

LOPE DE VEGA Y LAS NOVELLE ITALIANAS

Irene Romera Pintor

Universidad Complutense de Madrid

Las *Novelle* italianas, que arrancan con el *Decamerón* de Boccaccio van a constituir una fuente de inspiración constante para un gran número de dramaturgos¹ de toda la Europa del Renacimiento, en particular de Inglaterra, Francia y España.

Entre dichos dramaturgos figura el autor que directamente nos ocupa: Lope de Vega. En relación con Lope, señala Joaquín Arce, en su libro *Literaturas Italiana y Española frente a frente*²: "En la inmensidad de fuentes culturales que confluyen en el teatro de Lope —bíblicas, clásicas, históricas, modernas— ocupan en lugar propio las que derivan de los cuentistas italianos".

¹Cabe destacar, entre otros, a Shakespeare, que recibió influencias de Bandello, Boccaccio y Giraldi. Cf. en este sentido: Budd, F.E.: "Materials for a Study of the Sources of Shakespeare's Measure for Measure", *Revue de littérature comparée*, XI, 1931, pp. 711-36; Bulough, G.: *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, London, Routledge and Keagan Paul, 1966; Reborá, P.: "I toni comici nella tragedia di Shakespeare", *Rivista di studi teatrali*, aprile 1952; Riposio, D.: "Fra novella e tragedia. G. Cinzio e Shakespeare", en *Metamorfosi della novella*, Ed. de Barberi Squarotti, G., Foggia, Bastogi, 1985, pp. 109-43; Cavalchini, M.: "Intorno alle fonti dell'Othello", *Rivista di Letterature Moderne e Comparate*, XX, 1, marzo 1967, pp. 33-44 y "L'Epitia di Giraldi Cinzio e Measure for Measure", *Italica*, XLV, 1, marzo 1968, pp. 59-69; Segre, C.: *Relazioni letterarie fra Italia e Inghilterra*, Firenze, Le Monnier, 1911, pp. 1-51; Ball, R. H.: "Cinthio's Epitia and Measure for Measure", *Elizabethan Studies and other Essays in Honor of G. F. Reynolds*, Colorado, Univ. of Col. *Studies*, Series B, *Studies in the Humanities*, 1945, vol. II, n° 4, pp. 132-46.

²Arce, J.: *Literaturas Italiana y Española frente a frente*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982, pág. 249. De especial interés el capítulo IV: "Lope de Vega y la Cultura literaria Italiana", pp. 231-282.

Por su parte, en su libro *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*³, Othón Arróniz nos presenta una relación de las influencias⁴ que tanto Bandello como Boccaccio han ejercido sobre las comedias de Lope. Nosotros completaremos dicha relación estableciendo además las influencias que ha recibido de otro autor italiano, Giambattista Giraldi Cinzio, cuya relación con Lope sólo ha sido parcialmente reseñada por Arróniz.

Hemos preferido centrarnos en Giraldi por ser un autor poco conocido a nivel popular pese al innegable protagonismo que le concede su preceptiva. De hecho, la repercusión de este autor italiano fue ciertamente notable en su momento. Conviene destacar que la actividad prioritaria de Giraldi es la de ejercer su cátedra de filosofía primero y después de retórica (durante más de treinta años en Ferrara y posteriormente en Mondovì, Turin y Pavia hasta que la grave enfermedad que lo llevará a la tumba le obliga a volver a Ferrara). Son casi cuarenta años de docencia, por lo que su obra es necesariamente producto de su profesión y de sus estudios grecolatinos. Mas sus doctrinas no son en absoluto meras repeticiones sino que las reelabora con un agudo sentido crítico aplicando una erudición filológica poco común. Muy pronto el eco de sus enseñanzas se va a extender rápidamente por Francia, España e Inglaterra y de manera casi simultánea. Contrariamente a lo que el profano pudiera pensar, el Renacimiento es una época de movilidad⁵ de masas extraordinaria. No sólo son estudiantes los que se desplazan continuamente, atraídos por los mejores profesores o los de mayor prestigio, sino también compañías de teatro italianas

³Arróniz, O.: *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*. Madrid, Gredos, 1969.

⁴Arróniz, O.: *La influencia...* o.c., pp. 294-300.

- Boccaccio y Lope de Vega: (un total de ocho comedias)

La boda entre dos maridos (Novela 8, Jornada X); *El halcón de Federico* (Nov. 8, Jorn. X); *El exemplo de las casadas y Prueba de paciencia* (Nov. 10, Jorn. X); *El anzuelo de Fenisa* (Nov. 10, Jorn. VIII); *El Ruiseñor de Sevilla* (Nov. 4, Jorn. V); *La discreta enamorada* (Nov. 3, Jorn. III); *El servir con mala estrella* (Nov. 1, Jorn. X); *El llegar en Ocasión* (Nov. 2, Jorn. II).

- Bandello y Lope de Vega: (un total de catorce comedias)

Castelvnes y Monteses (Noela IX, 2ª parte); *La difunta pleiteada* (Nov. 41, 2ª parte); *El Mayordomo de la duquesa de Amalfi* (Nov. 26, 1ª parte); *La Quinta de Florencia* (Nov. 15, 2ª parte); *El Castigo sin Venganza* (Nov. 44, 1ª parte); *Carlos el Perseguido* (Nov. 5, 4ª parte); *La Viuda Valenciana* (Nov. 26, 4ª parte); *La Mayor Victoria* (Nov. 18, 1ª parte); *El Desdén vengado* (Nov. 17, 3ª parte); *El Padrino desposado* (Nov. 54, 3ª parte); *Los Bandos del Sena* (Nov. 49, 1ª parte); *El Ginovés liberal* (Nov. 26, 2ª parte); *El Guante de Doña Blanca* (Nov. 39, 3ª parte); *Si no vieran las mujeres* (Nov. 18, 1ª parte).

⁵Este movimiento se ve favorecido por el uso del latín como lengua franca en los ámbitos intelectuales y también por la facilidad que tienen los estudiantes para inscribirse en cualquier universidad de Europa sin las trabas que posteriormente se desarrollarán a partir del s. XIX. Afortunadamente en la actual Unión Europea se tiende a recuperar esta vieja tradición universitaria, tan fecunda para los estudiantes, a través del programa "Erasmus", ahora "Sócrates", y del programa "Lingua".

que exportan a través de sus repertorios las comedias y tragedias de mayor éxito⁶. Tan grande es su aceptación que en Lyon forman un teatro permanente y en París el famoso "Théâtre des Italiens"⁷ es el escenario estable de sus representaciones. Además, el movimiento al que aludimos se ve reforzado, en primer lugar, por las guerras que abren Italia a las deslumbradas tropas francesas e imperiales, y, en segundo lugar, 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. La doctrina de Giraldis seduce no solamente porque está asentada sobre una sólida base clásica, sino porque abre perspectivas decididamente modernas. Además de restaurar la tragedia histórica, Giraldis insiste en la propia vida como único modelo digno para un autor dramático. También renueva la técnica del diálogo en el que las réplicas se suceden verso a verso, semejando un duelo de floretes que mantiene el interés del espectador en un suspense "in crescendo"⁸. Hay que resaltar el hecho de que si las nueve tragedias de Giraldis, a excepción de *Orbecche*, no fueron muy conocidas fuera de Italia, en cambio las *Novelle* de las *Ecatommiti* circularon desde muy pronto por toda Europa, bien en traducciones, bien en sus ediciones originales. Las *Ecatommiti* constituyen una colección de 113 *Novelle* que redundan en el mismo objetivo moralizante⁹ de sus tragedias y su preceptiva.

Para establecer las influencias de Giraldis en Lope, nos centraremos sobre todo en dicha serie de relatos cortos, recogidos, como ya se ha dicho, bajo el título de *Ecatommiti*¹⁰

⁶No olvidemos que la reina de Francia, Catalina de Medicis, es italiana. Culta y gran amante del teatro, Catalina fomenta las representaciones de estos artistas, al tiempo que encarga a los mejores dramaturgos del momento, entre los más conocidos a Mellin de Saint-Gelais, la traducción de las obras que más le gustan.

⁷El duque de Choiseul puso a disposición de la "troupe" de comediantes italianos un magnífico hotel particular, donde éstos pudieron seguir representando sus obras hasta que el barón Haussman, durante el segundo Imperio, en su plan de remodelación de París, lo hace destruir y construye en su emplazamiento la actual "Opéra Comique".

⁸Si bien es cierto que Giraldis había adaptado esta técnica de las tragedias de Séneca.

⁹Cf. Romera Pintor, I: "Máximas morales en las *Ecatommiti* de Giambattista Giraldis Cinzio", *Revista Paremia*, n.º 6, pp. 553-558, Madrid, 1996.

¹⁰Cf. Romera Pintor, I: "Anotaciones a la *Novella I, Quinta Deca, degli Hecatommisti*", *Actas del Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento*, León, 1996. De las *Novelle* que contiene, la número siete de la tercera parte sirvió de fuente para el *Othello*, y la número cinco de la octava parte inspiró la comedia de *Medida por medida* de Shakespeare. En esta obra, si bien es cierto que el recuerdo de Boccaccio queda claro, la inspiración y el método narrativo lo diferencian claramente de dicho autor, como también lo distingue de sus contemporáneos Bandello y Lasca, entre otros.

Arróniz¹¹ sólo cita 5 de las *Novelle* que Lope de Vega utilizó para otras tantas comedias¹², reseñando los argumentos de las mismas:

El remedio en la desdicha; La discordia en los casados (Deca V, *Novella* I, en la que se basa Giraldi para su tragedia *Selene*); *La cortesía de España* (Deca X, *Novella* V); *El piadoso veneciano* (Deca I, *Novella* V); *Servir a señor discreto* (Deca VI, *Novella* VII).

Sin embargo, el número de *Novelle* que servirán de inspiración a Lope es superior al que reseña Arróniz. Completamos, por tanto, la anterior relación de obras con las que señalamos a continuación:

El mayordomo de la duquesa de Amalfi, cuya espantosa escena final, aunque dulcificada, está sacada de *Orbecche*. Esta 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*¹³. La *Esclava de su hijo* (Deca I, *Novella* I), que es la refundición de la obra *El Hijo venturoso; Las burlas y enredos de Benito*, que desarrolla el mismo tema que en *El favor agradecido*. (Deca II, *Novella* I); *La Infanta desesperada* y *El amante agradecido*.

Para mejor ilustrar la influencia giraldiana en Lope, se hace necesaria una mayor acotación de la materia objeto de estudio, por lo que, en adelante, nos ceñiremos a una sola comedia de Lope, *La Discordia en los casados*¹⁴, basada en la *Novella* I de la V década de las *Ecatommiti*, cuyo tema gira en torno a la fidelidad de los maridos y de las esposas y cuyo argumento es el que sirviera

¹¹ Arróniz, O.: *La influencia...* o. c., pp. 297-298 y 300.

¹² Son numerosos los estudios sobre las influencias de nuestro autor. A parte de la ya mencionada bibliografía reseñada en las notas anteriores, señalamos otros artículos de especial interés: Fucilla, J.: "The Sources of Lope de Vega's *La discordia en los casados*", *Modern Language Notes*, XVIII, 1934, n° 4, págs. 280-3. Este artículo aparece de nuevo publicado, pero en español, en el libro de Fucilla, J.: *Relaciones Hispanoitalianas*, Madrid, 1953, pp. 163-168; Gasparetti, A.: "G. B. Giraldi e Lope de Vega", en *Bulletin Hispanique*, T. XXXIV, 1930, págs. 372-403; Morby, E. S.: "Gli Ecatommiti, El Favor Agradecido y Las Burlas y Enredos de Benito", *Hispanic Review*, X, 1942, pp. 325-28; Templin, E. H.: "The Source of Lope de Vega's *El Hijo Venturoso* and Indirectly *La Esclava de su Hijo*". *Hispanic Review*, II, 1934, pp. 345-348.

¹³ Leech, C., Webster: *The Duchess of Malfi*. Londres, Ed. de Clifford Leech, 1963, pág. 48: "(...) That he had multiple sources and the near-certainty that he went to Sidney and Cinthio in addition to Painter". También cf. Boklund, G., *The Duchess of Malfi: sources, themes, characters*. Cambridge, Harvard University Press, 1962, pág. 28: "Similar effects are also used in Giraldi Cinthio's well-known tragedy of *Orbecche*, in which, moreover, the grim consequence of a secret marriage between a princess and her father's most valued servant are delineated. (...) There is reason to believe that the horror devices as well as other details in the Spanish play were suggested by a reading, not of the tragedy but of the novella of *Orbecche*, which appears in Cinthio's *Ecatommiti* under the title *Oronte allevato in basso stato ama Orbecche figliuola del re di Persia*. If the story was one of Lope's sources, it may also have been one of Webster's".

¹⁴ Para nuestro estudio nos hemos basado en la edición de 1916, de la R.A.E., tomo II, pp. 125-160. Toda cita relativa a esta comedia de Lope remitirá a dicha edición.

de fuente de inspiración a nuestro dramaturgo. Hemos elegido esta *Novella*, que trata de la reina Selene, porque existe un único artículo¹⁵ que se centra en el estudio comparado entre dicho relato y la mencionada comedia de Lope *La discordia en los casados*, pero que por su brevedad adolece de lagunas, como es el hecho de no tener en consideración otra obra de Giraldi: la correspondiente obra de teatro, titulada precisamente *Selene*, que el autor italiano escribiera basándose en su ya mencionada *Novella*.

Por ello, intentaremos suplir esta deficiencia del enfoque de Fucilla profundizando en un estudio contrastivo que se basará fundamentalmente en la tragedia *Selene* que consideramos la fuente principal en la que se inspiró Lope y cuya relación con su comedia es, a todas luces, manifiesta.

El argumento de la *Novella*, con pequeñísimas variaciones que no alteran el conjunto de la obra, se corresponde fielmente con la tragedia *Selene* del mismo autor sobre la que, en lo sucesivo y una vez señalada la obligada referencia a la *Novelle*, se cimentará nuestro estudio.

La tragedia de Giraldi, *Selene*, recoge con fidelidad las teorías expuestas en su *Discorso*. La aplicación de dichas teorías se pone de manifiesto en la división de la obra en cinco actos:

- En el primer acto se plantea la situación inicial: son los propios personajes, Gripo y Selene, los que nos presentan sus respectivos problemas a medida que aparecen en escena.
- En el segundo acto un hecho exterior aparece modificando la situación inicial: Selene quiere ir en persona a localizar a su marido.
- En el tercer acto surgen las trabas y vicisitudes que obstaculizan este nuevo hecho: el Senado impide que tanto Selene como su fiel amigo Antigono vayan a localizar al rey y marido de aquella, Rodobano. Será el traidor Gripo el que se presente como voluntario, bajo la aprobación del Senado.
- En el cuarto acto se perfila ante el espectador la solución del conflicto, aun cuando los personajes afectados por dicha solución (Selene y su hija, Grifina) no tengan todavía conocimiento de ello. Esta futura resolución del conflicto sólo queda desvelada ante el espectador, permaneciendo desconocida o, cuando menos, distorsionada ante algunos personajes, en particular Gripo y Selene. Este hecho provocará en uno y en otro una reacción que resultará inadecuada por cuanto corresponde a una idea equivocada de la resolución del conflicto.
- En el último acto tiene lugar la resolución del conflicto: descubrimiento de la verdad y reconciliación de los esposos.

¹⁵Cf. Fucilla, J.: "The Sources of Lope de Vega's *La discordia en los casados*"... o. c. y en su libro *Relaciones Hispanoitalianas*... o. c.

Es evidente que de entrada existe una diferencia formal entre la tragedia de Giraldi y la de Lope: la primera se articula en cinco actos, mientras que la segunda en sólo tres. Este hecho lo recoge Lope en su *Arte Nuevo de hacer comedias* (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".

Lope cambia el nombre de todos los personajes. De esta manera, la pareja protagonista de Giraldi, los reyes Selene y Rodobano, se corresponde con la pareja que forma la duquesa Elena y Albano, rey de Frisia. La pareja de malvados (Gripo e Iparco, que son padre e hijo, en Giraldi) corresponde a Otón y Pinabelo¹⁶. Lope suprime directamente el personaje de Grifina, la hija de Selene y Robodano. La confidente de la reina Selene en Giraldi (la nodriza) será Otavia en Lope, confidente de la Duquesa Elena. Antígono, el amigo del rey Rodobano, pasa a ser Leonido, el fiel amigo del rey Albano. Por último, el dramaturgo español introduce además uno de los personajes-tipo de mayor popularidad en nuestro Siglo de Oro. Nos referimos a la figura del gracioso, representada en el criado Perol.

A pesar de la influencia de la estética y temática senequista, el argumento de *Selene* es original de Giraldi: lo coge de la *Novella I* de la quinta década de sus *Ecatommitti*. Su originalidad se pone de manifiesto por cuanto carece de antecedente alguno en la literatura. También los nombres de los personajes son todos ellos de su invención, aunque cabe señalar una salvedad, la de los personajes-tipo. Giraldi prefiere elegir argumentos nuevos —aunque no siempre lo haga¹⁷— y demuestra que, para hacer una tragedia, no resulta necesario copiar argumentos de la historia¹⁸ o retomar aquellos que el público conoce, ya sean legendarios, ya históricos, ya mitológicos. De hecho, Giraldi hace hincapié en la importancia del tema ("soggetto, favola o materia") en

¹⁶Cf. Fucilla, J.: "La discordia en los casados de Lope de Vega y una novela de G. B. Giraldi", *Relaciones Hispanoitalianas* o. c. pp. 163-168. En concreto, cf. nota 3, pág. 167: "En sus comedias, Lope hace uso de los nombres de algunos personajes del *Orlando Furioso*, de Ariosto, con bastante frecuencia. Puesto que la perfidia tiene un papel importante en su trama, resulta que llama Pinabelo a uno de sus protagonistas, pensando en el traicionero Pinabello del poema italiano".

¹⁷Cf. sus dos únicas tragedias de argumento histórico: *Cleopatra. Didone*.

¹⁸*Discorso over lettera di / Giovambattista Giraldi Cinzio / intorno al comporre delle Comedie / e delle Tragedie / a Giulio Ponzio Ponzoni*. A cura di Camillo Guerrieri Crocetti (*Scritti Critici*). Milano, Marzorati (Vicenza, Stocchiero), 1973, pág. 177: "(...) nondimeno io tengo che la favola tragica si possa così fingere dal poeta, come la comica; che oltre che Aristotile, giudizioso in questa parte, quanto in alcun'altra, lo ci concede in più di un luogo della sua poetica e Cornuto dopo lui questo istesso ci acennò, dicendoci che la comedia si finge la favola, e la tragedia spesse volte la piglia dell'istoria, il che mostra che non è sempre necessario pigliarla dall'istoria".

torno al cual va a girar toda la obra, hasta el punto de que llega a afirmar que cualquier error es perdonable, salvo el error cometido sobre el tema. El tema es "la favola" y ésta tiene que ser fundada sobre una o más acciones ilustres "con parlare soave per insegnare agli uomini l'onesta vita, ed i buoni costumi, che questo si dee preporre per fine qualunque buono poeta"¹⁹. Para crear dichos argumentos nuevos basta con que éstos sean verosímiles²⁰ y que sean capaces de emocionarnos. A esto se añade, como también explican Horacio²¹ y Aristóteles²², la dificultad de tratar los argumentos ya conocidos puesto que impiden la libertad de creación²³. Además, Girdali prefiere no hacer uso de argumentos conocidos por el público, para así poder atraer su atención.

Girdali comienza su tragedia en un momento determinado de la vida de sus personajes, relatando los antecedentes en el argumento. Este hecho responde a su voluntad de que no se empiece la obra desde el principio, sino desde aquella parte que el escritor considere oportuna²⁴.

Por su parte, el argumento de *La discordia en los casados* se corresponde hasta tal punto con el de *Selene* que ha llegado a ser calificado de imitación. Éste será el caso de Antonio Gasparetti que, con motivo del estudio comparado de otras tres comedias de Lope, le aplica dicho calificativo en su artículo "Giovann Battista Giraldi e Lope de Vega"²⁵. Con todo, existen ciertas modificaciones que redundan en beneficio de la acción, aportando a la obra una gran vitalidad y poniendo de manifiesto el innegable dominio de la técnica

¹⁹ *Discorso* o. c. pág. 49.

²⁰ Aristóteles. *Poética*... o. c. XV, 34-35: "(...) es preciso buscar siempre lo necesario o lo verosímil (...) y sea necesario o verosímil que después de tal cosa se produzca tal otra".

²¹ Horacio. *Poética*. Ed. bilingüe de Anibal González. Madrid, Taurus Universitaria, 1992 (4ª ed), vv. 125 ss. pág. 133: "Si confías a la escena algo no anteriormente experimentado y osas acrear un personaje nuevo, que se mantenga hasta el fin cual desde el principio se haya mostrado y que sea coherente consigo mismo. Es difícil exponer temas conocidos de una forma original y tú transformarás el poema iliaco en obra teatral más fácilmente que si presentaras algo desconocido y que no se ha dicho".

²² Aristóteles. *Poética*, IX, 5-9: "(...) Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía dice más bien lo general y la historia, lo particular".

²³ Horacio. *Poética*... o. c. vv. 120-124: "Si por casualidad repones en el teatro al ilustre Aquiles, que sea incansable, irascible, intransigente, impetuoso, que niegue que las leyes hayan sido hechas para él y que todo lo encomiende a las armas. Que Medea sea feroz e invencible, Ino lastimera, pérfido Ixión, Ío errante, Orestes apesumbrado".

²⁴ *Discorso* o. c. pág. 57: "E così la prima cosa che s'avrà da avvertire, sarà che non si cominci dal principio, ma da quella parte che parerà più a proposito allo scrittore, inducendo poi le altre parti per abbellimenti e per compimento della istoria (...)".

²⁵ Gasparetti, A. "G. B. Giraldi e Lope de Vega",... o. c. pág. 403: "Non è probabile che, conoscendo il novelliere del Giraldi ed avendolo anzi più volte imitato, Lope de Vega raccostasse le due novelle italiane (Bandello-Giraldi), e le fondasse, traendo elementi drammatici dall'una e dall'altra? E non è anche possibile che egli conoscesse attraverso le rappresentazioni di quelle compagnie di comici italiani tanto applaudite in Ispagna, la tragedia stessa del Giraldi che tanto rumore aveva suscitato in Italia? La somiglianza è evidente; la conoscenza che Lope aveva dell'opera di (sic) Giraldi è sicura, l'imitazione frequente".

dramática del que hacía gala nuestro Fénix. Como sucede en muchos casos (pensemos en el *Romeo y Julieta* de Shakespeare, inspirado en una *Novella* de Bandello²⁶), la obra que sirve de inspiración a un genio de la literatura universal, como es el caso de Lope, dista mucho de alcanzar la calidad y la maestría del mal llamado "imitador". En efecto, en lugar de dedicar tres actos –sin que se pueda apreciar la más mínima modificación sobre la acción presentada al comienzo de la obra– al patético desahogo de los personajes, que se recrean en su desgracia con sus ampulosas e interminables lamentaciones, nuestro enérgico y activo Lope nos catapulta de lleno en la acción, con lo que ya no se trata de un personaje que resume los acontecimientos dejando la acción estática e inmutable para ceder su espacio a disgresiones filosófico-morales, sino que la propia acción se nos presenta ante nuestros ojos en un derroche de dinamismo y originalidad. De esta manera, comienza la obra con la boda de los protagonistas, la presentación del amor desesperado de Pinabelo por la duquesa y el intento frustrado de asesinar al rey por parte de Otón y su hijo Pinabelo, quienes aplazarán sus perversos proyectos hasta mejor ocasión: "No importa que agora os déis / En amor y paz las manos; / Presto veréis lo que puede / *La discordia en los casados*²⁷".

El segundo acto comienza con el regreso de Pinabelo dispuesto a engendrar discordia entre los esposos con objeto de conseguir el amor de la duquesa Elena, y es que dicho amor constituye otra diferencia argumental con *Selene*: "De amores quiero morir / Y no de celos de Elena²⁸ / (...) Que así quiero a la Duquesa / Como la quise al partir, / Conservando hasta morir / Aquella imposible empresa. / Traigo la misma afición, / Porque no vencen los años / Lo que con los desengaños / No ha podido la razón²⁹".

Dicho amor le confiere a Pinabelo un papel de mayor envergadura que el de Iparco, su correspondiente giraldiano, en la medida en que este último se limita a obedecer con resignación las insidias de su ambicioso padre Gripo, mientras que el Pinabelo de Lope se erige en fuente y motor de la acción, quedando su padre Otón relegado a un segundo plano, por cuanto se limita a apoyar a su hijo enamorado:

"Otón: - No he podido. / Por discordias que he sembrado. / Vencer este amor casado / Que está a dos almas asido,³⁰ (...) Pinabelo: - Discordias ha de sembrar / Que venga a resucitar / Los griegos y los troyanos, / Porque Elena, aborreciendo / Por el testimonio al Rey, / Romperá de amor la ley / Vida y honra defendiendo, / Y el Rey, por verse ofendido, / Tanto la ha de aborrecer, / Que no se vuelvan a ver³¹".

Además, Lope aporta un episodio de su propia cosecha que modifica la actitud del personaje masculino principal. Se trata de un encuentro previo

²⁶Cf. *Giulietta e Romeo*, ed. de Perocco, Daria, Venezia, Ed. Marsilio, 1993.

²⁷Pág. 135.

²⁸Pág. 132.

²⁹Pág. 135.

³⁰Pág. 135.

³¹Pág. 136.

entre los esposos, que se produce gracias al ingenio de la protagonista, quien se valdrá del disfraz varonil con objeto de no ser reconocida por Albano. Y aquí nos encontramos con un recurso teatral propio de nuestra Comedia que alcanzó un notable éxito por lo que fue explotado hasta la saciedad en nuestro Siglo de Oro: "Con algún disfraz / Y de la noche ayudada / (...) que yo perderé mil vidas / Por ver al rey mi señor. / (...) No hay cosa que por hablalle / Peligrosa me parezca³²ⁿ".

De hecho, no sólo la esposa, sino también el rey se presentará disfrazado. Un posterior encuentro en la batalla que se producirá entre un representante de uno y otro bando los pondrá de nuevo frente a frente, ya que serán el rey por una parte, y su propia esposa vestida de caballero, por otra, quienes se presenten para el combate. En la lid resulta victoriosa la duquesa, hecho que hace recapacitar al protagonista que queda convencido de la inocencia de su esposa desde ese mismo instante, a diferencia de Giraldi que no nos presentará a un esposo compungido hasta la escena IX del último acto: "Un hombre ví; / Mas vile con los antojos / De los celos que creí. / Suceden muchos errores / De llevar estos desvelos, / Que ofenden tantos honores, / Que siempre antojos de celos / Hacen las cosas mayores. / Yo te juro que fui loco / En no detenerme un poco / Y consultar la prudencia. / ¡Qué presto di la sentencia / Y qué tarde la revoco!³³ⁿ".

Y más adelante dirá, redundando en el mismo tema: "Yo tuve tanta soberbia, / Que salí secretamente / Armado a la honrosa empresa, / Sin fiarla de ninguno, / (...) ¡Qué deshonra y qué vergüenza! / Fue tan grande la que tuve / De ver que una dama tierna, / Que una mujer, que a las armas / No obliga naturaleza, / Me venciese y derribase. / Que, dando a Frisia la vuelta, / Mandé. pena de la vida, / Que nadie me hablase en ella³⁴ⁿ".

También incluye Lope una nueva calumnia, ausente en la tragedia de Giraldi, que precipitará la decisión del rey de llevar a cabo el plan de presentarse con el artificio de las cabezas: "La vulgar opinión, sin diferencia, / Dice que la Duquesa y Pinabelo, / Hijo de Otón, enamorados viven. / Y añaden que sus bodas aperciben³⁵ⁿ".

El final de la obra contiene una pequeña variación, en la medida en que en Giraldi la reina Selene nunca ha dudado de la palabra de los dos personajes malvados, Gripo e Iparco, por lo que el descubrimiento de la verdad en el último acto le produce una decepción que nada tiene que ver con la situación de la duquesa de Lope, que había desconfiado desde un principio de Pinabelo. Será la propia Elena la que solicitará por tres veces la ejecución de los malvados.

Hasta aquí el análisis contrastivo entre ambas obras, que pretende ser ante todo ilustrativo y no exhaustivo. Terminaremos con una cita de Ezio Levi³⁶

³²Pág. 145.

³³Pág. 144.

³⁴pág. 149.

³⁵pág. 150.

³⁶Levi, E.: "Lope de Vega e l'Italia", Firenze, G. C. Sansoni, 1935, pp. 3-74. En concreto, pág. 45.

que hace hincapié en la imposibilidad de disociar a Lope de la literatura italiana: "Al tempo di Lope de Vega l'Italia era rispetto alla Spagna esattamente quello che era Atene rispetto a Roma al tempo d'Augusto. Tagliar fuori Lope de Vega da questa tradizione italiana è lo stesso che tagliar fuori Orazio della tradizione ellenica (...) Nella biblioteca di Lope de Vega non mancava uno solo dei classici italiani".

BIBLIOGRAFÍA

A parte de la bibliografía reseñada en nota, cabe destacar:

- ARELLANO, I. (1995): *Historia del Teatro Español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra.
- BERTINI, G.M. (1951): "Drammatica comparata hispano-italiana", *Letterature moderne*, Anno II, 4, Luglio-agosto, Milano: Ed. Malfasi.
- CASCARDI, A. (1976-77): "Lope de Vega, Juan de la Cueva, Giraldo Cinthio, and Spanish Poetics", *Revista Hispánica Moderna*, XXXIX, 4, pp. 150-5.
- FARINELLI, A. (1929): *Italia e Spagna*. Torino: Ed. Fratelli Bocca.
- FROLDI, R. (1968): *Lope de Vega y la formación de la comedia*. Salamanca: Anaya.
- GASPARETTI, A. (1939): *Las novelas de Mateo María Bandello como fuentes del teatro de Lope de Vega Carpio*. Salamanca: Universidad.
- GIRALDI, G. B. (1853): *Gli Ecatommiti ovvero cento novelle*. Torino: Cugini Pomba e Comp.
- GRIEG, W. (1902): "Giraldo Cinthio and the English Drama", *Modern Language Quarterly*, V, 1902.
- KOHLER, E. (1939): "Lope et Bandello", *Homage à E. Matinence*. París, pp. 116-42.
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1949): *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. Madrid: ed. nacional 6 vols., C.S.I.C.
- 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.
- MULRYNE, J.R. (1991): *Theatre of the english and Italian renaissance*. London: Mcmillan.
- ORR, D. (1970): *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.
- ROMERA PINTOR, I. (1997): "Metamorfosis de una novella in Tragedia nell'opera di G. B. Giraldo Cinzio", en *Metamorfosis del texto e testualità della critica*. Actas del XVI^o Congreso Internacional A.I.S.L.L.I., California, Los Angeles, 6-9 de octubre de 1997 (en prensa).
- SEGRE, C. (1975): "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.
- VEGA, LOPE de (1971): *El Arte Nuevo de hacer Comedias*. Edición y estudio preliminar de Juana de José Prades. Madrid: Clásicos Hispánicos, C.S.I.C.