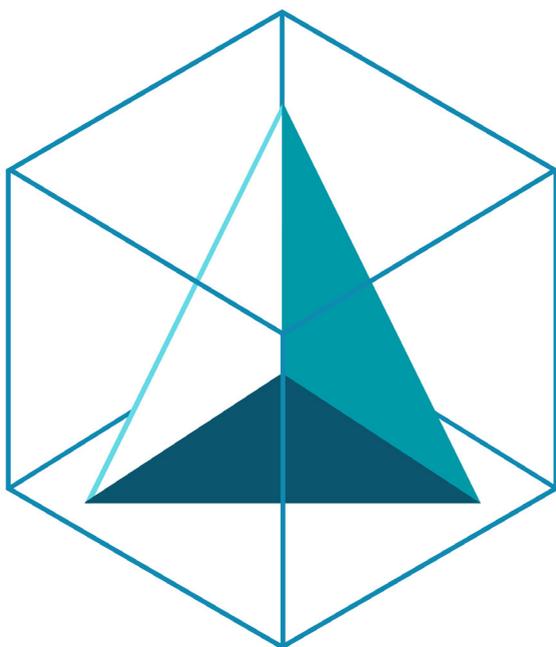


TRAYECTORIAS LITERARIAS HISPÁNICAS: REDES, IRRADIACIONES Y CONFLUENCIAS

Edición de Maria Rosso, Felice Gambin,
Giuliana Calabrese y Simone Cattaneo



Biblioteca
AISPI
de Lenguas
y Literaturas Hispánicas

AISPI ASSOCIAZIONE
ISPANISTI
ITALIANI



AISPI Edizioni, 2018
Roma

Asociación Ispanisti Italiani
c/o Instituto Cervantes
Via di Villa Albani 14/16
00198 - Roma
www.aispi.it

Diseño y maquetación
Departamento de Comunicación Digital
Instituto Cervantes
C/ Alcalá, 49
28014 - Madrid
<https://cvc.cervantes.es/>

© 2018 Associazione Ispanisti Italiani
ISBN: 978-88-907897-3-1
NIP0: 503-18-013-8

TRAYECTORIAS LITERARIAS HISPÁNICAS: REDES, IRRADIACIONES Y CONFLUENCIAS

**Edición de Maria Rosso, Felice Gambin,
Giuliana Calabrese y Simone Cattaneo**

**AISPI Edizioni, 2018
Roma**

Biblioteca
AISPI
de Lenguas
y Literaturas Hispánicas

Todas las contribuciones del presente volumen han sido sometidas a evaluación por pares.

Comité científico

- Alberto Blecua
- Maria Vittoria Calvi
- Federica Cappelli
- Maria Teresa Cattaneo
- Felice Gambin
- Luis García Montero
- Veronica Orazi
- Emilia Perassi

Corrección y maquetación

- Marta Jiménez Serrano

Diseño

- Jorge García Valcárcel

ÍNDICE

Introducción pp. 9-12

Maria Rosso, Felice Gambin, Giuliana Calabrese, Simone Cattaneo

I. Redes literarias: viajes y lugares de memorias

Gabriele Morelli – pp. 19-48

Vicente Huidobro y Juan Gris en la vanguardia española

Elide Pittarello – pp. 49-86

Pintura y memoria en la novela española contemporánea

II. De los libros de caballerías al Quijote

Anna Bognolo – pp. 91-106

Reti di libri, libri in rete. *Libros de caballerías* tra Italia e Spagna

Stefano Neri – pp. 107-125

Lettori italiani di *libros de caballerías*: note manoscritte in una copia dell'*Amadís de Gaula*

Giulia Tomasi – pp. 127-145

Irradiaciones del mundo cortesano en los libros de caballerías: la magia como motivo lúdico, festivo y teatral

Stefania Trujillo – pp. 147-156

Il motivo del cervo e la fonte nei romanzi cavallereschi di Feliciano de Silva

Stefano Bazzaco – pp. 157-173

El caso de *Leandro el Bel*, sobre la dudosa autoría de un libro de caballerías

Anne-Marie Lievens – pp. 175-207

De Venecia a Viena. Estrategias del discurso histórico: la *Vita del Potentissimo, e Christianiss. Imperatore Ferdinando Primo* (1565) de Ulloa. Datos inéditos

Rosalina Nigro – pp. 209-219

Miguel de Cervantes e Napoli tra esperienza di vita e narrazione letteraria

Pina Rosa Piras – pp. 221-227

Reti cervantine inedite: *Don Chisciotte*, II, 72 e la *Información en Argel*

Paola Laura Gorla – pp. 229-243

Giorgio Agamben lector del *Quijote*

Marcial Rubio Áñez – pp. 245-254

Sobre el difícil arte de intercalar *novelle*: Alemán y Cervantes

Guillermo Carrascón – pp. 255-272

Lope y Bandello, entre libertad y censura

Oana Andrea Sambrian – pp. 273-288

El concepto de nobleza en dos comedias del Siglo de Oro español: *Más pesa el rey que la sangre* y *El acomodado don Domingo de don Blas*

Andrea Zinato – pp. 289-309

Poesía y cultura literaria en el Ghetto de Venecia (s. XVII): Jacob Uziel, Sara Copio Sullam, Ansaldo Cebà, Gabriele Zinani

III. Del siglo XIX a la contemporaneidad

Esther Ferrer – pp. 313-332

Conceptos impresionistas, mancha, luz y color en el paisaje italiano del mar de Ignacio Pinazo

Donatella Siviero – pp. 333-353

L'irradiazione delle culture e letterature europee nella Spagna di fine Ottocento: la "rete lenta" della corrispondenza giornalistica

Laura Giaccio – pp. 355-366

Viajeros españoles como mediadores culturales entre Argentina y España a principios del siglo XX

Ida Grasso – pp. 367-386

Nelle reti del macrotesto lirico Convergenze e differenze tra *Páginas escogidas* e *Poesías completas* di Antonio Machado

Alberto Maffini – pp. 387-398

Una red de antiguas amistades: *Álbum*

Michela Craveri – pp. 399-413

Miguel Marsicovétere y la renovación del teatro guatemalteco

Barbara Greco – pp. 415-425

Per un primo approccio all'antifavolistica moderna di Max Aub: *Manuscrito cuervo*

Giulia Tosolini – pp. 427-436

Per una memoria storica al femminile: Mercè Rodoreda e le sue donne

Francesca Crippa y Benedetta Belloni – pp. 437-449

Il patrimonio del fondo Gasparetti dell'Università Cattolica di Milano e l'importanza della sua eredità culturale per l'ispanismo italiano

Maria Teresa De Pieri – pp. 451-466

Lo scrittore e l'eretico: la Spagna del XVI secolo ne *El hereje* di Miguel Delibes

Antonio Candeloro – pp. 467-484

Redes intertextuales: la vivencia de los clásicos (ingleses y españoles) en *Así empieza lo malo* de Javier Marías

Valeria Cavazzino – pp. 485-505

Storie di finzione tra invenzione e memoria. *En nombre de Franco* di Arcadi Espada ed *El impostor* di Javier Cercas

Silvia Monti – pp. 507-522

Convergenze culturali nel teatro di Angélica Liddell

Raffaella Odicino – pp. 523-541

“Ho mesclado palabras italianas, castigianas y sardas”. La lengua del recuerdo en *Oltremare* y *Vincendo l'ombra* de Mariangela Sedda

Sonia Bailini – pp. 543-559

Español y dialecto en la escritura de Laura Pariani: entre expresión identitaria y exigencia estilística

Giuseppina Notaro – pp. 561-569

“Creer” y “crear”: confluente e interazioni tra realtà e finzione in *Contra la juventud* di Pablo d'Ors

Anamaría González Luna – pp. 571-586

La frontera mexicana entre crónica periodística y narrativa de ficción

Lope y Bandello, entre libertad y censura

Guillermo Carrascón

Università degli Studi di Torino

Como han venido observando en los últimos años varios estudiosos (Bermúdez 2016; Berruezo 2012; Carrascón 2013, 2014, 2015, 2016, 2017; González Ramírez 2013; Muñoz Sánchez 2011, 2013a, 2013b; Resta 2013a, 2013b, 2014, 2016; Resta y González Ramírez 2014, 2016)¹ a lo largo de su carrera creativa, entre 1590 y 1632 Lope de Vega convierte en comedias más de cuarenta *novelle* provenientes de diversas colecciones italianas, en particular, aunque no sólo, del *Decamerón* de Boccaccio, los *Ecathommiti* de Giraldi Cinzio y las *Novelle* de Bandello. Como es bien sabido, de este último autor habían sido publicadas en español catorce novelas (Bandello 1589a)² traducidas a partir de las versiones francesas que Boaiustau y Belleforest (Bandello 1559a, 1559b, 1560a) empezaron a lanzar al mercado con sus dos tomitos independientes, en seguida reunidos en las *XVIII histoires tragiques*, primera entrega de una serie de siete volúmenes que llevó a cabo Belleforest, destinada a conocer un notable éxito editorial. Esta adaptación a la cultura francesa de la obra del dominico de Castelnovo Scrvia fue ya realizada con una fuerte intención axiológica censoria, sobre la que sin embargo todavía se había de intervenir, en ámbito español,

¹ Sin olvidar, por supuesto, los estudios clásicos de Menéndez Pelayo, Bourland o Gasparetti.

² La primera edición tuvo una reimpresión con el mismo año en cubierta pero a costa de Claudio Curlet (Bandello 1989b) y otras dos ediciones en 1596 y 1603.

como declaraba el traductor Vicente de Millis, “añidiendo o quitando cosas superfluas y que en español no son tan honestas como debiera, atento a que la francesa tiene algunas solturas que acá no suenan bien” (1589; Carrascón 2014). El resultado de estas intervenciones posttridentinas (Rabell 2003), orientadas a recuperar la imagen, moralmente desacreditada, de un género –en los dos sentidos del término, literario y comercial– de tanta –o quizá más– potencialidad económica como didáctica, fue que la imagen de Bandello que se difundió en España no menos que en Inglaterra o en Francia, era la que habían construido sus traductores franceses: un Bandello trágico y fuertemente moralizado, que en parte se iba a difundir también en Italia, con notable coincidencia cronológica, a consecuencia de la reedición parcial de las *Novelle* bandelianas por parte de Ascanio Centorio degli Ortensi (Bandello 1560b; Loi 2016) y la sucesiva reedición, quizá todavía más censurada, llevada a cabo por el personaje fascinante³ que fue Alfonso de Ulloa (Bandello 1566; Lievens 2002; Capra 2007).

Contrariamente a lo que a veces se ha afirmado, las ya citadas, recientes y atentas indagaciones en un terreno que desde Gasparetti (1930, 1939), y quitando aportaciones loables como por ejemplo D’Antuono (1983), había permanecido un poco en sombra, ofrecen bastantes motivos para afirmar que Lope conoció y leyó a los *novellieri* directamente en sus originales italianos. Esto está claro por lo que se refiere a Bandello aunque no fuera más que porque solo cuatro de las diecisiete novelas del italiano que llevó Lope al teatro habían sido traducidas al español, y aun esas cuatro adaptaciones, si bien siguen en parte la traducción española (Leighton 1956) presentan indicios de que Lope conociese y eventualmente manejase la versión original, junto con otras posibles fuentes. Es un asunto del que no podemos ocuparnos aquí por falta de espacio pero al que vale la pena dedicar algún estudio, pues el aspecto que podemos denominar, con término tradicional, de las fuentes de las comedias me parece no sólo revelador para la mejor comprensión de la técnica dramática de Lope, sino siempre abierto a nuevas exploraciones⁴.

³ En el congreso de la AISPI (2015) en el que se presentó la primera versión de este trabajo, Anne Marie Lievens leyó una interesante comunicación sobre la figura de este importante mediador cultural.

⁴ Es significativo al respecto el caso de *Castelvines y Monteses*, adaptación de la *Novella* de

De hecho Lope no sólo conocía los textos italianos, sino que en ocasiones seguía fielmente la novela que adoptaba como hipotexto, no solo al pie de la letra, como he señalado ya en un artículo respecto al *Perseguido* (Carrascón 2016), sino como veremos en un momento, en la disposición diegética y actancial y en buena medida en el aspecto que me interesa ahora: el espíritu burlón, profano y no poco irreverente que caracterizaba las “enormi e disoneste novelle” de Bandello.

Para ilustrar esta propuesta me voy a basar en la comparación de *El castigo del discreto* (1598-1601; Morley, Bruerton 1969: 300-01)⁵ y *La viuda valenciana* (1599-1600, según Ferrer 1999) con sus hipotextos bandelianos, respectivamente las novelas trigésimoquinta de la primera parte y vigésimoquinta de la cuarta. Con el *caveat* de que el orden en el que he enunciado las obras de Lope no tiene porqué corresponder al orden cronológico real de composición, orden que con lo que hoy sabemos, no es fácil reconstruir, pero que es irrelevante para nuestros intereses, al tratarse de un periodo de tiempo muy breve.

Me permito bosquejar primero unas rápidas consideraciones sobre los motivos por los que he elegido estas comedias en particular. Se colocan ambas, atendiendo a lo que se ha podido establecer sobre sus respectivas fechas de composición, en un periodo bastante restringido y a la vez significativo de la labor de Lope, o sea el de los cuatro años que van de 1598 a 1601. Un periodo muy breve en el que además se incluye el año corto, del 5 de mayo de 1598 al 17 de abril del año siguiente, durante el que estuvo en vigor la

Bandello II, 9, *La sfortunata morte di due infelicissimi amanti che l'uno di veleno e l'altro di dolore morirono, con varii accidenti*, que Lope llevará al teatro solo a través de sorprendentes mediaciones, pues como indica Scammacca del Murgo (2015) en un artículo reciente, hay buenos motivos para pensar que la comedia española se escribió sobre el modelo del drama shakespeariano del mismo origen, *Romeo and Juliet*.

⁵ Podemos restringir aún más este periodo considerando que la prohibición de las comedias estuvo en vigor desde el 6 de noviembre de 1597 hasta el 17 de abril de 1599 y Oleza (2001) y concluir que ambas comedias se sitúan alrededor del cambio de siglo, de mediados de 1599 (y creo que Ferrer Valls tiene razón al atribuir a este año la viuda valenciana) a principios de 1601, pues la capital, que en *El castigo del discreto* está aun en Madrid se mudó a las riveras del Pisuerga el 11 de enero de ese año. Con los diversos datos históricos que se pueden ver resumidos en Morley, Bruerton 1969: 300-01 es plausible que también esta obra esté escrita entre el 17 de abril de 1599 y el 11 de enero de 1601, un periodo de poco más de un año y medio.

famosa prohibición “para siempre” de las comedias que había ordenado Felipe II y que a su hijo le faltó tiempo para abrogar, dando origen a un momento de euforia entre la gente de teatro (Oleza 1995). En tal periodo, Lope, que, recordémoslo, en 1595 había vuelto a Madrid desde Alba de Tormes después de varios años de ausencia y relativa tranquilidad provincial, se demuestra más prolífico que nunca, pues es posible que haya escrito más de sesenta comedias, según las cuentas que se pueden echar fácilmente a partir de las tablas cronológicas de Morley y Bruerton (1969: 591-93). Estos son años en los que, en perspectiva externa, la práctica teatral de Lope se está estableciendo como norma indiscutida en la capital: a sus 30 años, el poeta y prolífico autor de versos venales para las tablas está surtiendo de comedias los seis corrales madrileños, sin contar las solicitudes que le lleguen de fuera, y con todo ello está afirmando un modelo dramático y una personal supremacía para “alzarse con” ese monopolio de la escena de cuyo robo le va a acusar Cervantes unos tres lustros más tarde en el famoso prólogo de sus *Ocho comedias*. Son los años en los que, con este extraordinario esfuerzo creativo, la propuesta teatral de un Lope “en la cresta de la ola” (Oleza 1995: 85), alcanza, en perspectiva interna y a parecer de numerosos críticos, su madurez.

Según una hipótesis que ya he expuesto anteriormente, y que creo que es intuitivamente bastante obvia, Lope se sirve con mayor intensidad de los argumentos “prefabricados” que le proporcionan distintas fuentes, entre las cuales los *novellieri* cuentan no poco, cuando debe mantener un ritmo de producción elevado. Junto a las comedias de Bandello que pasaré en seguida a considerar, el número de comedias basadas en las trazas que le ofrecen sobre todo el *Decamerón*, las cuatro partes de *Novelle* de Bandello y los *Ecathommiti* de Giraldo Cinzio podría llegar a ser de hasta dieciséis aunque sólo tres están fechadas con seguridad dentro de este límite tan estrecho. Son años todavía de relativo empuje juvenil en los que Lope al final de sus treinta se está reponiendo del destierro, del desacuerdo con el de Alba, de las muertes familiares que lo han dejado de golpe viudo y sin descendencia, del proceso de amancebamiento con Antonia Trillo, y de vuelta en la Corte, comienza una nueva etapa quizá presidida por un cierto espíritu de borrón y cuenta nueva: nuevo matrimonio con Juana de Guardo, nuevas aventuras con Micaela de Luján y decidida apuesta por el teatro como *modus vivendi*.

Las historias bandelianas en las que se basan las comedias elegidas para este estudio tienen algunas características en común: en primer lugar se prestan con facilidad a los finales felices a los que propende la fórmula de la comedia nueva, pues aunque no lo tienen en las versiones novelísticas, las historias de amor desenfadadas y libres que constituyen el núcleo diegético de las novelas se pueden transformar a poca costa, como se verá, en historias con boda final – aunque ciertamente hay que decir que para quien no tuvo reparos en hacer de la historia de los amantes de Verona una comedia con un vodevilesco final feliz, no había obstáculos insuperables en tal sentido. En segundo término, ambas presentan un esquema actancial sencillo con muy pocos personajes centrales y una línea de acción clara y simple. En fin, plantean historias de amores que presentan ingredientes transgresivos bastante fuertes por su condición extraconyugal, cosa más propia, a decir verdad, de la novela renacentista italiana que de la comedia, pero menos insólita en el primer Lope de lo que la fórmula madura de la comedia seicentescas da a entender. En ambos casos Lope mantiene casi íntegro el esquema de personajes del modelo, aunque añade otros varios para completar las necesidades dramáticas, y mantiene también la línea diegética de la novela que adapta, sobre la cual sin supresiones ni modificaciones de importancia se limita a añadir nuevos elementos con una técnica muy parecida a la de la *amplificatio* o para ser más precisos a la *dilatatio materiae*: para cada novela completa el argumento con el contorno de personajes, complicaciones, y acciones secundarias, a veces recavándolos de pequeños detalles ya presentes en el texto narrativo que por su experiencia dramática ya sabe que van a hacer funcionar la historia sobre las tablas.

Si tomamos en consideración en primer lugar el caso de la más festiva, la más famosa, y quizá también la más transgresiva (Rodríguez 2012: 342) de las tres comedias, *La viuda valenciana*, es fácil encontrar en seguida un ejemplo del tipo de fenómenos de *amplificatio* a los que aludo: la *novella* de Bandello presenta al personaje principal como “una ricca, nobile e forte bella gentildonna rimasa vedova” (1952: 785), por lo que no nos extraña nada cuando el narrador (Berardino Gentili da Barletta) nos informa de que “una buona turba di gentiluomini se le posero dietro per far l’amore con lei, chi per godere quelle sue vaghe bellezze, e chi per averla per mo-

glie, ma il tutto era indarno” (Bandello 1952: 786). No me parece descabellado proponer la hipótesis de que esta caterva de gentilhombres son los que Lope traduce en escena con los personajes de Lisandro, Valerio y Otón, los tres ridículos pretendientes de la viuda valenciana que acechan la casa de Leonarda. Por lo demás esta comedia es de las dos la que en menor medida multiplica el pequeño número de personajes que caracteriza tanto esta novela de Bandello como la otra que estamos considerando. Un cotejo rápido nos da un número bastante parecido: en la obra narrativa los personajes dignos de mención son cuatro, los dos amantes protagonistas y la pareja de criados de la viuda. A estos Lope añade solo un tío de la joven, un inevitable criado para el galán y los tres pretendientes ridículos aludidos. Un record de parquedad si se compara con casos como el de *Los bandos de Sena* (de la misma época, *grosso modo*, puede corresponder a los años 1597-1603, según Morley y Bruerton 1969: 288) que a los cuatro personajes principales de su hipotexto novelístico suma ya otros ocho, entre los cuales dos con papeles de importante protagonismo, o con nuestra segunda comedia, *El castigo del discreto*, que a los siempre cuatro personajes de la novela añade otros doce de un cierto relieve.

Pero volviendo a *La viuda valenciana*, de cuya relación intertextual con el texto bandeliano se ha llegado a dudar sorprendentemente en autorizadas sedes críticas, la *amplificatio* no se limita a aspectos estructurales o macrotextuales como la citada creación de personajes a partir de sucintas indicaciones del texto: en otros casos una simple frase de Bandello sirve de base y punto de partida para todo un interesante y divertido excursus textual, como se puede ver en el ejemplo siguiente. Describiendo el rechazo que su viuda siente por el matrimonio, Bandello (1952 II: 787; cursiva mía) se limita a referir que a la mujer “non le pareva di tentar la fortuna, dubitando di non incappare in qualche marito fastidioso, geloso e sospettoso, di quelli *che sono il giuoco de la contrada e la tribulazione de la casa, che le facesse poi mala compagnia*”. Esta frase sirve a Lope para llevar a cabo una ilustración escénica poniendo en boca de su viuda Leonarda una divertida descripción del prototipo de marido ridículo y pesado, una obra maestra que, recitada por Mariana Vaca, “única en entender los versos” (Vega 1620: 101r) –es decir, en darles el tono justo– podía convertirse en un éxito de comicidad:

No, sino venga un mancebo
destos de ahora de alcorza
con el sombrero a orza,
pluma corta, cordón nuevo,
cuello abierto, muy parejo,
puños a lo veneciano,
lo de fuera limpio y sano,
lo de dentro sucio y viejo,
botas justas sin podellas
descalzar en todo un mes,
las calzas hasta los pies,
el bigote a las estrellas,
jaboncillos y copete,
cadena falsa que asombre,
guantes de ámbar y grande hombre
de un soneto y un billete,
y con sus manos lavadas
los tres mil de renta pesque,
con que un poco se refresque
entre sábanas delgadas,
y pasados ocho días,
se vaya a ver forasteras,
o en amistades primeras
vuelva a deshacer las mías.
Vendrá tarde; yo estaré
celosa, dará mi hacienda,
comenzará la contienda
desto de si fue o no fue.
Yo esconderé y él dará,
buscará deudas por mí,
entrará justicia aquí,
voces y aun coces habrá.
No habrá noche, no habrá día
que la casa no alborote:
“¡Daca la carta de dote!”
“¡Soltad la hacienda, que es mía!”
“¡Entrad en esta escritura!”
“¡No quiero!” “¡Ah! ¿sí? ¿No queréis?”
¡Yo os haré, infame, que entréis,
si el brío de ahora os dura!”

Y que mientras más me postro
me haga muy más apriesa
de dos títulos condesa:
Cocentaina y Puñoenrostro.
Yo he dicho.
Lu. Acabado has
como oración en latín.
(Vega 1620: 102vb-03ra; 1967: 54-55)

Más allá de estos ejemplos microtextuales, vamos a intentar darle un *apropche* sistemático a la comparación entre el texto dramático y su fuente narrativa. A nivel diegético la *novella* de Bandello es perfectamente lineal: una viuda joven y rica, decidida a no volver a contraer matrimonio para evitar el riesgo anejo a un posible marido pesado y enfadoso, pero deseosa también de no desperdiciar los años de juventud que aún le quedan, ve a un apuesto gentilhombre que la complace no sólo por su prestancia física, pues “era molto bello, forte virtuoso e ricco e di ottimi costumi dotato [...] il più gentile e più aggraziato giovane” (Bandello 1952, II: 787). Dispuesta a no dejarlo escapar, pero sin casarse y a la vez sin poner en entredicho su fama, urde un plan por el que conseguirá “godere il suo giovane, senza essere di lui consociuta né vista” (1952 II: 789): a través de su fiel criado lo convence de que se deje llevar con los ojos tapados hasta la alcoba de la viuda, donde con las condiciones de que el amante no intente de ninguna forma averiguar la identidad de su amada y de que no cuente a nadie su (a)ventura amorosa se instaura entre viuda y galán una relación nocturna y secreta que “duró unos siete años y medio con grandísimo placer de los amantes, durante lo cuales el joven se tenía por el más feliz y alegre amante que nunca hubiese existido” (1952 II: 793; traducción mía). Tras este sumario, el fraile cierra la historia en pocas líneas, sin más incidentes ni peripecias, informando al lector de que tras este lapso de feliz disfrute de la relación secreta “la malvagia fortuna” pone fin a un amor tan bien gobernado, pues el gentilhombre muere de unas fiebres malignas.

Sobre tan parca propuesta narrativa, más rica a decir verdad por lo que atañe a la presentación de los personajes que por lo que se refiere al desarrollo de la historia más allá de la preparación y presentación del primer encuentro entre la viuda y el galán, Lope pergeña una traza típica de comedia

urbana de capa y espada donde la relación entre dama y galán se complica, sobre todo, a partir de los pretendientes presentes –que con sus varios expedientes cómicos para cortejar a la desdenosa viuda y para descubrir a un imaginado amante secreto son el soporte de una verdadera acción secundaria⁶– y con uno ausente, pues a estos tres hidalgos valencianos, añade un joven y brillante secretario que desde la Corte pretende a Leonarda, y que por la descripción que de él se hace podría confundirse con un ufano, exagerado y autoirónico retrato de Lope, flamante secretario llegado a Valencia desde la capital para las bodas reales⁷:

No le aventajan en la sangre el godo,
ni en gentilezas de mancebo tierno
el mismo Adonis, Píramo y Narciso,
ni el más discreto en discreción y aviso.
Como el Gallego escribe, tañe y danza
como otro Julio, y porque más le alabe,
de retratar como Guzmán alcanza
aquella parte que a milagro sabe;
esgrime como el célebre Carranza,
su oficio es secretario del más grave

⁶ El recurso de las escenas entre costumbrismo y capa y espada alrededor de estos grupos de hidalgos jóvenes, auténticos gamberros del siglo XVI, está en el repertorio de Lope ya desde mucho antes: compárense las escenas de nuestra comedia que giran sobre Valerio, Otón y Lisandro con las equivalentes de otra comedia no menos brillante, si aún más inmoral y desenfadada, de unos diez años antes, como es *Las ferias de Madrid* (1585-88, según Morley y Bruerton 1969: 244-45). Para un análisis brillante de los mecanismos de la comicidad de esta obra (y no sólo) el mejor estudio sigue siendo el de Ferrer (1999).

⁷ “1599 - En febrero la Corte se dirige al reino de Valencia para recibir a la archiduquesa Margarita de Austria (casada por poder, en Ferrara, con Felipe III) y al duque Alberto (que iba a contraer enlace con la infanta Isabel Clara Eugenia). El marqués de Sarria figura en el séquito real y Lope lo acompaña [como secretario]. En Denia se celebran grandes fiestas (11-16 de febrero), que Lope relató en verso: *Fiestas de Denia*. Las fiestas continúan luego en Valencia, donde el día 23 Lope participa en una mascarada teatral ante Su Majestad (hace el papel de Carnaval) y donde compone y hace representar las *Bodas entre el Alma y el Amor divino*” (Auladell). Lope tendría este viaje fresco todavía en la memoria, como parecen dedicar algunas menciones a la geografía urbana de la ciudad del Turia, cuando escribió su adaptación bandeliana para algún autor, probablemente Pedro de Morales, segundo marido de Mariana Vaca, que quizá tuviera intención de presentarla en Valencia, pues el “ver” la propia ciudad representada en la comedia y mencionada en el título era una atracción para el público.

Príncipe de la Corte, donde vive
con gallarda opinión.
(Vega 1620: 113v-14r; 1967: 130-31)

Lo que mantiene el drama de la *novella*, por tanto, es el sucinto episodio central, cuya fuente a veces se ha querido ver en la leyenda de Cupido y Psique citada por el mismo Lope (Vega 1620: 114v; 1967: 25, 134): en una función religiosa, una viuda joven, hasta ese momento reacia a volverse a casar, no obstante las insistencias de su entorno, ve un joven tan hermoso que hacer el amor con él se convierte en necesidad imperiosa, mientras persiste en ella el deseo de evitar el matrimonio. Llena de audacia y de medios y con la complicidad de dos criados fieles, la viuda se las apaña para, como dijo Ferrer (1999), nadar y guardar la ropa, es decir: reproducir la estratagemma de su precedente bandeliano y concertar algunas citas en las que pueda encontrarse con el joven y gozar con él, sin que este la vea y por tanto sin poner en peligro su honor. Pero por más que el tono sea libre y desenfadado y no falten las alusiones sexuales más o menos explícitas, la España del XVI no deja de ser lo que es y cuando, añadiendo un elemento, este sí proveniente del antiguo mito, el amante consigue descubrir la identidad de la viuda, intervienen los custodios del honor que no pueden faltar en la comedia, es decir el viejo tío de Leonarda, y el desenlace, en vez de la catástrofe de la historia clásica, se encarrila hacia el tópico final feliz en boda propio de la fórmula, a punto de madurar, de la comedia nueva. Junto con rivales, tutores y criados, lances de espada y enredos añadidos, con el cambio del final demasiado realista de Bandello (según el que después de siete años de relaciones apacibles y escondidas, el galán moría de unas fiebres perniciosas) por un oportuno conjunto de matrimonios, se completa la adaptación de la materia diegética novelística a las exigencias del incipiente código dramático aurisecular.

No muy distinto es el tratamiento al que se somete en *El castigo del discreto*, una *novella* irreverente y escatológica –de las que tanto complacían a Bandello y tan mala fama le procuraron– sobre el “nuovo modo di castigar la moglie ritrovato da un gentiluomo veneziano”, cuya simple historia se resume así: Cassandra, mujer casada con el rico patricio Pancrati, acude a escuchar lo sermones de cuaresma que imparte en Venecia un hermoso

fraile predicador, el maestro Sisto di Vinegia, y tanto la conmueve la oratoria sacra del buen señor que se enamora de él como una tonta. No sólo, sino que inducida por los gestos y miradas del homilista, que ella interpreta erróneamente como si le estuviesen exclusivamente dedicados, se convence de que su ferviente amor se ve correspondido por el religioso. Se decide por tanto a enviarle una cartita por medio de su sierva Biga, pero esta es por casualidad interceptada por Pancrati el marido. Para no poner su reputación en berlina dando pábulo a cotilleos, este traza un plan por el que responde a su mujer como si fuese el fraile cortejado, accediendo a encontrarse con ella en cuanto termine su retiro cuaresmal. Llegado el momento, Pancrati finge ausentarse de la ciudad por una noche, circunstancia que Cassandra aprovecha para convocar a su supuesto amante. En realidad quien acude a la cita galante es el marido, que se ha procurado oportunamente un potente laxante con cuyos efectos dará a la mujer el castigo secreto que había concebido. No contento con esto, al día siguiente invita a comer a casa al maestro Sisto quien, ignaro de todo lo sucedido, ante las invectivas con las que Cassandra lo acomete cada vez que el marido, aposta, los deja solos, huye despavorido y convencido de que la pobre mujer está completamente ida del sagrario.

De todo ello hace puntual uso Lope, adobándolo con las habituales complicaciones de triángulos amorosos, para su comedia, en la que hasta el título, *El castigo del discreto*, parece un resumen del citado “modo di castigar la moglie ritrovato da un gentiluomo”. Pervive el nombre de la mujer, Casandra, aunque Lope no la presenta, como hacía su modelo, como una tonta vanidosa (“donna assai bella, grasseta e piacevole, ma di poca levatura [...] si teneva la più avventurata che fosse in Vinegia, veggendo che le sue bellezze, che ella stimava le più belle del mondo, piacevano a un santo uomo” (Bandello 1952 I: 434, 437)) cosa contraria a la práctica lopianiana, sino como una mujer llena de “virtud y valor” (v. 471; Vega 2008 [1617]: 233). Más fielmente mantiene Lope la caracterización del marido, Ricardo que, como Pancrati, se precia de su honor y de la fidelidad de su mujer, pero a la vez corteja damas solteras, permitiéndose a sí mismo lo que no tolera en la esposa —plenamente de acuerdo, como bien se sabe, con las convenciones sociales de la época y no sólo de aquella—, y que, como su modelo italiano, opta por un castigo que no publique una deshonra que, en realidad, está solo en los deseos de su mujer, pues no llegará a cumplirse ni Casandra

conseguirá tampoco en la comedia llevar a cabo sus planes. La traza de la acción principal también se mantiene en lo esencial, pero Lope no puede mantener a un fraile en el papel tan desairado en el que le había puesto Bandello y lo sustituye con un galán forastero, Felisardo, recién llegado de Sevilla a Madrid con su criado Roberto y que providencialmente interviene en una riña para salvar a Ricardo de la agresión de los tres pretendientes de Hipólita, la dama que Ricardo, a pesar de ser casado, corteja. A esta modificación del objeto del deseo de Casandra tiene que seguir la modificación de la modalidad de enamoramiento, que en la comedia Lope fía al eficaz e inverosímil tópico del “amor de oídas”, plenamente aceptado por el código teatral: al contar Ricardo a su mujer del forastero que le ha salvado en tan peligroso lance, lo describe con tanta admiración y tan encendidos elogios que Casandra no necesita más que verle una vez para enamorarse perdidamente de él y comenzar a escribirle mensajes amorosos. En este caso, como es típico del enredo de la comedia, el mensaje destinado a Felisardo llegará a las manos del marido por un error de su criado Pinabel, un buen gracioso con el que Lope ha sustituido a la sierva Biga de la *novella*, pero en lo fundamental también se mantiene el dispositivo diegético original: el marido intercepta la misiva de amor enviada por su mujer por medio de un sirviente al hombre que ama y así mientras el verdadero destinatario permanece a oscuras del amor que ha suscitado, el marido puede preparar su discreto castigo, fingiendo una ausencia que propicie por parte de su mujer el establecimiento de la cita galante con quien ella cree que es Felisardo, pero en realidad es Ricardo, que sin usar los procedimientos excesivamente excrementicios de Bandello, demasiado soeces para una escena de comedia, castiga físicamente a su mujer con una buena paliza, mientras el criado Pinabel, haciéndose pasar por Roberto, el criado de Felisardo, propina el mismo tratamiento a la criada de Casandra. Se mantiene por fin también la escena final en la que al día siguiente Ricardo invita a comer a Felisardo, presunto “amante” de la noche anterior, y este tiene que soportar en los momentos en los que Ricardo finge tenerse que ausentar de la sala, las furiosas recriminaciones, incomprensibles para él, de la ofendida Casandra. En la práctica, Lope mantiene íntegra, con pocas variaciones impuestas por el código axiológico, la línea argumental de su modelo narrativo, limitándose para llevarla a escena a añadir un enredo que se trama alrededor de la figura

de Hipólita. A la que en la *novella* de Bandello no se alude más que como “una buona donna amica sua” (del marido Pancrati; 1952 I: 437), dando a entender con pocas pinceladas qué tipo de amistad es el que hay entre ellos y por tanto la poca decencia del marido, Lope la dota de presencia escénica y un mínimo de personalidad como segunda dama y rival de Casandra y la convierte así en el eje de toda la acción secundaria: por ella disputan varios caballeros con Felisardo y con Ricardo y alrededor de las varias triangulaciones amorosas que se subsiguen se crean los duelos, los enredos y los diálogos equívocos (“siempre el hablar equívoco ha tenido / y aquella incertidumbre anfibológica / gran lugar en el vulgo, porque piensa / que él solo entiende lo que el otro dice” afirma Lope en los versos 323-26 del *Arte nuevo*) que constituyen el adorno de la comedia de capa y espada.

Lo que hace Lope al adaptar estas historias, ni trágicas ni ejemplares, es poner de pie en el escenario al más típico Bandello, con un manejo de la comicidad y del enredo que ya posee plenamente, expandiendo algunos de los rasgos de absoluto desenfado y despreocupación, de comicidad incluso corporal y erótica, que caracterizan al dominico y que no eran ciertamente los que salían mejor representados en las elecciones axiológicamente ortodoxas de sus traductores franceses, españoles e ingleses, sino más bien todo lo contrario. Pero a la vez, aunque no parece imposible sostener que el dramaturgo madrileño haya devuelto al *novelliere* italiano buena parte del desenfado y de la *joie de vivre* que caracterizaban el género narrativo breve italiano, por contraposición a sus versiones de más acá de los Alpes, al llevar a cabo sus traducciones translingüísticas y transmésicas, condicionada como estaba la comedia nueva por las exigencias del público, de la cultura y de la época, Lope –o quizá más bien su propuesta teatral– están aplicando a su modo una forma de censura que suaviza las aristas más vivas, erotismo y anticlericalismo, de la narrativa breve italiana. No acaso dos de sus pocas tragedias, *El mayordomo de la Duquesa de Amalfi* y *El castigo sin venganza*, están también basadas precisamente, como es bien sabido, en Bandello (al menos parcialmente), y a pesar de las consideraciones famosas del prólogo de *Las fortunas de Diana* (Vega 1621: 59r), en donde Lope sostenía, refiriéndose al título de la traducción española de las *Novelle* del dominico, que las novelas “podrían ser ejemplares como algunas de las historias trágicas de Vandelo”. De hecho no por casualidad Lope sabía mejor que nadie lo

poco ejemplares que eran buena parte de las novelas del obispo de Agen. A través de sus adaptaciones dramáticas el madrileño demuestra lo muy bien que conocía el espíritu mundano que recorre como un trasgo burlón y profano las novelle de Bandello y cómo podía aprovecharlo sometiéndolo a la vez a las riendas de las convenciones ideológicas y sociales de la España postridentina.

Bibliografía citada

- AULADELL, Miguel Ángel, “El autor. Cronología”, *Portal Lope de Vega*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [10/06/2016] <http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/Lope/cronologia.shtml>
- BANDELLO, Matteo (1554), *La prima, La seconda y La terza parte de le novelle del Bandello*, Lucca, Busdrago.
- (1559a), *Histoires tragiques*, trad. Pierre Boaistuau, Paris, Robinot/Prévost/Sertenas.
- (1559b), *Histoires tragiques*, trad. François de Belleforest, Paris, Robinot/Prévost/ Sertenas.
- (1560a), *XVIII histoires tragiques extraictes des oeuvres italiennes de Bandel*, trad. Pierre Boaistuau y François de Belleforest, París, [s.e.].
- (1560b). *Il primo, Il secondo e Il terzo volume delle novelle del Bandello nuovamente ristampato, e con diligenza corretto. Con una aggiunta d’alcuni sensi morali dal s. Ascanio Centorio de gli Hortensii à ciascuna novella fatti*, Milano, Giovann’Antonio de gli Antonii y fratelli da Meda.
- (1566), *Il primo, Il secondo e Il terzo volume delle nouvelle nouamente corretto, et illustrato dal sig. Alfonso Vllloa. Con una aggiunta d’alcuni sensi morali dels. Ascanio Centorio de gli Hortensi a ciascuna nouella fatti*, Venecia, Camillo Franceschini.
- (1573), *La quarta parte de le novelle del Bandello nuovamente composte né per l’adietro date in luce*, Lión, Alessandro Marsilij y Pietro Roussino [Pierre Roussin].
- (1589a), *Historias trágicas exemplares / sacadas de las obras de Vandello Veronés / nuevamente traducidas de las que en lengua francesa adornaron Pierres Bouistau y Francisco de Belleforest*, trad. Vicente de Millis Godínez, Salamanca, Pedro Lasso y Juan de Millis Godínez.

- (1589b), *Historias trágicas exemplares sacadas de las obras del Bandello Veronés. Nuevamente traducidas de las que en lengua francesa adornaron Pierre Bouistau y Francisco de Belleforest*, trad. de Vicente de Millis Godínez, Salamanca, Pedro Lasso y Claudio Curlet.
- (1596), *Historias trágicas exemplares sacadas de las obras del Bandello Veronés. Nuevamente traducidas de las que en lengua francesa adornaron Pierre Bouistau y Francisco de Belleforest*, trad. de Vicente de Millis Godínez, Madrid, Pedro Madrigal y Claudio Curlet.
- (1603), *Historias trágicas exemplares sacadas de las obras del Bandello Veronés. Nuevamente traducidas de las que en lengua francesa adornaron Pierre Bouistau y Francisco de Belleforest*, trad. de Vicente de Millis Godínez, Valladolid, Lorenzo de Ayala y Miguel Martínez.
- (1952), *Tutte le opere*, ed. Francesco Flora, 3ª ed., Milano, Arnoldo Mondadori, 2 vol.
- BERRUEZO, Diana (2012), “*Il Novellino* de Masuccio Salernitano en algunas comedias de Lope y Calderón”, *La tinta en la clepsidra, Fuentes, historia y tradición en la literatura hispánica*, eds. Sònia Boadas; Félix Ernesto Chávez; Daniel García Vicens. Barcelona, PPU: 139-49.
- CAPRA, Daniela (2007), “Francisco Delicado, Alonso de Ulloa y la *Introduction a la lengua española*”, *Artifara*, 7 Monographica, [10/06/2016] <<http://www.artifara.unito.it/Nuova%20serie/Artifara-n--7-/Monographica/default.aspx?oid=293&coalias=>>
- CARRASCÓN, Guillermo (2017), “Bandello en el taller dramático de Lope”, *Actas del X congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Venecia Ca’ Foscari, 14-18 de julio de 2014, eds. María del Valle Ojeda Calvo; Florencio del Barrio de la Rosa. Venezia, Ca’ Foscari: 441-451.
- (2016), “Otra vez sobre Lope y Bandello”, *Hispanismos del mundo. Diálogos y debates en (y desde) el Sur*, coord. Leonardo Funes. Buenos Aires, Miño y Dávila, Anexo digital, Sección II: 47-56.
- (2015) “Accidenti femminili: la sposa resuscitata”, “Umana cosa è aver compassione degli affitti”: *Raccontare, consolare, curare nella narrativa europea da Boccaccio al Seicento*, eds. Erminia Ardissino; Davide Dalmas; Patrizia Pellizzari. Levia Gravia, 15-16: 383-95.
- (2014) “Apuntes para un estudio de la presencia de Bandello en la novela corta del siglo XVII”, *Edad de oro*, 33: 53-68.

- (2013) “Che riuscita ne fosse una bella roba: Griselda de Petrarca a Lope, pasando por Boccaccio”, *Los viajes de Pampinea: ‘novella’ y novela española de los Siglos de Oro*, eds. Isabel Colón Calderón; David Caro Bragado; Clara Marías Martínez; Alberto Rodríguez de Ramos. Madrid, Sial: 165-76.
- D’ANTUONO, Nancy (1983), *Boccaccio’s “Novelle” in the Theater of Lope de Vega*, Madrid, José Porrúa Turanzas.
- FERRER VALLS, Teresa (1999) “La viuda valenciana de Lope de Vega o el arte de nadar y guardar la ropa”, *Doce comedias buscan un tablado*, ed. F. Pedraza. Cuadernos de Teatro Clásico, 11: 15-30.
- GASPARETTI, Antonio (1930), “Giovan Battista Giraldi e Lope de Vega”, *Bulletin Hispanique*, 32/4: 372-403.
- (1939), *Las novelas de Mateo [sic] María Bandello como fuentes del teatro de Lope de Vega*, Salamanca, Universidad-Imprenta Cervantes.
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, David (2013), “Del término al género: el rastro de la ‘novela’ desde Boccaccio hasta Cervantes”, *Estelas del “Decamerón” en Cervantes y la literatura del Siglo de Oro*, eds. Isabel Colón Calderón y David González Rodríguez, Málaga, Universidad, Anejos de Analecta Malacitana, 95: 123-44.
- LEIGHTON, Charles H. (1956), “La fuente de *La quinta de Florencia*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 10: 1-12.
- LIEVENS, Anne Marie (2002), *Il caso Ulloa. Uno spagnolo “irregolare” nella editoria veneziana del Cinquecento*, Roma, Antonio Pellicani Editore.
- LOI, Nicola Ignazio (2016) “Riscrivere e rileggere Bandello. Il destino del paratesto tra *Histoires tragiques* (1559) ed edizione milanese (1560)”, *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea: rizomi e palinsesti riascimentali*, eds. Guillermo Carrascón; Chiara Simbolotti. Torino, Accademia University Press: 350-63.
- MENETTI, Elisabetta (2005), *Enormi e dioneste: le novelle di Matteo Bandello*, Roma, Carocci.
- MILLIS, Vicente de (1589), “Al lector” en Bandello 1589a: [6].
- (2015), *La realtà come invenzione: forme e storia della novella italiana*, Milano, Franco Angeli.
- MORLEY, Silvanus G.; BRUERTON, Courtney (1969), *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos.

- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón (2011), “‘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”, *Anuario Lope de Vega*, 17: 85-106.
- (2013a), “‘Yo he pensado que tienen las comedias los mismos preceptos que las novelas’: de Boccaccio a Lope de Vega”, *Estelas del Decamerón en Cervantes y la literatura del Siglo de Oro*, eds. Isabel Colón Calderón; David González Ramírez; Málaga, Universidad de Málaga, Anejos de *Analecta Malacitana* 95: 163-86.
- (2013b), “‘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”, *Anuario Lope de Vega*, 19: 116-49.
- OLEZA, Joan (1995), “‘Hagamos cosas de risa las cosas de calidad’. El lacayo fingido o las armas sutiles de la comedia”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 8: 85-119
- RABELL, Carmen (2003), *Rewriting the Italian novella in Counter-Reformation Spain*, Woodbridge, Tamesis.
- RESTA, Ilaria (2013a), “Lodovico Domenichi en España: la facecia del fantaccino en la literatura española del Siglo de Oro”, *Estelas del Decamerón en Cervantes y la literatura del Siglo de Oro*, eds. Isabel Colón; David González Ramírez. Málaga, Universidad de Málaga, Anejos de *Analecta Malacitana*, 95: 219-36.
- (2013b), “De Boccaccio al entremés barroco: una reescritura dramática del motivo del tonto invisible”, *Teatro de palabra*, 7: 377-94.
- (2014), “De la novella al entremés pasando por la novela corta: reescrituras del cuento *La gara delle tre mogli del Ciego de Ferrara*”, *Edad de Oro*, 33: 395-409.
- (2016), *Fuentes, reescrituras e intertextos: la ‘novella’ italiana en el entremés del Siglo de Oro*, Madrid/Frankfurt, Vervuert/Iberoamericana.
- RESTA, Ilaria; GONZÁLEZ RAMÍREZ, David (2014), “Lope de Vega reescritor de Giraldi Cinzio: la construcción dramática de una novella de los Hecatommithi”, «De este artife». *Estudios en honor de Aldo Ruffinatto*, eds. Guillermo Carrascón; Daniela Capra. Alessandria, Edizioni dell’Orso: 157-71.

- (2016), “La recepción de los Hecatommithi de Giraldi Cinzio en el teatro del Siglo de Oro: entre reescrituras y adaptaciones”, *Bulletin of the Comediantes*, 68/1: 103-29.
- RODRÍGUEZ, Ana María (2012), “La viuda valenciana y Tarde llega el desengaño: sexualidad y liberación femenina bajo las sombras”, *eHumanista*, 22: 342-56 [10/06/2016] <http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu/span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume22/6%20Rodriguez.pdf>
- SCAMMACCA DEL MURGO, Agnese (2015), “Gli amanti di Verona tra Lope de Vega e Shakespeare”, *Artifara*, 15: 185-212 [10/06/2016] <<http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/article/view/1030/874>>
- VEGA, Lope de (1620), *La viuda valenciana*, Parte catorze, Madrid, Juan de la Cuesta: fol. 99v-123v.
- (1621), *La Filomena con otras diversas rimas, prosas y versos*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez.
- (1967), *La viuda valenciana*, ed. José Luis Aguirre, Madrid, Aguilar.
- (2008) [1617], *El castigo del discreto*, Comedias de Lope de Vega, Parte VII, eds. Giulia Poggi; Enrico de Pastena, Lérida, Milenio: 203-326.