

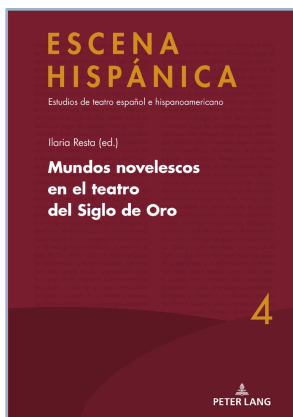
RESTA, Ilaria, ed., *Mundos novelescos en el teatro del Siglo de Oro*, Berlin, Peter Lang, 2025. ISBN: 978-3-631-91903-3. 317 págs.

Eugenio MAGGI

Università di Bologna (Italia)

eugenio.maggi@unibo.it

<https://orcid.org/0000-0001-9744-1758>



Los quince estudios aquí reunidos, que derivan en gran medida del congreso *Ficción de ficciones. Mundos novelescos en el teatro del Siglo de Oro* (organizado en 2024 por la propia Ilaria Resta junto con Daniele Crivellari), constituyen un poliédrico estado de la cuestión sobre cómo los investigadores contemporáneos están abordando un ámbito inagotable y siempre sugestivo, es decir, el trasiego intertextual entre teatro y narrativa auriseculares, con un enfoque particular en las formas breves de procedencia italiana. Para comprender los propósitos del volumen, vale la pena leer, además de las páginas introductorias, las atinadas reflexiones metodológicas en las que Resta enmarca su propio caso de estudio: allí la estudiosa aboga por un acercamiento crítico actualizado al objeto en cuestión, que no se estanque en una anacrónica búsqueda de las fuentes primarias al estilo positivista, sino que «ahond[e] en los distintos momentos de la *inventio* y la *dispositio*, de la creación y elaboración del poeta», echando mano, como ocurre en los momentos mejores de este volumen, de unas herramientas diversificadas (análisis intertextual, semiótica, segmentación, bibliología, historia cultural, etc.).

En el artículo que abre el libro, Daniel Fernández Rodríguez, en la estela de los recientes estudios de Diana Berruero sobre la difusión áurea de Masuccio Salernitano y Francesco Sansovino, examina cinco piezas de Lope en las que resulta indiscutible la influencia del *Novellino*, a saber: *La francesilla*, *El galán Castrucho*, *La viuda valenciana*, *Castelvines y Monteses* y *Virtud, pobreza y mujer*. Sin embargo, Fernández Rodríguez duda que Lope pudiera manejar directamente el libro de Masuccio, ya castigado por la prohibición inquisitorial en la segunda mitad del siglo

XVI, y defiende que, con toda probabilidad, el hipotexto de las comedias tradicionalmente consideradas como ‘masuccianas’ sería las *Cento novelle scelte* de Sansovino. Esta importante antología, que los estudiosos han empezado a abordar con la debida atención solo en fechas recientes, pudo consultarla Lope en ediciones diversas a lo largo de distintas fases de su actividad dramática; apoyaría esta conjetura el influjo directo del florilegio sansoviniano que se ha detectado en el caso de *Muertos vivos* (donde la novela adaptada era de Parabosco). Fernández Rodríguez señala asimismo que en *Virtud, pobreza y mujer* el Fénix pudo conocer la versión del cuento de Nicolò Granucci, que comparte un final feliz con su comedia.

Clara Monzó Ribes aborda *Los bandos de Sena*, primera ‘comedia de bandos’ de Lope (aquí, Montanos y Salimbenes). En este caso, Monzó sostiene que Lope sí pudo acceder a la novela de Matteo Bandello sobre Anselmo Salimbene (I, 49), o tal vez a la versión, apenas posterior y casi idéntica, de Ascanio Centorio; la demostración de este contacto directo la proporcionarían las tangencias textuales con los vv. 48-83 de la pieza, que sin embargo delatan, como probable hipotexto paralelo, la versión francesa de Belleforest. Asentadas estas bases, y ahondando en sus líneas de investigación precedentes (*Poética de la acotación en la dramaturgia de Calderón de la Barca*, 2019), Monzó dedica unas densas páginas a la dimensión performativa de la comedia, apoyándose en primer lugar en las acotaciones, tanto explícitas como implícitas (como las ‘especulares’, «que, a modo de espejo revelan, en boca de un personaje, datos valiosos acerca de la caracterización y la técnica actoral de un tercero», pág. 50).

En cuanto a la editora del volumen, Ilaria Resta reconsidera la cuestión del supuesto ciclo lopesco basado en el cuento I, 18 de Bandello (*El hombre de bien, Obras son amores, La mayor vitoria, El poder en el discreto y ¡Si no vieran las mujeres!*). En el caso de *La mayor vitoria*, cuyos vínculos con el novelista italiano quedan efectivamente confirmados, Resta destaca cómo el enfoque se desplaza del protagonismo mujeril de Bandello hacia la exaltación del emperador Otón III, capaz de sofocar su deseo en pro de la honra. En la tardía *¡Si no vieran las mujeres!*, donde por vía de una autorefundición vuelven a aparecer el personaje de Otón y el motivo del sacrificio personal, la presencia del hipotexto bandelliano «se da como el producto de una recuperación temática mediada en la que descansa un proyecto autoreescritural», pero con vistas a «una suerte de exploración paródica del tema del deseo regio abusivo y de los celos entre enamorados» (págs. 72-73). En el caso de las restantes tres comedias, la relación textual con la novela de Bandello se revela mucho más endeble (a lo sumo, a través de motivos genéricos), pero sí se detectan

asonancias con otras obras del *corpus* lopesco (por ejemplo, *El poder en el discreto* y *¡Si no vieran las mujeres!*), que Resta inscribe, retomando una definición de Agustín de la Granja, en la casuística de las «refundiciones mentales» del Fénix.

Con su acostumbrada finura ecdótica y hermenéutica, Daniele Crivellari presenta la primera parte de un estudio bipartido sobre *La esclava de su hijo*, comedia transmitida por un testimonio único manuscrito de la Biblioteca Palatina de Parma y cuya paternidad lopesca fue cuestionada por Morley y Bruerton a raíz del porcentaje aparentemente anómalo de las tiradas en romance. De entrada, centrándose aquí en las «marcas de identidad estilísticas y léxicas» de la comedia (pág. 98), Crivellari reconstruye cómo el texto que finalmente se publicó en las *Obras* de la Real Academia deriva de la copia de un estudioso italiano, Emilio Teza, profesor de sánscrito, quien envió a Menéndez Pelayo una transcripción repleta de problemas de lectura y omisiones. Crivellari restituye, a través de la lectura directa del manuscrito y atinadas conjeturas, cuatro *loci* supuestamente estragados o ilegibles, pero ahora perfectamente coherentes con el *corpus* lopesco, y adelanta que en la segunda parte de su estudio, basada en el análisis métrico y segmental, quedará confirmada la paternidad del Fénix.

Partiendo de intuiciones apenas esbozadas de Schack y Scungio y reanudando aportaciones recientes de Muñoz Sánchez, Ignacio García Aguilar investiga la permanencia de la intertextualidad boccacciana en el Lope tardío de *No son todos ruiseñores*. El estudioso sostiene que las alusiones gongorinas evocadas por el título son secundarias respecto del hipotexto del ruiseñor-amante (*Decamerón* V, 4), que actúa «como un substrato temático a través de la mediación de un texto previo refundido: *El ruiseñor de Sevilla*» (pág. 109). El análisis de García Aguilar es muy puntual en cuanto a trama y uso de las canciones, pero no considera otros elementos que hubieran merecido atención, por ejemplo la eventual relevancia del marco urbano español y contemporáneo (aquí barcelonés), que era una de las características más originales de *El ruiseñor de Sevilla*; queda por investigar, en definitiva, cómo el Fénix dialoga en este caso no tanto con Boccaccio sino con su propia concepción de comedia urbana.

A las autorreescrituras de Lope se dedica también Antonio Sánchez Jiménez, quien, profundizando en unas observaciones de Rennert, analiza *La corona de Hungría* como autorrefundición ‘de senectud’ de *Los pleitos de Ingalaterra*. Aunque las dos comedias, separadas aproximadamente por dos décadas, comparten los motivos de la inocencia perseguida y de las falsas acusaciones, *La corona de Hungría* muestra en su complejidad el creciente interés por la dimensión metaliteraria que

caracteriza la fase tardía del teatro del Fénix. El estudioso destaca por ejemplo cómo en *La corona de Hungría* «el abrazo del conde Arnaldo y el parto de la reina sirven para mucho más que para provocar tensión dramática: incitan a personajes y público a reflexionar acerca del fenómeno de la ambigüedad. De hecho, los personajes vuelven una y otra vez a los dos episodios, contemplándolos desde perspectivas distintas y preguntándose cómo entenderlos» (pág. 132), con dinámicas que ya estaban presentes en *Los pleitos de la Ingalaterra*, pero en formas más primitivas y menos autoconscientes. Termina Sánchez Jiménez deteniéndose en las metáforas presentes en las dos piezas, como la de la araña, apuntando que «en el proceso de reescritura [que generó *La corona de Hungría*] Lope subrayó el tema de la ambigüedad al nivel de la *elocutio*, reforzando [en clave hermenéutica] un sistema de metáforas que solo estaba en ciernes en *Los pleitos de Ingalaterra*» (pág. 145).

Juan Ramón Muñoz Sánchez ofrece un recorrido sobre dos variantes de viuda literaria (cómica y vengativa) y sus fuentes más o menos remotas. En cuanto a la cómica, el autor se detiene especialmente en los personajes y el argumento de *La viuda valenciana*, destacando los modelos que de Bandello (IV, 25) se remontan hasta el *Partonopueus de Blois* y el cuento de Cupido y Psique interpolado en *El asno de oro*, pasando luego a otras variantes en los *corpora* teatrales de Lope, Tirso y Calderón. La segunda tipología, la de la viuda vengativa, cuenta con ejemplos en el *Guzmán de Alfarache* (con posibles raíces en Apuleyo y Ariosto) y en el *Persiles*, donde, sin embargo, la historia potencialmente trágica de Ruperta desemboca en un final feliz, en un giro muy cervantino pero con ilustre abolengo literario, de Apuleyo a Tasso, que Muñoz Sánchez resume en la parte final de su artículo (pág. 169). Parecen más apresuradas, en cambio, las conclusiones del autor sobre la función sociológica de estas figuras: «Estos textos dramáticos y narrativos, en tanto espejos de la vida, articulan una visión, ya subversiva, ya desenfada, ya trágica, pero siempre crítica, de un aspecto de la sociedad de la época: la espinosa situación de las viudas, a las que se condenaba al ostracismo, la pobreza y al murmullo de la infamia y la detracción» (pág. 170).

En su interesante acercamiento a los avatares del teatro caballeresco en el s. XVIII, Alejandra Ulla Lorenzo recuerda ante todo la persistente fortuna editorial de la materia de caballerías en forma de novelas o «historias de caballerías», o metamorfoseada en la comedia de magia, mientras que las comedias auriseculares de ese género van desapareciendo de las carteleras teatrales, especialmente en la segunda mitad del siglo. El panorama cambia, sin embargo, cuando se considera el paralelo mercado de las sueltas, que constituyeron la principal forma de difusión editorial

de las piezas áureas, frente a la escasez de partes no facticias o de obras completas de los ingenios. Ulla reconstruye en particular algunos significativos circuitos de venta transatlánticos y subraya la importancia de las sueltas todavía por identificar, dado que pueden presentar notas manuscritas sobre las fechas de representación, o bien reescrituras y modificaciones. Finalmente, Ulla recuerda la relevancia de las citas o reescrituras fragmentarias contenidas en géneros editoriales menos estudiados como relaciones, coloquios y pasillos, «que surgen en el propio contexto de la imprenta del siglo XVIII, pero que remiten a fórmulas dramáticas o literarias propias del siglo XVI» (pág. 182) y que apuntan a una permanencia del teatro caballeresco «en espacios particulares de representación y lectura» (pág. 185) que podían sortear las formas de censura neoclásica.

Siguiendo en el estudio de géneros y motivos fantásticos, Paula Casariego Castiñeira se centra en el difundido motivo, folklórico y caballeresco, del espejo mágico: «De entre todas las funciones que pued[e] adquirir, resulta especialmente interesante, gracias a su potencial teatralidad, la variante de aquel espejo que, por un breve tiempo y mediante la intervención de la magia, permite ver al ser amado o al enamorado.» (pág. 193); una variante que en *El conde Lucanor* viene a precisarse ulteriormente en «visión de los candidatos al matrimonio con el objetivo de retratar, mediante una cualidad, sus rasgos más representativos» (pág. 194). La estudiosa examina cómo las innovaciones introducidas por Calderón en la trama de la fuente medieval producen un «desdoblamiento estructural» en clave de «teatro en el teatro» (págs. 196-197), que aquí se analiza también con las herramientas de la segmentación métrica y espacio-temporal. Como conclusión del artículo, la autora detecta un uso afin de la visión mágica en otra comedia palatino-caballeresca, *El conde Partinuplés* de Ana Caro, que comparte con Calderón los efectos metateatrales del conjuro mágico.

Por su parte, Gastón Gilabert aborda el uso literario y dramático de las fórmulas mágicas, dando cuenta de sus antecedentes cultos: la *Biblia*, Lucano, Luciano de Samósata y el fértil modelo celestinesco en sus dos vertientes, trágica y cómica, esta dominante a partir de Lope. Su recorrido, que comprende a autores tan dispares como Gil Vicente (*Auto das fadas* y *Comedia Rubena*), Luis Zapata (*Carlos famoso*), Lope de Rueda (*Comedia Armelina*) y Juan de la Cueva (*La constancia de Arcelina*), pone énfasis en la relevancia estética del conjuro, centrándose en los recursos (estróficos, fónicos, estructurales) que sirven para resaltarlos: «el conjuro y la temática sobrenatural ejercen una *vis atractiva* en relación con unas formas sonoras determinadas, unas estrofas y rimas que los poetas áureos explotan para sugerir a

través del oído todo un paisaje sobrenatural que acompaña y enriquece el verso mágico, dotándolo de un aura de poder ancestral y preparando para la maravilla la disposición del oyente» (pág. 224).

Con la contribución de Nieves Algaba sobre la literatura de cautivo pasamos a un género solo aparentemente más realista, puesto que, como destaca la estudiosa, incluso en presencia de la muy concreta amenaza turca, «la referencia al cautiverio se revistió desde muy pronto de toda una serie de rasgos ficcionales asentados muchos de ellos en reconocidos motivos de tipo folklórico o tradicional» (pág. 232). Se comprende, por lo tanto, el uso del *Motif-Index* de Thompson en el análisis de la obra en la que se enfoca el estudio, la anónima *Comedia famosa americana Lucinda y Belardo*, transmitida por dos ediciones impresas del s. XVIII. Esta pieza, que pone en escena la conversión de la mora Lucinda y su martirio final junto con su enamorado Belardo, guarda fuertes afinidades con un romance con toda probabilidad anterior, pero cuyas ediciones más antiguas son también dieciochescas; Algaba destaca asimismo los evidentes rasgos lopescos en la onomástica y caracterización de la pareja de amantes desdichados.

Fausta Antonucci dedica su artículo a la todavía poco estudiada *Los hijos de la Fortuna, Teágenes y Cariclea*, observando de entrada cómo Calderón se mantuvo más fiel a la *Historia etiópica* de Heliodoro respecto al *Teágenes y Clariquea* de Montalbán, pero introduciendo también diversas innovaciones. En contra de la tradición crítica anterior, que liquidaba la pieza como caótica y mal trabada, Antonucci demuestra, a través de un análisis minucioso de la segmentación de la obra, que se trata al contrario de una comedia sabiamente estructurada: «Esta gestión del tiempo y del espacio dramáticos, calibrada y compleja, nos habla de una construcción extremadamente cuidada que dista mucho del amontonamiento de sucesos "sin apenas sentido de continuidad" que López Estrada veía en *Los hijos de la Fortuna*», recordando que la intención del dramaturgo no es la verosimilitud sino la de «hilar dichos sucesos de forma continua, para mantener la tensión y la atención de los espectadores hasta el desenlace» (pág. 252). Antonucci observa además cómo Calderón, aun retomando una innovación de Montalbán (Teágenes desconociendo su origen), la complica intensificando el dramatismo de la comedia.

Christophe Couderc aborda la tragicomedia de *Lucrece ou l'adultère puni* de Alexandre Hardy, inspirada en un episodio de *El peregrino en su patria*, como caso de transmodalización intermodal filtrada por una traslación interlingüística (la traducción/selección *Les diverses fortunes de Panfile et de Nise* de Vital d'Audiquier). El hispanista detecta los elementos prototeatrales del cuento de Mireno que

debieron suscitar el interés del prolífico dramaturgo francés, centrándose en particular en las dinámicas entre los personajes, resumibles en «un perfecto ejemplo de esquema pentagonal, tan característico de la comedia de enredo, y no solamente de enredo [que] permite darse cuenta de un vistazo de la importancia central de las damas, pues en torno a los personajes femeninos —y más exactamente, en torno a una pareja de damas—, objeto desdoblado del deseo masculino, se articula el conjunto de las relaciones que se establecen entre las *dramatis personae*» (pág. 271). Couderc pasa luego a esclarecer las innovaciones que introdujo Hardy en la caracterización de los personajes, subrayando el relieve de Éryphile y Lucrèce, favorecido probablemente por el peso de las actrices en las compañías contemporáneas.

En su contribución, Abraham Madroñal sistematiza y amplía las investigaciones sobre el canónigo toledano Tomás Tamayo de Vargas, amigo de Lope y Quevedo, censor y, a partir de 1626, cronista oficial de la corte. Madroñal sugiere que el «pedante [...] historial» que Tirso representó en sus *Cigarrales de Toledo* como detractor aristotélico de la comedia nueva pudo ser el propio Tamayo de Vargas, aduciendo datos que explicarían su enemistad con el maestro Téllez en sus años toledanos. En particular, Madroñal rastrea en el corpus tirsiano unos Tamayos, Vargas o Tomasas que podrían haber irritado al canónigo, enemigo acérrimo, para más inri, de comedias y novelas profanas. La hipótesis de Madroñal es que Tamayo, ya instalado en Madrid y bien aclimatado en la corte, pudo influir en las decisiones de la Junta de Reformación contra la publicación de libros de ficción en el Reino de Castilla, pero también, de forma más personal, en el duro castigo impartido en 1625 a su antiguo adversario toledano.

Finalmente, en el último ensayo del volumen, Javier J. González Martínez contribuye al estudio de la dimensión novelesca del teatro de Vélez de Guevara, y especialmente de la comedia, de autoría controvertida, *Los novios de Hornachuelos*. Partiendo de la definición de «comedia novelesca» propuesta por Joan Oleza e incorporada a la base de datos Artelope, González Martínez ilustra los diferentes intentos de clasificación del corpus dramático de Vélez, cuyas dificultades se manifiestan claramente ante *Los novios de Hornachuelos*, definida como comedia novelesca (Spencer y Schevill), de asunto legendario o tradicional (Peale), o drama historial profano de hechos particulares (Artelope). Contribuyen a esta vacilación la presencia como personaje de Enrique III de Castilla y León (pero implicado en episodios de origen folklórico y, en general, muy poco correspondiente a su biografía real) y una trama secundaria que González Martínez define como «jocoseria» (pág. 308), basada en el motivo de los compromisos matrimoniales contrastados.

Aun así, lo «novelesco» de la pieza no encaja en la clasificación de Oleza, ya que aquí prevalece una dimensión real, aunque fantásica. En cuanto a las conocidas vinculaciones de Vélez con la materia romancesca, ya profundizadas por una monografía de Crivellari, González Martínez aduce argumentos para atribuir al ecijano el romance «El enfermo rey Enrique», que presenta tangencias significativas con esta comedia y otros textos del *corpus* veleciano.