

## RESEÑA

Ilaria Resta, *Fuentes, reescrituras e intertextos: la «novella» italiana en el entremés del Siglo de Oro*, Iberoamericana / Vervuert (Escena clásica, 10), Madrid / Frankfurt am Main, 2016, 294 pp. ISBN: 9788484899181.

DANIEL FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ (Université de Neuchâtel)

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopevega.269>>

Muchos esperábamos con impaciencia el libro que aquí se reseña, fruto de una tesis doctoral dirigida por Diego Símini y galardonada con el Premio TC/12 a la mejor del año 2013, y que en 2016 vio la luz en forma de monografía en la colección «Escena clásica». Ilaria Resta se propone examinar en ella la relación entre la *novella* italiana y el entremés del Siglo de Oro desde el punto de vista de la intertextualidad.

El primer capítulo constituye un recorrido por las huellas de la *novella* italiana en la literatura española del Siglo de Oro. Para empezar, Resta traza unas líneas maestras, claras y concisas, acerca de la eclosión y evolución del género, e insiste en cómo la promulgación del *Index librorum prohibitorum* tridentino (que proscribía la lectura del *Decameron*, publicado a partir de entonces en *rassetature* o versiones expurgadas) acentúa el cariz didáctico del mismo. Se aborda a continuación su primera aclimatación en España a partir del siglo XVI, para la que resultó fundamental la cómoda lectura del italiano, lengua dócil para el lector español mínimamente voluntarioso (más aún, quizá, tratándose de textos ligeros y hasta cierto punto formularios, como las *novelle*). Por cierto que esa idea, la de la lectura de Boccaccio y compañía en italiano, hoy se pone a veces en entredicho, a mi modo de ver sin argumentos convincentes.

La segunda etapa de la implantación de la *novella* en España se produjo a partir de la publicación, en el último tercio del Quinientos, de las traducciones de autores como Straparola, Bandello y Giraldi Cinzio. Estos libros, resalta Resta, se

reeditaron hasta los primeros años del siglo XVII, y fueron particularmente vendidos en la década de los ochenta. El éxito de las versiones originales, tanto en España como en otros países europeos, sirvió de acicate para que libreros y traductores emprendieran esta labor editorial. Que, por cierto, entrañaba no pocos riesgos económicos, dado que «el filtro censorio podía bloquear la introducción de los textos en el mercado» (p. 36). Justamente para regatear la acción de la censura, nos explica Resta, pero quizá también para adaptarse a las exigencias del mercado literario y ampliar la base de lectores —según ha resaltado María José Vega y confirmado Isabel Muguruza—, los traductores y editores llevaron a cabo una serie de operaciones, tales como cambios en los títulos y en la selección de las novelas, destinadas a amoldar las obras originales al contexto moral español, acaso menos permisivo que el italiano.

Antes incluso de que esas traducciones asaltaran el mercado literario español, surgieron iniciativas particulares encaminadas a adaptar el nuevo género, como el *Patrañuelo* (1567) de Timoneda, intentos aislados que nunca llegaron a cuajar en una propuesta narrativa sólida como la que traería consigo el advenimiento de la novela corta del XVII, quizá porque en aquel entonces los tiempos no estaban aún para asimilar un género venido de tierras extranjeras, desprovisto de preceptos clásicos y sospechoso desde el punto de vista moral. Por ahí, con toda la razón se nos advierte que «la integración de la *novella* en el panorama cultural de la España renacentista y barroca se perfila a través de una evolución rebosante de contradicciones» (p. 28), toda vez que el gusto lector por el cuento italiano y su buena cosecha editorial fueron de la mano durante muchos años del desprecio por parte de los moralistas, que lograron incluir el *Decameron* en los índices españoles, y también de los tratadistas más estrictos. Las prevenciones morales que debían sortear las traducciones de *novelle* explican en buena medida su declive a partir de la primera década del siglo XVII, cuando ya solo se reimprime a Bandello y a Straparola, según subraya con razón la propia Resta.

Con todo, creo que quizá se podrían matizar sus conclusiones acerca de la difusión de los *novellieri* a partir de esos años. «Entramos así en la tercera y última fase de la recepción novelística en España, en la que ya se prescinde de la lectura de los italianos para preferir un modelo de escritura autóctono. De forma gradual, se asiste a la integración de la *novella* en la producción literaria española, que evoluciona hasta confluir en una modalidad narrativa nueva» (p. 38). Poca duda cabe

de que la novela corta, el nuevo género al que se refiere Resta, incorpora la *novella* en su bagaje literario junto a otros muchos modelos como las *Novelas ejemplares* de Cervantes; ahora bien, en mi opinión, más allá de la primera década del siglo XVII, los novelistas italianos se siguen leyendo e imitando, y mucho, no solo por parte de dramaturgos como Lope, sino justamente también por los principales impulsores de la novela corta.

Al respecto, querría tan solo referir algunos ejemplos vinculados a las *Cento novelle scelte*, colección sobre la que habremos de volver más adelante. Esta antología de novelas escritas por varios autores, obra de Francesco Sansovino, fue muy celebrada en el Siglo de Oro, según se infiere de diversos testimonios. Recordaré tan solo algunos especialmente relevantes. En dos novelas de su *Teatro popular* (1622), Lugo y Dávila imita un relato de Girolamo Parabosco y otro de Agnolo Firenzuola, probablemente tomados de las *Cento novelle scelte*, toda vez que sus colecciones de novelas apenas eran conocidas. Otro cuento de Parabosco, recopilado igualmente por Sansovino, sirvió de fuente a una novela incluida en *Los alivios de Casandra* (1640), de Castillo Solórzano, uno de los grandes cultivadores de la novela corta y consumado lector de las *Cento novelle scelte*, que ya había imitado en las *Noches de placer* (1631) y, según propia confesión, también en una novelita inserta en *Las harpías en Madrid*, publicada asimismo en 1631. Son solo algunos ejemplos derivados de un mismo texto, la antología de Sansovino, pero tal vez sirvan para descartar que el desarrollo de la novela corta en el siglo XVII implicara que sus autores orillasen las novelas italianas.

Otra cosa es que, como bien ilustra Resta, los novelistas españoles a menudo adornaran sus prólogos con declaraciones de originalidad, reclamando su independencia respecto a los modelos italianos. A mi juicio, y más allá de que el influjo de los *novellieri* perdiera quizá algo de fuelle, se trata de una sencilla maniobra de autopromoción, adoptada ya por Cervantes en sus *Novelas ejemplares*: los novelistas españoles pretenden justificar y ensalzar la producción propia y autóctona frente a la ajena y foránea. Era baza ganadora al fin y al cabo, pues los prejuicios contra las *novelle* menudeaban ya desde sus primeras incursiones en la Península. Resta transcribe algunos de esos alardes de presunta originalidad, como los de Tirso de Molina en los *Cigarrales de Toledo* —cuyas novelas no son, advierte el mercedario, «ni hurtadas a las toscanas, ni ensartadas unas tras otras, como procesión de disciplinantes»— o los de Pérez de Montalbán en *Sucesos y prodigios de amor* —las su-

yas, nos avisa, «no las has de haber visto en la lengua italiana [...] no tiene parte en ellas ni Bocacio ni otro autor extranjero»—. Opino que proclamaciones como estas podrían interpretarse también en un sentido opuesto al que defiende Resta, o sea, como testimonios de un proceder por aquel entonces —en 1624, cuando ambas colecciones ven la luz— muy habitual, y por ello advertido y desautorizado por los novelistas: las imitaciones de *novelle* eran muy frecuentes (en cuanto a los *Cigarralles de Toledo*, por cierto, más adelante la propia autora apunta que en un determinado pasaje Tirso se inspiró posiblemente en un relato escrito por un italiano, Malespini; de igual modo, tal vez no esté de más recordar que parte de la crítica sitúa el origen de «La mayor confusión», cuento perteneciente a *Sucesos y prodigios de amor*, en una de las *Cento novelle scelte* compiladas por Sansovino). Así pues, el parón que sufre la traducción de novelas italianas en la segunda década del siglo XVII —favorecido sin duda por el sambenito de licenciosas que arrastraban— podría tal vez ser un indicio de un cierto y creciente desinterés por parte de los lectores de a pie, pero no parece que pueda decirse lo mismo de quienes se dedicaban a escribir comedias y novelas cortas.

El primer capítulo del libro de Ilaria Resta se completa con dos visiones panorámicas sobre la relación entre la *novella* y la comedia del Siglo de Oro, por un lado, y la *novella* y el entremés, por otro. La autora constata fenómenos muy interesantes, como por ejemplo que las comedias emparentadas con *novelle* y compuestas por dramaturgos anteriores a la eclosión de Lope no parecen basarse directamente en los textos originales, sino más bien en intermediarios de diversa índole. Respecto a Lope de Vega, creo que Resta está en lo cierto cuando, en la senda de críticos como Donald McGrady y Juan Ramón Muñoz, y en contra de otros como Victor Dixon y Aldo Ruffinatto, sostiene que «resulta plausible la idea de que Lope haya podido conseguir, al igual que las versiones castigadas y traducidas, algún que otro ejemplar no expurgado» del *Decameron* en italiano (p. 46). En cuanto a Bandello, Resta se muestra partidaria, a mi parecer con toda la razón pero quizá con excesiva prudencia, de que Lope no solo consultara las versiones francesas y castellanas, sino también las originales («no se puede descartar del todo la posibilidad de que el dramaturgo haya manejado también una de las ediciones italianas de Bandello», p. 44), suposición que parecen confirmar las investigaciones de estudiosos como Juan Ramón Muñoz y Guillermo Carrascón, pero que tal vez no ha hallado aún el consenso necesario y pertinente entre la crítica. La propia Resta nos

brindará más adelante excelentes argumentos para apuntalar ambas convicciones, a mi juicio irrefutables.

A continuación se describe la metodología empleada, que se basa en la adopción de una perspectiva intertextual. Se rechazan así nociones más tradicionales, como las de *fuentes* o *imitación*, que difícilmente podrían abarcar la pluralidad de escrituras que convergen en los entremeses. En definitiva, el objetivo fundamental es determinar los temas de ascendencia novelística que el teatro breve recupera para las tablas, y estudiar los mecanismos de inserción y modificación de los mismos en el paso de los cuentos a los entremeses. El enfoque adoptado se revela sumamente provechoso, más aún teniendo en cuenta los numerosos intermediarios entre unos y otros, que incluyen colecciones de *novelle*, obras de autores italianos no pertenecientes al género novelístico, novelas cortas españolas, textos teatrales en castellano, entremeses, romances y textos folclóricos. Al respecto, me parecen muy relevantes —puesto que muy a menudo se olvidan— los preciosos testimonios aducidos por Resta acerca de la circulación oral de textos literarios en general y de *novelle* en particular, tanto en ambientes populares como en reuniones cortesanas.

El intermediario sobre el que más conviene llamar la atención acaso sean las *Cento novelle scelte*, que, según indica Resta, contienen algunas de las narraciones de Boccaccio y Bandello vinculadas a los entremeses. El dato me parece crucial, puesto que la crítica (con excepciones notables como Diana Berruezo, que tan bien ha estudiado la difusión de esta colección) tiende a valorar el influjo de un Bandello, un Boccaccio o un Straparola sin contemplar que varias de sus novelas pudieron ser leídas e imitadas no mediante sus ediciones —ya fueran originales, expurgadas o traducidas—, sino también gracias a las *Cento novelle scelte*. De hecho, tenemos pruebas al respecto: el relato que Castillo Solórzano incluyó en *Las harpías en Madrid*, tomado de la colección sansoviniana, fue escrito por Bandello. Pero hay más: la novelita se tradujo al francés y al castellano, pese a lo cual Castillo Solórzano —lo ha recordado Giulia Giorgi— sigue en todo momento no ya el texto original, sino el editado por Sansovino. ¿Cuántos narradores, dramaturgos o entremesistas actuaron del mismo modo? En mi opinión, probablemente no pocos.

A renglón seguido se estudian los ecos del *Decameron* en el entremés. Tras unas pinceladas introductorias sobre la recepción de Boccaccio en España, se recuerda la que según la crítica es una de las características esenciales del *Decameron*, su *teatrabilità*, que se manifiesta por ejemplo en la recurrencia al diálogo o en

la concatenación de episodios a modo de escenas, técnicas que en buena medida explican su reiterado paso por las tablas en toda Europa.

Se proponen a continuación tres categorías o grados de intertextualidad, basados en el nivel de readaptación de un determinado relato: un grado máximo, en el que se produce una transposición completa y continuada de una *novella*; un segundo grado, que comprende una reelaboración episódica de un cuento determinado, porción argumental que a su vez se integra en el entremés de destino «a modo de pieza en el mosaico de la historia que, por lo demás, sigue un camino diferente» (p. 111); y, finalmente, un grado mínimo de intertextualidad, en el que entremés y *novella* presentan una afinidad exclusivamente temática.

En el siguiente apartado se analizan ya aquellos entremeses que, de un modo u otro, derivan de *novelle* escritas por Boccaccio. A la primera categoría delimitada, integrada por obras con un grado máximo de reelaboración de materiales boccaccioscos, pertenecen piececillas tan divertidas como el *Entremés de la socarrona*, de Quiñones de Benavente, cuya vinculación con la primera novela de la novena jornada del *Decameron* se debe, como otros muchos casos de los aquí mencionados, al buen olfato crítico de Resta; el *Entremés del amigo verdadero*, de Gil Enríquez, de indudable ascendencia decameroniana, pero derivado probablemente de un cuento de Timoneda; o el anónimo *Entremés de un viejo que es casado con una mujer moza*. Muy interesante resulta el *Entremés del mortero y chistes del sacristán*, publicado en la *Octava parte* del Fénix de los Ingenios a nombre de un viejo conocido de los lopistas, el comerciante de lienzos y conspicuo aficionado al teatro Francisco de Ávila, y basado en una *novella* de inequívoco acento anticlerical y rica en picantes anfibologías. Demasiado rica. Tanto, que la historia protagonizada por un cura lujurioso fue una de las que mayores expurgos sufrió por parte del Santo Oficio, lo que no impidió que sirviera de fuente a un chistecillo impreso en un pliego de cordel sevillano en 1567. Pues bien, Resta demuestra que esa historieta hubo de valerse de una edición no enmendada del *Decameron* o de una traducción castellana, lo cual parece contradecir la tesis de que un autor como Lope —salvando la distancia cronológica— no pudo conocer sino los cuentos expurgados, como atinadamente supone Resta: «la censura y el peligro de eventuales represalias inquisitoriales no lograron inmovilizar del todo la difusión de la obra, que, posiblemente, se realizara de forma menos subrepticia de lo que nos hemos figurado hasta ahora» (p. 150).

El grado medio de intertextualidad está representado por *La burla del pozo*, entremés de Francisco Bernardo de Quirós que indirectamente reelabora un lance de la historia de Andreuccio (II, 5). Por último, el grado mínimo —una reelaboración temática del bobo que se cree invisible (VIII, 3)— es también apasionante desde el punto de vista intertextual, pues abarca los entremeses titulados *La pluma*, de Lanini y Sagredo —cuya conexión con la *novella* de Boccaccio está mediatizada por el influjo directo de la *Comedia de Sepúlveda*—, y *El invisible*, de Hoz y Mota.

El siguiente capítulo se ocupa de un asunto hasta la fecha apenas abordado por la crítica: los ecos lejanos de Bandello en los entremeses, cuyo «nivel de intertextualidad es exiguo y se explicita a través de una recuperación de motivos, episodios o expresiones verbales que se combinan con otros componentes derivados del entremés» (p. 194). Sin duda el caso más interesante es *El viejo celoso* cervantino, cuya posible relación con una *novella* bandelliana podría explicar el anómalo desenfado con que Cervantes trata el motivo del adulterio, que hallaría así «su razón de ser dentro de una perspectiva intertextual» (p. 212). Por su parte, Ilaria Resta aduce otros dos relatos de Bandello que parecen hallarse tras esa pieza. Entre otros casos examinados, se hallan un entremés de Quiñones de Benavente, *El boticario* —cuya relación con Bandello es algo incierta—, y el *Entremés de las visiones*, de Bances Candamo, probablemente emparentado con dos cuentos del dominico.

El estudio de Resta aporta conclusiones reveladoras en lo que atañe a la transmisión de las novelas de Bandello en el Siglo de Oro. Como es sabido, la crítica suele mostrarse unánime a la hora de contemplar las adaptaciones francesas como su principal cauce de difusión, mientras que suele reservar un papel cuasi marginal a las ediciones italianas. Las investigaciones de Resta, basadas fundamentalmente en tres novelas que nunca llegaron a traducirse, invitan a matizar dicha inercia crítica: «Hay que reconsiderar esta posición a la hora de encarar la cuestión desde el punto de vista del teatro breve» (p. 194). Sin duda; y también, por extensión, siempre que nos movamos en el contexto del Siglo de Oro, cuyos autores debieron de manejar no solo las traducciones francesas y castellanas (parciales, no se olvide), sino también las italianas.

Otra cosa es que aquellas, seguramente por razones de índole moral, gozaran de una circulación, digamos, menos comprometida: en mi opinión, esta circunstancia acaso podría explicar que los inventarios de la época no tuvieran ningún inconveniente en anotar la presencia de las historias morales y *tragiques* del Bandello

francés (o de sus versiones castellanas, no en vano apodadas “ejemplares” por su traductor, Vicente de Millis), pero que sintieran reparos a la hora de registrar las correspondientes ediciones italianas, que tan mala fama arrastraban (acerca de la exigua representación de los libros de novelas italianas en los inventarios y bibliotecas de la época, y de sus posibles motivos de orden moral, debe verse Jean-Michel Laspéras, *La nouvelle en Espagne au siècle d’or*, Université de Montpellier, Montpellier, 1987, p. 86). Es una mera hipótesis, pero podría aclarar en parte la preeminencia de las versiones francesas en los inventarios de la época, y, en parte también, que los autores soliesen referirse a ellas cuando mencionaban a Bandello.

El capítulo que sigue explora un fenómeno poco tratado en los estudios dedicados al Siglo de Oro: la difusión de las *novelle* insertas en otros géneros. Dos son los casos desempolvados por Resta: el *Mambriano*, poema de corte caballeresco escrito por Francesco, apodado el Ciego de Ferrara, y el célebre *Il Cortegiano*, de Baldesar Castiglione.

La primera de estas obras, publicada en 1509, gozó de una gran acogida, pero mayor fue la de las siete *novelle* en ella incluidas, que les aseguró una transmisión al margen del *Mambriano*. Entre ellas figuraba una protagonizada por tres mujeres y un anillo, que dio lugar a una imitación por parte de Orazio “Celio” Malespini, publicada en sus *Ducento novelle* (1609). Esta versión fue la que probablemente empleó Tirso en un episodio del libro V de los *Cigarrales de Toledo* (1624), de ahí sus semejanzas respecto al cuento del *Mambriano*. Ciertamente es que nada se sabe acerca de la difusión de las *Ducento novelle* en España; al respecto, no obstante, cabe aducir, como bien apunta Resta, que Malespini «participó en la guerra de Flandes junto al bando español y sucesivamente también estuvo relacionado con la corte española durante su estancia milanese» (p. 241). El variopinto mosaico intertextual se completa con una piececilla publicada en 1742, el *Entremés de la burla de la sortija*, de Francisco de Castro, que readapta el texto de Tirso a las coordenadas del teatro breve, de modo que mantiene así una relación indirecta con la novelita inserta en el *Mambriano*.

En lo que concierne a *Il Cortegiano*, publicado en 1528 y traducido seis años más tarde por Juan Boscán, se destaca la presencia en su libro II de varios cuentecillos y facecias, entre ellos el del hombre al que hacen creer que se ha vuelto ciego. La historieta tuvo su reflejo en el anónimo *Entremés del alcalde ciego. Segunda parte*, que a su vez inspiró *La burla del miserable*, de Suárez de Deza, y el *Entremés del refugio de los poetas*, de León Marchante.

Por último, en la «Evaluación final» se llevan a cabo un conjunto de reflexiones de gran relevancia. Se concluye, por ejemplo, que «pese a la integración de algunas *novelle* en las piezas teatrales, el relato se supedita a la lógica de la farsa entremesil y se ve orientado hacia la consecución de la risa» (p. 269). Y es que, al margen del grado de asimilación de un determinado cuento, se observa siempre una idéntica modalidad de apropiación de los mismos: «condensación argumental, tipificación de los caracteres, inclusión de componentes estructurales o argumentales enraizados en el paradigma entremesil» (p. 268). Destacan en este sentido el uso de la burla y el engaño como resortes fundamentales, así como el papel sumamente activo de las mujeres. En otro orden de cosas, se constata que Boccaccio suministra muchos más materiales que Bandello, lo que verosíblemente podría explicarse debido a «la obsesión por la minuciosidad en los detalles y la dilatación de la narración» (p. 268) características del dominico, difíciles de compaginar con el efecto cómico buscado por los entremesistas. El ejemplar estudio emprendido por Resta, basado en cerca de quinientas obras escritas entre finales del siglo XVI y la primera mitad del XVIII, muestra por otro lado el escaso uso de fuentes primarias por parte de los creadores de entremeses, que «se alimentan del caudal novelístico ni más ni menos que del de otros asuntos de ascendencia folclórica o bien literaria» (p. 266). A juicio de la autora, esta circunstancia «viene a reiterar una conclusión evidente: es decir, hacia mediados del Seiscientos la circulación de las colecciones de los *novellieri* sufre una fase de estancamiento» (p. 266). Si bien parece plausible que por aquel entonces ya se pueda hablar de un cierto declive, me parece que, por las causas apuntadas anteriormente, cuando menos en el caso de la novela corta y el teatro, los años veinte y treinta son aún muy fecundos por lo que al uso de la *novella* se refiere.

El estudio de Resta, verdaderamente admirable, supone un avance notabilísimo no solo en su ámbito específico de investigación, sino también en el conocimiento de las características del entremés y de la difusión de las novelas italianas en el Siglo de Oro. En suma, un *honesto y agradable entretenimiento* que ningún filólogo debería perderse.