

DE GIRALDI CINTHIO A LOPE DE VEGA: RED INTERTEXTUAL EN LA CORTESÍA DE ESPAÑA

Irene Romera Pintor

Universidad Complutense de Madrid

“Nella biblioteca di Lope de Vega non mancava uno solo dei classici italiani (...)”¹.

O. En el contexto hispano-italiano de relaciones literarias bilaterales², han quedado más que suficientemente probadas las aportaciones del preceptista y dramaturgo ferrarés G. B. Giraldi Cinthio, aportaciones que han repercutido en numerosos autores, no sólo españoles, sino también franceses e ingleses³. Manteniéndonos dentro de la

¹ Afirmación de Levi en un estudio sobre las relaciones hispano-italianas: E. Levi, *Lope de Vega e l'Italia*, G. C. Sansoni, 1935, p. 45.

² Como ha quedado más que estudiado por numerosos autores (por nombrar a algunos: Arróniz, Farinelli, Frolidi, Fucilla, Gasparetti, Kölher, Profeti, ...), la relación confluye en las dos direcciones: no sólo de Italia versus España (así nos lo recuerda Ignacio Arellano en su *Historia del Teatro Español del s. XVII*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 23: “Las relaciones son intensas; se traducen y adaptan o se leen directamente textos teatrales, y las compañías italianas transitan por España”), sino también de España versus Italia (como señala M^a Grazia Profeti, en su libro *Materiali, variazioni e invenzioni*, Firenze, Alinea, 1996, vol. I, p. 11: “(...) i testi spagnoli avevano ovviamente una doppia possibilità di diffusione, sia attraverso le compagnie teatrali che li rappresentavano tradotti o in lingua originale; sia attraverso le stampe, che si diffondevano ampiamente in Italia”). En este sentido, es fundamental el papel que van a jugar las traducciones hechas de los textos literarios.

³ Respecto de las influencias giraldianas en autores franceses e ingleses, véase: C. Azzolini, *Le More de Venise: Gabriel Chappuys lettore e traduttore degli Ecatommiti*, “Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Neolatine”, Bergamo, Istituto Universitario, 3, 1987, pp. 113-23 y, del mismo, *Giraldi, Chappuys e Shakespeare: la fonte e il testo dell' Othello*, “Schifanoia”, Modena-Ferrara, 12, 1992, pp. 221-27; G. Baldini, *Teatro classico italiano e teatro elisabettiano*, “Atti del Convegno Sul Tema: Il Teatro classico Italiano nel '500, Roma, 9-12 febbraio 1969”, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1971, pp. 149-59; R. H. Ball, “Cinthio's Epitia and Measure for Measure”, *Elizabethan Studies and other Essays in Honor of G. F. Reynolds*, University of Colorado, *Studies in the Humanities*, Series B, vol. II, n. 4, 1945, pp. 132-46; G. Boklund, *The Duchess of Malfi: sources, themes, characters*, Cambridge, Harvard University Press, 1962; F. E. Budd, *Materials for a Study of the Sources of Shakespeare's Measure for Measure*, “Revue de littérature comparée”, XI, 1931, pp. 711-36; G. Bullough, *Sénèque, Greville et le jeune Shakespeare*, 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. 189-201 y, del mismo, *Narrative and Dramatic Sources*

línea de investigación seguida en nuestros anteriores trabajos⁴, nos ocuparemos de la influencia del corpus giraldiano en España, en particular, en una de las máximas autoridades de nuestro teatro español del Siglo de oro: Lope de Vega.

En efecto, el dramaturgo español, empapado de la cultura italiana⁵ y conocedor del idioma, recuperó algunos de los

of Shakespeare, London, Routledge and Keagen Paul, 1966; M. Cavalchini, *Intorno alle fonti dell'Othello*, "Rivista di Letterature Moderne e Comparete", XX, 1, marzo 1967, pp. 33-44 y, del mismo, *L'Epitafio di Giraldo Cinzio e Measure for Measure*, "Italica", XLV, 1, marzo 1968, pp. 59-69; L. G. Clubb, *Italian Drama in Shakespeare's Time*, New Haven, Yale University Press, 1990; A. D'Andrea, *Giraldo Cinthio and the birth of the Machiavellian Hero on the Elizabethan stage*, "Actas del Congreso Teatro Italiano del Rinascimento", a cargo de Maristella da Panizza Lorch., Milano, Ediz. di comunità, 1980, pp. 605-17; A. Gable, *Du Monin's Revenge Tragedy Orbec-Oronte (1585): Its Debt to Garnier and Giraldo Cinthio*, "Renaissance Drama", XI, 1980, pp. 3-44; R. Gorrís, *La poetica giraldiana dell'orrore: rifrazioni francesi*, "Schifanoia", Modena-Ferrara, 12, 1992, pp. 201-13; W. Grieg, *Giraldo Cinthio and the English Drama*, "Modern Language Quarterly", V, 1902; P. Happé, *Action and Language in English Tragedy, 1559-1590*, en *Nascita della tragedia di poesia nei Paesi Europei, Atti del convegno organizzato a Vicenza, nei giorni 17-20 maggio 1990, dal Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale e dall'Accademia Olimpica*, a cargo de M. Chiabò - F. Doglio, Viterbo, Union Printing 1991, pp. 239-60; P. R. Horne, *The tragedies of G. Cinthio Giraldo*, Oxford, University Press, "Oxford modern language and literature monographs", 1962; C. Leech, *Webster: The Duchess of Malfi*. Londres, Ed. Clifford Leech, 1963; J. R. Mulryne, *Theatre of the english and Italian renaissance*, London, Macmillan, 1991; D. Orr, *Italian Renaissance drama in England before 1625: the influence of "erudite" tragedy, comedy and pastoral on elizabethan and jacobean drama*, Chapel Hill, University of North California Press, 1970; D. Riposio, *Fra novella e tragedia: G. Cinzio e Shakespeare*, en *Metamorfosi della novella*, a cargo de Barberi Squarotti, G. Foggia, Bastogi, 1985, pp. 109-43; I. Romera Pintor, *Un traducteur oublié de la Renaissance: Gabriel Chappuys*, en "Cuadernos de Filología Francesa", 12, Servicio de Publicaciones UCM, Madrid, 1997, pp. 337-43 y también *La obra de Giraldo Cinzio a través de sus traducciones, Actas de los VII Encuentros Complutenses en torno a la Traducción*, Madrid, 24-29 de noviembre de 1997 (pp. 367-74); C. Segre, *Le fonti italiane dell' Othello*, en *Relazioni letterarie fra Italia e Inghilterra*, Firenze, Le Monnier, 1911, pp. 1-51; L. Zilli, Mellin de Saint-Gelais, *Jacques Amyot e un manoscritto della tragedia Sophonisbe*, "Studi di letteratura francese", XVII, 1990, pp. 7-29 y, también, *Jacques Amyot e il primo documento sulla fortuna francese di Giraldo Cinzio*, "Schifanoia", Modena-Ferrara, 12, 1992, pp. 215-19.

⁴ Véase I. Romera Pintor, *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, Madrid, 1998, pp. 139-48; así como: *La Discordia en los casados de Lope de Vega y su modelo italiano*, en "Cuadernos de Filología Italiana", 5, Servicio de Publicaciones UCM, Madrid, 1998, pp. 127-45.

⁵ Cf. en particular las influencias de Boccaccio y de Bandello en la obra del Fénix. A este respecto véase, entre otros, a: J. Arce, *Literaturas Italiana y Española frente a frente*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982; A. Arróniz, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos, 1969; G. M. Bertini, *Drammatica comparata ispano-italiana*, "Letterature moderne", Anno II, 4, julio-agosto, Milano, Ed. Malfasi, 1951; A. Farinelli, *Italia e Spagna*, Torino, Ed. Fratelli Bocca, 1929; R. Frolidi, *Lope de Vega y la formación de la comedia*, Salamanca, Anaya, 1968; A. Gasparetti, *Las novelas de Mateo María*

temas utilizados por Giraldis en las *Ecatommiti*, para desarrollar el mismo argumento en seis de sus comedias, hecho que no se pone en duda, aun cuando no se sepa a ciencia cierta si el Fénix leyó el texto giraldisiano en italiano o si tuvo conocimiento de dicho texto a través de las traducciones que se hicieron de él. Hemos de constatar que las *Novelle* recogidas en las *Ecatommiti* se habían traducido en España en 1590, por Luys Gaytan de Vozmediano⁶. Poco antes, en 1583-4, Gabriel Chappuys fue el primero que se dedicó en Francia a traducir no sólo los preceptos literarios de Giraldis, sino también la aplicación práctica de la teoría en sus cuentos⁷. En cualquier caso, la correspondencia entre las comedias de Lope y las *Novelle* de Giraldis es la siguiente: *La discordia en los casados* corresponde a la *V Deca* de la *I Novella*⁸; *La cortesía de España*, a la *X Deca* de la *V Novella*; *El piadoso veneciano*, a la *I Deca* de la *V Novella*; *Servir a señor discreto*, a la *VI Deca* de la *VII Novella*; *El villano en su Rincón*, a

Bandello como fuentes del teatro de Lope de Vega Carpio, Salamanca, Universidad, 1939; E. Kohler, *Lope et Bandello*, Hommage à E. Matinence, "Études Hispaniques et Américaines", París, 1939, pp. 116-42; F. Meregalli, *Las relaciones literarias entre España e Italia en el Renacimiento*, Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas, Oxford, The Dolphin Book Co. Ltd, 1964; J. C. Metford, *Lope de Vega and Boccaccio's Decameron*, "Bulletin of Hispanic Studies", 29, 1952, pp. 75-85; C. Segre, *Da Boccaccio a Lope de Vega: derivazioni e trasformazioni*, en *Boccaccio secoli di vita*, Actas del Congreso Internacional de Los Angeles sobre Boccaccio, Ravenna, Longo Editore, 1975. Los siguientes artículos y reseñas recogen la relación establecida entre Giraldis Cinthio y Lope de Vega: A. Arróniz, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, cit., pp. 297-8 y 300; A. Cascardi, *Lope de Vega, Juan de la Cueva, Giraldis Cinthio, and Spanish Poetics*, "Revista Hispánica Moderna", XXXIX, 4, 1976-77, pp. 150-5; J. Fucilla, *The Sources of Lope de Vega's La Discordia en los casados*, "Modern Language Notes", XVIII, 4, 1934, pp. 280-3. Este artículo aparece de nuevo publicado, pero en español, en el libro de Fucilla, *Relaciones Hispanoitalianas*, Madrid, 1953, pp. 163-8; A. Gasparetti, *G. B. Giraldis e Lope de Vega*, "Bulletin Hispanique", XXXIV, 1930, pp. 372-403; E. Kohler, *Lope de Vega et Giraldis Cinthio*, en "Mélanges, 1945, II, Études littéraires, Publications de l'Université de Strasbourg", París, Les Belles Lettres, 1946, pp. 169-260; E. S. Morby, *Gli Ecatommiti, El Favor Agradecido y Las Burlas y Enredos de Benito*, "Hispanic Review", X, 1942, pp. 325-28; I. Romera Pintor, *Lope de Vega y las Novelle italianas*, cit., pp. 139-48 y también *La Discordia en los casados de Lope de Vega y su modelo italiano*, cit., pp. 127-45; E. H. Templin, *The Source of Lope de Vega's El Hijo Venturoso and Indirectly La Esclava de su Hijo*, "Hispanic Review", II, 1934, pp. 345-48.

⁶ Si bien dicha traducción sólo consta de la Introducción y de las dos primeras décadas, con un total de 30 cuentos o "exempla". Remitimos a nuestro artículo: Romera Pintor, *La obra de Giraldis Cinzio a través de sus traducciones*, cit.

⁷ Para mayor profundización al respecto, cf. Romera Pintor, *Un traducteur oublié de la Renaissance: Gabriel Chappuys*, cit.

⁸ El argumento de dicha *Novella* lo retoma además el mismo Giraldis para su obra de teatro *Selene*. Véase I. Romera Pintor, *Metamorfosi di una novella in Tragedia nell'opera di G. B. Giraldis Cinzio*, en *Metamorfosi del testo e testualità della critica*, Actas del XVIº Congreso Internacional AISLLI, California, Los Angeles, 6-9 de octubre de 1997 (en prensa).

la *VI Deca* de la *IX Novella* y la espantosa escena final de *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, aunque dulcificada, está sacada de la tragedia *Orbecche*⁹.

1. Es nuestra intención establecer el entramado intertextual entre la comedia de Lope *La Cortesía de España*¹⁰ (en lo sucesivo *LC*), y su fuente de inspiración, la *V Novella* de la *X Deca* de las *Ecatommiti*¹¹. Hasta que Antonio Gasparetti en su artículo: *G. B. Giraldi e Lope de Vega*¹², estableciera la relación entre ambas obras, apenas había constancia de la influencia directa de Giraldi¹³. De hecho, el propio Cotarelo, en el prólogo de su edición de 1917, se limita a relacionarla con las *Novelle* italianas, sin establecer ninguna correspondencia concreta: "(...) sigue la titulada *La Cortesía de España*, que aparte de la inverosimilitud del argumento, es muy entretenida y en ella se presentan dos caracteres bien tratados bajo el aspecto artístico. El asunto parece tomado en parte de alguna novela italiana, y hasta creemos que lo es también de una española de la época de Lope. Recordóla el autor en la segunda de sus listas (1618), lo que demuestra que será algo anterior a dicho año (...) ¹⁴". Por su parte, Gasparetti nos presenta en

⁹ Cf. en este sentido la conclusión a la que llega Gasparetti, *G. B. Giraldi e Lope de Vega*, cit., p. 403: "La somiglianza è evidente; la conoscenza che Lope aveva dell'opera del Giraldi era sicura, l'imitazione, frequente. Mi pare che questi elementi siano sufficienti a convalidare la mia ipotesi che, pur seguendo la trama offertagli dal Bandello, il commediografo spagnolo l'abbia modificata, imitando il finale dell'*Orbecche* o della corrispondente *novella* italiana del Giraldi".

¹⁰ Al no existir una edición más moderna, hemos trabajado en la de 1917, cf. L. de Vega, *La Cortesía de España*. Obras Dramáticas de la R.A.E., tomo IV, pp. 335-73. Toda cita relativa a *La Cortesía de España* remitirá a dicha edición.

¹¹ Trabajamos sobre la edición de 1853, cf. G. B. Giraldi Cinthio, *Gli Ecatommiti ovvero cento novelle*, Torino, Cugini Pomba e comp. Editori, 1853. Toda cita relativa a la *Novella* remitirá a dicha edición.

¹² Gasparetti, *G. B. Giraldi e Lope de Vega*, cit., pp. 372-403.

¹³ Con todo, tal y como señala el propio Gasparetti (ibi, pp. 374-5), Antonio Restori, (en *Genova nel teatro classico di Spagna*, Genova, 1912), ya había apuntado la fuente giraladiana, estableciendo además la identificación de *LC* con *La Ginovesa*, comedia lopesca que, aunque es citada en la primera lista de *El Peregrino*, consta como perdida.

¹⁴ Cf. Cotarelo, cit., Prólogo XIV: "Dozena Parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio. A Don Lorenzo de Cárdenas, Conde de la Puebla ... Año (escudo) 1619 ... En Madrid. Por la Viuda de Alonso Martín. A costa de Alonso Perez, mercader de libros. 4º; 4 hojas prels. y 480 foliadas. Erratas: 11 de diciembre de 1618. Tasa: 22 de diciembre de 1618. Aprobación de Vicente Espinel: Madrid, 15 de agosto de 1618. Privilegio al autor por diez años: San Lorenzo, 6 de octubre de 1618. *La Cortesía es la cuarta comedia. En el mismo año, con la misma portada, aunque el impresor fué en parte Juan de la Cuesta, se hizo otra edición de este tomo. Difieren en la letra los preliminares y el escudo de la portada*".

su estudio la procedencia de *LC*¹⁵, de una manera mucho más explícita, además de relacionar otras tres comedias lopescas con elementos de inspiración también giraldiana: *El piadoso veneciano*; *Servir a señor discreto* y *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*¹⁶. Por lo que respecta a la comedia que nos ocupa, el estudio de Gasparetti ofrece los resúmenes de ambas obras y las diferencias generales entre una y otra, si bien no establece el entramado intertextual de *LC*. Renzo Cremante, en su artículo *L'elaborazione della grammatica tragica cinquecentesca: applicazioni intertestuali*¹⁷, constata que: "(...) nella tragedia cinquecentesca la dinamica dei riferimenti intertestuali ed interdiscorsivi sembra trovare un campo di applicazione particolarmente fertile ed altamente privilegiato; se è vero che il principio dell'imitazione contempla una gamma vastissima di esemplari, che va dell'*imitatio* all'*aemulatio*, dalla traduzione al rifacimento, dal calco alla parodia. Fra la traduzione ed il rifacimento possiamo ancora riconoscere una serie nutrita di esempi intermedi (...)". Por ello, nos ha parecido oportuno seguir en nuestra vía de investigación ya iniciada en anteriores estudios, para destacar algunos aspectos de la *LC* desde el punto de vista de la intertextualidad, con el consiguiente aprovechamiento de las novedosas ventajas que aporta el estudio intertextual, tal y como señala M^a Grazia Profeti, en su libro *Materiali, variazioni e invenzioni*¹⁸: "Solo recentemente sono stati messi a punto gli strumenti che permettono una corretta analisi della circolazione di questo teatro, con il criterio della intertestualità. (...) nella dinamica testo-fonte / testo tradotto il punto di vista storicista permetteva due

¹⁵ Gasparetti, G. B. *Giraldis e Lope de Vega*, cit., pp. 373-4: "Questa commedia si trova citata nella lista inclusa nel *Peregrino en su patria* (edizione del 1618) e fu pubblicata nella *Parte XII de las Comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, 1619; in questo volume *La Cortesía de España* comincia al fol. 70 ed è la quarta delle commedie ivi contenute. Se ne conserva un manoscritto, probabilmente copia, alla Biblioteca Palatina di Parma (...)".

¹⁶ Esta última obra de Lope, junto con la *Orbecche*, ejercerá a su vez una influencia decisiva en el dramaturgo isabelino, John Webster, en su *The Duchess of Malfi*. A este respecto, cf. el estudio que de dicha relación hace N. Pintor Mazaeda en el presente congreso.

¹⁷ Cf. el artículo de R. Cremante, *L'elaborazione della grammatica tragica cinquecentesca: applicazioni intertestuali*, en *Nascita della tragedia di poesia nei Paesi Europei*, cit., p. 148.

¹⁸ Cf. el libro de Profeti, *Materiali, variazioni e invenzioni*, *Commedia Aurea Spagnola e Pubblico italiano*, cit., p. 11.

possibilità: la lode dell'originale (con il quasi implicito dispregio della traduzione), oppure la valorizzazione dei felici risultati della versione, che tuttavia conserva una relazione di vassallaggio con il testo-fonte. L'approccio intertestuale viceversa cancella immediatamente l'idea di una supremazia del testo-fonte sul testo derivato: si tratta di due entità di uguale dignità, che dialogano tra loro. Invece di considerare i cambiamenti della traduzione come "stravaganze" o puri errori letterari del traduttore, si cerca di chiarire la loro ragione, la possibile coerenza della nuova struttura che si è venuta a creare".

2. En primer lugar, el argumento o tema de la *Novella* italiana es original, es decir, de libre invención por parte del autor¹⁹. La relevancia de haber inventado los temas de sus *Novelle* y, por lo mismo, de sus correspondientes nueve obras de teatro²⁰ ya la hemos destacado en anteriores estudios²¹. Finalmente, el título de la *Novella* es un resu-

¹⁹ Véase la última reedición: *Discorso di G. B. Giraldi Cinzio intorno al comporre dei Romanzi a G. B. Pigna* (pp. 37-167); *Discorso over lettera di / G. B. Giraldi Cinzio / intorno al comporre delle Comedie / e delle Tragedie / a Giulio Ponzio Ponzoni* (pp. 171-224). Edición realizada por C. Guerrieri Crocetti, *Scritti Critici*, Milano, Marzorati, Vicenza, Stocchiero, 1973, p. 178: "Il Giraldi anche preferisce non usare argomenti conosciuti dal pubblico per così attirare la sua attenzione" y, el propio Giraldi señala al respecto, cf. p. 177: "E forse tanto maggiormente si muovono per la finta gli affetti a introduzione de' buoni costumi, quanto per venir nuova negli animi degli ascoltanti, si apparecchia ella maggiore attenzione. Perché sapendo lo spettatore che dell'azione che si ha da rappresentare non si può aver scienza se non per la rappresentazione, tosto ch'egli ha avuto saggio della favola, e gli par ch'ella possa essere ingegnosamente composta, alza la mente e cerca di non perderne parola".

²⁰ Con excepción de las dos tragedias de tema histórico, *Didone* y *Cleopatra*, que escribe a petición del propio duque de Este.

²¹ Cf. a este respecto I. Romera Pintor, *Aproximación a la Novella X, VIII Deca de las Hecatommithi de G. B. Giraldi Cinzio*, en *La Narrativa Italiana, Actas del VIII Congreso Nacional de Italianistas*, Granada del 30 de sept. al 2 de octubre de 1998 (en prensa): "Este hecho no debe sorprendernos, en la medida en que Giraldi así lo había establecido en las bases teóricas de sus *Discorsi* publicados en 1554, donde recoge las reglas que se deben seguir, tanto para la narrativa como para el teatro: "E questa fu (...) la cagione che indusse Aristotile (quando egli ci concesse il fingere delle favole) a dire che tra quelle che si pigliano dall'istoria, le meno conosciute sono più grate e più efficaci. Perché quantunque la commiserazione e l'orrore venga dall'effetto della favola, non hanno però forza alcuna se l'ingegno del poeta non vi adopera soavi e efficaci parole. E che la finta favola abbia questa forza, l'esperienza l'ha mostrato nella mia *Orbecche* (...) tutte queste volte ch'ella si è rappresentata (...)". Rymer señaló a este respecto: "(...) Giraldi fu scrittore di tragedie, e ne scelse gli argomenti che giudicò più opportuni a quell'uso (...) perciò, se Cintio inventò le novelle dei suoi *Ecatommithi*, possiamo riguardarlo come il primo fra gl'italiani che inventò le favole de' suoi poemi drammatici". Además, en esta *Novella*, cumpliendo tam-

men de la misma²²: “Alfonso Gravina manda un suo servitore, che gli conduca la moglie da Napoli in contado. Il malvagio, fingendo che il marito gli abbia commesso che l’uccida per strada, le promette la vita, s’ella gli vuol compiacere di sè. Vuol più tosto la donna essere uccisa, che mancare di fede al marito. Ella in quella angoscia è liberata dalle mani del traditore da un cortese cavaliere. Il servo dice al signore, che ella da uno suo drudo gli è stata tolta: il marito sel crede, e perciò brama di gastigar la moglie. Si conosce finalmente il servo malvagio, e la donna fedele, e il fraudolento ha la pena della sua malvagità”.

3. Respecto de la intriga, conviene poner de relieve que, con objeto de fomentar en el lector los sentimientos de piedad y de temor necesarios para el aprovechamiento de las enseñanzas didáctico-moralizantes que Giraldis transmite en toda su obra, el preceptista ferrarés ha optado una vez más por un recurso argumental frecuente en toda su obra: la ruptura -normalmente circunstancial y, por lo mismo, abocada a la reconciliación — entre dos personas que se quieren, por lo general marido y mujer, motivada por una serie de malentendidos cuyo origen se encuentra en las actuaciones regidas por la envidia o la ambición de terceras personas. Ejemplo representativo de este tipo de intrigas es la *Novella* que nos ocupa, en la que el personaje principal es calumniado, al igual que sucede con muchos de los protagonistas giraldianos, como Selene (*Novella I*, de la *V Deca*), Arrenopia (*Novella I*, de la *III Deca*) o Euphimia (*Novella X*, de la *VIII Deca*)²³, sin que ninguno de estos personajes deje por ello de luchar por la reconciliación. Con todo, en el relato objeto de nuestro estudio, Giraldis va más allá porque -a diferencia de las acusaciones hechas a personajes femeninos -ya sea en boca de terceros (como es el caso del malvado Gripo en *Selene*), ya en boca del espo-

bién con las pautas de sus preceptos teóricos, nos encontramos con el hilo conductor de una historia verosímil, dentro de las ficciones poéticas. Este hecho responde a la voluntad de Giraldis de evitar lo que de otra forma hubiera conducido a un resultado “vizioso e incresevole”. En cambio, la *Novella* que busca nuestro autor “diletta e piace”.

²² *Gli Ecatommiti*, cit., p. 255.

²³ Giraldis reutilizará más tarde el argumento de estas tres *Novelle* para desarrollarlo en sus tragedias. Dichas tragedias llevan por título el nombre del personaje principal femenino: *Selene*, *Arrenopia* y *Euphimia*.

so (como es el caso del más tarde arrepentido Astatio en *Arrenopia*, así como del malvado Acaristo en *Euphimia*), aquí el blanco de las insidias no es sólo la heroína, sino también su marido, calumniados ambos por el mismo siervo. Por lo que respecta a la comedia de Lope, obviando la evidente diferencia formal que existe entre una narración y una obra de teatro²⁴ (articulada, en este caso, en sólo tres actos, siguiendo su *Arte Nuevo de hacer comedias*²⁵), el núcleo de la intriga es desde luego idéntico. Siguiendo las pautas de la *Novella* giraldiana, Lope utiliza el mismo recurso argumental y pone en boca del criado la falsa acusación contra la protagonista. El argumento permite desarrollar el tema de la defensa del honor, tan trillado en Giraldi, pero también característico de las comedias del siglo de oro, apareciendo en ambas obras cargado de referentes intertextuales²⁶. De esta manera, se defiende la idea de que

²⁴ Lope, además, no sólo recorre todos los registros, como él mismo indica (L. de Vega, *El Arte Nuevo de hacer Comedias*, edición y estudio preliminar de Juana de José Prades, Madrid, Clásicos Hispánicos, CSIC, 1971, pp. 48-50, vv. 40-8: “Y cuando he de escribir una comedia / encierro los preceptos con seis llaves, / saco a Terencio y Plauto de mi estudio, / para que no me den voces, que suele / dar gritos la verdad en libros mudos. / Y escribo por el arte que inventaron / los que el vulgar aplauso pretendieron, / porque como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto”), sino también las distintas formas de versificación, desde las letrillas populares y las rondallas, hasta los sonetos. Véase al respecto Gasparetti, *G. B. Giraldi e Lope de Vega*, cit., p. 380: “Vv. 1-264 rondallas; 265-278 soneto; 279-358 quintillas; 359-372 soneto; 373-496 rondallas; 497-510 soneto; 511-732 romance; 733-908 octavas reales; 909-1016 romance; 1017-1020 estribillo; 1021-1252 rondallas; 1253-1316 octavas reales; 1317-76 rondallas; 1377-1390 soneto; 1391-1492 quintillas (due versi sueltos tra i vv. 1499-1452); 1493-1740 rondallas; 1741-1802 endecasílabos sueltos; 1803-1827 tercetos; 1828-1884 endecasílabos sueltos; 1885-1994 quintillas; 1995-2112 romance; 2113-2260 rondallas; 2261-2274 soneto; 2275-2394 rondallas; 2395-2458 endecasílabos sueltos; 2459-2666 rondallas; 2667-2754 romance; 2755-2768 soneto; 2769-2888 rondallas; 2889-2975 octavas reales (manca un verso tra i vv. 2973-2974); 2976-3099 rondallas; 3100-3215 romance. Come si vede, è un vero campionario di metri usati nella commedia spagnola!”.

²⁵ L. de Vega, *El Arte Nuevo de hacer Comedias*, cit., p. 137, vv. 211-214: “El sujeto elegido escriba en prosa / y en tres actos de tiempo le reparta / procurando, si puede, en cada uno / no interrumpir el término del día”.

²⁶ Cf. en la *Didone* giraldiana, los vv. 361-6: “Ma uorrei che la Terra pria s’aprisse, / E m’inghiottisse nel piu basso centro, / E co’ fulmini à l’ombre mi cacciasse, / A l’ombre de l’Inferno, à la profonda / Notte il gran Gioue, ch’io uiolassi mai / L’Honestà, ò uer le sue ragion sciogliessi”, vv. 2128-9: “(Che posto hò in mano tua la vita, e il Regno, / E l’honor, caro à me piu che la vita)”; vv. 2496-8: “(...) e il coniugale / Letto, sul quale ci congiungemmo insieme, / O ou’io morì, con l’honestade mia”; vv. 2705-9: “Ma che far di regno? / Poi che saluo con lui, non è il tuo honore, / Che valea più d’ogni possente impero? / Morì, misera te, morì infelice, / E dà fin, col morire al tuo disnore (...)”. El desarrollo del tema del honor culmina con el suicidio de Didone en los vv. 3046-8: “Io mi trarrò, con la mia propria mano / Per la macchia lauar, ch’à l’honor mio / Hà impressa il crudo, e disleal Troiano”; cf. también *Gli Antivalomeni*, vv. 1412-23: “Onde ueggendo chiaramente Vranio / Il Re d’opinione à lui contraria, / Disposto

el honor es más importante que la vida, de ahí la consecuencia lógica de desear la muerte para salvar la honra.

si è uoler di me godersi, / Se non puote altrimenti, à uiua forza, / Il che, prima ch'auenga io ti prego, / Emonio, che tu mi apri con quel ferro / (Che, à questo modo sol, tu puoi sottrarmi / À questo danno, à questa gran uergogna) / Il petto, & scaccia fuor del corpo l'alma, / Ardisci, Emonio, & se tu temi dammi / Il ferro, ch'userò io fortemente, / Per sottrarmi à disnor, la mano mia"; *Euphymia*, vv. 1064-6: "Fate di me ciò che ui par, ch'io bramo / Più tosto, col morir mio, sodisfarui, / Che uiuo à uoi uedermi essere à sdegno", vv. 1229-37: "Ne' danni miei, io rendo gratie à Dio, / Che l'alma mia ritornerà al Ciel pura, / E se ben macchierà questi il mio honore / Creder uò, che il Signor, che il mio cor vede, / Mi leuerà da questa infamia falsa. / E farà, dopò me, restare al mondo / Viua la luce de l'honestà mia, / Che spegner cerca la costui fierrezza. / Che Dio non vuol, che il falso il vero oscuri", vv. 1368-75: "Ecco che giunto / Mi è doglia, di qualunque altra maggiore / Perche, prima ch'io mora, i' uegga morta / La mia honestade, per la falsa colpa, / Onde questo ingratt'huom mi danna al foco / Per impudica; acciò ch'anco sotterra / Vada con più dolore, o me ne mora / Di due morti ad un tratto, oime infelice"; vv. 1400-6: "Testimon farà al mondo, che il morire / Nulla mi pesa, ma mi pesa, e duole / Il modo, con che vuol questo crudele / Far me morire a un tratto, e l'honor mio. / Perche la falsa colpa, ch'ei m'impone / Copra la sceleraggine, che il mena / A incrudelire in me con sì gran torto". Por otra parte, cf. *Altile*, /25/: "(...) non men che la vita, / Pregiar si deve un'onorata morte", /57/: "Morta è colei di cui morto è l'onore / Però vivere, Oimè, non mi è più vita / Ma un produrre il mio mal la infamia mia", /64/: "Cosa giust'è che audace sia la Donna / Che si sente dar macchia ne l'onore / Quantunque sia pudica e senza colpa / Come son'io", /67/: "E che tenete ch'una donna deve / Castitade apprezzar più che la vita / Che donna senza onor si può dir morta"; *Selene*, vv. 456-63: "Però di morir bramo, ma in tal modo / Che la mia morte al mio marito faccia / De la mia onestà fede e del mio amore, / Con cui ho lui e 'l mio figliuolo amato. / E mi sarà sì fatta morte vita, / Che se così morirò, rimarrà viva / Per la mia morte l'onestade mia, / Che m'è più assai che questa vita cara"; *Arrenopia*, /20/: "Che Semne ha il pregio di onestà si a core / Che piuttosto da se si daria morte / Che s'inducesse ad atto che men degno / Fosse di onesta e di pudica donna" y /68/: "Però disposta son voler piuttosto / Soffrir quanto da lui mi può venire / Di danno che voler dispormi a fare / Cosa che sia per dar sospetto alcuno / De la mia pudicizia"; *Epitia*, /18/: "(...) Perché donna / vergine che violata sia quel perde / Ch'esser caro dee più che la vita", /59/: "(...) Teco mi fosse morta! Così almeno / Quella onestà saria rimasa viva / Che cara mi era assai più che la vita / Senza la qual mi duol viva vedermi", /89/: "(...) l'onore sia la vita di noi donne / Ne ci possiam, perduto lui, dir vive". Cf. Rucellai, *Rosmunda*, v. 52: "la indegna vita è assai peggior che morte" (cf. la nota corrispondiente en la p. 188: "cfr. Trissino, *Sofonisba*, vv. 1789-90: "E chi ben nasce, deve, o l'honorata / Vita volere, o l'honorata morte"). La sentenza è variamente attestata, per esempio, da Sofocle, *El*. vv. 988-9: "considera che vivere turpemente è turpe per le anime nobili", ed anche in *Ai*. vv. 479-80: "Chi è di cuore generoso deve vivere nobilmente oppure morire bene" e da Euripide, *Hec*. 377-8: "Morto sarebbe più felice che vivo. vivere senza onore è una gran pena") y siempre de Rucellai, *Rosm.*, vv. 721-2: "E non è cosa alcuna che sì cara / Si debba custodir quanto l'onore". Cf. también Pazzi de' Medici, *Dido in Cartagine*, p. 94: "Ahimè se in ogni donna la fama un tracto / da impudicizia maculata già mai / non può chiara tornare, quanto più il regale / splendore machiato appare? In che conto / sarai tenuta Dido?", pero véase el tema ya presente en Ariosto, *Orlando furioso* VIII, 41, 5-8: "Ho perduto l'onore, ch'è stato peggio; / Che se ben con effetto io non peccai, / Io do però materia ch'ognun dica / Ch'essendo vagabonda io sia impudica" y 42, 1-2: "Ch'aver può donna al mondo più di buono, / A cui la castità levata sia?". Cf. de nuevo Trissino, *Sofonisba*, vv. 1126-8: "Difendi, Signor mio, con la tua mano / Questa nostra honestà che habbiàn difesa / Da mille insidie de l'humana vita" (cf. nota correspondiente, p. 106: "cfr. *Italia liberata*, XVII, 564-7 (II, C. 15IV): "E sia più tosto a lei per le man vostre / Tolta la vita e 'l sangue che l'honore. / Che senza dubbio, se la donna il perde / Non le resta vivendo altro di buono"). Finalmente, cf. Seneca, *Phaed.*, v. 1189, p. 207: "(...) O mors pudoris maximum laesi decus".

“Vedete constantissima fede di onestissima donna! Aveva la misera inteso il nuovo amore del marito che il servo, benchè fintamente, le aveva narrato; aveva la morte innanzi agli occhi, perocchè il malvagio avea già preso il coltello in mano, e per gli capelli la teneva, come che le volesse levar la testa; e nondimeno ella veggendosi in sì gran pericolo, con tanta angoscia, e tutto ciò per la infedeltà del marito ch’avea cercato di farle credere quel reo uomo, tenne più conto della sua pudicizia, che della vita; perocché piangendo disse: “Non piaccia a Dio, che col fuggirmi, d’innocente ch’io sono, mi faccia colpevole, e voglio anzi, che indegnamente il mio marito mi faccia uccidere, poscia che esso così ti ha imposto, ch’io per servarmi così sconciamente la vita, uccida l’onor mio, giungendomi teco. Ma (...) menami, ti prego, al marito mio, (...), sarà in suo arbitrio far di me quello che più gli sarà a grado”²⁷.

Y Lope, por su parte:

“Que me mates
 es justo, pues que mi esposo,
 viva yo, no ha de casarse.
 Démosle, Claudio, ese gusto (...)
 Mátame, y goce Marcelo
 su esposa; mátame, dame
 tantas heridas, que veas
 dentro del alma en qué parte
 tuve a Marcelo tan firme,
 que, aunque más me despedaces,
 no podrás sacarle della” (342)
 “(...) Que no es la vida buena
 no habiendo honor a quien de honor se precia,
 y escriba sobre el agua su fortuna
 quien en mujer halló firmeza alguna” (346)

4. Con todo, una diferencia esencial entre ambos autores es el distinto tratamiento que uno y otro ofrecen del tema del amor. En Lope, además de abordar el amor conyugal y la fidelidad que éste conlleva igual que hiciera el ferrarés, añade dos aspectos ausentes en la *Novella*. En primer lugar y a diferencia de Giraldi, para quien el modelo amoroso del petrarquismo sigue vigente, el dramaturgo español incorpora a la trama el amor de Don Juan de Silva por Lucrezia -aunque ésta no le corresponda — constituyendo este hecho una de las variaciones argumentales que Lope introdu-

²⁷ *Ecatommiti*, cit., p. 258.

ce en su comedia. Así, el personaje de Don Juan de Silva cobra un protagonismo muy superior al que tiene el “cavaliero spagnuolo” en la narración, donde de hecho aparece sin nombre propio. En segundo lugar, será también el amor hacia Lucrecia, el que justifique la calumnia del siervo, que sólo actúa movido por este sentimiento y cuyo fin se reviste de cierta nobleza, dada la naturaleza estable y duradera de dicho amor. En cambio, su equivalente giraldiano sólo intenta saciar un deshonesto impulso pasional, momentáneo y superficial:

“Traidor fué Paris por la bella Elena;
 Aquiles, por Bryseida la Greciana;
 por Medea, Jasón; por la Tebana
 Marfissa, Apolo, y Jove amó a Alcumena.
 Hercules español robó a Pirena;
 Rómulo, a Hersilia; a Andrómaca Troyana,
 Pirro, y Teseo el que burló a Ariana,
 y un rey hubo traidor por Filomena.
 (...) Que de cuantas traiciones tienen nombre,
 ninguna puede haber más disculpada
 que la que por amor comete el hombre” (339)

En este contexto, Lope pone particular empeño en dejar constancia de la imposibilidad de realización del amor entre personas de diferente rango, entre desiguales²⁸. Por ello, no sorprende el hecho de que presente situaciones en las que se da esta circunstancia para después echarla por tierra. De esta manera, al igual que ocurría con Pinabelo y Elena²⁹, protagonista de *La Discordia en los casados*, Lucrezia esgrime, entre otros argumentos, el de la diferencia social para rechazar a Claudio:

²⁸ A pesar de ello, los matrimonios desiguales aparecen en algunas obras del mismo autor. A este respecto véase V. Ojeda Calvo, *Reajuste del modelo trágico clásico en el ambiente teatral de la España de fines del Quinientos: a propósito del Zibaldone de Stefanello Bottarga y algunas obras de Lope de Vega*, en *Tragedie popolari del Cinquecento Europeo*, a cargo de M. Chiabò - F. Doglio. Roma: Torre d’Orfeo, 1997, n. 51, p. 216: “Los matrimonios desiguales son casi excepcionales en el teatro barroco. En Lope, sólo recordamos tres obras en las que sea efectivo: *El perro del hortelano*, *La villana Getafe* y *El caballero de Illescas*”. *7 el muy de lo de de de*.

²⁹ Por poner un ejemplo de entre las muchas comedias en las que se da el caso, véase la similitud con el brillante juego verbal en boca de Elena, protagonista de *La Discordia en los casados*, (Obras Dramáticas de la R.A.E., tomo II, pp. 125-60), pp. 126-7: “(...) Calla, Otón, que vas perdido (...) / No quiero esclavo rendido, / como a tu hijo has pintado, / sino a quien pueda mi Estado / llamar señor; yo, marido (...) / La cabeza es el marido; / subir a lugar tan alto / los pies era dar un salto / muy loco y desvanecido. / Mi cabeza más grandeza / requiere, y pies no me des, / porque nunca de los pies / se hizo buena cabeza”.

“Detente, Claudio, detente,
que palabras semejantes,
aun de burlas, son traiciones
en personas desiguales.
Sabes que eres mi criado
y que soy tu dueño sabes,
y burlas de esa manera
son, más que alegres, infames”

(341)

5. Por otra parte, el tema de la apología del prototipo español, aunque presente en Giraldi

“(…) passando un cavaliere spagnuolo (...) sentì la lagrimevol voce della donna; ed essendo coraggioso e gran difenditore della donnesca onestà (come hanno in costume, per antica usanza, i signori e cavalieri spagnuoli, i quali non con forza, né con insidie, ma con virtù, e con leggiadria cercano lo amore delle nobili donne), là, onde il suono gli era venuto alle orecchie, voltò il cavallo (...)”

cobra, como era de esperar, un desarrollo espectacular en la comedia lopesca, donde se palpa el orgullo³⁰ y la entrañable sinceridad del dramaturgo español. También la extensión que Lope le dedica supera con creces la del ferrarés, y aparecerá en más de una ocasión a lo largo de toda la obra, que no en vano se titula precisamente *La Cortesía de España*:

“(…) Esa española
gracia agradezco (...)
Noble soy y español, que español basta (...)
Vamos, señora, a España alegremente,
que es tierra de los Cielos, favorable
a todo extraño de la suya ausente.
No es, como otras naciones, desamable,
despegada, celosa y impaciente;
camínase de noche en sus ciudades
sin que se teman armas ni crueldades.
Aunque es el español, por sus blasones
en guerra y paz y por su gloria y fama,
abhorrecible a todas las naciones,
él a todas las quiere, estima y ama,
con todas trata en todas ocasiones,
con todas casa y de su sangre llama;
si riñe un extranjero, el caballero
y el oficial acude al extranjero.

³⁰ Pensemos en los versos que pone Lope en boca de Raquel en *La judía de Toledo*: “Yo Sibila, aunque no soy / Cristiana, soy española, / que basta esta gracia sola”.

No tiene el español por las ventanas
ladrillos, ollas, piedras, que reserva
para pependencias de extranjeros vanas;
cuando mucho, de noche, agua y conserva.
España tiene las ciudades llanas;
no entran por fosos, todo es verde hierba,
no hay moneda de reinos extranjeros,
cuanto come la cuesta sus dineros.

Id a gozar su paz y cortesía;
no vais donde os espera injusta muerte”.

(...) Sólo digo

que soy Silva, español, y vas conmigo” (344-5)

“(...)Un momento aguarda
para abono de mi honor,
aunque mi inocencia es clara.

Como caballero y Silva,

→ como español, que esto basta,
dí dónde me hallaste y cómo”

(372)

6. Por último, además de las analogías que indudablemente relacionan ambas obras entre sí y de las diferencias que inevitablemente las separan, existe una modificación sustancial en la personalidad de Lucrezia, que será definitiva a la hora de distinguirla de Eustazia. Y es que Lope, gran admirador no sólo de la belleza, sino también del ingenio y la audacia femeninos, no puede dejar de crear un personaje de mujer resuelta y emprendedora. De esta manera, se opone a la Eustazia giraldiana, cuya sumisión ante el destino³¹ que le han deparado las calumnias de Claudio apenas se verá modificada a lo largo de toda la narración. Tanto es así que sólo al final de la *Novella* se atreverá a hablar en su defensa, con objeto de intentar demostrar sin éxito su inocencia. El hecho de que Eustazia acepte sin reservas la supuesta decisión de su esposo de casarse con otra mujer y de que no se rebele en ningún momento, constituyen el medio ejemplar del que se vale Giraldi para presentar las virtudes de la esposa modelo, mostrándonos una sumisión, que va más allá de lo que moralmente exige la concepción cristiana del matrimonio. Esta resignación propugnada por Giraldi se transformará en la atrevida y valiente decisión de la Lucrezia lopesca de hablar directamente con Leonarda, desencadenando de este modo el desenlace de la acción, en el tercer acto, con un careo final entre todos los personajes de la obra:

³¹ *Ecatommiti*, cit., p. 259: “Rimase Eustazia tutta sbigottita col cavaliere (...)”.

“¿Qué aguardo que no doy voces?
 ¿Qué temo? ¿Qué me acobarda?
 Diréte quién es, Leonarda,
 el hombre que no conoces (...)

Que se casara en mi ausencia
 pase; pero ¿aquí, en mis ojos?
 (...) Justicia de Dios aquí,
 Que un hombre quiere casarse
 tres veces, sin acordarse
 que vivo y que vive en mí” (371)

Se trata, pues, de una diferencia que no sólo modifica la caracterización de los personajes, sino que también repercute en la acción. De esta manera, Lope cede a la acción todo el protagonismo, imprimiendo al conjunto un dinamismo y una agilidad ausentes en Giraldi, quien, en cambio, otorga la primacía absoluta a su finalidad moralizante.

Conclusión

Vemos, por tanto, que la “labor transformacional” de Lope, a la que alude Profeti, se encuentra inmersa en una red de interacciones que van más allá del nivel puramente diegético. En este sentido, hemos procurado responder con nuestro estudio a la sugerente exhortación de Profeti, en la que, en relación con la “transcodificación de género”, señala:

“Sobre las fuentes del teatro del Siglo de Oro, particularmente sobre las de Lope, se ha trabajado mucho, pero poniendo la atención sobre todo en el material diegético, que *no es el único* que se tendría que considerar. Alessandro Serpieri y su equipo están estudiando a Shakespeare y los materiales que el autor utiliza, y los resultados son muy interesantes. Por ejemplo, al pasar del cuento de Giraldi Cintio a *Othello* no sólo se verifica un reajuste de la fuente a nivel diegético, lo que sería previsible, *sino una influencia del material retórico*: el autor inglés parece chocado por un parlamento del “Alfiere”, todo basado en la negación, y hace del personaje la figura fundamental del drama, es decir Iago. Creo que habrá mucho que descubrir al aplicar este tipo de análisis al teatro de Lope de Vega y a los materiales pre-existentes”³².

³² M^a. G. Profeti, *Intertextualidad, paratextualidad, collage, interdiscursividad en el texto literario para el teatro del Siglo de Oro*, en *Teoría Semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*, Actas del Congreso internacional sobre Semiótica e Hispanismo, Madrid, 20-25 de junio de 1983, Madrid, CSIC, 1986, I, pp. 674-5.

Nota bibliográfica:

1. Para las citas del corpus dramático giraldiano nos hemos basado en las siguientes ediciones:

— *Orbecche*, edición de R. Cremante, en *Teatro del 500*, Tomo I, Milano, Riccardo Ricciardi, 1988, pp. 259-448.

— *Cleopatra*, edición de M. Morrison y P. Osborn, Exeter, University, 1985.

— Las tres tragedias *Didone*, *Gli Antivalomeni*, *Euphimia*, en nuestra reedición conjunta de las mismas en: I. Romera Pintor, *Didone, Gli Antivalomeni, Euphimia de G. B. Giraldis Cinthio* (de próxima aparición).

— *Selene*, en I. Romera Pintor, *La Tragedia Renacentista. Selene de Giraldis Cinthio*, Madrid, A. Ateneísta de Estudios sobre la Mujer *Clara Campoamor*, 1997, pp. 269-469.

— Para las tres tragedias *Altile*, *Arrenopia*, *Epitia*, hemos trabajado con la única edición que existe de ellas³³: ed. Giulio Cesare Cagnacini, Venetia, 1583, *1ª ed. completa delle Tragedie*.

Las citas de las seis tragedias, reeditadas en edición moderna, llevan el número de verso que corresponde a dichas reediciones. Las citas de las tres tragedias de la edición del 1583, llevan el número de página, señalado entre corchetes, que corresponde a dicha edición.

2. Para las citas de las siguientes tragedias: *La Sofonisba* de Trissino; *Rosmunda* de Rucellai; *Canace* de Speroni; *L'Orazia* de Aretino; *Marianna* de Lodovico Dolce, también nos hemos basado en la edición llevada a cabo por Renzo Cremante en *Teatro del 500*, Milano, Riccardo Ricciardi, 1988. 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.

— Para mayor profundización sobre los estudios giraldianos, véase I. Romera Pintor, *Giraldis Cinthio: Metodología y Bibliografía*, Madrid, A. Ateneísta de Estudios sobre la Mujer *Clara Campoamor*, 1998.

³³ Pero véanse las siguientes ediciones *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. Giraldis's Altile: The birth of a new dramatic genre in Renaissance Ferrara*, Lewiston, Edwin Mellen Press, 1992) y *Epitia* (cf. la reciente edición: *Epitia. 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.

3. *A parte de la bibliografía reseñada en nota, véase además:*

R. Cremante, *Elementi di popolarità nella tragedia del Cinquecento*, en “Tragedie popolari del Cinquecento Europeo”, a cargo de M. Chiabò - F. Doglio. Roma: Torre d’Orfeo, 1997, pp. 57-73.

M^a. G. Profeti, *Il paradigma e lo scarto*, en *La metamorfosi e il testo (studio tematico e teatro aureo)*, Milano, Franco Angeli, 1990, pp. 11-20.

——— *Teatro*, en *Storia della Civiltà Letteraria Spagnola*, Torino, UTET (vol. 1), 1990.

——— *Importare letteratura: Italia e Spagna*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 1993.

——— *Introduzione allo studio del Teatro Spagnolo*, Firenze, La casa Usher, 1994.

I. Romera Pintor, *Acotaciones a la Novella I, Quinta Deca, degli Hecatommiti*, en “*Humanismo y Renacimiento*, Actas del Congreso Internacional, León, 4-8 de junio de 1996”, Universidad de León, 1998, pp. 603-11.

——— *Las ediciones de la obra dramática de Giambattista Giraldi Cinzio*, en “*El Teatro Italiano*, Actas del VII Congreso Nacional de Italianistas, Valencia, 21-23 de octubre de 1996”, Ed. de Joaquín Espinosa Carbonell, Universidad de Valencia, 1998, pp. 593-600.

M. Menéndez Pelayo, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Madrid, ed. nacional, 6 vols., CSIC, 1949.



LA SELVA SIN AMOR.

EGLOGA PASTORAL.

*QUE SE CANTO A SV MA-
gestad, que Dios guarde, en fiestas de
su salud.*

PERSONAGGI E INTERPRETI:

<i>Ambasciatore italiano:</i>	Debora Carrai
<i>Lope de Vega:</i>	Susana Díaz Pérez
<i>Venus:</i>	Nicoletta Raffacelli
<i>Amor:</i>	Begoña Montañés Aragóés
<i>Silvio:</i>	David García-Ramos Gallego
<i>Filis:</i>	Rosanna Cangianiello
<i>Jacinto:</i>	Jorge Benítez Martínez
<i>Flora:</i>	Debora Catapano
<i>3 Amorini:</i>	Patrizia Pallini
	Flora Arcanone
	Letizia Casetta
<i>Manzanares:</i>	Antonella Di Marsico

REGIA:

Arianna Romanelli

CORO E MUSICHE:

Ensemble Vocale *Fragmenta Musicae*

SCENOGRAFIA E COSTUMI:

Eulalia de Haro I Benet e Marta Pérez Sanz

VENERDÌ 12 FEBBRAIO ORE 21.00

ARCICONFRATERNITA DI S. FRANCESCO

Via Palazzuolo, 17 - 50123 Firenze

a cura degli studenti di spagnolo della Facoltà di Lettere

“Otro Lope no ha de haber”

Atti del convegno internazionale su
Lope de Vega - vol. III

10-13 Febbraio 1999
a cura di M.G. Profeti

“otro Lope no ha de haber”

ATTI DEL CONVEGNO INTERNAZIONALE
SU LOPE DE VEGA

10-13 febbraio 1999

vol. III

a cura di M.G. Profeti

AALINEA
EDITRICE

SOMMARIO

- pagina* 7 **Lope y sus lecturas**
- 9 *Lope de Vega y Boccaccio: funciones paradigmáticas en “El halcón de Federico”*
Adrienne Schizzano Mandel
- 21 *Fuentes italianas en “El mayordomo de la Duquesa de Amalfi”*
Nieves Pintor Mazaeda
- 33 *De Giraldi Cinthio a Lope de Vega: red intertextual en “La cortesía de España”*
Irene Romera Pintor
- 49 *I cronisti delle Indie e la costruzione drammatica di “El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón”*
Alessandro Martinengo
- 61 **Lope y los otros**
- 63 *Lope, Cervantes y “La ilustre fregona”*
Agapita Jurado Santos
- 85 *Lope de Vega y Tirso de Molina en 1621: la dedicatoria de “Lo fingido verdadero”*
Francisco Florit Durán
- 97 *De la inventiva a la razón (pero menos), o de Lope a Trigueros*
Piedad Bolaños Donoso
- 129 *Voltaire e Lope*
Marco Lombardi

- 151 **Lope y nosotros**
- 153 *Más sobre la recepción de la poesía de Lope (Lope-Gerardo-Hierro)*
Francisco Javier Díez de Revenga
- 167 *Dos sacrificios rituales en el tiempo: "El inocente niño de la Guardia" de Lope de Vega y "Oficio de tinieblas" de Rosario Castellanos*
Fermín Sierra Martínez
- 177 *La puesta en escena de "El Rufián Castucho" hoy*
Fernando Doménech Rico
- 191 **Lope en Italia**
- 193 *Il viaggio traduttivo: i sonetti da Lope a Marino*
Giuseppe E. Sansone
- 225 *Drammaturgia spagnola nella Firenze seicentesca*
Silvia Castelli
- 239 *L' "Amistad pagada" di Lope e l'Accademia fiorentina dei Sorgenti*
Nicola Michelassi
- 257 *Pietro Susini, "fiorentino", traductor de Lope*
Salomé Vuelta García
- 275 *Lope e gli ispanisti italiani (1890-1940)*
Diego Símini