

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Griselda, Lope, los pastores y la cruzada

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/1620073> since 2018-04-05T10:48:23Z

Publisher:

Edizioni dell'Orso

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

Griselda, Lope, los pastores y la cruzada
Guillermo Carrascón
Universidad de Turín

Cuando alrededor de 1600, Lope de Vega se enfrentó con la redacción de una comedia, *El ejemplo de casadas y prueba de la paciencia*, libremente basada en el argumento de la última novela del *Decamerón* de Boccaccio¹ –la historia de la paciente Griselda– ya tenía bastante experiencia en la adaptación de *novelle* italianas. Llevaba unos diez años sirviéndose de especímenes de este género narrativo breve como base para un número de piezas dramáticas que oscila entre el de las ciertamente anteriores a 1600, que son ocho, y las veintidós que podrían serlo². Aunque si bien se mira, las adaptaciones dramáticas de Lope son de tal naturaleza que el género del hipotexto del que se sirviese no es de enorme relevancia: lo más frecuente era que el poeta madrileño se inspirase en una historia que completaba con todos los elementos necesarios y en general modificaba de la forma más conveniente para adecuarla a su modelo de comedia.

A medida que iba avanzando en la carrera que se convertiría, quizá al margen de su voluntad³, en su actividad más distintiva, la teatral, Lope iba adquiriendo un buen repertorio de recursos dramáticos (personajes, situaciones, secuencias, o dicho con los términos de una jerga hoy en desuso, funciones y variables) que le permitían construir sus obras con rapidez y agilidad y con seguras perspectivas de un razonable éxito comercial, que es lo que les interesaba a los autores que

¹ Una primera versión de este trabajo fue presentada en el I Coloquio Internacional Hispánico de las Universidades de Durham y Northumbria, en Newcastle upon Tyne, 9-10 de julio de 2015. Mi interés por la adaptación lopiana de la historia de Griselda y de consecuencia por las relaciones entre la comedia y la *Novella* italiana tiene, sin embargo, sus raíces en mi participación en el Convegno internazionale “Griselda in teatro. Donna e società nello specchio dell’arte drammatica” organizado en Saluzzo, 19-20 febbraio 2011, por Rinaldo Comba y Marco Piccat, y al homenaje de este último se dedican con admiración estas modestas páginas.

² Estas cuentas se basan en la *Cronología de las comedias de Lope de Vega* establecida por S. Griswold MORLEY y Courtney BRUERTON (la versión española de María Rosa Cartes se publicó en Madrid, por la editorial Gredos, en 1968). Puesto que muchas comedias de fechación incierta se colocan en periodos de tiempo de distinta amplitud, el número de comedias anteriores a un determinado año depende de que nos fijemos en el término *a quo*, que nos da el máximo de comedias posiblemente escritas dentro de ese término – en nuestro caso, veintidós comedias basadas en *novelle* italianas tienen tal límite antes de 1600– o en el término *ad quem*: solo ocho tienen tal fecha (y también por tanto el inicio del periodo en el que pudieron ser escritas) antes del año indicado, por lo que se puede afirmar de ellas con seguridad que son anteriores al cambio de siglo con el que convencionalmente se hace coincidir el inicio de la madurez dramática de Lope. Sobre las relaciones de Lope con la *novella* son fundamentales los trabajos de J.R. MUÑOZ SÁNCHEZ, “Escribía/ después de haber los libros consultado”: a propósito de Lope y los Novellieri, un estado de la cuestión (con especial atención a la relación con Giovanni Boccaccio), parte I, in “Anuario Lope de Vega”, 17 (2011), págs. 85-106; ID., “Escribía/ después de haber los libros consultado”: a propósito de Lope y los Novellieri, un estado de la cuestión (con especial atención a la relación con Giovanni Boccaccio), parte II, in “Anuario Lope de Vega”, 19 (2013), págs. 116-149; e ID., “Yo he pensado que tienen las comedias los mismos preceptos que las novelas”: de Boccaccio a Lope de Vega, en *Estelas del Decameron en Cervantes y la literatura del Siglo de Oro*, coord. I. Colón Calderón y D. González Ramírez, “Anejos de Analecta Malacitana” XCV, Málaga, Universidad, 2013, pp. 163-186. Me permito indicar algunos otros lugares en los que yo mismo me he ocupado de estas cosas: respecto a la madurez de Lope, que coloco en 1596 (problema de escasa relevancia aquí), véase G. CARRASCÓN, *Disfraz y técnica teatral en el primer Lope*, “Edad de Oro”, XVI (1997), pp. 121-136; sobre el corpus de comedias basadas en *novelle*, ID., “Che riuscita ne fosse una bella roba”: *Griselda de Petrarca a Lope, pasando por Boccaccio*, en *Los viajes de Pampinea: novella y novela española de los Siglos de Oro*, ed. I. Colón Calderón et al., Madrid, Sial, 2013, pp. 165-176; ID., *Otra vez sobre Lope y Bandello*, en Leonardo Funes, coord., *Hispanismos del mundo. Diálogos en (y desde) el Sur*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2016, Anexo digital, sección II, pp. 46-56; e ID., *Bandello en el taller dramático de Lope*, comunicación al X congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Venecia, 14-18 julio 2014 (en prensa en las actas del Congreso).

³ Con más o menos esta idea resumen el trabajo de varios críticos precedentes J. OLEZA y F. ANTONUCCI, *La arquitectura de géneros en la comedia nueva: diversidad y transformaciones* en “Rilce”, 29 (2013), pp. 689-741, p. 693.

lo buscaban para pedirle textos⁴. Para esas exigencias de rapidez que imponían las condiciones de mercado de un arte dramático de consumo, era muy útil, casi imprescindible, disponer de tal repertorio, pero no era menos necesario tener historias que contar: por eso (y porque sabía o en seguida se iba a dar cuenta de que al público le atraían más las historias de las que ya conocía la traza general, como demostró Stefano Arata⁵) Lope recurría a todas las formas narrativas conocidas, de los romances a las crónicas, de la Biblia a la leyenda áurea, de los cuentos y anécdotas populares y folklóricos a las *novelle* italianas; las de Boccaccio, Giraldi Cinzio y Bandello sobre todo –a estos tres les debe los argumentos de más de cuarenta comedias– aunque, ocasionalmente también a otros menos conocidos y quizás no identificados aún por críticos lopianos, intertextuales y comparatistas.

Cuando elegía una de estas historias como base para una comedia (con criterios difíciles de discernir, pero que serían, si pudiéramos reconstruirlos, una buena clave de su visión del conflicto dramático) además de trabajar con la imaginación, incluyendo los rellenos típicos de comedia que hubiera menester – criados graciosos, rivales, duelos, triángulos amorosos, finales felices en boda y otras complicaciones al uso – Lope solo se ponía a escribir “después de haber los libros consultado”⁶, es decir, de haberse documentado a través de todas las instancias bibliográficas a su alcance relevantes para cada caso. Estudiaba la versión de la historia en el hipotexto elegido, sin duda; y probablemente por comodidad, a menudo la seguía en todo lo que no fuera imprescindible cambiar para llevar a cabo la trasposición diamésica o traducción intersemiótica o –por decirlo en castellano– adaptación dramática que se había propuesto. Así parece que sucedió, como he tenido ocasión de explicar⁷, con *El perseguido*, y también con *El mayordomo de la Duquesa de Amalfi* o con *El castigo sin venganza*. Pero no se detenía ahí: si de la historia elegida existían varias versiones “de autor”, como en el caso que nos ocupa, era muy probable que Lope las consultara todas, o todas las que pudiera encontrar con facilidad. En un artículo precedente, ya citado⁸, he recogido algunas muestras que apuntan al uso por parte de Lope, en el caso que nos ocupa de la historia de Griselda, de las versiones de Boccaccio –original y primera reescritura literaria del tema– y de Petrarca. A ambas versiones el acceso era fácil para Lope: el *Decameron*, aunque prohibido por el índice, circulaba por lo menos a partir de 1573 en la versión expurgada por Borghini, Cambi y Antinori (conocida como edición de los *Deputati*, Florencia, Giunti), primero y en la llamada *rassetatura* de Leonardo Salviati desde 1582, ediciones razonablemente recientes para los ritmos del mercado de libros de la época, en las cuales la historia de Griselda –que tenía bien poco de obsceno o indecoroso que censurar– no había sufrido mermas ni otras transformaciones, y seguía por tanto *ad pedem litterae* el dictado de Boccaccio. A su vez, la versión latina incluida en las *Seniles* (XVII, 3-4) de Francesco Petrarca había circulado tanto que como está bien demostrado suplantó completamente a su original italiano como modelo de las traducciones al francés, al catalán y al castellano, incluso de las que aparecieron en traducciones completas o parciales del *Decamerón*, por lo cual es poco sorprendente que Lope la conociera, como en cualquier caso se tomó la molestia de atestiguar con algunos usos léxicos y otros detalles en su *Ejemplo de casadas*⁹.

Pero, puesto que gracias a la versión latina de Petrarca, la historia de Griselda había gozado de enorme fortuna en toda Europa como en España, Lope disponía de una serie de redacciones en

⁴ La rápida cristalización de la superestructura comercial del teatro barroco y el papel de Lope en todo ello ha quedado muy bien descrita por A. GARCÍA REIDY, *Las musas ramera. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid-Frankfurt, TC/12-Iberoamericana-Vervuert, 2013.

⁵ S. ARATA, *Una loa de Lope de Vega y la estética de los mosqueteros*, en L. García Lorenzo, J.E. Varey, eds., *Teatro y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, Londres, Támesis, 1991, pp. 327-336. Luego en F. Antonucci, L. Arata, M. del V. Ojeda, eds., *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, Pisa, ETS, 2002, pp. 21-30.

⁶ El verso proviene de la *Epístola Quinta al Doctor Matías de Porras* en L. DE VEGA, *La Circe con otras rimas y prosas*, Madrid, Alonso Pérez-viuda de Alonso Martín, 1624, ff. 176r-182v, f. 178r

⁷ G. CARRASCÓN, *Bandello*, cit.

⁸ G. CARRASCÓN, “Che riuscita ne fosse”, cit.

⁹ *Ivi*, pp. 170-171.

las que podría haberse inspirado; las más accesibles eran las traducciones: la de Petrarca (traducida sin embargo de una versión francesa), incluida como historia 79 en la varias ediciones del siglo XVI de las *C. nouelas de Iuan Bocaccio*¹⁰ y la que había hecho Narcís Viñoles de la nueva versión latina del cuento de Boccaccio (pero tomada siempre de la seniles XVII) que Jacopo Foresti había incluido en su *Supplementum chronicarum orbis ab initio mundi*; más lejanas de Lope quedaban la versión resumida incluida en los *Castigos e dotrinas que un sauijo daua a sus hijas* (segunda mitad del siglo XV, folios 85 al 103 del ms a-v-5 de la Biblioteca del Monasterio del Escorial), derivada de Petrarca; y por motivos que sería largo dirimir aquí, carentes de cualquier influencia en la comedia lopiana hay que considerar tres versiones relativamente difundidas: la segunda historia de *La primera parte de las patrañas* de Timoneda (*El Patrañuelo*, Valencia, JoanMey, 1576); la *Griseldes Marquesa de Saluces* traducida en este caso de nuevo del francés por Juan Pérez de Moya en su *Varia historia de sanctas e illustres mugeres en todo género de virtudes. Recopilada de varios autores* (Madrid, Francisco Sánchez, 1583) y por fin la *Comedia muy exemplar de la Marquesa de Saluzia, llamada Griselda*, “compuesta”, como dice la primera página de la edición de 1603, “por el único poeta y representante Navarro”, cuya publicación podría haber sido con facilidad posterior a la escritura de la comedia que aquí nos interesa. No más probable parece, de igual manera, que Lope conociese la versión catalana de Metge del latín petrarquesco (1384), incluida después en la traducción a aquella lengua del *Decameron* (1429)¹¹ ni tampoco el “Conto V” de los *Contos e historias de proveito e exemplo* (1575, pub. 1595) de Gonçalo Fernandes Trancoso¹².

Pues a pesar de tener todos estos modelos a disposición, al realizar su brillante y fantástica adaptación escénica, Lope, a parte de volverse ostensiblemente hacia el original petrarquesco, y un poco más disimuladamente hacia el boccaciano, introduce una serie de particulares extraños a las versiones más conocidas y accesibles de la historia, incluidas las dos mencionadas, las de Boccaccio y Petrarca. En concreto y resumiendo –por el poco espacio a disposición y porque quizá estoy repitiendo innecesariamente cosas demasiado conocidas– los rasgos más originales de Lope respecto a la tradición precedente se pueden dividir a mi parecer en dos categorías: en la primera incluyo las transformaciones aplicadas a los elementos discursivos con función axial respecto a la historia: la ambientación, los personajes, el tiempo de la diégesis y de la historia misma; la segunda en cambio comprendería desde mi punto de vista los añadidos diegéticos y dramaturgicos, es decir tanto episodios y escenas de aquellos a los que antes me he referido como materia de repertorio y de relleno, escenas o secuencias prefabricadas ligadas a las necesidades de adaptación teatral, como otros que revisten una mayor trascendencia para la historia principal, a la que añaden acontecimientos nuevos. En lo que sigue me centraré en dos modificaciones lopianas de la historia de Griselda particularmente significativas, pertenecientes una a una y otra a la otra de las categorías indicadas.

Veamos la primera de estas dos, es decir la creación de una serie de personajes pastoriles. Entre las transformaciones discursivas las más evidentes son las modificaciones que Lope introduce

¹⁰ A partir del incunable publicado en Sevilla, Ungut y Polono, 1496, se efectuaron las ediciones de Toledo, Juan de Villaquirán, 1524; Valladolid, Nicolas Tierri, 1539; Medina del Campo, Pedro de Castro, 1543; Valladolid, Juan de Villaquirán, 1550.

¹¹ La excelente traducción anónima catalana, “de la que se conserva un manuscrito único en la Biblioteca de Catalunya (Ms. 1716), [n]o fue editada hasta 1910 por Massó (Giovanni BOCCACCIO, *Decameron de Johan Boccaci*, traducción catalana publicada, segons l’únic manuscrit conegut, (1429), per J. Massó Torrents. Nueva York, The Hispanic Society of America, 1910)” quien lo hizo “de forma escasamente fiable, como señala Germà COLÓN, *Un aspecte estilístic de la traducció catalana medieval del “Decameron”*, en *La llengua catalana en els seus textos*, Barcelona, Curial, 1978, p. 235- 253)” informa C. CALVO RIGUAL, *Las traducciones del Decameron de Boccaccio en España*, en “Quaderns d’Italià”, 13 (2008), pp. 83-112, p. 84, n. 1.

¹² Datos precisos de las traducciones y obras españolas citadas en este párrafo y que se basan en la *Griselda*, y bibliografía al respecto se pueden ver, además de en el artículo precedentemente citado y en los estudios indicados en él, en G. CARRASCÓN, *Traduzioni addomesticanti: Lope de Vega e l’adattamento teatrale di Decameron X*, 10 en G. Carrascón, ed., «*In qualunque lingua sia scritta*» *Miscellanea di studi sulla fortuna dei novellieri nell’Europa del Rinascimento e del Barocco*, Turín, Accademia University Press, 2015, pp. 147-181, en particular pp. 150-155.

en la ambientación: del marquesado de Saluzzo, donde Gualtieri/Valterius¹³, el marqués, se casa con Griselda/Griseldis, la hija de su paupérrimo vasallo Giannucolo/Janicole, para someterla al cabo del tiempo a una serie de atroces pruebas, Lope traslada la acción a una Cataluña medieval (se puede situar más o menos a finales del s. XII)¹⁴ donde el Conde de Barcelona, Rosellón y Cerdeña Enrico de Moncada, elige como mujer a la pastora Laurencia, hija de su pobre vasallo Lauro. El cambio se ha atribuido tradicionalmente, y parece correcto leerlo así, al hecho de que Lope escribiese la comedia para la fiesta de un matrimonio o bautizo de la poderosísima familia de Moncada, con la que seguramente no le hubiera disgustado establecer una relación estable. Cambiando la identidad del marqués, y como consecuencia la de los otros personajes, Lope se dejó llevar por la figura del noble que repudia a una mujer para casarse con otra y bautizó a su personaje con el nombre de Enrico, forma que en la época designaba con frecuencia a Enrique VIII de Inglaterra (r. 1509-1547)¹⁵. La figura de este soberano, epítome de los réprobos pero a la vez morbosamente fascinante por su facilidad en cambiar mujer, estaba probablemente todavía fresca en el imaginario colectivo, que de todos modos el Padre Ribadeneira se había encargado de refrescar aún más, al menos para los doctos, publicando en 1588 su *Historia eclesiástica del cisma del reino de Inglaterra*. Esta primera es una modificación motivada por la escritura de ocasión, ajena a mi parecer a razones intrínsecas de índole teatral, dramática o poética.

El entorno del noble protagonista, que ocupa su lugar en las formas narrativas de la historia a cargo de Boccaccio y Petrarca, adquiere con Lope concreción en dos cazadores innominados y en unos cuantos cortesanos – Celio, Elarino, Roselio, el marqués Floriano – que revisten papeles secundarios pero encarnan figuras presentes ya en las versiones originales italiana y latina. Entre ellos destaca el personaje de Tibaldo, camarero, secretario y hombre de confianza del marqués, que se encargará de ejecutar materialmente las primeras “pruebas” separando a los hijos de la madre, figura de notable interés desde el punto de vista de la dramaturgia lopiana por motivos sobre los que no quiero detenerme aquí. No creo que debamos considerar la aparición de estas figuras como una creación ex novo de personajes por parte de Lope, sino como una concreción de actantes, que en los modelos estaban fundidos en un colectivo numeroso, de mayor viabilidad en la narrativa que en el escenario. Lope reduce el número de los elementos de este actante colectivo para situarlo dentro de las posibilidades de una compañía normal, pero mantiene buena parte de sus funciones, casi corales, y le confiere otras, como por ejemplo las de descripción de los protagonistas, que en el relato eran propias del narrador.

Pero junto a las modificaciones efectuadas sobre los elementos narrativos preexistentes, como las que acabo de señalar, Lope también se sirve para su adaptación dramática de la creación de personajes nuevos. Paralelamente al diseño de una corte para el marqués, convertido por él en conde, Lope crea, sin antecedentes reconocibles en las fuentes narrativas o en la tradición hispánica, es decir de manera a primera vista completamente original, un paralelo, adecuado *entourage* para su Laurencia, trasunto relativamente fiel de la Griselda/Griseldis del hipotexto original. Laurencia se convierte así en una típica pastora de comedia, rodeada por otros colegas a mitad de camino entre lo villano y lo platónico, entre los que, junto con Fenisa, amiga fiel y luego criada de Laurencia durante su estancia en palacio como condesa, destacan dos personajes, Danteo, y en particular Belardo, que obtendrán de la pluma de Lope una densidad escénica no de poca monta.

Ciertamente como consecuencia de una modificación del segundo tipo – o sea, la creación de algunos episodios nuevos – el poeta madrileño añade también unos cuantos personajes sobre los que

¹³ Los dobles nombres se refieren a los de los personajes en la versión de Boccaccio y de Petrarca, en este orden.

¹⁴ *Ivi*, pp. 166-167, n. 35

¹⁵ La historia de este monarca y de sus aventuras matrimoniales, de resonantes consecuencias en la historia nacional española, había calado hondo en el imaginario europeo, como ilustra bien el principio de la primera de las *Historias trágicas ejemplares* (Salamanca, Pedro Lasso y Juan de Millis, 1589) de Bandello, traducidas al español por Vicente de Millis a partir de la adaptación francesa de 1559, obra de Boaistuau y Belleforest: “Si las historias y anales antiguos no nos engañan, la mayor parte de los Reyes de Ingalaterra, no solamente han sido pródigos de carne humana, mas (aún no sé con qué influencia particular) dados a mujeres, y de tal manera se han dejado vencer deste vicio que la lascivia ha tenido el cetro de sus reinos” (f. 1v).

estos episodios se sustentan y articulan: se trata de personajes accesorios de función ancilar al desarrollo de los episodios, que son los que considero como verdadera innovación de Lope¹⁶. En cambio los pastores que rodean a Laurencia subrayando en todo momento su pertenencia al mundo rural y sus humildes orígenes mantienen un rol de importancia, podríamos decir una función estructural, durante todo el desarrollo de la acción dramática, pues no solo sustentan la isotopía axiológica del “menosprecio de corte y alabanza de aldea” bien presente en la obra¹⁷, sino que dan lugar a nuevos episodios –en particular el central en el segundo acto en que el conde Enrico, poniendo una vez más a prueba la paciencia de su esposa, los maltrata y los expulsa violentamente de palacio (vv. 1484-1698)¹⁸– y en general desempeñan funciones dramáticas, ornamentales, de focalización y resumen narrativo características del modelo de comedia lopesca.

Pero seguramente el elemento más original añadido por Lope de Vega a su versión de la historia del modelo de esposas pacientes es el que he tomado por ejemplo de la segunda categoría, el añadido de un acontecimiento inventado, añadido diegético a la historia hipotextual de Griselda. Se trata del largo viaje que el conde Enrico, equivalente lopesco del Marqués de Saluzzo, emprende para ir a combatir a las Cruzadas: en efecto, al principio del tercer acto (vv. 2200-2252)¹⁹, tras repudiar a su mujer Laurencia, el conde anuncia:

Yo hice voto al cielo en un peligro
de ir a Jerusalén con mis soldados;
no lo he cumplido, y vivo con disgusto.
Supe estos días que el inglés Ricardo
iba a la gran conquista del sepulcro,
y que el rey castellano le acompaña,
que es el otavo Alfonso, yerno suyo,
porque a Leonor su hija le promete.
Quiero pasar con ellos que se embarcan
en Sicilia muy presto según dicen.
Ya de la honrosa cruz orno mi pecho
y la puse al arnés y limpio escudo
que la pienso manchar de sangre bárbara.

Desde el punto de vista histórico, que no constituye ciertamente una prioridad para Lope, el breve y entusiasta discurso de Enrico está lleno de errores: Ricardo I de Inglaterra era cuñado, no suegro, de Alfonso VIII de Castilla, que era dos años más viejo y efectivamente estaba casado (no prometido) desde los catorce años, en 1169, con Leonor Plantagenet, hermana del inglés. Además Lope probablemente confunde también la bula de Cruzada que Alfonso obtuvo del papa Inocencio III para sus campañas del 1200 (Ricardo Corazón de León había muerto ya, en 1199), que culminaron con la batalla de las Navas de Tolosa de 1212, con la Tercera Cruzada (1187-1191) en la que participó con resultado poco feliz el Rey de Inglaterra pero en la que no se contaba con la ayuda del rey castellano²⁰. Pero a Lope si no le interesa la fidelidad a la historia, tampoco le interesa particularmente seguir de cerca sus originales italiano y latino. Habiendo concentrado en pocas horas, por exigencias dramáticas, las tres pruebas de la paciencia de Laurencia, su trasunto de Griselda, tiene que crear una dilación que permita antes de la última ordalía –la fingida nueva boda de Enrico, a la que Laurencia es convocada como sierva– el paso de un lapso de tiempo que reconstruya la proporción cronológica de la historia original, en la que, como se recordará, desde el

¹⁶ Elenco aquí los personajes por completar la sección: son el Relator, Ebandro y Arnesto, galanes, y Fabia y Flora, damas, y aparecen, los cinco, en el episodio de la audiencia que Enrico lleva a cabo en la cárcel como juez. Mientras que en el episodio final, la mayor prueba de fidelidad que Lope añade, aparecerá el príncipe de Biarne (Bearn) y algunos de sus cortesanos, en concreto, Rosardo y Anselmo.

¹⁷ Véase al respecto G. CARRASCÓN, *Traduzioni addomesticanti*, cit., pp.168-170.

¹⁸ Cito por la edición de Prolope: Lope DE VEGA, *El ejemplo de casadas y prueba de la paciencia en Comedias de Lope de Vega. Parte V*, editada por M.-F. DÉODAT-KESSEDIAN y E. GARNIER, Lérida, Milenio, 2004, pp. 51-133; la cita en pp. 92-95.

¹⁹ *Ivi*, pp. 113-114.

²⁰ G. CARRASCÓN, *Traduzioni addomesticanti*, cit., p. 166, n. 35.

matrimonio del Marqués con Griselda hasta la falsa segunda boda habían pasado más de doce años. Y es precisamente esta idea de la oportuna cruzada que mantendrá al déspota alejado de sus territorios durante cinco años, creando además el espacio para la última y original prueba de la fidelidad conyugal de Laurencia la que a mí me ha llevado a concebir una sospecha que difícilmente puede pasar de tal, pero que en cierta medida se ha visto refrendada por un artículo reciente de María Muñoz Benítez²¹.

En efecto estos dos elementos, la intervención de los pastores y la idea de la cruzada, que no se encuentran en ninguna versión hispánica de la historia de Griselda anterior a nuestro *Ejemplo de casadas*, se encuentran en cambio asociados en diversa medida con la primera versión dramática conocida de las desventuras de la esposa paciente, una obra francesa, poco posterior a la traducción latina de Petrarca y conservada en un único manuscrito ilustrado de 1395, el Ms. fr. 2203 de la Bibliothèque National, cuyo título aparece como la historia de Griselda, o más precisamente *L'histoire de Griseldis ... la marquise de Saluces et de sa merveilleuse constance. Et est apellé Le miroir des dames maries*.

Esta obra dramática de 2.609 vv — una longitud bastante considerable, no lejana de los 2.942 de la comedia de Lope — presenta varias características interesantes²². Sigue la técnica de representación, frecuente en los *mystères* y moralidades franceses, de espacio escénico *en rond*, por la que todos los actores están juntos en el área que cumple las funciones de escenario²³, lo cual permite una gran agilidad de la construcción dramática muy similar a la libertad de movimientos en el espacio y en el tiempo que caracteriza a la comedia nueva de corte lopesco. Además se trata de un texto que, pese a su preciosa ornamentación gráfica en el manuscrito conservado, adornado de bellísimos dibujos góticos, corresponde a una concepción de teatro pobre, teatro de palabra, susceptible de ser representado sin ningún tipo de aparato escénico en cualquier lugar pues basta el diálogo para seguir perfectamente los movimientos de la acción, como sucede en el teatro español del siglo de oro. Si Lope —y es un gran “sí”— pudo conocer el texto, cuestión sobre la que pronto volveremos, tuvo que comprender perfectamente la concepción y el mecanismo dramático de una *pièce* que no se alejaba mucho de sus propias soluciones teatrales y debió quedar fascinado por la eficacia y el buen hacer representacional de aquella propuesta teatral arcaica. La historia de Griselda que este texto lleva a escena, que sigue fielmente la disposición del texto latino de Petrarca, presenta un desarrollo muy detallado, con amplificaciones del relato original en el que se basa, por lo que algunos pasajes que la historia latina solo da como indicaciones se convierten aquí en una entera escena, como por ejemplo la boda de los Marqueses con la intervención del Obispo (vv. 1039-1070)²⁴, la concreción escénica de los condes de Pánico que reciben a los hijos y a los mensajeros del Marqués (vv. 1456-1489, 1754-1801, 1994-2033)²⁵, la escena en que el Obispo, por

²¹ M. MUÑOZ BENITEZ, *La teatralización del mito de Griselda en El ejemplo de casadas y prueba de la paciencia: a propósito de los personajes*, en G. Carrascón y C. Simbolotti, eds., *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea: rizomi e palinsesti rinascimentali*, Turín, Accademia University Press, 2016, pp. 522-538.

²² He manejado el texto de la excelente edición biligüe al cuidado de L. Ramello y M. Piccat, *Lo spettacolo di Griselda. «L'histoire de Griseldis», 1395 (BnF ms. fr. 2203)*, Cuneo, Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici della Provincia di Cuneo, 2011. En su introducción (en particular pp. 15-17), Piccat dirime con autoridad las relaciones del texto dramático en versos —en última instancia, anónimo— con su fuente directa, la traducción al francés de la epístola latina de Petrarca *De insigni obedientia et fide uxoria* a Boccaccio, XVII, 4 de las *Seniles*, traducción que llevó a cabo Philippe de Mézières entre 1384 y 1389 para incluirla en su *Livre de la vertu du sacrement de mariage*. Esta obra, pensada para propiciar un matrimonio real entre Francia e Inglaterra, perseguía, a través de la unión de las dos coronas, favorecer la posibilidad de una cruzada a Tierra Santa, que fue el objetivo al que el noble francés, Canciller de Chipre bajo Pedro II de Lusignan (familia que ostentaba también el título de Reyes de Jerusalén) dedicó una entera vida de actividad política, diplomática, cortesana e intelectual. Este objetivo final, del que queda traza, como se verá, en el texto del *mystère* en las palabras del pastor que quiere conquistar tierra y honor en Siria, vuelve a surgir de manera anecdótica en el recurso del que se sirve Lope de Vega en su versión.

²³ M. PICCAT, «*Le livre de l'histoire de la marquise de Saluce, miz par personnages e rigmé l'an mil CCC III^{XX} et quinze*» en *Lo spettacolo di Griselda*, cit. pp. 7-24, p. 11.

²⁴ *Lo spettacolo di Griselda*, cit., pp. 94-95.

²⁵ *Ivi*, pp. 116-119, 132-136 y 146-149.

mandado del señor de Saluzzo, obtiene del Papa y de su secretario la bula falsa de anulación del matrimonio (vv. 1874-1929) y muchas otras.

Entre los varios pasajes en que los personajes anónimos y corales del relato cobran figura real y ponen en pie el texto de Petrarca traducido al francés medio, en esta moralidad tocamos por primera vez con mano la concreción del entorno natural de Griselda en un ambiente de pastores, dos de los cuales se convierten en pretexto de tres escenas de transición y adorno, con una fuerte carga cómica, de una manera no lejana a lo que de forma mucho más elaborada y acorde con los códigos de la representación pastoril en el teatro áureo, encontraremos en la comedia de Lope. En particular es muy interesante la primera, larga escena (vv. 1091-1236)²⁶, en la que, tras subrayar enfáticamente, cómo gracias al noble matrimonio de Griselda, toda la *bergerie* va a experimentar un ennoblecimiento, los dos pastores cómicos se lanzan a una parodia del género del debate medieval en la que ventilan las propias ambiciones de mejoría social, el primer pastor propugnando por un modelo de personaje burgués y enamorado mientras el segundo prefiere imaginarse como un valeroso soldado que parte a la conquista de Siria, es decir, que sueña con combatir, precisamente, en las cruzadas para alcanzar el honor que corresponde al guerrero:

Ma vie sera des or maiz
En honneur et en vaillantise.
Si m'efforceray sanz faintise
D'estre bien montez et armez
Et s'aray esperons dorez,
Se fortune me le consent.
Juster yray dru et souvent,
Et vainqueray mes ennemis,
Et quand j'aray le mien corp mis
En honneur et chevalerie,
Je yray conquerre en Sirye
Ou ailleurs terre et hault renon...
(vv. 1180-1191)²⁷

Por tanto de los elementos absolutamente originales que Lope introduce en su versión de la Griselda, dos, la ambientación parcialmente pastoril de la historia y la intervención, aunque puramente accesoria e instrumental, de la mención a las cruzadas, se encuentran de alguna manera ya incorporados en el texto de esta primera versión dramática francesa de la historia de Griselda. Pero no son solo estas, aunque sean las más llamativas, las coincidencias entre los planteamientos dramáticos de esta pieza anónima y la comedia de Lope. También se da por primera vez en el drama francés, por ejemplo, una humanización del hombre de confianza del marqués, por lo que el *Sergent* que se debe encargar de secuestrar a los niños para llevarlos a Bolonia se comporta con grandes muestras de compasión y de humanidad hacia Griselda, amplificando la actitud que tenía el personaje en Petrarca. A su vez este personaje obtendrá en la pluma de Lope un desarrollo psicológico y humano, no solo teatral, al convertirse Tibaldo, el mayordomo secretario del Conde de Barcelona, en *spalla* de su señor, y en crítico constante de las pruebas atroces que el noble impone a su esposa, que él mismo se ve obligado a ejecutar pero que le mueven a apiadarse de su señora y a admirar su paciencia:

TIBALDO ¿Que no ha llorado? ¡Celestial paciencia!
¿Que no ha hecho materno sentimiento?
ENRICO ¿Hay humildad como esta? ¿Hay obediencia?
¿Hay varonil valor? ¿Hay sentimiento?
TIBALDO Señor, vuélvele el niño, que esto basta
para saber que es obediente y casta.
ENRICO Dale, Tibaldo, a Celio y di que luego
a Bolonia lo lleve a Eradiano

²⁶ *Ivi*, pp. 96-105.

²⁷ *Ivi*, pp. 100-102.

con las cartas que he escrito.
 TIBALDO Harelo
 como es tu gusto pero el cielo sabe
 el sentimiento y lágrimas que llevo.
 ENRICO Tibaldo, esto conviene.
 TIBALDO ¿Qué procuras
 hacer de una mujer? ¿Es bronce o piedra?
 ¿Qué edificio levantas en su pecho?
 ¿Qué quimeras fabricas en su ánimo?
 ¿Para qué quieres tantas perfecciones?
 [...]
 Tanto puedes probarla que la mates.

(vv. 1798-1821)²⁸

Por fin parece también importante señalar que el título que ofrece el ms. francés para el misterio, *Miroir de dames mariees*²⁹, semeja no poco al que Lope elige para su obra, pero aquí la cuestión se complica, porque título aun más parecido se encuentra en la traducción española de una versión francesa (del tipo B, precisamente la rama textual que no se atribuye a Philippe de Mézières³⁰) de la epístola de Petrarca, que se publicó aisladamente quizá por primera vez en las inmediaciones de la fecha de primera edición incunable sevillana del *Decameron*, la de Ungut y Polono de 1496, pero que fue objeto de otras impresiones aisladas, exentas de la obra de Boccaccio, durante el siglo XVI. Esta versión española, de la que Conde e Infantes³¹ editaron un ejemplar perteneciente a la Bibliothèque National y publicado en la década de 1540 por el taller sevillano de Dominico de Robertis, se titulaba precisamente *Historia de Griseldis, Marquesa de Saluces, a ejemplo de las dueñas casadas, provocándolas a obediencia, paciencia, y constancia y a toda virtud* (los subrayados en el título son, obviamente, míos).

Ya decía al principio que, como he tenido ocasión de documentar respecto a otras obras, por más que fuese un redactor *impromptu* y trabajase a gran velocidad en su producción dramática, Lope leía mucho; como decía de sí mismo su fraternal enemigo Cervantes, también nuestro dramaturgo leía hasta los papeles rotos que encontraba por la calle, y en los libros se documentaba para crear sus dramas. Su trabajo de secretario le había permitido el acceso a bibliotecas de casas nobles de las que es lícito suponer que estuviesen medianamente surtidas. Por otra parte, de su afán por los libros, también extranjeros, y de su conocimiento de las lenguas afirmaba Lope a través de su *alter ego* Fernando en *La Dorotea*: “Comencé a juntar libros de todas letras y lenguas, que después de los principios de la griega y exercicio grande de la latina, supe bien la toscana, y de la francesa tuue noticia”³². Con todo y con eso hubiera sido a todas luces absurdo hipotizar que el texto de un *mystère* francés del siglo XIV del que se conserva un único manuscrito hubiese llegado a conocimiento de nuestro autor madrileño dos centurias después, si no fuese porque existe una edición impresa de esta obra realizada en París por Jean Bonfons. De esta edición se conserva un ejemplar, sin año de impresión, en la Bibliothèque National, cuya ficha reza así: “Pétrarque (1304-1374) [*sic*], *Le mystère de Grisélidis, marquis de Saluses, par personnaiges. Nouvellement imprimé à Paris, 1543-1566*”. El texto de esta edición³³ sigue con bastante fidelidad el del manuscrito de

²⁸ Lope DE VEGA, *El ejemplo de casadas*, cit., pp. 100-101.

²⁹ *Lo spettacolo di Griselda*, cit., p. 37.

³⁰ Para lo relativo a las traducciones francesas de la epístola de Petrarca sigue siendo insustituible E. GOLENISTCHEFF-KOUTOUZOFF, *L'histoire de Griseldis en France au XV^e et au XV^e siècle*, que he consultado en la reimpresión de Genève, Slatkine Reprints, 1975, reproducción de la primera edición de Paris, Droz, 1933.

³¹ J.C. CONDE y V. INFANTES, eds., *La historia de Griseldis (ca. 1544)*, Viareggio, Mauro Baroni,

³² Lope DE VEGA, *La Dorotea*, ed. de E. S. Morby, Madrid, Castalia, 1968, p. 294.

³³ La reproducción fotográfica completa de este ejemplar se puede consultar en Gallica. En el siglo XIX se realizó una reproducción fotostática que lleva el siguiente colofón: «Cette réimpression du *Mystère de Grisélidis*, petit in 4° de 20 feuillets, à deux colonnes, a été exécutée *Copie Figurée* sur le seul exemplaire connu appartenant à la Bibliothèque royale, et tirée seulement à quarante-deux exemplaires, dont 32 sur papier de Hollande, 4 sur papier de Chine jaune paille, 4 sur papier de Chine bleu azuré et deux sur VÉLIN. / V. G. / Achevé d'imprimer, le 14 juillet 1832, chez A. PINARD, quai Voltaire, n° 15.» El ejemplar de la biblioteca de la Ville de Lyon de esta edición facsímil se encuentra también en Internet.

1395, a parte pequeñas modernizaciones ortográficas y otras variaciones sin importancia. En la portada, además del título que reporta la ficha bibliográfica citada, no aparece ningún autor (la atribución de la Bibliothèque National a Petrarca carece totalmente de fundamento) pero, bajo una xilografía en la que se representa el matrimonio de Griselda con el Marqués, oficiado por un Obispo, se indica el pie de imprenta: “On les vend a Paris en la rue neufue nostre Dame | a lenseigne saint Nicolas/par Jehan Bonfons.” Esta indicación es la que ha servido para fechar el periodo de realización del libro, pues se sabe que este impresor y librero ejerció su oficio en la dirección indicada (una calle desaparecida que se encontraba en el espacio que hoy corresponde al *pavé* de la catedral de Notre Dame) durante los años de 1543, cuando sucedió en la empresa a su suegro Pierre Sergent, hasta 1566, que parece ser la fecha de su muerte. Más abajo del pie de imprenta se puede leer, escrito a lápiz: “Stephanus Baluzius Tutelensis”, el nombre latino del erudito Etienne Baluze (1630-1718), que fue director del Collège de France de 1707 a 1710 y que previamente, entre 1667 y 1700, había ordenado y administrado la rica biblioteca de Jean-Baptiste Colbert y sus herederos, que quizá indique la pertenencia del ejemplar a este buen señor.

¿Es posible que Lope tuviera entre sus manos en algún momento antes de la elaboración de su *Ejemplo de casadas* una copia de esta rara edición francesa del siglo XVI y que se dejase inspirar en alguna medida por las soluciones y propuestas dramáticas del viejo misterio ultrapirenaico? Es muy difícil afirmarlo con certeza y también excluirlo taxativamente. En este momento el Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español no registra ningún ejemplar en bibliotecas públicas, pero a la luz de las coincidencias señaladas, creo que no hay que descartar la posibilidad.

Obras citadas:

ANÓNIMO, *Le mystère de Grisélidis, marquis de Saluses, par personnaiges. Nouvellement imprimé à Paris*, París, Jean Bonfons, [1543-1566]; reproducción facsimilar, [París], Chez A. Pinar, 1832.

ARATA, Stefano, *Una loa de Lope de Vega y la estética de los mosqueteros*, en L. García Lorenzo, J.E. Varey, eds., *Teatro y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, Londres, Tamesis, 1991, pp. 327-336; luego en F. Antonucci, L. Arata, M. del V. Ojeda, eds., *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, Pisa, ETS, 2002, pp. 21-30.

BANDELLO, Matteo, *Historias trágicas ejemplares*, trad. esp. por Vicente de Millis, Salamanca, Pedro Lasso y Juan de Millis, 1589.

BOCCACCIO, Giovanni y Francesco PETRARCA, *Griselda*, ed. de L. C. ROSSI, Palermo, Sellerio 1991.

———, *Las .C. novelas de Iuan Bocacio*, Sevilla, Ungut y Polono, 1496; Toledo, Juan de Villquirán, 1524; Valladolid, Nicolas Tierri, 1539; Medina del Campo, Pedro de Castro, 1543; Valladolid, Juan de Villquirán, 1550.

———, *Decameron de Johan Boccaci*, traducció catalana publicada, segons l'únic manuscrit conegut, (1429), per J. Massó Torrents, Nueva York, The Hispanic Society of America, 1910.

CALVO RIGUAL, Cesáreo, *Las traducciones del Decameron de Boccaccio en España*, en “Quaderns d’Italià”, 13 (2008), pp. 83-112.

CARRASCÓN, Guillermo, *Disfraz y técnica teatral en el primer Lope*, “Edad de Oro”, XVI (1997), pp. 121-136.

———, “Che riuscita ne fosse una bella roba”: *Griselda de Petrarca a Lope, pasando por Boccaccio*, en *Los viajes de Pampinea: novella y novela española de los Siglos de Oro*, ed. I. Colón Calderón *et al.*, Madrid, Sial, 2013, pp. 165-176.

———, *Otra vez sobre Lope y Bandello*, en Leonardo Funes, coord., *Hispanismos del mundo. Diálogos en (y desde) el Sur*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2016, Anexo digital, sección II, pp. 46-56.

———, *Traduzioni addomesticanti: Lope de Vega e l’adattamento teatrale di Decameron X, 10* en G. Carrascón, ed., «*In qualunque lingua sia scritta*» *Miscellanea di studi sulla fortuna dei novellieri nell’Europa del Rinascimento e del Barocco*, Turín, Accademia University Press, 2015, pp. 147-181.

———, *Bandello en el taller dramático de Lope*, comunicación al X congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Venecia, 14-18 julio 2014 (en prensa).

CONDE, Juan Carlos y Víctor INFANTES, eds., *La historia de Griseldis (ca. 1544)*, Viareggio, Mauro Baroni, 2000.

GARCÍA REIDY, Alejandro, *Las musas ramera. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid-Frankfurt, TC/12-Iberoamericana-Vervuert, 2013.

GOLENISTCHEFF-KOUTOUZOFF, Elie, *L’histoire de Griseldis en France au XIV^e et au XV^e siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1975, reproducción de la primera edición de Paris, Droz, 1933.

MORLEY, S. Griswold y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, trad. esp. por R. M. Cartes, Madrid, Gredos, 1968.

MUÑOZ BENITEZ, María, *La teatralización del mito de Griselda en El ejemplo de casadas y prueba de la paciencia: a propósito de los personajes*, en G. Carrascón y C. Simbolotti, eds., *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea: rizomi e palinsesti rinascimentali*, Turín, Accademia University Press, 2016, pp. 522-538.

MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón, “*Escribía/ después de haber los libros consultado*”: *a propósito de Lope y los Novellieri, un estado de la cuestión (con especial atención a la relación con Giovanni Boccaccio)*, parte 1, in “Anuario Lope de Vega”, 17 (2011), págs. 85-106.

———, “Escribía/ después de haber los libros consultado”: a propósito de Lope y los Novellieri, un estado de la cuestión (con especial atención a la relación con Giovanni Boccaccio), parte II, in “Anuario Lope de Vega”, 19 (2013), págs. 116-149.

———, “Yo he pensado que tienen las comedias los mismos preceptos que las novelas”: de Boccaccio a Lope de Vega, en *Estelas del Decameron en Cervantes y la literatura del Siglo de Oro*, coord. I. Colón Calderón y D. González Ramírez, “Anejos de Analecta Malacitana” XCV, Málaga, Universidad, 2013, pp. 163-186.

OLEZA, Joan y Fausta ANTONUCCI, *La arquitectura de géneros en la comedia nueva: diversidad y transformaciones* en “Rilce”, 29 (2013), pp. 689-741.

PICCAT, Marco, “Le livre de l’Istoire de la marquise de Saluce, miz par personnages e rigmé l’an mil CCC III^{XX} et quinze”, en RAMELLO, Laura y Marco PICCAT, eds., *Lo spettacolo di Griselda. “L’istiore de Griseldis”, 1395 (BnF ms. fr. 2203)*, Cuneo, Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici della Provincia di Cuneo, 2011, pp. 7-24

RAMELLO, Laura y Marco PICCAT, eds., *Lo spettacolo di Griselda. “L’istiore de Griseldis”, 1395 (BnF ms. fr. 2203)*, Cuneo, Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici della Provincia di Cuneo, 2011.

VEGA, Lope DE, *Epístola Quinta al Doctor Matías de Porras* en ID., *La Circe con otras rimas y prosas*, Madrid, Alonso Pérez-viuda de Alonso Martín, 1624, ff. 176r-182v.

———, *La Dorotea*, ed. de E. S. Morby, Madrid, Castalia, 1968.

———, *El ejemplo de casadas y prueba de la paciencia en Comedias de Lope de Vega. Parte V*, editada por M.-F. DÉODAT-KESSEDIAN y E. GARNIER, Lérida, Milenio, 2004, pp. 51-133.