

LAS COMEDIAS DE AMBIENTACIÓN ITALIANA
DE LOPE DE VEGA:
ARTELOPE COMO PUNTO DE PARTIDA*

MANUEL PIQUERAS FLORES (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn)

CITA RECOMENDADA: Manuel Piqueras Flores, «Las comedias de ambientación italiana de Lope de Vega: Artelope como punto de partida», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXVI (2020), pp. 470-499.

DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.338>

Fecha de recepción: 1 de febrero de 2019 / Fecha de aceptación: 22 de octubre de 2019

RESUMEN

A partir de los datos obtenidos en la base de datos Artelope confirmamos que el peso de la ambientación italiana es significativo en el teatro de Lope. Señalamos una mayor proporción de obras ubicadas en Italia en algunos géneros —comedias palatinas, comedias picarescas, comedias novelescas y dramas hagiográficos—, así como en las piezas denominadas en su título como «tragedia». Por último, analizamos la relación entre la ambientación italiana y las «comedias palatinas de materia literaturizada».

PALABRAS CLAVE: Artelope; comedias picarescas; comedias novelescas; comedias palatinas; dramas hagiográficos; tragedia; *novellieri*.

ABSTRACT

On the basis of data provided by Artelope, we confirm that the presence of the Italian setting is significant in Lope de Vega's theatre. We note a higher proportion of works located in Italy in some genres —palatine comedies, picaresque comedies, novelesque comedies and hagiography dramas— and in the plays with the title of «tragedy». Finally, we analyse the relationship between the Italian setting and the palatines comedies of «literaturized material».

KEYWORDS: Artelope; picaresque plays; novelesque plays; palatine plays; hagiographic dramas; tragedy; *novellieri*.

* Este trabajo se ha realizado gracias a la financiación de una Humboldt Research Fellowship for Postdoctoral Researchers.

Es de sobra conocido el influjo italiano en la literatura española del Siglo de Oro en los más diversos ámbitos y géneros. Desde la renovación de la lírica a través del petrarquismo hasta la novela corta o la épica culta (tantas veces olvidada), la tradición italiana ejerció una particular fascinación en las letras áureas que llegó, asimismo, al teatro. Joan Oleza indica tres vectores fundamentales a este respecto: «Italia ejerció una influencia múltiple en el resto de la Europa teatral por medio de sus colecciones de novelas, por medio de sus tratadistas neor aristotélicos y por medio de sus prácticas escénicas» [2017:8].¹ En este contexto —que se conforma a partir del prestigio del Renacimiento en toda Europa, pero también por las relaciones políticas y culturales que se dieron entre la Monarquía Hispánica y los territorios transalpinos a partir del siglo XVI—, es habitual encontrar obras literarias ambientadas total o parcialmente en Italia, sobre todo en los terrenos de la novela corta y de la comedia.

Teniendo en cuenta lo anterior, y considerando que las relaciones entre Lope de Vega e Italia han sido objeto de interés en numerosas ocasiones,² la última de ellas en el monográfico del número XXV del *Anuario Lope de Vega* coordinado por Salomé Vuelta García [2019], creemos relevante realizar un acercamiento a las comedias de ambientación italiana en el Fénix a partir de los datos obtenidos de Artelope. La naturaleza de este trabajo limita la profundización en el objeto de estudio, pues la aparición de lugares italianos en el teatro de Lope es, como veremos, muy extensa. Pretendemos, por ello, utilizar la base de datos dirigida por Joan Oleza como herramienta para realizar una aproximación global que sienta las bases para estudios futuros.

El potencial de Artelope es bien conocido por los lopistas, especialmente a la

1. Para la influencia de Italia en el nacimiento del teatro clásico español, puede verse Oleza [2013], además del clásico estudio de Othón Arróniz [1969].

2. La bibliografía sobre los múltiples vínculos del Fénix con Italia es extensa, desde el clásico trabajo de Ezio Levi [1935]. Más allá del monográfico de Vuelta García [2019], encontramos algún otro volumen de conjunto, como las actas de un encuentro titulado *Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana*, editadas por Francisco Ramos Ortega [1978], además de numerosos artículos. Apuntamos aquí solo algunas referencias que consideramos relevantes y que no tienen estrictamente que ver con la ambientación italiana de comedias de Lope: Antonucci [2014, 2017]; Gariolo [1982]; Canonica [2002]; Ojeda Calvo [2006]; Trambaioli [2009]. Mención aparte merece la utilización de los *novellieri* como fuente para sus comedias, objeto de estudio que parece de máxima actualidad y al que nos referiremos al finalizar el trabajo.

hora de abordar aspectos generales de la vasta producción dramática del Fénix. Así lo han mostrado, entre otros, los estudios de Luis María Romeu [2013], Fausta Antonucci [2013] o Daniel Fernández Rodríguez [2017]. La base de datos permite establecer unos criterios y conceptos comunes, de manera que los resultados obtenidos sean fácilmente contrastables por los estudiosos. Como indica Antonucci [2013:141]:

La información recogida en Artelope es, en parte, una información objetiva (en general, todas las recogidas en las dos secciones «Datos bibliográficos» y «Anotaciones pragmáticas»), en parte una información procesada por los reseñadores y especialistas que colaboraron en la empresa (casi todos los campos de la sección «Caracterizaciones»).

Ahora bien, entre las categorías de la sección «Caracterizaciones» se encuentran datos que pueden considerarse objetivos, entre ellos, por ejemplo, el número y el nombre de los personajes computables, pero también la presencia de topónimos que indican los lugares en los que se ambientan las obras, que es el campo que aquí nos interesa. Con todo, como veremos, estas también son informaciones que necesitan a veces de ciertas interpretaciones por parte de los investigadores para tomarlas en consideración. Por ello, y en parte siguiendo el camino abierto por Antonucci [2013], no solamente intentaremos establecer algunas conclusiones que sirvan para abrir perspectivas sobre un asunto particular —la ambientación italiana de las comedias de Lope— sino que, al hilo, haremos algunas reflexiones sobre las posibilidades de Artelope.³

Antes de comenzar, es preciso recordar que, por más que Artelope recoja todas las obras conservadas del dramaturgo —además de dieciocho obras en algún momento atribuidas a su pluma pero que no son de su autoría, al menos tal y como se conservan—, resulta imposible saber cuántas de sus comedias se han perdido a lo largo de estos cuatro siglos. Al ingenio del Fénix llegó a atribuirle Juan Pérez de Montalbán más de 1800, aunque hoy parece que sin duda la cifra fue exagerada. En cualquier caso, las más de cuatrocientas comedias que podemos encontrar en la base de datos —317 de autoría fiable, 25 de autoría probable y 64 de autoría dudosa— suponen el mayor conjunto al que podemos tener acceso para estudiar la producción dramática de Lope de manera global. Para establecer conclusiones suficientemente sólidas, en este

3. A pesar de que el grueso del proyecto Artelope finalizó en 2013, la base de datos tiene un carácter dinámico. Por ello, los datos, que han sido comprobados a fecha de agosto de 2019 han podido sufrir modificaciones posteriores.

trabajo nos centraremos únicamente en aquellas comedias catalogadas como fiables.⁴ De todas ellas —317, como hemos dicho—, 68 se ambientan total o parcialmente en territorio italiano, es decir, aproximadamente un quinto del total. El número es solamente inferior a las que tienen lugar en España, y la ambientación italiana está muy por delante de la del resto de países extranjeros, fundamentalmente europeos:

Países	Número	Proporción
España	175	55,2%
Italia	68	21,5%
Francia	36 (34)	11,3% (10,7%)
Portugal	15	4,7%
Grecia	14	4,4%
<i>Imperio Germánico</i>	11	3,5%
Hungría	10	3,2%
Alemania	8	2,5%
Reino Unido	8	2,5%
<i>Imperio Otomano</i>	7	2,2%

Artelope presenta entre corchetes los países actuales a los que pertenecen las localizaciones de cada comedia. Evidentemente, ni la situación geopolítica del siglo XVII ni la de la época en la que esté ambientada la obra coinciden con la de nuestros días, lo que supone ciertos problemas a la hora de tomar en consideración los datos. Por ejemplo, encontramos treinta y seis comedias ambientadas total o parcialmente en la Francia actual, pero dos de ellas —*Los esclavos libres* y *El caballero del Sacramento*— entran en esta categoría porque parte de la acción sucede en Perpiñán (con esta grafía en Artelope), la capital histórica del Rosellón, que formó parte de los territorios españoles hasta el año 1642. No obstante, la decisión de incluir junto al topónimo el país actual permite estudios como el que llevamos a cabo, puesto que Italia era en el Siglo de Oro una unidad cultural pero no política.⁵

4. Las comedias de ambientación italiana presentan, en cuanto a su autoría, proporciones similares a las comedias totales: 73,1% de las fiables entre las italianas por 74,7% entre las totales.

5. Aunque no es lo habitual, en ciertas ocasiones la ficha de la comedia incluye también la entidad política coetánea dentro del topónimo, como el Imperio Germánico o el Imperio Otomano (que señalamos por este motivo en cursiva).

Para establecer algunas conclusiones globales acerca de la presencia de lugares italianos en las comedias resulta útil, por un lado, comprobar si esta presencia es mayoritaria o minoritaria en las obras (no es lo mismo que toda la pieza se desarrolle en territorio transalpino o que este aparezca solamente en una escena) y, por otro lado, si existen peculiaridades en cuanto a la fecha de creación y en cuanto al género dramático. En el siguiente listado tenemos en cuenta estos elementos:⁶

Comedia	Fecha	Lugar principal	Lugares secundarios	Género principal
<i>El abanillo</i>	1615	Nápoles	Ávila y Barcelona	Comedia urbana
<i>Amor con vista</i>	1626	Nápoles	—	Comedia urbana
<i>El anzuelo de Fenisa</i>	1604-1606	Palermo	—	Comedia picaresca
<i>Bamba</i>	1597-1598	Toledo	Varios, entre ellos Roma	Drama historial profano
<i>Los bandos de Sena</i>	1597-1603	Sena	—	Comedia urbana
<i>Blasón de los Chaves de Villalba</i>	1599	Melfi	Barletta, Bari, Roma, Nápoles	Drama historial profano
<i>Boba para los otros y discreta para sí</i>	1630	Urbino	—	Comedia palatina
<i>Las burlas de amor</i>	1587-1595	Nápoles	Campania	Comedia palatina
<i>El caballero de Illescas</i>	1602	Nápoles, Illescas	Cataluña, Madrid	Comedia picaresca
<i>El caballero del milagro</i>	1593-1598	Roma	—	Comedia picaresca
<i>El caballero del Sacramento</i>	1610	Barcelona	Varios, entre ellos Palermo	Drama historial hagiográfico
<i>El cardenal de Belén y vida de san Jerónimo</i>	1610	—	Varios, entre ellos Roma	Drama historial hagiográfico
<i>Castelvines y Monteses</i>	1606-1612	Verona	Ferrara	Comedia novelesca
<i>El castigo sin venganza</i>	1631	Ferrara	Camino a Mantua	Drama palatino
<i>Celos de Rodamonte</i>	>1596	Francia	Varios, entre ellos Sierra de Ardenia	Drama caballeresco

6. Indicamos el género de cada comedia según las categorías de Artelope. No obstante, no hemos olvidado que la cuestión taxonómica ha dado lugar a posicionamientos diversos, y que se han propuesto otras categorías diferentes.

Comedia	Fecha	Lugar principal	Lugares secundarios	Género principal
<i>La contienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina</i>	1600	Nápoles	Roma, Pavía y lugar indet.	Drama historial profano
<i>La cortesía de España</i>	1608-1612	Génova y Toledo	Barcelona, París, Orgaz	Comedia novelesca
<i>Del mal lo menos</i>	1604-1609	Nápoles	—	Comedia palatina
<i>El desdén vengado</i>	1617	Nápoles	—	Comedia palatina
<i>El divino africano</i>	1610	Milán	Varios, entre ellos Ostia	Drama historial hagiográfico
<i>Don Lope de Cardona</i>	1611	Valencia	Messina y otros de Sicilia	Drama historial profano
<i>Los embustes de Celauro</i>	1600	Piamonte	—	Comedia urbana
<i>Embustes de Fabia</i>	1588-1595	Roma	—	Drama historial profano
<i>El esclavo de Roma</i>	1596-1603	Cartago	Roma y Tiro	Drama historial profano
<i>Los esclavos libres</i>	1599-1603	Nápoles	Varios	Comedia novelesca
<i>Los españoles en Flandes</i>	1597-1606	Varios de Flandes	Varios, entre ellos Alessandria y Nápoles	Drama historial profano
<i>El favor agradecido</i>	1593	Cerdeña	Argel	Comedia palatina
<i>Lo fingido verdadero</i>	1608	Roma	Mesopotamia	Drama historial hagiográfico
<i>La firmeza en la desdicha</i>	1610-1612	Messina	Calabria	Drama palatino
<i>El galán Castrucho</i>	1593-1598	Roma	—	Comedia picaresca
<i>El ganso de oro</i>	1588-1595	Nápoles	Arcadia	Comedia pastoril
<i>El genovés liberal</i>	1599-1603	Génova	Francia (indet.)	Drama historial profano
<i>El halcón de Federico</i>	1601-1605	Florenia	—	Comedia novelesca
<i>El hijo venturoso</i>	1588-1595	Milán	—	Comedia novelesca
<i>El honrado hermano</i>	1598-1600	Roma	Albania	Drama historial profano
<i>El ingrato arrepentido</i>	1598-1603	Florenia	—	Comedia urbana

Comedia	Fecha	Lugar principal	Lugares secundarios	Género principal
<i>La inocente Laura</i>	1604-1608	Nápoles	Italia (indet.)	Comedia palatina
<i>El llegar en ocasión</i>	1605-1608	Ferrara, Castelguglielmo	—	Comedia palatina
<i>Lo que hay que fiar del mundo</i>	1610	Turquía (indet.)	Génova	Drama historial profano
<i>El marqués de Mantua</i>	1596	París	<i>Sierras de Ardenia</i>	Drama caballeresco
<i>El mayor imposible</i>	1615	Nápoles	—	Comedia palatina
<i>La mayor victoria</i>	1620-1622	Florenia	—	Drama palatino
<i>El mayordomo de la duquesa de Amalfi</i>	1604-1606	Amalfi, Ancona	—	Drama palatino
<i>Mirad a quien alabáis</i>	1620	Nápoles	—	Comedia palatina
<i>Los muertos vivos</i>	1599-1602	Catania	—	Comedia palatina
<i>El negro del mejor amo, Antiobo de Cerdeña</i>	1599-1603	Cerdeña	Argel, Libia	Drama historial hagiográfico
<i>La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba</i>	1622	Flandes	Nápoles	Drama historial profano
<i>La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz</i>	1604	Lango (Grecia)	Nápoles	Drama historial profano
<i>La obediencia laureada y primer Carlos de Hungría</i>	1604-1606	Nápoles, Bohemia	Hungría (indet.)	Comedia palatina
<i>El perro del hortelano</i>	1613	Nápoles	—	Comedia palatina
<i>El piadoso veneciano</i>	1599-1608	Venecia	Ferrara	Comedia novelesca
<i>El poder en el discreto</i>	1623	Palermo	—	Comedia palatina
<i>El poder vencido y amor premiado</i>	1614	Ardea	Belflor	Comedia palatina
<i>La prueba de los ingenios</i>	1612-1613	Ferrara	Mantua	Comedia palatina
<i>Quien todo lo quiere</i>	1618-1620	Madrid	Nápoles	Comedia urbana
<i>La quinta de Florenia</i>	1600	Florenia	—	Drama palatino
<i>La reina Juana de Nápoles</i>	1597-1603	Nápoles	—	Drama historial profano

Comedia	Fecha	Lugar principal	Lugares secundarios	Género principal
<i>Roma abrasada</i>	1598-1600	Roma	Armenia, España (indet.)	Drama historial profano
<i>San Nicolás de Tolentino</i>	1614	Ancona	Fermo, Roma, Tolentino	Drama historial hagiográfico
<i>San Segundo</i>	1594	—	Varios, entre ellos Roma	Drama historial hagiográfico
<i>La Santa Liga</i>	1598-1600	Constantinopla	Venecia, Roma, Nápoles y otros	Drama historial profano
<i>El santo negro Rosambuco de la ciudad de Palermo</i>	>1607	Palermo	Mar Mediterráneo	Drama historial hagiográfico
<i>El secretario de sí mismo</i>	1604-1608	Mantua	Milán y Roma	Comedia palatina
<i>El serafín humano</i>	1610-1612	Asís	Roma	Drama historial hagiográfico
<i>Sin secreto no hay amor</i>	1620	Nápoles	—	Comedia palatina
<i>El tirano castigado</i>	1599-1603	Cerdeña	Túnez y lugar indet.	Comedia palatina
<i>La traición bien acertada</i>	1588-1595	Nápoles	—	Comedia urbana
<i>Los tres diamantes</i>	1599	Nápoles	Provenza, Irán, Isla Saona	Comedia palatina

Hablamos de ambientación mayoritaria cuando una ciudad o un territorio italiano es el lugar en el que se desarrolla una cantidad mayor de la acción; la hemos indicado en la tabla superior con sombreado de color verde —más intenso si esta ambientación es completa—. De la misma manera ciudades que aparecen de forma minoritaria en una comedia se indican con sombreado de color amarillo, más intenso si se trata de una ambientación destacable, aunque secundaria. Los datos muestran no solamente que Italia es un territorio que aparece en numerosas comedias, sino también que, cuando lo hace, tiene un peso significativo:

Ambientación italiana completa	Ambientación parcial mayoritaria	Ambientación parcial minoritaria
41 (60,3%)	13 (19,1%)	14 (29,6%)
54 (79,4%)		

Como puede verse, 54 de las comedias fiables de Lope (un 17% del total) tienen como escenario principal ciudades o lugares italianos, mientras que solamente en catorce Italia aparece como territorio secundario. La mayor parte de ellas (diez) son dramas históricos, religiosos o profanos, en las que Italia aparece como tierra de paso.

Si nos fijamos ahora en la datación de las obras, vemos que Lope utilizó escenarios italianos a lo largo de toda su trayectoria, con una disminución en su etapa final:⁷

Fecha	Antes de 1599	1600-1620	1621-1635	Total
Obras totales	120	232	55	317
Obras italianas	32 (26,7%)	52 (22,4%)	7 (12,7%)	68 (21,5%)

Como es conocido, el último Lope disminuyó notablemente su ritmo de escritura, pero, más allá, en términos proporcionales, la presencia de lugares italianos es mucho menor a partir de 1621.

Por otro lado, aunque en diferente proporción, son muchas las ciudades y territorios italianos que aparecen en las distintas obras, desde el norte hasta el sur, además de las islas:

- Ciudad con 24 apariciones (35,3% de las comedias italianas): Nápoles
- Ciudad con 16 apariciones (23,5% de las comedias italianas): Roma.
- Región con siete apariciones (10,2% de las comedias italianas): *Sicilia*.
- Ciudad con cinco apariciones (7,4% de las comedias italianas): Ferrara.
- Ciudades con cuatro apariciones (5,9% de las comedias italianas): Palermo y Florencia.

7. Como es habitual, hemos dividido la producción dramática y literaria del Fénix en tres etapas: el Lope-prelope (Weber de Kurlat 1976), el Lope de madurez y el Lope *de senectute* (Rozas 1990). Para fijar las fechas de los intervalos nos hemos basado, por un lado, en los trabajos de Oleza sobre el primer Lope, que, según el estudioso, habría que llevar hasta 1599-1600 [2001:12]. En cuanto a la última etapa, elegimos 1621 en línea con lo establecido por Jesús Gómez [2013] en su estudio sobre los años finales del Fénix. Las búsquedas de datación en Artelope incluyen los intervalos más amplios dados por la fuente —normalmente Morley y Bruerton [1968]—, de ahí que el número total de comedias sea sensiblemente menor que la suma de los tres periodos, tanto para todas las obras como para las de ambientación italiana. En nuestra tabla, en cambio, optamos por los intervalos más reducidos que presentan una alta probabilidad, según la información obtenida de la propia base de datos.

- Ciudades o regiones con tres apariciones (4,4% de las comedias italianas): Milán, Génova,⁸ *Cerdeña y Reino de Nápoles*.
- Ciudades o regiones con dos apariciones (2,9% de las comedias italianas): Mantua, Venecia, Ancona, Messina y *Sierras de Ardenia*.
- Ciudades o regiones con una aparición (1,5% de las comedias italianas): Sena, Melfi, Barletta, Bari, Urbino, Verona, Amalfi, Pavía, Ostia, Castelguigelmo, Ardea, Fermo, Tolentino, Asís, Alessandria, Catania, *Calabria*, Campania, *Piamonte*, camino entre Mantua y Ferrara, *Lugar indeterminado*, Belflor.

En primer lugar, cabe resaltar que en las comedias de ambientación italiana de Lope de Vega aparecen 37 lugares diferentes, lo que supone una variedad considerable, sobre todo teniendo en cuenta que el Fénix no tuvo una experiencia directa de Italia, como sí la tuvieron otros de sus contemporáneos. Entre ellos destacan principalmente dos lugares: Nápoles y Roma. La primera ciudad constituía, en la bisagra de los Siglos de Oro, un territorio intermedio, en tanto que, como corte vi-reinal, era, a la vez, una ciudad extranjera y cercana para los españoles coetáneos al Fénix.⁹ La urbe aparece en dramas historiales, que a menudo llevan a las tablas hechos que tienen que ver con las relaciones entre Nápoles y la Corona Aragonesa, primero, y entre la ciudad y la Monarquía Hispánica, después; pero también lo hace en comedias urbanas,¹⁰ de ambientación contemporánea; y asimismo en obras pala-

8. Sobre la representación de Génova en el teatro del Siglo de Oro existe un clásico trabajo de Antonio Restori, fruto de la publicación de su discurso para la inauguración del curso académico en la Universidad de Génova. Restori [1912] dedica algunos apuntes a *El genovés liberal* y *La cortesía de España*; además, se refiere a la imagen de Génova y los genoveses en otras comedias donde la ciudad no aparece como escenario.

9. Así lo ha apuntado Augusto Guarino: «El interés por Nápoles, por otra parte, es común a otros dramaturgos que tampoco estuvieron en el virreino italiano, empezando por Lope de Vega [...]. Los escritores del Siglo de Oro a menudo aprovechan en sus creaciones la “doble naturaleza” de Nápoles, un territorio asimilado a España en el gobierno y en la legislación, al mismo tiempo impregnado de una cultura que no puede dejar de ser italiana. Nápoles, para los escritores españoles, es al mismo tiempo algo propio y ajeno, familiar y enigmático». [2012:124]. Además, como indica también Guarino, entre las ciudades italianas, Nápoles destacó por su influencia en el teatro español del siglo XVI, especialmente en el valenciano, que influyó de manera decisiva en el primer Lope [2006].

10. Como indicábamos anteriormente, no hay unanimidad respecto a los marbetes de géneros utilizados por Artelope. En torno a la comedia urbana, hay que recordar su relación con otras etiquetas, como «comedia de enredo» o «comedia de capa y espada», que a veces se han utilizado de forma parcialmente sinónima (véase al respecto, entre otros, Serralta 1988:125-126, Arellano 1999:76, n. 2 y Arata 2000:25, n. 25). Además, la denominación suele reservarse exclusivamente para comedias

tinias, en las que aparece como un territorio exótico y lejano.¹¹ En cuanto a Roma, su doble capitalidad del Imperio Romano y del catolicismo la hacen aparecer en dramas historiales, tanto religiosos como profanos; además, es el lugar principal de dos comedias picarescas —*El galán Castrucho* y *El caballero del milagro*—, un subgénero minoritario definido por Oleza [1991], que tal y como veremos está muy ligado a la ambientación italiana. Como han mostrado Piqueras Flores y Santos de la Morena [2019], las diferentes apariciones de una ciudad como Nápoles responden a intereses dramáticos distintos, vinculados directamente con el género de cada comedia. Esto es algo que también deberán tener en cuenta quienes quieran abordar las comedias romanas del Fénix, pues poco tiene que ver una obra ambientada en la Roma antigua con otra ambientada en la contemporaneidad de Lope.¹²

Entre las ciudades dramatizadas por Lope, cabe destacar también la singularidad de Florencia. Son solo cuatro las veces que el dramaturgo utiliza la capital de la Toscana como escenario, pero las cuatro obras —*El halcón de Federico*, *La quinta de Florencia*, *La mayor victoria* y *El ingrato arrepentido*— se ambientan íntegramente allí. Existen otras tres obras atribuidas a Lope ambientadas en Florencia (Artelope las categoriza como «de autoría dudosa»): *La devoción del rosario*, *La honra por la mujer* y *Pedro de Urdemalas*, pero curiosamente en todas ellas se alterna la ciudad con otros escenarios.

A veces, los topónimos identificados por Artelope no son ciudades, sino otros territorios, tal y como aparecen designados en los textos de Lope (los indicamos en cursiva). Por ejemplo, hay tres comedias de autoría fiable ambientadas en la isla de Cerdeña —*El favor agradecido*, *El negro del mejor amo* y *El tirano castigado*—, pero en ninguna de las tres se habla de una ciudad sarda concreta. En cambio, siete veces se indica que la obra se ambienta en Sicilia, otro territorio políticamente vinculado con la Corona Española, pero siempre se especifica la ciudad: Palermo, Me-

españolas, precisamente por el «universo de verosimilitud» necesario para el género. Ciertamente, entre las comedias urbanas de autoría fiable (74), hay 68 que tienen ambientación española, pero también 7 de ambientación italiana (la mayoría son, de hecho, napolitanas); por otro lado, la única comedia urbana que —según hemos podido encontrar en Artelope— no se ambienta mayoritariamente ni en España ni en Italia es *El Argel fingido*, que se desarrolla íntegramente en la isla de Córcega, territorio que hoy es francés pero que pertenecía en el siglo xvii a la República de Génova.

11. Tal y como han estudiado Piqueras Flores y Santos de la Morena [2019]. Sobre la aparición de Nápoles en las obras de Lope de Vega, puede consultarse también Rossi [1963] y Grossi [2001].

12. Para un caso similar, en este caso en la literatura de Cervantes, véase Piqueras Flores y Santos de la Morena [2018].

sina o Catania. Estos datos parecen indicar que para Lope Cerdeña era un territorio algo más extraño, algo que explicaría también la diferencia numérica.

En ocasiones la urbe no aparece especificada porque la ambientación es rural, como sucede cuando aparece Campania, Piamonte, Calabria, el camino entre Mantua y Ferrara o, simplemente, un «lugar indeterminado» en *La contienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina*. Uno de estos territorios son las Sierras de Ardenia, lugar propio de ciertas historias caballerescas y que por tanto aparece en los dos dramas caballerescos ambientados parcialmente en Italia: *El marqués de Mantua* y *Los celos de Rodamonte*.

A pesar de que según estos datos podemos suponer que Lope tenía conocimientos geográficos relativamente amplios sobre Italia, la ambientación italiana no responde estrictamente a la realidad histórica. Esto queda de manifiesto en el caso de *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, donde, como indica Artelope, «aparentemente Lope sitúa las ciudades de Amalfi y de Ancona cercanas geográficamente, dado que los protagonistas se mueven entre unos espacios y otros con suma rapidez, cuando en realidad existe una distancia notable entre ambas ciudades».

Por otra parte, entre todos los territorios señalados, hay uno que Artelope no indica como parte de Italia: Belflor, en *El poder vencido y amor premiado* (1614). Desde luego, no parece ser esta una ciudad real, sino un marquesado ficticio. No obstante, en tanto que estamos ante una comedia que se desarrolla casi de forma íntegra en Ardea, en tanto que por las mismas fechas (1613) Lope había compuesto otra comedia palatina cuya protagonista era la condesa de Belflor —*El perro del hortelano*—,¹³ y en tanto que no se habla de él como un lugar extranjero, parece claro que este Belflor se sitúa también en Italia.

Como puede verse, existen algunas relaciones entre el género de las obras y la ambientación de estas en determinados lugares. Como es conocido, Artelope utiliza la taxonomía postulada por Joan Oleza [1981], cuya distinción principal es la que se hace entre comedias y dramas (ver también Oleza y Antonucci 2013). Las primeras son obras caracterizadas por su naturaleza cómica, mientras que las segundas se desenvuelven en el ámbito de lo serio. A partir de esta distinción, la base de datos establece un esquema jerárquico según el cual un subgénero se divide en varios sub-subgéneros, y así su-

13. A pesar de ello, la obra se ambienta íntegramente en Nápoles, por lo que aquí Belflor no actúa como topónimo.

cesivamente, hasta alcanzar los cuatro niveles de las comedias y los seis del drama. Esta taxonomía entra dentro de la «información procesada», apuntada por Antonucci [2013:141], que por tanto resulta subjetiva, y que sin embargo tiene un gran interés:

Haber apostado por la importancia de la adscripción genérica es, en mi opinión, uno de los grandes logros de Artelope [...]. Encuentro especialmente valioso el que la BD proporcione [...] todas las informaciones necesarias para entender el contenido del binomio comedia/drama que sustenta la propuesta taxonómica de Oleza, y sus ramificaciones posibles. (Antonucci 2013:142)

Los dos esquemas siguientes muestran la distribución de las comedias de ambientación italiana por géneros y subgéneros principales (como es sabido, Artelope asigna a cada obra un género principal, al que pueden acompañar uno o varios géneros secundarios), y señalamos el porcentaje de comedias italianas que forman parte de cada género. Entre paréntesis indicamos los mismos datos, pero relativos a todas las obras dramáticas de Lope (las de autoría fiable). En negrita señalamos los géneros y subgéneros cuya proporción es significativamente más alta en las comedias italianas en comparación con toda la producción dramática del Fénix.

Comedias de ambientación italiana (comedias totales) 37 (154) 54,4% (48,7%)	Universo de irrealidad 26 (71) 38,2% (22,4%)	Libre invención 19 (54) 27,9% (17,1%)	Palatina 19 (54) 27,9% (17,1%)
		Tradición literaria 7 (17) 10,3% (5,4%)	Pastoril 1 (7) 1,5% (2,2%)
			Novelesca 6 (10) 8,8% (3,1%)
	Universo de verosimilitud 11 (83) 16,2% (26,2%)	Urbana 7 (74) 9,5% (26,6%)	
		Picaresca 4 (5) 5,9% (1,6%)	
		Villana 0 (7) 0% (2,2%)	

Dramas de ambientación italiana (dramas totales) 31 (162) 45,6% (51,3%)	Imaginario 7 (43) 10,3% (13,6%)	Libre invención 1 (23) 1,5% (7,3%)	Palatino 5 (27) 7,4% (8,5%)		
		Materia literaturizada 6 (19) 8,9% (5,9%)	Mitológico 0 (9) (0%) (2,8%)		
			Caballeresco 2 (7) 2,9% (2,2%)		
	Historial 24 (119) 35,3% (37,7%)	Profano 15 (92) 22,1% (29,1%)	Hechos particulares 5 (49) 7,4% (15,6%)		
			Religioso 9 (27) 13,2% (8,5%)	Hechos públicos famosos 10 (42) 14,7% (13,2%)	Antigüedad 3 (4) 4,4% (1,3%)
				A. Testamento 0 (3) 0% (0,9%)	Europa 2 (7) 2,9% (2,2%)
		N. Testamento 0 (1) 0% (0,3%)		España 5 (32) 7,6% (10,1%)	
			Hagiográfico y leyenda 9 (22) 13,2% (7%)		
			Contemporáneo 0 (1) 0% (0,3%)		

Como vemos, la proporción entre comedias y dramas es similar en las obras de ambientación italiana y en la totalidad de las piezas de Lope, con una ligera inclinación en el caso italiano hacia el universo cómico. Esta se explica principalmente

por la mayor proporción de obras situadas en un «universo de irrealidad» (Oleza y Antonucci 2013:706), algo que no se da en el equivalente de los dramas: los catalogados como «imaginarios» [2013:710]. Es significativo el número de comedias palatinas ambientadas en Italia, pero lo es aún más la proporción de comedias novelescas y picarescas que se sitúan en territorios transalpinos. Se trata de dos géneros cultivados por Lope hacia 1590-1610, que no exploró después (Oleza y Antonucci 2013:724) y que en el conjunto de su obra dramática pueden considerarse como minoritarios. En cuanto a los dramas, los únicos subgéneros en los que la proporción de piezas ambientadas en Italia es mayor que en el total son los que están vinculados con el poder político y religioso de Roma: los dramas históricos de carácter religioso o hagiográfico y los dramas históricos de hechos públicos ambientados en la antigüedad, esto es, en el Imperio Romano.

Los datos de subgéneros en los que la ambientación italiana es mayor no se ven refrendados a la hora de considerarlos como subgéneros secundarios:

Comedias palatinas de ambientación italiana (total)		
Género principal	Género secundario	Total
19 (54) 35,2%	1 (4) 25%	20 (58) 34,4%

Comedias novelescas de ambientación italiana (total)		
Género principal	Género secundario	Total
6 (10) 60%	4 (19) (21,5%)	10 (29) 34,4%

Comedias picarescas de ambientación italiana (total)		
Género principal	Género secundario	Total
4 (5) 80%	0 (4) 0%	4 (44,4%)

Dramas hagiográficos de ambientación italiana (total)		
Género principal	Género secundario	Total
9 (22) 40,9%	1 (6) 16,7%	10 (28) 35,7%

Dramas históricos profanos de la antigüedad de ambientación italiana (total)		
Género principal	Género secundario	Total
3 (4) 75%	0 (0) 0%	3 (4) 75%

Como puede verse, el 35,2% de todas las comedias palatinas están ambientadas total o parcialmente en Italia, un porcentaje significativo teniendo en cuenta que hablamos de diecinueve obras, que disminuye ligeramente al considerar las comedias de rasgos palatinos con otro subgénero principal. Las proporciones resultan más llamativas en el caso de las comedias novelescas: el 60% de todas ellas están ambientadas en Italia, aunque solo son el 34,4% si consideramos el novelesco un subgénero primario y secundario. Y los datos son aún más significativos en el caso de las comedias picarescas: un 80% suceden parcial o totalmente en Italia, solo un 44,4% si tenemos también en cuenta la picaresca como subgénero secundario. En cuanto a los dramas hagiográficos, la diferencia es menor (40,9% frente a 35,7%). Los datos de los dramas históricos de la antigüedad no son relevantes en este sentido porque el subgénero, por su propia naturaleza, al estar vinculado a un periodo histórico, no admite ser secundario.

A este respecto, lo que sí tenemos son ciertas vinculaciones entre la ambientación espacial italiana y la ambientación temporal, con una mayor proporción de comedias situadas en épocas determinadas:¹⁴

Tiempo histórico	Obras italianas	Obras totales
Antiguo testamento	0 (0%)	3
Nuevo testamento	0 (0%)	1
Antigüedad clásica	8 (61,6%)	13
Conquista y romanización de Hispania	0 (0%)	1
Edad Media	14 (14,6%)	96
Época de los reyes católicos	5 (23,8%)	21
Época del Emperador	7 (41,2%)	17
Época contemporánea	18 (18,8%)	96

14. De nuevo, subrayamos en negrita los datos significativos.

Tiempo histórico	Obras italianas	Obras totales
Tiempo alegórico	0 (0%)	1
Tiempo indeterminado	15 (30,6%)	49
Tiempo maravilloso	1 (5,3%)	19
Totales	68 (21,5%)	316

Como es lógico, una parte importante de las comedias situadas en la «antigüedad clásica» (un 61,6%) se sitúan en Italia, normalmente en Roma, aunque también en otros territorios del Imperio. Esto se debe a que gran parte de las distinciones entre épocas no corresponden estrictamente a criterios cronológicos, sino también políticos.¹⁵ Por otro lado, también es significativa la presencia de comedias italianas en aquellas situadas en un tiempo indeterminado, puesto que dicha cronología es común dentro del universo de irrealidad o imaginario, donde se sitúan las comedias palatinas y las novelescas. Llama la atención, por último, el elevado porcentaje de obras ambientadas en época del emperador que se sitúan parcialmente en Italia: 41,2%, algo que se debe a un cúmulo de circunstancias. Son tres los dramas historiales que Lope ambienta en esta época y en Italia: dos profanos —*La contienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina* y *Lo que hay que fiar del mundo*— y uno hagiográfico —*El santo negro Rosambuco*—, pero también hay dos comedias picarescas, ambas romanas —*El caballero del milagro* y *El galán Castrucho*— y dos obras palatinas. Entre estas últimas, *La quinta de Florencia* tiene una clara vinculación histórica, pues dramatiza el ducado de Alejandro de Médicis (1522-1537), mientras que la segunda —*El secretario de sí mismo*— es una de esas comedias palatinas con una vaga vinculación con la realidad histórica de su tiempo,¹⁶ en este caso, con las guerras de Italia.¹⁷

Dejando a un lado por el momento las pautas de clasificación de Artelope, tanto temporales como taxonómicas, resulta interesante comprobar cuál es la presen-

15. Nótese, por ejemplo, que la época denominada en Artelope como «conquista y romanización de Hispania» solo representa una comedia, y en realidad es una época solapada cronológicamente con la antigüedad clásica.

16. El criterio de Artelope es establecer una época determinada siempre que exista alguna alusión, por pequeña que sea, que permita conectar la acción con una realidad histórica, algo que sucede a menudo en las comedias palatinas. Así, por ejemplo, *El perro del hortelano* se clasifica entre las de época contemporánea porque «es época de corsarios en el Mediterráneo, de abordaje de barcos y de cautivos, de pujanza de los turcos... la cronología, no obstante, es de una extremada vaguedad».

17. Sobre la dramatización de las guerras de Italia en el teatro de Lope, véase Guarino [2004].

cia de Italia como ubicación en aquellas obras que el Fénix denominó como «tragedias». Se trata, es cierto, de un criterio discutible y discutido, como ha mostrado recientemente Florence d'Artois [2012, 2017], pero sin duda estos rótulos singularizaban ciertas obras, y desde luego lo hacían frente a las tituladas con el genérico «comedia». De hecho, es una veta de análisis que se ha explorado en el estudio de algunas tragedias lopianas, por ejemplo, en los trabajos de Ferrer Valls [2011:55-56] y Santos de la Morena [2014].

Denominación	Obras italianas	Obras totales
Tragedia	3 (30%)	10

Solo hay diez obras a las que el Fénix llama tragedias. De todas ellas, tres se ambientan en Italia: *Roma abrasada*, *El castigo sin venganza* y *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*. La primera dramatiza la historia del emperador Nerón, muy literaturizada en el Siglo de Oro; las otras dos utilizan como fuente las *novelle* de Bandello, de un fuerte carácter trágico. Ahora bien, no siempre que el Fénix utilizó historias trágicas de Bandello —traducidas al francés, y a partir de él al español, precisamente como *Historias trágicas ejemplares*— mantuvo el desenlace desdichado para sus protagonistas. El ejemplo más conocido es el de *Castelvines y Monteses*, que toma como fuente la misma *novella* que Shakespeare utilizó para *Romeo y Julieta*, y a la que el Fénix dio un final feliz.¹⁸

Precisamente, los casos de estas dos tragedias bandellianas —*El mayordomo* y *El castigo*—, así como de otras dos obras que toman como fuente al veronés —*La quinta de Florencia* y *La mayor victoria*—, muestran hasta qué punto la ambientación italiana y la utilización de una fuente determinada como los *novellieri* pueden condicionar la caracterización genérica de las comedias. Como decíamos, el sistema de clasificación de género, desarrollado a partir de los estudios de Joan Oleza, se desarrolla «mediante categorías abstractas, jerarquizadas y no contradictorias entre sí» (Oleza y Antonucci 2013:736). La jerarquización permite, entre otras cosas, que sea mucho más sencillo realizar un estudio global de la utilización de géneros,

18. Una comparación entre los finales de *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* y *Castelvines y Monteses* pueden encontrarse en Piqueras Flores [2015:119-121]. Véase también, entre la bibliografía dedicada a la comedia, el reciente trabajo de Di Pinto y Sainz de la Maza [2019].

generando una estadística, a la vez que aporta una mayor sistematización. Así, los dramas palatinos, como las comedias palatinas, resultan por definición «imaginarios» y «de libre invención» según la terminología de Artelope. Lo son todos salvo estas cuatro obras de ambientación italiana, que son las únicas cuatro excepciones a la jerarquía establecida, ya que se consideran «imaginarios» pero «de materia literaturizada». La base de datos explica estas excepciones mediante una nota en la ficha de las cuatro comedias, que reza así:

Los dramas palatinos son, por principio, de libre invención. No obstante en algunos casos (*La quinta de Florencia*, *El castigo sin venganza*, *La mayor victoria...*) la invención procede de una fuente novelesca, aunque fuera poco conocida por los espectadores, lo que obliga a reconocer que los dramas o las comedias palatinas puedan ser o de libre invención o, en algunos casos especiales, de materia literaturizada.

La excepción puede parecer menor en el conjunto de la obra de Lope: son solo cuatro de 317 comedias de autoría fiable, apenas un 1,3%; e incluso entre los dramas palatinos, que son 27 en total; pero resulta enormemente significativa si atendemos a la caracterización geográfica. Así, de los cinco dramas palatinos de ambientación italiana, solamente uno —*La firmeza en la desdicha*— es considerado como «de libre invención», es decir, siguiendo la jerarquía natural de Artelope. Esta singularidad podría servir como posible pista para rastrear la presencia de *novellieri* (especialmente de Bandello) en *La firmeza en la desdicha*.

Por otro lado, podría pensarse que la relación entre la geografía italiana y el uso de *novelle* como fuente en estos cuatro «dramas palatinos de materia literaturizada» resulta obvia, pero lo cierto es que el vínculo entre las comedias que proceden de *novellieri* y la utilización de Italia como espacio dramático no es tan estrecho. Tenemos 51 comedias de autoría fiable que se inspiraron en una o varias *novelle* italianas, a las que habría que sumar dos de autoría probable y una de autoría dudosa.¹⁹ De todas ellas, un número considerable se ambientan total o parcialmente en Italia, pero una mayoría lo hacen en otros lugares, tal y como puede verse en la siguiente tabla:

19. Los datos están tomados de las últimas investigaciones sobre Lope y los *novellieri*, tema que goza de un excelente estado de salud. Como no hay un listado que recoja todas las obras que se basan en *novelle* italianas, se adjunta un anexo al final de este trabajo.

	No	Parcial (minoritaria)	Parcial (mayoritaria)	Completa	Total en Italia
Ambientación italiana	30 (59%)	1 (2%)	4 (8%)	16 (31%)	21 (41%)

A diferencia de lo que hace con otras comedias construidas total o parcialmente a partir de *novelle*, Lope opta en *La quinta de Florencia*, en *El castigo sin venganza*, en *La mayor victoria* y en *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* por una geografía completamente italiana, y lo hace probablemente porque Italia evocaba en los espectadores del teatro áureo una ambientación propicia para la naturaleza de estas obras palatinas de carácter serio.

La existencia de estos «dramas palatinos de materia literaturizada», según los términos de Artelope, es el ejemplo más significativo de que la localización italiana —a pesar de ser notablemente extensa— se relaciona con un uso particular de los géneros y subgéneros dramáticos, algo que, como hemos visto, se muestra también en otros casos. La base de datos nos ha permitido mostrar que la ambientación italiana es especialmente frecuente en las comedias palatinas, novelescas y picarescas, además de en los dramas históricos hagiográficos y en los profanos situados en la antigüedad. En estrecho vínculo con lo anterior, existe una proporción mayor de obras italianas ambientadas en la antigüedad clásica, en la época del emperador Carlos I y en un tiempo indeterminado. Asimismo, aunque entre las obras situadas en Italia existe una ligera mayoría de comedias frente a dramas, tres de las diez tragedias —así llamadas por el Fénix— se ambientan en el territorio.

En suma, Artelope nos ha servido para poner en evidencia la «fertilidad de Italia»²⁰ en la obra teatral de Lope. El dramaturgo ofreció en al menos sesenta y ocho comedias un extenso y variado panorama geográfico a los espectadores, y lo hizo sin haber pisado la península transalpina. Los vínculos de la ambientación italiana con algunos subgéneros concretos muestran que la elección de la geografía respondía, de manera mayoritaria, a motivos dramáticos. La base de datos nos ha permitido llegar a conclusiones generales sobre este asunto que, deseamos, pueden servir como punto de partida para una futura profundización, centrada ya en el estudio concreto de los textos.

20. Por utilizar las palabras con las que el Fénix se refería a la región transalpina en *El peregrino en su patria* (*El peregrino en su patria*, p. 431).

ANEXO

La relación de Lope con los *novellieri* fue fecunda, especialmente en lo que concierne a su teatro, aunque no solo.²¹ En los últimos años se han publicado numerosos estudios sobre esta cuestión:²² dos trabajos de Juan Ramón Muñoz Sánchez [2011, 2013a] realizan un panorama general y nos ofrecen un listado de las comedias de Lope que utilizan como fuente *novelle* de Boccaccio,²³ Bandello²⁴ y Cinzio²⁵ [2013:132]. A ellas cabría añadir las influencias de autores menos visitados por el dramaturgo, como Masuccio Salernitano²⁶ y su *novellino* o Girolamo Parabosco, Angelo Firenzuola²⁷ (a los que tuvo acceso a partir de las *Cento novelle scelte dai più nobili scrittori* compiladas por Francesco Sansovino), o Niccolò Granucci. Recogiendo estos datos, a continuación, mostramos un listado completo de todas las obras dramáticas del Fénix probablemente inspiradas por *novellieri*:²⁸

Comedia	<i>Novellieri</i>	Datación	Ambientación italiana	Autoría
<i>El servir con mala estrella</i>	Boccaccio	1604-1606	No	Fiable
<i>La difunta pleiteada</i>	Boccaccio y Bandello	1593-1595	Completa	Probable
<i>La boda entre dos maridos</i>	Boccaccio	1598-1601	No	Fiable
<i>Don Juan de Castro I</i>	Boccaccio	1604-1608	No	Fiable
<i>Don Juan de Castro II</i>	Boccaccio	1604-1608	No	Fiable

21. Sobre la relación de Lope con la *novella* existe numerosa bibliografía relevante; citaremos a continuación únicamente una selección, a propósito de las fuentes de las que pudo hacer uso el Fénix para la escritura de sus comedias. Más allá de la influencia de los *novellieri* en el teatro, véase también Piqueras Flores [en prensa].

22. El último de ellos, el trabajo de Schlieper [2019].

23. Sobre Lope y Boccaccio véanse, entre otros, Arce [1981], Romera Castillo [1981], Dixon [1989] y, sobre todo, Muñoz Sánchez [2013b].

24. A este respecto son imprescindibles los trabajos de Guillermo Carrascón [2013, 2016, 2017, 2018].

25. Más allá del trabajo clásico de Gasparetti [1930], de ello se han ocupado también David González Ramírez e Ilaria Resta [2014, 2016].

26. Resultan imprescindibles en este sentido los trabajos de Diana Berruezo [2012, 2015].

27. Sobre el uso de las *novelle* de Parabosco y Firenzuola por parte de Lope, véase Fernández Rodríguez [2016, 2018a, 2018b].

28. Salvo que se indique lo contrario a nota al pie, los datos provienen siempre de Muñoz Sánchez [2013a].

Comedia	<i>Novellieri</i>	Datación	Ambientación italiana	Autoría
<i>El amigo hasta la muerte</i>	Boccaccio	1610-1612	No	Fiable
<i>Viuda, casada y doncella</i>	Boccaccio, Cinzio y Firenzuola ¹	1600	No	Fiable
<i>El ejemplo de casadas</i>	Boccaccio	1599-1603	No	Fiable
<i>La dama boba</i>	Boccaccio	1613	No	Fiable
<i>El ruiseñor de Sevilla</i>	Boccaccio ²	1603-1608	No	Fiable
<i>El perro del hortelano</i>	Boccaccio	1613-1615	Completa	Fiable
<i>El halcón de Federico</i>	Boccaccio ³	1601-1605	Completa	Fiable
<i>El llegar en ocasión</i>	Boccaccio Masuccio ⁴	1605-1608	Completa	Fiable
<i>Los embustes de Celauro</i>	Boccaccio	1600	Completa	Fiable
<i>El juez en su causa</i>	Boccaccio	1610	No	Fiable
<i>La discreta enamorada</i>	Boccaccio	1606	No	Fiable
<i>La reina doña María</i>	Boccaccio	1604-1608	Parcial (minoritaria)	Dudosa
<i>La bella malmaridada</i>	Boccaccio	1595-1598	No	Fiable
<i>El anzuelo de Fenisa</i>	Boccaccio	1604-1606	Completa	Fiable
<i>El mayordomo de la duquesa de Amalfi</i>	Boccaccio, Bandello, Cinzio	1604-1606	Completa	Fiable
<i>El maestro de danzar</i>	Boccaccio	1594	No	Fiable
<i>La mayor victoria</i>	Bandello	1620-1622	Completa	Fiable
<i>¡Si no vieran las mujeres!</i>	Bandello	1631-1632	No	Fiable
<i>Los bandos de Sena</i>	Bandello	1597-1603	Completa	Fiable
<i>El castigo sin venganza</i>	Bandello	1631	Completa	Fiable
<i>El perseguido</i>	Bandello	1590	No	Fiable
<i>Castelvines y monteses</i>	Bandello, Masuccio ⁵	1606-1612	Completa	Fiable

1. Fernández Rodríguez [2018b].

2. Véase Ojeda Calvo [2011].

3. Véase Maggi [2013].

4. Berruezo [2015:280].

5. Según Berruezo [2012:142-146], Lope tomaría parte de la acción de Masuccio, pero lo haría a través de la novela de Bandello [2015:280].

Comedia	<i>Novellieri</i>	Datación	Ambientación italiana	Autoría
<i>El desdén vengado</i>	Bandello	1617	Completa	Fiable
<i>El guante de doña Blanca</i>	Bandello	1630-1635	No	Fiable
<i>La esclava de su galán</i>	Bandello	1626	No	Probable
<i>El genovés liberal</i>	Bandello	1599-1603	Parcial (mayoritaria)	Fiable
<i>El padrino desposado</i>	Bandello	1598-1600	No	Fiable
<i>La viuda valenciana</i>	Bandello ⁶	1599-1600	No	Fiable
<i>La quinta de Florencia</i>	Bandello	1600	Completa	Fiable
<i>El castigo discreto</i>	Bandello	1598-1601	No	Fiable
<i>El negro del mejor amo, Antiobo de Cerdeña</i>	Bandello ⁷	1599-1603	Parcial (mayoritaria)	Fiable
<i>Peribáñez y el comendador de Ocaña</i>	Bandello, Cinzio, Masuccio	1605-1608	No	Fiable
<i>La cortesía de España</i>	Cinzio	1608-1612	Parcial (minoritaria)	Fiable
<i>La discordia en los casados</i>	Cinzio	1611	No	Fiable
<i>La piedad ejecutada</i>	Cinzio	1599-1602	No	Fiable
<i>El piadoso veneciano</i>	Cinzio	1599-1608	Completa	Fiable
<i>El remedio en la desdicha</i>	Cinzio	1596-1602	No	Fiable
<i>Servir a señor discreto</i>	Cinzio	1610-1612	No	Fiable
<i>El villano en su rincón</i>	Cinzio	1611	No	Fiable
<i>El favor agradecido</i>	Cinzio	1593	Parcial (mayoritaria)	Fiable
<i>El hijo venturoso</i>	Cinzio	1588-1595	Completa	Fiable
<i>La infanta desesperada</i>	Cinzio	1588-1595	No	Fiable
<i>El mejor alcalde, el rey</i>	Masuccio ⁸	1620-1623	No	Fiable
<i>La francesilla</i>	Masuccio ⁹	1596	No	Fiable

6. Véase al respecto el trabajo de Monti [1990].

7. Propuesto por Benedetta Belloni en una intervención titulada «Sobre las fuentes primarias de la comedia *El negro del mejor amo* de Lope de Vega», en el IX Congreso Internacional Lope de Vega del grupo de investigación PROLOPE (Biblioteca Nacional de España, Madrid, 28, 29 y 30 de noviembre de 2018).

8. Berruezo [2012:142-146].

9. Berruezo [2015:280].

Comedia	<i>Novellieri</i>	Datación	Ambientación italiana	Autoría
<i>El galán Castrucho</i>	Masuccio ¹⁰	1593-1598	Completa	Fiable
<i>Virtud, pobreza y mujer</i>	Masuccio ¹¹ o Granucci ¹²	1612-1615	No	Fiable
<i>Las ferias de Madrid</i>	Straparola ¹³	1585-1588	No	Fiable
<i>Los muertos vivos</i>	Parabosco ¹⁴	1599-1602	Completa	Fiable
<i>Los esclavos libres</i>	Bandello ¹⁵ Parabosco	1599-1603	Parcial (mayoritaria)	Fiable

10. Berruezo [2015:280].

11. Berruezo [2015: 200-203].

12. Fernández Rodríguez [2019] entiende, en contra de lo que opinan Berruezo [2015: 200-203] y McGrady [2010:10], que Lope pudo inspirarse en Granucci y no en Masuccio.

13. Bruerton [1955:63].

14. Fernández Rodríguez [2016].

15. Fernández Rodríguez [2018b], tanto para Bandello como para Parabosco.

BIBLIOGRAFÍA

- ANTONUCCI, Fausta, «Algunos ejemplos de hibridación genérica en el teatro de Lope: reflexiones al hilo de unas búsquedas en la base de datos Artelope», *Teatro de palabras*, VII (2013), pp. 141-158.
- ANTONUCCI, Fausta, «¿Qué Lope se conocía en la Italia del siglo XVII?», *Criticón*, CXXII (2014b), pp. 83-96.
- ANTONUCCI, Fausta, «Lope de Vega y los *scenari* de la *commedia dell'arte*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIII (2017), pp. 34-53.
- ARATA, Stefano, «Introducción», en Lope de Vega, *El acero de Madrid*, Castalia, Madrid, 2000, pp. 9-58.
- ARCE, Joaquín, «Comedias de Lope basadas en cuentos de Boccaccio», en *Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana (Roma 16-19 de noviembre de 1978)*, ed. F. Ramos Ortega, Publicaciones del Instituto Español de Cultura y de Literatura de Roma (Anexos de Pliegos de Cordel, II), Roma, pp. 367-383.
- ARELLANO, Ignacio, *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Gredos, Madrid, 1999.
- ARRÓNIZ, Othón, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Gredos, Madrid, 1969.
- ARTELOPE. *Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega*, dir. J. Oleza, en línea, <<http://artelope.uv.es/>>. Consulta del 22 de agosto de 2019.
- BERRUEZO, Diana, «*Il Novellino* de Masuccio Salernitano en algunas comedias de Lope y Calderón», en *La tinta en la clepsidra, Fuentes, historia y tradición en la literatura hispánica*, eds. S. Boadas, F.E. Chávez, D. García Vicens, PPU, Barcelona, 2012, pp. 139-49.
- BERRUEZO, Diana, «*Il Novellino*» de Masuccio Salernitano y su influencia en la literatura española de la Edad de Oro, Academia del Hispanismo, Vigo, 2015.
- BRUERTON, Courtney, «*Las ferias de Madrid* de Lope de Vega», *Bulletin Hispanique*, LVII (1965), pp. 56-69.
- CANONICA, Elvezio, «Lope y los literatos italianos en la corte de Felipe III», *Anuario Lope de Vega*, VI (2000), pp. 61-74.
- CARRASCÓN, Guillermo, «*Che ruscita ne fosse una bella roba: Griselda de Petrarca a Lope, pasando por Boccaccio*», *Los viajes de Pampinea: «novella» y novela espa-*

- ñola de los Siglos de Oro*, eds. I. Colón Calderón, D. Caro Bragado, C. Marías Martínez y A. Rodríguez de Ramos, Sial, Madrid, 2013, pp. 165-176.
- CARRASCÓN, Guillermo, «Bandello en el taller dramático de Lope», *Serenísima palabra. Actas del X congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Venecia Ca' Foscari, 14-18 de julio de 2014*, eds. A. Bognolo et al., Ca' Foscari, Venecia, 2017, pp. 441-451.
- CARRASCÓN, Guillermo, «Otra vez sobre Lope y Bandello», *Hispanismos del mundo. Diálogos y debates en (y desde) el Sur*, coord. L. Funes, Miño y Dávila, Anexo digital, Sección II, Buenos Aires, 2016, pp. 47-56.
- CARRASCÓN, Guillermo, «Lope y Bandello, entre libertad y censura», en *Trayectorias literarias hispánicas: redes, irradiaciones y confluencias*, eds. M. Rosso, F. Gambin, G. Calabrese y S. Cattaneo, AISPI Ediciones, Roma, 2018, pp. 255-272.
- D'ARTOIS, Florence, «La tragedia lopesca en los años 1620-1630: ¿de un paradigma a otro?», *Melanges de la Casa de Velázquez*, XLII 1 (2012), pp. 95-119.
- D'ARTOIS, Florence, *Du nom au genre: Lope de Vega, la «tragedia» et son public*, Casa de Velázquez, Madrid, 2017.
- DI PINTO, Elena, y Carlos SAINZ DE LA MAZA, «Romeo y Julieta transfigurados por Lope de Vega: *Castelvines y Monteses*», en *Delito y muerte en el teatro del Siglo de Oro español*, eds. J.M. Díez Borque y E. di Pinto, Visor Libros, Madrid, 2019, pp. 55-76.
- DIXON, Victor, «Lope de Vega no conocía el *Decamerón* de Boccaccio», en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro. Ensayos dedicados a John E. Varey*, ed. J.M. Ruano de la Haza, Dovehouse Editions, Ottawa, 1989, pp. 185-196.
- FERRER VALLS, Teresa, «Preceptiva y práctica teatral: *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, una tragedia palatina de Lope de Vega», *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, XVII 1 (2011), pp. 55-76.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, «La influencia de las novelas de Girolamo Parabosco (pasando por Sansovino) en la literatura española del Siglo de Oro», *Estudios románicos*, XXV (2016), pp. 217-228.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, «El número de personajes y las unidades de tiempo y lugar en el sistema de géneros teatrales de Lope: el caso de la comedia bizantina», *Cuadernos AISPI*, XXI (2017), pp. 95-114.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, «¿Boccaccio, Giraldi y Firenzuola en una sola comedia? Lope de Vega y la reescritura de *novelle*», *Boletín de la Real Academia Española*, XCVIII, 317 (2018a), pp. 113-137.

- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, «La *novella* XI de Parabosco, posible fuente de *Los esclavos libres* de Lope (con la alargada sombra de Bandello al fondo)», *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, LXXII 4 (2018), 2013.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, «“No hay libro, por malo que sea, que no tenga alguna cosa buena”: la difusión de las *novelle* de Sebastiano Erizzo y Niccolò Granucci en la España del Siglo de Oro», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXV (2019), pp. 55-74.
- GARIOLO, Joseph, «Lope de Vega y los italianos que vivían en Madrid en su tiempo», *Arbor*, CXI 433 (1982), pp. 115-123.
- GASPARETTI, Antonio, «Giovan Battista Giraldi e Lope de Vega», *Bulletin Hispanique*, XXXII (1930), pp. 373-403.
- GÓMEZ, Jesús, *El modelo teatral del último Lope de Vega (1621-1635)*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2013.
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, David, e Ilaria RESTA, «Lope de Vega reescritor de Giraldi Cinzio: la construcción dramática de una *novella* de los *Hecatommithi*», «*Deste artife*». *Estudios en honor de Aldo Ruffinatto*, eds. G. Carrascón y D. Capra, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2014, pp. 157-171.
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, David, e Ilaria RESTA, «La recepción de los *Hecatommithi* de Giraldi Cinzio en el teatro del Siglo de Oro: entre reescrituras y adaptaciones», *Bulletin of the Comediantes*, LXVIII 1 (2016), pp. 103-29.
- GROSSI, Gerardo, «Napoli, città italiana privilegiata da Lope per l'ambientazione di opere teatrali: *La llave de la honra*, ovvero l'onestà delle donne», *Spagna e Italia attraverso la letteratura del secondo Cinquecento. Atti del Colloquio Internazionale, I.U.O., Napoli, 21-23 de octubre de 1999*, coords. E. Sánchez García, A. Cerbo y C. Borrelli, Istituto Universitario Orientale, Nápoles, 2001, pp. 137-54.
- GUARINO, Augusto, «Lope de Vega e le guerre d'Italia», en *Le radici spagnoli del teatro moderno europeo. Atti del Convegno di Studi, Napoli 15-16 maggio 2003*, coords. G. Grossi y A. Guarino, Edizioni del Paguro, Salerno, 2004, pp. 77-94.
- GUARINO, Augusto, «Nápoles y el teatro español del Siglo de Oro. Una primera aproximación», *Annali dell'Università degli Studi di Napoli l'Orientale*, XLVIII 1 (2006), pp. 7-17.
- GUARINO, Augusto, «Nápoles y Tirso: ambientación histórica y verosimilitud en algunas comedias palatinas», en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuen-*

- tenario de la AIH*, coord. P. Botta, Vol. 4 (*Teatro*), ed. D. Vaccari, Bagatto Libri, Roma, 2012, pp. 124-132.
- LEVI, Ezio, *Lope de Vega e l'Italia*, Sansoni, Florencia, 1935.
- MAGGI, Eugenio, «*El halcón de Federico de Lope de Vega, una reinterpretación anticortés de Decamerón, V, 9*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XIX (2013), pp. 67-93.
- MCGRADY, Donald, ed., *Lope de Vega, Virtud, pobreza y mujer*, Juan de la Cuesta, Newark, 2010.
- MONTI, Silvia, «*Il mito di Psiche e il suo rovesciamento: tre testi barocchi*», en *La metamorfosi e il testo. Studio tematico e teatro aureo*, ed. M.G. Profeti, Franco Angeli Libri, Milán, 1990, pp. 17-46.
- MORLEY, S. Griswold, y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, trad. M.R. Cartes, Gredos, Madrid, 1968.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón, «*“Escribía / después de haber los libros consultado”: a propósito de Lope y los Novellieri, un estado de la cuestión (con especial atención a la relación con Giovanni Boccaccio), parte I*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XVII (2011), pp. 85-106.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón, «*“Escribía / después de haber los libros consultado”: a propósito de Lope y los Novellieri, un estado de la cuestión (con especial atención a la relación con Giovanni Boccaccio), parte II*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XIX (2013a), pp. 116-149.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón, «*“Yo he pensado que tienen las comedias los mismos preceptos que las novelas”: de Boccaccio a Lope de Vega*», en *Estelas del Decamerón en Cervantes y la literatura del Siglo de Oro*, eds. I. Colón Calderón y D. González Ramírez, Universidad de Málaga (Anejos de Analecta Malacitana 95), Málaga, 2013b, pp. 163-186.
- OJEDA CALVO, M^a del Valle, «*La comedia urbana del primer Lope de Vega y los modelos cómicos italianos*», en *Texto, códice, contexto, recepción. Jornadas de estudio sobre el teatro de Lope de Vega (en memoria de Stefano Arata) (Pescara, 25-26 de noviembre de 2004)*, ed. M. Trambaioli, Libreria dell'Università Editrice, Pescara, 2006, pp. 121-138.
- OJEDA CALVO, M^a del Valle, «*A propósito de la estructura dramática de una comedia boccacciana de Lope de Vega: El ruiseñor de Sevilla*», en *Emocionar escribiendo. Teatralidad y géneros literarios en la España áurea*, eds. L. Gen-

- tilli y R. Londero, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2011, pp. 31-58.
- OLEZA, Joan, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», *Cuadernos de Filología*, III (1981), pp. 153-223.
- OLEZA, Joan, «Las comedias de pícaro de Lope de Vega: una propuesta de subgénero», *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, eds. M. Diago y T. Ferrer Valls, Universitat de València, Valencia, 1991, pp. 165-187.
- OLEZA, Joan, «De la práctica escénica popular a la Comedia nueva. Historia de un proceso conflictivo», en *Teatro clásico italiano y español. Sabbioneta y los lugares del teatro*, eds. M.V. Ojeda y M. Presotto, Servei de Publicacions de la Universitat de València, Valencia, 2013, pp. 65-82.
- OLEZA, Joan, «El primer Lope, un haz de diferencias», *Ínsula*, DCLVIII (2001), pp. 12-14.
- OLEZA, Joan, «Entre la corte y el mercado: las prácticas escénicas en la Europa de los siglos XVI y XVII», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIII (2017), pp. 6-33.
- OLEZA, Joan, y ANTONUCCI, Fausta «La arquitectura de géneros en la «Comedia Nueva»: diversidad y transformaciones», *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, XXIX 3 (2013), pp. 689-741.
- PIQUERAS FLORES, Manuel, «El final trágico de *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, ¿pecado y justicia poética?», *Theatralia. Revista de poética del teatro*, XVII (2015), pp. 111-124.
- PIQUERAS FLORES, Manuel, «“Destos que cuentos de vieja / llaman novelas morales”: Lope de Vega y la *novella* en torno a 1620», *Revista de Filología Española*, en prensa.
- PIQUERAS FLORES, Manuel, y Blanca SANTOS DE LA MORENA, «Roma en Cervantes, de *La Galatea* al *Persiles*», *eHumanista / Cervantes*, VI (2018), pp. 172-182.
- PIQUERAS FLORES, Manuel, y Blanca SANTOS DE LA MORENA, «“Parténope santa”: Nápoles en el teatro de Lope de Vega, un acercamiento por géneros», *Anuario de Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXV (2019), pp. 103-121.
- RAMOS ORTEGA, Francisco, ed., *Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana (Roma 16-19 de noviembre de 1978)*, Publicaciones del Instituto Español de Cultura y de Literatura de Roma (Anexos de Pliegos de Cordel, II), Roma, 1981.
- RESTORI, Antonio, *Genova nel teatro classico di Spagna. Discorso letto per la solenne*

- inaugurazione degli studi nella R. Università di Genova il giorno 4 novembre 1911*, Olivieri, Génova, 1912.
- ROMERA CASTILLO, José, «Un tema boccacciano (D, X-10) en Lope de Vega y Joan Timoneda», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, ed. M. Criado de Val, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 203-216.
- ROMEU, Luis María, «“El juego de no ser ellos”. Los personajes y la inclusión de un conector de identidad en *Artelope*», *Teatro de palabras*, VII (2013), pp. 57-69.
- ROSSI, Giuseppe Carlo, «Paseando por Nápoles con Lope de Vega», *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a Lope de Vega*, CLXI-CLXII (1963) pp. 545-63.
- ROZAS, Juan Manuel, «Lope de Vega y Felipe IV en el “ciclo de senectute”», en *Estudios sobre Lope de Vega*, ed. J. Cañas Murillo, Cátedra, Madrid, 1990, pp. 73-132.
- SANTOS DE LA MORENA, Blanca, «Lope y la tragedia “al estilo español”: hacia *El castigo sin venganza*», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, XXXII (2014), pp. 73-82.
- SCHLIEPER, Hendrick, «La novelística italiana y la comedia de Lope de Vega», en *Los pre-textos del teatro áureo español. Condicionantes literarios y culturales*, eds. G. Arnscheidt y M. Tietz, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2019, pp. 161-182.
- SERRALTA, Frédéric, «El enredo y la comedia: deslinde preliminar», *Criticón*, XLII (1988), pp. 125-137.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «La cultura material de las ciudades italianas en el teatro aurisecular: telas, cortes, armas de Milán...», *Materia crítica: formas de ocio y de consumo en la cultura áurea*, ed. E. García Santo-Tomás, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2009, pp. 355-381.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El acero de Madrid*, ed. S. Arata, Castalia, Madrid, 2000.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El peregrino en su patria*, ed. J. González-Barrera, Cátedra, Madrid, 2016.
- VUELTA GARCÍA, Salomé, ed., *Lope e(n) Italia, Anuario de Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXV (2019), pp. 1-208.
- WEBER DE KURLAT, Frida, «Lope-Lope y Lope-prelope. Formación del subcódigo de la comedia de Lope y su época», *Segismundo*, XII (1976), pp. 111-131.