

## Erotismo y violencia entre ‘histoire tragique’ y ‘novela corta’: unos excesos literariamente apetecibles

Luana Bermúdez  
(Universidad de Ginebra)

‘Novela cortesana’<sup>1</sup>, ‘Short Story’ (Bourland, 1927), ‘novela corta’ (Menéndez y Pelayo, 1943), ‘novela corta o marginada’ (Rodríguez Cuadros, 1979), ‘novela comediesca’<sup>2</sup>: las diferentes nomenclaturas atribuidas al género que hoy solemos indicar con el sintagma de ‘novela corta’, sugieren la diversidad de unas composiciones escurridizas cuya complejidad impide una clasificación definitiva.

En efecto, un mismo texto puede presentar rasgos bizantinos o sentimentales; puede ser clasificado como picaresco o cortesano, sin compartir todas sus características (Yllera 2015, 8703-8704).

Entre las diatribas aún por aclarar quedan también las deudas de este género breve respecto a otras tradiciones literarias, como la italiana, que destaca por una serie de semejanzas estructurales, temáticas y narratológicas en las que luego haremos hincapié.

De manera contraria a lo que afirmaba Menéndez y Pelayo, creemos que la ‘novela corta’ española no “surge de improviso entre tanto sol y tanta niebla” (Menéndez y Pelayo 1961, 140) con la publicación en 1613 de las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes, sino que sus rasgos genéricos se fueron delineando en las últimas décadas del siglo anterior.<sup>3</sup>

En efecto, las composiciones cervantinas (e inclusive las postcervantinas) presentan posibles paralelismos respecto tanto a las anteriores recopilaciones de *novelle* como a sus traducciones que circulaban en España a lo largo del XVI con una difusión considerable (Place, 20; González Ramírez 2011).

En las *Novelas amorosas* y (no tan) *ejemplares* de María de Zayas, en los *Sucesos y prodigios de amor*, de Pérez de Montalbán, o en las mismas *Ejemplares* de Cervantes, florecen temas como el agotamiento sexual, el incesto, el adulterio, los estupro y los homicidios, a pesar de los títulos con los que los autores intentaban camuflar la presencia de escenas deshonestas en sus composiciones.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> González de Amezúa (1951) utilizó esta denominación en su discurso de entrada en la RAE leído en 1929, en el que desgrana los rasgos del género. También Yllera (2015, 8707-8715) propone un acercamiento al género de la ‘novela cortesana’.

<sup>2</sup> Para el estudio de las relaciones entre novela y teatro véanse, entre otros, los estudios de Yudin (1969, 585-594) y Giorgi (2014, 1-7).

<sup>3</sup> Sobre la influencia de la *novella* en el panorama literario barroco, véanse González Ramírez (2011, 1221-1243), Barella Vigal (21-30), González de Amezúa y Mayo (1951 y 1956) y Rabell (2003).

<sup>4</sup> Las estrategias utilizadas por nuestros novelistas barrocos han sido estudiadas, entre muchos otros, por Rabell, (2003); Cayuela (1993). El tema de la supuesta “honestidad” de los *novellieri* y de sus repercusiones en nuestra ‘novela corta’ ha sido tratado por Rubio Árquez (2013 y 2014). Finalmente, para profundizar el estudio de la presencia de argumentos deshonestos en nuestra novela barroca remitimos a los resultados de las

Estos argumentos comprometedores, que ya aparecían con bastante frecuencia en la tradición novelística italiana (donde contamos con los ejemplos cumbre de Giovanni Boccaccio, Masuccio Salernitano y Matteo Bandello), fueron retomados por los traductores castellanos, quienes los difundieron en el territorio español tras las necesarias aclimataciones.<sup>5</sup>

Finalmente, los autores áureos (posibles lectores de dichos textos) volvieron sobre estos pilares del panorama prosístico extranjero (según creemos, muy del gusto de la época), y los manipularon para insertarlos en un nuevo contexto utilizando algunas estrategias por las que ya habían optado los traductores de *novelle*.

Así pues, pese al contexto contrarreformista y a la inédita severidad de la censura (González Ramírez 2011, 1229-1233; y Vega Ramos, 49-75), la ‘novela corta’ barroca seguía siendo “le lieu de la transgression” (Laspéras, 225).

Dentro de este panorama de préstamos y manipulaciones, destaca la aportación del novelista italiano Matteo Bandello, así como de sus versiones en letras hispánicas, por el número de obras barrocas que inspiraron.<sup>6</sup>

A raíz de estas observaciones, en el presente artículo intentaremos investigar la posible influencia de la *novella* bandelliana, pero sobre todo de su traslación y adaptación a un nuevo género (el de la ‘histoire tragique’), en nuestra ‘novela corta’ barroca.<sup>7</sup>

La ‘histoire tragique’ es un género literario breve intencionalmente relacionado con la historia y la tragedia (Cremona 38-40) que surge en Francia hacia 1559 gracias a la labor de Pierre Boaistuau (1517-1566) y François de Belleforest (1530-1583).<sup>8</sup> Estos traductores (o *traditori*, como diría Umberto Eco, 2003), crearon un “genre à succès” (Cremona, 1) volcando al francés algunas novelas de corte trágico del lombardo Matteo Bandello (1485-1561), que habían sido publicadas en 1554 en la imprenta luquesa de Vincenzo Busdraghi.

Las *novelle* del italiano obtuvieron una acogida favorable en el extranjero, entre otras razones, por el hecho de relatar escenas íntimas, incluso escabrosas, de personas de alto rango social que los lectores podían identificar:

[...] entre los elementos que favorecieron la difusión de la obra del simpático fraile hay que contar (y no es seguramente el menos importante) con el hecho de que muchos de sus cuentos tienen por asunto acontecimientos contemporáneos o casi, sobre los cuales por una u otra razón pesaba el más hondo misterio. De manera que las novelas de Bandello tienen a menudo el carácter de crónicas picantes y escandalosas, destinado sin duda a excitar la

---

investigaciones de Rey Hazas (271-288), de Colón Calderón, en especial modo al capítulo titulado “Amor y erotismo” (79-90) y González Ramírez (2015).

<sup>5</sup> Sobre la importancia de los traductores y de los editores con los que estos colaboraron, véanse los resultados otorgados por Laspéras, González de Amezúa y Mayo (1956-1958), y el artículo anteriormente citado de González Ramírez (2011).

<sup>6</sup> Encontramos más detalles sobre las repercusiones de las obras de Bandello en nuestra literatura áurea en las aportaciones de Carrascón (2013, 284-300 y 2014, 53-67) y de Zimić (1992 y 1996).

<sup>7</sup> Estas observaciones han sido desarrolladas de manera más amplia en nuestra Tesis doctoral (2017) titulada *Itinerario de una novela: Ugo y Parisina. Versión italiana, francesa, española y adaptación teatral. Estudio y edición*. En ella, comparamos desde un punto de vista estilístico, estructural, temático y narrativo las *Novelle*, *Histoires tragiques* y las *Historias trágicas ejemplares* y desgranamos los rasgos de la selección española que parecen preanunciar los de nuestra ‘novela corta’.

<sup>8</sup> Sobre el género de la “histoire tragique” véanse en particular las aportaciones Arnould (1990, 47-61; 2003, 93-108; 2012, 73-87), Cremona, Pietrzak (2008, 73-86; 2011, 89-106) y Frappier (11-25).

curiosidad de cuantos, aunque apartados de los lugares de acción, anhelaban conocer sus pormenores. (Gasparetti, 8)

El aspecto erótico y/o truculento que se deriva de esta verosimilitud, aumentado por la frecuencia de dichas escenas y la meticulosidad con la que se describen, resultaba incómodo para los traductores que tenían que publicar los mismos relatos en un contexto y una época distintos.

Por ello, los franceses afirmaron haber cambiado el texto de partida de acuerdo con las exigencias de la nueva realidad en la que querían insertar las novelas bandellianas bajo el rótulo de *XVIII Histoires tragiques*.

Así, en sus respectivas dedicatorias, Boaistuau (el traductor de las primeras seis historias), escribe que “adornó su estilo” (Boaistuau, *Dedicatoria*), mientras que Belleforest (quien se ocupó de volcar al francés las restantes doce), indica que “añadió sentencias” para explicitar el mensaje moral subyacente tras cada relato en su lengua original (Belleforest, *Dedicatoria*).

Entre las novelas seleccionadas para formar parte de este primer tomo, contamos con algunas cuyo contenido resulta más que dudoso desde el punto de vista moral. Dentro del nuevo corpus, destacan aquellas centradas en los adulterios (H4, H5, H6, H8, H9, H11), los abortos voluntarios (H9), los estupros (H12), los infanticidios (H9), los homicidios (H2, H4, H5, H8, H10, H11), los raptos (H12) y las torturas (H5, H9).

A la luz de la diferente cultura, literatura y censura francesa, podríamos pensar que los temas comprometedores de las *novelle* fueron omitidos (o por lo menos suavizados), en esta versión.

El cotejo entre en las *Histoires tragiques* de Boaistuau y Belleforest y su fuente evidencia una serie de procedimientos heterogéneos (a veces incluso opuestos), por los que optaron los traductores al encontrarse con el relato de hechos escabrosos (Arnould, 2012; Pietrzak 2008; Simonin 455-471).<sup>9</sup>

Mientras que en algunos casos estos omiten los párrafos demasiado lúbricos o violentos, en otros los mantienen, y los describen (por lo menos, la mayoría de las veces) con plúrimas estrategias que solo matizan la narración, o fingen condenarla.

De esta manera, Belleforest, quien “generaliza los procesos de su predecesor” (Arnould 2012, 77), usa una “ironía denunciadora” (Arnould 2012, 75) para criticar a los transgresores de las “histoires”. En líneas generales, cuando estos protagonizan escenas atrevidas, el *commingeois* abrevia los párrafos demasiado sugerentes, prescinde de los adjetivos explícitos o de las metáforas que remiten a la esfera semántica de la sexualidad y usa perífrasis para describir los mismos acontecimientos de forma menos directa. Asimismo, recurre a constantes comparaciones mitológicas y bíblicas<sup>10</sup> que engrandecen los hechos relatados y subrayan la culpabilidad de los protagonistas (Pietrzak 2008; Arnould 2012 y Simonin 455-471). Tras estas observaciones, quedan explicadas las múltiples referencias a Lucrecia, Ícaro, Semíramis o Medea, que adquirirán el carácter de mofa dentro de nuestra literatura barroca.

---

<sup>9</sup> Sobre las semejanzas y las diferencias que separan la versión de Boaistuau y Belleforest, son imprescindibles las investigaciones de de Pietrzak (2008, 73-86; 2011, 89-106); Arnould (2003, 93-108; 2012, 73-87) y Simonin (1982, 455-471).

<sup>10</sup> Frappier, citando a Carr (1977), indica que las comparaciones mitológicas son un aspecto que acomuna las ‘histoires tragiques’ y la tragedia humanista. Para un estudio de las relaciones que unen ambos géneros, léase Frappier (2011, 11-25).

En el tomo francés, al finalizar el relato de los adulterios, los homicidios o las alusiones a las intenciones pecaminosas de los personajes, surgen amplios comentarios moralizantes para reprobar (y justificar) la presencia de fragmentos deshonestos.

La consecuente condena queda subrayada ya que, en las partes conclusivas de los textos recolectados, la ‘*histoire tragique*’ se acerca al género de la tragedia humanista con la que está emparentada (Frappier, 11-25). En efecto, Boaistuau y Belleforest ponen en escena un “*théâtre de la cruauté*” (Frappier, 12) en el que los trasgresores son castigados con una violencia diferente a la que presenta la fuente italiana. El inédito patetismo del desenlace, acuñado por los franceses, y matizado por el traductor español<sup>11</sup>, conduce a la catarsis final típica del género trágico: el destino nefasto de los infractores es concebido como justa sanción humana y divina a pesar de sus virtudes.

Empero, los franceses no siempre omiten o matizan los sucesos escabrosos. En efecto, en algunos casos, estos amplían las escenas que el mismo Bandello definía de manera insistente (y quizás divertida) como “*disonestissime*”.<sup>12</sup>

Michel Simonin fue el primero en subrayar esta particularidad de las traslaciones de las que se ocupó Belleforest:

Plus surprenante, et jamais remarqué, me paraît être la tendance de notre traducteur à développer et parfois dans les termes les plus suggestifs les scènes érotiques: le jeune écrivain se comporte comme s’il était convaincu que our faire détester le vice il le faut peindre aux vives et parfois attrayantes couleurs qui sont les siennes. (Simonin, 465)

Según el investigador, los detalles eróticos añadidos por el segundo traductor sirven para que el lector condene las elecciones de los personajes gracias a las minuciosas descripciones de la trasgresión que vaticinan sus consecuencias nefastas.

Sin embargo, creemos que la frecuencia y la amplitud de los sucesos “deshonestos” que florecen en las *Histoires tragiques* contradicen esta y apuntan, más bien, hacia un camuflaje moral parecido al que presentarán nuestras novelas barrocas.

En las primeras seis historias a cargo de Boaistuau, y en las últimas doce de Belleforest, percibimos que las escenas de lujuria y violencia han sido acentuadas de manera intencional (Pietrzak 2011, 93), en especial modo en la parte central de los relatos.

Frappier, citando “*De l’art de la tragédie*”, de Jean de La Taille (1572), señala que:

Dans la théorie développée par La Taille, le pathétique est essentiellement un principe de plaisir, dont le *docere* ne serait que l’alibi. Le théâtre de Robert Garnier, en particulier, illustrera ces théories: le pathétique y révèle autant de la dramaturgie que de l’expression des passions par les personnages, et l’on peut se demander jusqu’à quel point l’intention didactique y sert de caution à l’expression exacerbée des affects. (Frappier, 18)

<sup>11</sup> Llegando al desenlace de las historias, Millis (al contrario de Belleforest) suele omitir los aspectos positivos de los transgresores, para que su condena sea tajante.

<sup>12</sup> En la dedicatoria que Bandello antepone a la *novella* (II, 11), leemos: “Dicono poi che non sono oneste. In questo io son con loro, se sanamente intenderanno questa onestà. Io non nego che non ce ne siano alcune che non solamente non sono oneste, ma dico e senza dubbio confesso che sono disonestissime, perciò che se io scrivo ch’una vergine compiacca del suo corpo l’amante, io non posso se non dire che il caso sia disonestissimo. [...] Confesso io dunque molte de le mie novelle contener di questi simili e vituperosi peccati, secondo che gli uomini e le donne gli commettono; ma non confesso già che io meriti d’esser biasimato. Biasimar si deveno e mostrar col dito infame coloro che fanno questi errori, non chi gli scrive” (Bandello, 778).

Sus observaciones se inscriben dentro del ámbito de la tragedia humanista, pero el paralelismo con el género de la ‘*histoire tragique*’ nos resulta más que evidente: también en este caso, el aspecto moral parece convertirse en una coartada a la que los autores recurren para publicar relatos clasificados como “perniciosos” (Colón Calderón, 18; Yllera 2015, 8707-8708), cuyo contenido podía llegar a ser bastante comprometedor.

Así pues, Boaistuau y en particular Belleforest, modificaron el texto de partida para crear un producto editorial que pudiera satisfacer las expectativas de un público nuevo, a la vez que evitaban a los censores contrarreformistas, camuflando el deleite sin renunciar a él.

En el paratexto que antepone a las catorce *Historias trágicas ejemplares*, publicadas en Salamanca en 1589, Vicente de Millis Godínez (el traductor e importador de este género en España)<sup>13</sup>, explicitaba su manipulación respecto a la fuente francesa con el fin de subrayar la ejemplaridad del tomo castellano.

Sin embargo, la honestidad que celebra en sus sumarios (como después lo harían los novelistas barrocos en sus prólogos) no implica renuncia a “solturas que no suenan bien en nuestra lengua” (Olave, *Aprobación*). Así lo señalaba Juan de Olave, el censor de la obra, refiriéndose con toda probabilidad a las escenas de lujuria, violencia e incluso magia que seguían apareciendo en la traducción en letras hispánicas.

En cuanto a las escenas eróticas, Millis Godínez retoma y modifica las técnicas narrativas del tomo francés, como vemos desde las aperturas de las historias.

Así, el traductor omite, condena o disfraza nuevamente las alusiones sexuales, a la vez que suaviza las representaciones comprometedoras de las *Histoires tragiques* para intentar garantizar la publicación de la obra, ahora “ejemplar” desde el título.

A veces, en la estela de Boaistuau y Belleforest, se limita a resumir las amplias y explícitas descripciones del texto italiano. Así lo percibimos, por ejemplo, en la *novella* III, 52, en la que se cuentan los quehaceres amorosos de una dama milanesa apodada Pandora, quien en edad temprana empieza una relación con un joven paje hospedado por su padre. Tras una serie de amoríos, la familia de la dama la casa con un señor más anciano, sin que esto suponga un obstáculo para mantener varias relaciones extraconyugales. Finalmente, la protagonista se enamora de Partenopeo, con el que termina cometiendo adulterio por enésima vez. En la versión italiana, francesa y española se describe la consumación del acto, pero en las *Historias trágicas ejemplares* el traductor prescinde de la ironía del narrador italiano, al igual que de los adverbios y adjetivos que subrayan la falta de moderación de los protagonistas:

Matteo Bandello, <i>Novella</i> III, 52 (510-511)	François de Belleforest, <i>Neuvième Histoire</i> (141v-142r)	Vicente de Millis Godínez, <i>Novena Historia</i> (256 r-v)
Il perché Partenopeo, aitando la sua fortuna, seppe tanto fare che de la donna divenne in poco tempo il possessore, la quale amava lui, per quello che i sembianti mostravano, molto focosamente. [...] Ma da immoderata	Parthenopée Print possession du vaseau de la détestable et cruelle Pandore : laquelle trouva le chevalier si bon joueur, et roide combatant, que presque oubliait son naturel, elle ne se souvenoit d'autre qui jamais fut avec elle entré en lice, et le print	Tomó posesión de la cruel Pandora, a quien pareció tan bien este cavallero, que olvidando su inclinación natural, no se acordava de ninguno de los que le avía servido, y tómore tal afición que no sentía descanso ni reposo cuando no tenía presente a su

<sup>13</sup> Las escasas informaciones acerca de Vicente de Millis Godínez y de su familia se encuentran recopiladas en las investigaciones de Pérez Pastor, Menéndez y Pelayo (1943), Scamuzzi (2015, 1-8) y González Ramírez (2011).

<p>lussuria e da irragionevole appetito incitata, avrebbe di continuo voluto appo sé uno, che altro mai fatto non avesse la notte e il giorno che soddisfarle [...] Crederò bene che quello dei lavoratori l'era più in grazia che di più lena si mostrava. Il perché, provando ella che il Partenopeo era di buon nerbo, poche notti lasciava passare che seco non l'avesse.</p> <p>[...]</p> <p>Era in quei dí il paggio lontano, il quale, non molto dopo ritornato, rientrò anco in possesso dei beni di Pandora.</p>	<p>en telle amiti, qu'elle n'avoit aise ny repos, que losqu'elle voyait son Parhenopée, et lui ne pouvoit vivre sans tristesse, sinon tant qu'il tenoit sa Pandtore entre ses bras.</p> <p>[...]</p> <p>Quelque jours après, le page [...] reprint la route de son ancien chemin, et estoit caressé par Pandore avec aussi bon visage, que la première fois.</p>	<p>Partenopeo, y él no podía vivir sin pena sino era cuando tenía a su querida Pandora entre sus brazos.</p> <p>[...]</p> <p>El paje, pocos días después [...] volvió a su antiguo camino, y era acariciado por Pandora con tan buen rostro, como lo fue la primera vez.</p>
---	--	--

Tras fragmentos como este, la narración francesa y española suele interrumpirse gracias a la intervención de un narrador omnisciente o de personajes secundarios (inclusive aquellos de clases inferiores) que critican los hechos relatados. Estos se expresan utilizando unos argumentos y un lenguaje parecidos a los del narrador para que la condena sea constante y homogénea a lo largo de toda la historia.

Ahora bien, a pesar de estos cambios que apuntan hacia una reescritura moralizada del texto de partida, el aspecto erótico de las novelas de Bandello no desapareció por completo del tomo castellano. En efecto, en algunos casos, los párrafos de alto contenido sensual de la obra original fueron ampliados por los franceses, y traducidos por Millis Godínez de manera literal.

Tomemos como ejemplo la *novella* I, 44 (a saber, la undécima *Historia trágica ejemplar*) que el novelista lombardo elabora a partir de las fuentes históricas. En ella, Bandello (o Bianca d'Este, dentro de la ficción literaria establecida) cuenta la historia de Niccolò III, marqués de que tras la muerte de su primera esposa Gigliuola di Carrara, se casa con Laura Malatesta, apodada Parisina. Después de la boda, la joven dama se enamora del hijo de su esposo, el conde Ugo, con el que termina cometiendo un adulterio relatado con todo tipo de detalle.

En el tercer capítulo de la versión castellana (central desde el punto de vista de la arquitectura interna), la misma escena en la que Bianca narraba el comienzo de la relación extraconyugal aparece amplificada, de acuerdo con la dilatación llevada a cabo años antes por Belleforest.

En la *novella*, leemos:

Avvighiatogli il collo con le braccia e lascivissimamente vaciándolo e mille altri scherzi e vezzi disonesti facendogli e dolcissime parole usando, di modo innescò e abbaglio il misero giovinetto che egli sentendosi crescere roba per casa e già la ragione avendo in tutto dato il freno in mano al concupiscibile appetito, egli anco cominciò lascivamente a basciare e morsicar lei e porle le mani nel candidissimo petto e le belle, tonde e sode poppe amorosamente toccare. (Bandello, 522)

Esta situación es retomada y desarrollada por Belleforest. En su traducción, el fragmento anterior corresponde al siguiente párrafo, que abreviamos por razones gráficas:

À cette cause, elle se brancha sur le col du Prince, le baisant et caressant en tant de sortes qu'à la fin le pauvre Conte succomba à ce malheureux assaut. Lequel apasté et alleché par ses chrouilleuses et piperesses mignotises, non seulement enduroit qu'elle le caressait si follement, ainsi luy, enflammé encor de mesme rage, et empoisoné du venin qu'amour avait semé sur les leures corallines de ceste nouvelle Fedre, commença à s'oublier en ses honestes façons, ensemble mettre à part le lict nuptial [...]

Et si bien s'etrangea de sa première modestie, qu'il se mist à baiser la bouche, ores les yeux, tantost la gorge blanche, et délicate de la Marquise : puis passant outre, estendoit la main sur ces deux pommes rondelettes, lesquelles également disiointes, et separées faisoient deux petits monts reheucez, sur l'estomach de la belle, à l'entour desquels il alloit un vent ondoyant, qui les faisoit mignardement haucer, ou rehaucer, selon les passions, qui s'esmouvoyent dans le centre de son cœur. À la fin, transporté d'aise, et se voyant dispensé de courir par toutes les places de son doux ennemy, meist la main à la partie la plus affectée, et en laquelle les amans recherchent le don d'amoureuse mercy : et ainsi qu'il manioit tantost la cuisse ferme et unie, puis le ventre dur et rond, et plus blanc que l'Apenin, lors que l'hiver le blanchit de la froide parure, elle se laissa aussi cheoir sur luy, fort mignardement [...]. (Belleforest, ff. 252r-252v)

Al encontrarse frente a esta prolijidad (seguramente incómoda para los censores españoles) Millis Godínez recorta la versión francesa, pero no renuncia a la adición “deshonesta”:

Por lo cual, se arrojó de nuevo sobre el cuello del [conde, b]esándole y acariciándole de tantas maneras, que el pobre conde consintió en este maldito asalto, y aumentando sus retoços y meneos deshonestos, no sólo dio lugar a que le acariciase desta manera, antes le encendió y emponçoñó con la misma rabia y veneno que avía sembrado amor en las entrañas desta nueva Fedra, y comenzó a olvidarse de sus honestos propósitos, y a echar aparte la reverencia que debía a su padre, y a la honestidad de su lecho nupcial, cuyo violamiento o corrupción jamás se pasó sin traer consigo pérdida, afrenta, y deshonor de los que cometen semejante maldad. Y olvidóse tanto de su primera templança que se puso a besarla, y finalmente, viendo que tenía licencia para andar por las fuerças de su gracioso enemigo, vino a hazer otros tocamientos deshonestos, y baxando sus ojos, dio muestras de no sé qué vergüença, con que se declarava su voluntad. (Millis Godínez, ff. 281v-282r)

Este proceso de *amplificatio*, que se da sobre todo en las *histoires* volcadas al francés por Belleforest (Simonin, 455-471), sigue apareciendo en la traslación española, ya no tan “ejemplar” como pretendía el traductor, que además no renuncia al uso de la ironía para insistir en el placer de los adúlteros, y deleitar así al lector.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> En la versión de Millis Godínez (f. 282v), leemos: “y parecióle cosa tan sabrosa, que determinó de proseguirla, si ella quisiese. Y como ella no era de mal gusto, mayormente que le avía parecido que el aprendiz era hecho a su voluntad, vino a condescender fácilmente con lo quel quería.”

No nos parece descabellado pensar que el traductor castellano, al igual que los lectores y autores áureos, eran conscientes del erotismo subyacente tras las *Historias trágicas ejemplares*. Así lo sugiere Soledad Arredondo, en su valioso artículo sobre la adaptación de un texto de Millis Godínez por parte del autor barroco Ágreda y Vargas. Como señala la investigadora, el novelista propuso una reescritura de la primera novela de la colección salmantina, protagonizada por el rey Eduardo III, en la que matiza o suprime los detalles carnales de la fuente.<sup>15</sup>

A pesar de sus afirmaciones proemiales, siempre prudentes, no todos los autores barrocos fueron tan rigurosos como Ágreda y Vargas con respecto al erotismo literariamente apetecible de las narraciones italianas y de sus traslaciones, quizás inspiradoras para los prosistas castellanos.

En efecto, un rápido escrutinio de las novelas áureas españolas muestra la presencia de encuentros amorosos, adulterios o incestos, descritos por nuestros autores con técnicas que, según creemos, se asemejan a las de los traductores. Así, para legitimar el texto, estos omiten el contenido sensual de algunos párrafos, lo condenan o lo camuflan, pero no renuncian a él por su amenidad.

A este propósito, en el estudio de Colón Calderón sobre la ‘novela corta’ barroca, leemos:

La novela cortesana, como indica Rey Hazas, no describe el encuentro erótico con detenimiento, tal vez por las presiones moralizantes o de la censura inquisitorial, pero creo que también por lo que podríamos llamar el decoro del género: referirse al sexo con términos muy claros hubiese convertido las novelas cortas en otros tipos de textos más próximos a la poesía burlesca o a los entremeses, y no esa era la intención de los autores. (Colón Calderón, 84)

A pesar del “decoro del género” al que alude la especialista, el erotismo de las colecciones italianas, tras pasar por las fronteras lingüísticas y genéricas, siguió presente (aunque modificado) tanto en la traducción en letras hispánicas, como en nuestras novelas áureas.

Entre un sinnúmero de ejemplos literarios y de autores muy variados, cabe mencionar al propio Cervantes, y la famosa escena de *El Celoso extremeño* (cuya fuente bandelliana ya ha sido estudiada)<sup>16</sup>, en la que el personaje masculino logra entrar en la casa del viejo Carrizales. El narrador de la séptima *Novela ejemplar* subraya el afán con el que las mujeres piden al improvisado músico que “entre allá dentro” y con “brevedad”, para que lo “viesen y oyesen mejor” (Cervantes, 129).

El alcalaíno acumula unas sugerencias sensuales que convergen hacia el baile de Loaysa, tras el que las “doncellas” proponen una *descriptio puellae* coral y cómica por la acumulación unas exclamaciones hiperbólicas:

“¡Ay, qué copete que tiene tan lindo y tan rizado!” Otra: “¡Ay, qué blancura de dientes! ¡Mal año para piñones mondados que más blancos ni más lindos sean!” Otra:

<sup>15</sup> Para un estudio sobre los cambios entre la novela de Ágreda y Vargas de 1620, titulada *Eduardo Rey de Inglaterra* e insertada en sus *Doze novelas morales, útiles por sus documentos*, y la de Millis Godínez, véase el artículo Arredondo (1989, 217-228).

<sup>16</sup> Este aspecto lo hemos desarrollado en Bermúdez (2017). Sobre las sugerencias eróticas que aparecen en *El Celoso extremeño* léanse también Fernández de Cano y Martín (105-115), Di Pinto (267-278), Zimić (1996), al igual que el homónimo capítulo de Rey Hazas (2003).

“¡Ay, qué ojos tan grandes y tan rasgados! Y por el siglo de mi madre que son verdes, que no parecen sino esmeraldas!” Ésta alaba la boca, aquella los pies, y todas juntas hicieron de él menuda anatomía y pepitoria. (Cervantes, 137)

Ahora bien, el erotismo de la(s) *novella(e)* de Bandello de la(s) que partía Cervantes se caracterizaba sea por la detallada descripción de los encuentros amorosos de los dos adúlteros, sea porque el narrador hacía continuas referencias a la esfera culinaria, concebida, en realidad, como metáfora erótica. En el texto italiano, Bindoccia se queja por la “dieta” impuesta por la posible impotencia de su anciano marido, mientras que celebra el “jarabe” que le ofrece su amante (con toda probabilidad, aludiendo al coito).<sup>17</sup>

De manera paralela, en la *Novela ejemplar* leemos que las doncellas se propusieron preparar una ‘pepitoria’ con Loaysa, lo que sugiere un particular y metafórico aprovechamiento del sevillano.

Entre varias novelas posiblemente escabrosas de *Sucesos y prodigios de amor*, de Pérez de Montalbán (1624), encontramos *La mayor confusión*, en la que se relata el “más extraño delito que ha conocido el mundo” (Pérez de Montalbán, 143) con estrategias literarias parecidas a aquellas por las que había optado Millis Godínez en su traslación de las *Historias trágicas ejemplares*.

En efecto, el narrador cuenta un caso de doble incesto que condena a través de severas amonestaciones a sus personajes, del uso de la ironía o de anticipaciones que anuncian un desenlace trágico.

Esta condena moral permite la explícita referencia a dicho desvío de la norma, así como la aparición de párrafos escabrosos:

Yo amo a mi propio hijo; yo adoro a don Félix [...]. Y la noche que te pareciere le has de dar licencia para que te hable en tu aposento. Y esa misma noche estaré yo en él y gozaré con este engaño lo que ha tantos días que me tiene como sabes, pues, hallándome sin luz, será imposible que me conozca. (Pérez de Montalbán, 144-146)

En 1631, Castillo Solórzano vio publicada su peculiar colección *Las harpías en Madrid y coche de las estafas*. En la obra, unas damas de pobres orígenes deciden crear cuatro puestas en escena para estafar a distintos hombres. En el último hurto, el enamorado resume y manipula ante la dama-actriz una *novella* de Bandello (III,17), que corresponde a la decimotercera de Belleforest y a la decimocuarta de Millis.<sup>18</sup> Esta relata las aventuras de un señor de Virle que deja de hablar durante tres años para obtener un beso de Madonna Zilia, y, acto seguido, participa en las guerras de Francia.

<sup>17</sup> En la *novella* (I, 5) leemos que Bindoccia “[aveva] otto buoni siroppi di mele e di zucchero ed una medicina di manna si aveva quella notte con grandissima dolcezza ed incredibile piacer trangugiato” (Bandello, 76).

<sup>18</sup> Sobre esta reescritura solorzana se ha expresado con mucho acierto Giorgi (2012, 77-86). Jauralde Pou (24) también dedica algunas observaciones a la *novella* intercalada de Bandello. Asimismo, hemos tratado este tema (2018) en una comunicación durante el coloquio “Castillo Solórzano, novelador”, celebrado en Córdoba el 4-5-6 de abril de 2017. Sobre la mezcla genérica de esta colección, véase Baquero Escudero (2018). En cuanto a los elementos estrictamente teatrales que aparecen en este texto, tales como el posible parentesco con los mecanismos usados por los actores de la ‘Commedia dell’arte’, remitimos a Bermúdez (2018).

La dama, con el objetivo de ganar el dinero prometido por el rey a aquel que logre devolver la palabra al valiente soldado, decide usar un particular “tratamiento” médico. En la versión italiana, y en su traslación española, leemos respectivamente:

Matteo Bandello, <i>Novella</i> III, 17 (345)	Vicente de Millis Godínez, <i>Historia decimotercera</i> (fol. 342v)
[...] egli, che era giovine e che pure aveva ardentemente la donna amata, che nel vero era molto bella, si senti destare il concupiscibile appetito e moversi chi forse dormiva. Il perché, così a la mutola, egli prese quell’amoroso piacer di lei che tanto aveva desiderato. E così molte fiata ne lo spazio dei quindici giorni seco si trastullò amorosamente [...].	[...] y él se aparejó a executar lo que en tiempo pasado procuró tanto con sus palabras y continuos servicios sin que nada dello le aprovechase. Y despertando al que estaba dormido, resucitó también en ella lo que parecía haber estado olvidado gran tiempo. Y ella más con temor de perder su vida, o el dinero prometido, que con verdadera amistad le dexó tomar lo que desea el enamorado alcançar de la dama a quien ha servido largamente. Y en este contento estuvieron los dos los quinze días señalados para sanarle [...].

El conciso párrafo del texto italiano con el que se describía el encuentro amoroso es ampliado en la manipulación de Belleforest (en la que vuelven a aparecer unas sugerencias obscenas típicas de la prosa del lombardo), y traducido de manera literal por Millis Godínez, quien además alude con malicia al goce de la dama por la inferencia que supone su viudez.

Castillo Solórzano resume de manera escueta este encuentro, y aunque quita los aspectos licenciosos de la materia narrativa italiana<sup>19</sup>, parece desarrollarlos en la estafa que enmarca el resumen de la trama de Bandello. De esta manera, el ridículo personaje masculino de la cuarta estafa es el que más se acerca al ansiado goce físico, como percibimos en el siguiente fragmento:

Deseaba ya Dorotea que los polvos hiciesen su efeto, y para que más brevemente le escutiesen, llevó a su amante a su aposento, mandándole que se desnudase; él lo hizo con mucha presteza, y para engañarle la astuta moza, se comenzó poco a poco delante dél a ir destocando. (Castillo Solórzano, 189)

A pesar del decoro de la ‘novela corta’, Colón Calderón evidencia también la presencia de escenas eróticas dentro del género breve barroco, cuya sensualidad se deriva de una particular construcción escénica que, según pensamos, caracterizan las traducciones de *novelle* italianas. A este propósito, la investigadora escribe:

La sensualidad fue uno de los ingredientes del género, independientemente de que condujese o no al encuentro sexual. [...] Dentro de los sentidos la vista resultó

<sup>19</sup> Como indica Giorgi (2012, 80-81), en la obra del vallisoletano, la misma situación se describe de manera menos explícita: “De nuevo le volvió a persuadir la dama que hablase y no se vengase de ella, tomándole las manos, y tal vez echándole un brazo al cuello; mas Rugero se estuvo en sus trece callando, y con presupuesto de no esconder su gusto, que ya el amor que la había tenido de la había pasado conociendo el rigor que con él había usado” (Castillo Solórzano, 164).

privilegiada. Los personajes miran y gustan de ser mirados; observan incluso sin que el otro sepa [...] Otro de los sentidos es el tacto [...]. (Colón Calderón, 82-83)

Sus observaciones cuajan con el comportamiento de los protagonistas de la decimocuarta *Historia trágica ejemplar* de Millis Godínez (y de toda su colección), en la que los gestos voluptuosos de los personajes son descritos con una atención particular.

Este aspecto de la traducción se encuentra acentuado en la colección solorzaniana, ya que sus protagonistas engendran una puesta en escena donde el detalle espacial es necesario para llevar a cabo el embelesamiento de los “espectadores” masculinos.

En 1637, en época ya tardía para la ‘novela corta’, se publicaron las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas, donde abundan los sucesos deshonestos. En *El prevenido engañado*, nos encontramos con una dama que insiste para que su esclavo negro acceda a sus deseos: lo que supone una triple infracción a la norma. La hipérbole de las exigencias libidinosas de Beatriz, que quiere metafóricamente “darle de comer”, implica la protesta del desesperado amante:

– ¿Cómo estás, Antonio? ¿No me hablas, mi bien? Oye, abre los ojos, mira que está aquí Beatriz; toma, hijo mío, come un bocado de esta conserva, ámate de amor por mí [...].

Estando en esto, abrió el negro los ojos, y mirando a su ama, con voz debilitada y flaca le dijo, apartándola con las manos el rostro que tenía junto con el suyo:

–¿Qué me quieres, señora? ¡Déjame ya, por Dios! ¿Qué es esto, que aun estando ya acabando la vida me persigues? No basta que tu viciosa condición me tiene como estoy, sino

que quieres que, cuando ya estoy en el fin de mi vida, acuda a cumplir tus viciosos apetitos. Cásate, señora, cástate, y déjame ya a mí, que ni te quiero ver ni comer lo que me das; morir quiero, pues ya no estoy para otra cosa. (Zayas, 310)

De nuevo, las referencias a la esfera culinaria típicas de la tradición prosística italiana, y de sus traducciones, se convierten en alusiones eróticas que subrayan las sugerencias sensuales del fragmento. Sin embargo, tal y como ocurría en el caso de *El celoso extremeño* de Cervantes, estas son permitidas por las repercusiones cómicas del diálogo, que acercan la novela al entremés, donde este tipo de desenlace queda justificado dentro de la óptica del mundo al revés.

Como muestran estas breves comparaciones, los novelistas áureos no renunciaron a las escenas lúbricas que, quizás, habían podido leer en la colección de Bandello o en su traslación en letras hispánicas. Así lo sugeriría el uso de unas técnicas parecidas tanto a las del novelista italiano, como y sobre todo a las del traductor castellano, quien había propuesto una primera adaptación del material prosístico previo. De esta manera, en nuestras obras barrocas volveremos a encontrar la misma condena moral de la traducción (con frecuencia ausente en los textos del lombardo), gracias a la “ironía denunciadora” del nuevo narrador (Pietrzak 2011, 93), a la omisión de un lenguaje demasiado explícito o a numerosas moralejas finales.

Sin embargo, aunque nuestros autores insisten en la “honestidad” de sus colecciones, las escenas deshonestas seguirán apareciendo sobre todo en las partes centrales de las obras.

De acuerdo con la propuesta de Millis Godínez, estas son enmarcadas a través de referencias mitológicas que engrandecen el pecado cometido, o son interrumpidas con monólogos y diálogos que subrayan la culpabilidad de los protagonistas. Siempre conforme

a lo que ocurría en el nuevo género de la ‘histoire tragique’, la condena previa posibilita la presencia de ambiguas alusiones culinarias con inferencias lúbricas, de acotaciones teatrales que aumentan la sensualidad de las escenas o la adición de pormenores sensuales amenos y casi imperceptibles.

En el título de este breve estudio hablamos de lujuria, pero también de violencia. ¿Qué ocurre, entonces, con los sucesos truculentos presentes en las *novelle*, tras pasar por el “doble filtro” de la traducción (Carrascón 2014, 64)? ¿En qué técnicas se pudieron inspirar nuestros novelistas áureos para describir unos excesos particularmente crueles?

En las *novelle* “disonestissime” de Bandello, surgían también escenas violentas, luego retomadas, matizadas o ampliadas por los traductores.

Como sucedía en el caso del aspecto erótico, estas podían ser desarrolladas (cuando no suponían la colaboración de personajes vinculados al clero o al ámbito de la magia), y luego criticadas a través de amplios párrafos moralizantes. En la *novella* I, 42 (que corresponde a la quinta *Historia trágica ejemplar* de Millis Godínez), se cuenta la historia de Violante, una joven de baja extracción social que, enamorada de Didaco, se casa en secreto con él. Al descubrir que su esposo se ha unido en matrimonio con otra mujer, decide vengarse provocando su muerte tras una serie de torturas. En la novela italiana y su traslación española leemos respectivamente<sup>20</sup>:

Matteo Bandello, <i>novella</i> I, 42 (504-505)	Vicente de Millis Godínez, <i>Historia quinta</i> (ff.122-123)
Ora essendo il giovine in questa maniera legato, la disperata Violante prese in mano le tenaglie e con fiero viso tanto fece che a lingua del tremante cavaliere intenagliò [...] Con un paio di forbici, gli tagliò più di quattro dita di lingua. [...] Né di questo contenta, poi che qualche altra parte del corpo che per onestà mi taccio gli recise e quasi per ogni membro de l'infelicissimo cavaliere ebbe i suoi taglienti ferri adoperati, al core si rivolse.	Tomó uno de los cuchillos, y anduvo con las manos tocando el lugar más propio para hazerle una vaina en la carne de su enemigo. Y llena de ira y rabia [...] le endereçó la punta a la garganta con tanta fuerça, que se la pasó de una parte a otra. [...] Continuando en su rabia, asio la lengua, y aviándola sacado fuera de la boca con sus manos sangrientas [...] hizo con el sangriento cuchillo una grande avertura en su pecho, y metiendo sus crueles manos, arrancó el coraçon de su lugar ... Y después, encarnizada sobre el cuerpo muerto [...] no huvo en él parte en que no diese algun tiento.

Como muestra el texto, Millis Godínez retoma el relato de la tortura que aparece en la versión italiana, lo amplifica siguiendo a su fuente francesa a cargo de Boaistuau, y lo modifica añadiendo pormenores que sugieren el paralelismo con el “théâtre de la cruauté” típico del nuevo género francés (Frappier, 12). Así ocurre, por ejemplo, con la división en secciones por la que opta el traductor castellano, que además de provocar el suspense típico de nuestra ‘novela corta’ (Yllera 2015, 8702), subraya el carácter teatral de la historia, por la posible correspondencia entre capítulo y escena. En efecto, en numerosas ocasiones, la inédita separación gráfica que aparece tras cada apartado de las *Historias trágicas ejemplares* coincide sea con un cambio de escenario sea con la entrada de nuevos personajes al principio de un nuevo capítulo.

<sup>20</sup> Como ha sido demostrado por Zerari (241-256), esta *novella* es la fuente de *La cruel aragonesa*, de Alonso de Castillo Solórzano. Las diferencias entre la versión italiana y la castellana han sido estudiadas por Giorgi (2012, 81-82).

Más allá de este ejemplo, en la traducción salmantina aparecerán asesinatos, duelos, raptos y violaciones que seguirán formando parte de nuestra ‘novela corta’ desde su cristalización en las *Ejemplares* de Cervantes. Así lo percibimos, por ejemplo, en *El amante liberal*, *La ilustre fregona* o *La fuerza de la sangre*, posiblemente inspirada en otra *novella* de Bandello (II, 15) traducida al español por Millis Godínez.<sup>21</sup>

Tomemos como ejemplo la escena del estupro de la hija del molinero por parte de un personaje perteneciente a una clase social más alta relatado en la *novella* (II, 15), que corresponde a la duodécima de la colección española. La consumación del acto sexual entre opresor y víctima, a la que el lombardo dedica unas escuetas líneas, es ampliada por Belleforest, y volcada al castellano sin cambios significativos:

Matteo Bandello, <i>Novella</i> II, 15 (817)	Vicente de Millis Godínez, <i>Histoira duodécima</i> (f.334)
Pietro quella notte, con poco piacer de la giovane che tuttavia con singhiozzi e lagrime mostrava la sua mala contentezza, colse il fiore della verginità di lei.	[...] Y llegados que fueron a su casa durmió con ella aquella noche, haziendola todos los regalos y caricias que un enamorado que ha amado mucho tiempo, sabe hazer a la dama, que finalmente viene a gozar. [...] Ella (que como havemos dicho) era para la edad y calidad que tenia buen entendimiento, començó a disimular y fingir que tomaba gusto en lo que era más amargo del azibar. <sup>22</sup>

La descripción del fingido goce de la dama acuñada por Millis Godínez y ausente en la *novella* no concuerda con la pretendida lección moral de la que se jactaban los traductores de las *Histoires tragiques* y las *Historias trágicas ejemplares*. Sin embargo, según creemos, esta podía resultar amena para un lector de libros de entretenimiento que seguía leyendo unas “crónicas picantes” (Gasparetti, 9).

En *La fuerza de la sangre*, Cervantes pone en escena un estupro al que se llega con un esqueleto narrativo parecido al de la *novella* de Bandello, aunque renuncia a las descripciones explícitas del texto lombardo y de su traslación castellana.

Sin embargo, después de la violación, el alcaáino dilata el relato del crimen mediante el monólogo pronunciado por Leocadia, tras el que Rodolfo intenta forzarla de nuevo: nos encontramos, pues, frente a una añadidura violenta que (por su particular desarrollo temporal) acentúa el aspecto truculento de la versión de Cervantes.

En *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas también florecen los excesos cruentos por medio de diferentes posibilidades narrativas, que van desde el suicidio hasta la tortura pasando por la magia.

<sup>21</sup> El posible paralelismo lo hemos subrayado en Bermúdez (2015).

<sup>22</sup> ‘El jugo de las pencas de una yerba babosa que comúnmente se llama ‘szabira’ o ‘szabila’, corrompido del vocablo árabe ‘ciberum’, que con el artículo ‘a’ dirá ‘aziberum’, y de allí corruptamente decimos azibar.’ (Cov.)

No nos parece descabellado afirmar que *El desengañado amando y premio de la virtud* presenta posibles paralelismos con la novela de Bandello (III, 52) anteriormente mencionada, que en la versión francesa y castellana corresponde a la novena *Historia*.

Allí, Pandora, embarazada, quiere vengarse de Partenopeo, su antiguo amante que la ha abandonado tras descubrir sus deslices amorosos. La protagonista recurre a “varie streghe” (Bandello, 512), o bien, “verdaderos oficiales del demonio” en la versión española (Millis Godínez, 263v), para que él no logre mantener relaciones sexuales con su mujer. Tras la enumeración de todo tipo de hierbas y encantamientos que la dama usa en balde, esta decide seguir los consejos de un avaro fraile “che aveva voce di essere un grandissimo incantatore” (Bandello, 512). En el texto de Millis Godínez, este es, en cambio, un “conocido que hacía maravillas con palabras que dezía” (Millis Godínez, f. 264r). En ambos casos, los hechizos no conducen a las consecuencias deseadas, por lo que Pandora decide dar a luz de manera prematura, y desahogar su rabia sobre el recién nacido. Para ello, necesita la colaboración de la criada Finea, a la que pide que se suba a un cofre y salte sobre su vientre.

Después de haberle confesado sus intenciones, la criada italiana, francesa y española acepta ayudar a la dama, pero por razones diferentes. Así, en Bandello y en Millis Godínez leemos respectivamente:

Matteo Bandello, <i>Novella</i> III, 52 (514)	Vicente de Millis Godínez, <i>Historia novena</i> (f. 266v)
Fece Finea quanto la padrona l'aveva comandato più di sette volte, sempre su le schiene a Pandora saltando, che meraviglia mi pare non sfilasse.	La criada medio por fuerça, aunque ya estava casi contenta de lo que se le mandava, como quien avía bevido las costumbres y crueldad de su señora, començó a dar sus saltos, y hizolo seis, siete vezes con tanto ímpetu, que por poco no quebrantó elfructo y la madre todo junto, y aun con estas diligencias no hizo nada de lo que pretendía su señora.

Los traductores añaden detalles truculentos a la escena del aborto, eliminan las pinceladas cómicas del lombardo por la exageración de los gestos de la criada, y sugieren la participación voluntaria de Finea, “contenta de lo que se le mandava” (Millis Godínez, f. 266v).

De manera paralela a lo que ocurría en el caso de los párrafos lascivos, el mayor desarrollo de las escenas cruentas implica una forzosa crítica. Por ello, después de este fragmento, el narrador italiano, pero sobre todo francés (y español), condenará la actitud de las protagonistas con una serie de preguntas retóricas que subrayan por inferencia la crueldad de la dama.<sup>23</sup>

La presencia de detalles cuaja con la hipodiplosis que caracteriza el género de la «histoire tragique» (Pietrzak 2011, 93). Esta supone una descripción particularmente

<sup>23</sup> Tras el asesinato, el narrador español exclama: “Qué corazón avrá que oyendo esto no se quebrante? ¿Rostro que no mude color, y cabellos que no se ericen?” (Millis Godínez, f. 267r). Tanto Arnould (2012, 79) como Frappier (17) muestran que las preguntas retóricas son un recurso del narrador de las *Histoires tragiques* para subrayar la conducta inmoral de los protagonistas, de la que los narradores pretenden distanciarse.

minuciosa y brutal por parte del narrador, que implica una fuerte crítica a la actitud de los personajes gracias a su efecto catártico.

En la *novella* y en sus traslaciones, el recién nacido (por parecerse a Partenoqueo) sustituye al amante en las reflexiones macabras de la protagonista:

– Mira, mira, Fine mia, come già questo bestiuolo cominciava a rassimigliar quel desleale e traditore di suo padre. Non vedi come queste fattezze rassembrano a quelle? [...] Poi che di lui vendar non mi posso e farne quello strazio ch'io vorrei, sovra costui che è qui, che da lui fu ingenerato, cadrà la pena. (Bandello, 514)

Después de la tortura y asesinato del niño, que los traductores describen con plúrimos pormenores, los narradores (italiano, francés y español) concluyen la historia con una moraleja final parecida a la que propondrá la novelista áurea llegando al desenlace del relato.

En la novela de María de Zayas, Lucrecia (posible *alter ego* radicalizado de Pandora) es descrita desde el principio como una hechicera que recurre a la magia para seducir al vicioso don Fernando.

Al final de la historia, tras el fracaso de sus intentos para que él no la abandone, decide castigarlo descuartizando a un muñeco que lo representa simbólicamente. La descripción de la escena no carece de detalles truculentos<sup>24</sup>:

Y diciendo esto, saltó de la cama con más ánimo que parecía tener cuando estaba en ella, y sacando de un escritorio una figura de hombre hecha de cera, con un alfiler grande que tenía en el mismo escritorio, se le pasó por la cabeza abajo, hasta escondérsele en el cuerpo, y fuese a la chimenea y echóla en medio del fuego; y luego llegó a la mesa, tomó un cuchillo, y con la mayor crueldad que se puede pensar, se le metió por el corazón, cayendo junto a la mesa, muerta. (Zayas, 404)

La dama-hechicera destruye el muñeco (que, como en el caso del recién nacido de Bandello y Millis, representa al amante), y la inédita crueldad del fragmento queda permitida, creemos, gracias a la moraleja final, a la muerte de la protagonista (más violenta respecto a sus fuentes), al igual que a la teatralidad de la escena, ya presente en las *Historias trágicas ejemplares*.

El cruento desenlace de Zayas cuaja con las observaciones de Pietrzak acerca de la ya mencionada hipodiplosis y del objetivo supuestamente didáctico del género de la 'histoire tragique': "Le poète peut susciter chez le lecteur les émotions les plus vives en peignant de manière suggestive la violence [...]: les membres cassés, le sang qui coule, la cervelle qui jaillit, [...] soulignant la cruauté du personnage" (Pietrzak 2011, 93).

De esta manera, a pesar de las afirmaciones de los autores barrocos, la 'novela corta' tampoco carecía de escenas de una violencia gratuita, y por ende, poco ejemplares. Estas, además, se encontraban acentuadas gracias al uso de técnicas por las que ya había optado el traductor español siguiendo a sus predecesores franceses. Por ello, nos volvemos a encontrar

<sup>24</sup> Este tipo de motivo con repercusiones violentas era algo recurrente en la literatura del siglo de Oro, como vemos en el siguiente emblema de Covarrubias: "Suele la mala vieja hechizera, / A veces, con favor del enemigo, / Clavar con ira el coracon de zera / Del que otra querria por amigo; / Y no repara en que el amado muera, / Si no le puede retener", citado por Montaner Frutos (420).

con detalles sangrientos y con monólogos y diálogos que subrayan tanto la crueldad de la narración como la cercanía con el teatro.

A lo largo de este breve estudio, hemos intentado mostrar que algunos pilares que rigen nuestra ‘novela corta’ se encontraban, esbozados, tanto en las *novelle* de Matteo Bandello, en su traducción francesa (que había inaugurado el nuevo género de la ‘histoire tragique’), como –y sobre todo– en la española, que había retomado y adaptado las enseñanzas previas.

En las traducciones, los lectores españoles (entre los que hay que incluir a los posibles novelistas barrocos) pudieron percibir las diferencias que separaban estos textos del original italiano. Las *Historias trágicas ejemplares* de Millis Godínez ofrecían una serie de tretas para librarse de la censura sin renunciar a temas como el erotismo y la violencia que podían aparecer incluso acentuados.

Sin embargo, la inédita radicalización de algunas escenas quedaba justificada por la presencia de sumarios que anticipan el supuesto *prodesse*, por la inserción de reflexiones moralizantes del narrador omnisciente o de diálogos y monólogos que condenan los hechos relatados. Estos discursos explicitan las sugerencias dramáticas que brotan a lo largo de las novelas, en las que percibimos asimismo una peculiar atención a la construcción de los espacios-escenarios, a veces cómplices de la sensualidad o la truculencia de los sucesos contados.

En las *Historias trágicas ejemplares* la narración se encamina hacia el castigo de todo transgresor, no sin antes haber entretenido a los lectores en la parte central de las novelas con el relato de adulterios, raptos, estupro, asesinatos o torturas que apuntaban más al deleite que a las enseñanzas morales anunciadas. Por ende, como señalaba González Ramírez en 2011, las *novelle* –incluso las bandellianas–, pueden concebirse como un verdadero modelo narrativo durante el Siglo de Oro. A la luz de estas observaciones, cabe suponer que nuestros novelistas, quienes querían crear unos textos amenos, “de consumo” (Rodríguez Cuadros 1987,17) respetando el concepto de decoro de la época (Arellano 2008, 125), pudieron retomar y manipular varios aspectos de las colecciones italianas, y sobre todo de sus traducciones, para crear un florido género que hasta aquel entonces había sido “más usado por italianos y franceses” (Vega, 103).

## Obras citadas

- Arellano, Ignacio. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 2008.
- . “Las caras de la violencia en el Siglo de Oro.” En Ignacio Arellano y Juan Antonio Martínez Berbel eds. *Violencia en escena y escenas de violencia en el Siglo de Oro*. Nueva York: IDEA, 2013. 9-21.
- Arnould, Jean-Claude. “Les *Discours des Champs faëz* de Claude de Taillemont et l'invention de l'histoire tragique.” *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance* 31 (1990): 47-61.
- . “L'impasse morale des histoires tragiques au XVIe siècle.” *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance* 57 (2003): 93-108.
- . “De Pierre Boaistuau à François de Belleforest, la rupture dans la continuation.” *Réforme, Humanisme, Renaissance* 73 (2012): 73-87.

- Arredondo, María Soledad. "Notas sobre la traducción en el Siglo de Oro: Bandello francoespañol." En Francisco Lafarga ed. *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*. Barcelona: PPU, 1989a. 217-227.
- . "Novela corta, ejemplar y moral: las *Novelas morales* de Ágredas y Vargas." *Criticón* 46 (1989b): 77-94.
- . "Castillo Solórzano y la mixtura barroca: poesía, narrativa y teatro en *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares*". En Odette Gorsse y Frédéric Serralta eds. *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*. Tolosa: Presses Universitaires du Mirail/Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006. 35-51.
- Bandello, Matteo. *Novelle*. Francesco Flora ed. Milán: A. Mondadori, 1934. 2 vols.
- . *Novelle*. Elisabetta Menetti ed. Milán: Classici BUR, 2001.
- . *XVIII histoires tragiques extraites des oeuvres Italiennes de Bandel, et mises en langue Française. Les six premières, par Pierre Boisteau, surnommé Launay, natif de Bretagne. Continuation des Histoires tragiques. Le douze suivants, par François de Belle Forest, Comingeois*, Paris: Benoit Prévost et Gilles Robineau, 1559.
- . *Historias trágicas ejemplares*. Vicente de Millis Godínez trad. Salamanca: Pedro Lasso, a costa de Juan de Millis, 1589.
- Baquero Escudero, Ana L. "La singularidad de las *Harpías en Madrid* de Castillo Solórzano." *eHumanista* [Número monográfico: David González Ramírez y M.<sup>a</sup> Ángeles González Luque eds. «*Compuestas fábulas, artificiosas mentiras*». *La novela corta del Siglo de Oro*] 38 (2018): en prensa.
- Beam, Sara. "Les canards criminels et les limites de la violence dans la France de la première modernité." *Histoire, économie et société* 30 (2011/2012): 15-28.
- Bermúdez, Luana. "Bandello y Cervantes. *Novelle, Histoires tragiques, Historias trágicas ejemplares*: hacia *La fuerza de la sangre* de Miguel de Cervantes." En Guillermo Carrascón y Chiara Simbolotti eds. *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea: rizomi e palinsesti rinascimentali*. Turín: Accademia University Press, 2015. 432-444.
- . "Celos, erotismo y teatralidad, el *viejo tan celoso de Miguel de Cervantes*." En Carlos Alvar y Abraham Madroñal eds. *Diez lecturas cervantinas*. Alcalá de Henares: Instituto Universitario de Investigación Miguel de Cervantes, 2017. 25-41.
- . *Itinerario de una novela: Ugo y Parisina. Versión italiana, francesa, española y adaptación teatral. Estudio y edición* [Tesis Doctoral]. Ginebra: Universidad de Ginebra, 2018.
- . "«Diganlo los bandellos, sansovinos y boccaccios»: Alonso de Castillo Solórzano y la *novella*." *Criticón* (2018): en prensa.
- Bonilla Cerezo, Rafael ed. *Novelas cortas del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 2010.
- . "Alonso de Castillo Solórzano: bio-bibliografía completa." *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane* 2 (2012): 243-282.
- Bonilla Cerezo, Rafael, José Ramón Trujillo y Begoña Rodríguez coords. *Novela corta y teatro en el Barroco español. Studia in honorem Prof. Anthony Close*. Madrid: Sial, 2012.
- Brown Bourland, Caroline. *The Short Story in Spain in the Seventeenth Century, With A Bibliography Of The Novela From 1576 To 1700*. Northampton: Smith College, 1927
- Castillo Solórzano, Alonso de. *Noches de placer*. Giulia Giorgi ed. Madrid: SIAL, 2013.
- . *Las harpías en Madrid y coche de las estafas*, Pablo Jauralde Pou ed. Madrid: Castalia, 1985.

- Cayuela, Anne. "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 Velázquez* 29 (1993): 51-76.
- Carrascón, Guillermo. "Oneste o ejemplares: Bandello y Cervantes." *Artifara* [Número monográfico: *monográfico: Las Novelas Ejemplares en su IV centenario*] 13 bis (2013): 284-300.
- . "Apuntes para un estudio de la presencia de Bandello en la novela corta del siglo XVII." *Edad de Oro* 33 (2014): 53-67.
- Cervantes, Miguel de. *Novelas ejemplares*. Harry Sieber ed. Madrid: Cátedra, 1980-1986. 2 vols.
- . *Novelas ejemplares*. Francisco Rico ed. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 2005.
- . *Novelas ejemplares*. Juan Bautista Avallé Arce ed. Madrid: Cátedra, 1982. 2 vols.
- . *Entremeses*. Eugenio Asensio ed. Madrid: Castalia, 1993.
- Colón Calderón, Isabel. *La novela corta en el siglo XVII*. Madrid: Laberinto, 2001.
- Cremona, Nicolás. «*Pleines de chair et de sang*»: *poétique d'un «genre à succès», l'histoire tragique [1559-1644]*. *Littératures*. Universidad de la Sorbonne nouvelle: Paris III, 2009.
- Di Pinto, Elena, "De cuernos y de celos: Un problema de intertextualidad entre Straparola, Bandello y Cervantes (El dulce novelar de los tres autores)." En Vicente González Martín ed. *Amor y erotismo en la literatura*. Salamanca: Caja Duero, 1999. 267-278.
- Eco, Umberto. *Dire quasi la stessa cosa*. Milán: Bompiani, 2003.
- Fernández de Cano y Martín, José Ramón. "El vocabulario erótico cervantino: Algunas «calas al aire» en el entremés de *El viejo celoso*." *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 12.2 (1992): 105-115.
- Frappier, Louise. "Histoire tragique et tragédie: anatomie du pathétique dans les nouvelles de François de Rosset." *Tangence* 96 (2011): 11-25.
- Gasparetti, Antonio. *Las "Novelas" de Mateo María Bandello como fuentes del teatro de Lope de Vega Carpio*. Salamanca: Cervantes, 1939.
- Giorgi, Giulia. "Introducción". En Alonso de Castillo Solórzano, *Noches de placer* Giulia Giorgi ed. Madrid: Sial, 2013. 9-65.
- . "Técnicas e influencias teatrales en la narrativa breve de Alonso de Castillo Solórzano: el caso de las *Noches de placer*." *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve* 7 (2014): 1-7.
- . "Novelar muy a imitación de lo de Italia: Castillo Solórzano, lector de Francesco Sansovino." En Rafael Bonilla Cerezo, José Ramón Trujillo y Begoña Rodríguez coords. *Novela corta y teatro en el Barroco español. Studia in honorem Prof. Anthony Close*. Madrid: Sial, 2012. 77-86.
- González Ramírez, David. "El origen de la novela corta del Siglo de Oro: los *novellieri* en España." *Arbor* 187 (2011): 1221-1243.
- . "En el origen de la novela corta del Siglo de Oro: los *novellieri* desde sus paratextos." *Arbor* 756 (2012): 813-828.
- . "Censura, traducción y erotismo. La versión al español de *Le piacevoli notti* de Straparola." En Javier Blasco ed. *Lasciva est nobis pagina... erotismo y literatura española en los Siglos de Oro*. Vigo: Academia Editorial del Hispanismo, 2015. 95-132.

- González de Amezúa y Mayo, Agustín. *Formación y elementos de la novela cortesana*. Madrid: Real Academia Española, 1929.
- . *Cervantes, creador de la novela corta española*. Madrid: CSIC/Instituto Miguel de Cervantes, 1956-1958. 2 vols.
- Laspéras, Jean-Michel. *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*. Montpellier: Castillet, 1987.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Los orígenes de la novela [1905-1915]*. Madrid: CSIC/Instituto Miguel de Cervantes, 1943, 3 vols.
- Menetti, Elisabetta. *Enormi e disoneste: le novelle di Matteo Bandello*. Roma: Carocci Editore, 2005.
- Montaner Frutos, Alberto. "La magia y sus formas en la literatura del Siglo de Oro". En María Luisa Lobato, Javier San José y Germán Vega eds. *Brujería, magia y otros prodigios en la literatura española del Siglo de Oro*. Alicante: Biblioteca Miguel de Cervantes, 2016. 405-474.
- Pietrzak, Witold Konstanty. "François de Belleforest et les «practiques»." *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Romanica* 6 (2008): 73-86.
- . "Les histoires tragiques de François de Belleforest et leur réception en France aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles." *Réforme, Humanisme, Renaissance* 73 (2011): 89-106.
- Pérez de Montalbán, Juan. *Sucesos y prodigios de amor*. Luigi Giuliani ed. Barcelona: Montesinos, 1992.
- Pérez Pastor, Cristóbal. *La imprenta en Medina del Campo*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1985.
- Place, Edwin. *Manual elemental de la novelística española. Bosquejo histórico de la novela corta y el cuento durante el siglo de Oro con tablas cronológicas-descriptivas de la novelística desde los orígenes hasta 1700*. Madrid: Biblioteca Española de Divulgación Científica Suárez, 1926.
- Rabell, Carmen. *Rewriting the italian novella in Counter-Reformation Spain*. Tamesis: Woodbridge, 2003.
- Rey Hazas, Antonio. "El erotismo en la novela cortesana." *Edad de oro* 9 (1990): 271-288.
- . *et alii*. "El celoso extremeño." En Carlos Alvar dir. *Gran Enciclopedia Cervantina*. Vol. 3. Madrid: Castalia, 2012. 2156-2178.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina. *Novela corta marginada del siglo XVIII español: formulación y sociología en José Camerino y Andrés de Prado*. Valencia: Universidad de Valencia, 1979.
- ed. *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*. Madrid: Castalia, 1987.
- Rubio Áquez, Marcial. "Los novellieri en las *Novelas ejemplares* de Cervantes: la ejemplaridad." *Artifara* 13 bis (2013): 33-58
- . "La contribución cervantina a la novela barroca: la ejemplaridad." *Edad de Oro* 33 (2014): 125-149.
- Ruffinatto, Aldo. "Bandello". En Carlos Alvar dir. *Gran Enciclopedia Cervantina*. Vol. 2. Madrid: Castalia, 2006. 1102-1104.
- Scamuzzi, Iole. "Le *Horas de recreación* di Vicente de Millis." En Guillermo Carrascón coord. *In qualunque lingua sia scritta». Miscellanea di studi sulla fortuna della novella dell'Europa del Rinascimento e del Barocco*, Academia University Press. Turín: Academia University Press, 2015. 85-132.
- Sileri, Manuela. *Le novelas cortas di Alonso de Castillo Solórzano tra narrativa e teatro* [Tesis doctoral]. Pisa: Università degli Studi di Pisa, 2008 [<http://trove.nla.gov.au/version/2344853>. Consulta: 10/09/2017].

- Simonin, Michel. "François de Belleforest traducteur de Bandel dans le premier volume des *Histoires tragiques*." En Ugo Rozzo ed. *Matteo Bandello, novelliere europeo: atti del convegno internazionale di studi, 7-9 novembre 1980*. Tortona: Organizzazione dell'Istituto di italianistica dell'Università di Torino e della Biblioteca civica di Tortona, 1982. 455-471
- Vega, Lope de. *Novelas a Marcia Leonarda*. Antonio Carreño ed. Madrid: Cátedra, 2011.
- Vega Ramos, María José. "La ficción ante el censor. La novella y los índices de libros prohibidos en Italia, Portugal y España (1559-1596)." En Valentín Núñez Rivera coord. *Ficciones en la ficción: poéticas de la narración inserta (siglos XV-XVII)*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona/Bellaterra, 2013. 49-75.
- Yllera, Alicia. "Alonso de Castillo Solórzano." En Carlos Alvar dir. *Gran Enciclopedia Cervantina*. Vol. 3. Madrid: Castalia, 2006. 2040-2051.
- . "Novela corta o cortesana." En Carlos Alvar dir. *Gran Enciclopedia Cervantina*. vol. 9. Madrid: Castalia, 2015. 8701-8715.
- Yudín, Florence. "Theory and Practice of the Novela Comediesca." *Romanische Forschungen* 81 (1969): 585-594
- Zerari, María. "Furor in fabula: La cruel aragonesa de Castillo Solórzano (o de la dama monstruo)." *Edad de Oro* 33 (2014): 241-256.
- Zayas, María de. *Novelas amorosas y ejemplares*. Julián Olivares ed. Madrid: Cátedra, 2000.
- Zimić, Stanislav. *Las Novelas ejemplares de Cervantes*. México: Siglo XXI, 1996.
- . *El teatro de Cervantes*. Madrid: Castalia, 1992.