



RESTA, Ilaria: *Fuentes, reescrituras e intertextos. La novella italiana en el entremés del Siglo de Oro*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2016, 297 págs. ISBN: 978-84-8489-918-1.

**David González Ramírez**  
**Universidad de Jaén**

La influencia de la novelística italiana en la tradición española aurisecular ha experimentado en los últimos años un auge determinante para ahondar en el conocimiento de nuestra prosa narrativa y rescatar del olvido a autores italianos desconocidos que dejaron su seña de identidad en tantos otros de nuestro Siglo de Oro. La relevancia de los trabajos que en estos últimos años han presentado Daniel Fernández Rodríguez, Leonardo Coppola, Diana Berruezo Sánchez, Marco Federici o Ilaria Resta demuestran que hay un terreno abonado que aún está por roturar en buena medida. La monografía que aquí presento, precisamente de esta última estudiosa, es un buen dechado de este renacimiento de los estudios entre las relaciones italoespañolas.

La publicación de esta obra se remonta a la tesis doctoral de Ilaria Resta (profesora de la Università di Roma 'Tre), *Un mosaico de intertextualidades: la «novella italiana y el entremés del Siglo de Oro»*, defendida en la Università del Salento en 2013. Presentada al importante y cada vez más reconocido premio de investigación TC/12 a la mejor tesis sobre teatro áureo de 2013, el jurado encontró motivos sobrados para concederle el galardón, que conllevaba la publicación de la obra en la prestigiosa colección «Escena Clásica». La línea de investigación mantenida en el tiempo por Resta ha estado ligada –aunque no de forma exclusiva– a la búsqueda de los puntos de conexión entre las dos literaturas: traducciones, reflejos, reescrituras, temas compartidos, personajes prestados, etc. De esta forma, ha estudiado la traducción del *Jardín de flores curiosas* de Torquemada preparada por Malespini, la imitación que se detecta en las *Tardes*

*entretendidas* de Castillo Solórzano de la obra de Straparola, la traducción de Guicciardini o la presencia de Domenichi en el Siglo de Oro español a través de una de sus facecias.

Pero principalmente su línea de trabajo se ha forjado a partir del análisis de la presencia de temas y motivos de la narrativa breve italiana en las fórmulas dramáticas de los siglos XVI y XVII en España. En este sentido, algunos de los artículos recogidos y reelaborados en este libro han estado dedicados a las reescrituras de ciertas *novelle* o motivos de la tradición italiana en el entremés barroco, como el del cuento «La gara delle tre mogli del Cieco di Ferrara» (donde se detecta un curioso recorrido antes de llegar a la fórmula dramática, pues pasa por una novela corta), el tema del tonto invisible o los reflejos del *Facetiarum liber* de Bracciolini. Pero además de al entremés, en esta misma senda, le ha dedicado estudios a la comedia y ha analizado la presencia de Bandello en *Linajes hace el amor* o de una *novella* de los *Hecatommithi* de Giraldi en Lope, Tirso y Montalbán (este último en colaboración con quien escribe estas líneas). Estos trabajos demuestran que se ha consolidado en este ámbito de estudio como una de las principales investigadoras del panorama internacional.

El libro que nos ha presentado encierra en sus casi trescientas páginas una investigación totalmente novedosa que representa la mejor filología pura. Hasta ahora –y a excepción de los importantes trabajos de Asensio y más actualmente de Huerta Calvo o Celsa Carmen García Valdés, entre otros– el entremés no había logrado una consolidación en los estudios sobre teatro barroco, marginado siempre por grandes nombres que se dedicaron al cultivo de las comedias. El tema sobre el que ha indagado estaba absolutamente por hacer: desconocíamos la influencia de la narrativa italiana en el entremés barroco. Y la culminación de este proyecto pasaba por realizar una investigación paciente, donde todo el corpus (más de doscientos entremeses) pudiese ser localizado –algunos continúan manuscritos– y trabajado; y pasaba también por leer con la suficiente atención los cien cuentos del *Decameron* y las doscientas catorce *Novelle* de Bandello: ¡ahí es nada! En estos tiempos de urgencia curricular, donde cualquier notilla es artículo, las transcripciones se confunden con ediciones y las fuentes o no se manejan o se omiten, sin duda lo más urgente es tratar de presentar trabajos sólidos, maduros y bien planteados como este.

La monografía se inaugura con una introducción general sobre las huellas de la *novella* en la literatura áurea (págs. 21-59), un sintético panorama, muy bien esbozado, donde se condensan las principales aportaciones críticas, cómo evolucionó el género y se filtró en la comedia y el entremés. Deslinda, pese a reconocer las dificultades que entraña, la *novella* de la facecia (recuérdese, como oportunamente hace la autora de la monografía, la sexta jornada del *Decameron*), para centrarse exclusivamente en la primera fórmula narrativa. Como digo, se trata de un planteamiento general muy bien ejecutado, pese a sus enormes dificultades, porque la narrativa breve en el Quinientos presenta muchas aristas. No obstante, creo que Torquemada, escritor de obras dialogales de diferente consideración, no es precisamente una figura que podamos poner a la misma altura de Timoneda a la hora de valorar los intentos de implantación del género en España «acogiéndose [...] al paradigma italiano» (pág. 32). Hubiese sido más recomendable acudir a los nombres de dos escritores que no pasaron a la letra de

molde pero que siguieron, cada cual a su modo, los pasos de Boccaccio; me refiero a las novelas de Cristóbal de Tamariz y de Pedro de Salazar, compuestas entre los años 60 y 70 del siglo XVI (si bien, las novelas de este último han sido publicadas cuando esta monografía estaba entregada a la editorial, por lo que no ha podido tenerlas en cuenta).

Muy agudamente, Resta determina que «la recepción de la *novella* en la España renacentista y barroca sigue dos directrices, la narrativa y la dramática, que, por sus características estructurales y funcionales, implican necesariamente una diferente confrontación con respecto al procedimiento de reinterpretación del original. En la confluencia de material novelístico en la literatura áurea –tanto en la prosa como en el teatro– se produce una intrincada red de vínculos transversales relacionados con la extrapolación y la traslación de materia de un texto a otro. A través de este pasaje sigue reconocible el núcleo argumental, pese a las alteraciones de carácter narratológico o interpretativo que se originan» (pág. 47).

En este primer apartado, a la hora de analizar la teoría de la *novella*, muy oportunamente saca a colación los trabajos y las opiniones de Menéndez Pelayo y de Amezúa (trabajos ya casi olvidados por parte de algunos de los jóvenes investigadores), pero hubiese sido muy provechoso para esta parte el sugerente libro de María José Vega Ramos, *Teoría de la novella en el siglo XVI: la poética neoaristotélica ante el Decameron* (1993), en el que analiza la recepción del *capolavoro* de Boccaccio a la luz de los tratados sobre la preceptiva narrativa del *Cinquecento*. Y en este sentido, sobre la teoría de la novela en el Siglo de Oro también resulta de enorme utilidad la *Filosofía antigua poética* (1596) del Pinciano, que en buena medida es el inspirador de las líneas que Lugo y Dávila le dedica al arte de la novela en su *Teatro popular* (1622), muy bien considerado este último por Resta.

En el segundo bloque (págs. 61-99), relativo a la metodología llevada a cabo, Resta reconoce que ha partido de los estudios de Bourland y Cotarelo y Mori, pero aclara que su «propuesta interpretativa trata de completar estas aportaciones iniciales ampliando el corpus de obras afectadas por la dinámica intertextual y proporcionando un examen contrastivo que consienta la identificación de los componentes argumentales o episódicos afines». Su finalidad, por tanto, es también «observar las alteraciones morfológicas y estructurales en el tránsito de la prosa al ámbito teatral» (pág. 59). En este orden, Resta parte de una premisa: «resulta cuando menos manifiesta la impropiedad del concepto de *imitación* para definir el proceso de reintegración de los *novellieri* en el panorama entremesil. Hasta en el caso de reelaboraciones casi totales del argumento, el material utilizado se engloba en una perspectiva interpretativa que modifica su estructura y su espíritu original para reorientarlo hacia una tipología genérica que posee sus trazos exclusivos: mecanización situacional, tipificación, reiteración episódica, tono de farsa» (pág. 16).

Partiendo de este presupuesto, Resta explica que se ha valido del concepto de intertextualidad de Kristeva (de quien también retoma la idea del «mosaico» para interpretar la asimilación del material narrativo en el entremés), sobre el que ofrece una sintética tipología y explica su funcionalidad en el «discurso entremesil». A propósito

de este concepto, Resta precisa que «lejos de considerar el tránsito de la materia novelística al teatro breve como un índice de imitación o plagio por parte de los entremesistas áureos, me acojo a la teoría de la *intertextualidad* para poner en marcha un discurso en el que la escenificación de una *novella* se integra en una síntesis de motivos, temas y estructuras episódicas, reelaborados en un mosaico de otras referencias de trazo heterogéneo» (pág. 15). En otro lugar, incide en que «a diferencia de una perspectiva metodológica basada en el estudio de las influencias, y que se propone analizar un texto a partir de las repercusiones que otros escritos pretéritos ejercitan sobre aquel, la adopción del concepto de intertexto y de relaciones intertextuales para el examen de los vínculos *novella*-entremés asegura una variación beneficiosa desde el punto de vista metodológico» (págs. 65-66). En este apartado, donde discute teorías ya periclitadas de estudiosos de la literatura comparada como Van Tieghem (quien consideraba que la fuente era siempre superior artísticamente al texto de llegada, al que le imputaba todas las lagunas que tenía con respecto a su punto de partida), Resta demuestra que su investigación no ha sido elaborada con precipitación ni ha perseguido resultados rápidos, sino que se trata de un trabajo bien fundamentado según principios teóricos consolidados por importantes teóricos en el campo de la literatura comparada.

En este segundo bloque describe otro ámbito de interés: la resemantización temática que se produce en los entremeses; en este orden, Resta explica que pretende por una parte «determinar esos temas de ascendencia novelística que se trasladan del plano de la narrativa italiana a la dimensión del teatro breve español», y por otra parte se propone «discriminar los elementos invariados de los que padecen modificaciones en su inclusión en el horizonte entremesil para verificar, finalmente, las modalidades con que un determinado tema se altera en el tránsito a través de unos entornos literarios tan distantes» (págs. 76-77). Finalmente, en este apartado donde define las líneas metodológicas, se adentra en un tema muy sugerente: las piezas que hacen de intermediarias. Como tantas veces ocurre, las fuentes primarias, con el paso del tiempo y de los procesos de reescritura, se diluyen o se olvidan y se acude a textos de segunda mano que actúan como intermedios; muy inteligentemente, Resta percibe que la vía de contacto con la *novella* no es de modo directo, sino que se hace a través de *intermediarios literarios*. En este sentido, a los escritores de entremeses áureos les llega buena parte de la narrativa italiana a través de otras colecciones, de textos dramáticos, de romances o incluso a través de la oralidad.

El bloque tercero es sin duda la parte del león: casi un centenar de páginas dedicadas a cómo se reinterpretaron cuentos del *Decameron* en los entremeses del siglo XVII. Se abre el capítulo con un interesantísimo, y muy bien sintetizado, panorama sobre la presencia de Boccaccio en España, para el que se sirve de la bibliografía señera sobre el asunto. En este apartado analiza Ilaria Resta entremeses que han salido directamente de la obra de Boccaccio, como VII, 9 o IX, 1, u otros que han partido de un «gracioso chiste», de una novela corta o de una comedia. En este capítulo, del que ya conocíamos algunas partes publicadas en forma de artículo, Resta demuestra que se maneja con enorme soltura con fuentes primarias provenientes de todos los géneros y

principalmente que no ha dejado escapar nada del amplio corpus de la literatura entremesil.

En este capítulo hubiese sido interesante confrontar el texto de Boccaccio traducido en el siglo XV con el entremés que se inspira, directa o indirectamente, en alguno de sus cuentos; lo apunto porque cuando lo ha hecho, como tantas veces les ha ocurrido a otros investigadores, ha sido a partir de la edición de Marcial Olivar (publicada originalmente en Nauta, 1966, y reeditada en Planeta), que presuntamente fijó el texto a partir de la traducción medieval del *Decameron* al castellano (1496). Sin embargo, esta edición es un trampantojo: ni sigue la traducción del *Decameron* según el incunable publicado en Sevilla –como anuncia su portada–, ni ninguna de las cuatro reediciones posteriores (aparecidas en imprentas españolas desde 1524 hasta 1550). En realidad se trata de una traducción moderna, posiblemente copiando alguna de las que se hicieron en España desde la segunda mitad del XIX. En este sentido, lo más lógico es que la edición del 96 o cualquiera de sus reediciones no circulase en el siglo XVII, habida cuenta de que había sido incluida en el *Índice* valdesiano de 1559 (por cierto, el *Índice* de Quiroga del 83 permite la lectura del *Decameron* a partir de la versión censurada que hicieron los académicos italianos de la Crusca en 1573, que nunca se llegó a traducir ni a editar en España). Sin embargo, se sabe que después de esta fecha algunos ejemplares quedaron en casas de grandes señores y de ahí la consultaron algunos literatos, como por ejemplo Lope de Vega<sup>1</sup>.

Con todo, y a este propósito, es disculpable que Resta haya escogido esta edición, por cuanto su cuidador, Olivar, mintió con descaro y muchos lectores especializados han seguido este texto pensando que se trataba de la verdadera traducción medieval. Por esta razón, la consulta del incunable o de cualquiera de las reediciones de la traducción medieval del *Decameron* (que por lo general presentan diferencias tipográficas muy endebles entre sí), muchas hoy disponibles en la red, podría en un momento determinado ofrecer pistas (el nombre de algún personaje, alguna palabra clave que actúe como significante en la trama narrativa) para saber si se consultó esta traducción o se siguió el original.

El cuarto capítulo está dedicado a la huella que dejó Bandello y sus *novelle* en el entremés (págs. 189-232). Al igual que con el caso del *Decameron*, Resta le dedica también unas sugerentes páginas a la traducción española (que contenía catorce narraciones) publicada en 1589 y a la recepción que tuvo; aunque solo fuese para que se advierta que en poco más de una década alcanzó un relativo éxito editorial, hubiese sido interesante remitir también a la reedición de 1596 (además de la de 1603). En este sucinto panorama, con el fin de conocer mejor el interés que despertó Bandello en España, merecería también destacarse que se llevó al Consejo una segunda parte de la traducción, pero desconocemos cuántas *novelle* contendría. En este sentido, y dado que

---

<sup>1</sup> La propia Ilaria Resta demuestra con gran agudeza (págs. 149-150) que el romance titulado «Un gracioso chiste de un sacristán que le pasó con una martelada suya», incluido en un pliego de cordel anónimo publicado en Sevilla en 1567 (y que luego pasa al *Entremés del mortero y chistes del sacristán*), tuvo que partir muy probablemente de la antigua traducción medieval (o en su defecto, de alguna versión en italiano no censurada).

el traductor español siguió la traducción fragmentaria que se había hecho en Francia con dieciocho *novelle*, es posible sospechar que acudió también al texto italiano para aderezar su nueva traducción y al menos equipararla al volumen anterior de catorce «historias trágicas».

En el análisis que le dedica a aquellos entremeses que presentan evidencias textuales de que se inspiran en Bandello, Resta ha podido demostrar muy sutilmente cómo los escritores no solo manejaron la traducción, sino que también el original italiano circuló, pues los cuentos que presentan influencias no están ni en la traducción al español ni en la versión francesa que precede a esta. Desde luego es una nota interesantísima, porque demuestra que con las traducciones no se dio una exclusión de los textos originales; sin embargo, el hecho de que actualmente hayan registrados más ejemplares del texto italiano que de la traducción (p. 191), no nos permite deducir que circuló más en esa lengua. Como ya se sabe, la historia es a menudo azarosa y cuando no manejamos cifras realmente significativas (es decir, muestras representativas desde el punto de vista científico), es muy aventurado sacar conclusiones sobre la circulación de determinados textos.

De este apartado, lo más sugestivo para el conocimiento de la presencia bandelliana en los entremeses españoles del Barroco es que Resta no se sirve para este análisis del concepto de intertextualidad, sino que se vale de otro, tomado de Segre, que le parece –con toda razón– que es más operativo: *interdiscursividad*. Explica la investigadora que allí donde «se trasluce una relación muy tenue entre los textos» la correspondencia, «con mucha probabilidad», «hay que buscarla en un bagaje cultural común al folclore europeo. Estamos ante una serie de ejes argumentales que ha permeado dos o más culturas a la vez y ha conseguido mantener inmutadas sus connotaciones temáticas» (pág. 195). Por tanto, esto le permite afrontar el análisis desde un campo más amplio y atender a otros «rastros» de Bandello que están presentes en la literatura áurea y que pudieron servir de humus para los escritores de los entremeses.

El capítulo que antecede a la «Evaluación final», en el que aquilata los resultados que esta investigación han arrojado, se dedica a «la *novella* humanista interpolada en otros géneros» (págs. 233-258); aquí Ilaria Resta integra dos apartados dedicados al Ciego de Ferrara y a Castiglione, dos de cuyas narraciones llegaron –de forma directa e indirecta– hasta los entremeses del siglo XVII. Son dos apartados que sugieren que el tema estudiado en esta monografía tiene un recorrido mayor y puede ser ampliado en futuras investigaciones. El libro se cierra con un apéndice en el que su autora organiza una tabla donde se puede valorar sinópticamente el grado de intertextualidad que existe entre los entremeses estudiados (dónde se localiza) y las *novelle* con las que se emparenta (en caso de que existan analogías con otros textos literarios áureos, también quedan anotados).

Por la madurez de este libro, por la calidad de su escritura, por la finura con la que se llevan a cabo los diferentes análisis textuales y por la capacidad lectora e interpretativa, confiemos en que Resta –que últimamente está arrojando mucha luz sobre el campo de la preceptiva de la comedia nueva– siga brindándonos estudios tan lúcidos como este. Las pequeñeces que he anotado quieren contribuir a esos futuros

trabajos que el campo de la literatura áurea necesita. Si decide en algún momento ampliar los límites de la investigación y avanzar en el terreno de la facecia (como muy oportunamente ha hecho en los últimos apartados de esta monografía), podría ser muy interesante –por apuntar una última sugerencia– echarle un vistazo a la compilación de obras narrativas que hizo Fradejas Lebrero en su libro *Más de mil y un cuentos del Siglo de Oro*, pues aunque todas quedaron manuscritas, en muchos casos esos cuentecillos formaban parte de la cultura oral y nos ayudan a repensar una cuestión tan importante como el diálogo permanente entre oralidad y escritura.