

Breve geografía del cuento en el siglo XVI: la invención de la novela corta¹

David González Ramírez
(Universidad de Jaén)

Uno de esos personajes inolvidables que aparecen en las crónicas de Bustos Domecq (seudónimo, como sabe de sobra el lector, de Borges y Bioy Casares), Nierenstein Souza, tenía en su biblioteca al morir algunos “polvorientos volúmenes”, entre los que se encontraban “unos tomos descabalados de *Las mil y una noches* de Burton, el *Heptamerón* de la reina Margarita, el *Decamerón*, *El conde Lucanor*, el *Libro de Calila y Dimna* y los cuentos de Grimm. Las *Fábulas* de Esopo, anotadas de propia mano de Nierenstein no escaparon a mi atención” (1997, 312). Apasionado por lo *absoluto*, este narrador de historias “retomó la tradición que, desde Homero hasta la cocina de los peones y el club, se complace en inventar y oír sucedidos. Contaba mal sus invenciones, porque sabía que el Tiempo las puliría, si valían la pena [...]. Como la literatura en su origen, Nierenstein se redujo a lo oral, porque no ignoraba que los años acabarían por escribirlo todo” (1997, 314). Los escritores argentinos recuperan en este cuento –un *cuento*, precisamente– algunas colecciones que, en un momento determinado de la historia, codificaron parte de la herencia de la tradición oral, al margen de que esta última mantuviese su vigencia en el folklore. Y sin embargo, esta fijación en lo escrito ni ha evitado que muchos niños acaben en la cama escuchando *Simbad el marino* o *Aladino y la lámpara maravillosa*, ni tampoco que en la tradición “culta” se haya continuado la colección (*El cuento 1002 de Sherezade* compuesto en el siglo XIX por Poe es un buen ejemplo) o incluso se haya reescrito (como en el caso de los cuentos *La cámara de las estatuas* o *Historia de los dos que soñaron* de Borges, que reinventan los de las noches 272 y 351, o la preciosa dramatización de Vargas Llosa que lleva por título *Las mil noches y una noche*).

Algunos de los libros citados se construyen sobre marcos ficcionales que dan cuenta de un proceso sociológico en el que el cuento sirve para entretener el ocio o para dar lecciones moralizantes que corrijan la ignorancia o la inexperiencia. En la antigüedad, Ovidio ya se percató de la potencial utilidad del relato inserto como estrategia para neutralizar el cansancio causado por las labores del día a día y de paso (o quizá al contrario) para pluralizar el punto de vista narrativo; me refiero al libro IV de las *Metamorfosis*, aquel en que las hijas de Minias narran, en un contexto de recreación, las historias de Píramo y Tisbe, de Venus, Marte y Vulcano, y de

¹ Este trabajo se encuadra en el marco de varios proyectos de investigación del Plan Nacional del MICINN en los que participé: “Recepción y Canon de la Literatura Española en el siglo XX” (I+D+i. FFI2013-43451-P) y “La poesía hispano-portuguesa de los siglos XVI y XVII: contactos, confluencias, recepción” (I+D+i. FFI2015-70917-P; financiado por AEI [Agencia Estatal de Investigación, España] / FEDER, UE), dirigidos por J. Lara Garrido (Univ. de Málaga) y S. Pérez-Abadín Barro (Univ. de Santiago de Compostela) respectivamente. También se adscribe a las líneas del Equipo de Investigación EI_HUM6_2017, cuyo investigador principal es J. J. Martín Romero (Univ. de Jaén). Un primer borrador de este trabajo ha sido leído por buenos amigos, a los que les agradezco mucho, como no puede ser de otro modo, su apuntes y sugerencias: J. R. Muñoz Sánchez, M.^a J. Lacarra y J. M. Pedrosa.

Hermafrodito. Le concede Ovidio voz narrativa a sus personajes, mientras crea una subordinación y secuencialidad de historias que anticipa una reubicación en niveles distintos de personajes/narradores, que será la que se maneje en otras obras posteriores. De esta larga tradición, que hunde sus raíces en la eternidad de los tiempos (el *Calila e Dimna* nos remite a las historias orientales del *Panchatantra* y *Las mil y una noches* tuvo un largo camino desde el mundo árabe hasta llegar a Europa), tan rica como heterogénea, de temática abigarrada y unidades estructurales muy variables, surgiría una *nueva novela* en España –mediatizada por una colección clave en la historia de la narrativa de occidente como el *Decamerón*– a partir de la colección que Francisco de Robles manda a la imprenta con “doce cuentos” (“como quien no dice nada”, según se reconoce en el prólogo) de un autor que ya no era desconocido para el público.

Cuando Cervantes reclama con una contundencia retórica que había sido el primero en novelar en lengua castellana, no tenía el propósito de desprestigiar a sus antecesores, sino más bien de prestigiar su colección de novelas (y de prestigiarse a sí mismo). Cervantes ni desconocía la tradición castellana, ni aún menos la italiana. La colección que publica en 1613 acrisola un rico haz de temas (viajes, burlas, celos, engaños, amor, honor, etc.), pero el autor del *Quijote* supo imprimir un sello personal en la novela (ni corta, ni larga: para él y sus contemporáneos *novela*) que alejó el género de sus modelos anteriores o contemporáneos, más próximos bien a los temas italianizantes (pienso en Tamariz, Timoneda o Alemán), bien al relato medieval (Mey podría ser un buen ejemplo). Las primeras tentativas de novelar el cuento surgieron ya en la década de los sesenta del siglo XVI, con escritores como Salazar, por fin rescatado del ostracismo del manuscrito. Pero es un momento en el que aún conviven fórmulas tradicionales (Argote de Molina rescata *El conde Lucanor*, 1575), con otras experimentales (Tamariz está componiendo por esas fechas su colección de novelas en verso) y con las traducciones de algunos *novellieri* (Straparola, Bandello o Cinthio se traducen también entre los años setenta y ochenta).

Cervantes legitima la novela corta desvinculándola del marco y, *velis nolis*, quitándole la función socializadora que muchas colecciones reflejaban; en este orden, Boccaccio fue sin duda alguna quien en el *Decamerón* consagró prácticamente la estrategia del enmarque de los personajes, que funcionaba como fiel proyección de las reuniones en las que se “fablaban novelas e plácidos cuentos”, como dijera el marqués de Santillana por 1436 (1986). La desaparición del marco en la colección cervantina, unida a la complejidad narrativa que adoptan las unidades narrativas, le confiere al acto literario una entidad diferente, porque convierte como por ensalmo al oyente en corro en un lector de butaca; el género ve transformada su función social por otra de carácter individual, lo que posibilita un cambio en la mecánica compositiva del texto. El excepcional juego metaliterario que se da en *El coloquio de los perros* (a un mismo tiempo pendiente e independiente de *El casamiento engañoso*), con varios relatos y lectores/oidores dentro del texto, acaba con uno de los personajes, el licenciado Peralta, leyendo a solas. En la última novela de la colección un personaje lee en solitario: la *nueva novela* permite una *nueva lectura* (Muñoz Sánchez, 2018b). El mismo Cervantes que en 1605 (*Quijote*, 1998 I, XXII) colocó una maleta en la venta andaluza de Juan Palomeque el Zurdo que fue leída en voz alta por el cura Pero Pérez delante de varios asistentes (entre los que se encontraba Dorotea, que reconoce

que le gustaría “entretener el tiempo oyendo algún cuento”), ahora, en 1613, persigue un nuevo reto literario: crear a un nuevo lector.

Desde la composición del *Decamerón* a la publicación de las *Novelas ejemplares* pasaron dos siglos y medio; sin embargo, la repercusión en España de la obra de Boccaccio se deja sentir principalmente en el siglo XVI, al amparo de la traducción castellana que llega a la imprenta en 1496. No me propongo la ambiciosa tarea de cartografiar las diversas formas en las que se manifiesta la narrativa breve que precede a Cervantes; lo han hecho brillantemente otros y a ellos me remito. Lo que quiero en las páginas siguientes es incidir en los diversos modos en los que se manifiesta la narrativa breve durante el siglo XVI, valorar, siquiera sucintamente, las diversas tendencias que se manifiestan a lo largo del siglo (desde las historias caballerescas sueltas a las colecciones de facecias y aun de novelas propiamente, excluyendo en este caso las colecciones de dichos y de refranes, siempre que no contengan unidades narrativas más extensas) y resaltar algunos hechos sintomáticos que forman parte de los cambios de conciencia literaria en el género hasta llegar a la propuesta cervantina.

Cuando aparece esta colección, en la que confluyen no pocas tradiciones literarias (desde la literatura apotegmática hasta la picaresca o la griega, etc.), la novela corta se nutre de diferentes fuentes, entre las que la literatura oral y popular encuentra un espacio relevante.² Si consideramos con atención las dos grandes aportaciones medievales, con sus diferencias, comprenderemos fácilmente que son las vigas sobre las que se sustenta la tradición narrativa española. Buena parte de los tipos y motivos que aparecen en la obra más emblemática del siglo XIV, el *Decamerón*, y

² Salvando el panorama irregular e incompleto de Aribau (1846), mucho más sugerente, pese a su brevedad por formar parte de una obra historiográfica, es el balance que planteó Ticknor en su *History of Spanish Literature* ([1849] 1851-1856) sobre los “cuentos y novelas cortas” (1854, 330-357), aunque no está libre de ciertas inconcreciones, pues incluye obras alegóricas o novelas apicaradas, como la de Francisco Santos). A finales de siglo Paz y Meliá (1890-1902) se interesó por materiales de la narrativa breve que habían quedado condenados al olvido (varios manuscritos y casi todos inéditos, que aún no se han explotado lo suficiente) y formó un par de volúmenes que suscitaron la curiosidad de muchos, entre los que destacó Menéndez Pelayo, quien estaba trabajando en esos años en su extraordinario panorama sobre los *Orígenes de la novela* ([1905-1915] 2017, II, 567-706), cuyo estudio continúa teniendo validez como conjunto y sigue exhibiendo un gran número de aciertos críticos. El *Manual* de Plache (1926) es una aportación irrelevante, descompensada y demasiado elemental. Amezáa (1956) le dedicó un capítulo a los “pródromos” de la novela en su estudio sobre las *Novelas ejemplares* de Cervantes (continuación de un discurso de recepción sobre la novela corta del Siglo de Oro con el que se presentó a la Real Academia de la Lengua en 1929) y posteriormente Fradejas Lebrero preparó en 1985 un denso estudio prologal a una antología de novelas cortas del siglo XVI, cuyo corpus ha sido ampliado en un trabajo que se ha editado póstumamente (2018). Yarbrow-Bejarano (1991) trazó una visión diacrónica desde la *Silva de varia lección* de Mejía hasta las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope, pero desconozco su relevancia crítica, pues ha sido un libro que no he podido consultar. Gómez Montero (1991) planteó algunas cuestiones interesantes sobre las formas de la narrativa breve en el XVI a partir del análisis de dos patrañas de Timoneda en las que se reescriben dos *novelle* de Boccaccio. Como antología, es muy útil la que presentó Hernández Valcárcel (2002), con un estudio introductorio sobre el cuento en el XVI muy ilustrativo. Casi simultáneamente Pedrosa (2004) realizó un sugestivo estudio, lleno de sabiduría, sobre el cuento popular en el Siglo de Oro. Baquero Escudero (2011, 13-35), Núñez Rivera (2013) y Muñoz Sánchez (2016 y 2018) han contribuido con aportaciones relevantes a conocer mejor el proceso evolutivo de la novela corta desde el siglo XV en adelante. De un carácter más amplio, atendiendo a las literaturas románicas hasta 1700, son los panoramas de Pabst (1972), Clements y Gibaldi (1977) y Krömer (1979); el primero tiene un carácter más específico y se detiene en la tensión surgida entre la preceptiva literaria del género y la creación literaria.

en la obra española de la narrativa medieval de mayor difusión, *El conde Lucanor* (transmitida durante el siglo XV en numerosos testimonios manuscritos y en códices junto a otros textos del autor) están tomados en buena medida y con diversas gradaciones de fuentes orales y populares; sin embargo, otros son ya creaciones propias, *de autor* diríamos. Lacarra (1999, 167) nos recuerda un hecho sintomático, que da cuenta de la vinculación de estas dos obras en la conciencia lectora de finales de la Edad Media: “Según una curiosa querrela religiosa, retomada por Devoto, hacia 1485 los cristianos viejos se quejan de que otros monjes leen a Boccaccio y el Lucanor”. Estas dos colecciones medievales, las más importantes de Italia y España respectivamente, con sus componentes estéticos, ideológicos, históricos e idiosincráticos, están en el germen de ese género del Siglo de Oro al que hoy denominamos por consenso “novela corta” y del que Cervantes (2001, 19), con suma destreza retórica, trató de convencernos –a los lectores de ayer y de hoy– de que había sido “el primero” en ensayarlo “en lengua castellana”.

El *Decamerón*, con su contraste de formas (la irregularidad de las narraciones se contrapone con regularidad en el plan del conjunto), el atrevimiento del autor cuando se dirige al lector en defensa de su arte narrativo, los tonos irreverentes, la intensa humanidad de los personajes, la alegría del conjunto, fue un modelo de aprendizaje para el resto de novelistas, italianos y españoles, algo así como un *espejo de novelistas*. En la obra convergen lo tradicional y lo culto, en una suerte de conjugación de temas y motivos que le da a la colección un tono de libertad sin complejos. En España, el viejo cuento medieval, de tendencia ejemplarizante, heredero de *El conde Lucanor*, mantuvo su vigencia y convivió sin antipatías con otros géneros de la narrativa breve como las fábulas, los chascarrillos, las facecias, etc. (ahí están las colecciones de Garibay o Aragonés). Estas últimas son piezas, por otra parte, que comportan ya otro tipo de inclinaciones, basculando más hacia la búsqueda de la risa (Soons); en este sentido, no causa ningún asombro que en un libro de tradición fabulística como el *Isopete istoriado* (1482), que cuenta con veintidós ediciones hasta 1576³, permita la intercalación de cuentecillos de dudosa ejemplaridad, provenientes en algunos casos de Poggio Bracciolini (como el de “la mujer del mercader y de su suegra vieja”), siguiendo el modelo alemán de Steinhöwel, que ya se abría hacia el humanismo.

Hasta llegar a la década de los cuarenta, en que las narraciones breves se afianzan en los *libros gordos* (le tomo prestado el eficiente e ingenioso marbete a Gómez Canseco, 2011) el mercado del libro está configurando un nuevo género que forma una parte sustancial –y a menudo discriminada– del itinerario de la narrativa breve. Desde finales del siglo XV un corpus de textos que privilegiaban en sus títulos los nombres de sus protagonistas está corriendo por las imprentas de España; me refiero a una serie heterogénea de obras (amparadas en muchas ocasiones bajo una común denominación: “libros de caballerías” o “literatura caballeresca”) entre las que destacan

[...] productos de la edad media hispana: *El libro del caballero Zifar* [...]; traducciones del catalán, [...] como *Tirante el Blanco*, o *París y Viana*; del italiano

³ Véase el *Catálogo de obras medievales impresas en castellano hasta 1600* [en línea: <http://grupoclarisel.unizar.es/comedic>. Consulta: 09/12/2017], proyecto coordinado por la profesora Lacarra en la Universidad de Zaragoza.

[...] o del francés [...]. Se codeaban con obras pseudo-históricas de nuestra tradición (*Cid*, *Fernán González*) o de la extranjera (*Crónica del emperador Carlo Magno*, la *Poncella de Francia*) y con los descendientes de Amadís de Gaula. (Baranda 1995, XXXII)

Si podemos entender que, dentro de su pluralidad e incluso de su heterogeneidad, tales obras formaban un verdadero “género editorial”, como inteligentemente lo denominó Víctor Infantes (1989) en un trabajo pionero sobre el tema, los estudiosos citados han apreciado un grupo con características compartidas de manera aún más estrecha, formado por textos como *Flores y Blancaflor*, *Enrique Fi de Oliva*, *La doncella Teodor*, *Roberto el Diablo*, *Clamades y Clarmonda*, *París y Viana*, *Oliveros de Castilla* o *La linda Magalona*.⁴

Queda de este modo acotado un corpus de obras, formado por hasta una veintena de títulos, de asuntos arraigados por lo general en los siglos anteriores y que en su mayor parte tiene una procedencia extranjera (de Francia, principalmente). Sobre sus fuentes, Fradejas (2018) ha recordado que

[a]lgunas de esas novelas cortas son [...] extranjeras: *Roberto el Diablo*, *París y Viana*, *Enrique Fi de Oliva* [...]; otras tienen origen popular: *El conde Partinuplés*; otras son de origen histórico: *La destrucción de Jersusalem* o *El Vespasiano*; y algunas proceden del mundo folklórico: *Oliveros de Castilla* y *Artús de Algarbe*, donde no se puede distinguir el origen histórico y novelesco.

En cuanto a su proyección editorial, hasta el vértice del siglo XVI alcanza –me ciño siempre a los impresos– la cifra de casi doscientas ediciones (algunas de ellas perdidas), y aunque en el XVII ese número disminuyó considerablemente, todavía algunas de tales producciones tuvieron un nada desdeñable recorrido editorial (esto ha sucedido con la *Historia de Carlomagno* o *Roberto el Diablo*, con diecinueve y once ediciones respectivamente), hasta el punto de que algunos títulos perduraron, como lecturas populares, hasta el siglo XX. Todas estas obras se publicaron en una horquilla cronológica fijada entre finales del siglo XV y los años veinte del siglo posterior (aunque las ediciones conservadas de algunos textos sean posteriores, se tiene conocimiento en todos estos casos de testimonios anteriores). Fueron tres décadas de una vibrante actividad editorial, frenada (por lo que a nuevos textos se refiere) en los años treinta, aunque el consumo continuó a través de las reediciones.

Por otra parte, conviene destacar algunos rasgos de su complejidad poética y editorial, sobre los que Infantes y Baranda trabajaron con extraordinarios resultados. Son obras que no pueden considerarse originales (ninguna lleva identificación de autoría), sino refundiciones, adaptaciones, recreaciones o resúmenes en ciertos casos de textos mayores (como la *Crónica popular del Cid* o la *Historia de Carlomagno*). La avasalladora difusión de estas historias por Europa fue decisiva para que los impresores extranjeros afincados en la península activasen la maquinaria con el fin de

⁴ El propio Infantes ha vuelto varias veces sobre este género matizando y completando su estudio de 1989; por esos años Baranda empezó a trabajar sobre el tema y publicó varios trabajos, entre el que destaco el que ofrecido junto a Marín Pina (1994). Baranda (1995) preparó una antología que hoy es una referencia sobre este tema. La bibliografía más actualizada sobre este asunto, que me exige ahora de hacer otras remisiones, se puede encontrar en Luna Mariscal (2015b).

poner en circulación en el mercado del libro español tales títulos, utilizando, para su mejor manejo y consumo, un tipo de formato perfectamente acuñado y reconocible: no más de ocho pliegos (el equivalente a sesenta y cuatro páginas) y generalmente en cuarto. Se publicaron además con una división interna en capítulos, un recurso que por cierto empleará Céspedes y Meneses en 1623 cuando mande a la imprenta su colección de novelas cortas titulada *Historias peregrinas y ejemplares*.

En unos cuantos casos, se trata de novelas que evolucionaron y se acogieron durante siglos a moldes y formatos diversos. Muy finamente estudiada por Cacho Blecua (1986), la obra *Roberto el Diablo* (catalogada por Aarne-Thompson con el tipo 314), es originaria de Francia y conoció su primera versión letrada (que sepamos) a finales del siglo XII, aunque es claro que sus raíces eran folklóricas; posteriormente se convirtió en *exemplum* y entre los siglos XIV y XV se han localizado versiones en forma de *miracle* y *dits*. La traducción española, impresa en 1509, está directamente basada de un relato publicado en Francia en 1496. Otras versiones este texto continuaron publicándose en pliegos de cordel hasta el siglo XIX (y si nos remitimos a Brasil, se han constatado impresos hasta el XX). También de Francia derivan *El conde Partinuplés*, *Enrique Fi de Oliva*, *Clamades* y *Clarmonda o París y Viana*.

La acogida del público de estos textos de carácter medievalizante (aunque en ocasiones adaptados a la idiosincrasia y cosmovisión de los nuevos tiempos desde el punto de vista político, social y cultural; Cátedra, 2007) no solo se comprueba por las numerosas ediciones que circularon en la España del siglo XVI (concentradas principalmente en la primera mitad), sino también por las versiones que en otras expresiones literarias se hicieron de algunos de ellos (probablemente la historia de *Flores y Blancaflor* romanceada fue la que gozó de una trayectoria popular más fecunda). Todos estos relatos se ajustan, en mayor o menor medida, a la matriz de los libros de caballerías, con su eficaz trasfondo de aventuras y sentimentalidad. Pero por encima de todo, y en relación al cartografiado que se puede trazar de la narrativa breve precervantina, guardan en común su brevedad, lo que permite –aunque su destino ya perseguía a un lector privado– continuar la tradición de la colectivización lectora y amenizar los ratos de recreación en grupo.

En relación a la vinculación de estas historias caballerescas con la novela corta del siglo XVII específicamente, Luna Mariscal (2005, 221) se ha planteado lo siguiente:

Si el *exemplum* y el cuento han sido considerados como una de las tradiciones, aceptada, rechazada o recreada en la novela corta, ¿por qué entonces pasar por alto [...] e ignorar la tradición novelesca breve de fines del siglo XV, cuyo éxito editorial convirtió a estas obras en *best-seller* de los siglos XVI y XVII, y en las que, en primer lugar, se habían ya reelaborado bajo los paradigmas del *romance* estas mismas tradiciones genéricas del *exemplum* y del cuento?

En su estupendo trabajo sobre la narrativa caballerisca (entendida como una de las vertientes que confluye en las *Novelas ejemplares* de Cervantes), Luna Mariscal ha vuelto sobre la vinculación de *El celoso extremeño* con *La historia de Flores y Blancaflor* y ha enfatizado sobre varios aspectos más que unen el espíritu de los textos cervantinos con el de estas novelas. Para los lectores de la época, tales géneros no serían tan dispares; Baranda (1995, XXXVIII) ha recordado, en este sentido, que el motivo del caballo Clavileño del *Quijote* se encuentra en un episodio de la *Historia de*

Clamades y Clarmonda, el bálsamo de Fierabrás apareció en *Carlomagno* y el personaje del conde Tomillas está en *Enrique fi de Oliva*; Bonilla y San Martín descubrió un volumen facticio (referido ahora por Luna Mariscal 2015, 218), en el que se incluía la *Historia de Flores y Blancaflor*

[...] con otros pliegos de cordel que contienen las historias de San Amaro, del Conde Partinuplés, de las Tierras de los Enanos, de *La española inglesa* (sacada de las *Novelas ejemplares* de Cervantes), de *Ricardo y Leonisa* (sacada de la misma fuente), de *Roberto el Diablo*, del *Cid Campeador* y de *Bernardo del Carpio*.

Además, uno de esos textos, el *Libro de los siete sabios*, publicado hacia 1488-1491, que como se sabe es una de las versiones hispánicas del *Sendebär* (s. XIII), presenta una colección de relatos enmarcados, donde la amenaza de la muerte (al igual que en *Las mil y una noches*) es el resorte que insta a comunicar unos relatos en serie: un príncipe es acusado ante el rey por su madrastra, quien trae a colación una serie de historias que justifiquen su condena; cada relato –cada invención falsa, o ficcional– será rebatido por las narraciones que ofrecen en oposición los siete sabios. Tanto su artificio como los relatos quedan comprendidos en el arte narrativo de la tradición novelística que avanza hasta Cervantes.

Quizá el hecho de que la crítica haya dado preferencia a la voz ‘historia’ o a alguna otra más genérica como ‘narrativa’ en lugar de ‘novela’ haya supuesto un impedimento a la hora de fijar dentro de las diferentes manifestaciones de la novela corta que se propala en el siglo XVI estas narraciones⁵; quizá haya contribuido a esa dificultad la innegable cualidad medieval que tienen o incluso el problema terminológico intrínseco que afecta a la palabra ‘novela’ en relación con otras voces empleadas en el ámbito románico; sin embargo, estamos ante textos que se divulgaron y leyeron abundantemente durante todo el Siglo de Oro (y no solo en las primeras décadas del XVI). Y aunque llegaron a Cervantes con su pátina de antigüedad, ni él ni muchos de sus contemporáneos se sustrajeron a la lectura de tales libros, como ha demostrado Cátedra (2007, 81-168) al documentar que a principios del XVII las fiestas cortesanas contribuyeron a que lo caballeresco recobrase su popularidad. Estoy convencido de que en el periodo de auge de estas novelas caballerescas los lectores de estas obras de ficción no despreciarían los relatos de Boccaccio que seguían circulando en los impresos posteriores al incunable de 1496.⁶

Todo este “género” de libros, entendidos dentro de la literatura de cordel por las características ya descritas, convivió en el mercado con otro tipo de pliegos que tuvieron también una función difusora del cuento y de sus congéneres. Por su concepción y por su fragilidad material, este tipo de producciones editoriales apenas ha resistido el paso del tiempo, pero los esfuerzos de algunos investigadores han rescatado unos cuantos pliegos que aún se conservaban, varios de ellos ligados con la

⁵ François Lopez (1998, 502), en un trabajo muy sugerente sobre la prosa de ficción del Siglo de Oro, le negó a estas obras la cualidad de “novelas cortas”, pero su solución no me parece del todo convincente: “no son novelas cortas sino novelitas, «romans»”.

⁶ Resulta sintomático que en su tradición manuscrita, algunos de estos testimonios conservados, como muy sagazmente percibió Infantes (en Ruiz Pérez e Infantes 2012, 78) se titulasen ‘cuentos’, como por ejemplo la *Cronica del rey Guillermo de Inglaterra* (“la estoria e el cuento del Rey guillermo de Inglaterra”) o la *Historia de la reina Sebilla* (“noble cuento del emperador Carlos maynes e de la buena enperatris Sebilla”).

narración breve. Pedro Ruiz y Víctor Infantes (2012) dieron cuenta de dos textos aparecidos en los primeros años del XVI; uno de ellos, el relato titulado *Cómo un rústico labrador astucioso con consejo de su mujer engañó a unos mercaderes* es, sin necesidad de mayores especificaciones, un cuento; más en concreto, se trata de una versión libresca de un cuento tradicional que se ha registrado en la tradición oral española e internacional hasta hoy mismo.

Hace unos años Laura Puerto (2013) también dio noticia de una relación en pliego suelto que tenía una conexión innegable con la tradición cuentística, que no se despegará de este soporte, como muestran los ejemplos citados de Infantes (2012) a finales del XVII; me refiero a los pliegos poéticos titulados *Cuento del arriero y Gracioso cuento que tuvo una muger para engañar a tres demonios*.⁷ El famoso cuento del *Decamerón* sobre Griselda y el marqués de Saluces, por su parte, tuvo una vida independiente (desde la traducción al latín de Petrarca en el siglo XIV) a la *raccolta* y circuló en lengua vernácula por la imprenta desde finales del XV hasta mediados del XVI, según las noticias de las que disponemos (Infantes y Conde, 2000); otro de los cuentos más populares de Boccaccio, traducido por Leonardo Bruni, también se difundió suelto, pero en este caso en latín: *De duobus amantibus Guiscardo et Sigismunda* (según unos repertorios en Valencia, ca. 1474, mientras que otros lo dan en Nápoles; Martín Baños 2012, 702).

Mientras todo esto ocurría, el lector español no disponía de obras que denotasen una clara herencia del *Decamerón*, como sí ocurrió a partir del siglo XVII (en tanto que la obra de Salazar se quedó manuscrita y sin posibilidades de difusión). Solo tuvo las reediciones que se hicieron precisamente de la colección de Boccaccio, que desde la prínceps apareció de nuevo en 1524, 1539, 1543 y 1550; la inclusión en el índice de libros prohibidos del 59 yuguló su reciclaje posterior en las imprentas, y pese a que en un dictamen posiblemente de los años setenta se recomendaba que se editase expurgada, la obra no se volvió a editar en español hasta finales del XIX, ya en una nueva traducción.⁸ No obstante, un admirador de Boccaccio como Castiglione le rindió un excelente tributo a la facecia en su libro II (Boccaccio lo hizo en la jornada VI), donde además de elaborar una breve teoría del cuento, ofreció un sugestivo repertorio. La estrategia de la reunión reaparece en *El cortesano*, en tanto que cuadro de sociabilización –aquí a través de un diálogo narrativo– encuentra un claro punto de intersección con el *Decamerón* (Muñoz Sánchez, 2018b).

Que de las cuatro reediciones del *Decamerón* solo una aparezca en más de cuarenta años y tres se concentren desde 1539 a 1550, permite entender mejor el efecto de revalorización literaria que surge a partir de la difusión de *El cortesano* en España. Por otro lado, no quiero descartar que el olvido de las *Cien novelas* de Boccaccio por parte de los impresores guarde relación con la fijación del gremio en las novelas cortas caballerescas, cuyo filón estaban explotando. El *capolavoro* del florentino retorna de nuevo en la escena editorial a finales de los años treinta, justo

⁷ Le agradezco a Laura Puerto que me haya solventado unas cuantas dudas sobre los pliegos de cordel en prosa. En su trabajo con pliegos poéticos, se ha tropezado con algunos del Siglo de Oro en los que se localizan cuentecillos de raigambre tradicional. Cuando estos textos vean la luz podremos conocer mejor la situación real del papel que desempeñaron los pliegos de cordel en la difusión del cuento popular.

⁸ El *Dictamen acerca de la prohibición de obras literarias por el Santo Oficio*, atribuido a Jerónimo de Zurita, se puede leer en Alcalá (2001, 77-78).

cuando el empuje de aquel género editorial remite y aparece la traducción de *El cortesano* con su propuesta de enriquecimiento del rito de las conversaciones a base de cuentos y facecias, y con su reivindicación de la comicidad del *Decamerón*:

Decime, ¿quién no se reirá con lo que Juan Bocacio refiere en la otava jornada de sus novelas, cuando escribe cómo se esforzaba el cura de Varlungo en cantar bien unos chiries y unos santus, luego que sentía que su amiga la Belcolor estaba en la iglesia?

También hay muchos graciosos cuentos en las de Calandrino y en muchas otras. [...]

Infinitos enxemplos tenemos dellos que cada día pasan por nosotros; y entre los otros son muy graciosos algunos que hay en las novelas de Juan Bocacio. Como aquellas burlas que hacían Bruno y Bufalmaco a su Calandrino y a maestre Simón, y otras de mujeres que realmente son sotiles. (Castiglione 2003, 276-277 y 327)⁹

1534, año en el que apareció en España la traducción que hizo Boscán de *El cortesano*, fue un punto de inflexión en la historia de la narrativa breve. Villalón se inspiró claramente en este modelo cuando en los años posteriores compuso *El Scholástico*, que quedó manuscrito; tan evidente eran las interrelaciones entre ambos textos (temáticas, ideológicas y formales) que Villalón se tuvo que defender de las imputaciones por imitación que le hicieron sus contemporáneos. En esta obra encontramos una propuesta del Maestrescuela para amenizar el camino con algún “pasatiempo” de cualquier “género de plazer”. Cuando el Rector recoge el guante, sugiere que ese tiempo se destine a narrar “novelas y cuentos graciosos, los cuales sean adornados con el buen dezir para nuestra recreación; y damos facultad que cada uno narre qualquiera fábula, o aconteçimiento, o sueño o fasçeçia que más dulce le pareçiere” (1997, 346). Villalón supo aprovechar bien el acicate que *El cortesano* le ofrecía para encajar en su obra narraciones de diversa contextura, algunas próximas a las *novelle*.

Villalón, autor de la *Tragedia de Mirrha* (1536), compuesta bajo la influencia de las *Metamorfosis* de Ovidio y cuya concepción novelística no podemos desligar de las formas de la narrativa breve del XVI, ya nos sitúa en la década de los cuarenta, cuando el cuento y sus derivados (apotegmas, facecias, fábulas, etc.) viven una época de esplendor en España. A partir de este momento, la biografía del cuento habrá que documentarla a través de obras muy disímiles entre sí. Muchas son de carácter puramente literario (misceláneas, diálogos, epístolas, etc.), pero otras entroncan con la

⁹ A partir de mitad de siglo (en el momento en el que el *Decamerón* es condenado por la Inquisición), los autores empiezan a dar señales de querer distanciarse de su *libertad* de estilo. Antonio de Torquemada representa una excepción; en su *Manual de escribientes* (ca. 1552), al explicar el “estilo gracioso”, decía lo que copio a continuación: “es aquel que demás de hablarse o escreuirse con razones muy bien ordenadas y elegantes, contiene en sí cosas graciosas y aplazibles para los que las oyen o leen, las cuales pueden consistir en el hecho de lo que se trata por la relación y también en las mismas palabras que encierran y lleuan encubiertas algunas subtilezas o burlas donosas, o quientos verdaderos y fingidos que deleitan y dan contentami[ent]o al gusto de los lectores. En este género de escreuir comú[n]mente se hallan escritas fábulas, que demás de lo que muestran en la letra, contienen en sí otras alegorías y sentençias escondidas, y también las novelas, las comedias, las bucólicas, y otras obras de diuersas maneras que escriuieron diuersos autores como son: Ouidio, Terençio, Plauto, Juan Bocaçio, Luçiano en los libros *De vera narraçione*” (1970, 193). Que no estuviese pensando en el *Decamerón*, parece bastante improbable.

paremiología o con la tratadística. En este sentido, hace algunos años Lacarra (1990), en un trabajo imprescindible para entender la pervivencia del cuento medieval en el siglo XVI, situó en el mapa de la narrativa breve el tratado de ajedrez de Jacobus de Cessolis, *Dechado de la vida humana* (publicado en 1549); este libro es un ejemplo idóneo que muestra no ya la fácil permeabilidad del cuento –cada capítulo aglutina numerosos ejemplos, resultando en la obra completa más de un millar– en obras de naturaleza diversa, sino la afición a este tipo de narraciones por parte de los escritores de la época. Otro caso podrían ser las glosas que le colocó al *Sermón de Aljubarrota* Diego Hurtado de Mendoza (en Paz y Meliá 1890, 101-225), un texto que quedó manuscrito pero que está empedrado de facecias y chascarrillos.

Por esas calendas, el material de narrativa breve de carácter heterogéneo que se deja ver en casi todo tipo de libros (chascarrillos, facecias, anécdotas... en fin, todo lo que queda en la órbita del cuento) ya es sustantivo. Sin embargo, ya empieza a destacar un tipo de relatos, de mayor extensión, que aunque hoy no soporte la denominación de *novela corta* (siempre que la vara de medir sea la cervantina), permite adivinar una estrategia de crear un tipo de piezas literarias de una constitución que comienza a emparentarse con la novela que encontraremos en el XVII. Un contemporáneo de Villalón, Guevara incluyó tanto en el *Marco Aurelio* como en el *Relox de príncipes* un cuento que tuvo gran popularidad en la época: *El villano del Danubio*. Por otro lado, cuando en 1539 publicó el primer volumen de las *Epístolas familiares*, narró en una de ellas una “historia muy sabrosa”, extractada de fuentes clásicas como Plinio (“Letra para don Íñigo Manrique, en la cual se cuenta lo que aconteció en Roma a un esclavo con un león. Es historia muy sabrosa” (1950, 170-182). Si en la *Tragedia de Mirrha* el tema y la ambientación eran de corte mitológico, en este caso se acerca más al relato histórico; no obstante, no está muy alejada de la historia de Ciro que Timoneda recrea, extraída del *Romance de Ciro rey de los persas* de Lorenzo de Sepúlveda, en su Patraña XVI, de menor extensión, por cierto, pero de una materia que se inclina a lo histórico. Si la crítica ha admitido que con Timoneda encontramos un eslabón entre el cuento y la novela, practicando un modelo de “cuento novelado”, desde luego hay que entender que tal paradigma ya se venía ensayando desde años atrás.

Por acercarnos a las misceláneas, la *Silva de varia lección* (1540) de Pedro Mejía contiene un importante número de cuentos, al igual que otras de su misma naturaleza, como la *Suma de filosofía natural* (1547) de Alonso de Fuentes, el *Jardín de flores curiosas* (1570) de Antonio de Torquemada, la *Silva curiosa* (1583) de Íñiguez de Medrano (que reprodujo facecias del *Sobremesa*) e incluso la *Miscelánea* (ca. 1592) de Luis Zapata (de la que se puede extraer una riquísima antología de anécdotas, muchas con un supuesto trasfondo verídico, según se empeña su autor en recalcar continuamente, pero también contiene cuentos, como el “De un nuevo y facineroso engaño”; 1859, 60-62), por solo citar alguno. La obra de Torquemada, en forma de diálogo, puede leerse como una colección de relatos maravillosos y extraordinarios, que contienen clara familiaridad con los que el lector español encontrará en las *Historias prodigiosas y maravillosas de diversos sucesos acaecidos en el mundo* (1586) que prepararon en Francia Boaistuau, Tesserant y Belleforest en las décadas anteriores (quienes sacaron mucho material, bien está decirlo, de las florestas españolas, particularmente de la *Silva* de Mejía), y que se vertieron al español

y se publicaron al calor de otras traducciones de obras con contenidos no menos maravillosos, como algunas de las *novelle* de Straparola (1578 y 1581).

Solo unos años después de que Guevara o Mejía publicasen sus obras se empiezan a confeccionar otras que recuperan la idea de vertebrar una serie de narraciones menores en el cuerpo de un proyecto mayor. Lo hace en los *Coloquios de Palatino y Pinciano* (ca. 1561) Arce de Otálora, un libro que quedó manuscrito y en el que ya es sintomático el nuevo modo de entender la novela. En esta obra, dividida en jornadas, es el viaje el que le da sentido a un diálogo que puede catalogarse de misceláneo, en el que se habla de todo tipo de temas y, oportunamente, se narran cuatro cuentos que de forma independiente fueron interpolados en el curso del diálogo.¹⁰ Todos tienen un aire festivo (entre el engaño y la burla), pero es el último el que además añade cierto ingrediente erótico y es también el de mayor extensión, lo que le permite a Pinciano sugerir que parece “novela” de “Juan Bocacio” (1995 II, 1394, 1398 y 1411). Mientras que los tres primeros encajan perfectamente dentro de los rasgos del cuento tradicional, de cierta brevedad y sencillez estructural, la última narración (de la que continuamente Palatino se queja por su larga extensión), sin llegar *stricto sensu* a ser propiamente una novela corta al modo de las que habría en el siglo XVII, sí que podría ser considerada como una *novella*, o por seguir la propuesta de M. Chevalier para el caso de España, como un ejemplo de “cuento novelado”.

Y si de lo que tratamos es de obras manuscritas, antes de llegar a la importante figura de Timoneda, habría que referirse, como recopilaciones que fueron compuestas en las intermediaciones del equinoccio del siglo, a una colección de motes y anécdotas, por una parte, y a la *Miscelánea de dichos* de Alonso de Fuentes, por otra parte, a las que siguieron el conocido *Libro de los chistes* o *Liber facetiarum* de Pinedo (ca. 1560), los *Paralelos* de J. M. de Lerma (ca. 1572), unos *Dichos famosos* anónimos (finales del XVI) y la *Selva de curiosos y recreativos de virtuosos* (1597) de Antonio Muñatones, colecciones que fueron exhumadas en un precioso libro de Fradejas Lebrero (2008). De los *Cuentos* de Garibay, que también quedaron en libro de mano pero fueron recuperados por Paz y Meliá (1890, 253-316), desconocemos la datación, pero tuvieron que ser compuestos en una fecha previa a 1575, año de publicación de la *Floresta* de Santa Cruz, en la que se repiten muchas narraciones, como apuntó Menéndez Pelayo (el intercambio de material en este tipo de colecciones era, por otro lado, un procedimiento habitual). A esta nómina de textos que quedaron manuscritos habría que añadir las obras, hoy lamentablemente extraviadas (y quién sabe si irrecuperables), de Alonso de Villegas y Sebastián de Horozco (de este último sí han visto la luz modernamente varias colecciones de proverbios y refranes glosados, algunos con profusión de cuentecillos y casos ilustradores, que no llegaron a la letra de molde en su época).

Por las mismas fechas se despierta una conciencia en España del rumbo que debía tomar la novela. La contribución de Juan de Timoneda fue decisiva en este sentido; sus colecciones de facecias, *Sobremesa y alivio de caminantes* (1563, pero aumentada en 1569) y *Buen aviso y portacuentos* (1564), son los primeros síntomas de su intento de renovación de la narrativa. En ambas colecciones, Timoneda, como antes lo había hecho Castiglione, insistía en el beneficio que suponía conocer estas

¹⁰ Jesús Gómez estudió (1992) las fórmulas de inserción del relato breve en estos *Coloquios* y de forma muy sugerente contextualizó (1998) estos relatos en el panorama general de la narrativa breve en España.

narraciones para amenizar las conversaciones y los ratos desocupados. Avisaba de que su obra contenía [(1563) 1990: 202]

[...] diversos y graciosos cuentos, afables dichos, y muy sentenciosos. Así que fácilmente lo que yo en diversos años he oído, visto y leído, podrás brevemente saber de coro, para poder decir algún cuento de los presentes. Pero lo que más importa para ti y para mí, porque no nos tengan por friáticos, es que, estando en conversación, y quieras dezir algún cuentecillo, lo digas a propósito de lo que traten.

Con *El Patrañuelo* nos llega la primera colección de enjundia en la que el cuento experimenta en algunos casos una clara tentativa de novelización. Para Chevalier (en Lacarra 1999, 12), Timoneda “no consigue formar concepto claro de la novela corta, tampoco acierta a componer alguna. Lo que escribe es en efecto patraña, es decir paleonovela, y con frecuencia cuento novelado”. A mi entender, la condición de librero y editor del firmante de *El Patrañuelo* fueron decisivas para abrir brecha en el camino de la narrativa breve; no tuvo que costarle mucho calibrar la importancia que la facecia y la *novella* estaban teniendo en Italia; Straparola ya había publicado al mediar el siglo las dos partes de sus *Piacevoli notti*, y colecciones como *Il novellino* o el *Decamerón* mantenían su vigor; otro autor como Lodovico Domenichi –figura en muchos casos parecida a Timoneda por su cualidad de escritor y editor– publicó en 1548 sus *Facezie e motti arguti di alcuni eccellentissimi ingegni*, en las que recuperó un texto manuscrito que le entregó Giovanni Mazzuoli, conocido como Stradino (y que es una refundición de los *Detti piacevoli* atribuidos a Poliziano), y añadió casi un centenar de *facezie* recogidas de “diversi autori”; en una segunda edición del texto, del año 62, que tuvo mayor recorrido editorial, Domenichi amplió su colección.¹¹ Me parece oportuno recordar ahora, por un lado, que Timoneda incorporó, en su primera compilación de facecias (el *Sobremesa y alivio de caminantes*), algunas narraciones que también figuran en la obra de Domenichi (Cuartero y Chevalier, en Timoneda/Aragonés, 1989, 13-14), lo que induce prácticamente a descartar que no conociese este libro italiano; y, por otro lado, el editor valenciano siguió al pie de la letra la operación editorial que antes había hecho en Italia Domenichi en un doble sentido: incluyó en su libro los cuentos de otro escritor (Juan Aragonés) y refundió su obra en una reedición posterior.

Los años sesenta y setenta marcan dos décadas cruciales para la formación de la novela corta en España. Por esos años dos importantes figuras, que por razones diferentes no han gozado de la atención crítica que merecerían, Pedro de Salazar y Cristóbal de Tamariz, concibieron diferentes proyectos –que no llegaron a la imprenta– en los que la novela tenía ya una definición considerable. Estamos ante un momento que podría haber sido culminante para la novela corta del Siglo de Oro, pero la falta de ejecución por parte de Salazar del plan inicial –un hecho determinante para que la colección se quedase en manuscrito– relegó a la indiferencia de su tiempo un conjunto en el que se advierte una toma de postura clara con respecto al género; el plan novelístico que organizó Salazar puede entenderse como un manifiesto boccacciano: treinta novelas (de las que conservamos catorce) repartidas en tres jornadas, con un viaje por medio. Salazar, siguiendo el motivo del alivio de

¹¹ Para calibrar la difusión de Domenichi en España, remito al importante trabajo de Resta (2013).

caminantes que ya había aparecido en *The Canterbury Tales* de Chaucer, dio con el sustento narrativo que permitía articular elementos menores con plena razón de ser.

Con Salazar la novela cobra una orientación ligada al entretenimiento, igual que en Timoneda (quien se encargaba de recalcarlo en los títulos de sus libros), pero el primero recuperó el marco, tan característico en buena parte de la novelística del siglo XVII, a modo de evidente declaración de intenciones. Aunque en su prólogo los llame “cuentos” (el término más popularizado en la época)¹², las novelas de Salazar nos sitúan en la órbita del *Decamerón*, de cuya presunta deshonestidad su autor nos asegura que se quiso distanciar. Salazar (la idiosincrasia de su proyecto, la configuración de sus narraciones) viene a representar un claro punto de partida de la novela corta en España que podría haber cambiado absolutamente el rumbo del género si su obra hubiese visto la letra de molde.¹³

Tamariz en cambio se divirtió componiendo una modalidad muy diferente de novelas; las escribió en verso (como estaban los cuentos de Chaucer o como se cierran cada uno de los cuentos del *Buen aviso y portacuentos* de Timoneda) y no les dio ninguna cobertura estructural. La influencia italiana es manifiesta, y también lo es su capacidad renovadora al versificar un género tradicionalmente prosístico. Además, al despreocuparse porque su obra llegase a la imprenta y hubiese de pasar por los correspondientes filtros administrativos (el verso propició su circulación manuscrita), se pudo permitir ciertas licencias en el estilo y en el tono. En Tamariz ya encontramos la antinomia entre la defensa del aprovechamiento que se enuncia al inicio de cada relato y la práctica literaria que posteriormente se desarrolla (véase, por solo citar una, en este sentido la *Novela del estudiante*, 1974, 149).

Bien pudo ser Tamariz el autor de las tres novelas en verso al que se refiere Mal Lara –ambos vecinos de la misma ciudad– en su *Philosophía vulgar* (1568), en la que su autor se ve legitimado para intercalar tres textos narrativos (aunque en verso) entre las glosas de cada refrán (en tales glosas, como en las del sermón de Aljubarrota, el autor inserta todo tipo de narraciones breves). Chevalier (1978) llamó la atención hace años sobre la doble lectura que admite este tipo de recopilaciones paremiológicas, de donde podrían salir grandes compilaciones de facecias. Y en relación a estos chascarrillos, no fueron pocos los que pasaron de la obra de Mal Lara a la *Floresta española* (1575) de Melchor de Santa Cruz, quien se jactó, como lo haría Cervantes años más tarde con respecto a la novela, de ser el primero que organizaba una recopilación de dichos (“estoy maravillado qué ha sido la causa que no haya habido quien en esto [recopilar obras de “sentencias y dichos notables de españoles”] hasta agora se haya ocupado. Yo [...] me he atrevido a tomar esta empresa”, 1996, 113).

¹² La versión de Villegas del *Abencerraje* (un texto, dicho sea de paso, de extensión similar a las novelas de Salazar) se iniciaba así: “Dice el cuento” (Torres Corominas, 2008), siguiendo una fórmula muy repetida, por cierto, en el *Libro del caballero Zifar* (s. XIV), que se imprime en 1512. El *Abencerraje* se incluyó en dos obras mayores como *La Diana* (en una reedición del texto de 1562), donde aparece contado por Felismena, y en el *Inventario* de Villegas, a modo de apéndice final y como un claro atractivo comercial para el libro. Todas las versiones pueden leerse ahora en la edición de Fosalba Vela (Anónimo, 2017).

¹³ Esta obra de Salazar (2014) ha sido recuperada hace solo algunos años por Núñez Rivera, a cuyo estudio introductorio remito para conocer mejor los detalles del proyecto; Fradejas (2018) ha analizado cada novela estudiando los temas y motivos folklóricos que se relacionan con la tradición.

Aunque evitaré dar cabida en este sucinto panorama a la llegada de los *novellieri* (que a un tiempo reprimen cualquier reedición de *El conde Lucanor*, frenan de golpe la larga vida editorial del *Isopete istoriado* y reducen muchísimo el éxito de las obras de Timoneda), por ser asunto ya conocido y porque trato de limitarme a las creaciones de escritores españoles, no puedo dejar pasar el alegato de Gaitán de Vozmediano (traductor de la obra de Giraldo Cinzio, *De gli hecatommithi* [1565], en 1590, a la que dio por título *Primera parte de las cien novelas*) para entusiasmar a los narradores españoles y que se animasen a hacer “lo que nunca han hecho, que es componer novelas” (en González Ramírez, 2012). A finales de siglo todavía encontramos la *Novela del gran soldán* (que se cierra con “fin del cuento”, siendo en efecto, un cuento novelado, según la denominación de Chevalier) en el *Galateo español* de Gracián Dantisco, las novelas –ahora sí con absoluta propiedad– que aparecen intercaladas en el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, con un evidente resabio italianizante, y las ejemplares que Cervantes está componiendo en esos años, como certifica el manuscrito Porras de la Cámara. Y pese a estos aires de renovación, la narrativa breve no se homogeniza en esta nueva forma narrativa, como demuestra el hecho de que en 1596 salga otra colección de facecias, las *Seiscientas apotegmas* de Juan Rufo, de que en 1605 aparezcan los *Diálogos de apacible entretenimiento* de Lucas Hidalgo, en los que se intercalan numerosos cuentecillos, de que en 1613 vea la luz el *Fabulario* de Sebastián Mey, en el que junto a fábulas se narran anécdotas y también cuentecillos casi al sentir italiano (como las narraciones “El emperador y su hijo”, “El caballero leal a su señor” y “La porfía de los recién casados”, 2017, 160-163, 179-181 y 184-188) o de que en los años siguientes nazcan numerosos cuentos en las obras que Ambrosio de Salazar compone principalmente para su uso profesional, como las *Clavellinas* (1614) o el *Libro de flores diversas y curiosas* (1619).

Esta convivencia de cuentos, facecias y novelas en esta época de entresiglos se detecta muy bien en la enumeración de colecciones que hace Pinheiro da Veiga (1916, 182-183) cuando, en la partida para Lisboa del 26 de julio de 1605, se lamenta de que un licenciado que iba acompañándoles no continúe el camino, pues con él perdieron

[...] la más apacible conversación que se puede imaginar; porque en él tuvimos *Alivio de caminantes*, *Floresta española*, *Viaje entretenido*, *Conde Lucanor*, Lope de Rueda, no haciéndonos falta con él *Jardín de flores*, *Entretenimiento de damas y galanes*, *Novelas* de Boccaccio y hasta los cuentos de Trancoso.

Queda aquí configurada una antología de las colecciones de mayor éxito hasta 1605, incluyendo la recentísima obra de Rojas Villandrando. Con el paso de los años, las novelas de Cervantes entrarán en el imaginario colectivo de los lectores; Lugo y Dávila (2009, 63) en 1622 dirá que “en nuestro vulgar idioma” ya hay buenos ejemplos de “novelas”, como “el *Patrañuelo*, las *Historias Tráxicas*, Cervantes y otras muchas”.

Con la entrada del siglo XVII, momento en el que “nuestro español Boccaccio” (según llamó Tirso de Molina a Cervantes) está ultimando su colección de novelas, es evidente que los editores ansiaban hacerse con este tipo obras (las reediciones de Straparola y Bandello así lo certifican); ordenarlas y disponerlas para la imprenta evitaba que estas piezas anduviesen corriendo sin control de mano en mano (el conocido códice Porras de la Cámara es un testimonio que revela la difusión

manuscrita de sus novelas)¹⁴ y que incluso pudiesen llegar a un editor y las publicase sin su autorización (quizá el ejemplo del francés Baudouin que tradujo y editó en 1608 en versión bilingüe *El curioso impertinente* pudo ser una señal).¹⁵ Finalmente, en 1613 Francisco de Robles llevó a la imprenta de Juan la Cuesta el volumen cervantino, que salió con doce novelas, respetando así el número de piezas que las colecciones de teatro estaban produciendo (Piqueras Flores, 2016). Lo que hace Cervantes

[...] es intentar (y por primera vez conseguirlo) adelantarse a todos los autores de su época, incluido sobre todos Lope, o al menos afirmar que lo ha hecho, al convertirse en España en pionero de una nueva boga literaria, al ponerse en cabeza de la “moda” editorial del momento escribiendo un nuevo libro de *novelle* al gusto español que se aproveche de las bien demostradas preferencias del público por un género narrativo hasta ese momento en manos de italianos –y ocasionalmente de franceses– con pocas excepciones españolas [...] por él displicentemente ignoradas. (Carrascón 2013, 291-292)

“Yo he abierto en mis novelas un camino”, escribirá en uno de los versos de *El viaje del Parnaso* (1991, 114); y en efecto sobrepuja a sus rivales literarios en un momento en el que las colecciones de novelas propiamente dichas aún no habían descollado. Un personaje del *Quijote* (1615), don Diego de Miranda, primo del Caballero del Verde Gabán, apasionado de estas obras, lo dijo con meridiana claridad por aquellas fechas: “Hojeo más los que son profanos que los devotos, como sean de honesto entretenimiento, que deleiten con el lenguaje y admiren y suspendan con la invención, puesto que *déstos hay muy pocos en España*” (1998, II, XVI; la cursiva es mía).

Cuando empiezan a crecer en número, los españoles quieren quitarse un complejo con el que venían arrastrando. Si las de 1613 fueron “no copiadas ni hurtadas”, los autores que le sigan reclamarán la originalidad de sus colecciones, también en un alarde de retoricismo, pues muchas seguían sus modelos vecinos; en 1624 Pérez de Montalbán (1992, 9) le aseguró al lector de los *Sucesos y prodigios de amor* que sus novelas “no las has de haber visto en lengua italiana” y algunos años después Castillo Solórzano en *La quinta de Laura* (2014, 74-75) se permitió decir, no sin jactancia, que los españoles “han excedido en grandes ventajas” a “los bandelos, sansovinos y boccaccios”. Y sin embargo tales proclamas hoy (y seguro que también ayer) dejan entrever un no sé qué de autodenuncia y su poco de envidia. Porque en realidad, ninguno de ellos fue remiso a beneficiarse de las numerosas colecciones italianas –y solo unas pocas se tradujeron– que circulaban por la península; Lope de Vega, en la franqueza con que se dirigía a Marcia Leonarda en sus melindrosas confesiones preliminares, para declarar que empleará todo tipo de estrategias narrativas y le sacará partido a la tradición, expresaba lo siguiente:

¹⁴ En este manuscrito se recogieron tres novelas: *El celoso extremeño*, *Rinconete y Cortadillo* y *La tía fingida*. Sobre la autoría de esta última la crítica lleva años forcejeando; remito ahora a las consideraciones de Sáez (en Cervantes, 2018) sobre este particular, cuya edición de la novela es imprescindible para conocer el proceso de autocensura que sufrió el texto.

¹⁵ En ese mismo año, esta novela apareció como apéndice de la segunda edición de la *Silva Curiosa* de Medrano, cuidada por César Oudin.

Porque ya de cosas altas, ya de humildes, ya de episodios y paréntesis, ya de historias, ya de fábulas, ya de reprehensiones y ejemplos, ya de versos y lugares de autores pienso valerme, para que ni sea tan grave el estilo que canse a los que no saben, ni tan desnudo que de algún arte que le remitan al polvo los que entienden. (Lope de Vega 2007, 107)

Y pese al empuje de la novela corta en los años veinte y treinta, la narrativa breve, como es fácilmente deducible, no perdió su vigor y se mantuvo viva al abrigo de obras literarias de toda clase, desde el *Quijote* hasta la *Guía y avisos de forasteros* de Liñán, las novelas picarescas, los diálogos misceláneos de Suárez de Figueroa o las propias novelas de Lope, quien en su diálogo con su narrataria se permitía todo tipo de licencias artísticas, incluyendo la inserción en *La desdicha por la honra* del cuento de un labrador que con un ingenioso artificio aprende el *Credo* tras haberlo olvidado; y aun en 1642, es importante no olvidarlo, se reedita *El conde Lucanor*. Cuando Cervantes en el capítulo XX de la primera parte del *Quijote* (el conocido episodio de los batanes) pone en boca de Sancho el cuento de Lope Ruiz y de la pastora Torralba, no está haciendo otra cosa sino entrar en el cauce de la tradición, con un relato que está en la *Disciplina clericalis* y que pasa por el *Novellino* (Baquero Goyanes 1988, 101). Los ejemplos se podrían multiplicar exponencialmente; una rápida ojeada al índice de Rotunda (1975) o al *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos-novela* elaborado por Camarena y Chevalier (2003) permite aquilatar la transición de materiales de Boccaccio a Mal Lara, de la *Gesta Romanorum* a Melchor de Santa Cruz, de *Il novellino* a *El Patrañuelo* o de la *Disciplina clericalis* a *El conde Lucanor* y al *Heptamerón*. Las novelas cortas del siglo XVII no se sustraerán a su tradición, popular y culta, a esos relatos cortos de los siglos anteriores que están creando un sedimento para que Cervantes dé un golpe de efecto con su colección de novelas.¹⁶

Cuando María de Zayas componga unas cuantas novelas para dulcificar en la Pascua los días de enfermedad de Lisis o cuando Castillo Solórzano organice un marco para entretener el periodo de carnestolendas, los dos autores se acogen a una tradición, social y literaria, de ritualización del narrar que venía desde muy antiguo y que se ha dado en todas las sociedades (ahí queda *El hablador* de Vargas Llosa como ejemplo de vigencia entre los pueblos amerindios). Estamos ante un viejo ceremonial que se concreta en tertulias (como las que organizaba el poeta sevillano Juan de Arguijo, y de las que sacó una compilación de cuentos que quedó manuscrita, o a las que asistió Perrault para contar algunos de los suyos), veladas (valgan de ejemplo

¹⁶ Deliberadamente me quedo en las fronteras del siglo XVI, pues el posterior daría para un trabajo de diferente alcance. No me resisto, sin embargo, a incluir aquí algunos estudios de conjunto y antologías que le permitan al lector conocer mejor la modalidad narrativa que arranca a partir de Cervantes. Probablemente las dos visiones más completas sobre el género (en relación con el mercado del libro, los lectores, los temas, las estructuras, etc.) han sido presentadas por Laspéras (1987) y Colón Calderón (2001). El catálogo que preparó Bourland (1927) de ediciones y reediciones de colecciones de novelas es excelente, aunque permitiría alguna matización. En cuanto a las antologías, merecen mucho la pena destacarse las ofrecidas por Rodríguez Cuadros (1987) y Bonilla Cerezo (2010), elaboradas por dos de los mejores conocedores del género; no cierro esta nota sin mencionar la estupenda selección de novelas escritas por mujeres de Rodríguez Cuadros y Haro Cortés (1999). Una bibliografía más detallada y completa puede verse ahora en González Luque (2018).

aquellas a las que asistió Gógol en Dikanka) o filandones (cuya popularidad, ya muy decaída, se mantiene aún en algunos lugares del norte de España).

La tradición de lo que los campesinos de la provincia de León suelen llamar *el filandón*, que en otros lugares recibe el nombre de serano, velada, hiladero, fiadeiro, esfoyaza, etc., surgió en la noche de los tiempos para aliviar a la caída de la tarde el peso de los trabajos del día, con la ayuda de la narración de historias, del canto de romances, del hilar de las mujeres. Los familiares y los vecinos concurrentes eran, en tanto que voces activas o que oidores atentos, partes indispensables del ceremonial. En 1985 el cineasta Chema Sarmiento dirigió *El Filandón*, una película en la que, además de desarrollar varias historias, trató de explicar el origen de tales reuniones; aunque lo que despliega en su película es una leyenda totalmente apócrifa, he querido cerrar este trabajo con la lección que busca transmitir, pues pone en conexión la función social de la narración con el embelesamiento –el *embelesamiento* es una forma sublime de estar vivos– de los oyentes.

Cuenta la película que un caudillo musulmán, Almanzor el Victorioso, fue siempre vencedor de los cristianos. En cierta ocasión en que iba camino de Santiago, Almanzor acampó para aprestarse a batallar contra el rey Bermudo de León, a quien le había sido augurado el triste fin que le aguardaba. Para evitarlo, el rey cristiano despachó a Pelayo, un hombre de su corte tan esbelto como agudo, hasta el campamento árabe, para que se ganase la confianza de Almanzor. Pelayo le entretuvo –al modo que empleó Sherezade para librarse de la muerte– durante cinco días en que no dejó de narrar cuentos maravillosos; Almanzor acabó descubriendo su estratagema y ordenando el fin de su vida. Para hacer justicia a esa tradición y para honrar el sacrificio que Pelayo hizo por los suyos, hay quien cree, afirma la película, que en el filandón es preceptivo narrar cinco historias, con la actitud entregada con que las narró Pelayo, con que las “contaba” Nierenstein o con que las escuchaba el rey Shahriar; a este último, a quien la literatura (es decir, la inventiva de Sherezade) condujo

[...] hacia los laberintos de la vida fantaseada –como refiere Vargas Llosa (2009: 12-13)– donde permanecerá prisionero y feliz mil noches y una noche, aquella trenza de cuentos le enseñará que, dentro de la violenta realidad de matanzas, cacerías, placeres ventrales y conquistas en que ha vivido hasta ahora, otra realidad puede surgir, hecha de imaginación y de palabras, impalpable y sutil pero seductora como una noche de luna en el desierto o una música exquisita, donde un hombre vive las más extraordinarias peripecias, se multiplica en centenares de destinos diferentes, protagoniza heroísmos, pasiones y milagros indescriptibles, ama a las mujeres más bellas, padece a los hechiceros más crueles, conoce a los sabios más versados y visita los parajes más exóticos. Cuando el rey Sahrigar perdona a su esposa [...] es alguien al que los cuentos han transformado en un ser civil, sensible y soñador.

* * *

“Y como la gratitud, según creo –escribía Boccaccio en el *Decamerón*–, es la más elogiada de todas las virtudes, y su contraria la más reprobable, para no parecer ingrato me he propuesto a mí mismo, en lo poco que me sea posible, a cambio de lo que he recibido, ahora que puedo decirme libre, prestarles algún alivio si no a quienes me ayudaron, que por ventura gracias a su buen juicio o a su buena suerte no lo necesitan, al menos a aquellos que lo precisan”. Este volumen es el fruto de un

esfuerzo sostenido durante largos meses de trabajo; salen ahora veinte estudios, cuyos autores no necesitan presentación ni elogio, pues todos, hasta los más jóvenes, son “científicos, o por lo menos grandes cortesanos”, al decir de Lope, por lo que su autoridad en el ámbito de la prosa novelística del Siglo de Oro está sobradamente reconocida. A todos les quedo honradamente muy agradecido por la paciencia que han mostrado al recibir mis sugerencias de lectura, no siempre oportunas, ni menos aún relevantes. A unas cuantas personas que finalmente no han podido colaborar en este número monográfico, pero que lo han intentado hurtando tiempo a otros compromisos, les reconozco igualmente mi agradecimiento sincero: la implacable realidad en demasiadas ocasiones nos impide emprender o culminar tareas a las que nuestra vocación se inclina con arrojo. A aquellos y a estos, a toda la *brigata*, siento decirles que nuestro viaje a Lisboa acaba de empezar, y espero que haya otros alivios para que me enseñen historias, siempre ejemplares, como las que contiene este volumen.

Obras consultadas

- Anónimo. *El Abencerraje* [1561-1565]. Eugenia Fosalba Vela ed. Madrid: Real Academia Española, 2017.
- Arce de Otálora, Juan de. *Coloquios de Palatino y Pinciano* [ca. 1550]. José Luis Ocasar Ariza ed. Madrid: Turner, 1995. 2 vols.
- Aribau, Buenaventura Carlos. “Discurso preliminar. Sobre la primitiva novela española.” En *Novelistas anteriores a Cervantes*. Madrid: Rivadeneyra, 1846. VII-XXXVI.
- Baquero Escudero, Ana L. *El cuento en la historia literaria: la difícil autonomía de un género*. Vigo: Academia Editorial del Hispanismo, 2011.
- Baquero Goyanes, Mariano. *Qué es la novela, qué es el cuento*. Murcia: Universidad de Murcia, 1988.
- Baranda, Nieves ed. *Historias caballerescas del siglo XVI*. Madrid: Turner, 1995. 2 vols.
- Baranda, Nieves y M.^a Carmen Marín Pina. “La literatura caballeresca. Estado de la cuestión. I. Las historias caballerescas breves.” *Romanistisches Jahrbuch* 45 (1994): 271-294.
- Bonilla Cerezo, Rafael ed. *Novelas cortas del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 2010.
- Borges, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares. *Obras completas en colaboración*. Buenos Aires: Emecé, 1997.
- Bourland, Caroline B. “Boccaccio and the *Decameron* in Castilian and Catalan Literature.” *Revue Hispanique* VII (1905): 1-232.
- . *The Short Story in Spain in the Seventeenth Century. With A Bibliography Of The Novela From 1576 To 1700*. Northampton: Smith College, 1927.
- Cacho Blecua, Juan Manuel. “Estructura y difusión de *Roberto el Diablo*.” En Aurora Egido e Yves-René Fonquerne eds. *Formas breves del relato*. Madrid: Casa de Velázquez, 1986. 35-56.
- Camarena Laucirica, Julio y Maxime Chevalier. *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos-novela*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2003.

- Carrascón, Guillermo. “Oneste o ejemplares: Bandello y Cervantes.” *Artifara* [número monográfico: *Las Novelas ejemplares en su IV centenario. Actas del Congreso Internacional en honor de Aldo Ruffinatto*, Guillermo Carrascon, Maria Consolata Pangallo e Iole Scamuzzi eds.] 13bis (2013): 285-305 [http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/issue/view/48. Consulta: 15/12/2017].
- Castiglione, Baltassare. *El cortesano* [1534]. Mario Pozzi ed.; Juan Boscán trad. Madrid: Cátedra, 2003.
- Castillo Solórzano, Alonso. *La quinta de Laura* [1648]. Christelle Grouzis Demory ed. Madrid: Verbum, 2014.
- Cátedra, Pedro M. *El sueño caballeresco. De la caballería de papel al sueño real de don Quijote*. Madrid: Abada, 2007.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha* [1605-1615]. Francisco Rico dir. Barcelona: Instituto Cervantes / Crítica, 1998 [http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/default.htm. Consulta: 09/12/17].
- . *Novelas ejemplares* [1613]. Jorge García López ed. Javier Blasco est. prel. Barcelona: Crítica, 2001.
- . *Viage del Parnaso. Poesías varias* [1614]. Elías L. Rivers ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1991.
- Chevalier, Maxime. *Folklore y literatura: el cuento oral en el Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica, 1978.
- Clements, Robert, y Gibaldi, Joseph. *Anatomy of the Novella: The European Tale Collection from Boccaccio and Chaucer to Cervantes*. Nueva York: New York University Press, 1977.
- Colón Calderón, Isabel. *La novela corta del siglo XVII*. Madrid, Laberinto, 2001.
- COMEDIC. *Catálogo de obras medievales impresas en castellano hasta 1600*. M.^a Jesús Lacarra coord. [En línea: http://grupoclarisel.unizar.es/comedic. Consulta: 09/12/17].
- Fradejas Lebrero, José. *Novela corta del siglo XVI*. [Reed.: Madrid: Clásicos Libertarias, 2005]. Barcelona: Plaza y Janés, 1985. 2 vols.
- . *Más de mil y un cuentos del Siglo de Oro*. Madrid: Iberoamericana, 2008.
- . *Trayectoria de la novela corta en el siglo XVI*. David González Ramírez ed. Textos complementarios de J. M. Pedrosa, J. M. Fradejas Rueda, D. González Ramírez y M.^a Á. González Luque. Torino: Accademia University Press, 2018.
- Gómez, Jesús. “Las formas del relato breve en los *Coloquios del Palatino y Pinciano*.” *Revista de literatura* LIV.107 (1992): 75-100.
- . “Boccaccio y Otálora en los orígenes de la novela corta en España.” *Nueva Revista de Filología Hispánica* XLVI.1 (1998): 23-46.
- Gómez Canseco, Luis. “La invención del libro gordo: pícaros, pastores y caballeros en pos de la novela.” *Ínsula* 778 (2011): 13-15.
- Gómez-Montero, Javier. “¿Cuento, fábula, patraña o novela? Notas acerca de una tipología de las formas de narración breve en el siglo XVI español.” *Iberoromania* 33 (1991): 74-100.
- González de Amezúa, Agustín. *Formación y elementos de la novela cortesana*. Madrid: Real Academia Española, 1929.

- . *Cervantes, creador de la novela corta española* [1956]. Vol. 1. Madrid: CSIC / Instituto Miguel de Cervantes, 1982.
- González Luque, M.^a Ángeles. “Corpus bibliográfico. Con una adenda sobre la novela corta del Siglo de Oro.” En José Fradejas Lebrero, *Trayectoria de la novela corta en el siglo XVI*. David González Ramírez ed. Torino: Accademia University Press, 2018.
- González Ramírez, David. “En el origen de la novela corta del Siglo de Oro: los *novellieri* y sus paratextos.” *Arbor* 188.756 (2012): 813-828.
- . “Boccaccio, el *Decamerón* y la acuñación de un neologismo: la ‘novela’ en el siglo XV.” *Anuario de Estudios Medievales* XLVII.1 (2017): 107-128.
- Guevara, fray Antonio de. *Libro primero de las epístolas familiares*. Vol. 1. José María de Cossío ed. Madrid: Real Academia Española, 1950.
- Hernández Valcárcel, Carmen. *El cuento español en los Siglos de Oro. Siglo XVI*. Vol. 1. Murcia: Universidad de Murcia, 2002.
- Infantes, Víctor. “La prosa de ficción renacentista: entre los géneros editoriales y el género editorial.” *Journal of Hispanic Philology* 13 (1989): 115-124.
- Krömer, Wolfram. *Formas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1700*. Madrid: Gredos, 1979.
- Lacarra, María Jesús. “Pervivencia y transmisión del cuento medieval en la Edad de Oro.” En Dolores Noguera Guirao, Pablo Jauralde Pou y Alfonso Reyes coords. *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*. London: Tamesis, 1990. 261-269.
- ed. *Cuento y novela corta en España. Edad Media*. Vol. 1. Maxime Chevalier pról. Barcelona: Crítica, 1999.
- Laspéras, Jean-Michel. *La nouvelle en Espagne au Siècle d’Or*, Montpellier: Université de Montpellier, 1987.
- Lugo y Dávila, Francisco. *Teatro popular* [1622]. En M.^a de los Á. Arcos Pardo, *Edición y estudio del Teatro popular de Francisco de Lugo y Dávila* [Tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2009.
- Luna Mariscal, Karla Xiomara. “Cervantes, lector de narraciones breves, y las *Novelas ejemplares*.” En Aurelio González y Nieves Rodríguez Valle eds. *Las Novelas ejemplares: texto y contexto (1613-2013)*. México D.F.: El Colegio de México / Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2015. 207-228.
- . “Bibliografía de las historias caballerescas breves (1995-2015).” *Tirant* 18 (2015b): 317-360.
- Martín Baños, Pedro. “Del latín en pliegos y folletos. Humanismo y formas editoriales en tiempo de Los Reyes Católicos (con la identificación de un incunable salmantino).” En Natalia Fernández Rodríguez y María Fernández Ferreiro coords. *Literatura medieval y renacentista en España: líneas y pautas*. Salamanca: Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2012. 697-709.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. “*Orígenes de la novela* [1905-1915].” En Ana L. Baquero Escudero coord. Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez eds. *Obras completas*. Vol. 2. Santander: Real Sociedad Menéndez Pelayo / Universidad de Cantabria, 2017.
- Mey, Sebastián de. *Fabulario*. Fernand Copello ed. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2017.

- Muñoz Sánchez, Juan Ramón. “Cervantes no fue el creador de la novela corta española.” *Anuario de estudios cervantinos* 12 (2016): 271-282.
- . “«Desvarío laborioso y empobrecedor el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos»: Cuento y novela corta en España en el siglo XVI.” *eHumanista* [Número monográfico: «*Compuestas fábulas, artificiosas mentiras*». *La novela corta del Siglo de Oro*, D. González Ramírez y M.^a Ángeles González Luque eds.] 38 (2018): 252-295.
- . “Del gentil conversador al discreto lector: Apuntes sobre una cuestión cardinal de la novela (corta) de Boccaccio a Cervantes, partes I y II.” *eHumanista Cervantes* 6 (2018b): en prensa.
- Núñez Rivera, Valentín. “En los orígenes de la novela. Series narrativas con marco ficcional, entre abismos y reflejos.” En Valentín Núñez Rivera ed. *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración impresa (siglos XV-XVIII)*. *Studia aurea monografica* 4. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2013. 25-47.
- Pabst, Walter. *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*. Madrid: Gredos, 1972.
- Paredes Núñez, Juan Salvador. *Para una teoría del relato. Las formas narrativas breves*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004.
- Paz y Meliá, Antonio. *Sales españolas o agudezas del ingenio nacional*. Madrid: Imprenta y fundición de M. Tello, 1890 y 1902. 2 vols.
- Pedrosa, José Manuel. *El cuento popular en los Siglos de Oro*. Madrid: Laberinto, 2003.
- Pérez de Montalbán, Juan. *Sucesos y prodigios de amor* [1624]. Luigi Giuliani ed. Barcelona: Montesinos, 1992.
- Pinheiro da Veiga, Tomé. *Fastiginia o Fastos geniales* [1605]. Narciso Alonso Cortés trad. José Pereira de Sampaio prol. Valladolid: Imprenta del Colegio de Santiago, 1916.
- Piqueras Flores, Manuel. “Las *Ejemplares*, primera parte de novelas de Miguel de Cervantes.” *Anuario de Estudios Cervantinos* 12 (2016): 283-295.
- Place, Edwin B. *Manual elemental de novelística española (Bosquejo histórico de la novela corta y el cuento durante el Siglo de Oro)*. Madrid: Biblioteca española de divulgación científica, 1926.
- Puerto Moro, Laura. “«Caso gustosísimo y agradable sucedido en...», o cuando la relación de sucesos deja de ser seria. De la «fabliella» medieval al pliego suelto poético (siglo XVI).” En Pedro M. Cátedra dir. M.^a Eugenia Díaz Tena ed. *Géneros editoriales y relaciones de sucesos en la Edad Moderna*. Salamanca: Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2013. 313-325.
- Resta, Ilaria. “Lodovico Domenichi en España: la facecia del *fantacino* en la literatura del Siglo de Oro.” En Isabel Colón Calderón y David González Ramírez coords. *Estelas del «Decamerón» en Cervantes y la literatura del Siglo de Oro*, Anejos de *Analecta Malacitana*. Málaga: Universidad de Málaga. 219-236.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina ed. *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*. Madrid: Castalia, 1987.
- Rotunda, Dominic Peter. *Motif-Index of the Italian novella in prose*. New York: Haskell, 1975.
- Ruiz Pérez, Pedro y Víctor Infantes. *Dos obras de la primera literatura áurea: Cartas y coplas para requerir nuevos amores y Cómo un rústico labrador astucioso*

- con consejo de su mujer engañó a unos mercaderes*. Madrid: Turpin Editores, 2012.
- Santa Cruz, Melchor de. *Floresta española*. Maximiliano Cabañas ed. Madrid: Cátedra, 1996.
- Santillana, Marqués de [Íñigo López de Mendoza]. *Comedieta de Ponça. Sonetos al itálico modo*. M. P. A. M. Kerkhof ed. Madrid: Cátedra, 1986.
- Soons, Alan C. *Haz y envés en el cuento risible en el Siglo de Oro. Estudio y antología*. London: Tamesis Books, 1976.
- Ticknor, George. *Historia de la literatura española*. Pascual de Gayangos y Enrique de Vedia trads. y eds. Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1851-1856. 4 vols.
- Torquemada, Antonio de. *Manual de escribientes [ca. 1552]* M.^a Josefa C. de Zamora y Alonso Zamora Vicente eds. Madrid: Anejos del *Boletín de la Real Academia Española*, 1970.
- Torres Corominas, Eduardo. *Literatura y facciones cortesanas en la España del siglo XVI. Estudio y edición del Inventario de Antonio de Villegas*. Madrid: Polifemo, 2008.
- Vargas Llosa, Mario. *Las mil noches y una noche*. Madrid: Alfaguara, 2009.
- Vega, Lope de. *Novelas a Marcia Leonarda [1621-1624]*. Marco Presotto ed. Madrid: Castalia, 2007.
- Villalón, Cristóbal de. *El Scholástico [ca. 1542]*. José Miguel Martínez Torrejón ed. Barcelona: Crítica, 1997.
- Yarbro-Bejarano, Ivonne. *The Tradition of the Novella in Spain, from Pedro Mexía (1540) to Lope de Vega's Novelas a Marcia Leonarda (1621, 1624)*. New York & London: Garland Publishing, 1991.
- Zapata, Luis de. *Miscelánea [ca. 1592]*. En Pascual de Gayangos ed. *Memorial histórico español: colección de documentos, opúsculos y antigüedades que publica la Real Academia de la Historia*, XI. Madrid: Imprenta nacional, 1859.
- Zayas, María de, Leonor de Meneses y Mariana de Carvajal. *Entre la rueca y la pluma. Novela de mujeres en el Barroco*. Evangelina Rodríguez Cuadros y Marta Haro Cortés eds. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.
- Zurita, Jerónimo de. *Dictamen acerca de la prohibición de obras literarias por el Santo Oficio*. En Ángel Alcalá, *Literatura y Ciencia ante la Inquisición Española*. Madrid: Laberinto, 2001. 77-78.