toscanas, y los «contos» que «no quieren tanta retórica porque lo principal en que consisten está en la gracia del que habla y en la que tiene de suyo la cosa que se cuenta». Ya Menéndez Pelayo⁴⁸ señaló la influencia directa de Castiglione, conocido muy pronto en España gracias a la magnífica traducción de Boscán, con su teoría de los dos géneros de narración corta retomada de Cicerón⁴⁹. Sin duda, Lobo conocía las observaciones sobre las dos especies de géneros narrativos realizadas por Cervantes en *El coloquio de los perros*⁵⁰. El propio Cervantes parece reservar la voz *cuento* para el relato oral, de ahí que se presente como tal la historia de Crisóstomo y Marcela (P. I, cap. XII y XIII) o el relato de Sancho en el episodio de los batanes (P. I, cap. XX), mientras *El curioso impertinente* recibe el título de *novela* porque se encuentra escrita⁵¹. También en la «patraña» de Timoneda, que también coincide en

⁴⁷ Vid. Werner Krauss, «Novela-Novelle-Roman», *ZrPh*, LX (1940), pág. 19.

⁴⁸ *Orígenes de la novela*, II, Madrid, 1907, pág. XCVIII.

⁴⁹ Vid., nuestro artículo «Castiglione y la teoría de la narración breve en *Il Cortegiano*», Actas del II Congreso Nacional de Italianistas, Murcia, 1984, Ediciones Universidad de Salamanca, 1986, págs. 429-440.

⁵⁰ «Y quiérote advertir de una cosa, de la qual veras la esperiencia quando te cuente los sucesos de mi vida, y es que los cuentos, unos encierran y tienen la gracia en ellos mismos, otros en el modo de contarlos; quiero dezir, que algunos ay que es menester vestirlos de palabra y con demostraciones del rostro y de las manos, y con mudar la voz, se hacen algo de nonada, y de flojos y desmayados, se buelven agudos y gustosos» (*Novelas Exempulares*, ed. R. Schevill y A. Bonilla, III, Madrid, 1925, págs. 159-60).

⁵¹ Vid. M. Baquero Goyanes: *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, 1949, págs. 45 y ss.; *Qué es el cuento*, Columbia, Buenos Aires, pág. 15.

sus planteamientos con esta concepción del cuento en el sentido tradicional de relato oral, podemos encontrar, a través de su identificación con la *novella*, un eco de la teoría de Castiglione.

De todas formas, pese a todos los intentos de hispanización, jamás se lograría transplantar a España, con unas circunstancias socio-políticas y culturales y otras tradiciones literarias, el género que los italianos designaban como «novella». Presentada como «patraña», «ejemplo» o «novela», una narración española era algo sustancialmente distinto a la *novella*. Y esta fue una de las causas por las que el término acabó por designar otro tipo de narración.

Suárez de Figueroa distingue en su *Passaxero* (1617) entre las novelas propiamente dichas y las «novelas al uso», que no son sino «ciertas patrañas o consejas propias del brasero en tiempo frío». Pero las novelas artísticas «tomadas con el rigor que se debe, es una composición ingeniosísima, cuyo ejemplo obliga a imitación o escarmiento. No ha de ser simple y desnuda..., sino... vestida de sentencias documentos y todo lo demás que puede ministrar la prudente filosofía»⁵². Lope pone muy de cerca la novela de la novela larga, y Lugo y Dávila en su arte poética de la novela corta, en el prólogo al *Teatro popular*, cuenta entre ellas a una novela, (*roman*). *El cuerdo amante* de Miguel Moreno (1628) es una prueba de este acercamiento. Y ya Tirso de Molina traspasa las fronteras entre ambos géneros, desde el punto de vista programático, en el prólogo a los *Cigarrales de Toledo*, uniendo los relatos de manera independiente por medio de un desarrollo continuado. En *Deleytar aprovechando* (1635) desaparece ya la distinción.

La palabra «novela» puede designar ya a partir de 1636 la narración larga en aquellos autores de obras en prosa con las características de lo que llamamos «novelas»⁵³.

Werner Krauss ve los fundamentos de la ampliación del significado de «novela» en la decadencia desde mediados del siglo XVII de la literatura narrativa y su sustitución por la práctica creciente del género satírico-didáctico y en la tendencia generalizada de designar la ficción por un término despectivo que ya por sí mismo implicara un juicio de valor⁵⁴. Zabalera dice: «Las Novelas es plato de tan corta substancia que la tiene en pocas briznas: mas substancia ha menester la buena salud de las costumbres»⁵⁵. Y Gracián habla de las «novelas, y comedias... todos prohibidos por el juicio, contra las premáticas de la prudente gravedad». También la inclinación hacia lo nuevo aparece en los humanistas españoles como algo sin valor. Así, Torquemada dice: «Esta tacha tenemos universalmente todos los de la Nación Española

⁵² *El Passaxero*, Renacimiento, Madrid, 1913, pág. 94.

⁵³ W. Krömer, «Gattung und Wort "novela" in Spanischen 17 Jahrhundert», *Romanische Forschungen*, LXXXI (1969), págs. 381-434.

⁵⁴ *Op. cit.*, pág. 26.

⁵⁵ *Día de fiesta por la tarde*, 1.ª ed., Madrid, 1666. Cfr. la ed. de C. Cuevas García, Castalia, Madrid, 1983.

—y mayormente los Castellanos: que somos muy amigos de novedades e invenciones», y desde un punto de vista más específicamente lingüístico: «tenemos tan poca perseverancia, que nuestra propia lengua nos enfada, y cada día dejamos unos vocablos, y inventamos otros nuevos»⁵⁶. Con este matiz despectivo se acepta «novela» para designar un género desacreditado.

Así, mientras las literaturas italiana y francesa han conservado los términos *novella* y *nouvelle* en contraposición a *romanzo* y *roman* (también port. *romance*), en España, donde la etimología *romanice/romance* no se fijó en el mismo significado que alcanzó en Francia en el siglo XII y que posteriormente pasó a Provenza e Italia, sino en la designación de «lengua vulgar» y a partir del siglo XV en la de un género poético tradicional, se tuvo que extender la significación de *novela* a la narración larga, y para expresar lo que en Italia se llama *novella* se tuvo que recurrir al término impreciso de *cuento*.

También en la literatura francesa se ha llegado, si no a una confusión, al menos a un uso indiscriminado de los términos *conte* y *nouvelle*. Desde que La Fontaine utilizó ambos vocablos como sinónimos, todos los narradores posteriores han designado sus obras indistintamente como *Contes* o *Nouvelles* o simultaneando los términos de manera indiscriminada, y, como señala Pabst, «a ningún francés se le pasaría por mientes extraer “leyes formales” de tales diferencias en la titulación»⁵⁷.

Cada país tiene lo que podemos calificar como su clima novelístico propio y desarrolla diversas formas narrativas. La misma palabra *nouvelle* no despierta en los franceses las mismas ideas que el término *novella* en los italianos o el de *novela* en los españoles. El espíritu de libertad en que surgió la *novella* de Boccaccio no existía en la España del siglo XVI, mientras la perdía poco a poco Italia, donde la proliferación de las poéticas, los preceptos de Castiglione, etc., ahogaban el gusto y el vigor en el novelar.

No existe la *Novella*. No existe un prototipo de «novella» que siempre se realice de la misma manera por sí misma. Existen las *novelle* unidas por un nexo de tradición que a partir de Boccaccio, modelo que fija el género, se va modificando en la historicidad de la poética de los géneros.

⁵⁶ Conde de la Viñaza, *Biblioteca histórica de la filología castellana*, Madrid, 1893, col. 1150-1.

⁵⁷ *Op. cit.*, pág. 420.