

REVISTA SEM
UNIVERSIDAD

AL DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
AVARRA / PAMPLONA / ESPAÑA

ISSN: 0213-2370

MONOGRÁFICO

EL 'AFINE NUEVO' DE LOPE Y LA
PRECISIÓN DRAMÁTICA DEL SIGLO
DE ORO: TEORÍA Y PRÁCTICA

EDITORES

J. ENRIQUE DUARTE

CARLOS MATA INDURÁIN

RIE

REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

2011 27.1 / ENERO-JUNIO



Universidad
de Navarra

RILCE

REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA
PAMPLONA, ESPAÑA / FUNDADA EN 1969 / ISSN: 0213-2370
2011 / VOLUMEN 27.1

Presentación	7-8
Ignacio ARELLANO Lo trágico y lo cómico mezclado: de mezclas y mixturas en el teatro del Siglo de Oro	9-34
José María DÍEZ BORQUE Lope y sus públicos: estrategias para el éxito	35-54
Teresa FERRER VALLS Preceptiva y práctica teatral: <i>El mayordomo de la duquesa de Amalfi</i> , una tragedia palatina de Lope de Vega	55-76
Celsa Carmen GARCÍA VALDÉS Las comedias de Sor Juana Inés de la Cruz y el <i>Arte nuevo</i> de Lope de Vega	77-102
Miguel Ángel GARRIDO GALLARDO El <i>Arte nuevo de hacer comedias</i> , texto indecible	103-18
Carlos MATA INDURÁIN Lope de Vega, entre Antonio Machado y Juan de Mairena, con el <i>Arte nuevo</i> al fondo	119-43
Joan OLEZA De Rueda a Vega: entre Lopes anda el juego	144-60
César OLIVA El arte de Lope en la escena española del siglo xx	161-73
Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ Lope de Vega: escritos sobre teatro. Del poeta al lector	174-90
Javier RUBIERA <i>Arte nuevo</i> , 240-45. Lope contra Lope	191-203
Enrique RULL Lope de Vega y la transposición de los mitos: <i>La bella Aurora</i>	204-15

Guillermo SERÉS “El uso de España no admite las rústicas <i>Bucólicas</i> de Teócrito”: la <i>Trecena parte de comedias</i> y el <i>Arte nuevo</i>	216-43
Frédéric SERRALTA ¿Un arte nuevo de deshacer comedias? Sobre algunos <i>autocomentarios</i> en el teatro de Lope	244-56
Kurt SPANG El <i>Arte nuevo</i> y la <i>Dramaturgia de Hamburgo</i> : los manifiestos dramatúrgicos de Lope y de Lessing	257-66
Ana SUÁREZ MIRAMÓN Función de la pintura y la mitología en <i>La quinta de Florencia</i>	267-80
SUMARIO ANALÍTICO / ANALITYCAL SUMMARY	281-93
INSTRUCCIONES A LOS AUTORES. NORMAS EDITORIALES Y ESTILO	295
SOBRE EL PROCESO DE EVALUACIÓN DE RILCE	297

Preceptiva y práctica teatral: *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, una tragedia palatina de Lope de Vega¹

TERESA FERRER VALLS

Departamento de Filología Española
Universitat de València
Avda. Blasco Ibáñez, 32. 46010 Valencia
M.Teresa.Ferrer@uv.es

RECIBIDO: FEBRERO DE 2010
ACEPTADO: MARZO DE 2010

El *mayordomo de la duquesa de Amalfi* se publicó en la *Parte XI* de las comedias de Lope de Vega, en 1618.² Lope no cita esta obra en la lista de sus comedias incluida en la primera edición de *El peregrino en su patria* (1604), aunque sí lo hará en la segunda (1618).³ Morley y Bruerton sitúan su composición entre 1599 y 1604, adscribiéndola más probablemente al periodo comprendido entre 1604 y 1606 (356-57). Hay un documento que confirma que efectivamente debió de escribirse por estas fechas. Se trata de un contrato de 22 de mayo de 1606, por el que la compañía del autor Alonso de Riquelme se comprometía a representar cuatro comedias en La Puente del Arzobispo (Toledo) durante las fiestas de San Pedro, siendo una de ellas la titulada *El mayordomo*, con toda seguridad *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*.⁴ Hay que añadir que en esta misma *Parte* Lope publicó varias obras que había vendido al autor Alonso de Riquelme,⁵ entre ellas *El perro del hortelano* que, como veremos, guarda alguna relación por su temática, ambientación y fuente de inspiración con la que ahora nos ocupa.

El mayordomo de la duquesa de Amalfi tiene una singularidad que tan sólo afecta a un grupo muy reducido de las obras de Lope. El dramaturgo le puso explícitamente la etiqueta “tragedia” al nombrarla en los versos con los que se cierra la obra: “Aquí dio fin la tragedia,/senado, del *Mayordomo*,/que como pasó en Italia,/hoy la han visto vuestros ojos” (799).

Entre sus más de cuatrocientas obras dramáticas, Lope llamó tragedias en total –que hoy sepamos– a diez de ellas, la que nos ocupa y además: *La inocente sangre*, *La bella Aurora*, *El marido más firme*, *Roma abrasada* y *El rey don Sebastián y bautismo del príncipe de Marruecos*, todas ellas tituladas tragedias; y además, *Adonis* y *Venus*, que recibe nombre de tragedia en el título y de tragicomedia en los versos finales; *El castigo sin venganza*, nombrada tragedia en la dedicatoria, en el título y en los versos finales; *El duque de Viseo*, que figura como tragicomedia en el título y como tragedia en los versos finales; y *La desdichada Estefanía*, llamada tragedia en el título del manuscrito autógrafo y tragicomedia en el título de la *Parte XII*, publicada por el mismo Lope.⁶ De este grupo, tres son de materia mitológica, y el resto de materia histórica o histórico-legendaria. Sin embargo, dos de ellas, *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* y *El castigo sin venganza*, tienen su fuente en Bandello, quien a su vez, en ambos casos, dice basarse en sucesos contemporáneos acaecidos en Italia, como subraya Lope en el cierre de *El mayordomo*, razón por la cual a ojos de Lope se podrían considerar inspiradas en última instancia en la realidad. Podríamos pensar que en este tipo de materia, mitológica o histórico-legendaria, se funda la utilización por parte de Lope de la etiqueta *tragedia* para estas obras 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.⁷

Lope en bastantes lugares de su obra pondría de manifiesto el carácter híbrido, trágico-cómico, y la falta de respeto a los preceptos clásicos, que serían signos de identidad de la Comedia nueva, como cuando en el *Arte nuevo* aconsejaba a quien quisiera escribir comedias nuevas: “Elíjase el sujeto, y no se mire/(perdonen los preceptos) si es de reyes” (371). En la dedicatoria de la *Parte XI* a don Bernabé de Vivanco y Velasco, caballero del hábito de Santiago, de la Cámara de su Majestad, Lope se refería al carácter humilde del volumen que le dedicaba que, por ser de teatro, no trataba materias altas sino de entretenimiento, y al hacer el recuento de personajes que podían contenerse en sus comedias nuevas, no olvidaba mencionar los reyes:

En tantas ocupaciones llega mejor este libro que los de materias altas; pues se puede abrir acaso, y leer sin cuidado; tal vez hallarán una dama y su amante, tal villano y su familia, tal un mozo desvanecido y su padre considerado, y aun alguna vez un rey con sus criados, materias de consideración y advertimiento.⁸

Tras la dedicatoria, Lope abre la *Parte XI* con un “Prólogo dialogístico” entre un Forastero y el Teatro, en el que vuelve a insistir, en relación con la cuestión de los preceptos, sobre la legitimidad de la invención, de la novedad, que conlleva necesariamente la ruptura, la falta de respeto a los preceptos antiguos:

FORASTERO: Yo soy forastero, como ves en mi traje; no pensé que en esta tierra había más comedias que aquellas que se constituyen de personas humildes, aunque en España no se guarda el arte.

TEATRO: El arte de las comedias y de la poesía es la invención de los poetas príncipes, que los ingenios grandes no están sujetos a preceptos.

Lope se colocaba así, sin nombrarse, pero con un orgullo implícito en sus palabras, entre los ingenios grandes, los poetas príncipes, que no se sujetaban a preceptos, sino que los creaban.

En el conocido prólogo de *El castigo sin venganza*, una de las obras etiquetadas por el mismo Lope como “tragedia”, él mismo advertía: “está escrita al estilo español, no por la antigüedad griega y severidad latina, huyendo de las sombras, nuncios y coros, porque el gusto puede mudar los preceptos, como el uso los trajes y el tiempo las costumbres” (80). Lope, con coherencia, seguía esgrimiendo muchos años después de la publicación del *Arte nuevo* (recordemos que la hija de Lope, Feliciano, publicó póstumamente, en 1635, la *Parte XXI* que había preparado su padre poco antes de morir) los mismos conceptos y argumentos para la defensa de esta “tragedia al estilo español” que ya había empleado en la defensa de la Comedia nueva, de la que la tragedia a la española no resultaba ser así, en la práctica, más que una modalidad.

En realidad, y desde el punto de vista teórico, Lope no inventaba sino que reutilizaba conceptos que ya habían empleado algunos de los trágicos de finales del XVI a la hora de defender sus tragedias. Recordemos la dedicatoria de la tragedia *Los amantes* de Andrés Rey de Artieda, publicada en 1581, en donde el dramaturgo valenciano, tras hacer una rápida evocación de los adornos de la tragedia clásica, sentenciaba: “Ya no queremos tanta hebilla y pernos/bastan los que nos sirven a la justa:/más bien garbados, llanos y modernos./Digo que España está en su edad robusta,/y como en lengua y armas valga y pueda,/me parece gustar de lo que gusta” (cito por Sánchez Escribano y Porqueras Mayo 66). Con la mención del concepto del gusto y la introducción de

la noción de temporalidad, que hace Artieda unos versos más adelante al evocar la imagen de la cambiante rueda de la Fortuna, el dramaturgo defiende su tragedia que sigue “el uso y plática española” y resulta por ello moderna. En la loa que figura al frente de su tragedia *Alejandra*, también Lupercio Leonardo de Argensola, al evocar los preceptos del Estagirita sobre la tragedia, utilizaba una vez más la noción de temporalidad: “pero la edad se ha puesto de por medio,/rompiendo los preceptos por él puestos/[...] y a la verdad no siento ya esta falta/por no cobrar el nombre de prolija” (cito por Sánchez Escribano y Porqueras Mayo 68). El propio Virués en el Prólogo a sus obras *Trágicas y líricas* (1609) confesaba que a excepción de *Elisa Dido*, “escrita por el estilo de griegos y latinos”, sus otras cuatro tragedias representaban un intento de “juntar en ellas lo mejor del arte antiguo y de las modernas costumbres” (cito por Sánchez Escribano y Porqueras Mayo 151).

No me extenderé más trayendo a colación citas semejantes. Pero quería recordar que términos como *gusto*, *costumbre*, *usos*, *moderno*, *nuevo*, sirvieron tanto a los autores trágicos para defender su apuesta por una tragedia adaptada a los nuevos tiempos, como a Lope para defender su tragedia nueva, “al estilo español”, como llama Lope a su obra *El castigo sin venganza*, y en definitiva su Comedia nueva, en fin el Nuevo Teatro, al cual los trágicos de fines del XVI habían abierto el camino.⁹ No resulta extraño en este contexto que el mismo Lope, en su *Arte nuevo*, recordara a Virués, un autor trágico, atribuyéndole la responsabilidad de la reducción a tres actos “de la comedia”, y situándolo en el periodo de inicio de la Comedia nueva: “El capitán Virués, insigne ingenio,/puso en tres actos la comedia, que antes/andaba en cuatro, como pies de niño,/que eran entonces niñas las comedias” (375).¹⁰

Ese carácter híbrido que identifica la nueva apuesta por un teatro moderno, adaptado a los nuevos gustos y a los nuevos tiempos, llevaría a Ricardo de Turia a escribir unos pocos años después de Lope en su *Apologético de las comedias* (1616) aquella célebre frase en su defensa de la Comedia nueva: “ninguna comedia de cuantas se representan en España lo es, sino tragicomedia, que es un mixto formado de lo cómico y lo trágico” (cito por Sánchez Escribano y Porqueras Mayo 177). Y sin embargo hoy día percibimos, como lo hacían de seguro también los contemporáneos de Lope, que las dosis empleadas en esa mixtura no siempre lo eran a partes iguales, y apreciamos dentro de la dominante cómica obras con elementos trágicos, bien tragedias o tragicomedias.

En cualquier caso, las etiquetas genéricas en Lope no siempre son de fiar, como señalaba arriba. El dramaturgo denominó tragedia a *El mayordomo de la*

duquesa de Amalfi, pero no hizo lo mismo con alguna otra obra suya, como *Carlos el perseguido*, fechada en 1590, que contiene también ingredientes trágicos, incluso tiene la misma inspiración bandelliana, aunque cuenta con un final doble, desastroso y feliz, según los personajes, al mismo tiempo que exhibe un propósito moral, que permitiría encuadrarla entre las tragedias de *fine lieto* y también entre las tragedias moratas, como ha observado Oleza (1997, 240-50). Según la copia Gálvez, supuestamente sacada del original de Lope, éste la habría denominado al titularla “Comedia nueva del *Perseguido*”, sin incluir ninguna otra referencia en los versos finales a su carácter genérico, a diferencia de lo que sucede con *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*.¹¹ Es bien sabido que Lope, en general, manifestó más bien escasa preocupación por los marbetes de género. Por ello resulta tanto más curioso su comentario sobre la tragedia incluido en la dedicatoria de *El castigo sin venganza*, pues resulta como un retorno a los orígenes de la Comedia nueva y a lo que en ellos supuso la apuesta teatral de algunos autores trágicos y los argumentos por ellos esgrimidos en su defensa. Es probable que las nuevas corrientes teatrales, los pájaros nuevos que habitaban “los nidos” del teatro y habían desplazado a los pájaros de antaño (así se sentía el Lope maduro frente a sus competidores),¹² e incluso el éxito reciente de una obra calderoniana como *La vida es sueño*,¹³ pudieran influir en esa reflexión breve pero significativa sobre la tragedia a la española que Lope, con su fino olfato para los nuevos gustos, hace en la dedicatoria de *El castigo sin venganza*, enlazando con ideas que recuerdan a los trágicos de fines del XVI, y al mismo tiempo podrían explicar esa orientación del universo palatino desde el ámbito de la comedia, preponderante en el primer Lope, al del drama, que predomina en el Lope maduro, tal y como ha estudiado Oleza (2003).

Ciertamente, desde parámetros de género más cercanos a nosotros, *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* forma parte del universo palatino. Críticos como Weber de Kurlat (1975, 1977), Marc Vitse (415-28) y Oleza (1981, 1995, 1997, 2003) han contribuido decisivamente al conocimiento de un subgénero de comedia con unos rasgos definidos, el de la llamada comedia palatina, muy presente en la producción dramática del primer Lope y en la colección teatral del Conde de Gondomar, colección que reúne obras de la etapa de gestación de la Comedia nueva: se trata de un tipo de comedia fantástica, en la que los personajes son de rango social elevado, la localización temporal suele ser remota o carente de excesivas precisiones históricas, y la ubicación espacial alejada de la geografía española, un tipo de comedia en la que los conflictos amorosos se entremezclan con los de poder o de desigualdad social, y derivan con frecuen-

cia en episodios de ocultación de identidad, dando lugar a desplazamientos de la acción desde el ámbito de la corte al entorno aldeano o pastoril.¹⁴

No obstante, *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, aun perteneciendo al universo palatino, no entra dentro del ámbito de la comedia sino del drama serio, y puede ser de hecho definida como una tragedia palatina. Hace unos años me refería a algunas de las obras del grupo dramático valenciano y, en especial, de Virués, Tárrega y Gaspar Aguilar, relacionándolas con el universo palatino, pero señalando su carácter trágico o tragicocómico, y no puramente cómico, y destacando la importancia que en ellas adquieren conflictos relacionados con los desórdenes morales de los poderosos (Ferrer Valls 1997). También Oleza (1997) llamó la atención sobre la tragedia palatina al analizar *El amor constante* de Guillén de Castro, sobre la que escribía: “una obra como *El amor constante* no puede dejar de representar un universo palatino y tampoco puede escapar a la condición de tragedia” (237). Para concluir: “no nos queda otro remedio que ampliar el universo palatino para hacerle perder la condición exclusiva de comedia” (238). En total Oleza detectaba cuatro obras de Guillén que formarían parte del mismo grupo:

En esta serie el universo palatino se presenta bajo un aspecto dramático, ideológica y moralmente denso, en la gran mayoría de los casos ejemplar. Son tragedias puras, tragedias de final feliz o tragicomedias de perspectiva más dramática que cómica, nunca o casi nunca comedias puras como las que abundan en el primer Lope. (239)

En un artículo posterior, Oleza (2003) ha estudiado por extenso la evolución en el tratamiento de la materia palatina dentro de la producción del Fénix, desde el predominio del tratamiento cómico en su primera producción, pasando por la reactivación del tratamiento dramático en los años intermedios, al predominio del tratamiento en clave dramática de sus últimos años, subrayando de nuevo que el universo palatino no es ni unilateralmente cómico ni unilateralmente frívolo y que los conflictos que caracterizan la materia palatina pueden recibir un tratamiento cómico o dramático; *drama* es el término utilizado por Oleza desde sus primeros trabajos sobre Lope para subsumir obras trágicas y tragicocómicas, evitando problemas de nomenclatura.

El mayordomo de la duquesa de Amalfi, compuesta probablemente entre 1604-1606, marcaría dentro de la evolución de la materia palatina en el teatro de Lope, descrita por Oleza (2003), el comienzo de un periodo de reacti-

vacación de una fórmula más dramática que cómica, una fórmula para la cual Lope pudo haberse inspirado en los valencianos y muy especialmente en Virués y Guillén de Castro. Esta obra de Lope cumple los principales requisitos del encuadramiento palatino: personajes de rango elevado, ubicación geográfica alejada de la corte española, episodio de ocultación, alternancia entre mundo aldeano y cortesano, exploración de un conflicto amoroso que entraña un conflicto de desigualdad social... Pero todo ello con un desenlace trágico. De hecho esta obra representa el tratamiento de un conflicto que Lope explota, con desenlace cómico, en otra obra muy conocida. Me refiero a *El perro del hortelano*. Recordemos que curiosamente las dos fueron incluidas en la *Parte XI*, las dos pertenecieron al repertorio del mismo autor de comedias, Alonso de Riquelme, y las dos tienen su fuente de inspiración en Bandello. Ambas cuentan con protagonistas de rango elevado, ambas tienen una ambientación napolitana, aunque, como es habitual en las obras palatinas, sin demasiada insistencia en el contexto histórico, ambas tienen un mismo conflicto principal, el de la dama de la alta nobleza que se enamora de un inferior (un mayordomo en un caso, un secretario en el otro), lo que desencadena un conflicto de desigualdad social, que se cierra con un trágico desenlace en el caso de *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* y con un feliz, irónico y conveniente apaño matrimonial en *El perro del hortelano*. Ambas obras constituyen, así, la cara y la cruz de un mismo conflicto, en su doble tratamiento, cómico y dramático.

Si a estas dos añadimos *Carlos el perseguido*, obtendremos un interesante trío de casos, cada uno de los cuales presenta, sobre la base de un mismo conflicto, tratamientos y soluciones diferentes, pues esta obra de Lope, aunque contiene el mismo tipo de ingredientes que las otras dos, incluso la misma inspiración bandelliana, ofrece un tratamiento de tragicomedia. Aquí también nos hallamos ante una dama de la alta nobleza que, enamorada de Carlos, un inferior aunque noble, se casa en secreto con él, manteniendo su relación oculta durante seis años, durante los cuales han tenido dos hijos. Casandra, esposa del Duque, en cuya corte se mueven los personajes, enamorada de Carlos, lo perseguirá haciéndole la vida imposible a él y a su mujer, e incluso intentando asesinar a su hijo. El desenlace, sin embargo, reconduce la tragedia hacia un final moral, con la duquesa repudiada por su esposo y condenada al destierro, y el matrimonio desigual reconocido y oficializado por el Duque, quien además nombra heredero a Carlos, al que considera como un hijo.¹⁵

Como he señalado, *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* tiene, como otras de la producción del dramaturgo, su fuente italiana en una de las novelas de

Bandello, aunque Gasparetti (1930) notó también la influencia que sobre la escena final de la obra pudo tener una de las novelas incluidas por Giraldi Cintio en *Ecatommitti*, también dramatizada por el mismo autor en su tragedia *Orbecche*. La crítica que ha tratado el tema de la influencia de Bandello en el teatro de Lope no siempre ha estado de acuerdo en señalar las novelas del italiano como fuente directa de Lope.¹⁶ Hay que recordar que una pequeña parte de las novelas de Bandello se difundió en España por medio de una traducción al español, la titulada *Historias trágicas exemplares, sacadas del Bandello Veronés. Nuevamente traducidas de las que en lengua francesa adornaron Pierres Boaistuau y Francisco de Belleforest* (Salamanca: Pedro Lasso, 1589), traducción que tuvo al menos una reedición posterior (Valladolid: Lorenzo de Ayala, 1603). Kohler (1939) en su día, sin llegar a consultar ninguna de las dos ediciones, supuso que Lope podría haberse servido de esta traducción española, o incluso directamente de la traducción francesa de las novelas de Bandello. Aunque Kohler no excluyese la posibilidad de que Lope se basara en el original italiano, consideraba “cette possibilité fort invraisemblable” (141). La consulta de la traducción española muestra que entre las catorce novelas de Bandello publicadas en este volumen, seleccionadas a partir de la traducción francesa de las novelas de Bandello, no se encuentra la que originó la composición de la obra de Lope, la novela número 26 de la *Prima parte de le nouvelle* de Bandello.¹⁷ Esta novela de Bandello sí que figura, sin embargo, en la traducción francesa, titulada *Le second tome des histoires tragiques*.¹⁸

Otro estudioso de las fuentes italianas del teatro de Lope, Gasparetti, en un trabajo publicado en 1930, afirmaba que Lope pudo conocer la traducción francesa de las novelas de Bandello, y que seguro conoció la traducción española arriba mencionada, aunque, como buen conocedor de la lengua italiana, también debió de leer directamente en su lengua original a Bandello (393-95). Unos años después, en 1939, era sin embargo concluyente al afirmar respecto a *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*: “Lope imitó directamente la novela de Bandello” (63). Por mi parte, creo que, al menos en el caso de esta novela, Lope efectivamente debió de conocer la novela original en italiano en alguna de las ediciones de la *Prima parte* de Bandello.¹⁹ Me parece probable que aquí leyera Lope la dedicatoria al Conde Bartolomeo Ferraro, con la que el italiano encabezó su novela 26, la titulada “Il signor Antonio Bologna sposa la duchessa de Malfi e tutti dui sono ammazati”.²⁰ Aparte de la función áulica, característica de las dedicatorias, en ésta Bandello nos da una clave de lectura, ofreciendo una toma de posición abierta y tolerante respecto al honor y a los matrimo-

nios de diferente condición social, al mismo tiempo que adopta una perspectiva de defensa de la mujer, que creo que pudo dejar huella en la memoria de Lope al escribir su obra, tanto como el argumento mismo de la novela. Una clave de lectura que, sin embargo, desdeñó e incluso tergiversó el traductor francés, haciendo hincapié en el error de la duquesa y del mayordomo, quienes, al no dominar su deseo, son presentados por el narrador-traductor como responsables de su final trágico. Aunque la versión francesa de la novela carece de la dedicatoria que antecede a la de Bandello, sin embargo incorpora un “Sommaire” o presentación preliminar que resulta interesante porque pone de relieve el diferente punto de vista desde el cual el traductor enfrenta la historia original, aprovechando para moralizar acerca de la mayor responsabilidad de las damas de la nobleza sobre sus acciones que, por su rango social, ocasionan mayor escándalo, y trayendo a colación ejemplos nada edificantes como el de Semíramis y casos, como el de Sansón o Salomón, de hombres seducidos y extraviados por mujeres, antes de dar paso al relato de los amores de la duquesa y de su mayordomo como un ejemplo más de una indeseable situación. Esta misma perspectiva se pone también de manifiesto en las manipulaciones a las que somete la narración original, adicionando consideraciones propias a lo largo del relato en las que se insiste en este punto de vista moral. La coda con la que se cierra la versión francesa, inexistente en el original italiano, no deja lugar a dudas sobre el juicio que al traductor le merece la historia:

Telle fin eut le desastré mariage de celuy qui se devoit contenter de son ranc [...] Aussy ne fault il jamais voler plus hault que les forces ne permettent, ny sortir de son devoir, et moins se laisser transporter des sols desirs d'une brutale sensualité [...] Vous voyez le miserable discours des amours d'une princesse peu sage et d'un gentilhomme oubliant son ranc, qui doit servir de miroir a ceux qui sont trop hardis entrepreneurs. (*Le second tome...* 30v)

Recordemos que la versión francesa de las novelas de Bandello agregaba, no en balde, el calificativo de “ejemplares”, que encuentra su plena justificación en la perspectiva que se impone a la narración original en novelas como ésta.

La lectura de Lope, sin embargo, se muestra más cercana al punto de vista manifestado por el autor italiano, quien ya en la dedicatoria de la novela deja clara su posición respecto al honor y al yugo que éste impone a la mujer. El italiano comienza evocando el Nuevo Mundo según la imagen ideal de li-

bertad que alimentó el imaginario colectivo de muchos de sus contemporáneos, un lugar en donde se podía hacer realidad la utopía de una sociedad nueva, con nuevas costumbres, en contraste con algunas bárbaras costumbres arraigadas en el viejo mundo:

Quanto saria bene che alcune consuetudine che sono in quei mondo nuovi [...] fossero in queste nostre contrade, a ciò que tutto il male che si fa cessasse e non si sentisse ogn'ora: –Il tale ha morta la moglie perché dubitava che non lo facesse vicario di Corneto; quell'altro ha soffocata la figliola, perché di nascoto s'era maritata; e colui ha fatto uccider la sorella, perché non s'è maritata come egli averebbe voluto. (248)

Tras evocar los casos de mujeres, hijas o hermanas muertas a manos de sus parientes, Bandello considera injusto el diferente juicio que obtienen en la sociedad las acciones de hombres y mujeres:

Questa e pur certamente una gran crudeltà, que noi vogliamo tutto ciò che ci vien in animo fare, e non vogliamo che le povere donne possino far a lor voglia cosa che sia, e se fano cosa alcuna che a noi non piaccia, subito si viene ai lacci, al ferro e ai veleni. Ma quanto ci starebbe bene que la rota si raggirasse e che elle governassero gli uomini! [...] E nel vero grave sciocchezza quella degli uomini mi pare che vogliono che l'onor loro e di tutta la casata consista ne l'appetito d'una dona. Se un uomo fa un errore, quantunque enorme, per questo il suo parentado non perde la sua nobiltà. Se un figliuolo traligna da l'antica virtù dei suoi avoli, che furono uomini prodi, per questo non perdono la degnità loro. Mai noi facciamo le leggi, l'interpretiamo, le glossiamo e le dichiariamo come ne pare. (248)

De inmediato Bandello evoca los casos de sendos condes, uno que decidió casar con la mujer de un hornero y el otro de un mulero, sin que esa decisión tuviese consecuencia alguna ni para ellos ni para ellas. Si estos casos eran verídicos, como pretende Bandello, o no, es lo de menos, lo que importa es el punto de comparación que establece con lo acaecido a la duquesa de Amalfi, una dama de la alta nobleza que se enamora y casa en secreto con su mayordomo, decisión que conduce a la muerte de ambos a manos de los hermanos de la duquesa. De nada sirve en este caso que el mayordomo fuese, como lo describe Bandello, “nobile, vertuoso e onestamente ricco”. Bandello juzga la muerte de ambos

“cosa nel vero degna de grandissima pietà” (249), antes de dar paso al lector a su relato. Creo que esta guía de lectura pesó en la propia consideración del caso por parte de Lope, poco o nada coincidente con la versión francesa.

Fijándonos ya en el desarrollo de la trama, la sustancia trágica del asunto que reelabora dramáticamente Lope estaba en la novela de Bandello, quien, centrándose en la figura del mayordomo Antonio Bologna, narra un caso que, según afirma el italiano, había realmente ocurrido: el de una joven duquesa viuda (miembro de la noble estirpe de Aragón, de origen español) que se enamora de su mayordomo, quien la corresponde, casándose en secreto y manteniendo oculta durante seis años su relación y el fruto de ella, sus tres hijos. El descubrimiento de la situación por parte de los dos hermanos de la duquesa, que consideran un ultraje a su honor este matrimonio desigual, a pesar del origen noble del mayordomo y de su notable patrimonio, les conduce al asesinato de la duquesa, de sus hijos y del mayordomo.

Resultan interesantes tanto las pautas que Lope asume de Bandello, como aquello que rechaza, transforma o intensifica. Lope insiste en la desigualdad social de los amantes, y muestra al mayordomo desde una óptica favorable, ahondando en la perspectiva adoptada por Bandello. Como en el autor italiano, sus cualidades, su origen hidalgo, su nobleza, su prudencia en el gobierno de la casa de la duquesa, se subrayan con trazo firme. El monólogo inicial lo muestra temeroso y apasionado, cual nuevo Ícaro, una imagen idéntica a la utilizada por Teodoro, el secretario enamorado de la duquesa de Bel-flor, en *El perro del hortelano*: “Ícaros de mi deseo/con alas de plumas viles;/caed del cielo sereno,/donde sin fuerza subistes” (701). Frente al comedimiento de Antonio, la duquesa se muestra decidida. En justificación de su apasionamiento se apela a su mocedad, como recuerda Libia, camarera de la duquesa: “Conozco en la libertad/con que te quieres perder/que es gran mal en la mujer/enviudar en mocedad” (707). Con más contención, resuenan aquí argumentos esgrimidos con mayor desparpajo por Julia, la criada de la protagonista de la comedia de Lope *La viuda valenciana*, al advertir a su señora sobre las dificultades de mantenerse dentro de los límites morales que la sociedad exigía a las viudas, siendo joven y hermosa, invitándola al goce de los sentidos. Pero el género obliga, y la distancia que media entre Julia y Libia es la que separa el tratamiento del asunto en clave seria del tratamiento en clave cómica, por ello Libia aconsejará a la duquesa según las conveniencias sociales: “La vida te ha de costar/este indigno casamiento [...] Tu calidad considera;/vuelve, señora, por ti” (707, 710).

Sin embargo, la barrera social no es freno para la duquesa, quien, primero mediante rodeos y luego abiertamente, acaba declarando su amor a Antonio y animándolo a hacer lo propio: “Dejemos la autoridad./Háblame familiarmente;/que aunque tu señora soy,/no siempre en el trono estoy /del título impertinente” (711). La duquesa va allanando el camino al mayordomo, atezado por el temor ante la desigualdad social que le separa de su señora: “Un desigual/ofende si quiere mal:/que, si quiere bien, no ofende”. Para darle el último empujón verbal: “No mires a mi nobleza;/habla como mi cabeza/y no como mayordomo,/habla como hombre” (713).

La duquesa llega a mostrarse por momentos exasperada ante la poquedad que manifiesta Antonio: “¿Querrías, contra mi fama,/que te pusiese, muy loca,/los favores en la boca,/y que tú fueses la dama?/Habla, dime que me quieres/di que te mueres ¿Qué lloras?/Porque también las señoras/sentimos como mujeres./Atrévete; sepa yo/que me quieres; dime amores”. Y acaba finalmente lamentando la falta de libertad de las mujeres: “El título de señoras/el cielo a los hombres dio./La de mayor calidad/no es señora, ni lo espere,/pues ni hará lo que quisiere,/ni ha de tener libertad” (726-27).

Estos versos puestos en boca de la duquesa parecen escritos al dictado de las reflexiones vertidas por Bandello en su dedicatoria acerca de las mujeres nobles y su falta de libertad respecto a los hombres en materia amorosa.

La iniciativa y resolución que manifiesta la duquesa, sobre la que Lope insiste más que Bandello, rebaja la responsabilidad del mayordomo. El último empujón verbal que le da la duquesa lo precipita definitivamente a su apasionada declaración: “Tu blanca mano asiré,/osaré abrazarte, y creo/que haré abeja mi deseo/y flor de tu boca haré” (727).

Pero no podemos olvidar que nos encontramos en el ámbito del drama serio, en el que la ejemplaridad resulta signo de identidad. Por ello, como en la novela italiana, y a diferencia de lo que ocurre, por ejemplo, en *La viuda valenciana*, la duquesa viuda manifiesta desde el principio su voluntad de canalizar su deseo a través del matrimonio, que concierta en secreto con Antonio para esa misma noche: “Pues salgamos/esta noche [...]/donde con lazo honesto de casados,/sin ser jamás culpados nos gocemos” (729). Un matrimonio que la duquesa, ajustada a los márgenes de la prudencia, sin desatender del todo la conveniencia social, sólo desvelará en el momento en que el hijo de su primer matrimonio y heredero del ducado alcance la edad de llevar las riendas del gobierno de la casa ducal. Es entonces cuando la duquesa argumenta ante sus vasallos y ante los espectadores las razones de su decisión, renunciando a

títulos y derechos adquiridos: “no quiero/título, estado, ni hacienda,/rentas, vasallos, ni reinos./Señor os dejo en mi estado;/Amalfi tiene heredero;/ya el duque es hombre, ya puede/ser de su hacienda gobierno” (774). Resulta significativo, en relación con el diferente punto de vista que adopta Lope frente al adoptado por el traductor francés de Bandello, la evocación que en ambos casos se hace de la figura de Semíramis. Si en la presentación de la versión francesa de la novela el traductor alude a la imagen de Semíramis equiparándola con la de la duquesa, como ejemplos de mujeres que no supieron contener su deseo, en el caso de la obra de Lope la duquesa presenta su decisión de casarse como alternativa a la imagen de lujuria que representaba Semíramis: “No hice mi honor infame/por imitar los remedios/que de Semíramis dicen/los que escribieron sus hechos;/que antes que el señor Antonio/me tocara sólo un dedo,/estaba con él casada” (773).

Lope sigue fielmente a Bandello en la intencionalidad manifestada por éste en su dedicatoria. Bandello disculpa el matrimonio desigual, presenta una imagen favorecida del mayordomo y negativa de los asesinos hermanos, movidos por un concepto del honor que les lleva a actuar bárbaramente, como en la obra de Lope: “Hoy la sangre de Aragón queda afrentada/con la bajeza de tan vil cuñado;/mas yo me vengaré por propia mano” (778). Lope, aunque deja claro que ambos hermanos comparten el mismo sentimiento de agravio y el mismo deseo de venganza, se cubre las espaldas sacando a escena tan sólo a uno de ellos, Julio, como ejecutor de la venganza, evitando mostrar en el tablado en el momento de la ejecución de la venganza al segundo de los hermanos, un hombre de Iglesia, un cardenal.

Lope se inspira en otra escena narrada por Bandello para intensificar la visión positiva de la duquesa y de su mayordomo. Se trata de aquella en que la duquesa, tras años de ocultación, revela ante sus sirvientes la verdad de su matrimonio y la identidad de su marido e hijos, ofreciendo a cada uno la oportunidad de permanecer en su servicio o marchar, consciente de que su posición social, tras esta revelación, se verá debilitada. La escena que, como decía, se encuentra en Bandello, es desarrollada por Lope para ofrecer una variedad de puntos de vista y de opciones argumentadas, que no implican ni la condena cerrada y unánime de los amantes ni la de ninguna de las opciones tomadas por sus sirvientes, entre los cuales los hay que deciden acogerse a la casa del joven duque por respeto a la memoria del viejo duque, por fidelidad a su casa o incluso por necesidades económicas, o también quienes deciden permanecer al servicio del mayordomo y de la duquesa, como el aldeano Doristo, que

ha criado a sus hijos, o como el secretario Urbino, fiel a la amistad con el mayordomo, o la camarera Libia, leal a la duquesa, a quien ofrece su propia vida “si llegare la ocasión”, como finalmente sucede. Sobre todos los criados que argumentan su decisión destaca, por su autoridad, el juicio de Celso, el más viejo servidor de la duquesa, junto al que se crió de niña y al que considera como un “padre”. El viejo presenta un punto de vista pragmático y conciliador, mostrando confianza en que el lícito casamiento pacifique los ánimos de sus hermanos: “en cosa tan hecha,/que no hay humano remedio/que la pueda deshacer/ya no hay lugar de consejo [...] Dios los pacifique a todos,/que sólo Dios puede hacerlo;/y sí hará, pues este amor/es lícito casamiento” (774).

Pero si Lope sigue el cañamazo novelesco de Bandello para construir la historia principal, intensificando algunos de sus ingredientes, al mismo tiempo, con el oído atento al gusto del público, introduce modificaciones y ampliaciones argumentales: así imagina como rival del mayordomo al noble Octavio que, rechazado por la duquesa, acabará tomando partido por los hermanos; o crea una historia secundaria que protagonizan el secretario de la duquesa, Urbino, y su camarera, Libia, una historia que incorpora elementos de enredo que ayudan a dinamizar y dar variedad a la acción principal. Esta historia secundaria se construye a partir del convencimiento por parte del secretario Urbino de que el mayordomo Antonio ama a Libia, considerándolo por ello un rival amoroso, situación que la duquesa y el mayordomo aprovecharán en beneficio propio, pues les permite desviar la atención de su relación, proporcionándoles cobertura en la corte. Esta segunda acción da lugar a enredos y confusiones, tan del gusto del público: como cuando el secretario cree que un billete que el mayordomo recibe de la duquesa ha sido enviado por la camarera, o cuando asiste a la escena en que Libia entrega en secreto al mayordomo un niño, que Urbino cree que es fruto de la relación entre aquél y Libia, cuando en realidad es hijo de la duquesa.

El desenlace desastroso, que se encuentra descrito en Bandello, adquiere en Lope una mayor intensidad y una plasticidad que evoca las escenas del horror de las tragedias de fines del XVI. En la obra de Bandello el mayordomo se entera, sin llegar a creérselo, de que su esposa e hijos han sido estrangulados por orden de sus hermanos, quienes los habían hecho prisioneros, y él mismo, poco después, será asesinado en plena calle. En la obra de Lope la duquesa, envenenada por orden de uno de sus hermanos, asiste, poco antes de caer muerta, a la visión de las cabezas cortadas de su esposo e hijos, como se expresa en la acotación previa a esta escena: “*Ábranse dos puertas y véase una mesa con tres pla-*

tos; en el de en medio, la cabeza de Antonio, y a los lados, las de los niños” (798). La visión provoca la huida horrorizado y sin juicio de Octavio, antiguo pretendiente de la duquesa, y el juramento de venganza contra sus tíos del joven duque, hijo de la duquesa y de su primer marido, y legítimo heredero del título.

Hay que destacar entre las ampliaciones a que Lope somete el material que le ofrecía la novela de Bandello, la función que otorga al joven duque, prácticamente nula en el texto de Bandello, y que en Lope pasa a representar la perspectiva más tolerante, frente a la visión del honor sangrienta y bárbara que simbolizan los hermanos de la duquesa. Carente de relevancia en la novela de Bandello, sirve a Lope para legitimar a los ojos del público el matrimonio de la duquesa, al ser su propio hijo quien, no sólo perdona la acción de la madre, sino que reconoce a su segundo esposo como padre, y a sus hijos como hermanos, otorgando a todos ellos mercedes y tratando de mediar ante sus tíos para obtener su perdón, sin finalmente alcanzarlo. Lope consigue la empatía del público con la acción de los amantes, al conceder la última palabra al joven y magnánimo primogénito de la duquesa, que clama venganza contra sus tíos, un cierre que no se encuentra en Bandello: “¡Viles y infames sois todos!;/¡A todos os desafío,/y a esta cruz la mano pongo/de no quitarla del lado,/de no vestir seda ni oro,/de no comer en mesa alta,/ni el Tusón ponerme al hombro,/hasta que tome venganza” (799).

Muy poco tiempo después de compuesta esta obra, Lope escribiría aquellos famosos versos del *Arte nuevo*: “Lo trágico y lo cómico mezclado,/y Terencio con Séneca, aunque sea/como otro Minotauro de Pasife,/harán grave una parte, otra ridícula;/que aquesta variedad deleita mucho./Buen ejemplo nos da naturaleza,/que por tal variedad tiene belleza” (372-73). La transformación más importante operada por Lope sobre la novela de Bandello está relacionada con el cumplimiento de este precepto. Es sabido que la materia palatina desde sus inicios se mostró propensa al vaivén de la acción entre el mundo de la corte, en el que ésta se desarrolla principalmente, y el aldeano, propicio a la ocultación de identidad de los protagonistas en las primeras comedias palatinas de Lope. En *El mayordomo* una aldea, alejada de Amalfi, en territorios del mayordomo Antonio de Bologna, acoge a los secretos amantes y su desposorio, y allí es donde se crían los hijos de ambos. Este mundo aldeano añade el indispensable ingrediente cómico desde una óptica que traslada el mismo tipo de conflicto pero tratado de manera cómica: también en la aldea el padre de Doristo se opone a que se case con Bartola argumentando que el muchacho es demasiado joven y no podrá cumplir con sus obligaciones matrimoniales.

El joven aldeano hará creer a su padre y a su futuro suegro que la muchacha ya está preñada. En la situación cómica que provoca su mentira y en la manera de expresarla resuenan las voces de los pastores bobos de Encina o de Torres Naharro: “Una noche la encontré/camino de la ciudad:/rempujéla en un rastrojo,/no adrede, más por reír,/y diz que quiere parir,/si no lo habéis por enojo” (733). Se trata de una argucia del joven para conseguir forzar la voluntad del padre, que da rápidamente resultado, pues los viejos deciden llamar de inmediato al cura, cuya venida será aprovechada (aunque fuera de escena) por el duque y la duquesa para sellar su matrimonio. Este episodio cómico se sitúa en el primer acto, mientras que en el segundo, el mozo aldeano, ya casado con Bartola, protagonizará una escena cómica de aburrimiento matrimonial antes de recibir en sus brazos a la niña que le entrega el mayordomo para su crianza. En el tercer acto, aunque la acción se traslada en buena parte a la aldea, en donde la duquesa revela ante todos la verdadera situación y la identidad de sus hijos, la comicidad se desvanece para dar lugar al desenlace trágico.

Con el *Arte nuevo* en la mano, *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, a la que Lope de Vega denomina “tragedia”, encaja también dentro de los parámetros del Nuevo Teatro. Estas “tragedias al estilo español”, aunque menos significativas dentro de la producción de Lope, resultan así una especie dentro de la Comedia nueva, que se puede espigar a lo largo de su trayectoria dramática. No en balde los trágicos de fines del XVI fueron, con sus planteamientos teóricos y su práctica teatral, punta de lanza en el camino hacia la implantación de una manera de hacer teatro que los dramaturgos contemporáneos sintieron como nueva. El universo palatino, visto desde la mirada de los trágicos de aquella generación y pasado por el tamiz de la novelística italiana, con sus personajes, su ambientación palaciega y, sobre todo, con sus conflictos de poder, desigualdad social, identidad, ambición, atropellos y lujurias, dejaron honda huella en Lope. La tragedia palatina, cuya moda el joven Lope había contribuido a superar, permaneció relegada en su producción, pero no llegó a desaparecer, como pone de manifiesto *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, y sería recuperada por el viejo Lope, con la vitalidad creativa y renovadora que mantuvo hasta el final de sus días, en una obra, *El castigo sin venganza*, que constituye la culminación de este subgénero dentro de su producción dramática.

Notas

1. Mi trabajo se beneficia de mi vinculación a los proyectos financiados por el MICINN, referencias FFI2008-00813 y CDS2009-00033.
2. Para la descripción de esta *Parte* y localización de ejemplares, puede verse Profeti 189-90.
3. Pueden consultarse ahora las listas de *El peregrino* en Blecua, Serés y Tubau, Apéndice, XVb.
4. Según ha estudiado García Reidy, desde mediados de 1605 Riquelme estaba empezando a comprar comedias directamente a Lope y se puede documentar la relación de amistad que los unía. El 22 de octubre de 1605 Riquelme y su mujer, la actriz Micaela de Gadea, bautizaron a su hija Ángela en la iglesia de la Magdalena de Toledo, actuando como padrino Lope de Vega y siendo uno de los testigos Ángela Díaz de Luján, una de las hijas de la que era entonces todavía amante del dramaturgo, Micaela de Luján. Sobre la relación entre Lope y Riquelme trata García Reidy (705-09). Para la biografía de Alonso de Riquelme, puede consultarse la base de datos DICAT (Ferrer Valls 2008)
5. A partir de las noticias reunidas en DICAT, se deduce que de las doce obras contenidas en la *Parte XI* al menos habían pertenecido a Riquelme *El perro del hortelano*, *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, *Los ramilletes de Madrid*, *El príncipe perfecto, primera parte* y, quizá, *La tragedia del rey don Sebastián y bautismo del príncipe de Marruecos*.
6. Manejo esta información a partir de la base de datos *ArteLope*, fruto de un proyecto dirigido por Joan Oleza, en el que colaboro y que en estos momentos se encuentra en fase de preparación para su publicación. No incluyo en el recuento *La estrella de Sevilla*, a la que se denomina tragedia en los versos finales, puesto que, en la forma en que hoy se conoce, la obra no es de mano de Lope, aunque pudiera serlo la versión original.
7. Soy consciente de que no podemos afirmar que los marbetes utilizados en la totalidad de las obras de Lope, incluso considerando sólo las auténticas, pertenezcan siempre al dramaturgo. Aun así, lo dicho resulta ilustrativo de la tendencia general que encontramos en el autor a la hora de proceder a la utilización de etiquetas de género.
8. Las citas del Prólogo de la *Parte XI* proceden de TESO, pero modernizo puntuación y ortografía.

9. Es imprescindible, como balance respecto a los estudios sobre la tragedia y el papel de ésta en el origen de la Comedia nueva, el artículo de Canavaggio, en donde recoge la perspectiva aportada en trabajos clásicos por Alfredo Hermenegildo y Rinaldo Froldi.
10. Como anota Felipe Pedraza en su edición del *Arte nuevo* (374), la reducción a tres jornadas no fue sólo responsabilidad de Virués, y hay otros dramaturgos anteriores a Lope que ya ensayaron esta reducción. Es bastante probable, como apunta Pedraza, que Lope leyese el Prólogo de la *Tragedia Semíramis*, en el que Virués se atribuye esta novedad, obra que forma parte de las *Obras trágicas y líricas* de Virués, impresas también en 1609, al mismo tiempo y en la misma imprenta que el *Arte nuevo*. Recordemos también que el mismo Cervantes en el prólogo a sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos*, publicado en 1615, se atribuía a sí mismo el haber introducido esta novedad en su obra *La batalla naval*. Lope mantuvo relación con Virués, quien escribió un soneto para el madrileño, publicado al frente de sus *Rimas* (1604).
11. Puede verse los detalles de la copia Gálvez en la edición de *El Perseguido* a cargo de Silvia Iriso y María Morrás (1997).
12. Este sentimiento de Lope respecto a los nuevos poetas que lo desplazaban se percibe en diferentes lugares de su obra, y especialmente en algunas de las dedicatorias de sus obras teatrales (Ferrer Valls 2005, 109-10).
13. La crítica ha visto en algunos versos de *El castigo sin venganza*, cuyo autógrafo Lope firmó el 1 de agosto de 1631, una alusión a *La vida es sueño* de Calderón, obra cuya primera versión, según Ruano de la Haza, se habría compuesto entre 1627 y 1629 y se habría representado antes de 1630. Para este crítico, la alusión implícita de Lope “suministra evidencia del impacto inicial que tuvo que tener la obra” (*La vida es sueño* 8-9). También Oleza (2003, 616-19) señala en la obra de Lope huellas probables de la de Calderón y concluye que tanto el esquema estructurador de la trama como algunos motivos y detalles concretos “posiblemente apuntan a un conocimiento de Lope del drama de Calderón” (619).
14. Hay que advertir que aunque Wardropper detectó este género de comedia y sus rasgos principales, no la denominó “palatina”, sino “fantástica”. La denominación de comedia palatina se debe a Weber de Kurlat. Pueden verse también los trabajos reunidos por Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal. Un estudio completo de las obras profanas incluidas en la Colección Gondomar, y dentro de ellas del grupo de las palati-

- nas, puede verse ahora en Badía Herrera 313-93.
15. Desde hace tiempo Oleza viene explicando el teatro de Lope de Vega desde una concepción casuística que permite distinguir, a partir de un mismo conflicto de base, tratamientos y desenlaces diversos, casos y contracasos. Ver especialmente Oleza 1994 y 2009.
 16. Sobre la influencia de Bandello en el teatro de Lope de Vega, deben verse especialmente Kohler y Gasparetti 1930 y 1939.
 17. En la Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia se conserva un ejemplar de la edición salmantina de 1589, que es el que he consultado, y lleva signatura BH Z-13/197.
 18. Existen varias ediciones antiguas de los diferentes tomos de las obras de Bandello traducidas al francés. He consultado un ejemplar de la edición de Anvers, de 1567, que se conserva en la Biblioteca Universitaria de Granada (fondo antiguo), signatura R. 22.798, y se encuentra digitalizado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. La novela que inspiró la obra de Lope es la primera del tomo segundo y está numerada como la decimonovena del conjunto de novelas traducidas al francés.
 19. Hay que recordar que, también en el caso de otras novelas de Bandello dramatizadas por Lope, la crítica ha llegado a la conclusión de que manejó alguna de las ediciones italianas para sus reelaboraciones teatrales. Ver Alvar para el caso de *El castigo sin venganza*, y García Sánchez para el de *Carlos el Perseguido*.
 20. La edición moderna que manejo de *La prima parte de le novelle* de Bandello se basa en la *princeps* (Lucca: Busdrago, 1554), aunque tiene en cuenta las ediciones sucesivas. La Dedicatoria ocupa las páginas 248-49 y la novela las páginas 249-57.

Obras citadas

- Alvar, Manuel. "Reelaboración y creación en *El castigo sin venganza*". *Revista de Filología Española* 66.1-2 (1986): 1-38.
- Badía Herrera, Josefa. *Los géneros dramáticos en la génesis de la Comedia Nueva*:

- la colección teatral del Conde de Gondomar*. Tesis doctoral inédita. Valencia: Universidad de Valencia, 2007.
- Bandello, Matteo. *Historias trágicas exemplares, sacadas del Bandello Veronés. Nuevamente traducidas de las que en lengua francesa adornaron Pierres Boaistuau y Francisco de Belleforest*. Salamanca: Pedro Lasso, 1589.
- . *Le second tome des histoires tragiques, extraites de l'italien de Bandel contenant encore dis huit histoires, traduites et enrichies outre l'invention de l'auteur par François de Belleforest*. Anvers: Jean Waesberghe, 1567.
- . *La prima parte de le nouvelle*. Ed. Delomo Maestri. Alessandria: Edizioni de-ll'Orso, 1992.
- Blecua, Alberto, Guillermo Serés, y Xavier Tubau, eds. *Lope en 1604*. Lleida: Milenio, 2005.
- Calderón de la Barca, Pedro. *La vida es sueño*. Ed. José María Ruano de la Haza. Madrid: Castalia, 1994.
- Canavaggio, Jean. "La tragedia renacentista española: formación y superación de un género frustrado". *Academia Literaria Renacentista*. Ed. Víctor García de la Concha. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1988. 181-95.
- Ferrer Valls, Teresa. "Géneros y conflictos en los autores de la escuela dramática valenciana". *Edad de Oro* 16 (1997): 137-48.
- . "«Sustento, en fin, lo que escribí»: Lope de Vega y el conflicto de la creación". *Pigmalión o el amor por lo creado*. Eds. Facundo Tomás e Isabel Justo. Barcelona: Anthropos, 2005. 99-112.
- Ferrer Valls, Teresa, dir. *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*. Teatro del Siglo de Oro. Bibliografías y Catálogos 50. Kassel: Reichenberger, 2008.
- García Reidy, Alejandro. *Lope de Vega frente a su escritura: el nacimiento de una escritura profesional*. Tesis doctoral inédita. Valencia: Universidad de Valencia, 2009.
- García Sánchez, María Concepción. "Antecedentes de *Carlos el Perseguido*, comedia de Lope de Vega". *Rilce* 7 (1991): 50-61.
- Gaspiretti, Antonio. "Giovan Battista Giraldi e Lope de Vega". *Bulletin Hispanique* 32 (1930): 373-403.
- . *Las novelas de Mateo María Bandello como fuentes del teatro de Lope de Vega*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1939.
- Kohler, Eugène. "Lope et Bandello". *Hommage à Ernest Martinenche: études hispaniques et américaines*. París: Editions d'Artrey, 1939. 116-42.
- Morley, S. Griswold, y Courtney Bruerton. *Cronología de las comedias de Lope*

- de Vega*. Madrid: Gredos, 1969.
- Oleza, Joan. “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”. *Cuadernos de Filología* 3.1-2 (1981): 153-223.
- . “Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias”. *Del horror a la risa: los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Fallu-Lacourt*. Eds. Ignacio Arellano, Víctor García Ruiz y Marc Vitse. Kassel: Reichenberger, 1994. 235-50.
- . “Hagamos cosas de risa las cosas de calidad: *El lacayo fingido*, de Lope de Vega, o las armas sutiles de la comedia”. *Cuadernos de Teatro Clásico* 8 (1995): 85-119.
- . “La comedia y la tragedia palatina: modalidades del *Arte Nuevo*”. *Edad de Oro* 16 (1997): 205-51.
- . “El Lope de los últimos años y la materia palatina”. *Criticón* 87-88-89 (2003): 603-20.
- . “Trazas, funciones, motivos y casos: elementos para el análisis del teatro barroco español”. *El teatro del Siglo de Oro: edición e interpretación*. Eds. Alberto Blecua, Ignacio Arellano y Guillermo Serés. Pamplona/Madrid/Frankfurt: Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, 2009. 321-42.
- Pedraza, Felipe B., y Rafael González Cañal, eds. *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro. Almagro, julio de 1995*. Almagro: Festival de Almagro/Universidad de Castilla-La Mancha, 1996.
- Profeti, Maria Grazia. *La collezione Diferentes Autores. Teatro del Siglo de Oro. Bibliografías y Catálogos 6*. Kassel: Edition Reichenberger, 1988.
- Ruano de la Haza, José María. “Introducción”. Pedro Calderón de la Barca. *La vida es sueño*. Madrid: Castalia, 1994. 7-77.
- Sánchez Escribano, Federico, y Alberto Porqueras Mayo. *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*. Madrid: Gredos, 1972.
- TESO. *Teatro Español del Siglo de Oro*. Base de datos en CD-ROM. Madrid: Chadwyck-Healey España, 1997.
- Vega, Lope de. *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Ed. Felipe B. Pedraza. *Rimas*. Vol. 2. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha/Servicio de Publicaciones, 1994. 355-93.
- . *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*. Eds. Jesús Gómez y Paloma Cuenca. *Lope de Vega. Obras Completas. Comedias, 13*. Madrid: Fundación José Antonio de Castro/Turner Libros, 1997. 699-799.
- . *Comedia nueva de El Perseguido*. Ed. Silvia Iriso y María Morrás. *Lope de*

- Vega. Comedias de Lope de Vega. Parte I. Tomo 1.1. Lleida: Milenio, 1997. 255-458.*
- . *El castigo sin venganza*. Ed. Alejandro García Reidy. Clásicos y Modernos 29. Barcelona: Crítica, 2009.
- Vitse, Marc. *Eléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*. 2.^a ed. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail/France-Ibérie Recherche, 1990.
- Weber de Kurlat, Frida. “Hacia una sistematización de los tipos de comedia en Lope”. *Actas del V Congreso Internacional de Hispanistas*. Bordeaux: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos/Université de Bordeaux, 1977. 867-71.
- . “*El perro del hortelano*, comedia palatina”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* 24 (1975): 339-63.