

LOS TRABAJOS DE PERSILES Y SIGISMUNDA Y SU INFLUENCIA  
ITALIANA

Irene Romera Pintor

*Universidad Complutense de Madrid*

0. Dentro del ingente fluir de relaciones entre dos países, resultan ciertamente llamativas las que vinculan a España e Italia, naciones que siempre han ejercido entre sí una atracción que ha desembocado en una red de influencias mutuas. Además de la histórica, una de las razones que, entre otras, ha favorecido dicha relación la constituye el continuo ir y venir<sup>1</sup> de poetas, estudiantes y profesores, originando un trasiego de intercambios culturales nada desdeñables<sup>2</sup>.

1 Por citar dos ejemplos: Guillén de Castro siguió al Conde de Benavente y fue gobernador de Scigliano en Calabria (1607); Quevedo llega a Italia en 1613.

2 Para todo el contexto histórico-cultural del renacimiento cf. Irene Romera Pintor: *La Tragedia Renacentista. Selene de Giraldi Cinthio*. Madrid: A. Ateneísta de Estudios sobre la Mujer *Clara Campoamor*, 1997, pp. 192-3: "Contrariamente a lo que el profano pudiera pensar, el Renacimiento es una época de movilidad de masas extraordinaria. No sólo son estudiantes los que se desplazan continuamente, atraídos por los mejores profesores o los de mayor prestigio, sino tam-

Por otra parte, no hay duda de que Cervantes, como tantos otros (Lope, Calderón, Boscán, etc) está impregnado de todo un bagaje cultural, cimentado en numerosas lecturas, que inevitablemente aflorará en la elaboración de su obra. Ya Maxime Chevalier, en su artículo "Huellas del cuento folklórico en el Quijote"<sup>3</sup>, destacaba las influencias que pudo haber tenido Cervantes para la creación y elaboración de dicha novela, al tiempo que reseñaba los distintos estudios que recogían las fuentes italianas de Cervantes y las huellas que los distintos autores italianos habían dejado en su obra: "Relacionaba Arturo Marasso muchos fragmentos de la obra cervantina con otros tantos textos de las literatura latina y griega, subrayaba Gherardo Marone las huellas de Pulci y Folengo en la creación del *Quijote*, analizaba Emilio Alarcos García la influencia de Boccaccio en las novelas cervantinas, estudiaba J. G. Fucilla las reminiscencias de *El Cortesano* en la segunda parte del *Quijote*, destacaba Antonio Vilanova las conexiones que aparecen entre el *Elogio de la locura* y el *Quijote* (...). En 1977, se imprimió el libro de Jean Canavaggio, *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, cuyo autor dedica gran atención a las fuentes tradicionales del teatro cervantino (...)"<sup>4</sup>.

Tan sólo hemos citado algunos de los estudios que demuestran la existencia de este entramado de relaciones y dependencias intertextuales patentes, del que también se ha encargado la crítica textual cervantina<sup>5</sup>.

bién compañías de teatro italianas que exportan a través de sus repertorios las comedias y tragedias de mayor éxito. Tan grande es su aceptación que en Lyon forman un teatro permanente. En París, el famoso "Théâtre des Italiens" será el escenario estable de sus representaciones. Además, el movimiento al que aludíamos, no sólo se ve reforzado por las guerras que abren Italia a las deslumbradas tropas francesas e imperiales, sino también por los príncipes mecenas que acogen, amparan y promocionan en sus cortes a artistas y también a escritores en busca de asilo por el peligro, real o imaginario, que sus ideas reformistas podían representar".

- 3 En *Cervantes, su obra y su mundo*. Actas del Iº Congreso Internacional sobre Cervantes, Madrid, Edi 6, 1981, pp. 881-93.
- 4 Cf. Arturo Marasso: *Cervantes*, Academia Argentina de Letras, Buenos Aires, 1947; Gherardo Marone: "La cultura italiana en la formación del *Quijote*", *Homenaje a Miguel de Cervantes Saavedra*, Universidad de Buenos Aires, 1947; Emilio Alarcos García: "Cervantes y Boccaccio", *Homenaje a Cervantes. II. Estudios cervantinos*, Valencia Mediterráneo, 1950; Joseph G. Fucilla: "The role of the *Cortegiano* in the Second Part of *Don Quijote*", en *Hispania*, XXX, 1947; Antonio Vilanova: *Erasmus y Cervantes*, C.S.I.C., Barcelona, 1949.
- 5 Además, véase en este sentido, Elias L. Rivers: "Cervantes y Garcilaso, en *Cervantes, su obra y su mundo*. Actas del Iº Congreso Internacional sobre Cervantes, Madrid, Edi 6, 1981, pp. 963-8; José Manuel Blecua: "Garcilaso y Cervantes", en el tomo colectivo *Homenaje a Cervantes*, Madrid, *Insula*, 1948, pp. 141-50; A. Gallego Morell: "La voz de Garcilaso en *Don Quijote*", en *Insula*, nº 29, 1948.

1. Con todo, este hecho no debe sorprender si se tiene en cuenta que, desde sus primeros años de juventud, Cervantes había sumergido su pluma dentro del imaginario italiano porque él mismo había entrado en su mundo al tomar contacto de un modo vivencial con la propia realidad italiana. En efecto, a los 22 años, en 1569, viaja a Italia, donde desempeñará el cargo de camarero en el séquito de Giulio Acquaviva, hijo del duque de Atri, quien, a su vez, fue camarero del Papa. Después vendrá "ese día tan dichoso para la cristiandad": Lepanto. Sus andanzas como soldado proseguirán al participar en la batalla de Navarino, regresando a Nápoles en 1574-5. Más tarde, después de la captura de Argel, volverá a España para fijar su residencia definitiva en Madrid. Cervantes permaneció, por tanto, varios años en tierras italianas: Venecia, Loreto, Milán, Lucas, Florencia, Ferrara, Parma, Plasencia, Palermo, Mesina<sup>6</sup>. Durante todos esos años, son muchas las obras que lee, incorporando en su haber el acervo de las letras italianas. De entre sus lecturas, cabe destacar la *Arcadia* de Sannazaro, la *Aminta* de Tasso, el *Pastor Fido* de Guarini, Bembo y Poliziano, *El Cortesano* de Baltasar de Castiglione, *El Príncipe* de Maquiavelo y el *Orlando Furioso* de Ariosto.

Todo este peregrinar por tierras italianas justifica, como acabamos de ver, su influencia en la obra posterior de nuestro autor. De hecho, será el propio Cervantes quien haga observar sus fuentes. De esta manera, nos señala que su *Viaje del Parnaso* se inspiró en el *Viaggio in Parnaso* de Cesare Caporali da Perugia y que el *Orlando Furioso* de Ariosto dejó su huella en la historia de *El curioso impertinente*. En este contexto de reminiscencias italianas, no está de más recordar que los propios *Entremeses* son un reflejo de la "commedia dell'Arte". Como bien nos indica Elias L. Rivers<sup>7</sup>, "Cervantes apreciaba plenamente el significado de este estilo clásico; se daba cuenta de que Garcilaso había hecho en español lo que Petrarca y Sannazaro y Bernardo Tasso habían hecho en italiano. Y Cervantes hubiera querido poder escribir él mismo poesía clásica de este estilo; envidiaba a Lope de Vega su facilidad lírica (...) añoraba una amplia y firme tradición italianizante para todos los géneros de una literatura española posible, tanto para una poesía lírica y dramática como para una prosa ciceroniana".

2. Una vez trazado, aunque muy a grandes rasgos, el panorama de relaciones italo-cervantinas, se hace necesaria la acotación de su inmensa obra, con objeto de destacar un aspecto ciertamente interesante desde el punto de vista de las fuentes

6 Cervantes nos da cuenta de este recorrido en *El licenciado vidriera*.

7 Elias L. Rivers: "Cervantes y Garcilaso", en *Cervantes, su obra y su mundo*. Actas del Iº Congreso Internacional sobre Cervantes. Madrid, Edi 6, 1981.

italianas, que nos ha llamado particularmente la atención: se trata de la relación existente entre *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (LTPS a partir de este momento) y dos conceptos teóricos de Giambattista Giraldo Cinzio, que tanta influencia ejerció en Europa a través de su insigne labor como preceptista. Para ello, hemos seleccionado su última novela, LTPS, en la que se suceden un sin fin de aventuras extraordinarias y una abrumadora sobreabundancia de intrigas que se van entrelazando unas con otras. El tema lo ha tomado de la novela de Heliodoro Teágenes y Cariclea, traducida por Amyot al francés en 1547. Su traducción al español se publicó en 1554 en Amberes. Asimismo, una versión italiana de esta misma novela se había publicado en Venecia en 1560.

Además de la influencia que se percibe en dicha obra del *Orlando Furioso* de Ariosto, de los libros de caballerías, de los poemas caballerescos del Renacimiento italiano, del *Torrismondo* de Tasso (influencias en las que no entraremos por salirse de los límites de nuestro estudio), rastreamos en ella dos rasgos que entroncan con las fuentes giraldianas:

2.1. En primer lugar, Cervantes sigue los criterios de exigencia moral y de composición poética que propugnaba Giraldo Cinzio, recogiendo el mismo espíritu que animaba sus *Discorsi*<sup>8</sup>. Esta relación con el autor ferrarés ya la había apuntado Guerrieri Crocetti, cuando afirmaba: "(...) il *Persiles y Sigismunda* è come l'attuazione del programma giraldiano, con una forte carica di vigore fantastico".

Partimos de la base de la fuerte exigencia de finalidad didáctico-moral, que arranca en el Renacimiento con Giraldo, entre otros. Este preceptista italiano -cuya visión teórica se deriva de un Séneca italianizado<sup>9</sup>- propugna la elección de temas y acciones que vayan orientadas al buen uso de las costumbres, con un objetivo claramente moralizante y educador. Es así cómo, recogiendo los principios aristotélicos, normaliza en su *Discorso*: "(...) per gli buoni costumi dee il poeta scegliersi le azioni

8 En efecto cf. *Discorso: Scritti critici*. Edición realizada por Camillo Guerrieri Crocetti. Milano, Marzorati, "Scritti italiani, Sezione Letteraria", p. 224: "(...) fuggire il vizio e di seguir la virtù (...)".

9 Cf. a este respecto Lucia Dondoni: "Un interprete di Seneca del 500: Giraldo Giambattista, Discorso intorno al comporre delle tragedie", *Rendiconti dell'Istituto Lombardo*, vol 93, fasc. I - II., Milano, Ist. Lombardo di Scienza e Lettere, 1959, pp. 3-16 y "Le Tragedie". *Rendiconti dell'Istituto Lombardo*, vol 93, fasc. I - II., Milano, Ist. Lombardo di Scienza e Lettere, 1959, pp. 155-82. Por último, cf. "L'influence de Sénèque sur les tragedies de Giambattista Giraldo", en *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*. Préface de R. Lebègue. Études (...) réunies et présentées par Jacques Jacquot, avec la collaboration de M. Oddon, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1964, pp. 37-46.

ad imitare che siano atte a produrre questo effetto del buon costume (...)”<sup>10</sup>. Con todo, las obras de Giraldis nos presentan no sólo las buenas costumbres y acciones, sino también las malas, constituyendo las primeras un claro ejemplo de conducta y las segundas, junto con sus consecuencias, un claro ejemplo de escarmiento.

Es ésta la razón de ser del poeta, ese “fuggire il vizio e di seguir la virtù”<sup>11</sup>, y es éste un objetivo tan reiterado como prioritario en Giraldis. De esta manera, lo encontraremos de nuevo desarrollado en otros de sus escritos teóricos, como la *Epistola Latina*<sup>12</sup>, “*La Tragedia a chi legge*”<sup>13</sup>, así como en los prólogos de *Didone*<sup>14</sup> y de *Cleopatra*<sup>15</sup>. La presentación de caracteres malvados y de peripecias de gran intensidad trágica permiten la práctica de la piedad -principal virtud del cristiano- por parte del lector o espectador, hecho que, sumado a la intención moralizante de Giraldis, constituye todo un símbolo que pone de manifiesto la honda preocupación religiosa, no sólo del autor -recordemos que Giraldis era un ferviente católico-, sino también de la época: “(...) veggendosi aver cagione l’uomo dalla favola tragica di esercitar quello che è proprio all’uomo, con l’aver compassione alle miserie altrui (...)”<sup>16</sup>.

De igual forma, Cervantes nos presenta en *LTPS* personajes que encarnan la maldad y que, por lo mismo, suelen tener un final trágico siguiendo el mismo propósito giraldiano que acabamos de señalar. Así, por ejemplo, además de la hechicera Zenotia, Clodio morirá atravesado por una flecha: “Pero no fue el golpe de la flecha en vano, que a este instante entraba por la puerta de la estancia el maldiciente Clodio, que le sirvió de blanco, y le pasó la boca y la lengua, y le dejó la vida en perpetuo si-

10 Cf. *Discorso ... o. c.*, p. 181.

11 Cf. *Discorso ... o. c.*, p. 224.

12 *Scritti contro la Canace. Giudizio ed Epistola latina*, a cargo de Christine Roaf. Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1982, p. 280: “At utrum animum a misericordia et terrore liberet, vel horum auxilio ab his perturbationibus quas perpersi sunt ii, qui in tragedia introducuntur, expurgentur (...)”.

13 *Orbecche ... o. c.*, v. 3146-51: “(...) i più saggi / Proposero a ogni sorte di poema / La real gravità de la Tragedia, / Come color che ben vedean che nulla / Era nel mondo onde potesse avere / Lo stuolo uman modo miglior di vita”.

14 *Didone ... o. c.*, 171: “Trasser vari argomenti di Tragedie / E l’esposero in scena a gli occhi altrui / Per purgar l’umane alme col terrore / E con compassion de gli altrui casi / Da la vana ridurle a miglior vita”.

15 *Cleopatra ... o. c.*, vv. 13-7: “Onde compassion ne nasca, e orrore, / Purga da’ vizi gli animi mortali, / E lor face bramar sol la virtute, / Veggendo che fin facciano coloro, / Che in tutto buon non sono o in tutto rei”.

16 *Discorso ... o. c.*, p. 224.

lencio: castigo merecido a sus muchas culpas"<sup>17</sup>. La vieja sensual Rosamunda acabará sus días consumida por su propia pasión: "Rosamunda, con los continuos desdenes, vino a enflaquecer de manera que una noche la hallaron en una cámara de navío sepultada en perpetuo silencio"<sup>18</sup>. En el lado opuesto, los personajes que encarnan el bien, cuyo más alto representante es la propia protagonista de la novela, la casta Auristela/Sigismunda<sup>19</sup>, recibirán el premio merecido tras muchos avatares con un final feliz que termina en boda con descendencia.

2.2. En segundo lugar, el tema de la maravilla en Cervantes también remonta a los preceptos de Giraldis. La coordenada espacial de *LTPS* sitúa buena parte de la acción en un marco de paisajes exóticos, lejanos y fantásticos. Esta voluntad de suscitar la sorpresa mediante entornos novedosos se complementa con episodios ciertamente fantásticos, lo que entronca con el concepto giraldisiano de "la maravilla". En efecto, ya Giraldis "con nova arte"<sup>20</sup> había conseguido que nos olvidáramos de la realidad del momento para sumergirnos en un mundo de misterio y de aventuras extraordinarias. En un barajar de ciudades exóticas y de lugares maravillosos, nos transportará a Alejandría en *Selene y Cleopatra*<sup>21</sup>, a Irlanda en *Arrenopia*<sup>22</sup>, a Corinto en *Euphimia*<sup>23</sup>, a Cartago en *Didone*<sup>24</sup>, a Siria en *Altile*<sup>25</sup>, a Innsbruck en *Epitia*<sup>26</sup>, a Londres en *Gli Antivalomeni*<sup>27</sup> y a Persia en *Orbecche*<sup>28</sup>. Giraldis nos

17 Cf. *LTPS*, p. 331.

18 Cf. *LTPS*, p. 259.

19 Cf. *LTPS*, p. 285: "(...) la discreción de Auristela jamás se atrevió a salir de los límites de la honestidad; jamás su lengua se movió a declarar sino honestos y castos pensamientos, jamás le dijo palabra que no fuese digna de decirse a un hermano, en público y en secreto".

20 *Selene ... o. c.*, Prólogo, v. 58; cf. *Orbecche ... o. c.*, v. 62: "(Per opra occulta del Poeta nostro)".

21 *Cleopatra ... o. c.*, Prólogo, vv. 40-1: "Questa è Alessandria. e quel ch'è là è l'Egitto / Che si fertile fan l'onde del Nilo".

22 *Arrenopia ... o. c.*, Prólogo, /10/: "(...) vedrete (...) il re de la Scozia e quel d'Ibernia (...)".

23 *Euphimia ... o. c.*, Prólogo, /8/: "Spettatori, la favola che deve / Oggi in Corinto esser rappresentata (...)".

24 *Didone ... o. c.*, Prólogo, /8/: "(...) spinto a Cartago, / Ove regnava la reina Dido".

25 *Altile ... o. c.*, Prólogo, /9-10/: "(...) per venirvi in Siria / Ove il successo vien de la tragedia / Vi ha qua con arte occulta oggi il poeta / Conduitta (...) / La città di Damasco in Siria illustre".

26 *Epitia ... o. c.*, Prólogo, /7/: "Ora piacciavi (...) / Mirar questo successo attentamente / Avenuto in Ispruche (perché questa / Città, che qui vedete, Ispruche è detta)".

27 *Gli Antivalomeni ... o. c.*, Prólogo, /8/: "(...) successi che son per avvenire oggi qui in Londra, / Che questa è quella eccelsa alma cittade / In cui i re potenti d'Inghilterra / Tengono felicemente il real seggio".

ofrece así, mediante la coordenada espacial, las características de una atmósfera de aventuras extraordinarias.

La localización de la trama de sus obras en tierras exóticas responde a la voluntad de Giraldi de suscitar la atención del lector o del público y corresponde, como acabamos de señalar, a lo que él mismo denomina "maraviglia"<sup>29</sup>. Se trata de un componente que, a juicio de nuestro autor ferrarés, es necesario por su alto poder de seducción, cautivando al espectador o lector mediante el recurso de lo insólito, lo lejano, lo nuevo y lo inusual.

Es así cómo este recurso se recoge en *LTPS*, donde Cervantes crea un insólito entorno de misterio con idéntica finalidad. De esta manera, a lo largo de toda la primera parte, que incluye los dos primeros libros de la novela, se nos sumerge en un marco de tierras lejanas y paisajes nórdicos (Tule, Finlandia, Groenlandia, Noruega<sup>30</sup>...). En cambio, la segunda parte recupera un entorno que nos resulta mucho más familiar: partiendo de Lisboa, el largo peregrinar hacia Roma permite un recorrido que cruza la península ibérica hasta llegar a Barcelona, para pasar después a Francia y llegar por último a Italia.

2.3. Este segundo aspecto se encuentra relacionado con el concepto de verosimilitud<sup>31</sup> que desarrolla Cervantes en esta novela. La ausencia de toda verosimilitud en

28 *Orbecche ... o. c.*, Prólogo, vv. 61-4: "(...) tutti insieme / (...) Vi troverete in uno instante in Susa, / Città nobile di Persia, (...)".

29 Cf. Prólogos de *Orbecche ... o. c.*, v. 1, v. 8 y v. 10 y *Epitia ... o. c.* 17-10/.

30 Por poner un ejemplo, cf. pp. 180-1: "Esta tierra es Noruega (...) tres meses había de noche oscura (sic), sin que el sol pareciese en la tierra en manera alguna, y tres meses había de crepúsculo del día, sin que bien fuese noche ni bien fuese día; otros tres meses había de día claro continuado, sin que el sol se escondiese, y otros tres de crepúsculo de la noche (...)".

31 Allen: "Cervantes' Galatea and The Discorso intorno al comporre dei romanzi of Giraldi Cinthio", *Rev. Hispánica Moderna*, XXXIX, 1976-77, n. 1-2: "The notion that Cervantes was criticizing Montemayor for a lack of verisimilitude was particularly strong among critics in the early part of this century. Representative of these was Marcelino Menéndez Pelayo (*Orígenes de la novela*, ed. Enrique Sánchez Reyes, 4 vols., 2nd ed (1905; Madrid: CSIC, 1962), II, 273) who felt that Cervantes did not practice what he preached since the supernatural in the *Diana* was "no más fantástica e inverosímil que la mayor parte de las aventuras de los primeros libros del *Persiles*". This interpretation of the Priet's judgement was first attacked by Americo Castro (*El pensamiento de Cervantes*, 2nd ed. (1925; rev. Barcelona and Madrid: Editorial Noguer, 1972), p. 145); he said: "A Cervantes no le molesta lo inverosímil (...) porque entonces habría condenado en bloque la *Diana* y no habría escrito la *Galatea*; lo que condena es la frivolidad del autor, para quien el impulso erótico, la esencia vital más poderosa según Cervantes, puede cambiar de carácter y rumbo mediante un trago de agua...". Unfortunately, Castro did not elaborate as to whether

*LTPS* contrarresta el efecto sorpresa. De esta manera, Cervantes entronca una vez más con Giraldi, para quien el principal objetivo no era la verosimilitud en sí misma, sino la ejemplificación de unas conductas que inevitablemente suponían un castigo o una recompensa, según fueran éstas buenas o malas. De ahí que la verosimilitud en Giraldi sea muy relativa, quedando prácticamente reducida -por este mismo objetivo didáctico que prima sobre cualquier otro- a que el desarrollo de la acción fuera lógico. En *LTPS*, la sucesión de peripecias en las que las hazañas alcanzan extraordinarios niveles de fantasía revela claramente esta última voluntad de Cervantes de recuperar un antiguo gusto por lo inverosímil.

3. En este contexto, se hace necesario un análisis mucho más profundo con objeto de rastrear la repercusión de la obra giraldiana, que incluye teatro, novela y preceptiva, en Cervantes. Dicho análisis se adentra en un terreno que hasta hace relativamente poco tiempo ha constituido una laguna en los estudios de literatura comparada hispano-italiana, con lo que abre un nuevo campo de investigación todavía pendiente. Queda, por tanto, un largo camino por recorrer. Terminaremos con una cita de Jean Babelon en relación con *LTPS*: "(...) tenemos aquí una especie de testamento literario, la obra más acabada con que el poeta quiere cerrar la curva de su carrera. *Persiles y Sigismunda* es la suma de Cervantes. Vale, pues, la pena que nos adentremos en este bosque encantado"<sup>32</sup>.

or not he felt the Priest's judgement was also related to some theoretical notion other than verosimilitude, but there is a hint in what Castro said that he believed that Cervantes was criticizing something deeper than merely an aspect of literary theory. It is attitude that is taken up in turn by Juan B. Avalle-Arce (*La novela pastoril española*, 2nd ed. (1959; rev. Madrid: Es. Istmo, 1974), pp. 89-91) and amplified into a kind of anti-theoretical stance; he says: "Para Cervantes este problema, como todos los otros, debe resolverse dentro del ámbito de las existencias en juego, no en arbitrario alejamiento de las mismas. El error de Montemayor -pecado casi, dentro de la concepción de la vida de Cervantes- merecerá no sólo la expurgación textual del escrutinio, sino que se encajará en lo más hondo del vivir de sus personajes". Implied by Castro and made more explicit by Avalle-Arce in their approaches to this problem is the notion that somehow theory is inimical to life, an idea that we would have no difficulty accepting but not one, I think, that would have been as acceptable to Cervantes. In any case, neither Castro nor Avalle-Arce move clearly outside the range of the theoretical notion underlying the passage in question distinct from that of verosimilitude, and Cervantes is defending that notion not because it was a theory that may have been in fashion when he wrote but because it was the theoretical expression of an attitude that had a very deep meaning for him. That notion will be discussed later in this essay".

32 Jean Babelon: *Cervantes*. Traducción de Luis Echávarri. Losada. Anaya & Mario Muchnik. 1994. p. 213.



## BIBLIOGRAFÍA:

\* Nota preliminar:

Para las citas del corpus dramático giraldiano nos hemos basado en las siguientes ediciones: *Orbecche*, en *Teatro del 500*. Tomo I. Milano, Riccardo Ricciardi, 1988, pp. 259-448. Edición de R. CREMANTE; *Cleopatra*. Edición de M. MORRISON y P. OSBORN. Exeter, University, 1985; *Selene*, en nuestra edición crítica: I. ROMERA PINTOR (1997a: 269-469). Al haber utilizado las tres ediciones modernas que existen de *Cleopatra*, *Orbecche* y *Selene*, las citas de estas tres tragedias llevan el número de verso que corresponde a dichas ediciones. Para el resto de las tragedias, hemos trabajado con la única edición que existe de ellas<sup>33</sup>: ed. Giulio Cesare Cagnacini, Venetia, 1583 (*1ª ed. completa delle Tragedie*). Las citas de estas tragedias llevan el número de página, señalado entre corchetes, que corresponde a dicha edición.

Aparte de la Bibliografía reseñada en nota, cabe destacar:

ARCE, J. (1982): *Literaturas Italiana y Española frente a frente*. Madrid: Espasa-Calpe.

ARELLANO, I. (1995): *Historia del Teatro Español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra.

ARRONIZ, O. (1969): *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*. Madrid: Gredos, 1969.

BERTINI, G.M. (1951): "Drammatica comparata ispano-italiana", *Letterature moderne*, Anno II, 4, Luglio-agosto, Milano: Ed. Malfasi.

CREMANTE, R. (1988): *Teatro del Cinquecento. La Tragedia*. Tomo I. Milano, Riccardo Ricciardi (señalamos que dicho libro se reedita por la misma editorial en 1997, en 2 tomos. En esta nueva reedición destacamos el importante y exhaustivo "Aggiornamento Bibliografico", pp. 1119-26).

\_\_\_\_\_ (1991): "L'elaborazione della grammatica tragica cinquecentesca: applicazioni intertestuali", en *Nascita della tragedia di poesia nei Paesi Europei*, a cargo de M. Chiabò - F. Doglio, Viterbo, Union Printing, (Actas del congreso organizado en Vicenza, los días 17-20 mayo 1990, por el "Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale e dall'Accademia Olimpica"), pp. 147-71.

FARINELLI, A. (1929): *Italia e Spagna*. Torino: Ed. Fratelli Bocca.

33 A excepción de la tragedia *Arrenopia*, (de la que existen tres ediciones: la ya citada de 1583, otra de 1787 y la última de 1809), *Altile* (cf. la reciente edición: *G.B. Girdali's Altile: The birth of a new dramatic genre in Renaissance Ferrara*, Lewiston, Edwin Mellen Press, 1992) y *Epizia* (cf. la reciente edición: *Epizia. An Italian Renaissance tragedy*. Medieval / Renaissance Series, vol. 14. Lewiston, Edwin Mellen Press, 1996). Hemos preferido trabajar con la primera edición; por consiguiente, todas las citas de las mismas harán referencia a dicha edición.

GIRALDI, G. B. (1853): *Gli Ecatommiti ovvero cento novelle*. Torino: Cugini Pomba e Comp.

GUERRIERI CROCETTI, C. (1973): *Scritti critici*. Edición realizada por C. Guerrieri Crocetti. Milano, Marzorati, "Scritti italiani, Sezione Letteraria".

MEREGALLI, F. (1964): "Las relaciones literarias entre España e Italia en el Renacimiento", Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas. Oxford: The Dolphin Book Co. Ltd.

ROMERA PINTOR, I. (1997a): *La Tragedia Renacentista. Selene de Giraldi Cinthio*. Madrid: A. Ateneísta de Estudios sobre la Mujer *Clara Campoamor*.

\_\_\_\_\_ (1997b): "Lope de Vega y las *Novelle* italianas", Actas del Curso de Lengua y Literatura Española (IV Seminario de Experiencias Didácticas), Madrid, 13-18 de octubre de 1997 (en prensa).

\_\_\_\_\_ (1997c): "La obra de Giraldi Cinzio a través de sus traducciones", Actas de los VII Encuentros Complutenses en torno a la Traducción, Madrid, 24-29 de noviembre de 1997 (en prensa).