

INTRODUCCIÓN

«De los entremeses [...] no se puede hablar sin rubor, porque todos están llenos de indecentes porquerías, de chistes y cuentos indignos de tabernas y bodegones»: así se expresa el padre Ignacio de Camargo a la hora de manifestar su posición con respecto al teatro breve del Barroco español¹. Si por un lado no extraña la severidad con que el jesuita ahonda en esta tipología dramática —al compaginarse con el sinfín de ataques que el entremés ha cosechado entre los moralistas y los sermoneadores del Siglo de Oro—, por otra parte la invectiva de Camargo se vuelve sumamente interesante para el presente trabajo, al desvelar de manera indirecta una tendencia a la combinación de géneros literarios que se manifiesta en una estrecha relación entre las piezas teatrales breves y el cuento. La supuesta inmoralidad del género, para el religioso, entroncaría en parte con las historias que el entremés reintegra a partir de un repertorio de relatos cortos de índole diferente («chistes», «cuentos») y que encuentran su canal de difusión en los ambientes sórdidos de las capas populares y del hampa («tabernas y bodegones»). Estamos ante la compenetración de dos géneros —el cuento, por un lado, y el entremés, por otro— que el padre Camargo vitupera con vehemencia por la desenvoltura expresiva que estas piezas manifiestan con respecto al paradigma moral de la época: el entremés, ya de por sí ilícito, se carga entonces con la condición de impudicia con que se mira a la narración breve².

¹ Citado en Cotarelo y Mori, 1904, p. 124.

² El descrédito en que se tenía al cuento se deriva en parte de «su humilde linaje, como claramente lo daba a entender Gracián Dantisco en su *Galateo español*, cuando, al hacer sinónimas las voces *cuento* y *novela*, pone el cuento en bocas bajas y viles, como truhanes, graciosos y chocarreros, gentecilla, en fin, mal mirada y ruin» (González de Amezúa, 1956, p. 353).

Pero no es solamente el cuento evocador del folclore y de la imaginación popular, al que apunta de forma exclusiva el religioso, el que deja su impronta en las piezas entremesiles; asimismo, la fluidez con que la narrativa breve se integra en el teatro no es específica de esta tipología genérica. Conviene recordar que el vínculo entre el cuento —folclórico y literario— y el entremés se alimenta de una praxis que, en palabras de Huerta Calvo, «se remonta al origen mismo de los géneros»³. Se trata de una dependencia que encuentra su razón de ser en la convergencia del propósito lúdico en la escritura cuentística, así como en la dimensión performativa de estas piezas teatrales. Ya desde las farsas —paradigma genérico al que se remontan, entre otras, las fórmulas breves del teatro áureo— es fácil detectar la resonancia, en términos temáticos, de los relatos cortos, al proporcionar estos últimos materiales y argumentos que reiteran el motivo del engaño (la *beffa*) y ofrecen una muestra de erotismo desbordante que colisiona con la moral dominante.

Tomando prestado un concepto que Réy-Flaud acuña para fijar la esencia de la farsa, podemos definir el entremés como una «máquina de la risa»⁴: la comicidad es el objetivo último al que aspira, y en los relatos breves encuentra un terreno fértil en que abastecerse de temas y motivos que poseen un temperamento afín, aunque, según veremos, la transferencia de material de un género a otro conlleva una serie de alteraciones que se producen en varios niveles de la *factio*. En efecto, pese a que la brevedad estructural y el espíritu jovial que comparten el cuento y el entremés amparen y faciliten su interconexión, por otro lado cabe subrayar que el mecanismo performativo del segundo implica, entre otros, la subordinación de la acción al contexto cómico, a la vez que los personajes se enclaustran en esquemas preconstruidos en que se diluye todo rasgo individual. En una construcción mecanizada de esta índole, el relato mismo adquiere por tanto nueva significación.

Para el presente estudio, el examen del fructífero diálogo entre la cuentística y el entremés se ha circunscrito al cuento de orden literario y, en particular, a los relatos cortos de ascendencia italiana: la *novella*. Desde principios del siglo xx se señalan tímidos antecedentes críticos orientados a la observación de la huella que el cuento *more* italiano ha dejado en los géneros breves del teatro del Siglo de Oro, especialmente por lo que respecta al entremés. Un interés que, paulatinamente, ha

³ Huerta Calvo, 2012, p. 159.

⁴ Réy-Flaud, 1984.

desembocado en las últimas décadas en investigaciones que profundizan en la cuestión: el objetivo es el de revelar la efectiva reverberación del fenómeno apuntando a las dinámicas socioculturales, literarias y morfológico-estructurales que afloran como consecuencia de esta comunicación entre las obras. A la hora de sondear la cuestión, de hecho, hay que tomar en cuenta, ante todo, unos factores a la vez genológicos y culturales, afincados en una tipología de comunicación que no se da exclusivamente entre géneros diferentes, sino también entre literaturas y épocas distantes. Las *novelle* que he analizado y confrontado con los textos entremesiles han de asociarse a un período de tiempo que va desde los albores del género, con el paradigma boccacesco, hasta la fijación estética de este en la época humanista. Ni que decir tiene que en este lapso temporal, la *novella*, pese a mantener sus peculiaridades genéricas, modifica su aspecto primordial, en términos estructurales e interpretativos, acomodándose al contexto de pertenencia. En el tránsito al ámbito entremesil, sin embargo, las discrepancias se anulan en pro de una estética que se rige en la preeminencia de la acción farsesca y que supedita la intriga, los personajes y hasta la coherencia semántica a la transmisión de un mensaje meramente trivial y jocoso.

Otra cuestión a la que se prestará atención es la dimensión sociológica de un fenómeno de contacto intercultural que se produce como consecuencia de una serie de factores, internos y externos a la dinámica española, y que hacen posible este flujo de material literario. Considérense al respecto tanto la vehemencia de las relaciones político-culturales entre Italia y España a lo largo de los siglos XVI y XVII —y que, por ende, facilitan la difusión de la tradición cuentística en su fase de plenitud de una península a otra—, así como la acción programática de libreros y editores españoles que operan a modo de mediadores culturales, consolidando la circulación de la narrativa breve italiana frente a un interés paulatino por parte de los lectores. El renombre de estos relatos, de hecho, se vuelve indispensable para que, en un segundo momento, se produzca una etapa de asimilación de las historias, reincorporándolas en un ámbito propio de la dramaturgia ibérica como el entremés.

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. En este sentido

se rechaza la imagen de la obra como ente inalterable y estático para dar cabida a la idea de una malla de relaciones textuales subterráneas que desvelan la permeabilidad de un texto a acoger un sinfín de citas, conscientes e inconscientes. Precisamente la metáfora del mosaico, a mi modo de ver, es la más idónea para reflejar el proceso combinatorio que atañe a este fenómeno de comunicación entre los textos. Las teselas representan los varios componentes que completan el género entremesil y que proceden de tipologías textuales y expresiones literarias previas (farsas, mimos, *commedia dell'arte*, fiestas carnavalescas, tradiciones populares, comedias) que junto a la *novella* se combinan esfumando su entidad individual para cobrar un sentido nuevo en el conjunto.

Desde esta 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. Sin contar con que, según se verá, en ocasiones el canal de fluencia no es directo, sino que se ve mediado por unos contactos transversales (los que he identificado como *intermediarios literarios*) que, a su vez, participan de la alteración de un determinado relato. De modo que, en este diálogo intertextual, adquiere una significación especial la dimensión de la recepción, en tanto que el contexto cultural del receptor y su participación en la comprensión de un cuento determina toda una serie de transformaciones a varios niveles textuales en el momento en que este se reelabora en un nuevo ámbito literario.

Cinco secciones integran el presente trabajo, la primera de las cuales representa un recorrido por la *novella*, ciñendo el ámbito de estudio al cuento en sí y descartando otras fórmulas de narración afines como la facecia, desechada por sus divergencias y peculiaridades estéticas que conllevan un tratamiento diferente de la materia argumental en su transposición al género entremesil. Una vez fijadas las coordenadas para la definición del género, he profundizado en su evolución en la España del Siglo de Oro, identificando tres momentos clave que sintetizan este fenómeno y que arrancan en los primeros contactos con los textos originales, especialmente el *Decameron*, filtrado en el territorio ibérico ya en época temprana. La lectura de estas obras genera un interés paulatino por el género que desemboca en una segunda fase marcada por

las traducciones al castellano de *novellieri* como Boccaccio, Bandello, Giraldo Cinzio, Straparola. La tercera y última etapa, en cambio, se relaciona con la asimilación plena de la narración breve de origen italiano: es un estadio que aglutina una propuesta de orden estético (a través de una tentativa de dignificación del cuento manifiesta en las reflexiones de Lugo y Dávila), y otra de carácter literario (mediante la integración de argumentos y estructuras que los prosistas y los dramaturgos españoles asimilan a partir de la *novella*).

El segundo capítulo atiende a la metodología de investigación a la que me he acogido para el estudio de la relación *novella*-entremés, y cuyo punto de arranque se halla en la teoría de la *intertextualidad* de Kristeva. En este sentido se desmantelan las posturas críticas previas que apuntaban al concepto de *imitación* o *influencia*, para reemplazarlas con la idea de *intertexto*. Se trata de una variación especialmente provechosa desde el punto de vista metodológico, en tanto que implica apartarse de la noción del texto como elemento *per se*, cerrado y aislado de todo lo que lo rodea, para asumir la idea de una obra como ente vivo, en un diálogo interno entre manifestaciones literarias diacrónica y sincrónicamente distantes.

A partir del tercer capítulo se da comienzo al estudio de los textos bajo la óptica de la *intertextualidad*. En este sentido, el análisis no apunta a la determinación de la *fuentes* para cada obra entremesil examinada, sino que, una vez reconocida la vinculación con la novelística italiana, se dará preeminencia al *tema* novelístico y a su resemantización en el tránsito a través de contextos literarios distintos. No se pretende indicar la mayor o menor adherencia a la fuente, sino que el objetivo es el de llevar a cabo un análisis de temas procedentes de *novelle* italianas matizando los mecanismos de descodificación que esos temas padecen como consecuencia de la transmisión literaria. Mirando al entremés, por ende, se pondrá en evidencia el *dialogismo* de los temas novelísticos con el nuevo contexto literario en el que se insertan y, a la vez, con los contextos literarios anteriores en el caso de transmigraciones temáticas vinculadas con los *intermediarios*.

Los textos entremesiles se han clasificado según las tres categorías de intertextualidad que he podido reconocer en ellos. El primer nivel se corresponde a un grado alto de dialogismo intertextual, que se produce a raíz de una elevada apropiación de la fábula y de la intriga de una *novella* en un determinado entremés, pese a que ambas puedan padecer alteraciones; el segundo grado, o medio, se evidencia en el momento en

que la absorción parcial de la materia novelística se reintegra de forma asimismo parcial en la pieza teatral; el último grado, el mínimo, se da cuando la conexión entre las obras se circunscribe a una afinidad temática, o bien a la compenetración de unos pocos detalles (argumentales, episódicos, expresivos) que no determinan la evolución de la acción en el texto entremesil aunque contribuyan a calificarla. A partir de esta clasificación taxonómica, los tres capítulos se fundamentan en un estudio pormenorizado de esos textos que han revelado la presencia de elementos cuentísticos de ascendencia italiana. Se trata del resultado de un examen contrastivo entre el repertorio novelístico (comprendido en el lapso de tiempo que va desde la Edad Media hasta el Renacimiento) y un corpus de centenares de piezas teatrales que proceden de las recopilaciones impresas y manuscritas de teatro breve, de las colecciones impresas de novelas o comedias que incluyen textos entremesiles, y de algunos entremeses sueltos impresos y manuscritos. Los datos deducidos, como es de esperarse, han puesto en evidencia una presencia mayor en el panorama entremesil de las colecciones de Boccaccio y de Bandello, a las que dedico respectivamente los capítulos tercero y cuarto.

El análisis, además, revela otro aspecto interesante relacionado con la recepción de la novelística italiana en España y que entronca con los cuentos procedentes de autores que no se han entregado *ex profeso* al arte de novelar, pero que de alguna manera se han arrimado a esta tipología textual incorporando relatos en sus obras. En el Quinientos, en efecto, la *novella* consigue desvincularse del paradigma al que se vio sometida desde sus orígenes —circulando exclusivamente como parte integrante de las colecciones, o en forma de sueltas— y pasa a contagiar otros géneros literarios como la tratadística, la epistolografía, el poema caballeresco. Al parecer, incluso estos relatos integrados en tipologías textuales distintas ejercen un ascendiente en el entremés: en especial, el estudio contrastivo ha probado la dependencia de algunos textos entremesiles y un cuento incluido en *Il Cortegiano* de Baldesar Castiglione y otro presente en el *Mambriano* de Francesco, el «Ciego de Ferrara», que serán objeto de análisis en el quinto capítulo.

Con el apéndice final que completa este estudio se ofrece una tabla recapituladora de las obras objeto de análisis comparativo: para cada entremés examinado se incluye su localización en ejemplares del xvi y xvii (y en algunos casos del xviii), con qué *novella* o combinación de *novelle* se relacionan estas piezas teatrales, el grado de intertextualidad

que mantienen, así como la indicación de los eventuales intermediarios literarios que patrocinan el tránsito de la narrativa italiana al entremés.

Lejos de considerarse como un examen definitivo de la correlación entre la *novella* y el entremés, este estudio representa solamente un punto de partida para la definición de una historia incipiente y que en un futuro podrá enriquecerse con nuevas aportaciones que completen este primer esbozo de la cuestión. Frente a la ausencia de estudios sobre el vínculo entre el cuento breve de origen italiano y el entremés, la utilidad de este trabajo ha de adivinarse en la posibilidad de ofrecer una nueva clave de lectura para el intercambio literario que se produce entre España e Italia durante el Siglo de Oro.