

LA INFLUENCIA DE MATTEO BANDELLO EN LA NARRATIVA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVII¹

Cristian Cámara Outes

Universidad de Valladolid (España)

cristiancamara@hotmail.com

Abstract

In our paper we intend to study the influence of fray Matteo Bandello (1485-1561) in the Spanish narrative of the XVII century drawing attention to two important factors. The first factor is that of the different channels that recent criticism has distinguished in Bandello's penetration in Spanish literature: 1) through the Italian original; 2) through the French «adaptations» by Boaistuau and Belleforest; or 3) through the enormous influence that our author had on the Spanish Nueva Comedia. The second factor is that of the diachrony of narrative forms during this period. We hope to demonstrate that it exists a first moment of Bandello's influence, in which he impacts on the development of picaresque novel, specially in what amounts to the linked features of excessive realism and orality; and a second moment, in which his work contribute to define the formal schema of Spanish courtly novel, that is to say, the form that will be dominant throughout the period between 1619 and 1649.

Keywords: Matteo Bandello, Spanish novel of the Golden Age, Translation theory, Polisystem theory, Russian formalism.

Resumen

En nuestro trabajo, nos proponemos estudiar la influencia de fray Matteo Bandello (1485-1561) en la narrativa española del siglo XVII a partir de la conjunción de dos factores complementarios. El primer factor es el de las tres vías de penetración que la crítica reciente ha señalado: 1) a través del original italiano, 2) a través de las «adaptaciones» francesas de Boaistuau y Belleforest, o 3) a través de la ingente cantidad de motivos y estructuras tomados más o menos directamente de la comedia contemporánea. El segundo factor es el de la propia diacronía de las formas narrativas durante el barroco. Como esperamos demostrar, existe un primer Bandello que influye en la configuración de la narrativa picaresca, sobre todo en sus rasgos imbricados de realismo excesivo y estilización del discurso oral; y un segundo Bandello que influye en la decantación del esquema formal de la novela cortesana, como forma narrativa predominante durante el periodo entre 1619 y 1649.

Palabras clave: Matteo Bandello, Narrativa española del Siglo de Oro, Teoría de la traducción, Teoría de los polisistemas, Formalismo ruso.

1

Fray Matteo Bandello (1485-1561) tuvo una agitada biografía, plenamente inmersa en el agitado contexto histórico-político de la Italia de su época. Partidario de Francisco I en el conflicto con los españoles por el control del Milanesado, a la muerte de su señor Cesare Fregoso se trasladó a Francia donde fue recompensado con varios puestos de responsabilidad, especialmente el de Obispo de Agen, entre los años 1550 y 1555. Este último periodo de su vida fue el más reposado y fecundo de su carrera como escritor, y en él se dedicó a recopilar y reescribir las novelas que llevaba redactando desde al menos 1506, y que en muchos casos enviaba de forma epistolar a sus amigos. Los tres

¹ Este estudio se enmarca en el proyecto de Investigación I+D *Catalogación y estudio de las traducciones de los dominicos españoles e iberoamericanos*, con referencia FF12014-59140-P, aprobado por el Secretario de Estado de Investigación Desarrollo e Innovación, Ministerio de Economía y Competitividad, según Resolución de 30 de julio de 2015.

primeros volúmenes de sus *Novelle* aparecieron en 1554, con 59, 59 y 68 piezas narrativas cada uno, y un cuarto volumen aparecería de manera póstuma en 1573, con 28 piezas más, para formar un total de 214 novelas que desde muy pronto iban a tener una profunda influencia en la literatura europea.

Bandello forma parte de una generación de *novellieri* italianos del siglo XVI, como Sansovino, Cinzio, Straparola, Guicciardini, Parabosco y otros, marcada por la herencia del *Decamerón* de Boccaccio, ya constituido en modelo canónico, y por la búsqueda de innovaciones y variaciones respecto de la forma literaria del maestro, que la acompasasen a las nuevas demandas del público y los cambios de mentalidad ocurridos entre el siglo XIV y el XVI.

En particular, en lo que se refiere a Bandello, la crítica ha señalado el abandono del marco ficcional omnicompreensivo como uno de los posicionamientos más originales del autor respecto del modelo boccacciano. Como sabemos, en Boccaccio este marco ficcional está constituido por la historia de diez jóvenes que abandonan Florencia durante la peste negra y se refugian en una placentera villa, donde pasan el tiempo contándose narraciones. Bandello renuncia a esta estructura de conjunto y la sustituye por un dispositivo diverso, en el que cada *novella* individual viene precedida por un marco propio, en forma de «carta dedicatoria» dirigida a algún personaje relevante de la época.

Esta carta dedicatoria en general sirve para presentar la ocasión en la que el autor escuchó por primera vez la historia, y dar cuenta de determinados detalles como las personas que estaban presentes en la conversación o las circunstancias personales o históricas que envolvían el relato. De esta manera, Bandello asume y traduce literariamente un ideal cortesano de conversación cívica que había promulgado con extraordinario éxito en toda Europa *El cortesano* (1528) de Castiglione. Pero al hacer esto, Bandello enfatiza en sus narraciones los rasgos de lo que Borís Éijenbaum denominó como *skaz*, es decir, la estilización problemática del discurso oral en la escritura. Mucho más que en Boccaccio, en Bandello los rasgos del estilo narrativo están modelados sobre el discurso oral. El autor presenta sus textos de manera insistente como la transposición por escrito de un evento que tuvo una primera realidad coloquial, y de esta manera los exime de determinadas convenciones de pulcritud retórico-literaria y elude la responsabilidad respecto su verosimilitud. Este es el primer rasgo sobre el que queríamos llamar la atención.

Pero además, como ha señalado la crítica, esta transformación en la estructura externa de la obra favorece también la aparición de un determinado juego metaficcional, en el que la carta dedicatoria sirve para comentar o desarrollar, muchas veces de una manera ambigua y conflictiva, los temas tratados en la narración. Como dice Vittoria Foti, los prólogos de Bandello mantienen una relación irónica con los textos, muchas veces más que aclarar el sentido de las narraciones ofrecen un giro imprevisto o dejan en suspenso el significado real que quería transmitir el autor con su relato (2010, p. 30). Como explica Isabel Muguruza Roca, esto supone una tremenda originalidad en el contexto de la

narrativa de los siglos XVI y XVII (y también en el caso de Boccaccio), donde por lo general se utilizan los prólogos como modo de controlar la interpretación y asegurar una vez más la intención didáctico-moralizante que movía al autor en la escritura (2016, p. 99).

Por último, dentro de este apretado resumen en el que nos limitamos a uno de los procedimientos estructurales que emplea Bandello (aunque de fundamental importancia), este «díptico funcional» no cabe duda de que está relacionado con la aparición de una visión de la realidad inusitadamente pluralista, dialógica y excesiva, que comparece en la obra de Bandello como uno de sus rasgos más característicos, y que ha llamado en repetidas ocasiones la atención de los comentaristas. De acuerdo con Guillermo Carrascón, uno de los mayores expertos en la obra del autor y a cuyos estudios tendremos que volver a referirnos, en Bandello se constata un viraje hacia un tipo de realismo «conjugado con lo excesivo, lo horrendo, lo maravilloso y lo improbable en la vida cotidiana» (2014, p. 56).

Ahora bien, es fundamental señalar que todo esto que queda tan escasamente dicho se refiere exclusivamente a la estructura de las obras del autor en su versión original italiana, que fue la que conocieron y manejaron numerosos autores del Siglo de Oro, entre ellos Mateo Alemán, Cervantes y Lope. Pero semejante descripción quedaría dramáticamente incompleta si no hiciésemos referencia a la importancia que tuvo en el contexto español la traducción francesa de Bandello, llevada a cabo por Boaistuan y Belleforest, y publicada por primera vez en 1555. De acuerdo con el estudio pionero que dedicó a esta cuestión Soledad Arredondo, cuyas conclusiones asumen todos los autores posteriores, «fue el Bandello francés, y no el italiano el que se conoció en España» (1989, p. 219). Como ha demostrado la autora, y han precisado otros autores en artículos más recientes, como Guillermo Carrascón y David González Ramírez, Boaistuan y Belleforest sometieron al texto de Bandello a una manipulación que afectó a todos los niveles literarios del texto. Eliminaron las cartas dedicatorias, transformaron el estilo para hacerlo más elevado y decoroso, seleccionaron los textos más adecuados a sus intenciones, cambiaron o eliminaron o añadieron materiales, y todo ello lo hicieron con el propósito deliberado y explícito de endosarle una finalidad didáctica y moralizante inexistente en el texto original, adaptada a la nueva mentalidad posttridentina que, entre otras cosas, había enviado el *Decamerón* al índice de libros prohibidos.

En un estudio magnífico, que no podemos entrar a tratar aquí detenidamente, David González Ramírez ha analizado el fenómeno de la eclosión editorial de las traducciones los *novellieri* italianos durante las décadas ochenta y noventa del siglo XVI en España, con un total de catorce ediciones de cinco autores distintos, entre ellos Bandello en un lugar destacado. González Ramírez expone con toda claridad el carácter preciso de manipulación generalizada que tienen estas traducciones, y la diversa participación que tienen las intervenciones de librerías-editores, traductores y censores en el proceso de traducción en este momento preciso de la historia literaria (2011, pp. 1221-1243). Para todo lo que nos interesa

ahora, tenemos que decir que la primera edición española de las obras de Bandello, con el título de *Historias trágicas y ejemplares*, se publicó por primera vez en 1589 con traducción de Vicente Millis. Esta traducción toma como material evidente de trabajo la traducción francesa, a la que añade simplemente algunos cambios que van en el sentido de reforzar su aspecto moralizante y literarizante, posiblemente con el objetivo comercial de pasar los controles de la censura.

Por último, además de las dos señaladas, habría que mencionar una tercera vía de penetración de la influencia de Bandello en la prosa ficcional española, y en particular en la novela corta, como es la mediación de la comedia nueva de Lope de Vega. Los datos aportados por Guillermo Carrascón en otro de sus trabajos (2016), permiten concluir que el caudal de la novelística italiana fue uno de los más recurrentemente utilizados por Lope para entresacar argumentos, motivos y episodios, y que en particular Bandello fue, más que ningún otro, el autor que le facilitó más materiales (dieciséis comedias de Lope están tomadas de *novellas* de Bandello, por catorce de Boccaccio y doce de Cinzio). Además, Carrascón apunta el dato relevante de que Lope trabajó sobre todo con la versión original italiana, que le provee de doce argumentos para sus obras, frente a seis tomados de la traducción franco-española. En este trabajo no podremos ocuparnos de las complejas cuestiones de traducción intermedial entre el teatro y la novela. Señalemos sin embargo que en el momento de afianzamiento del género de la novela corta dentro del subsistema de la novela, el teatro ocupa indudablemente la posición dominante en el sistema literario total de la época, y que la novela corta es en cierto modo, como tendremos que ver más tarde, la transposición a la prosa ficcional de los mecanismos más exasperadamente barrocos de la comedia. Es decir que si los datos aportados por el artículo de Carrascón parecen contradecir la convicción mayoritaria entre los estudiosos de que el Bandello que influyó en España fue el Bandello de la traducción francesa, para llegar a una conclusión satisfactoria tenemos que examinar con mayor detalle la evolución diacrónica de las formas novelescas en los primeros compases del XVII. En efecto, todo parece indicar que la generación de Lope, Cervantes y Alemán leyó sobre todo al Bandello italiano pero, como intentaremos demostrar, la generación siguiente, la de Salas Barbadillo, María de Zayas, Lugo y Dávila y otros, a pesar de conocer bien el original, optó por seguir preferentemente la traducción franco-española, como más adecuada a sus objetivos literarios. En este sentido, parece que podemos decir que tanto la traducción franco-española como la mediación de la comedia de Lope actuaron como un bloque, y se oponen globalmente a la influencia de la versión original, que fue fecunda pero de poca duración.

2

Durante la segunda mitad del siglo XVI, a pesar de la riqueza e incluso exuberancia de las formas narrativas, no cabe duda de que son los géneros de tendencia «idealista» los que ocupan la posición

privilegiada en el centro del sistema. En primer lugar, los libros de caballerías, que a pesar de algunos signos de agotamiento continúan con un éxito abrumador en esta segunda parte del siglo. En segundo lugar, dos nuevos géneros de raíz clásica, que comparten con los libros de caballerías buena parte de sus asunciones básicas lingüísticas y literarias, como son la novela pastoril y la novela bizantina. Los demás géneros se encuentran en una cierta periferia.

Esta situación se transforma de manera radical con la aparición de la primera parte *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, en el año 1599, que supone una auténtica revolución del sistema de la prosa narrativa, una convulsión completa en todas sus dimensiones. Entre otras cosas, supone la aparición de un nuevo género literario, la novela picaresca, que desplazará abruptamente a los anteriores, y ocupará indiscutidamente el centro mismo del sistema durante las siguientes dos décadas.

Uno de los puntos más originales de la teoría de la novela de Víktor Shklovski es el de haber subvertido la comprensión tradicional acerca de la narración. Según Shklovski, aquello que constituye la novela no es la unidad o continuidad entre sus componentes, sino precisamente la interrupción y la discontinuidad. Toda novela, para ser novela, está necesariamente articulada a partir de la alternancia, el cambio y la multiplicidad: cambio de focalización, de narrador, cambios en la organización temporal del discurso, cambios en los noveles diegéticos, etc.

Algunas novelas tienden a ocultar estas interrupciones (continúa Shklovski), o a disimularlas lo más posible dentro de la configuración de una totalidad orgánica final. Así, en el *Persiles*, Crevantes creyó haber dado con el sistema perfecto para integrar las digresiones y narraciones intercaladas, a manera de cumplir con las exigencias de la poética neoaristotélica a la que deseaba ajustarse. En cambio, otras novelas exponen a las claras su constitución fragmentaria y descosida, constantemente se refieren a su proceso de producción o acumulan desvíos o paréntesis inconcluyentes. Por ejemplo, de esta manera están construidas novelas como el *Orlando furioso*, el *Quijote*, el *Tristram Shandy* o *La edad del pavo*. Según Shklovski, este tipo de construcción se denomina «puesta al desnudo del procedimiento», y es en cierta medida más originario que el anterior, a la vez que un tipo de forma narrativa que suele aparecer en los periodos de crisis, para sacar a la novela de algún punto muerto.

Lo que importa ahora es que todas las novelas de los siglos XVI y XVII están compuestas de acuerdo con un mismo sistema constructivo. Este sistema está todavía muy alejado del que será característico de la novela moderna, y en cambio se encuentra muy próximo a la novela medieval y la novela folclórica. Básicamente, consiste en la integración de una serie de episodios e historias intercaladas dentro de una narración central o básica. Así están compuestas el *Amadís*, el *Lazarillo*, la *Diana*, el *Guzmán de Alfarache*, el *Criticón* y muchas otras. Las diferencias entre todas estas novelas son manifiestas, y son muy fundamentales para su significación (por ejemplo, el *Guzmán* es muchísimo más digresivo que el *Amadís*, y el *Lazarillo* incorpora como relatos intercalados elementos de la

tradicón folclórica, cosa que no hace la *Diana*). Pero en un cierto nivel de construcción de la diégesis estas novelas son equiparables, y se oponen en conjunto a la novela moderna, que surgirá en el XVIII y se aquilatará en sus rasgos esenciales en el XIX.

Por tanto, la originalidad revolucionaria del *Guzmán*, que afectó tan profundamente a sus contemporáneos, no proviene de su construcción diegética, y hay que buscarla en otra parte. Nuestra propuesta, que no tendremos espacio para desarrollar con precisión, es que esta originalidad revolucionaria no radica tampoco en la utilización de la primera persona autobiográfica, sino que adviene de la inserción del estilo oral en la novela. El *Guzmán* es en primer lugar una escritura que finge se voz, que toma todos los recursos del estilo oral, e intenta de manera deliberada que en el espacio novelesco se filtren las palabras no solo de la calle, sino de los estratos más bajos de la sociedad.

Esta imitación del estilo oral tenía consecuencias catastróficas para la comprensión misma de la esencia de lo literario que tenía la generación anterior, aunque tampoco era sin precedentes. Nos referimos sobre todo a *La Celestina*, cuya aparición había producido una conmoción de tal magnitud que tuvo que pasar más de un siglo para que comenzase a ser asumida. Al igual que *La Celestina*, el *Guzmán* abandona el lenguaje convencional idealizado de la literatura caballeresca y pastoril, y lo sustituye por el turbión de lenguajes que se hablaban en su momento, en toda su multiplicidad y arracimamiento, por una locuacidad que se finge espontánea y que rechaza y somete a corrosión todos los códigos del decoro elocutivo. Por supuesto, el *Guzmán* es palabra escrita, pero es una palabra escrita que se finge voz, y que por ello mismo se somete a tensiones que la desfigurán.

En este sentido, nos parece que las relaciones entre autobiografía y oralidad generalmente aceptadas en la novela picaresca deberían replantearse (F. Cabo Aseguinolaza, 1992, pp. 104-106). La novela picaresca está construida a partir de la oralidad, este es su «principio constructivo», que organiza y deforma todos los otros elementos. El discurso autobiográfico es simplemente un modo de motivar y dar mayor verosimilitud a la aparición del discurso oral. Tiene una importancia secundaria y subordinada. Aunque desde luego, considerado desde el punto de vista de la historia de la novela, tiene una significación trascendental, pues esta aparición oblicua del «yo» en la narración se convertirá en el vértice a partir del que se construirá todo el entramado de la novela moderna, dos siglos más tarde. Muchas veces ocurre precisamente de esta manera, que en elemento accesorio de una determinada estructura es reinterpretado posteriormente como central, abriendo toda una nueva serie de posibilidades. Pero este no es ahora nuestro tema.

Lo que nos importa señalar, en todo caso, es que este nuevo principio literario, arranca a la literatura de su sitio, y con ello al mismo tiempo alcanza a mostrar todo un nuevo aspecto de la realidad. Este aspecto antes le estaba vedado a la literatura, o más bien, incluso, la literatura tenía la función de

ocultarlo como tal y de negar su existencia. Es el mundo del hambre, de la suciedad, de lo excrementicio, del engaño, de las pulsiones materiales más bajas e inconfesables, un mundo de ladrones, mendigos, prostitutas, soldados e hidalgos famélicos, que sin duda se parecía mucho al que los lectores del *Guzmán* tenían oportunidad de ver todos los días, pero expuesto ahora a la luz transfiguradora de la literatura. Como dice Bajtín, es el mundo propio de la tradición popular, que accede ahora por primera vez al ámbito de la alta literatura, pero arrastra consigo todo su poder subversivo de alegre relativismo y caótica comicidad. Guzmán en efecto gasta mucho tiempo intentando convencer a sus lectores acerca de su conformidad y compromiso con la ortodoxia contrarreformista. Pero esto es simplemente lo que el texto dice, no lo que hace. Y lo que hace, en el nivel de sus estrategias configuradoras formales, es precisamente dar voz a un mundo subterráneo que se expresa y vive o más bien sobrevive con toda su complejidad y todos sus matices. Por mucho que se diga, el mundo al que tenemos acceso en el *Guzmán* es un mundo desculpabilizado.

Evidentemente, no se trata de decir que la obra de Matteo Bandello provocó la escritura del *Guzmán* y el surgimiento de la novela picaresca. Sin embargo, sí sabemos que Alemán leyó a Bandello, y además que lo hizo en la versión original. Precisamente en las dos novelas cortas de tipo italianizante que incluye en su novela, la de Ozmín y Daraja (libro I, capítulo VIII), y la de Dorido y Clorida (libro III, capítulo X), el autor recupera explícitamente el procedimiento bandelliano: «En que Guzmán refiere la historia de los enamorados Ozmín y Daraja, según se la contaron», «Cómo, despedido Guzmán de Alfarache de la casa del Cardenal, asentó con el embajador de Francia, donde hizo algunas burlas. Refiere una historia que oyó a un gentilhombre napolitano». Además, esta última historia tiene un sabor característicamente bandelliano, con mutilaciones truculentas y venganzas tremebundas. No, no es que lo provocase, en el sentido de que fuese su causa directa. Pero parece que podemos decir que Bandello fue uno de los elementos que Alemán tuvo a la mano para inventar un nuevo género y provocar una revolución literaria de grandes proporciones. Y no cabe duda de que lo utilizó.

3

Todos los datos de que disponemos nos dicen que la publicación del *Guzmán* provocó una extraordinaria conmoción tanto entre el público como entre los escritores. Estos se vieron obligados a aceptar el hecho de la existencia del *Guzmán* y posicionarse de alguna manera respecto de él.

Al mismo tiempo, sin embargo, la novela picaresca demostró muy pronto ser un género proteico, dado a múltiples variaciones y transformaciones. Y también un género que inspiraba desconfianza e incomodidad (quizá incluso a su propio autor). Sería posible decir que una buena parte de las novelas picarescas se escribieron contra su modelo, más que en su favor. Por motivos distintos, las novelas picarescas posteriores al *Guzmán* evitaron aprovechar las inercias formales que provoca siempre la

aparición de un nuevo género, y se dieron más bien a la tarea de reformular o desviar o desplazar, en diversos sentidos, los rasgos fundamentales del modelo con que tenían que competir. Esto ha hecho que la identidad genérica de la novela picaresca haya sido objeto de una intensa polémica entre la crítica. Aquí mencionaremos muy brevemente las estrategias y procedimientos utilizados por tres autores distintos: Francisco López de Úbeda, que en *La pícaro Justina* lleva a sus últimas consecuencias determinados elementos del Guzmán; Miguel de Cervantes, que en las *Novelas ejemplares* urde varios dispositivos geniales para superar el modelo; y Castillo de Solórzano, que en *El caballero puntual* pretende más bien desacreditarlo y desvirtuarlo, y para ello comienza por eliminar el elemento de oralidad y recuperar el estilo literario elevado, con lo cual, a pesar del relato autobiográfico y el origen ignominioso del personaje, deja de ser ya una novela picaresca, y exhibe algunos rasgos que apuntan a la configuración de la novela corta de las décadas veinte y treinta. Curiosamente, a la base de las estrategias de estos dos últimos autores, o por lo menos «cabe a la mano», como decimos, se encuentra otra vez el modelo de Bandello. Pero habrá que precisar: el Bandello italiano indiscutiblemente para Cervantes; el Bandello franco-español, acompañado por el Bandello lopesco, para Castillo Solórzano.

En efecto, *La pícaro Justina* es un libro extraordinario, uno de los libros más extraordinarios que posiblemente se escribieron en el Siglo de Oro, y sin duda uno de los más radicales en su propuesta narrativa. Anticipa directamente el *Tristram Shandy* en multitud de aspectos, como la tematización de la imposibilidad de iniciar, o el tejido de digresiones que excluye o ridiculiza cualquier tentativa de progreso narrativo. Esto demuestra que López de Úbeda entendió a la perfección en qué consistía la esencia de la novedad literaria del Guzmán, e intentó por todos los medios llevarla al extremo. El realismo brutal, la degradación, la deformación, la caricatura y lo grotesco son los rasgos principales de una estética profundamente barroca que se retrae de cualquier tipo de contenido ideológico (*res*) para proliferar sobre sí misma en el ámbito exclusivo del discurso (*verba*). Al modo de las *Soledades* gongorinas, aunque sin duda con otras pretensiones y alcance, *La pícaro Justina* está compuesta de acrobacias y juegos ininterrumpidos que someten los materiales textuales a una dinamización extrema, cuyo único objetivo es el vaciamiento del lenguaje cotidiano y anquilosado y su sustitución por otro distinto en el que el significado está dado exclusivamente como tensión.

El caso de Cervantes es sin duda más meditado y complejo. Las *Novelas ejemplares*, como se ha dicho muchas veces, son un auténtico laboratorio narrativo en el que Cervantes prueba toda una serie genial de combinaciones y desplazamientos de géneros anteriores para hallar una forma que le permita finalmente situarse al frente de la literatura, después de varios amargos fracasos. Y como no podía de ser de otra manera, uno de los géneros que Cervantes se ve forzado a tomar en consideración es la novela picaresca de Alemán, a la que somete a varias interesantes revisiones en varias de sus novelas.

Así, «Rinconete y Cortadillo» está compuesto a partir de una interferencia entre los géneros de la novela caballescica (género parodiado) y la novela picaresca (género en el que se realiza la parodia). A partir de la llegada al patio de Monipodio, es todo una parodia constante y grotesca de los usos y lenguaje descritos en las novelas de caballerías. Pero sobre todo, el relato está moldeado a partir de la estilización del lenguaje oral, que otra vez penetra aquí en el espacio literario como un verdadero turbión. Es evidente que el «*siuzhet*» de este relato no tiene verdadera importancia, es una mera excusa para enhebrar en él las voces de los personajes. En términos de Y. Tyniánov, es un «*siuzhet* fuera de fábula». Sobre esto podemos obtener un valioso indicio en el modo en que están tratadas las relaciones entre el «tiempo del relato» y el «tiempo de la historia», utilizando ahora la terminología de G. Genette. Es decir, que durante toda la obra el tiempo del relato es igual o prácticamente igual al tiempo de la historia, sin elipsis ni anisocronías importantes, con lo cual obtenemos el esquema que Genette define como «escena» (TH = TR). Este procedimiento se utiliza para conceder toda la importancia al lenguaje mismo, que llega a ser el auténtico protagonista de la obra, y que desvela toda su capacidad paródica y de subversión literaria.

En la *Celestina* (de la que Cervantes dijo con frase célebre «obra a mi parecer divina, si encubriese más lo humano») la sustitución del lenguaje literario por el lenguaje oral servía para vehicular una crítica salvaje en contra de las convenciones de la moral convencional (religiosas y amorosas) y desvelar un aspecto brutal y demoníaco que subyacería en la base de las relaciones sociales e incluso de la estructura de lo real. Como hemos visto, en el Guzmán de Alfarache esta violencia de la crítica se ha atemperado un tanto, y en Cervantes ha desaparecido por completo. Hay determinados rasgos de lo paródico de rebeldía turbulenta que se mantienen, pero en todo caso ya no tienen como cometido llevar a cabo una desvalorización obsesiva de lo real. Incluso se diría que ocurre todo lo contrario, y que la nueva literatura que pergeña Cervantes quiere más bien dar cuenta de un deslumbramiento nuevo respecto de la belleza de lo real, incluso en sus manifestaciones más sencillas.

Como sabemos, en las *Novelas ejemplares* las parodias del lenguaje literario son una cuestión recurrente. Es una de las fuentes de comicidad preferidas por el autor. Los secuaces de monipodio cantan unas canciones que más bien se pueden considerar gritos y gruñidos de gañanes. El desdichado Tomás Rodaja, cuando le preguntan por ello, asegura que los poetas son pobres porque no se saben aprovechar de todo el oro, rubíes y zafiros que constantemente cargan consigo para describir a sus damas. Y el perro Berganza, a propósito de una de sus peripecias, comenta «pero, anudando el roto hilo de mi cuento, digo que en aquel silencio y soledad de mis siestas, consideraba que no debía ser verdad lo que había oído contar sobre la vida de los pastores (1960, p. 1000). Según M. Foucault, aquí se abre una distancia en la que se va a inscribir por entero *El Quijote*, una distancia fundacional para la modernidad que acaba con la antigua intimidad y conexión entre las palabras y las cosas.

«La ilustre fregona» se puede considerar como una novela que es una arena de lucha. Los contendientes son la novela corta idealista y la novela picaresca, y cada uno tiene cosas distintas que decir acerca de las palabras y las cosas, y la función de la literatura en todo ese embrollo. Como se ha dicho, en esta novela ocurre incluso que cada uno de los personajes, Avendaño y Carrizo, cree estar viviendo en una novela distinta: Avendaño en una novela picaresca, con sus planes de viajar hasta Zahara de los Atunes para encontrarse con toda la truhanería y pasar el verano; Carrizo, aunque en principio cree seguir la moda literaria de su amigo, después se da cuenta de que está en una novela distinta, al enamorarse desesperadamente de Constanza en la venta. Al final de la novela, se podría pensar que el triunfo de la tendencia idealizante ha sido total y completo. Tiene final feliz, anagnórisis inesperadas, encuentros de hijos perdidos al nacer y bodas generalizadas, que serán todos elementos característicos del género. Sin embargo, la interferencia con la novela picaresca no ha sido sin consecuencias, y también se apunta a una modificación de la estructura resultante, que proviene precisamente de una reflexión acerca del sentimiento amoroso y su lenguaje adecuado. En la pugna entre el hijo del Corregidor y Avendaño por conseguir los favores de Constanza, el primero está representado como el característico galán vacuo que utiliza el altisonante lenguaje del amor cortesano. A este respecto, la descripción que se realiza de la belleza deslumbrante de Constanza podría servir de prueba de la aparición de un nuevo ideal de belleza, que tiene como condición la desretorización extrema. El Barroco es sin duda una época de contrastes abismales. Ciertamente es la época en la que el arte emprende una máxima desvalorización de todo lo real y fugitivo, aniquilado por la presencia elusiva de una trascendencia tan anhelada como inaccesible. Pero también es la época en la que lo real se introduce por primera vez en el arte con todo su esplendor, de una manera que todavía resulta conmovedora.

Su vestido era una saya y corpiños de paño verde, con unos ribetes del mismo paño. Los corpiños eran bajos, pero la camisa alta, plegado el cuello, con un cabezón labrado de seda negra, puesta una gargantilla de estrellas de azabache sobre un pedazo de una columna de alabastro, que no era menos blanca su garganta; ceñida con un cordón de San Francisco, y de una cinta pendiente, al lado derecho, un gran manajo de llaves. No traía chinelas, sino zapatos de dos suelas, colorados, con unas calzas que no se le parecían sino cuanto por un perfil mostraban también ser coloradas. Traía tranzados los cabellos con unas cintas blancas de hiladillo; pero tan largo el tranzado, que por las espaldas le pasaba de la cintura; el color salía de castaño y tocaba en rubio; pero, al parecer, tan limpio, tan igual y tan peinado, que ninguno, aunque fuera de hebras de oro, se le pudiera comparar. Pendíanle de las orejas dos calabacillas de vidrio que parecían perlas; los mismos cabellos le servían de garbín y de tocas (1960, 928).

Ahora bien, el punto en el que la conexión entre Bandello y Cervantes es más directa y explícita, de acuerdo con la crítica, es precisamente en la problematización del marco narrativo, que Cervantes lleva a cabo de manera magistral en el díptico formado por los dos últimas novelas de su colección: «El casamiento engañoso» y «El coloquio de los perros».

Aquí volvemos a encontrar el recurso de proponer un narrador que asegura referir una conversación anterior, con una frase que recuerda a muchas de las de Bandello en situaciones semejantes: «todo lo tomé de coro, y casi por las mismas palabras que había oído lo escribí otro día, sin buscar colores retóricas para adornarlo, ni qué añadir ni quitar para hacerlo gustoso» (1960, p. 997). Sin embargo, como ha sido señalado muchas veces, Cervantes lleva este resorte ficcional muchísimo más lejos. Ocurre que el estatuto narrativo del «Coloquio» es trememente ambiguo, o más bien es directamente indescifrable: ¿Es una ficción del alférez Campuzano?, ¿Son Cipión y Berganza hijos de la Montuela, vueltos en perros por la Camacha? ¿Es todo un sueño de Cipión? Estas y otras dudas asaltan al lector durante la lectura, en parte porque el mecanismo metaficcional se rige por una lógica perversa en la que, cuando se comienzan a excavar subniveles narrativos, estos parecen multiplicarse y proliferar por sí mismos. En todo caso, lo cierto es que Cervantes no ofrece ninguna pista de cómo debe correctamente interpretarse la novela, se abstiene completamente de orientar al lector en una dirección o en otra, y con esto parece sugerir que realmente no existe ninguna salida más válida que otra en este laberinto de espirales que se entrecruzan. Se trata por tanto de una extraña «ejemplaridad», una ejemplaridad que no parece tener que ver con la indicación de pautas morales (salidas), sino con el borrado de las pistas y la construcción de mecanismos capaces de cuestionar el estatuto desde el que se enuncian. Y todo ello tanto más grave, por cuanto que se plantea en cierta medida como «marco pospuesto» de todas las novelas anteriores, cuyos personajes y escenas vuelven a desfilar más o menos desfigurados o irreconocibles en esta, contagiándose inevitablemente de su misma ambigüedad.

Tanto el «Casamiento» como el «Coloquio» tienen como tema central, incesantemente repetido con infinitas variaciones, el de la verdad. La verdad como tal y la verdad en literatura. Esta verdad parece solo poder comenzar a enunciarse en tanto que parodia. Todo empieza con el alférez Campuzano saliendo del hospital de Valladolid donde ha ido a curarse de unas bubas que le ha contagiado la pícara Estefanía. Campuzano pensaba engañar a Estefanía, pero lo cierto es que ha sido ella la que le ha convertido en objeto de burla, a pesar de que el viejo soldado da a entender que en cierto sentido la sigue amando. Es el esquema clásico barroco del desengaño, pero vehiculado a través de la parodia formal: no era una novela corta cortesana, era una novela picaresca cervantina. La respuesta de Cervantes al tópico neoaristotélico de la verdad y la verosimilitud de la poesía parece encontrarse más bien en el juego de las formas literarias y sus desplazamientos, y apuntar finalmente a una verdad propia de la literatura, que consiste exclusivamente en su constante puesta en cuestión. De hecho, lo cierto es que los personajes cervantinos se pronuncian con bastante claridad con respecto a todo ello,

como la hechicera Cañizares cuando dice: «porque todo lo que nos pasa en la fantasía es tan intensamente que no hay que diferenciarlo de cuando vamos real y verdaderamente» (1960, p. 1016). Y al final de la obra, el licenciado Peralta: «Aunque este coloquio sea fingido y nunca haya pasado, pareceme que está tan bien compuesto que puede el señor alferez pasar con el segundo» (1960, p. 1026).

Cervantes utiliza la novela picaresca y el modelo de Alemán de varias maneras en sus *Novelas ejemplares*. En «Rinconete y Cortadillo» parece servir como instrumento de la parodia; en «La ilustre fregona», sirve para desplazar la novela sentimental cortesana en una determinada dirección; algo semejante ocurre en «El amante liberal», una novela arrebatadamente idealista por muchos motivos, pero que cuenta con el procedimiento sorprendente de la evolución psicológica del personaje principal, Ricardo, que es un rasgo revolucionario también incipientemente apuntado en el *Lazarillo* y el *Guzmán*; pero es finalmente en el «Coloquio de los perros» donde el esquema de la picaresca confluyen con la ironización radical del marco narrativo para entregar un cuestionamiento radical del estatuto de la verdad.

Según Guillermo Carrascón, Bandello fue uno de los escritores de su época más congeniales con Cervantes: «entre los nombrados en el discurso prologal, el que más se parecía por consistencia, por intención artística y por sustancia diegética» (2014, p. 62). En particular, además de una modalidad de realismo atenta «a lo raro y maravilloso dentro de lo realista y cotidiano», según este autor, aquello que más aproxima a ambos, «la más trascendental coincidencia», es la decisión de eliminar el marco narrativo boccacciano y sustituirlo por «un magistral dispositivo de cajas chinas» (2014, p. 63).

A estos argumentos ha respondido en un artículo reciente Isabel Muguruza Roca, contestando en buena medida sus conclusiones. Según la autora, el uso que realiza Cervantes del marco narrativo en el «Coloquio» «confirma la ironía, el uso subvertido y paródico de la técnica y, en consecuencia, su deliberada negación» (2016, p. 99). Es decir, Cervantes no sigue a Bandello, sino que lo impugna: «El resultado de esta lección sobre el novelar, además de oponerse al marco decameroniano, nos muestra cómo la “intención artística” de Cervantes y su concepción de la narración estaban en las antípodas de las *Historias trágicas ejemplares* del Bandello franco-español» (2016, p. 99).

Creo que la disputa entre estos dos puntos de vista puede conciliarse fácilmente si tenemos en cuenta el hecho de la doble influencia de Bandello. Al igual que en el caso de Mateo Alemán, el Bandello que lee y admira Cervantes es el Bandello en lengua italiana. En este texto también pudo encontrar Cervantes numerosos elementos para «evitar cualquier tipo de dogmatismo estético e ideológico y para dar una visión de la vida y de la realidad en perspectiva múltiple y, en consecuencia, para azuzar la libertad interpretativa de los lectores» (Isabel Muguruza Roca, 2016, p. 100).

Cuando la novela corta aparece en España y se asienta como género central en el sistema literario español, entre los años 1615 y 1625, ya es un género antiguo. Por un lado, es un género de procedencia medieval (ejemplos, apólogos, flabiellas, etc.), además era uno de los componentes que integraban la novela pastoril (por ejemplo la historia de Silerio y Timbrio en *La Galatea*), y también había tenido una historia propia durante el siglo XVI, sobre todo con el éxito editorial cosechado entre las décadas de los setenta y setenta por Joan Timoneda, que luego fue barrido cuando editores y traductores vieron el filón comercial y comenzaron a publicar traducciones del italiano.

En gran medida, el movimiento de la novela corta hacia el centro del sistema de la prosa de ficción fue consecuencia de una reacción en contra de la novela picaresca, sobre todo en contra sus rasgos más característicos de realismo excesivo y el estilo oral. A partir de ellos, por contraste, comienza la novela corta a perfilar los que serán sus rasgos propios. Pero además la novela corta es un retorno a la tradición de la narrativa idealista del siglo XVI, según el esquema clásico «de tíos a sobrinos» estudiado por Shklovski. Ahora bien, en la literatura no existen repeticiones. La novela corta vuelve ciertamente a la narrativa idealista, pero para tomar de ella lo que le interesa, y dejar lo demás, lo que no le conviene. El proceso de herencia es también un proceso de transformación y modificación. La historia de la literatura, de acuerdo con Y. Tyniánov, no debe tener cometido encontrar la continuidad, una continuidad que es ilusoria y basada apenas en analogías superficiales, sino que debe tratar de explicar las rupturas, los saltos y las discontinuidades. Esto lo ha explicado con gran lucidez, para el caso que nos ocupa, Cristina Castillo Martínez:

«La impronta de la novela italiana ya estaba presente en la prosa de ficción española a fines del XVI, antes de que surgiese la novela corta. Ahora bien, cuando esta asume carta de naturaleza en el siglo XVII, se intensifican determinados motivos (...). Es entonces cuando el encorsetado idealismo del siglo anterior se resiente. El lector reclama nuevos espacios de ficción y la prosa pastoril sufre los embates de la nueva moda. No fue olvidada, pero sí subvertida (...). Aquellos escritores que buscaban novedad (...) vieron en la novela corta un cúmulo de elementos de los que nutrirse para remozar el género» (2013, p. 30).

Para hacerse hueco, la novela corta debía en primer lugar desplazar a la novela picaresca, y sobre todo el estilo oral que aquella tenía como principio constructivo. Esta operación se puede considerar que está en ciernes incluso desde muy pronto. Así ocurre en *El caballero puntual*, una novela de 1613 de Castillo Solórzano, que será uno de los autores más prolíficos de novelas cortas. *El caballero puntual* contiene determinados indicios del lugar hacia el que se dirige el género, e incluso es ya de tal manera que nadie, hasta donde sé, la ha considerado como una novela picaresca. La novela narra las peripecias de un joven huérfano de origen humilde para hacerse pasar por un caballero noble en la corte. Con

esto ya vemos que los rasgos del origen ignominioso y la burla de agresión social no pueden explicar enteramente la constitución del género picaresco, y el autor solo los utiliza como modo de legitimar su propuesta y hacerla aceptable para los lectores. En cambio, lo más característico de esta novela es la eliminación absoluta de todo vestigio de oralidad estilística, la complejización de la intriga de enredos y la consecuente preocupación por la cuestión del disfraz y la identidad. Estos son tres rasgos fundamentales de la novela corta en España.

En primer lugar, en efecto, la novela corta excluye cualquier atisbo de oralidad en la literatura. O más bien, no es que desaparezca siempre y en todos los casos, pero sí al menos que a partir de ahora aparecerá en el lugar que le corresponde, de acuerdo con la doctrina retórico-horaciana del decoro. En general, los personajes de las novelas cortas hablan siempre de acuerdo con los más exquisitos principios del decoro literario, que impone que los personajes nobles y los sentimientos sublimes, como es el amor (que impregna cada página de estos textos), deben expresarse en un lenguaje de calidad, ornamentado y elaborado. En esto no hay que ver ninguna crítica ni ninguna valoración negativa. El lenguaje idealizado cortesano no es una manipulación (no más que otros), no oculta simplemente una realidad que no se desea conocer. No solo. También ofrece una nueva visión positiva de las relaciones y de la dignidad espiritual humana, que se encuentra a años luz de la que ofrecían las novelas picarescas. Como explica Margot L. Bernardo en un libro deslumbrante, que habría que tomar como modelo de qué es ofrecer una explicación histórica de las formas literarias y de las relaciones entre literatura y vida, el lenguaje idealizado es «una manifestación esencializada del sentimiento (...) la expresión trabajada a la que se asciende por vía de un refinamiento espiritual» (2001, p. 62). Es decir, la novela corta ofrecía modelos de conducta y de construcción de la subjetividad que apelaban muy directamente a la sensibilidad de sus lectores, y abría a la percepción nuevos ámbitos del mundo y de las relaciones personales. Por eso tuvo un éxito tan extraordinario.

Ahora bien, no creo que se pueda identificar el lenguaje idealizado como principio constructivo de la nueva modalidad narrativa. El principio constructivo de la novela corta, aquello en lo que recae por entero su identidad formal diferencial, se encuentra más bien en el rasgo de complicación y artificiosidad exacerbada de la trama. Una novela corta es siempre imposible de resumir, no tiene una estructura lógica subyacente, que es lo que en los estudios narratológicos se denomina «historia». Son novelas que ocurren por entero en la superficie narrativa, tienen también un «siuzhet fuera de la historia», pero de una manera completamente distinta. O más bien, existe una historia: los dos amantes, jóvenes, nobles y adornados de todas las perfecciones, se enamoran y al final se casan, después de superar algunos obstáculos y pasar algunos peligros. Sin embargo sobre este entramado simple se abigarran desafortunadamente una multiplicidad de episodios, hilvanados por todos los mecanismos imaginables del azar y la casualidad, que funcionan a modo de «retraso narrativo», que es lo que estos autores confunden con la noción de unidad dramática aristotélica.

Así, por ejemplo, si tomamos «El amante liberal» de Cervantes, o «El amor en la venganza», o «El socorro en el peligro», ambas de la recopilación *Tardes entretenidas*, de Castillo Solórzano, o tantas otras, encontraremos una multiplicidad descabellada de episodios que se acumulan, naufragios, piratas berberiscos, disfraces, huidas, prisiones, encuentros casuales, billetes amorosos que se pierden, que se cruzan, que se entregan por accidente a quien no corresponde, precipitando acontecimientos funestos, galanes que se disfrazan de bandoleros, galanes que se disfrazan de ermitaños, galanes que se disfrazan de pastores, galanes que marchan a Flandes aquejados por la desesperación amorosa, y por el camino se encuentran con damas disfrazadas de galanes, con tormentas, con damas que fueron robadas al nacer y que después de muchos años son reconocidas por sus padres, por sus hermanos, por sus criadas, gracias a un anillo, a una carta, a una señal en el cuerpo, e invariablemente todo acaba con un final feliz en el que todas las piezas encajan y quedan en su sitio. Y todo ello en narraciones que por lo general son bastante breves, al menos en comparación con el modelo de las novelas bizantinas tradicionales, y que parecen estar construidas de acuerdo con una lógica desaforada que dicta que, cuanto más enrevesado, tanto mejor.

Resulta evidente que todos los motivos y episodios de esta materia narrativa provienen de varias tradiciones. De la novelística italiana, de la novela bizantina, de la tradición folclórica, de la comedia contemporánea, de la novela pastoril y sin duda de otras. La novela corta es un género extremadamente acogedor en este sentido. Pero lo que es característico de ellas es que todos estos materiales están ahora como metidos a presión, formando una maraña inextricable, en la que se acumula enredo sobre enredo. El difícil arte del escritor está en urdir una trama máximamente compleja que sin embargo no llegue a romperse. Si se puede hablar en general de «valor literario», lo cual es dudoso, al menos sin tener en consideración el contexto evolutivo en el que aparecen las obras, el valor de este tipo de ficción novelesca recae en esta «dificultad vencida».

A este respecto, quizá merece la pena mencionar que el «honor» no es de ningún modo un tema importante de estas novelas. Como vieron bien los formalistas rusos, la literatura no tiene «temas». Los llamados temas o bien son componentes del mecanismo literario, o bien son elementos extrínsecos a la obra, y que corren el riesgo de arruinarla y que en todo caso hacen del arte algo «fácil» y ya conocido. Esto se puede ver inmejorablemente en el caso de la novela corta del XVII. Aquí no nos interesa si la cuestión del honor era o no era una preocupación aberrante y obsesiva de los españoles del XVII, que probablemente lo era. Existen muchas preocupaciones urgentes en el seno de una sociedad que, precisamente por ello, no llegan a obtener nunca tratamiento literario. Y en todo caso lo que nos interesa como estudiosos de la literatura es precisamente el tratamiento literario del honor, cómo el honor se convierte en forma, entendida en sentido amplio. Y, en efecto, el honor se revela como un componente fundamental del mecanismo enloquecido que rige estos textos. Es el resorte que pone en movimiento todo el juego literario, aquella fatalidad que separa a los protagonistas y que al

final, resueltos todos los obstáculos que eran en realidad aparentes, permite el final feliz. Por lo demás, es interesante que en estas novelas el honor no suele ocultar su carácter de mero resorte narrativo y motivación extrínseca de todas las complicaciones. Los amantes siempre son «iguales en estado y más en voluntad», como Dorido y Clorinia del Guzmán, precisamente por el imperativo del decoro que impide que desechos humanos como la Celestina, Pármeno, Guzmanillo, el ciego o el hidalgo empobrecido, vuelvan a ocupar un lugar protagonista. Deberían poder casarse, y nada en realidad impide que lo hagan, porque ni siquiera no están interesados en el amor sensual, pero entonces no habría novela. Algo debe intervenir que aleje la consumación de los amantes, sin hacerla imposible en algún tiempo futuro. Y este algo es la mayoría de las veces el honor ultrajado de alguien.

El principio constructivo de la novela corta, que subordina a los otros elementos, como el lenguaje idealizado, la representación del espacio y el tiempo, o la utilización diversa y disputada del marco narrativo decameroniano, es el del máximo artificio de la intriga superficial. Ahora bien, con esto estas novelas conseguían también vehicular una visión de la realidad profundamente barroca, distinta de la que ofrecía la novela picaresca, pero que igualmente encandiló a los lectores. Estos laberintos narrativos presentaban una visión del mundo como laberinto incomprensible, como un caos ajeno y opaco, bullente de motivaciones e intereses encontrados, en el que sin embargo cabía esperar un final favorable de todos los conflictos y obtener una recompensa a todas las ofensas a la virtud.

Como hemos mencionado ya, en esta época la influencia de los *novellieri* italianos impacta con toda plenitud. Los prólogos de los autores españoles están llenos de reivindicaciones nacionalistas de que sus obras no son traducidas ni copiadas de los autores transalpinos. Pero, como dice Daniel Fernández Rodríguez: «nadie puede explicar la literatura del siglo de oro sin hacerse cargo de la impronta de los *novellieri*» (2016, p. 53).

De entre todos ellos, según el inapreciable estudio de Guillermo Carrascón, existen datos para afirmar que «Matteo Bandello fue el más leído y estimado por los españoles después de Boccaccio y el que mayor número de argumentos proporcionó a nuestros dramáticos» (2014, p. 53).

Ahora bien, como hemos dicho desde el principio, lo que nos importaba considerar en nuestro breve estudio es la índole y los cauces principales de la influencia de Bandello. A partir de lo que ha sido sucintamente dicho sobre la estructura literaria de la novela corta del XVII, pienso que podemos concluir que en ella está ausente la impronta del Bandello original, o al menos en mucho menor grado de lo que veíamos para los autores de la generación anterior. En cambio, para autores como Castillo Solórzano, Salas Barbadillo, María de Zayas, Lugo y Dávila, el Bandello que cuenta es sobre todo el de la traducción franco-española, del que toman los elementos de la truculencia de las tramas, el estilo elevado y la intención moralista y didáctica (en los prólogos).

Es decir, creo que finalmente estamos en disposición de confirmar las conclusiones compartidas por la amplia mayoría de los estudiosos. En nuestro estudio hemos confirmado que, en el surgimiento de la novela corta en España, la mayor importancia recae en la traducción franco-española de las obras de Bandello, mucho más que en la influencia directa del texto original. Sin embargo, estamos obligados a hacer la salvedad de que esto mismo no es aplicable para la primera generación de escritores barrocos.

6

Para analizar la influencia de la obra de Matteo Bandello en la narrativa española del XVII ha sido necesario tomar en consideración la diacronía de las formas narrativas del periodo. Fuera de esta contextura histórico-dinámica, como explica el formalismo ruso, es imposible aprehender la significación real de un fenómeno literario, aquello que Yuri Tyniánov denomina su «significación evolutiva».

En nuestro breve repaso hemos encontrado que la prosa de ficción del siglo XVII recurre a Bandello de dos maneras distintas, que se suceden en el tiempo. Los autores de la primera generación barroca, como Mateo Alemán y Miguel de Cervantes, leen a Bandello en su lengua original y meditan largamente las posibilidades dialogísticas que les ofrece el dispositivo textual creado por el italiano, que después adoptan de modos distintos en sus obras. Otra vez, no se trata de que Bandello provoque la aparición de la novela picaresca, o de la novela corta cervantina, sino de que fue uno de los elementos o modelos que favorecieron que llegase a aparecer.

En un segundo momento, durante las décadas treinta y cuarenta, además de un cambio generalizado en el clima ideológico, encontramos una cierta fatiga respecto de un procedimiento literario ya automatizado, y que además siempre fue visto con cierta desconfianza por parte de las élites letradas. En este momento, ya adentrados en el pleno barroco, el artificio formal deja de ser un modo de reflexionar sobre el estatuto ontológico de la realidad, como era en Cervantes, y se convierte en un fin por sí mismo. La novela corta es el género narrativo que encarna este principio de artificiosidad en el ámbito de la prosa. A este cambio de orientación literaria le corresponde un cambio en la interpretación y recepción de Bandello, y se prefiere la traducción franco-española al texto original italiano.

Todo indica que en los estudios literarios y en los estudios de traducción conviene la adopción metodológica de la diferencia apuntada por Tyniánov entre los términos de «génesis» y «evolución». El ámbito de la génesis lo ocupan todos los elementos extrínsecos a la obra literaria y que rodean su aparición, como la psicología del autor, la nación, la ideología del periodo, e incluso el mercado y las instituciones literarias. La evolución se refiere a los componentes formales intrínsecos de la obra,

forzosamente aprehendidos en su dinamismo conflictivo, a partir de las radicales consecuencias del principio de la «desautomatización» como esencia antinómica de lo literario. Los componentes de la génesis pueden entrar a formar parte de la evolución, pero forzosamente pasando por algún tipo de adaptación formal, que siempre cabe desvelar.

Los trabajos de los formalistas rusos albergan una multitud de extraordinarias indicaciones acerca de la cuestión traducción literaria, a las que todavía no se ha prestado atención suficiente. En nuestro breve estudio hemos refrendado algunas de las precisiones planteadas por estos autores. La decisión de traducir un autor u otro, y la manera particular en la que la obra se traduce, no son resultado de la decisión de un sujeto particular, sino que están condicionadas por la situación objetiva del sistema literario de llegada, que impone siempre de un modo u otro sus necesidades funcionales a la obra que acoge. Es una necesidad de la época, que necesita procurarse los materiales que necesita para moverse en una determinada dirección, y los encuentra indefectiblemente, o bien los inventa. El Bandello de la novela picaresca sería un caso de «hallazgo»; el Bandello de la novela corta del XVII sería un caso de «invención». Aunque no cabe duda de que, de acuerdo con las tesis formalistas, todas las traducciones son en mayor o menor grado un caso de invención.

Finalmente, para concluir, y aun a riesgo de repetirnos un tanto, nos gustaría mencionar brevemente algunos otros puntos en los que encontramos que la aplicación de las tesis del formalismo ruso respecto de la traducción podría ser enriquecedora en el tratamiento del valor de la traducción en el Siglo de Oro.

Como hemos mencionado, los *novellieri* italianos conforman por sí mismos un episodio autónomo de la historia de la literatura española. Entre las décadas de 1580 y 1590, las traducciones de autores transalpinos constituyen el fermento indispensable sobre el que después aparecerán las *Novelas ejemplares*, primero, y poco después todo un género de producción propia, lamentablemente poco estudiado todavía, pero que tuvo una importancia fundamental en su contexto. Este es simplemente un dato más, entre muchos otros, que ponen en duda la posibilidad de que exista una «historia de la literatura nacional», considerada fuera de sus relaciones con las literaturas en otras lenguas y el intercambio constante con ellas. El episodio de la influencia de los *novellieri* en España nos recuerda una vez más la necesidad de tratar siempre la historia de la literatura desde un punto de vista comparativo, que ponga en el centro de su interés el fenómeno de la traducción, considerado de la manera más amplia posible. En este sentido, nos parece que una noción de rendimiento excepcional podría ser la de la «desautomatización» shklovkiana, que nos parece apuntar hacia una vasta energética de la escritura en la que las fronteras nacionales ocuparían un lugar irrelevante. Ayudaría a derribar de una vez por todas los vínculos entre nación y literatura, que todavía con demasiada frecuencia forman parte tanto de los programas académicos de estudio como de nuestras ideas inmeditadas acerca de lo literario.

En segundo lugar, las conclusiones obtenidas por la crítica en relación con el fenómeno de la traducción de Bandello y de los novellieri en España nos parece que podría constituir un interesante capítulo de la historia de la traducción concebida como manipulación literaria, en el sentido que da a este término un autor como Theo Hermans. Este capítulo ya ha sido en parte esbozado en los trabajos mencionados de Soledad Arredondo o David González Ramírez, entre otros. Estos estudios documentan suficientemente que estas traducciones fueron ejercicios de adaptación, de acuerdo con intereses precisos aunque en ocasiones contrapuestos, en los que se mezclaban en diversos grados los presupuestos estéticos con los afanes crematístico-comerciales y los límites que imponía la censura eclesiástica, para dar lugar a producciones literarias surgidas como resultado de todas esas tensiones. En conjunto, conforman un caso de estudio delimitado y que podría revestir un extraordinario interés para esta línea de estudios sobre la traducción.

Finalmente, el caso de Bandello también ofrece perspectivas interesantes sobre lo que podríamos denominar como la posibilidad de una lectura histórica de los textos literarios que pretendiese dar cuenta de su significado estable y definitivo. El caso de Bandello demuestra que un mismo autor y una misma obra tiene funciones distintas (y por tanto, significados distintos) en dos momentos distintos de la evolución de un mismo sistema literario, incluso muy próximos en el tiempo. Además nos permite comprobar una vez más hasta qué punto una traducción es siempre la cristalización lingüística de una determinada interpretación histórica. Traducciones sucesivas de una misma obra a lo largo de la historia son pues la encarnación múltiple de un significado en constante mutación, y que cada vez impacta de manera diversa sobre el contexto histórico-literario.

Una vez más, encontramos que el formalismo ruso fue pionero en sus concepciones acerca de la inestabilidad esencial del significado de las obras literarias. Este es uno de los puntos en los que se ve más radicalmente la dramática inadecuación de las interpretaciones canónicas que han intentado reducir al formalismo a la mera condición de precedente ofuscado del estructuralismo. Las relaciones entre formalismo y estructuralismo, a pesar de posibles coincidencias terminológicas superficiales (nunca desinteresadas), deben ser conceptuadas como de conflicto radical de sus asunciones más básicas. A partir de la impronta nietzscheana, el formalismo ruso diseñó una estética radicalmente histórica y antiesencialista. Una de las consecuencias es la de la necesidad de un estudio de la historia literaria de tipo «arqueológico», que ponga de manifiesto las valoraciones cambiantes y la significación funcional en cada momento. Como dice en algún momento Tyniánov, no la verdad de Pushkin, sino el Pushkin de Nekrásov, el Pushkin de los Simbolistas, etc. O, como dice Cervantes: «Digo, pues, que el verdadero sentido es un juego de bolos, donde con presta diligencia derriban los que están en pie y vuelven a alzar los caídos» (1960, p. 1020).

En esto el formalismo demuestra tener más estrechas afinidades con la deconstrucción derridiana y la escuela del New Historicism que por ejemplo con la teoría de los polisistemas. Si bien tenemos que

reconocer a I. Even Zohar el intento de restitución científica del formalismo ruso, en un texto suyo de finales de los años sesenta de fundamental importancia en la historia de los estudios de traducción, en el que intentaba romper con el excesivo estaticismo idealista del estructuralismo, no es menos cierto que el modelo de los polisistemas vacila en llegar hasta las últimas conclusiones, y no deja de plantear ciertos reparos a la disolución extrema de las categorías de análisis literario tradicional que plantea el formalismo, y muy especialmente a la anegación del significado literario en sus sucesivas interpretaciones históricas. Por su parte, se da la circunstancia de que el mismo Derrida, en sus textos sobre obras o autores literarios, nunca aplicó sus ideas acerca de la estructura diferencial del significado al ámbito específico de la forma. Es algo sin duda de lamentar, por mucho que el autor tuviese poderosas razones para ello. Pero también indica que existe un camino por el que avanzar.

Referencias bibliográficas

- Arredondo, Soledad (1989). «Notas sobre la traducción en el Siglo de Oro: Bandello franco-español». En LAFARGA, F. *Imágenes de Francia en las letras hispanas*. Barcelona: Promociones y publicaciones universitarias.
- Bernardo, Margot L. (2001). *Crisol de amantes. El billete amoroso en el Siglo de Oro*. Madrid: Fundamentos.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando (1992). *El concepto de género y la literatura picaresca*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- Carrascón, Guillermo (2014). «Apuntes para un estudio de la presencia de Bandello en la novela corta española». En *Edad de Oro*, XXXIII (2014), pp. 53-67.
- Carrascón, Guillermo (2016). «Otra vez sobre Bandello y Lope». En FUNES, Leonardo (Coord.) (2016). *Hispanismos en el mundo. Diálogos y debates en (y desde) el Sur*. Buenos Aires: Miño y Ávila Editores.
- Castillo Martínez, Cristina (2013). «Novela pastoril y novela corta: cruce de caminos». En CALDERÓN, Isabel, CARO BRAGADO, David, MARÍN MARTÍNEZ, Clara y RODRÍGUEZ DE RAMOS, A. (eds.). *Los viajes de Pampinella: Novella y novela española de los Siglos de Oro*. Madrid: Sial. Pp. 225-236.
- Cervantes, Miguel de (1960). *Obras completas*. Madrid: Aguilar.
- Foti, Vittoria (2010). «Relecturas del *Decamerón* y el *Amadís de Gaula* en Matteo Bandello». En *Cuadernos de Filología Italiana*, Volumen Extraordinario, pp. 29-41.
- González Ramírez, David (2011). «En el origen de la novela corta del Siglo de Oro: los novellieri en España». En *Arbor*, vol. 187-752, Noviembre-Diciembre, pp. 1221-1243.

- Fernández Rodríguez, Daniel (2016). «La difusión y recepción de las novelas de Agnolo Firenzuola en el Siglo de Oro». En GRAZIANI, Andrea y VUELTA GARCÍA, Salomé. *Traduzioni, Riscritture, Ibridazioni. Prosa e teatro fra Italia, Spagna e Portogallo*. Florencia: Leo S. Olschri Editore. pp. 53-61.
- Muguruza Roca, Isabel (2016). «Las traducciones de los novellieri en las Novelas Ejemplares: Cervantes frente a Bandello y la negación del modelo italiano. En GRAZIANI, Andrea y VUELTA GARCÍA, Salomé. *Traduzioni, Riscritture, Ibridazioni. Prosa e teatro fra Italia, Spagna e Portogallo*. Florencia: Leo S. Olschri Editore, pp. 91-102.

