

La ejemplaridad de las fuentes italianas en Matías de los Reyes

LEONARDO COPPOLA

Università degli Studi Gabriele D'Annunzio · Chieti - Pescara

Resumen

Un rasgo recurrente en la novela de los siglos XVI y XVII es la fusión de distintas fuentes, favorecida por la permeabilidad del género narrativo. De entre todas ellas, conviene destacar el uso de los *novellieri*, motivo por el que no extraña la presencia de textos italianos en las obras de Matías de los Reyes. Esta situación es la que se da en las *novelle* aisladas del *Curial del Parnaso* y las que se integran dentro de la narración más larga de *El Menandro*. Este artículo aborda, por un lado, las fuentes empleadas por Matías de los Reyes y, por el otro, el estudio de su conjunto unificador ejemplar, identificable con la sociedad y la cultura castellana.

Palabras clave: *novellieri*, Matías de los Reyes, *Curial del Parnaso*, *El Menandro*, ejemplaridad

Abstract

A recurrent feature in the novel of the sixteenth and seventeenth centuries is the fusion of different sources, favoured by the permeability of the narrative genre. Among all of them, it is worth highlighting the use of *novellieri*, which is why we have the presence of Italian texts in Matías de los Reyes' works. This situation is given in the isolated short novels of the *Curial del Parnaso* and in those that are integrated into the novel of *El Menandro*. This article addresses, on the one hand, the sources used by Matías de los Reyes and, on the other hand, the study of its exemplary unifying set, identifiable with society and Castilian culture.

Key words: *novellieri*, Matías de los Reyes, *Curial del Parnaso*, *El Menandro*, exemplarity



1. LA IMITATIO ITALIANA

Al menos desde la aparición de las *Novelas ejemplares*, de Cervantes, hasta los *Cigarrales de Toledo* (1624), de Tirso de Molina, se volvió a manifestar otra vez el interés por Boccaccio como influencia imprescindible en las novelas cortas, en los romances y en las comedias¹. En este año de 1624 aparece también el *Curial del Parnaso*, de Matías de los Reyes, su primera obra narrativa que subraya la utilización de la “dulçura de Bocacio” en “sus cortesés acciones” (Reyes, 1624: 68). Estas se implantan en una serie de doce novelas (“avisos”) que hacen de advertencias de ejemplaridad, la misma que brotará en su segunda obra en prosa: la novela larga *El Menandro*. En esta, cada una de las epístolas mensuales que el narrador envía al destinatario cuenta historias morales, políticas y *novelle*, que remiten a novelistas italianos en concreto (Bourland 1905: 74-84 y 152-59, Giannini, 1929, Johnson 1973: 103-46). Por supuesto, los avisos impares beben directamente de los *Ragguagli di Parnaso*, de Trajano Boccalini²;

¹ Dentro de la inmensa bibliografía destacan, entre lo muchos, Bourland (1905: 68-69), D'Antuono (1983), Gómez (1998), Profeti (2003), Laspéras (1987), Bonilla (2001 y 2010), Colón Calderón (2001), Hernández Esteban (2001, 2004; Boccaccio, 2002), Conde (2005 y 2007), Ruffinatto (2008), Valero Moreno (2010), Alvar (2010), González Ramírez (2013), Gargano (2014), Rubio Arquez (2014) y Valvassori (2014).

² El texto italiano salió a la calle en su primera traducción castellana en 1634, *Discursos políticos y avisos del Parnaso* (*Primera centuria*), por Fernando Pérez de Sousa, pseudónimo de Antonio Vázquez, con lo cual Reyes tuvo que

mientras que los pares, más novelescos, remiten a los de sobra conocidos *novellieri* (Boccaccio, Bandello y Cinzio) (cf. Giannini, 1929: 133-36 y Johnson, 1973: 103-45). En efecto, ya a partir de esta primera obra se deja bien claro la importancia que Matías de los Reyes otorga a lo italiano (cf. Copello, 2013: 287).

Vamos a ver, ahora, si de los preliminares pueden sacarse informaciones útiles sobre las fuentes italianas del *Curial del Parnaso*³. En la “aprobación”, firmada por Lope de Vega el 30 de enero de 1624, el dramaturgo anota que los avisos en los que se dividía el texto –definidos con el membrete de “agradables exemplos”– se tomaron “a imitación de algunos hombres doctos que en la lengua toscana han escrito en este género, mezclando con las fábulas entretenidas la gravedad de las sentencias” (Reyes, 1624: ¶2v). A partir de las palabras del Fénix ya sobresale un elemento fundamental: la imitación de los italianos. Ahora bien, es sobre todo en la dedicatoria “al lector” donde se percibe que Matías de los Reyes ha bebido de fuentes foráneas, pues disfrazado de Curial el autor comenta: “si ya los viste, no sería en este traje; estímalo por la fuente de que se derivan, si algún tiempo bebiste sus cristales”. Reyes se disculpa, además, del “mal sabor que has recibido pasando por los minerales de mi desabrido ingenio”, y, aunque no se declara abiertamente –como deja claro Colón Calderón (2010: 135)–, insiste sobre todo en el cambio al italiano. Así las cosas, no solo se apunta la existencia de versiones anteriores (“si ya los vistes”), sino que recalca algunas diferencias (“no sería en este traje”). A pesar de las discrepancias declaradas, se manifiesta la intención de “comunicar algunos de sus agudos conceptos a nuestra lengua” –lo que indica su procedencia foránea– y el hecho de que estas nociones morales (procedentes de los *Ragguagli* de Boccalini) se veían “episodiados con las novelas que los enlazan”. Se anticipa, así pues, la presencia de los verdaderos *novellieri*, que, situados en los avisos pares, se alternan con los impares “agudos conceptos” de Boccalini⁴.

Con todo, al juntar las informaciones ofrecidas por los paratextos administrativos y literarios, averiguamos que los “agradables exemplos” proceden de la “imitación” de una versión en “lengua toscana”. Al lado de esto, más allá de la reproducción del mundo italiano, el *Curial* también deja constancia dogmática, como el censor Lope de Vega reconoce en su permiso de impresión y Juan Pablo Mártir Rizo repite como conclusión de los preliminares. El Fénix no solo habla de la “imitación de acción maravillosa”, sino también del “buen exemplo”, porque “no hay discurso que no esté adornado de mucha doctrina moral y política”. Se trata, pues, de los aspectos ideológicos –“sátira social, visión crítica del mundo, sentido de la estética”– procedentes del italiano Boccalini, que, con Tassoni, influenció el mundo novelesco (Amezúa, 1929: 68)⁵.

Este mismo modelo didáctico y moral se traslada también a la novela larga del *Menandro*, que podríamos considerar como un pequeño texto teórico sobre el proceder literario de Matías de los Reyes⁶, donde la pedagogía, como veremos, sobresale de las intervenciones del narrador/autor, sacando, de esta manera, la ejemplaridad que intercala en la narración de los

manejar el original salido del taller veneciano de Pietro Farri en 1612 (Boadas, 2017: 161).

³ Infantes (2007: 6) subraya como en algunos de los textos proemiales literarios (Dedicatoria y la “presentación” del *Curial*) el título utilizado para remitir a la obra fuera el de “Avisos”. En cambio, los paratextos legales le atribuyen la que conocemos con su denominación oficial: “*Curial del Parnaso*”, lo que lleva al estudioso a suponer un cambio de última hora.

⁴ Los *Ragguagli di Parnaso* (1612), de Trajano Boccalini, vuelven a ser tomados por Salas Barbadillo en su *La estafeta del Dios Momo* (1627) y en *Coronas del Parnaso y platos de las Musas* (1635) (Place, 1926: 60). Para los estudios que relacionan Boccalini con España, remitimos a Williams (1946), Consiglio (1947), Beneyto (1949), Firpo (1965), Hendrix (1995), Bosold (1996), Blanco (1998), García Aguilar (2005), Conrieri (2007), Gagliardi (2010a, 2010b, 2012, 2013 y 2014), Arellano (2012), Boadas (2017).

⁵ Ofrece unas interesantes opiniones sobre la ejemplaridad de estos preliminares también Rubio Áñez (2014: 141).

⁶ Sobre el proceder narrativo de Reyes remitimos a Gómez Moral (en prensa).

varios episodios de sus personajes⁷. Supuestamente esta buena capacidad de imitación y relación del mucho material manejado y, si queremos, copiado en la mayoría de los casos, llevaría a confirmar lo dicho más adelante por Mártir Rizo: la imitación es “cumplida de suficiente grandeza, virtuosa y de buen ejemplo”, lo que, en fin, le hace considerar a Reyes como “un ingenio superior”.

Tanto Nicolás Antonio (1783-1788: II, 114) como Marcelino Menéndez y Pelayo (1907: XVIII) reconocen respectivamente la emulación y la pobreza de originalidad, una idea también compartida por Cejador y Frauca (1915: 226), y por lo tanto la imitación-plagio de los *novellieri* (cf. Giannini, 1929: 137, Williams, 1946: 49 y Johnson 1973: 104). Según Giannini (1929: 137), en *El Curial del Parnaso* queda poco de su autor, por “saccheggiare liberamente ma anche malamente”, lo que, según el estudioso, tal vez se hizo por “rendere omaggio all’ingegno e alla materia dell’arte italiana”.

El autor madrileño se aparta, así pues, de la programática originalidad de desapego de la herencia de los *novellieri*, ya esperada por Eslava y alcanzada por las *Ejemplares* de Cervantes. Desde la sobremana célebre declaración del alcalaíno, que sostenía ser el primero en haber “novelado en lengua castellana” (Cervantes, 2013: 19)⁸, hasta el prólogo de los *Cigarrales de Toledo* (1624), de Tirso de Molina, que presentaba sus doce novelas como “ni hurtadas a las Toscanas, ni ensartadas una tras otra como procesión de disciplinantes” (Molina, 1996: 108), todos querían suplantar las resonancias italianas. De la misma manera, al presentar sus ocho novelas de los *Sucesos y prodigios de amor* (1624), Juan Pérez de Montalbán toma distancia del mundo italiano: “Sólo quiero que me agradezcas que no las has de haber visto en la lengua italiana, culpa de algunos que las escriben no sin agravio de la nuestra y de sus ingenios, pues para cosa de tan poca importancia piden a otras naciones pensamientos prestados” (Montalbán, 1992: 9). Con lo cual, como concluye el autor, “sírrete de darme toda la alabanza, porque, como te he dicho, no tiene parte en ellas ni Bocacio ni otro autor extranjero” (Montalbán, 1992: 10).

Pese a las declaraciones de los autores, la realidad era distinta. La novela cuarta de Juan Pérez de Montalbán arranca de la III, 4 de las *Centonovelle*, de Sansovino (Bourland, 1927: 59 n. 39). Pero no es la única. Entre las varias analogías registradas, se señala también la de *La desgraciada amistad*, cuya fuente bebe de la *novella* XXVII del *Novellino*, de Masuccio Salernitano, y, al mismo tiempo, de la V, 6 de los *Hecathommiti*, de Giraldo Cinzio (Montalbán, 1992: XLIII). Otros autores seguirán el modelo del autor madrileño. Solo para dar algún ejemplo ya apuntado por Bourland (1927: 59 n. 39), la séptima novela del *Teatro popular*, de Lugo y Dávila, se toma de la segunda de las diez *novelle* de los *Ragionamenti d’Amore*, de Firenzuola; *El pronóstico cumplido*, en *Noches de placer*, de Solórzano, procede de la VII, 4 de las *Centonovelle*, de Sansovino, cuya *novella* IX, 6 sirve, además, de fuente para *La cruel aragonesa* de las *Jornadas alegres*⁹ del vallisoletano, la cual, al mismo tiempo, deriva también de la *novella* 42 de la primera parte de las *Novelle* de Bandello; la *novella* 44 de la segunda parte, en cambio, es la fuente de *La libertad merecida* de *Jornadas alegres*, la misma historia que había inspirado la “Patraña Séptima” del *Patrañuelo* de Timoneda (Arróniz, 1969: 69).

Sea como fuere, aunque Solórzano declarara en sus *Tardes entretenidas* (1625) “que ninguna cosa de las que en este libro te presento es traducción italiana, sino todas hijas de mi entendimiento; que me corriera mucho de oír de mí lo que de los que traducen o trasladan, para hablar con más propiedad” (Castillo Solórzano, 1992: 8), rescatando lo ya afirmado por Cervantes y los demás autores antes citados, paralelamente en la introducción de su colección,

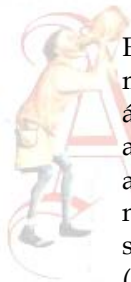
⁷ Sobre el estudio paratextual del *Menandro*, se remite a Coppola (en prensa).

⁸ Sobre el análisis que de esta declaración prologal del alcalaíno, remitimos, además del arriba citado trabajo, a Rubio Árcuez (2013) y Carrascón (2014).

⁹ Sobre las influencias de Francesco Sansovino en Castillo Solórzano, remitimos a Giorgi (2012).

quiere que las damas novelen “muy a imitación de lo de Italia, donde tanto se hanpreciado desto” (Castillo Solórzano, 1992: 17 y Giorgi, 2012), insistiendo, de este modo, sobre el origen del género.

Pese a la voluntad de originalidad y de alejamiento de los modelos toscanos, la mayoría de ellos no consigue despegarse de la tradición italianista. Se trata pues de un comportamiento que lleva “a veces al plagio, ora de argumentos, ora de frases enteras” (Amezúa, 1929: 71). Esta situación se convirtió en típica como dejó claro Dámaso Alonso:



En el siglo XVII dominan netamente las fuerzas de imitación: el valor de una obra se mide por la grandeza, la valentía y la perfección en imitar. La originalidad tiene un ámbito muy reducido: casi no llega a más que a renovar el orden de los elementos antiguos para engañar y halagar la imaginación de un mundo que ya se estaba ahitando. Y es inútil buscar en esta época el rabioso prurito moderno de la originalidad, que hace que una de las normas primeras para medir una obra de arte consista hoy en apreciar lo que la separa, lo que la distingue de las obras anteriores. (Alonso, 1932: 386 y Manukyan, 2012: 291-92)

2. EL CURIAL DEL PARNASO

Llegamos al punto de la cuestión. Según la declaración prologal del *Curial del Parnaso*, Matías de los Reyes se dirigía a su lector de esta manera: “por la fuente de que se derivan, si algún tiempo bebiste sus cristales, perdonando al mal sabor que han recibido pasando por los minerales de mi desabrido ingenio, pues es sólo mi intento comunicar algunos de sus agudos conceptos a nuestra lengua, episodizados con las novelas que los enlazan”. Pasando por alto los avisos impares que remiten a los *Ragguagli* de Boccacini (cf. Giannini, 1929: 125-33)¹⁰, centramos nuestra atención en los avisos pares, muchos de los cuales se presentan más bien como una traducción de los italianos.

Empezando por el Aviso II, “en que se muestra cómo han de ser los amigos. Pone por ejemplo un caso de dos amigos en que se verifica esta proposición”, se nota su filiación con la *novella* X, 8 del *Decamerón* (Giannini, 1929: 134)¹¹, que a su vez se enlaza con un cuento del *Disciplina Clericalis* (Di Francia, 1924: 93-49)¹². La *novella* del certaldés, según constató Bourland (1905: 152-59), también hace de fuente a la patraña 22 del *Patrañuelo* de Timoneda y a *La boda entre dos amigos* de Lope de Vega. Sin embargo, dicho aviso revela la confluencia de distintas fuentes. A valle-Arce (1957: 24-26) sostiene que Reyes no se inspira en Timoneda, según anunciaba Bourland (1905: 158), sino que traduce casi literalmente otro germen: se trata del *Conto* IV, *Terceira Parte*, de Fernandes Trancoso (Trancoso, 1974: 254-71).

La versión de Reyes se incrementa, además, con algunos pasos de la comedia de Lope de Vega¹³. No obstante, no parece ser válido Boccaccio, por ser un “producto netamente peninsular” (A valle-Arce, 1957: 25). Lo que queda del certaldés en el aviso de Reyes es pues un “rimaneggiamento” (Giannini, 1929: 136). Como hace constar Pabst (1972: 196), Reyes prefiere

¹⁰ El Aviso I es todo una traducción a la letra de los *Avvisi* 27, 60 y 2; el III traduce los italianos 46 y 16; el V fusiona el 1 y el 10, con el único cambio de la adaptación al mundo de los hidalgos; el VII, aunque presente pequeñas variantes y breves añadidos que hispanizan el texto, es una traducción del 77; el Aviso IX es una traducción a plana y renglón del 50 y, en fin, el XI es traducción de los *Avvisi* 62, 59 y 70.

¹¹ *Sofronia, credendosi esser moglie di Gisippo, è moglie di Tito Quinzio Fulvo, e con lui se ne va a Roma, dove Gisippo in povero stato arriva, e credendo da Tito esser disprezzato, sé avere uno uomo ucciso, per morire, afferma. Tito, riconosciutolo, per iscamparlo, dice sé averlo morto; il che colui che fatto l'avea vedendo, sé stesso manifesta; per la qual cosa da Ottaviano tutti sono liberati, e Tito dà a Gisippo la sorella per moglie e con lui comunica ogni suo bene.*

¹² Giannini también anota las imitaciones italianas en el *Orlando Furioso* (c. XLIVI) y en la comedia de Jacopo Nardi, *L'Amicizia*.

¹³ Andronio es el nombre del verdadero criminal; el juez que falla la causa ruega a los amigos que lo incluyan en su amistad.

la versión de Trancoso a la de Boccaccio, porque la tendencia del portugués es más didáctica y moralizadora, lo cual vendría más al caso para enseñanza dirigida a sus lectoras. Sin embargo, María Rosso (2013: 490) recuerda que Trancoso bebió de Timoneda (cf. Donati, 1983: 77-94), lo cual deja constancia del complejo proceso de adaptaciones y reescrituras ibéricas “acomunante dal proposito di adeguare la vicenda al contesto ideologico” (Rosso, 2013: 490). De un modo u otro, la obra del cuentista luso inspira a Reyes que, a su vez, edifica y aumenta sus modelos. Tenemos así el curioso caso de un cuento originariamente español (Pedro Alfonso) que directa o indirectamente pasó al italiano (Boccaccio), luego al castellano (Timoneda) y al portugués (Trancoso), para volver, por fin, a la versión de Reyes (cf. Avalle-Arce, 1957: 34).

Según refiere Place (1926: 80), *El Curial del Parnaso* entrega cuentos picarescos que se sirven de fuentes italianas moralizantes y uno de los más picarescos es seguramente el II, 5 del *Decamerón*, *Andreuccio da Perugia, venuto a Napoli a comperar cavalli, in una notte da tre gravi accidenti soprapreso, da tutti scampato con un rubino si torna a casa sua*. Así pues, suponemos, ya que él no lo comunica, que el estudioso aludiera al mencionado cuento del certaldés, una de las dos fuentes italianas del Aviso IV¹⁴. La narración, “en que por un suceso notable se muestra el fruto del amor lascivo y el peligro que resulta de la comunicación con mujeres”, fusiona la historia boccacesca con la III, 1 de las *Novelle* de Bandello, *Pandolfo del Nero è seppellito vivo con la sua innamorata ed esce per nuovo incidente di periglio*, aunque, según dice Giannini (1929: 136), la de Boccaccio fue la más imitada en España. Sin embargo, como declara Rosso (2013: 490-91), también este aviso vuelve a caracterizarse por su propósito moral y de verosimilitud.

El siguiente aviso (VI), en que “muestra cuán necesaria sea la obediencia, mayormente de los hijos en los padres, y cuán grandes castigos se han seguido a los inobedientes, y para ello se cuenta un ejemplo a propósito de la materia”, procede de la décima novela de la introducción de los *Hecathommiti* de Giraldo Cinzio¹⁵; en el Aviso VIII, “en que se muestra cuán poderosas son las mujeres con los hombres, pues ellas solas entre todas las cosas del mundo los señorean y avasallan”, vuelve Bandello (III, 17), *Il signor Filiberto s’innamora di madonna Zilia che per un bacio lo fa star lungo tempo mutolo, e la vendetta ch’egli altamente ne prese*; y, en conclusión, los Avisos X, en que “muestra cuán necesario sea tener amigos para reformation nuestra y cuánto bien causan al hombre y refiérese un caso a propósito”, y XII, en que “muestra cuán dichoso es el hombre bien casado, y por esto cuán digno de alabanza el estado del matrimonio, y para esto avisa de una historia a propósito”, beben otra vez de la fuente de Cinzio: respectivamente IV, 2 y V, 2¹⁶.

Precisamente, como ya señaló Copello (2013: 287) a propósito del *Curial del Parnaso*, Matías de los Reyes vuelve a dar importancia a los modelos italianos. En efecto, como acabamos de notar, en esta colección Boccaccio, Bandello y Cinzio son rescatados (Johnson, 1973: 103-45).

¹⁴ Véase, a este propósito, Bourland (1905: 74-82) y Laspéras (1987: 98). Con las debidas variantes, la novela segunda de *Guía y avisos de forasteros*, de Liñán y Verdugo, es de “ascendencia boccacciana, en la que don Antonio cuenta cómo un picarón llamado Lobatillo se le arrimó para aprovecharse de su hacienda y bolsa haciéndose pasar por un antiguo conocido de su familia” (González Ramírez, 2010: 85). El episodio de la bolsa parece ser un añadido por Reyes que no solo aparece en Liñán y Verdugo, sino también en Gracián, *El Criticón* (crisis 11 y 12) (1664: 115-116) y Espinel, *Marcos de Obregón*, relación tercera (fols. 143-145) (cf. Bourland 1905: 81-82). Sobre el Aviso IV de Matías de los Reyes remitimos a Copello (en prensa). También señalamos un probable “plagio” del mismo aviso por parte de doña Ana Francisca Abarca de Bolea en la *Novela del Fin Bueno en Mal Principio* (Romero-Díaz, 2014: 339). Más detalles sobre este asunto en King (1963: 122), Campo Guiral (2007: 190-94) y Castillo Martínez (2007: 71-73).

¹⁵ *Un giovane Ferrarese ama una cortegiana in Padoa, ed ella lui; la quale gli fa conoscere che per troppo amore, ch’ella gli porta, non gli vuol compiacere di sè, ed egli, conosciuta la bontà della donna, le provvede che santamente ella si vive*.

¹⁶ *Eugenio per la sua virtù divien grande appreso il re di Napoli. È accusato al re di tradimento, con falsa testimonianza: gli insidiatori son conosciuti malvagi: è liberato Eugenio, e l’ accusatore punito colli altri insidiatori (IV, 2); Locrino, per non aver voluto compiacere di sua moglie ad un gran barone, è tenuto in prigione: la moglie lo libera, e se ne fugge con lui. Sono richiamati a casa. Occorre nel viaggio, che il marito crede morta la moglie, e si vuole uccidere. La ritrova viva, e ritornati a casa, godono felicemente (V, 2).*

Pero, como era habitual entre los traductores de los *novellieri* de finales del siglo XVI, también aquí se eliminarán partes escabrosas y poco castas, lo que volveremos a descubrir más detalladamente en *El Menandro*.

Por otro lado, también en las coordenadas espacio-temporales¹⁷ predomina el gusto por los italianos. Excepto en la V (polaca) y VI (Dinamarca), y, claro está, en las que se desarrollan en el Parnaso (II y VI), las demás novelas desarrollan sus aventuras en alguna ciudad italiana: Bolonia en la I y en la II, donde la acción también se traspasa a Imola. Italia vuelve en la III, junto con París y Marsella, y la IV se desarrolla en las ciudades de Turín y Ferrara. Aunque se advierte una actitud realista, Reyes nunca detalla el paisaje, cuyo papel es funcional más que ornamental. Las imágenes espaciales siguen así el exiguo nivel de ambientación de la novela corta (cf. Arredondo, 1996). De hecho, según Cinzio, en las descripciones no hacía falta referir todos los detalles, que, por cierto, se alejaban de la verdadera esencia de la obra. Este mismo hecho es subrayado por Riley (1989: 202) a propósito de las circunstancias de la casa de don Diego en II, 18 del *Quijote*: “al traductor desta historia le pareció pasar estas y otras semejantes menudencias en silencio, porque no venían bien con el propósito principal de la historia, la cual más tiene su fuerza en la verdad que en las frías digresiones”. Esta característica típica de la narrativa breve se encuentra también en la composición larga de Reyes, una circunstancia que pone de manifiesto su mayor inclinación hacia la novela corta y que podría derivar de su formación comediesca y, sobre todo, de su afición a los italianos.

En suma, Reyes no solo manifiesta su devoción a los *novellieri* en sus colecciones, el *Curial del Parnaso* (1624) y el *Para algunos* (1640), sino también en *El Menandro* (1936). Desde luego, se trata de una novela larga en la que brotan indiscutibles fuentes italianas. Estas se presentan a lo largo del viaje de su homónimo protagonista, quien huye de su madrastra enamorada, Casandra, y cuyos relatos aportan nuevo jugo a la historia base. *El Menandro* se anuncia, pues, como una novela llena de fuentes que remiten al mundo italiano de los *novellieri*. Como en el caso del *Curial*, vuelven, como veremos en seguida, Boccaccio, Bandello y Cinzio.

3. EL MENANDRO

La primera novela intercalada italiana (Reyes 1909: 34-64), por lo tanto ajena a la originalidad de Reyes, es la narración retrospectiva que el labrador Doristo aprendió del escudero Siraco. Con Moncada protagonista, que durante la cita con la criada se queda dormido tras beber un “agua medicable” (Reyes, 1901: 38), el cuento entremetido procede de la unión de la *novella* IV, 10 del *Decamerón*¹⁸, con la III, 6 de los *Hecatommithi*, de Giraldo Cinzio¹⁹ (Bourland, 1905: 114-17; Johnson, 1973: 160-61; Laspéras, 1987: 98), la cual, a su vez, comparte episodios similares con la *novella* IV, 59, de Bandello²⁰, y con la 29 de las *Novelle* de Doni²¹. Los dos se asocian a la novela de Cinzio por tratar el tema de la punición al adulterio y que sirve como variante trágica al final feliz de la novela de Boccaccio (Rosso, 2013: 491).

Moncada, tras quedarse dormido en casa de su amante Lisena por haber bebido una medicina de una redomilla, propiedad del marido Luciano, es dado por muerto y sacado de la ciudad por el criado Siraco. En el camino, por topar con una ronda, Siraco arroja el cuerpo

¹⁷ Sobre los espacios en la novela corta, y sobre todo en las cervantinas, véase Laspéras (2012).

¹⁸ *La moglie d'un medico per morto mette un suo amante adoppiato in una arca, la quale con tutto lui due usurai se ne portano in casa. Questi si sente, è preso per ladro; la fante della donna racconta alla signoria sé averlo esso nell'arca dagli usurieri imbolata, laond'egli scampa dalle forche e i prestatori d'aver l'arca furata sono condannati in denari.*

¹⁹ *Una gentildonna fiorentina ama uno di vii condizione, e si gode di lui; un servitore antico se ne avvede, e lo palesa al marito. Egli con astuto modo salva la donna, e fa rimanere l'accusatore scomato. Dopo alcun tempo, more l'adultero, e la donna similmente porta la pena dell'oltraggio fatto al marito.*

²⁰ *Il conte Filippo trova la moglie in adulterio, e quella fa morire insieme con l'adultero ed una camerera.*

²¹ *Verdelotto francese narra come volendo un marito vendicarsi delle ingiurie fattegli dalla sua sonna, riesce a farla insieme coll'amante profundare in un fiume presso Carpentraso.*

desde un osario y lo abandona. Una vez pasado el efecto de la bebida, Moncada despierta y lo hacen preso junto con una hechicera. Más adelante, ante las preguntas de Luciano por la redomilla vacía, la criada Julia finge que Moncada es su amante y le suplica su liberación. Mientras tanto, tras unas confidencias un tanto licenciosas contadas a Lisena, ocultas claramente en el pasaje, la criada recibe una bofetada, por lo que se venga y descubre la verdad a Luciano²². Ante su incredulidad, procediendo del italiano: “se vi affacciate, verete quello che io non avrei voluto vedere” (Cinzio, 1853: 60), la sirvienta, mediante un tópico novelístico, decide enseñarle la caja en la que el amante se escondía²³, cuya llave se ocultaba debajo de la almohada²⁴. Manifestada la traición²⁵, los criados Siraco y Crisalbo trasladan la caja, ahora con Moncada dentro, para tirarla del Tíber abajo, cosa que no consiguen por ser asaltados por un escuadrón que se la roba²⁶. Aquí acaba la historia, en el momento en el que Menandro se encuentra con la caja del inicio.

Volviendo a la *novella* de Boccaccio, notamos que, más allá de los cambios nominales, desde la acción sobresale la intención de Reyes de elegir una historia en la que se cuente algo risible. De hecho, Dioneo, “senza andar piú dietro a cosí dolorosa materia, d’alquanto piú lieta e migliore incominceró” (Boccaccio, 1989: 404). En la *novella* italiana, la joven mujer, por ser descuidada por su viejo marido, se interesó en el joven Ruggiero d’Aieroli, que, según Branca (Boccaccio, 1989: 1024 n. 13), quizás sea Ruggiero Meli, jefe de un bando de brigantes, “di nazione nobile ma di cattiva vita e di biasimevole stato” (Boccaccio, 1989: 405). Este hecho no excluye que este personaje real sirviera como fuente para el personaje de Moncada.

Un primer cambio se nota en el modo de desembarazarse del cuerpo. Mientras que en el escrito de Matías de los Reyes Siraco es llamado para hacer esta labor, en el texto de Boccaccio son la amante y la criada quienes lo llevan a cuestras y lo meten en un arca situada delante del taller de un leñador. Esto provoca otro cambio relevante: mientras en la versión castellana Moncada se encuentra con la hechicera y es preso por los ministros de la justicia²⁷, en el original dos jóvenes recién mudados decidieron hacerse con aquella arca y ponerla en la habitación de sus mujeres. El joven consiguió liberarse, las mujeres dieron gritos, la justicia llegó, lo apresó y lo condenó tras su confesión de haber entrado a robar.

La última diferencia, la más sustancial y seguramente en línea con los preceptos tridentinos, es la actitud de rescate de Moncada por parte de la criada, la cual va llorando al guardia, a quien le confiesa cómo había dado entrada a su amante y lo que le sucedió con la poción. El guardia, antes de escucharla, “volle una volta attaccar l’uncino alla cristianella”, de lo cual “non ne fu punto schifa” (Boccaccio, 1989: 413). Luego, “dal macineo levatasi” (Boccaccio, 1989: 413), le cuenta la historia y el guardia se mofa: “dove tu credesti questa notte

²² El episodio comparte rasgos comunes también con la *novella* I, 1 de *Le Piacevoli notti* de Straparola, “Salardo, figliuolo di Rainaldo Scaglia, si parte da Genova, e va a Monferrato, dove fa contra tre comandamenti del padre lasciatili per testamento, e condannato a morte vien liberato ed alla propria patria ritorna”, en la que tras una bofetada recibida la mujer desvela su secreto al rey.

²³ El probárselo con la vista recuerda también al episodio *straparoliano* del protagonista que asiste en vivo al adulterio “Dimitrio bazzariotto, impostosi nome Gramotivaggio, scopre Polissetia sua moglie con un prete, ed a’ fratelli di lei la manda; da’ quai essendo ella uccisa, Dimitrio la fante prende per moglie” (I, 5).

²⁴ Este rasgo, en cambio, nos envía a la novela de *Celoso extremeño* de Cervantes. La lectura podría, a la manera cervantesca, llamar a una interpretación simbólica, la misma que afecta a la llave maestra de Carrizales (cf. Cervantes, 2007, 18-19; Casaldueiro, 1943: 174).

²⁵ Un ejemplo ilustrativo en un contexto parecido es el del joven Ippolito, que, en la *novella* IV, 2 de *Le Piacevoli notti*, de noche se hace llevar en un arca a los aposentos de su amada, esposa a su vez del viejo y celoso “messer Erminione”, mientras que de día queda escondido en su cofre: “Venuto il giorno, il giovane si rinchiusse nell’arca; e la notte se ne usciva fuori a suo piacere, e giaceva con lei”.

²⁶ Tirar la caja en un río es otro tópico novelístico.

²⁷ Tenemos sospechas de que este episodio tenga algo en común con uno del Aviso IV, que, a su vez, bebe de la *novella* II, 5 del *Decamerón*. Sobre este asunto pronto verá la luz otro trabajo en marcha.

un giovane avere che molto bene il pilliccion ti scotesse, avesti un dormigione” (Boccaccio, 1989: 412). Así le librarón, y pese a todo, los dos siguieron “el loro amare e il loro sollazzo” (Boccaccio, 1989: 413).

Desaparecen, pues, episodios enteros y referencias de originaria crudeza, mientras que, por el contrario, se introduce el más reprobatorio episodio de la *novella* III, 6 de Cinzio. Menandro y Moncada siguen su viaje y llegan al sitio donde se encontraron. Un ruido (elemento de interrupción continuo de las narraciones) provocado por unas cabalgaduras estorba su camino: unas mulas se arrojaron al río, donde los criados Crisalbo y Siraco recuperaron los cuerpos de dos ahogadas damas, que resultarán ser Lisena y Julia. De este modo, los personajes que habían aparecido en la *novella* contada por Doristo hacen su aparición en la historia-marco de Menandro mediante la instalación de un episodio de la novela de Cinzio, donde se ahoga a la adúltera en el Arno: “E tu, disse tra sé, moglie scellerata e infedele, andrai nell’onde dell’Arno a giungerti con lui” (Cinzio, 1853: 63). De ese fragmento bebe efectivamente el autor madrileño cuando desea lo mismo a su personaje picaresco: “En las mismas aguas quiso entregar a Moncada” (Reyes, 1909: 79), aunque se salvó. Para llevar a cabo su venganza, el médico había dejado sin comer a sus mulas durante dos días, un pasaje que tiene su origen en la obra de Giraldo Cinzio: “Fe tenere una mula a sola viada forse per otto giorni, senza farle dar mai gocciola di acqua a bere” (Cinzio, 1853: 63). “La mula, che di sete ardeva tosto che le si tolse di appresso il palafreniere” –que se puso a perseguir el caballo del dueño que saltó de propósito– “preso il freno co’ denti, con tutta la donna, di un salto si gittó nel fiume” (Cinzio, 1853: 63)²⁸. El diálogo que aparece en *El Menandro* (Reyes, 1909: 79) comprime, según también refiere Johnson (1973: 163-64), el detallado episodio del *novelliere* y que, aunque parte de su plan, Reyes mete brutal y secamente en acto:

Porque el villano dijo:

– Par diez, Siraco hermano, que el doctor, nuestro amo, ha hecho famosa venganza de su ofensa. El cuerpo del adúltero entregó anoche a los demonios, que le llevaron por los aires y hoy a la mujer y criada que las llevasen por las aguas.

– Diabólica invención, Crisalbo (dijo el escudero), fue tener las mulas dos días sin beber, para que en viendo las aguas del Tíber se abalanzasen a ellas, y para que esto tuviese el efecto que hemos visto, fingir hoy se venía a holgar a su aldea.

– Lavar pretendió (añadió el villano), con agua su ofensa, pues en las mismas aguas quiso entregar a Moncada. (Reyes, 1909: 79)

Este último episodio de venganza, como hemos anunciado al principio, lo encontramos parecido en la *novella* 29 de Doni, en la cual también el amante, que intentó ayudarla, encontró su muerte y por la que el marido fingió aflagirse:

Un giorno, la di luglio a quei caldi estremi, ordinó il marito che una brava mula, che cavalcava la sua moglie, non gli fosse dato da bere il giorno avanti, et a una chinea dell’amante il simile [...] Il giorno seguente, con una compagnia mirabile, egli e la donna montaron a cavallo, passato il mezzo giorno la sul tardi, e andati a trovar l’amante con questa salmeria [...] quando furono arrivati in luogo dove il fiume si pareggiava con le ripe, la buona mula fu la prima a pigliar la traina quando vedde l’acqua[...] La chinea che sempre accompagnava la mula [...] nettava il paese, e perchè la donna non poteva tirar si forte il morso che haveva preso la mula con i denti, la si lasciava portare per forza [...] entró nell’acqua per bere e non si tosto vi fu dento che la profundó. (Doni, 1852: 98-99)

²⁸ Este episodio se encuentra también en la *nouvelle* 47 de *Les cent nouvelles nouvelle*, Paris, Garnier, 1893, 223-226 (Bourland, 1905: 117).

En cambio, en *Bandello* (III, 59) se subraya la punición del arrojar la adúltera al río: “messa in un sacco, macerare in Po, con un gran sasso al sacco legato; come medesimamente si dice che aveva fatto d’una cameriera de la contessa, che in camera di lei dormiva e sempre degli amori di quella era stata consapevole” (*Bandello*, 1942: 1840).

Archivadas las primeras fuentes novelísticas que remiten a Boccaccio y Cinzio, al acostarse los protagonistas en la casa del narrador intradiegetico testigo Doristo, topamos inmediatamente con una nueva interpolación que deja constancia de otra fuente boccacesca directa y risible: la de la *novella* IX, 6 del *Decamerón*, “Due giovani albergano con uno, de’ quali l’uno si va a giacere con la figliuola”²⁹ (Bourland, 1905: 141-42).

Acomodados todos en la única habitación estrecha con tres camas y una cuna, Moncada se va a la de Gileta, que “se dejó vencer de sus engaños” (Reyes, 1909: 65). Al son de un ruido, se levanta Laurenciana, mujer de Doristo, y va a tientas hacia la cocina. Menandro advierte a Moncada de que vuelva a su cama antes que Laurenciana lo descubriera, pero, como a su vuelta Moncada mueve la cuna al lado de su cama, se coloca en la de Doristo. Tras echar al gato que le había despertado, Laurencia toma como referencia la cuna para volver a la cama y, como había sido movida, se mete en la de Menandro. Moncada, pensando que su compañero de andanzas yacía a su lado, le cuenta el engaño, las mentiras prometidas a Gileta y la burla que tenía preparada, hecho que conduce al verdadero ocupante de la cama, Doristo, a levantarse y amenazarle. Laurencia se da cuenta que está acostada con Menandro y sin decir palabra se mete en la cama de Gileta, con la cual, como dijo, había dormido. Menandro sigue el disimulo de la mujer e inventa una excusa: Moncada sufre de sonambulismo.

A pesar de que las diferencias que pueden hallarse entre las dos versiones son, según informa Bourland (1905: 142), insignificantes, hay algunas que no lo parecen. Mientras Gileta tiene que ser persuadida de las falsas promesas de Moncada, el Pinuccio de Boccaccio “fue lietamente raccolto” por Niccolosa y “con esso lei di quel piacere che piú desideravano prendendo si stette” (Boccaccio, 1989: 777). Hay más. Mientras en Boccaccio la lascivia seguirá con varios encuentros: “Trovati altri modi, Pinuccio con la Niccolosa si ritrovó” (Boccaccio, 1989: 780), en el caso de Reyes se trata de un único encuentro entre los dos, lo que sirve, claro está, para no cumplir con sus ilusorias ofrendas. Con todo, mientras Reyes hace que a la vuelta del asalto de Gileta su personaje contara sus engaños y burlas, Boccaccio desvela al padre sus detalles sexuales: “che mai si dolce cosa non fu come è la Niccolosa! [...] io ho avuto con lei il maggior diletto che mai uomo avesse con femina, e dicoti che io son andato da sei in suso in villa, poscia che io mi parti quince” (Boccaccio, 1989: 778).

Conviene distinguir cómo los cambios subrayan la eliminación de lo más escabroso, lo que efectivamente se nota más detalladamente en el comportamiento de Menandro. En Boccaccio también el compañero tiene una relación sexual, hecho que no sucede entre Menandro y la madre de Gileta, pues la mujer vuelve a tientas y, como se cree equivocada de cama por no hallar la cuna, acaba en la de Adriano, que “la ricevete bene e lietamente, e senza fare altramenti motto da una volta in sú caricó l’orza con gran piacere della donna” (Boccaccio, 1989: 778). Esta burla evoca el clásico tópico presente en la *novella* italiana de la cama, lugar erótico que Copello (2014: 391) registra como espacio “en el que se da una confusión como resultado de una burla”. La misma vuelve a presentarse en *La niña de los embustes*, de Salas Barbadillo, donde la protagonista, “valiéndose [...] del tacto, y haciendo de las manos ojos, fue poco a poco tentando las paredes, hasta que encontró con los pilares de una cama, [...] y dándose mucha prisa a desnudarse, tomó posesión de las sábanas” (Salas Barbadillo, 1615: fols. 183r y ss.). El incidente que Copello (2014: 391) llama “de la cama oscura”, cuya conclusión se

²⁹ Son antecedentes de esta *novella* 2 fabliaux: *De Gamberte et des deux clerks*, Jean de Boves y *Le meunier et les deux clerks*, anónimo (Boccaccio, 1989: 1147 n. 3).

desvela como verdadero desconcierto, ocurre también en *El premio de la virtud y castigo del vicio* y en *El viejo enamorado*, de Ágreda y Vargas (1620: 88-91 y 667-68), donde, como remata el estudioso, la oscuridad sigue teniendo su importancia.

En cualquier caso, la eliminación de los detalles obscenos representa un cambio radical en la evolución narrativa de los personajes. En línea con los preceptos de la bizantina, Menandro mantiene sus valores, su honor y destaca por su ejemplaridad, puesto que aprovecharse de la situación sexual hubiera significado seguir el mal ejemplo del compañero engañador y abortar, por tanto, su honorífico y virtuoso comportamiento que acabaría con el futuro casamiento con Laura. Mientras los personajes del certaldés destacan por su burla, por sus engaños y frivolidades, Menandro es un *contrafactum* de esos protagonistas superficiales, poco recomendables y de cuya conducta hay que desviarse. Sin embargo, Rosso vislumbra, a pesar de la censura del episodio sexual rehuido, cierta simpatía por parte del protagonista hacia Moncada. Efectivamente se muestra “indulgente con lui e copre senza esitazioni le sue malefatte” (Rosso, 2013: 491; cf. Johnson 1973: 154). Con lo cual, se continuaría actuando a la manera de los personajes femeninos de Boccaccio: la madre se calló por haber pecado ella también y la hija le dijo, mintiendo, que Pinuccio había soñado verdaderamente.

Pasemos ahora a la siguiente fuente. De camino a Viterbo los peregrinos se encuentran en una venta con un hijo de un negociante de Florencia (Camilo) y con Ricardo –que más tarde se descubrirá ser el hermano de Menandro–. Al día siguiente, los cuatro emprenden la jornada hacia Florencia, ciudad en la que Camilo cuenta su historia amorosa con Lucrecia. El cuento, caracterizado por la fragmentación cronológica de los episodios, es la fiel historia de la *Difunta pleiteada* de Bandello, II, 41, la que, como hace notar Carrascón (2014: 60), es la “octava historia en el tomo IV de Belleforest pero no traducida al español”, y cuyo tema, el de la enterrada viva que “resucita” para ser disputada por sus pretendientes, cuenta con una amplia tradición literaria (cf. Goyri, 1909). Dejando de lado los que la estudiosa señala como los antecedentes orientales, la primera tradición pertenece a la cuentística italiana: más allá de Bandello, la historia se halla, con sus debidas diferencias, en la *novella* X, 4 del *Decamerón*³⁰ (Bourland, 1905: 148-52) y también con rasgos parecidos en la III, 5 de los *Hecatommithi* de Giraldis Cinzio³¹; la segunda es la que se divulga entre los dramaturgos áureos: Lope de Vega la citó, por ejemplo, en el primer elenco del *Peregrino* (1603); y la tercera pasa por Matías de los Reyes, que, como puede comprobarse en Coppola (en prensa), ya tenía lista la novela en 1624. En esta misma fecha, Castillo Solórzano insertó en sus *Tardes entretenidas* una novelita parecida, *El socorro en el peligro*, en la que modifica la historia con elementos procedentes tanto de Lope como de Cinzio. En esta misma línea también hay que añadir *El imposible vencido*, inserta en las *Novelas ejemplares y amorosas* (Zaragoza, 1637), de María de Zayas (Roca Franquesa, 1979: 40-52 y Rosso, 2013). La última vertiente es popular: por un lado, un romance de pliego suelto, que quizás bebe de la vida real de un tal Don Juan de Castilla, donde se relata de “la ida del amante a la tumba para sacar a la enterrada y el pleito subsiguiente con el verdadero marido de la dama romancesca” (Goyri, 1909: 32-34); por el otro, como sigue la estudiosa (Goyri, 1909: 35-37), un relato fabuloso y legendario de Luis Zapata, inserto en su *Miscelánea* (1590).

Ahora bien, a la manera de los narradores de los novelistas italianos, también el personaje Camilo se disculpa de la larga historia que va a contar: “No sé si el tiempo que nos queda [...] de aquí a medio día será capaz de tanta historia; pero en cumplimiento de lo que

³⁰ Messer Gentil de' Carisendi, venuto da Modona, trae della sepoltura una donna amata da lui, seppellita per morta, la quale riconfortata partorisce un figliuol maschio, e Messer Gentile lei e 'l figliuolo restituisce a Niccoluccio Caccianimico, marito di lei.

³¹ Consalvo, pigliata Agata per moglie, s'innamora diana meretrice. Si de libera di avvelenare Agata. Uno scolare gli dà invece di veleno polvere da far dormire. La dà egli alla moglie, la quale, oppressa dal sonno, è seppellita per morta. Lo scolare la trae del sepolcro, e se la mena a casa. È condannato il marito a morte: ella lo libera dalla morte, salva la sua onesta.

mandáis la daré principio ahora y proseguiré, si no la hubiese dado fin, pasado el paréntesis del descanso meridiano” (Reyes, 1909: 85-86). Esta justificación anticipa la técnica de la fragmentación que no solo afecta a la interpolación de cada historia en la principal narración de *El Menandro*, sino a cada relato intercalado. Así, se empieza (Reyes, 1909: 86-107) con los primeros encuentros con Lucrecia, hija del noble Fabricio, que entreteniéndose “al juego de los amores” (Reyes, 1909: 91) –como hacían sus amigas mayores que se ponían a la ventana para dejarse ver por los jóvenes– acabó por enamorarse y prometerse en matrimonio secreto con Camilo, gracias a la ayuda del ama.

La primera parte se interrumpe al llegar a la “hostería (que es lo que en España llamamos venta)” (Reyes, 1909: 107). Varios serán las intervenciones del autor que, a la manera de muchos traductores de finales del siglo XVI, precisa palabras italianas extrañas al castellano. Sea como fuere, a menudo Reyes añade un ajuste explicativo que pueda remediar una oscura interpretación para un lector castellano y que actualice su texto a una verosimilitud identificable con la sociedad y la cultura castellana. Por esta razón, el episodio de la captura de Moncada y Casandra decide especificar el agravio de la pena: “reconociendo que los agresores eran españoles y en hábito peregrino, su delito se agravó de forma” (Reyes, 1909: 330).

Tras esta primera interrupción, necesaria para incorporar al personaje Casandra, se reanuda la historia para dar a conocer cómo Camilo es enviado a España por su padre, motivo por el que el amante le promete a Lucrecia que volverá a los seis meses. Sigue otra interrupción: el séquito llega a Florencia y topa con un entierro, que se desvelará ser de la misma Lucrecia. Se descubre, entonces, cómo durante la ausencia de Camilo, el padre de Lucrecia la prometió a Laurencio y que fue hallada muerta en el momento de celebrar la unión. A esa noticia, Camilo concierne ir al sepulcro para matarse. Allí hallan al cuerpo de Lucrecia sobre el que Camilo se arroja para beber del veneno preparado, pero Menandro se lo impide. Al despedirse, nota que el corazón todavía late, por lo que deciden sacarla del sepulcro y llevarla a casa de Laura, amiga de Camilo.

Tras otra larga interrupción, se vuelve a la historia y a comunicar que la boda se había aplazado cuatro meses, el tiempo preciso que faltaba para la vuelta de Camilo. Por haber transcurrido el plazo y por no tener noticias de Camilo, Lucrecia se envenenó con unos polvos que creía mortíferos. Este episodio comparte evidentes rasgos comunes con la leyenda de Romeo y Julieta de Bandello, que a su vez bebe de la *novella* 33 del *Novellino* de Masuccio Salernitano y de la de Luigi da Porto, también adoptada por Lope de Vega (Goyri, 1909: 46-47). Así que, hallándola muerta, como creían, la enterraron. El autor interviene puntualizando que el veneno no era mortal, pues, al igual que el de la primera historia de Moncada, pertenecía a ciertos secretos “que los médicos italianos usan mucho de que en aquellos países cada día suceden muchos casos a este semejante” (Reyes, 1909: 204). Vuelve otra vez una explicación de las costumbres italianas, cuya referencia remite, por lo tanto, a los muchos argumentos de los *novellieri* en los que abunda ese tópico del veneno poco eficaz. Asimismo, es posible entrever una crítica a las mujeres y, más en concreto, a las lectoras de *novelle*, que, tomando como ejemplo a sus protagonistas novelísticas, hacían un uso desproporcionado de los mortíferos polvos. El narrador gestiona el orden del proseguimiento de las historias, como deja claro mediante expresiones como: “este fue el suceso”, “lo demás”, por lo tanto el final *bandelliano* que falta, “lo diré a su tiempo [...] porque mi amigo Moncada me está haciendo del ojo”. El relato se interrumpe nuevamente para reanudar otras historias, entre las cuales resaltamos la detención de Casandra y Moncada, desde cuyo episodio brota la *novella* del mensajero de Ascanio de Mori, sobre el que volvemos en seguida. Tras este fragmento y la carta escrita por Casandra, llegamos a la boda final de la *novella* de Bandello. Laurencio, que asistía al enlace, reconoce a Lucrecia, por lo que decide volver al sepulcro. Al hallarlo vacío, regresa a la ceremonia para reclamar a su prometida. Pese al juramento secreto con Camilo, la situación llegó a las armas

hasta que, amainadas por intervención del padre de Lucrecia, Federico, este sentencia a favor de Camilo y compensa a Laurencio al ofrecerle la mano de una sobrina con buena dote.

Johnson (1973: 235-36) constata cómo en *Bandello* la mujer es objeto lujurioso, mientras que Reyes la convierte en amoroso. Por ello, en la obra de Reyes desaparece la vulgaridad de la visión de la niña y, por consiguiente, todos aquellos pasajes que remitirían a lo lascivo. Es el caso del motivo de la desaparición del entero fragmento: "Ciò che gli sposi serrati in camera facessero, perché testimoni non ci erano, io non vi saperei dire ma persona qui non è che non lo possa a punto come fu immaginare". La insinuación a la relación sexual es evidente, como testimonia, por demás, el episodio siguiente: "La balia, poi che le parve che i combattenti assai fossero insieme dimorati, se ne andò a la camera loro, e quelli sazii non già ma lorse stracchi ritrovati" (*Bandello*, 1942: 1309). En efecto, estas liviandades Reyes las quita al hacer que los dos se dieran "en prendas de nuestra prometida fe un tierno abrazo" (Reyes, 1909: 106).

Como ocurre con otros textos, esta novela larga también se suma a los muchos ejemplos en los que "una historia de *Bandello* sirve de base para una reelaboración castellana de cualquier género" (Carrascón, 2014: 60), ofreciendo, claro está, temas, motivos y episodios enteros que "más o menos modificados, han servido [...] de materia diegética de base para una o más obras en español" (Carrascón, 2014: 60).

Pese a los cambios advertidos en los varios fragmentos de arriba, el erotismo italianista se percibe levemente en las ambientaciones nocturnas, sombrías y de confianza en las que se hallan los protagonistas intercalados en la narración larga y que casi nada dan a entender de lascivia. Como todos los autores áureos, también en este contexto Matías de los Reyes expresa la *admiratio* (cf. Rey Hazas, 1990: 274). Llegamos así a la siguiente interpolación italianista. Se trata del episodio del mensajero (Reyes, 1909: 332-41), procedente de la tercera de las *Novelle* de Ascanio de Mori (1585) (Johnson, 1973: 178 n. 29), *Due cremonesi dannati a morte, avuta la grazia per istrano accidente non la godono*. Detenidos y atormentados por las violaciones cometidas, Moncada y Casandra, que habían hecho camaradería, confesaron sus delitos y fueron condenados a muerte. El episodio proviene de la historia de los dos hermanos de Cremona que fueron condenados a muerte por sus "ladronecci", de los cuales "confessarono i loro delitti capitali" (Mori, 1794: 50). Sin embargo, un adinerado tío de los dos ladrones intentó corromper los ministros para liberarlos. El soborno, como puede notarse en la versión original, no tuvo éxito porque "il Signore non meno severo punitore di simili scellerati, che grazioso remuneratore de' buoni e valorosi uomini, aveva fitto il chiodo, e voleva a tutte le guise, che riceversero le pene degne delle loro scelleraggini, e perciò non ascoltava parola" (Mori, 1794: 51). Matías de los Reyes traslada a plana y renglón la misma actitud de su personaje por ser "remunerador de virtuosos y severo azote de viciosos" (Reyes, 1909: 332). Mientras en la versión española un criado, privado del duque, que, por ser "solicitador dichoso" (Reyes, 1909: 335), procedente del italiano "avaro adulatore" (Mori, 1794: 54), humanizó y convenció al duque para que le perdonase la vida al ministro, para el original italiano el duque fue "allettato dall'ingannevole canto" (Mori, 1794: 54) por "uno di quelli, mosso non da pietá, ma da ingordigia per ingoiarsi que' ducati, ch'il vecchio gli aveva a tal fine fatti vedere", con lo cual "piglió carico di fare il possibile, per trarre il Duca a parlarne, pur che gli ne sborsasse alla mano cento, e cento altri dopo ricevuto il servizio" (Mori, 1794: 52). De aquí Menandro entrega, pues, los dos mil escudos, "ofrecimientos de los solicitadores, movido más de albricias que de misericordia (como en común los tales lo hacen)" (Reyes, 1909: 333), una expresión también procedente del italiano: "come sanno fare questi viziosi disonori delle Corti, che di cosí fatte ribaderie sono maestri e anno servirsene opportunamente, quando vogliono ottenere le grazie, che bramano da' loro padroni" (Mori, 1794: 54). Pues bien, en la versión de Reyes, Moncada escribe una carta para pedirle ayuda a Menandro, quien, con la colaboración de Alejandro, soborna al criado que convenció al Duque para que liberase al primero. Este, asegurada la

gracia, escribe otra misiva al Juez en la que pide la liberación de los presos, lo que en el italiano se expresa como: “alla presenza del Duca, scrisse al suo giudice, ordinandogli alla ricevuta della lettera la liberazione di que’ malfattori Cremonesi condannati a dover morire” (Mori, 1794: 55). Entregado el papel a Menandro, este busca un mensajero, el más madrugador, para que entregue la carta antes de la ejecución de la pena. Frente a esto, en la versión original “portóla di persona al vecchio”, que, por quedar enfermo, tuvo que encomendar “un villano a piedi” que “gli era stato proposto dall’oste [...] lodato per lo migliore caminatore dell’universo” (Mori, 1794: 55-56). A partir de este momento, la historia se desarrolla de manera idéntica, pues el mensajero enviado, que ignoraba el asunto de la carta, llegó dos horas antes del amanecer, llamó a la puerta del guarda para que fuera testigo de su llegada, pero sin dejar el escrito. Como nadie le abrió, mientras esperaba el alba, se puso a dormir hasta que el alboroto de la gente lo despertó. Apenas entró en la plaza para entregar la epístola, vio a los condenados siendo llevados al patíbulo. Terminada la ejecución, a la cual asistió curioso, el mensajero entregó el papel orgullosamente. Tras leer el indulto a los condenados, el Juez achacó la muerte al “curioso impertinente” (Reyes, 1909: 340) que no entregó el correo, para, después, considerar que, en realidad, la causa de la ejecución concernía a quien no le había comunicado el mensaje.

Pese a ser muy parecida a su original, en la versión castellana el Juez despacha al mensajero y describe lo sucedido al duque como “justos juicios de Dios, que permite estos descuidos para castigo de los malos” (Reyes, 1909: 341). En cambio, en Ascanio de Mori el duque “volle conoscere il valente villano; di cui più volte dopo pigliossi piacere, facendosi replicare quel che disse e fece [...] privatolo in tutto della grazia sua, gli diede asprissimo castigamento” (Mori, 1794: 62). Debe notarse, de este modo, la construcción del personaje del duque, que, bufonesco y sádico en el italiano, en la obra de Reyes, que “en lo interior se gozó mucho del ejecutado castigo, porque semejantes delitos no quedasen sin el que les es debido” (Reyes, 1909: 341), demuestra más un sentido de ejemplaridad y de conciencia común, ambas ausentes en el cuento de entretenimiento italiano. El cambio denota, por lo tanto, la clásica ejemplaridad, moralidad y eliminación de cualquier elemento de diversión despojada de enseñanza, de la que, de hecho, carece el italiano.

Además de la carta de Moncada, el recurso del papel enviado vuelve a aparecer, ahora, en la que Casandra dirige a Menandro. El pliego final de la madrastra (Reyes, 1909: 347 y ss.) procede de la *Heroide*, IV de Ovidio y toma la hipérbole del monólogo inicial donde se compara a Fedra (Reyes, 1909: 9 y Johnson, 1973: 180). En ella, como declara la vil mujer, pide que “todas las mujeres [...] escandalizadas [...], aborreciendo todo vicio se dediquen a la virtud” (Reyes, 1909: 346) y, por lo tanto, huyan de su mal ejemplo. En este escrito de Casandra estamos ante la revelación de toda su vida, todo lo que hasta entonces se había sabiamente ocultado. Se desvela, por ejemplo, su falsa preñez y, a la hora del fingido parto, cómo una gitana le proveyó un niño, hijo de un caballero extranjero, robado de la casa de un ama y que llamaron Ricardo. Esta referencia remite a la historia de Federico, padre de Menandro, contada por Alejandro, padre de Camilo (Reyes, 1909: 136-55), y que brinda a la *novella* I, 1 de los *Hecatommithi* de Giraldo Cinzio³², fuente también de *El hijo Venturoso* de Lope de Vega (Templin, 1934).

A pesar de algunos cambios de poca importancia, se relata la historia amorosa del viudo y extranjero Federico con la dama Elvira, unión a la que el padre y los hermanos de ella se oponían. Por dejarse llevar por los falsos consejos de su criada Beatriz, Elvira, empujada a desobedecer a sus parientes, pagó de su mano sus consecuencias: quedó preñada y, por la fría

³² *Lippa ingravida di un suo amante: teme l'ira del padre e de' fratelli. Parturisce di nascosto, in su la ripa d'un fiume, un figliuol maschio, e il lascia sopra un platano. È accolto da pastori, e nutrito; efatto uomo, libera la madre di cattività, senza sapere ch'ella madre gli sia. Poi, conosciutala, sa che il padre la si prende per moglie, e la pone in grazia de' suoi, e vivono insieme vita felice.*

correspondencia de Federico, abandonada. Durante un paseo por una huerta de Sevilla en el noveno mes del embarazo, Elvira es acompañada por Beatriz a un bosquecillo para dar a luz a un niño con un lunar en el pecho. La madre muere al día siguiente, mientras que el recién nacido es entregado por Beatriz a Alejandro. Aquí se enlazan los dos relatos, pues, cuando Alejandro acude a la casa del ama que criaba al bebé para mostrárselo a Federico, descubren que había sido robado.

Ahora bien, hay episodios que muestran cómo Reyes seguía a rajatabla el texto de Cinzio. Un ejemplo serían las palabras del narrador al subrayar las malas relaciones que del padre y del hermano de Elvira con la criada: “tenían entregada a una loba como Beatriz la cordera” (Reyes, 1909: 141), expresión procedente del italiano: “in custodia l’agnella ad una lupa” (Cinzio, 1853: 150). La falta de un profundo sentimiento amoroso y la fuerte motivación económica de Federico vuelven a ser resaltadas tanto por Cinzio en su texto italiano, “perché il mio amante ama non meno da dote” (Cinzio, 1853: 152), como en el de Reyes, “providencia de hombre viudo, aunque amante, antepone la economía a los desperdicios de amor” (Reyes, 1909: 143), un hecho que lleva a Elvira a ver en Federico la inclinación que ya se realizaba en la obra de Cinzio: “aunque me ama, aspira a obtener conmigo la dote mía” (Reyes, 1909: 145). La clara filiación con el texto italiano de nuevo se pone de relieve en el episodio sobre el disimulo de la preñez: Lippa “celó con lo strugersi il corpo con fasce e con altri argomenti la sua gravidanza, in guisa che alcun non se ne avvide” (Cinzio, 1853: 154), que se traslada al castellano como: “si bien con fajarse apretada, y poniéndose cartón de armar, lo desmentía lo posible” (Reyes, 1909: 149).

Más allá de estos detalles casi de traducción, también esta novela intercalada muestra rasgos de eliminación en línea con la desaparición de episodios poco castos. Así pues, el erótico “egli colse il frutto del loro amore, non pure una volta, ma molte, con piacere da ambe le parti” (Cinzio, 1853: 153), tras el cual la preñada Elvira quedó abandonada, se camufla en la frase sinóptica: “los puso [Beatriz] una noche juntos, de que resultó salir ciertos los proféticos temores de la dama, así en la preñez como en la tibia correspondencia del señor Federico” (Reyes, 1909: 148).

Como ya adelantamos al principio, se nos presenta un ejemplo de añadido que sigue el modelo didáctico y moral que, con frecuencia hallado en las palabras del narrador/autor, tiene por objeto advertir y sacar la ejemplaridad de los varios episodios entremetidos. Más allá de las palabras de la voz del narrador Alejandro, que aconseja no fiarse de las diabólicas criadas, otra advertencia procede del mismo autor en el momento en que Beatriz le recomienda el aborto a su dama Elvira: “¡Mirad, hijos, por donde esta mujer intentaba el remedio del estrago que ocasionó a tan ilustre familia! ¿No veis cómo un pecado llama a otro pecado?” (Reyes, 1909: 150). Si bien el rechazo del aborto está presente en Cinzio y en Reyes, la protagonista de la versión italiana, a diferencia de la castellana, pide ayuda para casarse con el mozo, so pena de acusar a la criada ante sus parientes por sus falsos consejos. Mientras la dama italiana se revela más vengativa y cruel con respecto a la española, rasgos que Reyes quita para otorgarle un elemento más martirizante, el personaje de la criada sufrirá también otro cambio significativo. A raíz de las amenazas de la dueña, la criada “una notte celatamente se ne fuggí” (Cinzio, 1853: 154). Reyes no la deja huir, sino que le da un papel importante: entrega el niño a Alejandro, elemento que favorece la prosecución de la historia y, sobre todo, la técnica del engaste.

Para seguir con el análisis de la novela originaria de Cinzio, el único fragmento que Johnson (1973, 240-41) le reconoce al italiano es el del parto al lado del río. Según el estudioso, el episodio del lavado es más extenso por ser un acto de purificación simbólico de su pecado. Así, el breve “lavatosi nel fiume, e colte alquante viole, e posteseli in gremio” (Cinzio, 1853: 155) se convierte con razón en el figurado:

Beatriz al punto, usando el oficio de partera, le envolvió en algunos paños de que no iba desapercibida, por el cuidado en que ya las traía el tiempo, lavó luego a la madre en el río todas las superfluidades del parto. ¡Ved señores qué regalo y prevención para semejante acto! ¡Considerad cuan de contado pagó esta dama sus liviandades! Pues no paró aquí. Purificada, como digo, aunque en aguas, en las brasas del horror, se volvió a sus amigas con tal compostura y disimulo [...] diciendo que se hallaba sobresaltada impensadamente de cierto accidente que le persuadía a suplicarlas se sirviesen de enviarla á su casa, [...] y todas juntas la restituyeron a su padre, [...] ocasionándose su muerte del exceso de su bárbara purificación. (Reyes, 1909: 152-54)

Dentro de este contexto, el episodio del parto, en el que “la misera sentendosi trafiggere da dolori, finse voler gire ad accorre viole in un campo non molto lontano dalla casa e vicino al Po” (Cinzio, 1853: 154), donde “fatta dal bisogno forte ed audace, da sé sola partorí un figliuolo il piú bello e il piú vezzoso” (Cinzio, 1853: 154), parece inclinarse en su adaptación castellana hacia un entorno geográfico del *locus amoenus* formado por jardines³³, fuentes y huertas, una representación de una evasión física y moral de valor simbólico. El escenario de Reyes rehabilita el lugar espiritual que favorece la iniciación de la purificación documentada en el *Valle delle donne* de Boccaccio (cf. Marino, 1979):


Cuando a doña Elvira sobrevinieron los prenuncios de su parto [...] Beatriz [...] le dijo disimulara lo posible, y en hallando ocasión se apartase de aquellas damas fingiendo iba a espaciarse por la huerta, [...] y así cogiendo por la mano a su consejera, se fueron hasta la orilla del río, donde unos frescos y sauces hacían un espeso bosque, tal, que parecía que para semejantes hurtos naturaleza lo había plantado. (Reyes, 1909: 152)

Fue allí que parió a “un clavel [...] rubio como el sol, y más que los armiños blanco, los ojos dos turquesas, y las mejillas dos conchas de nácar, y en fin, todo él la perla” (Reyes, 1909: 152). Otra vez la imagen parece sugerir una relación mitológica con los jardines, vinculada esta vez con el nacimiento de Venus. Matías de los Reyes cambia de nuevo unos detalles en su versión sobre la apariencia del recién nacido. Mientras la madre del niño descubre “sopra l’omero destro una gran macchia vermiglia [...] simile a quella ch’ella ancora avea nel medesimo luogo, che si spargeva insino al petto” (Cinzio, 1853: 154), en la versión castellana el niño “tenía sobre la tetica izquierda un lunar del tamaño y calidad de un doblón de oro” (Reyes, 1909: 152). Pues bien, mientras en el *novelliere* el símbolo parece ser algo sobrenatural y punitivo, “la qual ella tenne per segno datogli dalla natura alla infelicitá del figliuol e a quella di lei” (Cinzio, 1853: 154), en Reyes se reduce a un simple lunar que en la tradición *novellistica* representa un tópico de reconocimiento y conjunción de los *novellieri*. Asimismo, en esta propia línea de omisión, desaparece del texto castellano el tópico episodio de los dos pastores que criaron al niño abandonado y hallado en un “tronco di un platano ch’era in riva al fiume” (Cinzio, 1853: 155). El motivo podría buscarse, claro está, en la nueva y original trama narrativa que Reyes tenía planeado, lo que favorecería un engaste de la materia novelística manejada y la eliminación de personajes inútiles al desenlace de la acción.

³³ Para la función de los jardines léase Kern (1951).

4. TEORÍA SOBRE LA NOVELLA

Una teoría literaria de Matías de los Reyes sería incompleta si no se tuviera en cuenta el tema moral, y muy en particular el destinado a reprender a sus lectoras y a avisarlas de las constantes conductas erradas de su texto: “conviene que el cielo sabe que no escribo estos discursos por plantar, sino por extirpar vicios, mostrando escorimento y retratando virtudes” (Reyes, 1909: 226). Las novelas que Reyes decide intercalar en la ficción larga de su *Menandro* se convierten a lo largo de la peregrinación de sus personajes en advertencias que, según creemos, siguen también en un plan concretamente de teoría narrativa, como se puede comprobar en el siguiente fragmento:



Consideraba [Dinarda] la facilidad con que otras damas logran sus gustos, sin tanta circunspección y advertencia y luego se le venían a la memoria muchos ejemplos que había leído en el Boccaccio, y otros noveleros de mujeres que trajeron á puerto seguro sus temerarias resoluciones, creyendo en todo su juicio que los que los escribieron para enseñanza de los vicios que se deben huir, y virtudes imitar, lo hicieron para persuadir los contrarios efectos; que éste es el fruto que obran los libros de este género, que no llevan consigo el adorno de la moralidad, sacando de cada discurso la quinta esencia para medicar los mismos sucesos, de suerte que su imitación queda aborrecida en los corazones de los sencillos ánimos. (Reyes, 1909: 228-229)

Según Johnson (1973: 229) y Laspéras (1987: 80) el pasaje subraya cómo el público ignorante, representado en esta ocasión por Dinarda, aceptaba estas lecturas como falsos modelos. El fragmento es el que más rasgos teóricos tiene sobre Boccaccio y el género de la *novella*, es decir, la educación de virtudes y huida de los vicios.

Durante la historia de la casta Dinarda, el autor se dirige a su libro para decirle: “Hermano mío, ¿quieres que no te murmuren? Pues quita la ocasión y no culpes al que te murmura, sino a tus vicios” (Reyes, 1909: 238). Otra vez la teoría sobre el género de las *novelle*. Dinarda representa, pues, el prototipo del lector y la capacidad de entretenimiento que estas novelas tenían; pero se critican los efectos negativos que estos cuentos causaban a sus lectoras, llevándolas ya no a escapar de las perversiones, como esos textos decían, sino a actuar deshonestamente con parecidas burlas y engaños, que ya no eran entretenimiento para observar sino verdadera práctica. Se trata de lo que, como vimos anteriormente, el autor opinaba a propósito de la utilización excesiva que en Italia se hacía de los mortíferos polvos. Pues bien, citando a Boccaccio y a sus discípulos, continúa la racha positiva del género italiano, que seguía siendo argumento favorito tanto de los lectores como de sus detractores. De hecho, según Laspéras (1987: 80), la crítica también se dirige a los censores del género, porque solo veían en las novelas, como Dinarda y todos los demás lectores, una malsana ejemplaridad “pernicieuse”.

A estos efectos, como se notará en la última obra narrativa de Matías de los Reyes, *Para algunos*, la conversación de Plácida, Laurencia y Flórica en una huerta *boccacciana* abordará el tema de la censura (cf. Cayuela, 1993: 33-34). Las damas debatirán sobre la lectura de las novelas, Plácida alega que el efecto de contar “una novelas, que nos entretenga, y de alguna enseñanza [...] más mira a impiedad que a recreo de espíritu [...] y los que así lo hacen, no son dignos de las honestas orejas, mayormente de doncellas tiernas” (Reyes, 1640: fol. 132r-v). La intervención de Laurencia es tajante: “si las novelas fueran tan dañosas, las permitiera a la estampa la piedad Christiana?” (Reyes, 1640: fol. 132v). La respuesta de Plácida no se hace atender: “fuera bien que [estos libros] primero que llegasen a las manos de doncellas simples, les hiziesen la salva juizios más maduros” (Reyes, 1640: fol. 132v). Esta argumentación explicaría la ejemplaridad con la que se tratan los cambios registrados en las versiones castellanas de las *novelle* engastadas en *El Menandro*, pues la opinión final de Matías de los Reyes llega con Flórica: “no me parecen materias estas para nuestra censura; yo me afirmo que el día que sale

el libro, viene nuestro poder con todas esas salvas” y se concluye definitivamente con Laurencia: “novelemos si te apetece, desterrando todo successo que no mire a la virtud y enseñanza nuestra”. Con todo, se explican una vez más los cambios castos aportados a los episodios que en esta intervención se han analizado en sus modificaciones, porque, como dice su autor en el *Menandro*, “escribo fielmente lo que en esto pasó, porque para hacerlo me he valido de buenos originales” (Reyes, 1909: 304).

Frente al episodio de Dinarda, el de Plácida mira a “mover las pasiones del espíritu a la imitación de lo bueno y aborrecimiento de lo malo, que es el blanco y objeto a que deberían mirar todos los que novelan” (Reyes, 1640: fol. 132r). Reyes insiste en la utilización ejemplar del género –lo confirman sus palabras en la “dedicatoria” que advierte a la censura de no preocuparse “de toda emulación” (Reyes, 1624: fol. 4r)– cuya imitación, no obstante, “queda aborrecida en los corazones de los sencillos ánimos” del público lector que, como Dinarda, “se adelantaba mucho con los ejemplos de damas libres” (Reyes, 1909: 229).

Concluamos, entonces, que los *novellieri* incorporados en la primera novela larga de Matías de los Reyes alimentan con sus temas de engaños, muertes fingidas, burlas y encuentros los motivos de la novela de *El Menandro*. Boccaccio, Bandello, Ascanio de Mori y Giraldi Cinzio siguen manteniendo su vigencia como cuentos intercalados en una narración larga. Aunque *El Menandro* no es una clásica colección de novelas cortas, sin embargo, por beber de los *novellieri*, representa una disolución de variado material narrativo italiano en la prosa áurea. Si bien es cierto que Reyes debe mucho a Boccaccio y a los cuentistas italianos del siglo XV, no podemos negar una originalidad ejemplarizante en el uso de las distintas fuentes que se contaminan.

Bibliografía

- ÁGREDA Y VARGAS, Diego (1620) *Novelas morales útiles por sus documentos*, Madrid, Tomás Iunti.
- ALONSO, Dámaso (1932) “La supuesta imitación por Góngora de la *Fábula de Acis y Galatea*”, *Revista de Filología Española* 19, pp. 349-387.
- ALVAR, Carlos (2010) *Traducciones y traductores. Materiales para una historia de la traducción en Castilla durante la Edad Media*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- ANTONIO, Nicolás (1783-1788) *Bibliotheca Hispana nova sive Hispanorum scriptorum qui ab anno 1500 ad 1684 floruerunt notitia*, Matriti, Joachimum de Ibarra typographum regium, 2 vols.
- ARELLANO, Ignacio (2012) “Lope y Boccacini: Tres sonetos de Tomé de Burguillos”, *Revista de Literatura* LXXIV.148, pp. 387-400.
- ARREDONDO, Soledad (1996) “Paisajes narrativos en los siglos XVI y XVII del lugar ameno a la selva urbana”, *Paisaje, juego y multilinguismo: X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada: (Santiago de Compostela, 18-21 de octubre de 1994)*, Santiago de Compostela, Universidade, Vol. 1, pp. 143-158.
- ARRÓNIZ, Othón (1969) *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica).
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1957) “Una tradición literaria: el cuento de los dos amigos”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 11, pp. 1-35.
- BANDELLO, Matteo (1942) *Le novelle del Bandello*, in *Tutte le opere di Matteo Bandello*, Francesco Flora (ed.), Milano, Mondadori, 1942

- BENEYTO, José (1949) "Boccalini en España", *Revista de estudios políticos*, 45, pp. 103-108.
- BLANCO, Mercedes (1998) "Del Infierno al Parnaso. Escepticismo y sátira política en Quevedo y Trajano Boccalini", *La Perinola*, 2, pp. 155-193.
- BOADAS, Sònia (2017) "Los *Ragguagli di Parnaso* de Boccalini en las dos redacciones de República literaria" en E. Canonica, P. Darnis, P. Ruiz, A. Vián (eds.), *Sátira menipea y renovación narrativa: del lucianismo a Don Quijote*, Presses Universitaires de Bordeaux-Universidad de Córdoba, pp. 161-171
- BOCCACCIO, Giovanni (2002), *Decamerón*, ed. de M. Hernández Esteban, Madrid, Cátedra.
- (1989) *Decameron*, ed. de V. Branca, Milano, Mondadori.
- BONILLA CEREZO, Rafael (2010) *Novelas cortas del siglo XVII*, Madrid, Cátedra.
- (2011) "Proemio e Introducción a las novelas del 'Teatro popular' de Francisco Lugo y Dávila: estudio y edición", *Edad de Oro XXX*, pp. 25-68.
- BOSOLD, Bettina (1996) "Concettismo e arte nella prosa da Traiano Boccalini a Baltasar Gracián", *Lettere italiane XLVIII*, pp. 206-229.
- BOURLAND, Caroline B. (1905) "Boccaccio and the *Decameron* in Castilian and Catalan literature", *Revue Hispanique*, XII, pp. 1-232.
- (1927) *The Short Story in Spain in the Seventeenth Century*, Northampton (Mass.), Printed for Smith College.
- CAMPO GUIRAL, María Angeles (2007) *Devoción y fiesta en la pluma barroca de Ana Francisca Abarca de Bolea: estudio de la vigilia y octavario de San Juan Bautista*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- CARRASCÓN, Guillermo (2014) "Apuntes para un estudio de la presencia de Bandello en la novela corta del siglo XVII.", *Edad de Oro XXXIII*, pp. 53-67.
- CASALDUERO, Joaquín (1943) *Sentido y forma de las 'Novelas ejemplares'*, Buenos Aires, Instituto de Filología.
- CASTILLO MARTÍNEZ, Cristina (2007) "Los relatos insertos en la *Vigilia y Octavario de San Juan Bautista* de doña Ana Francisca de Abarca Bolea" en B. Mariscal y M. T. Miaja de la Peña (eds.), *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas «Las dos orillas», Monterrey, México del 19 al 24 de Julio de 2004*, vol. 2, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 63-76.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de (1992) *Tardes entretenidas*, ed. de P. Campana, Barcelona, Montesinos.
- CAYUELA, Anne (1993) "La prosa de ficción entre 1625 y 1634: Balance de diez años sin licencias para imprimir novelas en los Reinos de Castilla", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XXIX, 2, pp. 51-76.
- CEJADOR Y FRAUCA, Julio (1915) *Historia de la lengua y literatura castellana*, Madrid, Tipografía de la Revista, Vol. IV
- CERVANTES, Miguel de (2007) *Novelas ejemplares*, II, ed. de H. Sieber, Madrid, Cátedra.
- (2013) *Novelas ejemplares*, ed. de J. García López, Madrid, Real Academia Española.
- CINZIO, Giraladi (1853) *Gli Ecatommiti*, Torino, Tipografia del progresso.

- COLÓN CALDERÓN, Isabel (2001) *La novela corta en el siglo XVII*, Madrid, Ediciones del Laberinto.
- (2010) “Miedos infundados a lo sobrenatural: la narrativa hispánica de los Siglos de Oro y Valle-Inclán ante II, 5 del *Decamerón*”, *Cuadernos de Filología Italiana*, Volumen Extraordinario, pp. 129-143.
- CONDE, Juan Carlos (2005) “Las traducciones ibéricas medievales del *Decamerón*: tradición textual y recepción coetánea” en M. Pampín Barral, C. Parrilla García (eds.), *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, A Coruña, Editorial Toxosoutos, vol. II, pp. 105-122.
- (2007) “Las traducciones del *Decamerón* al castellano en el siglo XV” en M. Muñiz Muñiz (ed.), *La traduzione della letteratura italiana in Spagna (1300-1939): traduzione e tradizione del testo, dalla filologia all'informatica: atti del Primo Convegno Internazionale*, Barcelona, Universidad de Barcelona, pp. 139-156.
- CONRIERI, Davide (2007) “Antonio Vázquez traduttore secentesco dall'italiano allo spagnolo”, en M. Muñiz Muñiz (ed.), *La traduzione della letteratura italiana in Spagna (1300-1939): traduzione e tradizione del testo, dalla filologia all'informatica: atti del Primo Convegno Internazionale*, Barcelona, Universidad de Barcelona, pp. 385-404.
- COPELLO, Fernando (en prensa) “Réécriture de l'espace italien dans le «Aviso IV» de El Curial del Parnaso de Matías de los Reyes: Boccace et Bandello dans l'Espagne de 1624” en *Boccace dans l'Italie*.
- (2014) “El mueble en la novela corta del Siglo de Oro: algunas reflexiones en torno a la cama”, *Edad de Oro*, XXXIII, pp. 383-394.
- (2013) “Pinceladas y colores italianos en la novela corta española del siglo XVII” en *Los viajes de Pampinea: novella y novela española en los Siglos de Oro*, I. Colón Calderón, D. Caro Bragado, C. Marías Martínez, A. Rodríguez de Ramos (eds.), pp. 283-292.
- D'ANTUONO, Nancy (1983) *Boccaccio's 'Novelle' in the Theater of Lope de Vega*, Madrid, José Porruá Turanzas.
- DI FRANCIA, Litterio (1924) *Novellistica*, I, Milano, Vallardi.
- DONATI, Cesarina (1983) *Trancoso traduttore di Timoneda*, *Arquipelago*, V, pp. 65-94.
- DONI, Antonfrancesco (1852) *Novelle*, raccolte da S. Bongi, Lucca, Tip. di A. Fontana.
- FERNANDES TRANCOSO, Gonçalo (1974) *Contos e Histórias de Proveito & Exemplo*, ed. de J. Palma-Ferreira, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- FIRPO, Luigi (1965) *Traduzioni dei Ragguagli di Trajano Boccalini*, Firenze, Sansoni.
- GAGLIARDI, Donatella (2010a) “Fortuna y censura de Boccalini en España: una aproximación a la inédita ‘Piedra del Parangón Político’” en E. Fosalba-C. Vaíllo (eds.), *Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro (Studia Aurea Monográfica 1)*, Bellaterra, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 191-207.
- (2010b) “Las versiones castellanas inéditas de la Pietra del paragone politico: recensio y descripción de los manuscritos», *Crítica Hispánica*, XXXII, 2, pp. 163-192.
- (2012) “Bosquejos del Duque de Osuna en la literatura parnasiana del XVII (de Boccalini a Castellani)” en E. Sánchez y C. Ruta (eds.), *Cultura della guerra e arti della pace. Il III Ducado Osuna in Sicilia e a Napoli (1611-1620)*, Napoli, Pironti, pp. 561-576.

- GAGLIARDI, Donatella (2013) "De autocensuras y censuras: el accidentado camino a la imprenta de los Comentarîi sopra Cornelio Tacito de Boccacini (con un parecer del Consejo de Estado español)" en C. ESTEVE, (ed.), *Las razones del censor. Control ideol3gico y censura de libros en la primera Edad Moderna (Studia Aurea Monogr3fica 3)*, Bellaterra, Servei de Publicacions de la Universitat Aut3noma de Barcelona, pp. 217-237.
- (2014) "A vueltas con la in3dita Piedra del parang3n pol3tico", *Studia Aurea*, 8, pp. 387-416.
- GARCÍA AGUILAR, Manuel (2005) "Censura pol3tica en las primeras traducciones espa±olas de los *Ragguagli di Parnaso* de Traiano Boccacini" en M. Arriaga Fl3rez et all. (eds.), *Italia-Espa±a-Europa: literaturas comparadas, tradiciones y traducciones*. XI Congreso internacional de la Sociedad Espa±ola de Italianistas, Sevilla, Arcibel, pp. 283-292.
- GARGANO, Antonio (2014) "*Difficile est proprie communia dicere*: el g3nero de la *novella* entre Boccaccio y Cervantes", *Edad de Oro*, XXXIII, pp. 35-51.
- GIANNINI, Alfredo (1929), "*El Curial del Parnaso*", *di Mat3as de los Reyes e le sue fonti italiane*. Napoli, Tip. della Universit3, pp. 119-137.
- GIORGI, Giulia (2012) "'Novelar muy a imitaci3n de los de Italia': Castillo Sol3rzano, lector de Francesco Sansovino" en R. Bonilla Cerezo, J. Ram3n Trujillo, B. Rodr3guez (eds.), *Novela corta y teatro en el barroco espa±ol (1613-1685): Studia in honorem prof. Anthony Close*, Madrid, Sial, pp. 77-85.
- G3MEZ MORAL, Alba (2014) "De metamorfosis y zoantrop3as. El caso particular de *Para algunos de Mat3as de los Reyes*" en B. Greco y L. Pache Carballo (eds.), *De lo sobrenatural a lo fant3stico: Siglos XIII-XIX*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 129-137.
- (en prensa) "Apuntes sobre la prosa de ficci3n de Mat3as de los Reyes: hacia la complejidad narrativa", *eHumanista*.
- G3MEZ, Jes3s (1998) "Boccaccio y Ot3lora en los or3genes de la novela corta en Espa±a", *Nueva Revista de Filolog3a Hisp3nica*, XLVI, pp. 23-46.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agust3n (1929) *Formaci3n y elementos de la novela cortesana*. Madrid: R.A.E.
- GONZÁLEZ RAM3REZ, David (2010) "La disoluci3n del marco narrativo en el origen del costumbrismo. De la *Gu3a y avisos de forasteros* a los *D3as de fiesta de Zabaleta*", *Cuadernos de Filolog3a Italiana*, n3mero extraordinario, pp. 81-94.
- (2013) "Del t3rmino al g3nero. El rastro de la 'novela' desde Boccaccio hasta Cervantes" en I. Col3n Calder3n, D. Gonz3lez Ram3rez (eds.), *Estelas del "Decamer3n" en Cervantes y la literatura del Siglo de Oro*, M3laga, Universidad de M3laga, pp. 123-144 (anejos de "Analecta Malacitana"; 91).
- GOYRI, Mar3a Amalia (1909) "La difunta pleiteada en la literatura espa±ola: estudio de literatura comparada", Madrid, Revista de Archivos.
- HENDRIX, Harold, (1995) *Traiano Boccacini, fra erudizione e polemica*, Firenze, Olschki.
- HERNÁNDEZ ESTEBAN, Mar3a (2004) "*Decameron* o *Centonovelle*: el t3tulo del libro y su difusi3n renacentista europeo" en M. Le3n G3mez (ed.), *La literatura en la literatura: actas del XIV simposio de la sociedad espa±ola de literatura general y comparada*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 273-284.

- HERNÁNDEZ ESTEBAN, María (ed.) (2001), *La recepción de Boccaccio en España*, "Cuadernos de Filología Italiana" Extra 3, Madrid, Universidad Complutense.
- INFANTES, Víctor (2007) "A las poéticas cumbres coronadas: la orogelatría impresa del Parnaso áureo", *Bulletin hispanique*, 109-2, pp. 449-472.
- JOHNSON, Carroll B. (1973) *Matías de los Reyes and the craft of fiction*, Berkeley, University of California Press, 1973.
- KERN, Edith G. (1951) "The Gardens in the 'Decameron' Cornice", *PMLA*, 66, pp. 505-523.
- KING, Willard F (1963) *Prosa Novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, [s.n.], (Imp. Silevrio Aguirre Torre).
- LASPÉRAS, Jean-Michel (1987) *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, Montpellier, Editions de Castillet.
- (2012) "Espacios de la novela corta", *Novela corta y teatro en el barroco español (1613-1685): studia in honorem prof. Anthony Close*, Madrid, Sial, D.L., pp. 15-35.
- MANUKYAN, Armine (2012) "Salas Barbadillo entre sus contemporáneos: sus gustos literarios e influencias" en C. Mata Induráin y A. Sáez (eds.), *Scripta manent. Actas del I Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2011)*. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, pp. 279-295.
- MARINO, Lucia (1979) *The Decameron "Cornice": Allusion, Allegory and Iconology*, Ravenna, Longo.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1907) *Orígenes de la novela (II): Novelas de los siglos XV y XVI, con un estudio preliminar*, Madrid, Casa Editorial Bailly/ Baillière.
- MOLINA, Tirso de (1996) *Cigarrales de Toledo*, ed. de L. Vázquez, Madrid, Castalia.
- MONTALBÁN, Juan Pérez de (1992) *Sucesos y prodigios de amor*, ed. de L. Giuliani, Barcelona, Montesinos.
- MORI, Ascanio de (1794) *Delle Novelle di Ascanio de Mori*, Londra, Ascanio Bancker.
- PABST, Walter (1972) *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, Madrid, Gredos.
- PLACE, Edwin B. (1926) *Manual elemental de novelística española (Bosquejo histórico de la novela corta y el cuento durante el Siglo de Oro)*, Madrid, Biblioteca española de divulgación científica VII.
- PROFETI, Maria Grazia (ed.) (2003) "Il Decamerone in Spagna nei secoli d'oro: dai temi alle strutture", *Raccontare nel Mediterraneo*, Firenze, Alinea, pp. 105-126.
- REY HAZAS, Antonio (1990) "El erotismo en la novela cortesana", *Edad de oro*, 9, pp. 271-288.
- REYES, Matías de los (1909) *El Menandro*, ed. de E. Cotarelo y Mori, Madrid, Librería de los Bibliófilos Españoles.
- (1640) *Para algunos*, Madrid, viuda de Juan Sánchez.
- (1624) *El Curial del Parnaso*, Madrid, viuda de Cosme Delgado.
- RILEY, Edward C. (1989) *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus.
- ROCA FRANQUESA, José M. (1979) "Notas al tema de *La Difunta Pleiteada* en la novelística española del siglo XVII", *Archivum* 29-30, pp. 39-58.

- ROMERO-DÍAZ, Nieves (2014) "Lecturas alternativas en la *Novela del Fin Bueno en Mal Principio* de doña Ana Francisca Abarca de Bolea", *Edad de Oro* XXXIII, pp. 335-349.
- ROSSO, Maria (2013) "Il *Decameron* nella Spagna di Secoli d'Oro: Joan Timoneda, Matías de los Reyes e María de Zayas", *Levia Gravia*, XV-XVI, pp. 487-501.
- RUBIO ÁRQUEZ, Marcial (2013) "Los *novellieri* en las *Novelas ejemplares* de Cervantes: la ejemplaridad", *Artifara*, 13 bis, pp. 33-58, <http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/article/view/393>.
- (2014) "La contribución de Cervantes a la novela barroca: la ejemplaridad", *Edad de Oro*, XXXIII, pp. 125-152.
- SALAS BARBADILLO, Alonso Gerónimo de (1615), *Corrección de vicios...*, Madrid, Juan de la Cuesta.
- TEMPLIN, Ernest H. (1934) "The Source of Lope de Vega's *El Hijo Venturoso* and (Indirectly) of *La Esclava de su Hijo*", *Hispanic Review*, 2, 4, pp. 345-348.
- VALERO MORENO, Juan Miguel (2010) "*Decamerón* hispano: del manuscrito a la imprenta", *Hàpax*, 3, pp. 97-115.
- VALVASSORI, Mita (2014) "El modelo narrativo del *Decamerón* en la Edad de Oro: una vieja historia", *Edad de Oro*, XXXIII, pp. 21-33.
- WILLIAMS, Robert H. (1946) *Boccalini in Spain*, Menasha, Banton Publishing.

