

## El modelo italiano y su superación en *Los alivios de Casandra* de Castillo Solórzano

Andrea Bresadola

Università di Macerata

### LOS ALIVIOS DE CASANDRA

En mayo de 1640 de las prensas del barcelonés Jaime Romeu salió la colección de Castillo Solórzano *Los alivios de Casandra*. Al año siguiente el mismo tipógrafo puso a la venta una diferente emisión, cambiando portada y dedicatoria<sup>1</sup>. Es posible que el autor no interviniera en los procesos de imprenta, ni sabemos a ciencia cierta si en 1641 todavía se hallaba en la Ciudad Condal. Además, debió de escribir con un ritmo febril y sin poder revisar el volumen, según demuestran fallos en las tramas, repeticiones, alguna incongruencia formal y descuidos, como la oscilación entre dos nombres distintos para identificar al mismo personaje<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> La existencia de ejemplares fechados en 1641 fue señalada ya por Juliá Martínez, quien concluía tratarse de una emisión y no de una segunda edición porque solo se volvieron a imprimir el frontispicio y parte de los preliminares (1944, pp. xxv-xxvii). En tiempos más recientes Gómez Sánchez-Ferrer, 2014, pp. 46-48, aclaró que «las causas del cambio no son otras que el cúmulo de acontecimientos que precedió a la entrada del marqués de los Vélez en Barcelona y que llevaron a Cataluña a declararse república independiente primero, y virreinato francés, después [...]. Romeu, identificado con la ideología acaudillada por Pau Claris, no estaba dispuesto a dejar que corriese una edición suya bajo el nombre de un enemigo de la causa catalana». Efectivamente, Rodrigo Sarmiento, padre de Jaime de Híjar —primer dedicatario de *Los alivios de Casandra*— era una figura poco apreciada por los catalanes sublevados, que le acusaban de lealtad hacia la corona de Castilla. Así el impresor decidió dedicar el volumen a Joseph de Ardena que, en cambio, apoyó la rebelión y estuvo al frente del cuerpo de caballería catalana, cargo que, en la primavera de 1640, había rechazado precisamente Rodrigo Sarmiento. Para el contexto histórico nos limitamos a remitir al clásico estudio de Elliott, 1977, mientras que para los datos completos de la tradición textual de la obra de Castillo Solórzano véase Bonilla Cerezo, 2012, pp. 255, 256 y 262.

<sup>2</sup> Es la conclusión a la que llega también Morell Torrademé, 2002, pp. 189, 194 y 828-829, quien señala erratas en distintos pasajes de la colección.

*Los alivios de Casandra* (a partir de ahora AC) contiene seis títulos: cinco novelas cortas, que definiremos genéricamente «cortesanas» y «palatinas»<sup>3</sup> (*La confusión de una noche*, *A un engaño otro mayor*, *Los efectos que hace amor*, *Amor con amor se paga* y *En el delito el remedio*) y una *pièce*, *El mayorazgo figura*, que en cambio puede asimilarse a la llamada comedia de «figurón», centrándose en un engaño urdido por un lacayo que se hace pasar por un noble de farsa para burlar a una dama y revelar su codicia. Castillo terminó la comedia por lo menos dos años antes, y su inclusión forma parte de una estrategia editorial frecuente en nuestro autor, que en distintas ocasiones aprovechó de sus obras «misceláneas» para introducir composiciones teatrales o poéticas que no había podido entregar a la imprenta<sup>4</sup>. *El mayorazgo figura* es una pieza extraña en el libro, no solo por razones cronológicas y por ser el único título dramático, sino también porque su carácter burlesco nada tiene en común con una colección despojada de aspectos cómicos, jocosos y, en suma, bajos. En el resto del volumen, pues, Castillo eleva de manera sistemática ambientes, personajes, temas y lenguaje. Tal fenómeno de enaltecimiento se repite en la sucesiva colección *La quinta de Laura*, editada póstuma en 1649. Hay otro rasgo común a las dos obras: la inmersión en un entorno novelístico marcadamente italiano<sup>5</sup>.

Esta conexión entre Italia y sublime, entonces, es común a la última producción de Castillo y comienza en el marco narrativo de AC. Aunque, como de costumbre, esa parte no tiene relación temática con las novelas, cumple una importante función: otorgar un tono refinado e italianizante desde el principio a todo el conjunto. El exquisito jardín milanés y los personajes de alta alcurnia que lo pueblan son paradigma de la nobleza que hallaremos en todas las piezas narrativas. Además, es la sede ideal para dar comienzo a una actividad por excelencia italiana, como el cuento de novelas.

#### EL MARCO NARRATIVO

En la «Introducción» se cuenta que Casandra —hija del marqués Ludovico, «gran príncipe en Milán»— fatigada por los cortejos de los numerosos pretendientes, cae en una profunda melancolía. Los médicos le recetan abandonar la ciudad, y así se traslada con familia y séquito a una quinta a diez millas de la ciudad. Allí Gerarda, una de las damas de compañía, propone entretenerla con cuentos, danzas y música. Cada atardecer una doncella narrará una novela, mientras que el último día se escenificará una comedia.

<sup>3</sup> Sin entrar en el largo debate terminológico, nos referimos con tales denominaciones a novelas cortas que se centran en episodios de amor idealizado y lances caballerescos, protagonizadas por galanes y damas nobles, y que se sitúan en un refinado contexto palaciego. Sobre la cuestión, entre otras, recordamos las aportaciones de Colón Calderón, 2001, cap. I, y Bonilla Cerezo, 2011, pp. 25-35.

<sup>4</sup> El manuscrito del *Mayorazgo figura* (BNE, signatura MSS/18322) se considera autógrafo y está fechado en 1637, aunque la misma mano corrige en 8 la última cifra. Se debe a Arellano (1989) su primera edición crítica, que incluye el aparato de variantes, fruto del cotejo entre el códice y la versión de AC.

<sup>5</sup> Una tesis ya planteada por Lepe García, 2011 y Candeloro, 2016, pp. 118-119, cuyos estudios han sido fundamentales para nuestras conclusiones. Gallo, 2003, pp. 83-84, ha puesto de relieve los parecidos entre los marcos de estas dos colecciones de Castillo: «la cornice di *La quinta de Laura* è una versione più sintetica e con leggere variazioni della situazione narrativa e dei personaggi presentati in *Los alivios de Casandra*, anzi in alcuni punti i due testi coincidono a tal punto da sembrare copiati alla bell'e meglio».

El marco repite el convencional modelo popularizado por el *Decamerón*, tantas veces imitado por los escritores españoles áureos. Engarzar dentro de una trama común una serie de narraciones independientes es la primera deuda con la narrativa italiana, aunque no es una novedad en nuestro autor, quien empleó este recurso tanto en las colecciones «cortesanías» como en las «picarescas»<sup>6</sup>. Sin embargo, ahora la huella italiana es más profunda, y no se reduce a la acostumbrada imitación estructural. En primer lugar, Castillo elige una ambientación italiana para las reuniones de una amena asamblea de nobles. La junta presidida por el marqués y su hija, y formada por doncellas y galanes, remite a los cultos cenáculos renacentistas italianos que elevaron el arte de *novellare* a actividad lúdica y, a la vez, terapéutica. Castillo reproduce y sublima en sus páginas ese hábito cortesano que de Italia se difundió también en España como cumbre del refinamiento palaciego<sup>7</sup>. Traza, entonces, una restringida academia; se establecen normas, lugar, disposición de las jornadas, y, finalmente, una ganadora: «A cada una le tocará referir una novela —señalando para este efecto alguna amena estancia de las muchas que tiene este hermoso jardín— que favorecerá Casandra. Antes y después de este ejercicio habrá música [...]. [El marqués] ofreció costosos premios de ricas joyas a las damas que más se señalasen en novelar y a las que mejor letra cantasen, como fuese en lengua española» (ff. 4v-5r)<sup>8</sup>.

Son seis damas las encargadas de relatar novelas. Se trata, entonces, de una junta toda femenina, a la que habría que añadir la misma Casandra, poetisa que «hacía versos con mucha facilidad, así latinos como italianos y españoles» (f. 1v). También en *La quinta de Laura* hay seis doncellas narradoras, señal de una precisa voluntad de calificar en este sentido el marco. Podría ser un homenaje a la figura de la mujer literata, que nuestro autor celebró en distintas ocasiones, quizá identificándola con la amiga María de Zayas; o un guiño a su público, constituido en buena parte por círculos de mujeres aficionadas a la lectura de novelas. Pero esta elección parece cumplir también con otro objetivo: acentuar aún más la elegancia del pórtico narrativo y, por ende, de todas las narraciones. Una sociedad de damas refinadas que se entretienen con este «honesto ejercicio» es la realización de una sociedad perfecta y utópica, que se puede concebir solo en el espacio literario.

El ambiente arcádico en el que se celebran los encuentros responde a las mismas premisas. Es en el «ameno jardín» del palacete donde los personajes se entretienen con los «gustosos alivios» de novelas, cantos, danzas y teatro. Un paraje protegido que se convierte en emblema de la corte que se dedica al *otium* y que, de nuevo, manifiesta el afán de reproducir un modelo italiano idealizado.

<sup>6</sup> Sobre el origen del marco narrativo y su uso en Castillo, véase Morales, 2004.

<sup>7</sup> Copello, 2013, p. 284: «Y luego, sería un error olvidar el fenómeno de la moda, que no es solamente literario, que está en el aire, en la brisa, en las conversaciones y que invade el texto. Leer una novela, escuchar una novela, ¡qué bien!, ¡qué cosa tan interesante, tan italiana!». Sobre este aspecto véase también Barella, 1985, pp. 26-27.

<sup>8</sup> La primera edición crítica de la obra, a nuestro cargo, está en preparación. Aquí se indica entre paréntesis la foliación de la *princeps* (Castillo Solórzano, 1640). En la transcripción se conforman al uso académico vigente acentuación, puntuación, uso de mayúsculas y separación de palabras.

El pensil ubicado fuera del núcleo urbano y pensado para el descanso de su dueño es frecuente en las novelas áureas<sup>9</sup>. Castillo calca los tópicos consagrados en tales modelos: el *locus amoenus* que junta connotaciones estéticas y sociales con reminiscencias religiosas. En esta estilización literaria, sin embargo, no hay que olvidar una procedencia real. En Italia surgieron los *maestros teatrístas*, a su vez especialistas en jardines, que concibieron el pensil como armónica fusión de naturaleza y arte. Imaginaron ese maravilloso *unicum*, la «terza natura», que tendría feliz acogida en las cortes europeas, incluida España. Baste citar el jardín del duque de Alcalá, quien contrató al lombardo Benvenuto Tortelli para remodelar la Casa de Pilatos, en Sevilla, o su palacio de Bornos en Cádiz, donde también se realizó una *loggia* que albergaba parte de su colección de estatuas italianas. Este ejemplo ilustra cómo el *giardino italiano* de terrazas, escalinatas y estanques, a medida que se aclimatava la estética barroca, se fue cargando cada vez más de artificios hasta constituir un verdadero «jardín museo». En AC encontramos precisamente esta evolución en la descripción de estatuas y cuadros que escenifican episodios mitológicos, frescas galerías decoradas con glorietsas, surtidores de agua, variedad de yerbas aromáticas y flores. Viendo esta tradición, no sorprende que el narrador subraye la procedencia italiana de pinturas y lienzos: «pues con no poco cuidado de su ilustre dueño se buscaron en toda Italia los más valientes pinceles que en ella había» (f. 3r). Además, se especifica el acompañamiento de música con instrumentos como «clavicordios, harpas, cítaras, laudes y tiorbas» (f. 6v), típicos de ambientes sofisticados e italianizantes.

El distinguido retiro de la quinta milanesa se proyecta y se «extiende» luego a las novelas, puesto que en cuatro de ellas aparece un jardín<sup>10</sup>. Sobre todo es otro, ubicado en Italia, en la Posillipo de *Los efectos que hace amor*, el que más reproduce las mismas connotaciones: es decorado por una galería «curiosamente adornada de valientes pinturas hechas por los mejores pinceles de Italia y de ricos escritorios de todas suertes» (f. 76v), y allí, además, unas damas se encargan de distraer al caballero «con músicas o ya con graciosos juegos» (f. 79v)<sup>11</sup>.

#### LA AMBIENTACIÓN ITALIANA DE LAS NOVELAS

En cuatro novelas los personajes se mueven en un ambiente italiano (entendiendo Italia, por supuesto, como concepto geográfico-cultural, y no político): Nápoles en la I, III, IV y V, mientras que Turín es el escenario de la V. Esta alta frecuencia podría ser reflejo de las estancias de nuestro autor por las cortes italianas en compañía de sus

<sup>9</sup> Se debe a Colón Calderón, 2014, el análisis pormenorizado de la cuestión.

<sup>10</sup> Vaccari, 2012, pp. 163-164, ha subrayado especialmente la relación entre el pensil del marco y el de *La confusión de una noche*, que crea «un fascinante juego de espejos y de círculos concéntricos [...]». De esta forma, a través de las palabras de la narradora, el auditorio del marco de la novela se convierte también en público de una representación teatral, la de los encuentros y desencuentros que acontecen en el caos de una noche oscura en el jardín de Dorotea».

<sup>11</sup> Posillipo es lugar frecuente en la literatura y las crónicas de viajes de los españoles, que a menudo ensalzan precisamente sus jardines. Entre estos recordamos las palabras de Suárez de Figueroa en *El pasajero* (p. 102), donde alaba la colina napolitana y sus jardines, que «exceden a los antiguos pénsiles en disposición, cultura, frutos y flores».

mecenas<sup>12</sup>. Sin embargo, no hay ningún intento «costumbrista», y las estereotipadas descripciones topográficas que encabezan las susodichas novelas no constituyen prueba de que Castillo conociese de primera mano tales ciudades.

Así se describe la Milán del marco narrativo: «una de las más insignes y antiguas ciudades que ilustran la Europa, metrópoli y cabeza de la Lombardía, llamada así por los antiguos reyes de los Longobardos que la poseyeron, opulenta en regalos, sobrada en riquezas, ilustre en edificios, eminente en letras e incomparable en armas, fue patria, en tiempo de sus serenísimos Vizcondes...» (f. 1r). Como se ve, se añaden solo ligeras huellas «locales»: la mención a los Longobardos y los Vizcondes (españolización de la familia Visconti), y la habitual alusión, tan difundida en la literatura renacentista y barroca, a la supremacía milanesa en la construcción de espadas y armaduras. También la sucesiva referencia al río Po está cargada de tópicos: «diez millas de Milán, a quien el Po, río caudaloso, adornaba de líquidos cristales» (f. 2v).

Por lo demás, el autor aplica algunos de los motivos del *encomium urbis* según el modelo ciceroniano perfeccionado por Quintiliano, en que se ensalza la ciudad «por el fundador (*conditor*) o la antigüedad (*vetustas*) del mismo; por la posición geográfica y por las fortificaciones (*ex loci positione ac munitione*); por los ciudadanos nacidos en tal suelo (*cives... sunt decori*); por las obras construidas (*Est laus et operum...*); por la belleza y utilidad del lugar (*speciem et utilitatem*)»<sup>13</sup>.

La novela III empieza con una descripción de Nápoles muy parecida, pero aún más falta de atributos identificativos: se celebra la nobleza, el ingenio de los habitantes y la belleza de sus mujeres: «Nápoles, opulentísima ciudad [...] insigne por su nobleza, poderosa por sus riquezas, célebre por sus ingenios, y aplaudida en todo el orbe por la beldad de sus damas» (f. 61v). Para designar la misma capital del Virreinato en *En el delito el remedio*, Castillo Solórzano utiliza, en cambio, una perífrasis mitológica, otra estrategia para dignificarla aún más: «el delicioso reino que le dio nombre el precipicio de su primero dueño en el Tirreno golfo»<sup>14</sup> (f. 121v).

Esta reiteración casi mecánica de motivos retóricos al comienzo de sus narraciones es común en el ingenio de Tordesillas, especialmente en las novelas de tema cortesano. Sin embargo, hay que destacar que en AC estos panegíricos literarios se reservan casi exclusivamente (menos el de Valencia en *La confusión de una noche*) a una ciudad italiana. A la par que el *giardino* barroco, Milán, Nápoles y Turín transmiten una imagen glorificada y no «realística» de Italia, construida sobre implicaciones artísticas e históricas. Como afirmaba Laspéras —apoyándose en *La burlada Aminta y venganza del honor* de María de Zayas— la finalidad es «crear un juego de espejos en que ciudad y personajes se devuelven una misma imagen. En la novela del xvii se afirma de forma redundante que la ciudad es noble porque nobles son sus hijos y viceversa»<sup>15</sup>. Esta

<sup>12</sup> No hay datos ciertos sobre la vida de Castillo y especialmente sus últimos años, cuando con toda probabilidad emprendió viajes por Italia, aunque los estudiosos no coinciden en establecer fechas y lugares de tales peregrinaciones; al respecto véase Lepe García, 2011, p. 353.

<sup>13</sup> Ramajo Caño, 2003, p. 100.

<sup>14</sup> El «primer dueño» es la sirena Parténope quien, según la leyenda, se arrojó al mar siendo rechazada por Ulises. Su sepulcro dio lugar a la fundación de un pueblo, Parténope, que posteriormente se vino a llamar Nápoles.

<sup>15</sup> Laspéras, 2012, p. 22.

relación es evidente en las dos novelas que se desenvuelven por entero en Italia (Nápoles en *Los efectos que hace amor* y Turín en *En el delito el remedio*): son las únicas de la colección que Velasco Kindelán considera de tipo «B», o sea las «idealizadas [...]». Sus protagonistas son reyes, príncipes o grandes nobles [...]. Su tema, viajes, guerras, traiciones y deslealtades contrastando con el amor finísimo de los protagonistas»<sup>16</sup>. Efectivamente, en el primer caso se relata el idilio entre la princesa Porcia y don Carlos de «la real casa de Aragón» y, en el segundo, entre Rugero, descendiente de los príncipes de Melito, y Mitilene, de «nobles progenitores». Todos ellos viven por y para el amor más puro y a su nobleza de sangre se añade una suma de perfecciones y virtudes. En la novela napolitana, además, falta un verdadero motivo que estorbe la relación entre la dama y el galán, y la escasa trama parece casi un pretexto para relatar la riqueza de las fiestas palaciegas y el lujo de la quinta de la princesa.

Los títulos nobiliarios y los nombres esparcidos tanto en el marco como en las novelas también ayudan a crear un sustrato ilustre, más que aportar verosimilitud o precisión cronológica. En Milán, además de los Vizcondes y del marqués, se menciona solo a Mucio Galeazo, posible unión de Muzio Attendolo —fundador de la dinastía Sforza— y Galeazzo Maria, duque de Milán. En el resto de las novelas los únicos nombres italianos que hallamos son en realidad gentilicios: «el duque de Florencia», «el saboyano», «el príncipe de Conca» (que remite a la familia de Capua) y la hija «del conde de Sant'Angelo».

Tampoco en las otras referencias a la geografía italiana se advierten intentos de autenticidad. Por el contrario, son aún más gratuitas: «Había venido allí a ver a Nápoles atravesando antes todo este estado de Lombardía, el Piamonte y la Toscana, donde vio toda la Saboya, Florencia, Parma y demás estados circunvecinos» (f. 62r); «Aquí aguardó un poco don Carlos divertido con la riqueza que veía, porque, aunque había visto mucha en España, Lombardía, Roma y todas las partes que había andado, ninguna igualaba a esta» (f. 76v). Así, el autor aprovecha el terreno novelesco para introducir «rutas turísticas» que rememoran los itinerarios de las crónicas de viajeros de la época, parajes que un lector español conocía —por lo menos de oídas— y asociaba a un pasado glorioso y a un presente aristócrata<sup>17</sup>. Por lo tanto, en su intención se fortalecería la impresión de novelas «italianas» con el objetivo de resaltar, de nuevo, el esplendor de la ambientación.

#### LA ITALIA ESPAÑOLA

En la elección de las ciudades italianas Castillo expresa una intención que podríamos definir en cierta medida «ideológica». Milán y Nápoles son el retrato de ese orgulloso pluralismo de la corona tan presente en las letras españolas del Siglo de Oro. Como es sabido, el tratado de Cateau-Cambrésis de 1559 convirtió el Milanesado en provincia de España, mientras que Nápoles ya desde el principio del XVI ostentaba el título de

<sup>16</sup> Velasco Kindelán, 1983, pp. 30-33, quien, además, define *En el delito el remedio* «una artificiosísima novela del tipo B».

<sup>17</sup> Sobre los lugares frecuentados por los viajeros españoles en Italia y la relativa creación de tópicos y estereotipos, véanse Giannini, 1922 y Bresadola, 2010, pp. 81-85.

«virreinato». Solo aparentemente, entonces, la ambientación es alejada del *hic et nunc* del autor y los lectores.

Nápoles es la elección más fácil para conciliar lo nacional con pinceladas italianizantes. La capital campana había entrado en el imaginario colectivo del español del tiempo en virtud de una larga tradición literaria, donde normalmente se celebraba como quintaesencia de bellezas y elegancias por sus nobles palacios y su fructífera vegetación<sup>18</sup>. Nápoles es también una perfecta excusa para que actúen de manera creíble personajes españoles, aunque no hay ningún esfuerzo para caracterizarlos, puesto que también los italianos hablan y viven como españoles sin que se adviertan matizaciones o diferencias<sup>19</sup>. El único elemento que se subraya es que los españoles destacan aún más por su belleza, hidalguía y bravura, como don Carlos de Aragón en *Los efectos que hace amor*. Se dice que es «de lindo talle, hermoso rostro, proporcionados miembros, muy discreto músico, poeta y grande hombre de acaballo en las dos sillas» (f. 62r). Es él quien se lleva en los torneos de Nápoles «los premios de más galán, mejor invención y airosa lanza» (f. 62) y su nacionalidad contribuye a encender el amor de la dama: «inclinada a vos, así por ser español —de quien tengo siempre buen concepto—, como por las partes que en vos se hallan» (f. 66r).

Los lugares de Nápoles que se retratan en esa novela atestiguan aún más explícitamente la presencia española en la ciudad y su importancia. La primera parte se desarrolla alrededor del núcleo del poder de la corona: el palacio del virrey, sede de un homenaje en honor al rey Felipe IV. Se especifica un detalle de los ostentosos festejos que se celebran allí: «Para que con más comodidad y menos gasto y ostentación pudiesen estar en Nápoles las señoras que estaban ausentes de esta ciudad y habían venido allí, permitió el virrey que pudiesen andar por ella desde la mañana a las oraciones con mascarillas al uso de Francia [...]. Con esto muchas damas, así forasteras como naturales, se valieron de la permisión del virrey y andaban por las calles a ver cuánto había en ellas con este disfraz, donde mostraron cuántas galas tenían de color» (f. 62v). No es casual que el uso de los adornos de la peligrosa moda francesa —prohibidos por una pragmática del mismo Felipe IV<sup>20</sup>— se dé precisamente en la corte napolitana. Palabras parecidas, que igualmente atestiguan la liberalidad del palacio napolitano aparecen en otros textos coevos, como en *La fuerza del amor* de María de Zayas: «Es uso y costumbre en Nápoles ir las doncellas a los saraos y festines que en los palacios del virrey y casas particulares de caballeros se hacen, aunque en algunas tierras de Italia no lo aprueban por acertado»<sup>21</sup>. La ubicación de Nápoles, entonces, le permite

<sup>18</sup> Los ejemplos en este sentido serían innumerables; nos limitamos a transcribir un pasaje del final (Mamotreto LXVI) de *La lozana andaluza* de Francisco Delicado (p. 322), cuando Rampín afirma: «Yo no querría estar en paraíso sin vos; mas mejor será a Nápoles a vivir, y allí viviremos como reyes, y aprenderé yo a hacer guazamalletas, y vos venderéis regalicia, y allí será el paraíso que soñastes».

<sup>19</sup> Un asunto muchas veces aludido por la crítica solórzaniana; así Pfandl, 1933, p. 355, consideraba que sus personajes extranjeros «hablan, piensan y actúan exactamente igual que españoles auténticos».

<sup>20</sup> Morell Torrademé, 2002, p. 188.

<sup>21</sup> Zayas y Sotomayor, *Novelas amorosas y ejemplares*, p. 347. A continuación en la novela hay otra digresión sobre Nápoles y sus libertades poco ortodoxas, p. 362: «Hay en Nápoles, en estos enredos y supersticiones, tanta libertad que públicamente usan sus invenciones, haciendo tantas y con tales apariencias de verdades que casi obligan a ser creídas. Y aunque los confesores y el virrey andan en esto solícitos, como no

a Castillo describir también unas prácticas desinhibidas que con más dificultad habría admitido en la corte madrileña.

También en otro aspecto Nápoles desempeña el papel de una «España diferente», que respeta algunos caracteres del territorio nacional, pero con alguna distinción. La ciudad se describe como «un mar en que todo peje campaba, y que abundaba de cortesanas socarronas que trataban de engaños» (f. 66v). Unas metáforas náuticas muy parecidas a las que Castillo utilizó en las *Harpías en Madrid* para referirse a Madrid: «maremagno donde todo bajel navega, desde el más poderoso galeón hasta el más humilde y pequeño esquife»<sup>22</sup>. Este paralelismo fortalece la idea de Nápoles como segunda corte, muy parecida a la real, y segunda solo a esta. La asociación se enfatiza al llamar «rey» al virrey napolitano, y continúa en las sucesivas palabras del protagonista: «Mucho perdiera [...] a no ser corte Nápoles que encubre muchos engaños» (f. 66v). Nápoles, como Madrid, es un microcosmos abigarrado e intrigante. Sin embargo, en la ciudad italiana falta todo elemento negativo. No se percibe la falsedad ni la avidez movida por el dinero y la codicia de ascenso social: los engaños al que se refiere el galán son enredos amorosos y todos los secretos de la dama (que la llevan a ocultar su identidad y hasta secuestrar a su enamorado) solo forman parte de un juego de seducción.

Luego la acción se traslada a una suntuosa quinta de Posillipo y a su espléndido jardín. Esa zona alejada de la corte es otro lugar emblemático, tanto por su valor idealizado (según se decía), como por ser otro lugar típicamente español. Precisamente durante la dominación aragonesa y de los Austrias se construyeron palacios, conventos e iglesias que convirtieron Posillipo en destino favorito de los viajeros españoles. Se concreta solo otro lugar en la novela: «la iglesia de Santiago de los Españoles», obra del virrey Pedro de Toledo que, además, se integraba en un hospital dedicado a curar y dar cobijo a los muchos españoles que vivían en el Virreinato.

Como se apuntaba, también en otras dos novelas algunas escenas se desarrollan en Nápoles. Esta vez se escenifica el otro polo del poder español en el sur de Italia: el Virreinato como clave de la guerra contra el «infidel» y piedra angular de la supremacía de la corona de Castilla en el Mediterráneo. En *La confusión de una noche* el protagonista Fadrique huye de Sevilla para reparar en Nápoles, donde se alista en la flota del virrey, demostrando su valor contra los turcos. Sus peripecias le llevan luego al Reino de Sicilia (refugiándose antes en una aldea cerca de Mesina, y luego en Catania), otro territorio que se hallaba bajo el dominio español. En *Amor con amor se paga* el pretexto narrativo para introducir una fugaz estancia del protagonista, don Fernando, en Nápoles es aún más débil. Se dice que Laudomia, amiga de la joven valenciana Gerarda, «tenía ausente a su esposo en Italia» (f. 88r). El galán llegará más tarde a Nápoles, donde cree se ha refugiado su amada en compañía de Laudomia. Este particular le permitirá al autor situar una escena en el «cuartel de los españoles» e introducir un personaje totalmente inútil al desarrollo de la trama —el marido de la dama— pero funcional al plan de exaltación nacional. Se especifica, pues, que es

hay el freno de la Inquisición y los demás castigos, no les amedrentan, porque en Italia lo más ordinario es castigar la bolsa».

<sup>22</sup> Al respecto, véase Candeloro, 2011, pp. 12-13.

lingüística de los perso  
se llaman «vueltas»; p  
—*Io non sono discort*  
(Vega, *Novelas a Mar*



soldado de la corona y que, por sus méritos, «le hizo el virrey capitán de infantería» (f. 117r).

#### LA COMPETENCIA CON LOS INGENIOS ITALIANOS

La interferencia entre cultura italiana y española se advierte en otros aspectos de la colección, y asume las connotaciones de la disputa. En el marco-introducción de AC el autor expresa su punto de vista sobre la influencia del arte italiano en su producción, un asunto que a menudo ha atravesado los preliminares de su obra. Aquí, entre líneas, manifiesta el afán por competir con un modelo tan ilustre. El padre de Casandra, pues, había «estado algún tiempo en España» y «cuando volvió a Milán se acompañó de los más agudos ingenios de ella que trajo para maestros de su hija. Y esta fue la causa de ser ella tan aficionada a las cosas de España, con la doctrina que tuvo de los españoles» (f. 1v). Esta explicación no se debe solo a coherencia interna (de otra manera sería del todo inverosímil que Casandra, su padre y las otras damas hablasen en español), sino que sirve también para poner el acento en el «ingenio» y la «doctrina» de los españoles. Se precisa que ahora es el país tradicionalmente asociado al arte y la cultura, es decir Italia —y además en su élite más selecta— el que importa los maestros de España, y no el revés. Hay españoles también entre los músicos: «que los tenía su padre excelentes — así de cuerda como de voces— escogidos entre los mejores de Italia y España» (f. 4r); y es «un gentilhombre español que servía al marqués» (f. 61r) quien compone el romance amoroso que precede la tercera novela.

Sobre todo, es una dama española —Gerarda— quien propone relatar novelas; e igualmente españolas son las dos primeras que se dedican a este ejercicio (ella y Estefanía). De nuevo, el proceso se cumplirá en *La quinta de Laura*, en la que todas las seis narradoras serán españolas. Sin embargo, ya en AC se le resta importancia a la nacionalidad y la lengua de las narradoras italianas. Como vimos, pues, a la hora de establecer las reglas, el marqués especifica que todos los cuentos y canciones tendrán que ser en español. Las doncellas italianas, una vez más, no se distinguen de sus predecesoras porque se expresan perfectamente en lengua española. Asimismo, en ningún momento se introducen palabras italianas o se aducen notas sobre su idioma, con la única salvedad de esta rápida y convencional disculpa de la tercera narradora, Diana<sup>23</sup>: «Confieso [...] que, tocándome el lugar tercero de novelar, y más en lengua española, hago mucho con dar los antecesores que he tenido. Pues, si han novelado con la gala que habéis visto, pocas gracias se les deben dar, que lo han hecho en su nativa lengua, lo que en la nuestra les fuera impedimento. Yo me animo, llevada de la obediencia, y pidiendo perdón de mis yerros, digo así» (f. 61r).

Castillo pone en boca de Gerarda también una reflexión sobre el estado de la novela en España: «Y el género de alivio me parece [...] que sea el ejercicio de novelar, tan

<sup>23</sup> Esta actitud de Castillo Solórzano contrasta con otras obras de la época, como, para limitarnos a un ejemplo ilustre, *La desdicha por la honra* de Lope. El Fénix demuestra una mayor atención a la verosimilitud lingüística de los personajes italianos, como se lee en este fragmento: «Le dio dos giros (pienso que en español se llaman «vueltas»; perdone vuestra merced la voz, que pasa esta novela en Italia) [...]. Respondió Alejandro: —*Io non sono discortese; voi sì, que havete per due volte fatto sentir al mondo la bravura de li vostri mostaci*» (Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, p. 140).

usado en Italia y aun en España, pues me certifican, los de allá me corresponden, que los ingenios españoles usan ahora de esto mucho, descubriéndose en el novelar su buena inventiva, su galante prosa y el artificio que para esto se requiere» (f. 4v). La dama ensalza tanto el elevado número de autores que se dedican a la novela en España como su calidad, su originalidad y estilo elegante. Solo la expresión «aun en España» alude al nacimiento del género en Italia y la inicial posición subalterna de los narradores españoles. Sin embargo, Castillo parece colocar las dos escuelas por lo menos al mismo nivel. La comparación directa se explicitará en *La quinta de Laura*, donde la controversia se trueca en reivindicación patriótica: «novelar, ejercicio muy usado en Italia: díganlo los Bandellos, Sansovinos y Bocacios que tantos tomos han impreso de ellas, y ahora, en España, los han excedido con grandes ventajas; pues esto se hace con más primor y propiedad, para entretenimiento de los lectores y suspensión suya» (pp. 74-75).

Es de suponer que Castillo, a la altura de los años cuarenta, se incluye a sí mismo en el número de los que han contribuido a que las letras españolas superasen las italianas.

#### BANDELLO Y *EN EL DELITO EL REMEDIO*

La obra de los *novellieri* es una corriente subterránea que recorre la literatura española áurea, a la que proporcionó un vasto abanico de temas, fórmulas, técnicas y motivos. Con este modelo los españoles establecieron nexos de vario tipo, que van de la traducción a la imitación hasta la reescritura y la refundición. También para nuestro autor los grandes novelistas italianos supusieron un caldero de inspiración a lo largo de toda su trayectoria literaria.

AC se inscribe en la última fase de esta asimilación, cuando Castillo demuestra haber leído y filtrado las novelas italianas y sabe adaptarlas a sus propias exigencias poéticas<sup>24</sup>. Por eso es difícil rastrear procedencias directas en textos que acogen y mezclan multitudes de sugerencias y resonancias diferentes.

A pesar de esta variedad, Dunn individuó dos precisos modelos para *En el delito el remedio*: la número II, 41 de las *Novelle* de Matteo Bandello y la número IX, 6 de las *Cento novelle scelte* de Francesco Sansovino<sup>25</sup>. En el segundo caso, como ha demostrado Fernández Rodríguez, se trata en realidad de la número I de los *Diporti* de Girolamo Parabosco, aunque nuestro autor probablemente la leyó en la recopilación de Sansovino y la consideró compuesta por el mismo antólogo, puesto que manejó una edición falta de la carta a los lectores en la que aparecen las atribuciones<sup>26</sup>. La vinculación con el cuento de Parabosco es bastante débil, ya que las dos novelas tienen en común solo la conclusión, cuando la dama, celosa, invita a la rival a su casa e intenta envenenarla. Tratándose de un motivo común, parece atrevido individuar una filiación directa.

<sup>24</sup> Aunque no se puede hablar de compartimientos estancos, Juliá Martínez (1944, p. xxviii) indicaba tres fases sucesivas de su relación con los prosistas italianos. En una primera etapa el ingenio de Tordesillas reivindicaba su originalidad (véase, por ejemplo, el Prólogo de las *Tardes entretenidas*), mientras que sucesivamente se vanaglorió de haber leído a los *novellieri* en lengua original. Finalmente, en la época que nos ocupa, nuestro autor demuestra que ha asimilado sus fuentes.

<sup>25</sup> Dunn, 1952, p. 23.

<sup>26</sup> Fernández Rodríguez, 2016, pp. 223-226 y también Berruezo, 2015, pp. 148-151.

correspondida. Su  
Federico rompiere  
matrimonio. A tal  
muerta. Su herman  
enamoran y organi  
de envenenarlos, pe

El escritor espa  
el tópico de la «se

<sup>27</sup> Bandello, *Novelle*

Además, el episodio tiene desenlace feliz en el caso de Castillo Solórzano, y trágico en el texto italiano.

Más patentes son las correspondencias con la *novella* de Bandello, aunque también en este caso sería equivocado establecer un rango jerárquico y considerar las dos composiciones como un original y su imitación. Se instaura, más bien, una correspondencia dialéctica, ya que nuestro autor va reformulando el cuento para acomodarlo a las convenciones estéticas y morales de su tiempo.

De nuevo tropezamos con enormes diferencias en el argumento, los personajes y la ambientación. Sin embargo, algunos parecidos nos empujan a creer que Castillo conociese la novela italiana. Faltando precisos calcos textuales no podemos establecer cómo la novela del dominico llegó a sus ojos. El cuento no está entre los de Bandello incluidos en las *Cento novelle* de Sansovino, ni en las traducciones moralizantes —*Histoires tragiques extraites des œuvres italiennes de Bandel*— hechas por Boaistuau y Belleforest ni, por consiguiente, en las *Historias trágicas ejemplares* de Vicente de Millis, que a su vez adaptó la versión francesa. Podemos suponer, entonces, que el ingenio de Tordesillas la leyó en italiano en una de las ediciones del siglo xvi de las *Novelle* de Bandello. Sin embargo, tampoco descartamos que manejase la versión «castigada» de Ascanio Centorio degli Ortensi, que en 1560 editó la obra bandelliana suprimiendo las novelas que juzgaba menos edificantes y añadiendo «alcuni sensi morali». La novela II, 41 se halla, efectivamente, en esa colección, y no fue expurgada al faltar las mofas y los retratos burlescos de los hombres de la Iglesia que abundan en otros pasajes de las *Novelle*.

Las divergencias entre la novela de Bandello y la de Castillo Solórzano se advierten ya en las líneas de la trama. Así la presentaba en la rúbrica el novelista italiano:

Uno di nascosto piglia l'innamorata per moglie e va a Barutti. Il padre de la giovane la vuol maritare: ella di dolore svenisce e per morta è seppellita. Quel dì medesimo ritorna il vero marito e la cava de la sepoltura e s'accorge che non è morta, onde la cura e poi le nozze solenni celebra<sup>27</sup>.

Esta es, en cambio, la sinopsis de la quinta novela de AC: Rugero llega a caballo al reino de Turín; mientras descansa en un bosque oye las voces de dos ladrones que están a punto de saquear un sepulcro. Los sigue y, con la amenaza de su espada, los hace rendir. De pronto, los tres se dan cuenta de que la hermosa joven allí sepultada empieza a moverse. El caballero la lleva a un lugar seguro y la cura. Al recobrar la salud, la dama le cuenta su historia: se llama Mitilene, estaba enamorada de Federico y era correspondida. Su hermana Nise, celosa de la relación, con un engaño consiguió que Federico rompiera la relación. Nise y Federico, entonces, se prometieron palabra de matrimonio. A tal noticia, Mitilene sufrió dolores tan fuertes que se desmayó y pareció muerta. Su hermana aprovechó de la ocasión y decidió enterrarla. Rugero y Mitilene se enamoran y organizan lujosas bodas. Envidiosos de su felicidad, Nise y Federico tratan de envenenarlos, pero caen víctimas de su propio engaño por un error del copero.

El escritor español podría haber tomado de Bandello el episodio central, que remoja el tópico de la «sepultada viva» que, descubierta por un caballero, se salva y termina

<sup>27</sup> Bandello, *Novelle*, pp. 579-610 (581).

casándose con su libertador. En las dos novelas la «muerte aparente» se debe a cuestiones amorosas, aunque ligeramente distintas. Se trata de un motivo de larga raigambre que se remonta a la tradición oral oriental y que se difundió en España ya en romances tradicionales. Sin embargo, con toda probabilidad los novelistas y dramaturgos renacentistas y barrocos lo tomaron de Boccaccio y los otros *novellieri* italianos, que fueron los que popularizaron el motivo<sup>28</sup>. En nuestro caso la ascendencia de Bandello parece confirmada por los puntos de contacto en las dos descripciones de la liberación de la enterrada, con la repetición de las mismas secuencias: el despertar de la joven, la felicidad del salvador, la colocación de la dama en una casa segura y su lenta convalecencia. Así se leía en el cuento del obispo de Agen:

gli parve di sentire in lei alcuno movimento [...] Gerardo tutto lieto pose la mano sovra il core che tuttavia accresceva il suo movimento, volendo la natura rivocar gli smarriti spiriti e disse: —Veramente costei è viva. [...] Portarono in agiata camera Elena e la posero divestita in un buonissimo letto [...] la giovane cominciò a risentirsi e tornare in se stessa e dir alcune mezze parole con balbettante e tremante lingua. Aprendo poi gli occhi e a poco a poco ricuperando il vedere, conobbe il suo Gerardo, ma ancora in sé a pieno non rinvenuta, non sapeva se sognava o pure se vero era ciò che da lei si vedeva [...] essendo in sé ritornata, fu cibata con ova fresche, pistacchi, confetti e preziosissima malvagia (pp. 605-606).

Mientras que tales escenas se reproducen así en *En el delito el remedio*:

Continuó los movimientos con nuevo y crecido vigor, de modo que le vio con ojos despiertos del profundo sueño que tuvo, reconociendo el sitio en que le dieron posesión. Reiteró el moverse con gemidos tiernos, procedidos de verse en otro puesto de el que tuvo [...]. Lo que se regocijó Rugero en ver esto no sé cómo os lo pondere [...]. Púsole en limpio lecho, donde cuidó de su remedio (ff. 123v-124r).

Una de las mayores innovaciones de la novela de Castillo es que el caballero no conocía a la doncella, mientras que en el cuento italiano los enamorados se habían casado a escondidas del padre de él. Esto da origen a otro motivo tradicional ausente en la versión española: el pleito entre Gerardo y un segundo pretendiente. Los cambios afectan también a la ambientación (que pasa de Venecia a Turín) y a los personajes, que a menudo no tienen correspondencia y revelan una marcada diferencia social: Rugero no es mercader como el Gerardo de Bandello, sino perteneciente a la alta nobleza. El novelista español manifiesta también la predilección por la división binaria típica de la literatura aurisecular. Dispone a sus personajes por simetrías para que cada papel narrativo esté equilibrado por su contrario. Añade, entonces, dos parejas rivales creando un rígido esquema con dos hermanos, dos hermanas y sus respectivos amantes, todos ausentes en la novela italiana.

El diferente contexto histórico y literario produce una novela distinta también desde el punto de vista estético. En primer lugar, asistimos a una complicación en la estructura. La novela de Bandello se cuenta de manera lineal, con perfecta coincidencia

<sup>28</sup> En general sobre el tópico véanse Picone, 2002 y Carrascón, 2015, que analiza en particular *La difunta pleiteada* de Lope. Sobre la persistencia del tema en la novelística española y en Castillo remitimos también a Roca Franquesa 1979-1980 y Campana, 1992, pp. xxxv-xxxvii.

<sup>29</sup> Gallo, 2003, pp. la otra novela lipogramática (sin la letra *i*) en *La qui*

entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso. Por el contrario, gran parte de la de Castillo Solórzano es una analepsis, con los dos protagonistas que pronuncian monólogos sobre su vida, creando «novelas dentro de la novela», recurso habitual en la narrativa postcervantina. Castillo también enriquece su prosa intercalando poemas amorosos, cartas, sentencias y enseñanzas. El resultado es una novela que cumple con el concepto del *horror vacui*, mezcla sincrética de prosa de ficción, tratado didascálico y colección de poemas. Además, *En el delito el remedio* está escrita en forma de lipograma. Este rebuscado artificio de redacción sin la letra *a* es la suma máxima de la afectación, el juego intelectual y la habilidad técnica perseguidas por el novelista de Tordesillas<sup>29</sup>.

El cuento italiano, por el contrario, se caracteriza por una cierta llaneza expresiva, típica de un autor que (como él mismo confiesa en varias dedicatorias que preceden sus novelas) no destaca por el brillo estilístico. En la novela II, 42 hallamos una narración ágil: Bandello no se detiene en descripciones eruditas, sino que, por el contrario, acoge expresiones y giros coloquiales como: «la balia starebbe con le giovanette a le finestre e terria l'occhio al pennello, per accorgersi qual fosse l'innamorata di Gerardo, a ciò che a tempo e luogo in favor di lui, come dir si suole, potesse portar i polli» (p. 589). La lengua de Castillo, en cambio, es constantemente alta y cargada de adornos retóricos e imágenes líricas. La intención del novelista prevé, pues, la transformación de la realidad narrativa en objeto poético a través de un proceso de amaneramiento. Esta tendencia culmina en las omnipresentes perífrasis astronómicas o, sobre todo, en la *descriptio puellae*, que reitera los consagrados cánones petrarquistas con referencias mitológicas y desgastadas metáforas naturales: «compuestos rizos [...] dieron el perfecto punto con que luciese su frente de nieve, en cuyo distrito delineó la naturaleza parte de su hermosura, no pequeña; el sumo poder del pincel celeste dos iris del mismo color del pelo y de los ojos que, siendo negros, fueron oprobrios del rubio señor de Delfos en su luciente epiciclo [...]. El último requisito de este rostro ostentó un hoyo en su medio, sepulcro elegido del señor de Chipre, que envidió Venus, su genitriz, con deseos de tenerle en sí» (ff. 127v-128r). En esta larga descripción destaca el contraste respecto a la *novella* italiana, que se limitaba a llamar «bella» a la jovencísima Elena.

Los dos *usus scribendi* responden, en definitiva, a proyectos radicalmente contrapuestos. Por un lado, el novelista *cinquecentesco*, que aspira solo al entretenimiento del lector, y lo hace adecuando su pluma a la situación, al género y a los personajes. Con esta búsqueda del decoro intenta otorgar cierta viveza y «autenticidad» a los hechos narrados. Por el otro, Castillo, cuya novela —como las otras de la colección— se construye sobre estáticos artificios literarios. A través de un uso constante del estilo alto quiere ascender también la forma a la altura de sus nobles protagonistas y de los ambientes representados, configurando el paradigma del lenguaje cortesano. Es fruto, entonces, de una precisa estrategia: rehusando del todo la lengua «humilde» y eligiendo un idioma elevado —independiente del *decorum* o de la verosimilitud

<sup>29</sup> Gallo, 2003, pp. 80-101, ha estudiado esta agudeza formal, editando tanto *En el delito el remedio* como la otra novela lipogramática escrita por Castillo Solórzano (pp. 241-266): *El desdén vuelto en favor* (escrita sin la letra *i*) en *La quinta de Laura*.

psicológica— hace del texto literario un espacio de evasión, consintiendo la huida del lector de su ámbito cotidiano.

Finalmente, hay un último punto que señala el diferente clima cultural y, diríamos, ideológico de las dos novelas.

En edad contrarreformista la obra de Bandello, como ya se anotaba, sufrió un proceso de moralización. Las *Novelle* fueron prohibidas por el Santo Uffizio (ya en 1574 figuran en el pequeño *Index* romano, y de nuevo en un índice local de Parma en 1580), y su próspera difusión europea fue posible en muchos casos solo gracias a la lectura «purgada» y «ejemplar» que hicieron sus traductores y adaptadores<sup>30</sup>. Castillo se inserta en este clima general, en el que Bandello es una mina por explotar pero solo si se liman sus «excesos» lascivos y las adaptaciones de sus novelas se adhieren a los dictámenes del Concilio de Trento. Una reformulación en sentido moral que ya nuestro autor había emprendido al medirse a fuentes italianas<sup>31</sup>. En la novela de AC el primer paso es censurar las licenciosas libertades del narrador italiano. Así no hay rastro de las explícitas descripciones de gozosa sensualidad y erotismo de la pareja bandelliana, en pasajes como: «veggendo la balia la cosa condotta a buon termine, gli essortò, poi che avevano la commodità, a trastullarsi insieme» (p. 594) o «Gerardo [...] andava la notte a giacersi con la sua cara moglie, e tutti due si davano il più bel tempo e gioiosa vita del mondo» (pp. 594-595). Los enamorados de Castillo, en cambio, viven un amor cristalizado en clichés literarios, con las acostumbradas referencias a Cupido, analogías bélicas y una mezcla de vasallaje y devoción religiosa: «Con lo que oyó quedó en confusión, puesto el hermoso hechizo de Cupido y el pertrecho fortísimo de su poder» (f. 125r), «desde este punto cobró de él feudos Cupido» (f. 127v).

La adhesión a los moldes contrarreformistas se traduce también en la introducción de elementos religiosos, del todo ausentes en Bandello. La novela italiana se abre con un preámbulo sobre la caprichosa fortuna, la «instabil rota che va spesso giocando» (p. 592) que mueve los destinos humanos. En la novela solórzoniana, en cambio, es la Providencia la que guía a los personajes, como se repite especialmente en el final, con tres declaraciones de intervención divina que propician la justicia poética: «el sirviente —por su gusto o por permisión del Cielo que le puso esto en el deseo— trocó el veneno y, por beberle Rugero y Mitilene, le recibieron Nise y Federico, suplicio que el Cielo les dispuso, muriendo los dos de improviso [...]. Vieron todos permitirlo esto el Cielo» (f. 130r-v).

En conclusión, este recorrido ha pretendido demostrar que con *Los alivios de Casandra* Castillo emprendió un camino que continuaría en *La quinta de Laura* y que apunta a ennoblecer las narraciones. Para hacerlo el autor intensifica las referencias al mundo italiano en sentido lato. Italia, con sus jardines y palacetes, su insigne pasado e incluso sus libertades en los festejos, le brinda la oportunidad de modelar cortes idealizadas, y es el perfecto hábito exterior con que se visten las novelas para que adquieran más renombre y autoridad.

<sup>30</sup> La bibliografía sobre la difusión de Bandello en España es numerosa. Hay que recordar, por lo menos, las aportaciones de Carrascón, 2014, González Ramírez, 2011 y Fernández Rodríguez, 2016. A ellos remitimos también para los datos bibliográficos de las citadas adaptaciones.

<sup>31</sup> Sobre sus refundiciones de novelas de Sansovino véanse Giorgi, 2012 y Candeloro, 2016.

Sin embargo, Castillo elige dos ciudades del imperio español como Milán y Nápoles para representar esta Italia «literaria». Y en este contexto hay casi solo personajes españoles: son maestros, artistas, músicos, damas narradoras, poetas, soldados e ilustres caballeros. Como a significar que el arte, la lengua y el valor de los españoles si colocados en el exquisito ambiente italiano logran un grado más alto y, a la vez, dan aún más brillo a las ciudades y los palacetes en los que se mueven. El resultado de esta unión configura el mundo de perfecciones utópico representado en la colección.

En el terreno literario se realiza esta misma convergencia. Por un lado, son italianos los que han dado comienzo al «ejercicio de novelar», pero es en España donde el camino de la «galante prosa» y el «artificio» ha dado sus mayores frutos. Castillo Solórzano, entonces, no quiere imitar ni a Boccaccio ni a Bandello, sino que aspira a mejorarlos. Acoge y manifiesta su admiración por el modelo italiano, pero, a la vez, lo hace suyo y revela la ambición de superarlo gracias a una mayor búsqueda estilística y la declarada ejemplaridad moral y religiosa de sus novelas, en contraste con el mero entretenimiento de sus fuentes.

#### Referencias bibliográficas

- BANDELLO, Matteo, *Novelle*, a cura di Giuseppe Guido Ferrero, Torino, Unione tipografico/ editrice torinese, 1974.
- BARELLA, Julia, «Las *novelle* y la tradición prosística española», *Estudios humanísticos. Filología*, 7, 1985, pp. 21-30.
- BERRUEZO SÁNCHEZ, Diana, «*Il Novellino*» de Masuccio Salernitano y su influencia en la literatura española de la Edad de Oro, Vigo, Academia del Hispanismo, 2015.
- BONILLA CEREZO, Rafael, «“Proemio” e “Introducción a las novelas” del *Teatro popular* de Francisco Lugo y Dávila: estudio y edición», *Edad de Oro*, 30, 2011, pp. 25-68.
- BONILLA CEREZO, Rafael, «Alonso de Castillo Solórzano: bio-bibliografía completa», *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 2, 2012, pp. 243-282.
- BREDASOLA, Andrea, «La lingua e la cultura italiana nel *Tesoro* di Sebastián de Covarrubias», *Il confronto letterario*, 52, 2010, pp. 31-87.
- CAMPANA, Patrizia, «Introducción», en Alonso de Castillo Solórzano, *Tardes entretenidas*, ed. Patrizia Campana, Barcelona, Montesinos, 1992, pp. VII-XLI.
- CANDELORO, Antonio, «Introduzione», en Alonso de Castillo Solórzano, *Le arpie di Madrid*, introduzione, traduzione e note di Antonio Candeloro, Pisa, ETS, 2011, pp. 9-26.
- CANDELORO, Antonio, «Una novella italiana ne *Las harpías en Madrid* di Castillo Solórzano», en *Variationi sulla picaresca. Intrecci, sviluppi, prospettive*, eds. Federica Cappelli y Giulia Poggi, Pisa, ETS, 2016, pp. 117-144.
- CARRASCÓN, Guillermo, «Apuntes para un estudio de la presencia de Bandello en la novela corta del siglo XVII», *Edad de Oro*, 33, 2014, pp. 53-67.
- CARRASCÓN, Guillermo, «Accidenti femminili: la sposa resuscitata», *Levia Gravia*, 15-16, 2013-2014 (2015), pp. 383-395.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, *Los alivios de Casandra*, Barcelona, en la imprenta de Jaime Romeu, 1640.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, *El mayorazgo figura*, ed. Ignacio Arellano, Barcelona, PPU, 1989.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, *La quinta de Laura* [1649], ed. Christelle Grouzis Demory, Madrid, Verbum, 2014.

- COLÓN CALDERÓN, Isabel, *La novela corta en el siglo XVII*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001.
- COLÓN CALDERÓN, Isabel, «Jardines y huertas en la novela corta del XVII», *Analecta malacitana*, 37, 2014, pp. 155-179.
- COPELLO, Fernando, «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*, coords. Isabel Colón Calderón, David Caro Bragado, Clara Marías Martínez y Alberto Rodríguez de Ramos, Madrid, Sial Ediciones (Prosa Barroca), 2013, pp. 283-292.
- DELICADO, Francisco, *La lozana andaluza*, eds. Folke Gernert y Jacques Joset, Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 2013.
- DUNN, John H., *Castillo Solórzano and the Decline of Spanish Novel*, Oxford, Basil Blackwell, 1952.
- ELLIOTT, Peter N., *La rebelión de los catalanes (1598-1640)*, Madrid, Siglo XXI, 1977.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, «La influencia de las novelas de Girolamo Parabosco (pasando por Sansovino) en la literatura española del Siglo de Oro», *Estudios románicos*, 25, 2016, pp. 217-228.
- GALLO, Antonella, *Virtuosismi retorici barocchi: novelle con lipogramma*, Firenze, Alinea, 2003.
- GIANNINI, Alfredo, «Impressioni italiane di viaggiatori spagnoli nei secoli XVI e XVII (appunti)», *Revue hispanique*, 55/127, 1922, pp. 50-160.
- GIORGI, Giulia, «“Novelar muy a imitación de lo de Italia”: Castillo Solórzano, lector de Francesco Sansovino», en *Novela corta y teatro Barroco español (1613-1685). Studia in honorem prof. Anthony Close*, eds. Rafael Bonilla Cerezo, José Ramón Trujillo y Begoña Rodríguez, Madrid, Sial (Prosa Barroca), 2012, pp. 77-85.
- GÓMEZ SÁNCHEZ-FERRER, Guillermo, «La comedia española en la imprenta catalana», en *La comedia española en la imprenta catalana. Coloquio internacional, Barcelona, 11 y 12 de abril de 2013*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez y Almudena García González, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2014, pp. 35-57.
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, David, «En el origen de la novela corta del Siglo de Oro: los *novellieri* en España», *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, 752, 2011, pp. 1221-1243.
- JULIÁ MARTÍNEZ, Eduardo, «Observaciones preliminares», en *Huerta de Valencia. Prosas y versos en las academias de ella*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1944.
- LASPÉRAS, Jean-Michel, «Espacios de la novela corta», en *Novela corta y teatro en el Barroco español (1613-1685). Studia in honorem Prof. Anthony Close*, eds. Rafael Bonilla Cerezo, José Ramón Trujillo y Begoña Rodríguez, Madrid, Sial, 2012, pp. 15-35.
- LEPE GARCÍA, M<sup>a</sup>. Rocío, «El último Castillo Solórzano: Hacia un modelo innovador del marco narrativo», en *Compostella Áurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, coords. Antonio Azaústre Galiana y Santiago Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011, vol. II, pp. 739-746.
- MORALES, Ángela, «La tradición del marco de la novela corta y la justificación de la ficción en el Renacimiento», en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, New York, 16-21 de Julio de 2001*, coords. Isaías Lerner, Roberto Nival y Alejandro Alonso, Newak (DE), Juan de la Cuesta, 2004, vol. II, pp. 405-410.
- MORELL TORRADEMÉ, M<sup>a</sup>. Pineda, *Estudio de la obra narrativa de Alonso de Castillo Solórzano* [Tesis doctoral], Tarragona, Universitat Rovira i Virgili, 2002.
- PEDRAZA JIMENÉZ, Felipe B., y Almudena GARCÍA GONZÁLEZ, *La comedia española en la imprenta catalana. Coloquio internacional, Barcelona, 11 y 12 de abril de 2013*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2014.



- PFANDL, Ludwig, «La novela corta», en *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, Barcelona, Sucesores de Juan Gili, 1933, pp. 330-405.
- PICONE, Michelangelo, «La morte viva: il viaggio di un tema novellistico», en *Autori e lettori di Boccaccio. Atti del Convegno internazionale di Certaldo, 20-22 settembre 2001*, coord. Michelangelo Picone, Firenze, Franco Cesati, 2002, pp. 11-25.
- RAMAJO CAÑO, Antonio, «Notas sobre el tópic de "laudes" (alabanzas de lugares): algunas manifestaciones en la poesía áurea española», *Bulletin hispanique*, 105/1, 2003, pp. 99-118.
- ROCA FRANQUESA, José María, «Notas al tema de "La Difunta Pleiteada" en la novelística española del siglo XVII», *Archivum. Revista de la Facultad de Filología*, 29-30, 1979-1980, pp. 39-58.
- SUÁREZ DE FIGUEROA, Cristóbal, *Plaza universal de todas ciencias y artes, parte traducida de Toscano, y parte compuesta por el doctor Cristóbal Suárez de Figueroa*, ed. Mauricio Jalón, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2006.
- VACCARI, Debora, «De "La confusión de una noche" a "La confusión de un jardín": Moreto reescribe a Castillo Solórzano», en *Il Prisma di Prometeo. Riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*, ed. Valentina Nider, Trento, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici, 2012, pp. 161-169.
- VEGA, Lope de, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Julia Barella, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.
- VELASCO KINDELAN, Magdalena, *La novela cortesana y picaresca de Castillo Solórzano*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1983.
- ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de, *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. Julián Olivares, Madrid, Cátedra, 2010, 4ª ed. (1ª ed. 2000).

\*

BRESADOLA, Andrea. «El modelo italiano y su superación en *Los alivios de Casandra* de Castillo Solórzano». En *Criticón* (Toulouse), 135, 2019, pp. 143-160.

**Resumen:** Con *Los alivios de Casandra* Castillo Solórzano emprendió un camino de ennoblecimiento de sus narraciones que discurre paralelo a la intensificación de los elementos italianos. El jardín de la quinta milanesa del marco, así como las sucesivas ambientaciones en Nápoles y Turín son el primer paso para forjar un mundo de perfecciones idealizadas. Sin embargo, a ojos del autor la civilización española ha llegado a perfeccionar y hasta superar las refinadas cortes italianas. Un avance que se advierte también en el terreno literario, donde los españoles han adelantado a los *narratori*. En este sentido Solórzano adapta una novelita de Bandello, enriqueciéndola con mayor brillo formal y una evidente lectura moralizante.

**Palabras clave:** Castillo Solórzano Alonso de, novela corta del siglo XVII, Bandello, influencia italiana  
**Obra estudiada:** Alivios de Casandra / Los (Castillo Solórzano 1640)

**Résumé:** Avec *Los alivios de Casandra*, Castillo Solórzano entreprend un parcours d'ennoblissement littéraire qui va de pair avec l'amplification des éléments italiens dans ses nouvelles. Le jardin de la villa milanaise du récit-cadre, tout comme le choix d'utiliser Naples et Turin comme décors, constituent les premiers pas vers la création d'un monde de perfectionnements idéalisés. Pourtant, aux yeux de l'auteur, la civilisation espagnole est parvenue à perfectionner, voire à dépasser, le modèle des cours italiennes : une conception perceptible même dans le milieu littéraire, où les auteurs espagnols ont dépassé les *narratori*. En ce sens, Solórzano adapte une nouvelle de Bandello, tout en l'enrichissant d'une préciosité formelle et d'une lecture moralisante manifeste.

**Mots clefs:** Castillo Solórzano Alonso de, nouvelles du XVII<sup>e</sup> siècle, Bandello, influence italienne  
**Œuvre étudiée:** Alivios de Casandra / Los (Castillo Solórzano 1640)

**Summary:** With *Los alivios de Casandra*, Castillo Solórzano undertook a path to ennoble his own narratives. This proceeded hand in hand with the intensification of Italian elements. The garden of the Milanese villa used as frame for the story, as well as the subsequent locations in Naples and Turin, are the first steps to forge a world of idealized perfections. However, in the eyes of the author, Spanish civilization had come to perfect and even go beyond the model of refined Italian courts. This can also be noticed in the literary field, where Spanish authors have overtaken *narratori*. In this sense, Solórzano adapts a short novel by Bandello enriching it with greater formal refinement and an evident moralizing reading.

**Key words:** Castillo Solórzano Alonso de, 17<sup>th</sup> century novellas, Bandello, Italian influence  
**Works studied:** *Alivios de Casandra* / *Los* (Castillo Solórzano 1640)

**El autor:** Licenciado en "Lettere" en la Universidad de Ferrara (2003) donde también se doctoró (2007), fue luego "ricercatore" en la Universidad de Udine (2008-2015). Ha sido y es componente de proyectos internacionales de investigación (como "PRIN", "Polemos" o el "Proyecto I+D+i del MINECO *La novela corta del siglo XVII: estudio y edición*") y miembro de tribunal de tesis doctorales. Ha dictado conferencias y desempeñado cargos de docencia en distintas universidades italianas y españolas. Sus publicaciones comprenden ediciones críticas del Siglo de Oro, traducciones y estudios de textos tanto áureos como contemporáneos.  
andrea.bresadola@unimc.it