

La textura tragicómica en los dramas de Lope inspirados en las *novelle* de Giral di Cinzio

Ilaria Resta¹

Resumen. En este trabajo profundizaré en la dimensión de lo tragicómico en los dramas lopeveguescos de inspiración giraladiana. El propósito es el de examinar la incidencia de la teoría trágica de Giral di Cinzio en el desarrollo, por parte de Lope, de una propuesta al margen de la tradicional taxonomía neoristotélica y que remodela la arquitectura de los géneros patrocinando fórmulas dramáticas inéditas, tales como la tragedia de final feliz.

Palabras clave: tragicomedia, Lope de Vega, teatro del Siglo de Oro, Giral di Cinzio, *novella*, tragedia mixta.

[en] The Tragicomic Texture in Lope's Dramas Inspired by Giral di Cinzio's *Novelle*

Abstract. In this paper I will focus on the tragicomic dimension in Lope's dramatic corpus inspired by Giral di's *novelle*. The purpose is to examine the relevance of Giral di Cinzio's tragic theory for the development in Lope of a proposal that refuses the traditional neo-Aristotelian taxonomy and that reshapes the architecture of the genres by sponsoring new dramatic formulas, such as the tragedy with a happy ending.

Keywords: Tragicomedy, Lope de Vega, Golden Age Theatre, Giral di Cinzio, Italian *novella*, mixed tragedy.

Sumario: 1. La 'vil quimera': hacia una nueva organización de los géneros dramáticos. 2. El corpus giraladiano de Lope: los dramas de final feliz. 2.1. *La discordia en los casados*. 2.2. *La inocente Laura*. 2.3. *El piadoso veneciano*. 3. Algunas palabras finales. Bibliografía.

Cómo citar: Resta, I. (2023). La textura tragicómica en los dramas de Lope inspirados en las *novelle* de Giral di Cinzio. *Revista de Filología Románica* 40, 59-69.

1. La 'vil quimera': hacia una nueva organización de los géneros dramáticos

«Ma se pur vi spiacesse ch'ella nome / avesse di tragedia, a piacer vostro / la potete chiamar tragicomedia» (*apud* Weinberg 1970: I, 490). Con estas palabras, incorporadas en el prólogo de su tragedia *Altile*, Giral di Cinzio defendía hacia mediados del siglo XVI la oportunidad de introducir una nueva etiqueta genérica para sus tragedias². La cuestión, según es notorio, no se constituía como un mero capricho terminológico, sino que planteaba un problema más complejo de reconfiguración taxonómica de los géneros clásicos para que estos últimos concordasen con una fórmula teatral inédita; una fórmula que el ferrarés iba promocionando por aquel entonces en los escenarios de la corte de la Casa de Este³.

Consciente de su parcial desviación de la preceptiva del momento, que le otorgaba a la teoría aristotélica y horaciana el rol de faros normativos, Giral di advertía la urgencia de una inversión de marcha y señaló en el referido prólogo tres elementos cardinales: el tiempo, el argumento (lo que Lope llamará el «sujeto» en su *Arte nuevo*) y el gusto del público⁴. Mientras la gran mayoría de teóricos desde finales del Cuatrocientos iba empecinándose en resucitar a Aristóteles, el ferrarés —quien acoplaba la práctica dramaturgica a la faceta teórica— buscaba una manera para conciliar el arte antiguo y el moderno con el propósito de satisfacer «a chi comandar puote» (*apud* Weinberg

¹ Università Roma Tre.
ilaria.resta@uniroma3.it

² La composición de la obra se remonta hacia 1543, pero se publica póstuma, en 1583, cuando Celso Giral di decide editar las tragedias del padre, que —con la excepción de *Epittia*— se representaron para el público de la corte de la familia Este en vida del autor.

³ Este replanteamiento genérico se complica todavía más cuando, a finales del siglo XVI, germina la *favola boscareccia*, de Giovambattista Guarini.

⁴ «E perciò crede ora il poeta nostro / che si ferme non sian le leggi poste / a le tragedie che non gli sia dato / uscir fuor del prescritto in qualche parte, / per ubidire a chi comandar puote / e servire a l'età, agli spettatori / e a la materia, non più tocca inanzi / o da poeta antico o da moderno. / Et egli tien per cosa più che certa / che s'ora fusser qui i poeti antichi, / cercherian sodisfare a questi tempi, / a' spettatori, a la materia nova» (*apud* Weinberg 1970: I, 489). Giral di respalda esta misma idea en su *Discorso over lettera intorno al comporre delle commedie e delle tragedie*, publicado en 1554, aunque su primera redacción se reconduce a más de una década antes: «[el *Discorso*] scritto in forma epistolare ed indirizzato a Giulio Ponzio Ponzoni, allievo di Giral di e attore, reca infatti la data del 20 aprile 1543» (Villari 2015: 29, nota 21).

1970: I, 489). Es palmaria la coherencia entre el propósito de Girealdi y el de Lope a la hora de apartarse de la senda trazada por los neoaristotélicos para atender las leyes del «vulgo», primer motor capaz de impulsar un cambio de rumbo; de ahí la creación de la popular imagen de la «vil quimera», de la que el Fénix se beneficia en su tratado para remitir precisamente al producto de una gestación respaldada por quienes acostumbraban a frecuentar los corrales⁵.

No me detendré en esta ocasión en la afinidad que uno y otro escritor manifiestan en su elaboración teórica, ni volveré sobre lo que ya se ha matizado en torno a la huella que el ferrarés había dejado en España ya mucho antes de que Lope sedujera al público barroco con la fórmula de la comedia nueva. Con todo, de cara a mi planteamiento en estas páginas, quisiera cuando menos recordar que la recepción de la que gozó Girealdi en tierras ibéricas estuvo atada a una circulación de sus obras y de sus postulados teóricos que afectó a un tiempo a dos categorías literarias distintas: por un lado, a la narrativa, gracias a la difusión de *Gli Ecatommiti*⁶; por otro, a la dramaturgia, teniendo en mente el crédito de la tragedia girealdiana –de sugestión senequista– entre los escritores de mediados del siglo XVI, tales como Virués y Juan de la Cueva (cfr. Hermenegildo 1973; Sirera 1987; Frolidi 1999; Romera Pintor y Sirera 2008; Romera Pintor 2017)⁷. No es de extrañar, pues, que este último apodase al ferrarés el «docto Cinthio» en la *Epístola II* de su *Ejemplar poético*.

Con respecto a su éxito en España, Girealdi pudo aprovechar en parte la copiosa circulación de su tragedia *Orbecche*. Él mismo tenía presente la proyección internacional de su obra, si reparamos en la vehemencia con la que la defiende en el *Discorso over lettera intorno al comporre delle commedie e delle tragedie* (1554), remitiendo, además, a una representación en lengua española para Felipe II:

Quantunque io vegga che i detrattori, tratti o da invidia o da maligna natura, non cessino di mordere questa favola con rabbioso dente, ho nondimeno gratia al Signor che i giudiciosi non solo non l'hanno biasimata, ma trovata degna di tanta lode, che in molti luoghi della Italia è stata solennemente rappresentata et già tanto oltre portata, ch'ella favella in tutte le lingue c'hanno cognitione della nostra, et non si sdegnò il Re christianissimo volere che nella sua lingua ella facesse di sé, avanti sua maestá solenne mostra (*apud Villari 2002: 218*)⁸.

Ecos de *Orbecche* también se detectan en el repertorio dramático de Lope, concretamente en el epílogo de *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, brillante ejemplo del virtuosismo lopeveguesco a la hora de hibridar varios argumentos novelísticos de abolengo italiano en una misma comedia (cfr. Pintor Mazaeda 2000)⁹. En efecto, la línea argumental predominante en *El mayordomo* procede de la pluma de Matteo Maria Bandello: se trata del cuento 26 de la Parte Primera de sus *Novelle*. Empero, en el tercer acto el argumento bandelliano se va combinando con el desenlace de la *novella 2* de la *Deca II*, perteneciente a *Gli Ecatommiti* y reelaborada para las tablas en la tragedia *Orbecche*. De esta última Lope rescata el violento asesinato del marido y de los hijos de la protagonista, amplificando por el macabro hallazgo de las cabezas cortadas (Gaspiretti 1930: 392-403).

Es hoy en día incontrovertible la filiación que algunas comedias de Lope mantienen con una parte de los cuentos de *Gli Ecatommiti*. Merced al ahondamiento crítico que se ha afinado en las últimas décadas, el examen de este vínculo intertextual ha venido enriqueciéndose desde los primeros –e imprescindibles– estudios de Gaspiretti (1930), Fucilla (1934), Templin (1934) y Kohler (1946) en pro de una perspectiva analítica que ha levantado su mirada más allá del cotejo de las fuentes¹⁰. Sin embargo, todavía no se ha hecho hincapié lo suficiente en que la relación entre Lope y Girealdi –a diferencia del nexo que el Fénix mantiene con otros *novellieri*, como el *magister* Boccaccio, entre otros– no repercute solamente en la explotación de una mina temática, sino que también reverbera en la adopción de una nueva manera de imaginar y forjar el discurso dramático en lo que concierne, a la vez, al plano estructural y al sistema de géneros. Para ambos dramaturgos, de hecho, el componente práctico concierne con el teórico.

Con todo, es preciso matizar que la necesidad del Fénix de respaldar su renovación pasando por una legitimación doctrinaria no alcanza el grado de obsesión de Girealdi; el ferrarés seguirá revisando y complementando sus apuntes, anteponiendo además en sus tragedias unos preámbulos de talante reglamentario¹¹. Todo ello contrasta con la praxis lopeveguesca: las dedicatorias que se conservan de sus comedias, en efecto, nos devuelven la figura de un Lope menos

⁵ «Que el vulgo con sus leyes establezca / la vil quimera de este monstruo cómico», vv. 149-150. Sigo la edición del *Arte nuevo* al cuidado de Pedraza Jiménez (2016); en adelante, indicaré solamente el número de versos.

⁶ Amén de su transmisión en lengua original, esta colección de *novelle* también pudo contar con una traducción parcial al español, de la que se encargó Vozmediano, y cuya *princeps* salió de los tórculos toledanos de Pedro Rodríguez en 1590.

⁷ Según ha señalado García Valdecasas (1993), también el repertorio de Guillén de Castro se adhiere a la propuesta girealdiana, especialmente respecto a la construcción trágica con desenlace feliz.

⁸ Villari (2002: 218 nota 1) señala que no quedan rastros de una representación de *Orbecche* para el monarca. Sin embargo, no cabe duda de que la obra fue traducida al español, pues, al examinar el *Zibaldone* de Stefanello Bottarga, Ojeda Calvo (2007: 125) ha descubierto fragmentos de una traducción en lengua española y en prosa de esta tragedia girealdiana.

⁹ Esta fusión argumental no es exclusiva de *El mayordomo*; otro ejemplo de este *modus operandi* se reconoce, por ejemplo, en *La difunta pleitada*, para la cual se ha hipotetizado una hibridación entre cuentos del *Decameron* boccacciano y de las *Novelle*, de Matteo Maria Bandello (cfr. Carrascón 2016), o también en *La viuda, casada y doncella* (cfr. Fernández Rodríguez 2018). *El mejor alcalde, el rey* –que abordaré más adelante– es otro caso de la misma índole.

¹⁰ Véanse más adelante, en la sección de este trabajo titulada «El corpus girealdiano de Lope: los dramas de final feliz», las notas correspondientes a los estudios dedicados a la relación entre Girealdi Cinzio y Lope, y a la fortuna del ferrarés en España. Una bibliografía actualizada sobre Girealdi Cinzio está disponible en la revista científica *Studi girealdiani. Letteratura e teatro* (www.studigirealdiani.it), especializada en este autor.

¹¹ Esto puede comprobarse en el ejemplar ferrarés Cl. 190 de sus *Discorsi*, donde trasluce un esfuerzo perseverante de cara al perfeccionamiento de su teoría en torno a la narrativa y al teatro. Después de que la *princeps* apareciese en 1554, Girealdi emprendió un proceso de revisión textual que se quedó truncado e inédito hasta el estudio crítico de Villari (2002).

escrupuloso a la hora de especular sobre los géneros y, sobre todo, no siempre coherente en cuanto a la atribución de una etiqueta genérica para sus obras¹². Añádase que, en el *Arte nuevo*, el Fénix aparenta una total desenvoltura en el momento en que determina violar los términos impuestos por la normativa clásica –irónicamente encerrada bajo llave en el v. 41– y los consejos de Aristóteles, a quien decide perderle el respeto (v. 190). Distinta es la actitud del ferrarés, para quien resulta apremiante cimentar la reflexión sobre la tragicomedia en su *Discorso* pasando por el *Anfitrión* plautino¹³: en otros términos, es en la misma praxis clásica donde Giraldi busca los pilares para sustentar toda alteración de la tradición aristotélica. Aun así, para uno y otro se vuelve ineludible superar la dicotomía entre comedia y tragedia, al desentonar el sistema tradicional con el principio de verosimilitud; una superación que Giraldi y Lope respaldan tanto en la composición de sus obras como en lo que respecta a su estatuto normativo.

2. El corpus giraldiano de Lope: los dramas de final feliz

En el conocido v. 174 del *Arte nuevo*, donde se aborda la cuestión de la mezcla genérica, –«lo trágico y lo cómico mezclado»– Lope no hace sino pautar uno de los cimientos de la nueva arquitectura de los géneros, llevando el arte antiguo hacia la comedia nueva. Si esta enunciación en Lope representa el punto de partida teórico para la desarticulación del sistema clásico de los géneros, el marbete de «tragicomedia» resulta insuficiente a la hora de precisar la complejidad del nuevo fenómeno teatral (*cf.* Oleza 1986; Vitse 1988; Antonucci 2011). En este sentido, son esclarecedoras las palabras de Antonucci:

prendere per buone le parole del drammaturgo nell' *Arte nuovo* non significa affatto [...] tornare a mettere in un unico calderone tragicomico tutte le opere prodotte con questa nuova formula, ma anzi cercare di differenziare le diverse modalità che assume la mescolanza fra tragico e comico (Antonucci 2011: 115).

Precisamente con el propósito de remarcar estas diferencias y las modulaciones que la mezcla genérica puede producir en las distintas obras, Oleza (1994) ha hecho hincapié en la existencia de dos macrogéneros, la comedia y el drama, subsumiendo en este último las piezas trágicas y tragicómicas. Es una matización que resulta ventajosa desde un punto de vista operativo, si reparamos en la mentada volatilidad con que el Fénix hacía uso de términos como «comedia» y «tragicomedia». Atendiendo a las reflexiones de Giraldi, en cambio, se observa cómo la referencia a la llamada «tragedia mixta» posee unos contornos genéricos más nítidos, pues se solidariza de manera exclusiva con la esfera trágica y con la llamada *tragedia di fine lieto*:

et specialmente se la tragedia sarà di felice fine, il quale è molto conforme al fine comico [...] et io non a caso, ma deliberatamente, in alquante di felice fine composte da me, tratte nondimeno dagli *Hecathommiti* miei, ho seguito questo ordine et ho veduto che questo mio ardire non è riuscito ingrato a' giudiciosi spettatori (*apud* Villari 2002: 225).

Dicho de otra forma, la tragicomedia para el ferrarés no deja de ser una tragedia, aun cuando en aquella se implante un epílogo feliz¹⁴. Esta tipología de desenlace se constituye, además, como una *variatio* al servicio de la recepción, en vista de que esta tipología de piezas «è più grata agli spettatori, per finire ella in allegrezza» (*apud* Villari 2002: 234). Es una alteración que se suma a otro cambio significativo con respecto a la definición tradicional de tragedia y que Giraldi enuncia al principio de su tratado, cuando habla de la posibilidad de introducir la *fabula ficta* en el sistema trágico. Se trata de un elemento indicativo, pues, según el sistema teórico giraldiano, la tragedia moderna no tiene por qué sujetarse forzosamente a la historia, sino que su argumento también puede proceder de lo ficcional. Tanto es así que, en el fragmento mencionado, Giraldi subraya cómo algunas de sus tragedias de final feliz derivan de *Gli Ecatommiti*¹⁵.

Partiendo de estas premisas, ahondaré a continuación en el corpus lopeveguesco basado en la adaptación de las *novelle* de Giraldi con el propósito de verificar de qué manera la teoría giraldiana pudo influir en la textura tragicómica de sus dramas. Conjugando los datos a disposición acerca de los estudios llevados a cabo hasta ahora en torno

¹² En lo que respecta a *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* y *El castigo sin venganza*, Ferrer Valls (2011: 56) observa que se podría llegar a sostener «que en este tipo de materia, mitológica o histórico-legendaria, se funda la utilización por parte de Lope de la etiqueta *tragedia* [...] y sería en parte verdad. Pero acto seguido tendríamos que admitir que hay muchas otras que, inspiradas en el mismo tipo de fuentes y con similares características, reciben el nombre de tragicomedias, en el mejor de los casos, o de comedias, en la mayoría». Es paradigmática la obra *Carlos el perseguido*, subtitulada *comedia*, aunque, según precisa Oleza (1997: 240-250), se trata de una tragedia *morata* y con doble desenlace.

¹³ Alega Giraldi que «havendo egli [Plauto], contra l'uso dei Greci, preposto al suo *Amphitrione*, il quale con disusata voce chiamò egli tragicomedia»; y también: «questo modo di tragedia (alla quale diede Aristotile nome di mista) ci mostrò Plauto [...]. La qual cosa tolse però dalla *Poetica* di Aristotile, ove egli di questa sorte di tragedia favella» (*apud* Villari 2002: 279; 234). Al respecto, la editora (Villari 2002: 234 nota 2) recuerda que «Giraldi intendeva attribuire fondamento teorico alla tragicommedia facendo riferimento ad Aristotele, nonostante le dichiarazioni del filosofo greco avallassero la tesi della minore validità artistica [...] della tragedia di struttura duplice. [...] L'aggettivo mista risulta, in realtà, una libera interpretazione giraldiana dell'aristotelico [...], che Alessandro de' Pazzi traduceva, appunto, come *duplex*».

¹⁴ Cuando en su *Discorso* el ferrarés cita el *Anfitrión* como un ejemplo clásico de tragicomedia, aclara que «[Plauto] volle egli dire che egli mescolerebbe ad una materia tragica un fine comico» (*apud* Villari 2002: 279).

¹⁵ Todo esto viene sellando una vez más el valor que alcanza la relación entre *novella* y teatro en conformidad con un espíritu de renovación del tradicional encasillamiento de los géneros. Es un aspecto que también el Fénix tiene en cuenta, si hacemos memoria de sus declaraciones en la introducción de su novela corta *La desdicha por la honra*: «Demás que yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte» (Presotto 2007: 107).

a la relación entre *Gli Ecatommiti* y el repertorio del Fénix¹⁶, considero que de momento doce son las comedias que reelaboran, total o parcialmente, otros tantos cuentos giraldianos¹⁷:

1. <i>El hijo venturoso</i> (ms. Palacio), 1588-1595	Deca I-1
2. <i>La infanta desesperada</i> (ms. Palacio), 1588-1595	Deca II-5
3. <i>El favor agradecido</i> (Parte XV), 1593	Deca II-1
4. <i>La viuda, casada y doncella</i> (Parte VII), 1597	Deca II-6
5. <i>El piadoso veneciano</i> (Parte XXIII), 1599-1608	Deca I-5
6. <i>El mayordomo de la duquesa de Amalfi</i> (Parte XI), 1604-1606	Deca II-2 / <i>Orbecche</i>
7. <i>La inocente Laura</i> (Parte XVI), 1605-1608	Deca III-1 / <i>Arrenopia</i>
8. <i>La cortesía de España</i> (Parte XII), 1608-1612	Deca X-5
9. <i>La discordia en los casados</i> (ms. autógrafo BNE), 1611	Deca V-1 / <i>Selene</i>
10. <i>El villano, en su rincón</i> (Parte VII), ca. 1611	Deca VI-9
11. <i>Servir a señor discreto</i> (Parte XI), 1614-1615	Deca VI-7
12. <i>El mejor alcalde, el rey</i> (Parte XXI), 1620-1622	Deca VIII-5 / <i>Epitia</i>

De este listado, he examinado y seleccionado los dramas con epílogo feliz con el propósito de demostrar el in-flujo de la tragedia mixta giraldiana en la elaboración de piezas como *La discordia en los casados*, *La inocente Laura* y *El piadoso veneciano*, donde la dimensión trágica predomina en la articulación de la intriga, si bien el final positivo contribuye a anestisarla en último término¹⁸. He descartado de este corpus *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, al tratarse de una tragedia con desenlace infausto, así como las demás piezas cuya articulación interna no se desvía de la senda de la comedia a pesar de la presencia de unos pocos ingredientes del drama, como *El hijo Venturoso* y *El favor agradecido* (cfr. Resta 2021 y 2023).

Finalmente, un caso peculiar se da con *El mejor alcalde, el rey*: McGrady (1985) ha registrado para esta pieza la convivencia de motivos procedentes de diversos *novellieri*. En concreto, la construcción de la intriga parece acercarse a la *novella* 35 de la Parte Primera de las *Novelle* de Matteo Maria Bandello y la 47 de *Il novellino* de Masuccio Salernitano, aunque en los últimos versos de la comedia Lope desvela su fuente: «hystoria / que afirma por verdadera / la Corónica de España: / la cuarta parte la cuenta» (Antonucci 2022: vv. 2409-2412)¹⁹. El nexo con el cuento 5 de la *Deca* VIII de Giralddi, en cambio, es más vaporoso y se asentaría, sobre todo, en la caracterización de Feliciano, la hermana del violador don Tello, quien, a la par de Epitia en la *novella* y en la tragedia homónima, solicita el perdón real en pro del hermano. Más allá de las consistentes discrepancias argumentales, también la articulación de esta pieza lopevesca se desvía de las dinámicas que plantea Giralddi. Es cierto que tanto en *El mejor alcalde, el rey* como en la tragedia *Epitia*, la heroína trágica no pertenece a una alta alcurnia; en ambas obras, además, la arquitectura compositiva se asienta de manera decidida en la tragedia mixta. Aun así, en el caso de Lope, el desenlace brinda una alternativa inédita de cara al acostumbrado matrimonio reparador, pues solo apunta en favor de la mujer agraviada y no le sirve al violador como vía de escape para la pena capital. A don Tello, en efecto, se le exige el casamiento con Elvira antes de que le corten la cabeza, única solución admisible para la restauración de su honor con vistas a la conservación de su relación con Sancho. Tanto en la *novella* como en la tragedia giraldianas, en cambio, el epílogo pivotea alrededor de un acto de clemencia hacia el agresor que, en palabras de Villari (2015: 24), se inserta «in un itinerario sperimentale coerente e sempre più intensamente intrecciato a istanze etico-pedagogiche».

¹⁶ Para un estado de la cuestión sobre la traducción de Vozmediano y la recepción de Giralddi en España, véanse Aldomà García (1996 y 1998), Romera Pintor (2017 y 2019) y Muñoz Sánchez (2013: 117-119). Con respecto a la relación entre Giralddi y Lope, además de los trabajos pioneros de Gasparetti (1930), Fucilla (1934), Templin (1934) y Kohler (1946), remito a otros estudios más recientes en donde se acomete un examen pormenorizado de piezas lopecas relacionadas con los cuentos de este autor italiano: Romera Pintor (1998a, 1998b y 2000), Pintor Mazaeda (2000), Resta y González Ramírez (2014 y 2016), García Reidy (2016), Fernández Rodríguez (2018), Crivellari (2021), Resta (2021 y 2023).

¹⁷ He descartado del listado *El remedio en la desdicha* y *La piedad ejecutada*: Hernández Valcárcel (2002: 120, nota 137) ha indicado una posible relación con las *novelle* de Giralddi, pero sin proporcionar ninguna correspondencia clara. He excluido, además, por cuestiones de autoría, *La esclava de su hijo* y *Las burlas y enredos de Benito*. La primera mantiene una afinidad argumental con *El hijo venturoso* y también con el correspondiente cuento giraldiano; sin embargo, Morley y Bruerton (1968: 460-461) indican que no pertenece a Lope. Con respecto a la segunda, Morby (1942) ha detectado la afinidad entre Giralddi, *El favor agradecido* y *Las burlas y enredos de Benito*, aunque, finalmente, la consulta de *ETSO* confirma la exclusión de dicha comedia de la producción lopeca: «Los análisis aplicados a *Las burlas y enredos de Benito* no relacionan la obra con el repertorio de Lope de Vega ni mediante distancias estilométricas (Vega García-Luengos 2021 y 2023) ni por procesos clasificatorios de Inteligencia Artificial (Cuéllar 2022). Conviene explorar la paternidad de Cepeda».

¹⁸ Para el análisis de las comedias echo mano del concepto de cuadro, según las indicaciones de Ruano de la Haza y Allen (1994: 291-292).

¹⁹ En el estudio prologal de esta pieza, Antonucci (2022: 9) observa que el caso judicial «no está motivado en el texto cronístico por el rapto de una mujer sino por el robo de una porción de tierra. Las dinámicas amorosas y los personajes de Elvira, Nuño, Feliciano son por lo tanto creación de Lope. En todo lo demás, el dramaturgo es bastante fiel al relato de la crónica». Por su parte, en relación con las fuentes novelísticas, McGrady (1985: 611) examina también la estrecha afinidad con el cuento 5 de Giovanni Sercambi, aunque, como él mismo reconoce, esta filiación es sumamente problemática, teniendo en cuenta que la colección de Sercambi tuvo en su momento una difusión limitada, circulando en un contexto selecto, próximo al autor y en la forma de un apógrafo manuscrito. Una edición incompleta del *Novelliere* de Sercambi, al cuidado de Bartolomeo Gamba, se dio a conocer solamente en 1816; habrá que esperar todavía hasta mediados del siglo xx para que vean la luz las primeras ediciones integrales.

2.1. La discordia en los casados

Fucilla (1934) fue el primero en detectar el vínculo con el cuento giralduano 1 de la *Deca V*²⁰. Más recientemente, Romera Pintor (1998a, 1998b y 2019) ha ampliado estas observaciones, avanzando la hipótesis de que Lope, que seguramente conocía la versión novelística, se inspiró también en *Selene*, adaptación trágica de esa *novella*. Esta última pieza forma parte del repertorio de tragedias de *fin lieto* afincadas en un argumento de ficción y que no procede, pues, del acervo histórico o mitológico. A este propósito, puede observarse que tres obras de Lope del referido corpus mantienen un vínculo intertextual con tres *novelle* que Giralduo readapta para el teatro; dos de estas se conjugan con la fórmula de la tragedia de final feliz: *Arrenopia* y *Selene*²¹.

Según se ha dicho, el epílogo positivo y el argumento inventado no determinan para Giralduo una desviación absoluta de la esfera trágica, ya que persiste una articulación narrativa que, al causar terror y piedad en el espectador, produce finalmente la catarsis²². Giralduo explora en su tratado teórico sobre la tragedia el mecanismo catártico, que se activa cuando el espectador toma conciencia de las implicaciones aciagas de un error involuntario, una culpa emparentada con la *hamartia*: «Perché lo spettatore, con tacita conseguenza, seco dice: “se questi, per errore commesso non volontariamente, tanto male ha sofferto quanto vedo io hora, che sarebbe di me se forse volontariamente commettessi questo peccato?”» (apud Villari 2002: 231)²³. Los infortunios en que incurren los héroes trágicos giralduanos —y que impulsan la conmiseración y el miedo—, según observa Villari (2015: 22), no solamente son el producto de la maldad ajena, sino también de «errori dovuti a inesperienza e ingenuità». Este mecanismo es detectable ora en las tragedias de triste epílogo, ora en aquellas de final feliz, como en el caso de la reina de Egipto Selene, cuya confianza en su valido ocasionará un largo conflicto entre ella y su marido, el rey de Persia, aunque finalmente la tragedia se cerrará positivamente para los protagonistas, con el castigo merecido para el secretario malvado. Esta misma culpa involuntaria se proyecta en las figuras de *La discordia en los casados*, perteneciente al subgénero palatino, cuya trama repasaré brevemente.

La decisión de Elena, duquesa de Cleves, de casarse con Albano, rey de Frisia, provoca las iras de Otón, el anciano valido de la dama, cuya ambición le había llevado a desear una unión entre Elena y su hijo Pinabelo. Tras una tentativa frustrada de asesinar a Albano durante la celebración nupcial, la venganza de Otón y de Pinabelo no se modera y, con el paso del tiempo, sus engaños agrietan la concordia de la pareja. Albano, finalmente, resuelve matar a su mujer, pues termina dándole fe a las falsedades de Otón, y cree que Elena mantiene una relación adulterina; por su parte, la duquesa está convencida de que Albano pretende repudiarla con una excusa y darle muerte. El conflicto entre Elena y Albano se exacerba hasta tal punto que el rey pide la cabeza de su mujer, alentado por la alevosía de Pinabelo, quien, con su padre Otón, manda asesinar a Albano y Rosaberto, el hijo de este y Elena. La red de mentiras poco a poco se deshila: el soberano consigue librarse de la agresión y, una vez se ha cerciorado de la deslealtad de Otón, llega disfrazado a palacio, junto con Rosaberto, fingiendo traer las cabezas del rey y de su hijo. La desesperación de Elena da pie a la anagnórisis final, a la que sigue la reconciliación del matrimonio y el decreto de muerte para los dos traidores.

El marco espaciotemporal alejado de la contemporaneidad española y el elevado estatus social de los protagonistas, de ecos palatinos, se subsumen en la exploración del tema de la venganza y sus efectos. En particular, la animadversión de Otón es un detonante para sus anhelos vengativos y activa la dimensión trágica, cifrada en un mecanismo *in crescendo* que alcanza su cénit en el quinto cuadro del tercer acto, cuando la duquesa cree que dos tudescos le han traído las cabezas de su esposo y su unigénito. Otón y Pinabelo conspiran contra Elena y Albano debido a unas ambiciones disconformes con su condición social, ansiando el dominio de Cleves a través de un casamiento que Elena rechaza sin términos medios:

ELENA Calla, Otón, que vas perdido;
ni pienso que hablas de veras.
 El dueño que he de tener
no ha de ser menos que yo,
que nunca se sujetó
a su inferior la mujer.
 No quiero esclavo rendido,
como a tu hijo has pintado,
sino a quien pueda mi Estado
llamar señor; yo, marido.
 Si bien se ha de gobernar,
la mujer ha de tener,

²⁰ Para esta comedia, que no se ha editado en ninguna de las *Partes* de Lope, contamos con una fecha de composición fiable: el 2 de agosto de 1611, según acota el manuscrito autógrafo que se conserva en la BNE (Presotto 2000: 208).

²¹ Valgan las reflexiones anteriores para el caso de *Epitia*.

²² En su *Discorso*, Giralduo manifiesta que «la tragedia, o sia di fin lieto o d'infelice, col miserabile et col terribile purga gli animi da' vitii et gl'induce a' buoni costumi»; y también: «Ve n'è una che finisce in dolore, l'altra c'ha lieto fine, ma non si parte però, nel maneggio del condurre la attione al fine, dal terribile e dal compassionevole, perché senza ciò non si può fare tragedia che buona sia» (apud Villari 2002: 213; 234).

²³ Villari (2015: 21-22) sostiene que a esta tipología de catarsis Giralduo añade otra, de carácter «consolatorio»: «tale meccanismo, tuttavia, perfettamente consono alle tragedie con epilogo tragico e con contenuti violenti e orrorosi, non appare attuabile allo stesso modo nelle tragedie a lieto fine, nelle quali solo i personaggi malvagi subiscono le pene di cui sono degni, mentre i protagonisti si riscattano alla fine dai loro peccati veniali approdando ad un esito positivo delle vicende. [...] La tragedia, dunque, consente allo spettatore o al lettore anche di prendere coscienza della precarietà della condizione umana e di affrontare con la forza necessaria le avversità che comunemente tormentano gli uomini».

no quien sepa obedecer,
sino quien sepa mandar.

Si con dueños de valor
somos terribles, quien tiene
dueño que a mandarle viene
¿cómo guardará su honor?

La cabeza es el marido;
subir a lugar tan alto
los pies era dar un salto
muy loco y desvanecido.

Mi cabeza más grandeza
requiere, y pies no me des,
porque nunca de los pies
se hizo buena cabeza.
(vv. 171-196)²⁴

Esta negativa frustra los planes de Otón, alentando su rencor. Estamos casi al final del primer cuadro del primer acto cuando, hablando con su hijo Pinabelo, Otón le descubre sus siniestras intenciones: «como yo se lo deseo, / que de mi venganza creo / que todo le viene junto. / O me ha de costar la vida / o no han de vivir en paz» (vv. 221-226). Por otra parte, esta secuencia dramática entronca con el último cuadro de la misma jornada: el disgusto de Otón se amplifica ulteriormente cuando, tras celebrarse las nupcias, el rey de Frisia les otorga a sus deudos los cargos de mayor importancia, apetecidos por el anciano valido. El acto termina con una segunda promesa de venganza (vv. 935-938), que cierra circularmente los propósitos iniciales de Otón y preconiza una retahíla de desventuras para la pareja, cuyo adelanto se da en el tercer cuadro del primer acto, cuando el arcabucero Fabio, contratado por Pinabelo para matar al soberano, falla en su misión y Albano sale ileso.

Desde el primer cuadro del segundo acto, crecen las tensiones entre Elena y Albano, hasta llegar a una ruptura definitiva a partir del momento en que Albano se persuade del adulterio de Elena, y la duquesa, por su parte, termina creyendo en las prevenciones de Pinabelo acerca de la traición de su consorte. Este malentendido, hábilmente orquestado por el valido y su hijo, produce la huida de Albano hacia Frisia en el segundo cuadro del segundo acto²⁵. Apuntando al concepto de culpa involuntaria ya mencionada, la confianza que tanto la duquesa como el rey de Frisia profesan hacia el anciano consejero contribuye de manera determinante a que la perversidad de Otón contamine la concordia de la pareja: Elena y Albano quedan enredados en sus conspiraciones, pese a que en Cleves empiecen a tomar cuerpo los rumores acerca de la ruindad de Otón. En este sentido, resulta llamativa la construcción en paralelo de los diálogos en redondillas entre Elena y la dama Otavia en el primer cuadro del primer acto, y entre Alberto y su deudo Aurelio en el primer cuadro del segundo acto:

ELENA	Creo lo de la virtud y de la lealtad de Otón; mas cuanto mi casamiento se va dilatando, Otavia, tanto el vulgo necio agravia su honor y mi pensamiento. Muriendo el duque me dijo que por padre me dejaba a Otón.	REY	En la mujer, que es la flaqueza mayor, ¿no está del hombre el honor? Pues, ¿qué mayor puede ser?
		AURELIO	Eso, ¿qué te toca a ti?
		REY	No digo que me ha tocado, mas que un hombre me ha contado que puede tocarme a mí.
OTAVIA	¡Bien seguro estaba de la ambición de su hijo! (vv. 107-116)	AURELIO	¿Hombre fue tan atrevido ni de burlas ni de veras?
		REY	Si su autoridad supieras, casi lo hubieras creído.
		AURELIO	Sin sentido me has dejado. Mas ¿puede su autoridad ser más que la calidad de la que tienes al lado?
		REY	Conozco que Elena es buena; pero el testigo es con canas.
		AURELIO	Bien puede haber dos Susanas y sólo una falsa Elena. Porque canas no son ya del mundo en tanto tenidas que merezcan ser creídas. (vv. 1048-1070)

²⁴ Cito por la edición de Cotarelo y Mori (1916) digitalizada en la *Biblioteca Digital ARTELOPE*. En adelante, se hará referencia tan solo al número de versos.

²⁵ Esta secuencia dramática, marcada por el tránsito de Albano por una aldea en las afueras de Cleves con la intención de eludir la persecución de los vasallos de Elena, se opone a la que se realiza en el segundo cuadro del primer acto, cuando Albano había sido acogido con júbilo al pasar por ese mismo lugar para ir a casarse con Elena (vv. 253-529). El violento cambio en su relación conyugal se manifiesta también a nivel espacial a través de un recorrido en sentido contrario y una manifestación de hostilidad por parte de los villanos que contrasta con su pretérita urbanidad.

Las dudas sobre la integridad de Otón, que Otavia y Aurelio comunican con motivo de la palpable ambición del privado de la duquesa, no consiguen agrietar la opinión de Elena y Alberto sobre él, a raíz de su autoridad, del vínculo casi paternal con la duquesa y del respeto por su edad: su ingenuidad y confianza son las mismas que en el cuento de Giral di enseñan los dos protagonistas, inermes ante las intrigas de Grippo²⁶. La «discordia entre los casados» se refuerza con el ataque de Albano a los dominios de Elena y alcanza su paroxismo en el primer cuadro del tercer acto, cuando, ciego por la cólera y los celos, el rey de Frisia ordena que maten a su esposa. Este decreto motiva otra disposición similar –esta vez contra Albano y Rosaberto– que la corte de Cleves, alentada por Otón y Pinabelo, establece sin poner al corriente a Elena.

En el tercer acto, además de presenciar la reordenación del equilibrio amparado por la agnición, se da una nueva peripecia rocambolesca que resulta significativa de cara a la configuración del personaje de Elena como heroína trágica, una figura de mujer paciente y virtuosa, injustamente denigrada, cuyos ecos se remontan a la Griselda boccacciana. Aun demostrando su valor marcial –enfrentándose y derrotando a su marido en el campo de batalla, según admite el mismo rey (vv. 2172-2231)–, Elena nunca pone en tela de juicio su fidelidad y su amor hacia Albano: es más, al enterarse de que han pregonado una recompensa a quien entregase las cabezas de su consorte y de su hijo, se dispone a renunciar al trono y sacrificar su vida en favor de su familia (vv. 2925-2950).

Lope suaviza el *crescendo* patético incorporando breves secuencias pastoriles, ambientadas en una aldea cerca de Cleves, cuya atmósfera viene a contrastar con la discordia y los percances de la corte; todo ello contribuye a la activación de unos paréntesis cómicos, protagonizados por las desventuras amorosas del gracioso Perol, y que cooperan dinámicamente en la plasmación de un descanso dramático. Se trata de pequeñas intromisiones, una para cada acto (segundo cuadro del primero y del segundo acto, tercer cuadro del tercer acto), frente a una articulación de la obra de tenor serio y pauta por una intensificación dramática gradual. Con todo, en la última jornada la presencia del mundo pastoril cobra una significación nueva, que amplía la consabida oposición vertebrada en torno a la alabanza de aldea y menosprecio de corte. En el cuarto cuadro, el penúltimo del tercer acto, la figura de Perol se hace imprescindible para que el drama emprenda un rápido viraje hacia una solución inesperada, sellada por un doble desenlace: compensativo para los protagonistas y punitivo para los traidores. El gracioso, de hecho, le revela a Albano el plan urdido a su costa por Otón: todo ello le permite al monarca salir incólume de ese segundo atentado y organizar la traza con la que volverá a Cleves y probará la inocencia de Elena, condenando al valido inicuo y a su hijo.

2.2. *La inocente Laura*

Como ya se ha señalado, en *La discordia* y en su hipotexto la figura de la protagonista encaja con el prototipo de la Griselda decameroniana: el de la mujer paciente y de invulnerable fidelidad pese a las injusticias a que su esposo la somete. Una dinámica argumental muy parecida es la que encontramos en *La inocente Laura*, pieza lopeveguesca inspirada en el cuento 1 de la *Deca* III de *Gli Ecatommiti*, que Giral di reelabora para el teatro en su *Arrenopia*. Es este otro ejemplo de tragedia de *fin lieto* donde, además, Giral di va experimentado e hibridando los motivos novelescos con otros de abolengo caballeresco. No casualmente *Arrenopia* ha sido clasificada como «la prima tragedia cavalleresca italiana» (Pieri 1978: 57, nota 37), pues se observan en su articulación algunos motivos asentados en esa tradición, como el de la mujer en trajes masculinos: se trata de un expediente muy trillado en la comedia nueva y que, en el caso de *La inocente Laura*, se pone al servicio de una acción grave.

A pesar de que esta pieza aparezca con el rótulo de comedia en *ARTELOPE*, su articulación es más propia del drama, y, en particular, del drama palatino²⁷. Los ingredientes dramáticos, vinculados especialmente con el subgénero de los dramas de honor, se coagulan en torno a un esquema actancial bipartito, en el que los accidentes de las parejas protagonistas (Laura y su marido, el noble caballero Roberto, por un lado; el duque de Santángel Rodolfo y su mujer, la duquesa Leonarda, por otro) se deben a la perfidia y la ambición de Ricardo, hermano bastardo del rey de Nápoles. A fin de conquistar a Leonarda, Ricardo se aprovecha del encaprichamiento de Rodolfo por Laura, quien conseguirá salvarse del acuchillamiento maquinado por su marido Roberto a fin de desagrar su honra, presuntamente manchada.

Según observa García Reidy (2017: 588), la reelaboración del hipotexto es muy libre. Con todo, algunos motivos centrales –que Lope rescata de Giral di– son imprescindibles para darle a la pieza una definición trágica: la identidad elevada de sus protagonistas, el contexto espacial y temporal lejano, el marido que asesina a su mujer (o, mejor dicho, eso cree haber hecho) con el propósito de restablecer su honor, el riesgo de muerte en el que incurren en el tercer acto la pareja ducal y, por segunda vez, Laura, disfrazada de truhan al servicio de la duquesa²⁸. El clímax del drama, directa consecuencia de la maldad de Ricardo, se estructura de una manera similar a la comedia anterior.

²⁶ Selene, aclara Giral di, «in luogo di padre l'aveva», y creía que «per essere ella stata da lui allevata e cresciuta, ne dovesse ricevere amorevolissimo e fedelissimo servizio» (*apud* Villari 2012: II, 813). Además, es así cómo el ferrarés describe la reacción del rey Rodobano al escuchar el relato de Grippo sobre la infidelidad de su mujer: «Rodobano, ch' appena avea diciotto anni, udendosi così dire ad uno vecchio e di grande autorità appresso la reina allevata da lui, die' vie più fede alle sue parole, che non si conveniva» (*apud* Villari 2012: II, 814).

²⁷ García Reidy (2017: 591) reconoce atinadamente que «su configuración genérica se acerca al ámbito del drama, y más concretamente al de la tragicomedia que hereda la tradición de la tragedia de final feliz».

²⁸ Alfonso de Toro (1998: 341) ha determinado la posible fuente giral diana, sugiriendo la hipótesis de que el punto de partida fuera la tragedia *Arrenopia*, de Giral di Cinzio, a su vez inspirada en la *novella* I de la *Deca* III.

El engaño que este personaje entreteje se concreta en el sexto y último cuadro del primer acto, cuando la duquesa y Roberto creen que Laura y Rodolfo mantienen una relación y planean matar a sus respectivos consortes. El riesgo trágico se amplifica en el segundo acto, construido simétricamente en dos bloques narrativos —el primero relacionado con Laura, el segundo con Rodolfo— que alcanzan su cénit en el cuarto y en el octavo cuadro, cuando, respectivamente, Laura es acuchillada por su marido y abandonada en el bosque, y el duque de Santángel es aprehendido por voluntad del rey de Nápoles, a quien Ricardo le hace creer que ha atentado contra su vida. Antes de que el epílogo infausto se desactive en el desenlace, Leonarda, Rodolfo y, por segunda vez, Laura, corren otros peligros debido a la perversidad de Ricardo.

Vale la pena profundizar a este propósito en el cambio de identidad de Laura, un motivo ya presente también en el cuento de Giraldis. A partir del tercer acto, la protagonista, cuyo marido cree haberla asesinado, se asienta en Nápoles disfrazada de truhan haciéndose llamar emblemáticamente Fenis²⁹. El cambio de identidad y de género resultan determinantes para que Laura se acerque a la corte y demuestre su inocencia y, asimismo, para que vea a Roberto, a quien sigue amando pese a su resolución sangrienta. Sin embargo, la ocultación identitaria conlleva otro riesgo para la dama, cuya vida peligra por segunda vez cuando el rey de Nápoles, aconsejado por su desleal hermanastro, ordena a Roberto que mate al truhan. Es aquí cuando se establece una simetría entre el cuarto cuadro del segundo acto y el cuarto cuadro del tercero: la aparente muerte de Laura a manos de Roberto en el primer caso se opone a su incapacidad de asesinar al truhan Fenis por su parecido físico con su esposa. La furia homicida del caballero, inicialmente motivada por la defensa de su honor (es significativa al respecto la declaración de Roberto a su alférez Galo en el segundo acto: «Así de seso me priva / ser de su culpa juez, / que la matara otra vez / si otra vez la viera viva» vv. 2006-2009³⁰), viene a menos cuando tiene que matar a Fenis, cuyo parecido con Laura le trae a la memoria a su esposa, cuya culpabilidad ahora pone en tela de juicio: «Tengo tan grande recelo / de que la maté inocente / y que fui a su amor ingrato, / que porque este es su retrato / le miro piadosamente» (vv. 2861-2865).

La desactivación del epílogo infausto en el quinto y último cuadro, con la reconciliación de las dos parejas, también abarca el perdón para el personaje de Ricardo gracias a la mediación de Laura, quien más ha padecido a causa de su perfidia y ha logrado resurgir como el ave de la que ha tomado el alias. El motivo del perdón final no halla su correspondiente en el cuento de Giraldis, del cual, según se ha dicho, Lope rescata tan solo algunos motivos. Con todo, este recurso se alinea con la dinámica que el ferrarés plantea precisamente en algunas de sus tragedias de final feliz, como *Epitia* y *Antivalomeni* —amén de asomarse en muchas de sus *novelle*—, y responde a una precisa exigencia ideológica, afincada en el aliciente didáctico-moralizante que motiva su escritura prosística y dramática³¹.

2.3. *El piadoso veneciano*

El piadoso veneciano precede cronológicamente a las piezas anteriores; igualmente, a diferencia de las otras, no se asimila al subgénero palatino por el rango de sus protagonistas. El examen de su articulación desvela el predominio del componente dramático, acoplado además a ciertos motivos propios del subgénero de capa y espada, que late como género secundario: a saber, la rivalidad amorosa que activa el conflicto, el duelo con la lesión (en este caso, la muerte) del antagonista y el desencuentro nocturno de los rivales ante el balcón de la amada. Precisamente por esta razón, quizás haría falta reconsiderar la asunción del drama historial como género secundario, al que se hace referencia en *ARTELOPE* a fin de respaldar el peso del componente dramático en la obra, que se afincaría en la materia histórica. En realidad, tal como se puntualiza en la misma ficha, «la conexión histórica es levisima, y no marca para nada el conflicto ni los personajes»: más aún, la rápida alusión a la Liga Santa en los vv. 2688-2689 (cuarto y último cuadro de la tercera jornada) no es suficiente para otorgarle un carácter histórico a los acontecimientos relatados; solamente contribuye a proporcionar una indicación temporal interna que es, además, imprecisa, pues se hace referencia al Emperador y no a Felipe II.

En cuanto al género primario, la procedencia novelesca de la materia representada no creo que pueda obstaculizar la inclusión de esta pieza en la esfera del drama, en vez del ámbito de la comedia³²: a fin de cuentas, el hecho de que los personajes y sus avatares sean ficticios no se constituiría como un inconveniente, en virtud de lo dicho a propósito de la *fabula ficta* giraldiana. En efecto, casi en la misma época de redacción de *El piadoso*, se ha visto cómo Lope empieza a experimentar con textos procedentes de *Gli Ecatommiti*, como *La inocente Laura*, cuya dinámica dramática se apoya igualmente en asuntos de invención con un desenlace positivo, y posee una articulación atada a una serie de motivos que prevén viajes, aventuras, tiempo dilatado, cambios identitarios³³.

²⁹ Curiosamente, también en *La discordia* volvemos a encontrar este motivo pese a su ausencia en el hipotexto giraldiano: en el segundo acto, con motivo del ataque militar de Albano, Elena se disfraza de caballero con el propósito de hablarle a su esposo y terminará venciendo durante un duelo.

³⁰ Todas las citas de *La inocente Laura* proceden de la edición a cargo de García Reidy (2017).

³¹ Villari (2015: 18) indica cierta insatisfacción por parte de Giraldis «verso un impianto tradizionale, imperniato sui temi della vendetta e del suicidio, in contrasto con l'esigenza di promuovere più incisivamente i valori cristiani fondati sulla fede e sul perdono; insoddisfazione ideologica da cui scaturì l'elaborazione della tragedia a lieto fine, che [...] scardinava i parametri consolidati del genere e apriva la strada a molteplici soluzioni tematiche e strutturali».

³² Se aclara en *ARTELOPE* que «el componente dramático, relacionado con los dramas de honra y venganza, es quizá mayor que el cómico, pero buena parte de los constituyentes temáticos son propios de la comedia novelesca. [...] Si hubiera otros dramas del mismo tipo se podría hablar de un drama novelesco, diferente del palatino (pues no transcurre en la corte)».

³³ La fecha de composición de *El piadoso* se fijaría entre 1599 y 1608 (Morley y Bruerton 1968: 60-61), mientras que la de *La inocente Laura* entre 1605 y 1608 (García Reidy 2017: 585-586).

En *El piadoso*, Lope sigue puntualmente el cuento 5 de la *Deca I* de *Gli Ecatommiti*, un texto que no pertenece a ese repertorio de *novelle* adaptadas por el ferrarés para los escenarios³⁴. Así y con todo, la construcción que proporciona el Fénix parece asimilable a las tragedias de final feliz de matriz giraladiana, aunque la condición estamental de sus personajes desentone con la idea de materia elevada. La intriga gira alrededor de la honra del protagonista Sidonio y de su actitud piadosa hacia su familia, también evocada en el título³⁵. Tras asesinar al pretendiente de su mujer, Sidonio se ve desterrado de Venecia y empieza una peregrinación que lo llevará a Rovigo y finalmente a Ferrara, donde el destino seguirá asestándole duros golpes, tolerados con estoicismo, hasta su decisión de entregarse al Senado veneciano y perder la vida a fin de preservar el honor familiar.

La solución compensativa para la larga tribulación del protagonista se consume en los últimos cien versos de la comedia, cuando su muerte ya parece inexcusable y solamente la mediación de Lucinda le permitirá alcanzar el perdón del Senado. Pese al epílogo feliz, prima el drama, con arreglo a una construcción acompañada por la peregrinación, la ocultación de la identidad y una acumulación de peripecias infaustas. Al final, la piedad, a la que se remite también en el título de la pieza, no será solo la que dirigirá firmemente la conducta de Sidonio hacia la salvaguarda de su familia, sino también la que mueve al Duque a suspender la sentencia de muerte.

3. Algunas palabras finales

Para Giraldi y, posteriormente, también para Lope, se vuelve ineludible sortear la dicotomía entre comedia y tragedia; una superación que los dos sostienen tanto en la composición de sus obras como en lo que respecta a su estatuto normativo. Esta desviación llevará al ferrarés a desquiciarse nada menos que el modelo de la tragedia clásica, introduciendo la *tragedia di fin lieto*, a la cual arriba a partir de sus cuentos³⁶.

A través del examen de los dramas lopeveguescos de epílogo feliz, asentados en las *novelle* giraladianas, es posible reconocer las huellas de un horizonte trágico que apunta a módulos constructivos alimentados por la experiencia del ferrarés, y que abren una brecha en el mundo de la comedia, rescatando de aquella ciertos elementos, como la trama ficticia, la fábula doble y el epílogo feliz. Es un horizonte con el que, posiblemente, Lope entra en contacto durante su estancia valenciana, un momento fundamental para la elaboración de su propuesta dramática³⁷.

Si es cierto, como ha sostenido la crítica (cfr. D'Artois 2009; Oleza 2012a; Couderc 2014), que a partir de la segunda década del siglo XVII Lope empieza a valerse de la etiqueta de «tragicomedia» para todas sus piezas de asunto histórico –posiblemente con un propósito de autopromoción–, en una época anterior de su producción la dimensión trágica no necesariamente se codea con esta tipología de materia; es paradigmática, al respecto, la referencia al término «tragedia» en *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* pese a la condición ficticia de su conflicto.

En 1609, Lope recordará en sus célebres versos del *Arte nuevo* que «por argumento la tragedia tiene / la historia, y la comedia, el fingimiento» (vv. 111-112); ya por ese entonces, sin embargo, había compuesto una tragedia basada en una intriga imaginaria al modo de la giraladiana *Orbecche*³⁸. Al fin y al cabo, según recuerda Giraldi en *Altile* (Weinberg 1970: I, 489), «che s'ora fusser qui i poeti antichi, / cercherian sodisfare a questi tempi, / a' spettatori, a' la materia nova».

Bibliografía

- Aldomà García, Mireia (1996): «Los *Hecatommithi* de Giraldi Cinzio en España», in Ignacio Arellano / Carmen Pinillos / Marc Vitse / Frédéric Serralta (coords.), *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, III. Pamplona / Toulouse: Griso / Lemso, 3 vols., pp. 15-22.
- Aldomà García, Mireia (1998): *La recepción de la novella en España: los Hecatommithi de Giraldi Cinzio*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Antonucci, Fausta (2011): «“Lo trágico y lo cómico mezclado”», in Giulia Poggi / Maria Grazia Profeti (eds.), *Norme per lo spettacolo. Norme per lo spettatore*. Firenze: Alinea, pp. 99-118.
- Antonucci, Fausta (ed.) (2022): Lope de Vega Carpio, *El mejor alcalde, el rey*, in Gonzalo Pontón y Ramón Valdés (coords.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XXI*, II. Barcelona: Gredos / PROLOPE, 2 vols., pp. 1-154.
- ARTELOPE = Oleza, Joan (dir.) (2012): *Base de Datos y Argumentos del teatro de Lope de Vega*. ARTELOPE <<http://artelopez.es>>.

³⁴ Para un examen de la pieza y su relación con el hipotexto giraladiano, se remite a Resta y González Ramírez (2014 y 2016).

³⁵ En el tercer cuadro del tercer acto, el protagonista proclama su voluntad de amparar a la mujer y la hija en detrimento de su misma existencia: «yo quiero en esta ocasión / que toda Venecia diga / que por piedad que he tenido / de vuestra necesidad, / con tal liberalidad / mi cabeza os he ofrecido» (vv. 2574-2579). Cito por la edición de *El piadoso veneciano* que estoy preparando en colaboración con PROLOPE para la *Parte XXIII* de las comedias de Lope de Vega.

³⁶ Subraya Lucas Fiorato (2013: 45) que la lógica interna de la *tragicomedia* giraladiana, cifrada en la posibilidad de un cierre positivo que puede sellarse por la vía nupcial en vez de la catástrofe luctuosa, «s'exprime de manière encore relativement timide dans la production giraladienne – cette logique, donc, se développera de manière plus radicale hors d'Italie, notamment en Espagne».

³⁷ Oleza (2012b: 25-26) ha insistido en la riqueza de los contactos entre la corte nobiliaria valenciana y el ambiente cultural italiano para la circulación en Valencia de la *commedia regolare* y del modelo giraladiano, especialmente en relación con la actividad de la *Academia de los Nocturnos*.

³⁸ En su edición de *El mayordomo*, Ferrer Valls (2012: 323) ratifica la propuesta de Morley y Bruerton en relación con la posible fecha de composición de la obra, asentada en el lapso comprendido entre 1604 y 1606.

- Carrascón, Guillermo (2016): «Otra vez sobre Lope y Bandello (I)», in Leonardo Funes (coord.), *Hispanismos del mundo. Diálogos y debates en (y desde) el Sur*. Buenos Aires: Miño y Dávila, pp. 46-56.
- Cotarelo y Mori, Emilio (ed.) (1916): Lope de Vega Carpio, *La discordia en los casados*, in *Obras de Lope de Vega, publicadas por la Real Academia Española. Obras Dramáticas*, II. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 13 vols., pp. 125-160.
- Couderc, Christophe (2014): «Fronteras genéricas: Lope de Vega ante la tragicomedia». *Criticón* 122, pp. 67-82.
- Crivellari, Daniele (2021): «Un caso de reescritura giraldeana en el primer Lope: *La infanta desahogada*, entre adaptación y autobiografismo». *Anuario Lope de Vega* XXVII, pp. 9-32.
- Cuéllar, Álvaro (2022): *Propuestas de autoría y datación en el teatro de Lope de Vega a la luz de la Inteligencia Artificial* [tesis doctoral]. Lexington: University of Kentucky.
- D'Artois, Florence (2009): «Hacia un patrón de lectura genérico de las Partes de comedias: tragedias y tragicomedias en las Partes XVI y XX de Lope de Vega», in Xavier Tubau (ed.), *Aún no dejó la pluma. Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. Bellaterra: Prolope / Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 285-322.
- ETSO = Cuéllar, Álvaro y Germán Vega García-Luengos (2017-2022): *Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro*. <<http://etso.es/>>.
- Fernández Rodríguez, Daniel (2018): «¿Boccaccio, Gibaldi y Firenzuola en una sola comedia? Lope de Vega y la reescritura de *novelle*». *Boletín de la Real Academia Española* XCVIII/317, pp. 113-137.
- Ferrer Valls, Teresa (2011): «Preceptiva y práctica teatral: *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, una tragedia palatina de Lope de Vega». *Rilce. Revista de Filología Hispánica* 27/1, pp. 55-76.
- Ferrer Valls, Teresa (ed.) (2012): Lope de Vega Carpio, *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, in Laura Fernández / Gonzalo Pontón (coords.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, II. Madrid: Gredos, 2 vols., pp. 321-458.
- Froldi, Rinaldo (1999): «Reconsiderando el teatro de Juan de la Cueva», in Felipe B. Pedraza Jiménez / Rafael González Cañal (eds.), *El teatro en tiempos de Felipe II. Actas de las XXI Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio de 1998*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 15-30.
- Fucilla, Joseph (1934): «The sources of Lope de Vega's *La discordia en los casados*». *Modern Language Notes* XVIII/4, pp. 280-283.
- García Reidy, Alejandro (2016): «Lope de Vega's *La inocente Laura* and the Early Modern Transnational World (Cinzio, Greene, d'Ouille, and Pasca)». *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures* LXX/4, pp. 197-207.
- García Reidy, Alejandro (ed.) (2017): «Lope de Vega Carpio, *La inocente Laura*», in Florence D'Artois / Luigi Giuliani (coords.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*, II. Madrid: Gredos, 2 vols., pp. 583-733.
- García Valdecasas, Amelia (1993): «La tragedia de final feliz: Guillén de Castro», in Manuel García Martín (coord.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, II. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2 vols., pp. 435-446.
- Gaspiretti, Antonio (1930): «Giovanni Battista Gibaldi e Lope de Vega». *Bulletin Hispanique* XXXIV, pp. 272-403.
- Hermenegildo, Alfredo (1973): *La tragedia en el Renacimiento Español*. Madrid: Planeta.
- Hernández Valcárcel, Carmen (2002): *El cuento español en los Siglos de Oro. II. El siglo XVII*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Kohler, Eugène (1946): «Lope de Vega et Gibaldi Cintio». *Mélanges* 1945 II, pp. 169-260.
- Lucas Fiorato, Corinne (2013): «Gibaldi Cinzio et le renouveau de la tragédie profane en Espagne», in Christophe Couderc / Hélène Tropé (eds.), *La tragédie espagnole et son contexte européen (XVIe-XVIIe siècles). Circulation des modèles et renouvellement des formes*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 43-56.
- McGrady, Donald (1985): «Lope de Vega's *El mejor alcalde, el rey*: its Italian *Novella* Sources and its Influence upon Manzoni's *I Promessi Sposi*». *The Modern Language Review* 80/3, pp. 604-618.
- Morby, Edwin S. (1942): «*Gli Ecatommiti, El favor agradecido* and *Las burlas y enredos de Benito*». *Hispanic Review* XI/4, pp. 325-328.
- Morley, Sylvanus Griswold / Bruerton, Courtney (1968): *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid: Gredos.
- Muñoz Sánchez, Juan Ramón (2013): «Escribía / después de haber los libros consultado: a propósito de Lope y de los "novellieri", un estado de la cuestión (con especial atención a la relación con Giovanni Boccaccio) II». *Anuario Lope de Vega* XIX, pp. 116-49.
- Ojeda Calvo, María del Valle (2007): *Stefanelo Botarga e Zan Ganassa*. Roma: Bulzoni.
- Oleza, Joan (1986): «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», in José Luis Canet (ed.), *Teatro y prácticas escénicas. La comedia*, II. London: Tamesis, 2 vols., pp. 251-308.
- Oleza, Joan (1994): «Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias», in Ignacio Arellano / Victor García Ruiz / Marc Vitse (eds.), *Del horror a la risa: los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*. Kassel: Reichenberger, pp. 235-250.
- Oleza, Joan (1997): «La comedia y la tragedia palatina: modalidades del *Arte Nuevo*». *Edad de Oro* 16, pp. 235-251.
- Oleza, Joan (2012a): «The *Arte nuevo* from the authority of ancient art: the discussion of dramatic genres», in *From Ancient Classical to Modern Classical: Lope de Vega and the New Challenges of Spanish Theatre*. New York: IDEA, pp. 15-60.
- Oleza, Joan (2012b): *L'architettura dei generi nella comedia nuova di Lope de Vega*, trad. de Marco Presotto. Rimini: Panozzo.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. (ed.) (2016): Lope de Vega Carpio, *Arte nuevo de hacer comedias*, edición crítica y anotada de Felipe B. Pedraza Jiménez, «Fuentes y ecos latinos» de Pedro Conde Parrado. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Pieri, Marzia (1978): «La strategia edificante degli *Ecatommiti*». *Esperienze Letterarie* III/3, pp. 43-74.
- Pintor Mazaeda, Nieves (2000): «Fuentes italianas en *El mayordomo de la Duquesa de Amalfi*», in Maria Grazia Profeti (ed.), *Otro Lope no ha de haber*. Firenze: Alinea, pp. 21-32.
- Presotto, Marco (2000): *Le commedie autografe di Lope de Vega: catalogo e studio*. Kassel: Reichenberger.
- Presotto, Marco (ed.) (2007): Lope de Vega Carpio, *Novelas a Marcia Leonarda*. Castalia: Madrid.
- Resta, Ilaria (2021): «*El favor agradecido* de Lope: una adaptación giraldeana». *Anuario Lope de Vega* XXVII, pp. 153-177.
- Resta, Ilaria (2023): «Impronta giraldeana e ricostruzione semantica ne *El hijo Venturoso* di Lope de Vega». *Archivio novellistico italiano* 8, pp. 5-18.

- Resta, Ilaria / González Ramírez, David (2014): «Lope de Vega, reescritor de Giraldo Cinzio: la construcción dramática de una *novella* de los *Hecatommithi*», in Guillermo Carrascón / Daniela Capra (coords.), *Deste artefe. Estudios dedicados a Aldo Ruffinato en el IV centenario de las 'Novelas ejemplares'*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, pp. 157-171.
- Resta, Ilaria / González Ramírez, David (2016): «La recepción de los *Hecatommithi* de Giraldo Cinzio en el teatro del Siglo de Oro: entre reescrituras y adaptaciones». *Bulletin of the Comediantes* LXVIII/1, pp. 103-129.
- Romera Pintor, Irene (1998a): «Lope de Vega y las *Novelle* italianas», in *Actas del Curso de Lengua y Literatura Española, IV Seminario de Experiencias didácticas (13-18 de octubre de 1997)*. Madrid: Asociación de Profesores de Español, pp. 129-138.
- Romera Pintor, Irene (1998b): «*La discordia en los casados* de Lope de Vega y su modelo italiano». *Cuadernos de Filología Italiana* V, pp. 127-145.
- Romera Pintor, Irene (2000): «De Giraldo Cinthio a Lope de Vega: red intertextual en *La cortesía de España*», in Maria Grazia Profeti (ed.), *Otro Lope no ha de haber*. Firenze: Alinea, pp. 33-48.
- Romera Pintor, Irene (2017): «El “docto Cinthio” en España», in José Luis Canet *et al.* (eds.), *Teatro hispánico y su puesta en escena. Estudios en homenaje a Josep Lluís Sirera Turó*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, pp. 349-366.
- Romera Pintor, Irene (2019): «Sulle tracce di Giovan Battista Giraldo Cinthio oltre i confini di Ferrara». *Rivista di letteratura italiana* XVIII/1, pp. 31-46.
- Romera Pintor, Irene / Sirera, Josep Lluís (2008): «Disinganno e moralizzazione in *La infelice Marcela* de Cristóbal de Virués. Sulle fonti giraldiane della sua opera teatrale», in Paolo Cherchi / Micaela Rinaldi / Mariangela Tempera (eds.), *Giovan Battista Giraldo Cinzio gentiluomo ferrarese*. Firenze: Olschki, pp. 53-76.
- Ruano de la Haza, José María / Allen, John J. (1994): *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*. Madrid: Castalia.
- Sirera, Josep Lluís (1987): «Cristóbal de Virués y su visión del poder», in Maria Chiabò / Federico Doglio (eds.), *Mito e realtà del potere nel teatro dall'antichità classica al Rinascimento*. Viterbo: Centro Studi sul teatro medioevale e rinascimentale, pp. 275-300.
- Templin, Ernest H. (1934): «The Source of Lope de Vega's *El hijo venturoso* and (indirectly) of *La esclava de su hijo*». *Hispanic Review* II/4, pp. 345-348.
- Toro, Alfonso de (1998): *De similitudes y diferencias. Honor y drama de los siglos XVI y XVII en Italia y España*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- Vega García-Luengos, Germán (2021): «Las comedias de Lope de Vega: confirmaciones de autoría y nuevas atribuciones desde la estilometría (I)». *Talia. Revista de estudios teatrales* 3, pp. 91-108.
- Vega García-Luengos, Germán (2023): «Para la delimitación del repertorio de comedias auténticas de Lope: confirmaciones de autoría y nuevas atribuciones desde la estilometría (II)». *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura* XXIX, pp. 469-544.
- Villari, Susanna (ed.) (2002): Giovan Battista Giraldo Cinzio, *Discorsi intorno al comporre rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90*. Messina: Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici.
- Villari, Susanna (ed.) (2012): Giovan Battista Giraldo Cinzio, *Gli Ecatommithi*. Roma: Salerno Editrice, 3 tt.
- Villari, Susanna (2015): «Dallo scrittoio al teatro: considerazioni sulle tragedie giraldiane». *Italique* XVIII, pp. 13-34.
- Vitse, Marc (1988): *Eléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail / France-Ibérie Recherche.
- Weinberg, Bernard (ed.) (1970): Giovan Battista Giraldo Cinzio, *Prologo all'Altile*, in Bernard Weinberg, *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, I. Bari: Laterza, 4 vols., pp. 487-491.