

UN CASO DE REESCRITURA GIRALDIANA EN EL PRIMER LOPE:  
*LA INFANTA DESESPERADA*, ENTRE ADAPTACIÓN Y AUTOBIOGRAFISMO\*

DANIELE CRIVELLARI (Università degli Studi di Salerno)

CITA RECOMENDADA: Daniele Crivellari, «Un caso de reescritura giraldiana en el primer Lope: *La infanta desesperada*, entre adaptación y autobiografismo», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXVII (2021), pp. 9-32.

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopevega.396>>

Fecha de recepción: 26 de junio de 2020 / Fecha de aceptación: 20 de julio de 2020

## RESUMEN

El punto de partida del presente artículo es la obra *Gli Ecatommiti*, publicada por primera vez en 1565 por el escritor italiano Giovan Battista Giral di Cinzio, y que Luis Gaitán de Vozmediano tradujo al español en 1590. Después de comentar unas anotaciones manuscritas que se encuentran en uno de los escasos ejemplares conservados de la primera y única traducción española del texto, nuestro trabajo se centra en el análisis comparado de una pieza temprana de Lope, *La infanta desesperada*, respecto a su fuente, la décima *novella* de la segunda *deca* del texto de Giral di, para ahondar en las relaciones intertextuales entre las dos obras. A esto se añaden unas notas a propósito de la autorrepresentación del Fénix en esta y otras comedias escritas entre 1588 y 1595.

PALABRAS CLAVE: *Gli Ecatommiti*; Giovan Battista Giral di Cinzio; Lope de Vega; *La infanta desesperada*; reescritura dramática; autorrepresentación.

## ABSTRACT

The starting point of this article is the work *Gli Ecatommiti*, which the Italian author Giovan Battista Giral di Cinzio published in 1565, and which Luis Gaitán de Vozmediano translated into Spanish in 1590. After examining several handwritten annotations contained in one of the few extant copies of the first and only Spanish translation of the text, the article focuses on an early play by Lope, *La infanta desesperada*, comparing it with its source, the tenth *novella* from the second *deca* of Giral di's *Gli Ecatommiti*, in order to explore the intertextuality between both texts. Furthermore, the article includes reflections on Lope's self-fashioning in this and other plays written between 1588 and 1595.

KEYWORDS: *Gli Ecatommiti*; Giovan Battista Giral di Cinzio; Lope de Vega; *La infanta desesperada*; theatrical rewriting; self-fashioning.

---

\* Este trabajo se inscribe en las actividades del PRIN 2017 - Prot. 2017JA5XAR «Mapping Chivalry. Spanish Romances of chivalry from Renaissance to 21st Century: a Digital approach» dirigido por Anna Bognolo y ha contado con la ayuda del proyecto PGC2018-096004-A-I0, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (MCIU), la Agencia Estatal de Investigación (AEI) y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER, UE).

*GLI ECATOMMITI*, ENTRE ITALIA Y ESPAÑA (CON UN LECTOR DEL SIGLO XVII AL MARGEN)

Como es bien sabido, en el panorama de la *novella* italiana del Quinientos *Gli Ecatommiti* del ferrarés Giovan Battista Giraldi Cinzio marcaron un hito; el éxito del que gozaron queda atestiguado, en primera instancia, por su historia editorial: tras aparecer en 1565, a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI vieron la luz nada menos que cinco ediciones (1566, 1574, 1580, 1584 y 1593).<sup>1</sup> En 1590, además, Luis Gaitán de Vozmediano realizó la primera —y única, amén de parcial, ya que solo incluyó las diez *novelle* de la introducción más las veinte correspondientes a las primeras dos secciones (las *deche*)— traducción al castellano, adaptando el texto a las coordenadas del panorama cultural español de su época.<sup>2</sup> Otro dato archiconocido es que algunas de estas *novelle* se emplearon como punto de partida para reescrituras, tanto en prosa como en el género dramático. Entre los autores que se embarcaron en esta segunda operación intertextual, es paradigmático el caso de Lope de Vega, quien basó en *Gli Ecatommiti*, al parecer, más de una decena de comedias —once seguras, a las que habría que añadir dos señaladas por Hernández Valcárcel [2002:120, n.]—, sin contar dos de atribución debatida, como ha podido demostrar el trabajo de varios estudiosos a lo largo de los años.<sup>3</sup>

1. Frente a la imposibilidad de recoger aquí la extensa bibliografía sobre esta obra de Giraldi, remitimos como punto de partida a los trabajos recientes y actualizados de Romera Pintor [2018 y 2019], así como al estudio introductorio de Villari [2012: ix-cxi] en su edición de *Gli Ecatommiti*, donde se recogen también los datos relativos a su historia editorial. Señalamos, además, la existencia de la revista *Studi giraldiani*, activa desde el año 2015 (<https://cab.unime.it/journals/index.php/GIRALDI>). Consulta del 23 de julio de 2020).

2. Sobre la traducción de Vozmediano pueden verse los trabajos de Aldomá García [1996], Romera Pintor [1998a y 2017] y Rubio Árcuez [2014]; sin embargo, observamos que falta todavía un estudio traductológico completo sobre la labor de Vozmediano. También queda por hacer una edición rigurosa del texto español, aunque Aldomá García se ocupara de ello en su tesis doctoral, defendida en 1998 en la Universitat Autònoma de Barcelona bajo la dirección de José Manuel Blecua Perdices.

3. Se trata de *El hijo venturoso* (Deca I, 1), *El piadoso veneciano* (Deca I, 5), *El favor agradecido* (Deca II, 1), *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* (Deca II, 2), *La infanta desesperada* (Deca II, 10), *La inocente Laura* (Deca III, 1), *La discordia en los casados* (Deca V, 1), *Servir a señor discreto* (Deca VI, 7), *El villano, en su rincón* (Deca VI, 9), *El mejor alcalde, el Rey* (Deca VIII, 5) y *La cortesía de España* (Deca X, 5); para este listado remitimos al trabajo de Resta [2021] presente en este mismo volumen del *Anuario Lope de Vega*. En cuanto a las dos piezas señaladas por Hernández Valcárcel, son *La piedad ejecutada* y *El remedio en la desdicha*, aunque la estudiosa no indica cuáles serían

Como punto de convergencia entre estas dos vertientes —*Gli Ecatommiti* y su traducción, por un lado, y la reescritura de las *novelle* de Giraldi en el teatro español del XVII, por otro—, y a modo de introducción al caso específico anunciado en el título del presente artículo, centraremos inicialmente nuestra atención en uno de los ejemplares de la traducción de Vozmediano, el que se conserva en la Biblioteca Nacional de España bajo la signatura R/15265.<sup>4</sup> En este tomo, de hecho, se encuentran unas intervenciones manuscritas con letra del siglo XVII; se trata de un dato hasta ahora no señalado por ninguno de los estudiosos que se han ocupado de la obra, y que resulta interesante en la medida en que tiene que ver precisamente con la relación entre la traducción española de *Gli Ecatommiti* y algunas de sus reelaboraciones dramáticas.

En primer lugar, en los ff. 70v y 71v —esto es, en el preámbulo del séptimo ejemplo de la llamada «Introducción» y al comienzo de ese mismo ejemplo— se han dibujado unas manecillas como llamada de atención sobre esos puntos, que alguien consideraría importantes por alguna razón (imágenes 1 y 2).<sup>5</sup> En el volumen, además, se observan algunos casos de censura: por un lado, se ha tachado tres veces el término «preñada» referido a Lipa, la protagonista de la primera *novella* de la pri-

---

— sus fuentes; a propósito de la primera véanse las dudas —que hacemos nuestras— de Resta y González Ramírez [2014:161, n.]. Finalmente, las comedias de atribución dudosa son *La esclava de su hijo* (*Deca* I, 1), cuya autoría lopesca fue descartada por Morley y Bruerton [1968:460-461], y *Las burlas y enredos de Benito* (*Deca* II, 1), sobre la cual pueden verse Morby [1942], Wilson [1961] y Morley y Bruerton [1968:426]. A estas hay que añadir también *La viuda, casada y doncella*, que está basada —en parte al menos— en otra *novella* giraldiana (*Deca* II, 6), como ha podido demostrar recientemente Fernández Rodríguez [2018]. Como punto de partida sobre Lope y su relación con el texto de Giraldi remitimos a los bellos trabajos de Resta y González Ramírez [2014 y 2016] y García-Reidy [2016], así como a Arróniz [1969:297-298], Fucilla [1934], Gasparetti [1930], Muñoz Sánchez [2015], Romera Pintor [1998c] y a las notas bibliográficas de Romera Pintor [1998a:371-372], Ojeda Calvo [2013:645-646, n.] y Muñoz Sánchez [2013:117-119].

4. En la misma biblioteca se halla otro ejemplar (con signatura R/11888) que es el que consultaron algunos estudiosos, como por ejemplo Rubio Áñez [2014:5, n.]. Este segundo ejemplar no presenta ninguna intervención manuscrita, a excepción de unas cruces (que también podrían ser de Pascual de Gayangos, cuyo sello se encuentra en la portada) que encabezan todos los comienzos de las *novelle* del tomo menos la cuarta y la octava de la introducción. Tenemos asimismo constancia en las bibliotecas españolas de otros dos ejemplares que no hemos podido consultar directamente: uno se encuentra en la biblioteca de la Universidad de Barcelona (CRAI Biblioteca de Reserva, signatura 07 XVI-3299), mientras que el otro forma parte del fondo de la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander, signatura (846), y es el que emplea Muñoz Sánchez en un trabajo reciente [2019:203], aunque este estudioso cita por una signatura antigua (esto es, *olim*: R-IX-4-8).

5. Una digitalización de este ejemplar se encuentra disponible en el repositorio de la Biblioteca Digital Hispánica (véase <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000192843&page=1>. Consulta del 23 de marzo de 2020).

mera «década» (ff. 123v y 124r);<sup>6</sup> por otro, en la *novella* décima de la misma década se ha sustituido la palabra «gozado» por «amado» en alusión a Silvia (f. 181r; imagen 3). Estas intervenciones demuestran que algún lector de la obra, allá por el siglo XVII, intervino aportando unos cambios que le parecerían necesarios, movido con toda evidencia por razones de carácter moral.<sup>7</sup>

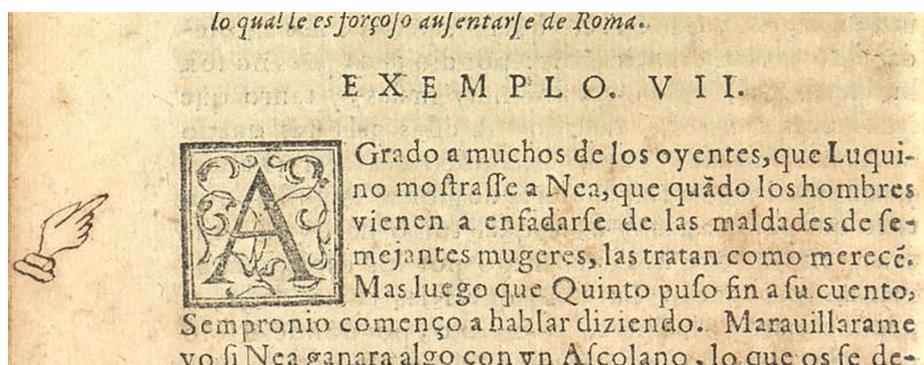


Imagen 1: *Gli Ecatommiti*, traducción de Vozmediano (Toledo, Pedro Rodríguez, 1590), f. 70v. Biblioteca Nacional de España (R/15265)

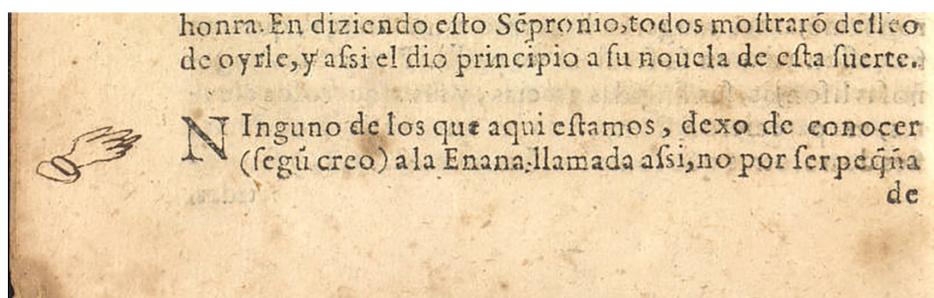


Imagen 2: *Gli Ecatommiti*, traducción de Vozmediano (Toledo, Pedro Rodríguez, 1590), f. 71v. Biblioteca Nacional de España (R/15265)

6. La censura se concreta en un caso en la simple tachadura del término; en otro, se borra por completo la frase «Y si me hiciese preñada»; en el último, en cambio, se aporta una corrección ligeramente más compleja, que reproducimos a continuación: «mi padre y hermanos echa[n] de ver <\ como> <-q> estoy <-preñada>».

7. Añadiremos asimismo que la misma mano introdujo una numeración progresiva del 1 al 10 en el vuelto de todos los folios de los ejemplos de la introducción. Sobre la censura de Vozmediano con respecto al original de Cinzio puede verse Aldomá García [1996:19-21], que sin embargo no considera en su análisis el diálogo (a veces difícil) que se establece tanto en los paratextos como en el texto entre autor, traductor y censor, y que puede dar resultados muy distintos a la hora de traducir términos o frases que se consideraban poco oportunos. A este propósito véase el esclarecedor estudio de González Ramírez [2015], especialmente las pp. 482-485.

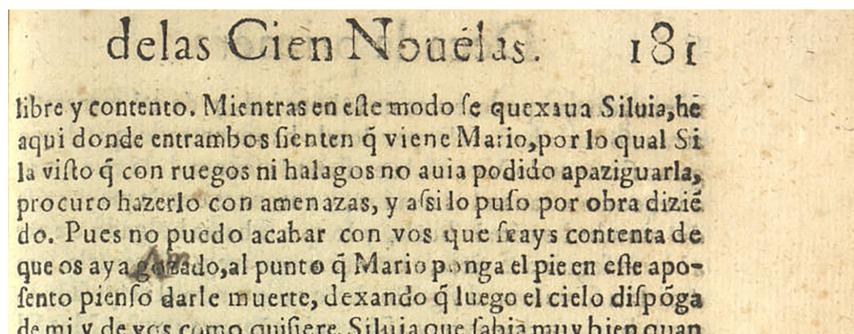


Imagen 3: *Gli Ecatommiti*, traducción de Vozmediano (Toledo, Pedro Rodríguez, 1590), f. 181r. Biblioteca Nacional de España (R/15265)

Asimismo, en el tomo hay otras anotaciones que revisten especial interés por incumbir específicamente al proceso de reescritura dramática de estos textos giraldianos. Nos referimos, por ejemplo, a la indicación «representada» que se encuentra en dos puntos del volumen (ff. 121r y 190r; imágenes 4 y 5), en ambos casos junto al argumento de una *novella* —concretamente, la primera de la primera década y la primera de la segunda. El mismo término vuelve a aparecer al final del tomo, en la «Tabla de los argumentos», donde el verbo se repite junto a los resúmenes de las dos *novelle* (ff. 278v y 279v). Las anotaciones, como es lógico, aludirían al hecho de que estos textos ya se habían sometido a un proceso de reelaboración teatral y se habían llevado al tablado; y, efectivamente, se trata de las fuentes para dos comedias tempranas de Lope, a saber, *El hijo venturoso* (que puede fecharse entre 1588 y 1595, según Morley y Bruerton 1968:42-43) y *El favor agradecido* (de 1593, representada entre 1608 y 1621 por la compañía del autor de comedias Luis de Vergara).<sup>8</sup>

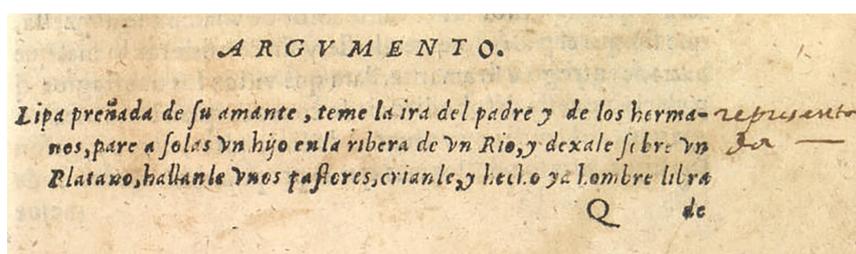


Imagen 4: *Gli Ecatommiti*, traducción de Vozmediano (Toledo, Pedro Rodríguez, 1590), f. 121r. Biblioteca Nacional de España (R/15265)

8. Sobre la fecha de *El favor agradecido* y su relación con la *novella* remitimos al estudio introductorio de Orellana [2016:877-880] en su edición de la pieza, pero especialmente al artículo de Resta contenido en este mismo número de la revista.

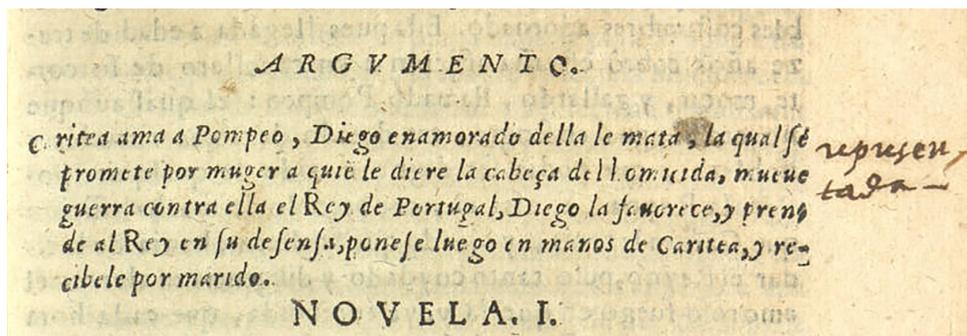


Imagen 5: *Gli Ecatommiti*, traducción de Vozmediano (Toledo, Pedro Rodríguez, 1590), f. 190r. Biblioteca Nacional de España (R/15265)

Resultan también muy interesantes otros comentarios que se encuentran, como los anteriores, tanto al margen del argumento de dos cuentos como al final del volumen, en el índice: «parece buena p[ar]a comedia» (ff. 224r, 253r y 280r; imágenes 6, 7 y 8). La indicación hace referencia, en ambos casos, a *novelle* de la segunda década, concretamente la quinta y la novena; lo primero que cabe preguntarse es quién puede ser el autor de esas anotaciones. Una de las hipótesis, claro está, es que pueda tratarse de algún dramaturgo en busca de nuevos argumentos para sus comedias, y el hecho de que las dos *novelle* de las que se dice «representada» correspondan a piezas lopescas podría inducir a pensar que las notas manuscritas salieron de la pluma del mismo Fénix de los Ingenios. El análisis de la grafía de esta mano, sin embargo, permite descartar dicha suposición y apunta, por tanto, a que fue otra persona la que escribió estos comentarios; desgraciadamente, no hemos podido determinar con certeza absoluta la paternidad de las anotaciones.<sup>9</sup> Sin embargo, si se consiguiera averiguar que algún comediógrafo se basó en esas dos *novelle* (*Deca* II, 5 y 9) para hacer de ellas sendas comedias, podría compararse quizá su grafía para confirmar que se trata del mismo autor, y de ahí avanzar en el estudio del proceso de composición de las piezas a partir del texto giraldiano. Ya que las notas no pueden adscribirse a Lope, habrá que suponer que, con la indicación «representada», su autor observaba que otro ingenio —esto es, el Fénix— había empleado esos textos como punto de partida para escribir sus dramas.

9. Hemos consultado a este propósito el portal *Manos*, dirigido por Margaret R. Greer y Alejandro García-Reidy (<<https://manos.net/>>. Consulta del 18 de mayo de 2020).

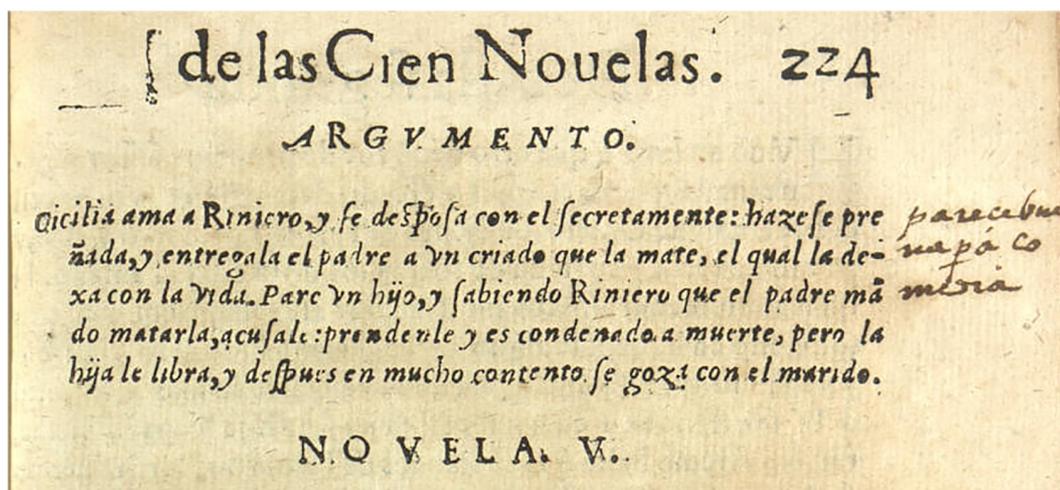


Imagen 6: *Gli Ecatommiti*, traducción de Vozmediano (Toledo, Pedro Rodríguez, 1590), f. 224r. Biblioteca Nacional de España (R/15265)

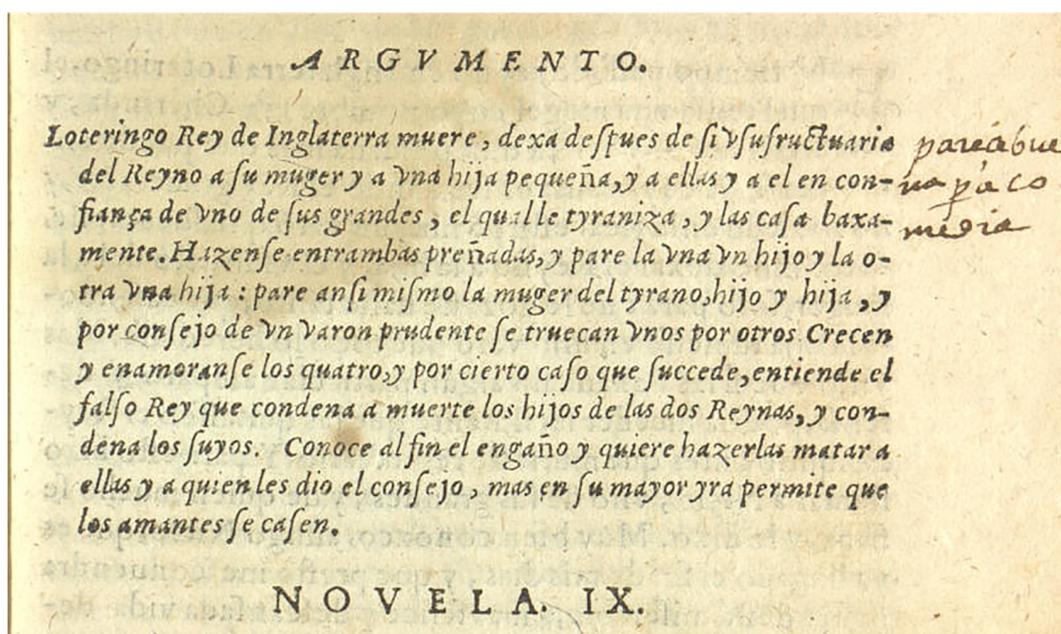


Imagen 7: *Gli Ecatommiti*, traducción de Vozmediano (Toledo, Pedro Rodríguez, 1590), f. 253r. Biblioteca Nacional de España (R/15265)

En el volumen de la Biblioteca Nacional nada se ha apuntado, en cambio, en el margen de la décima *novella* de la segunda década —la última del tomo de Vozmediano—, un texto que presenta innegables puntos de contacto con una obra lopesca,

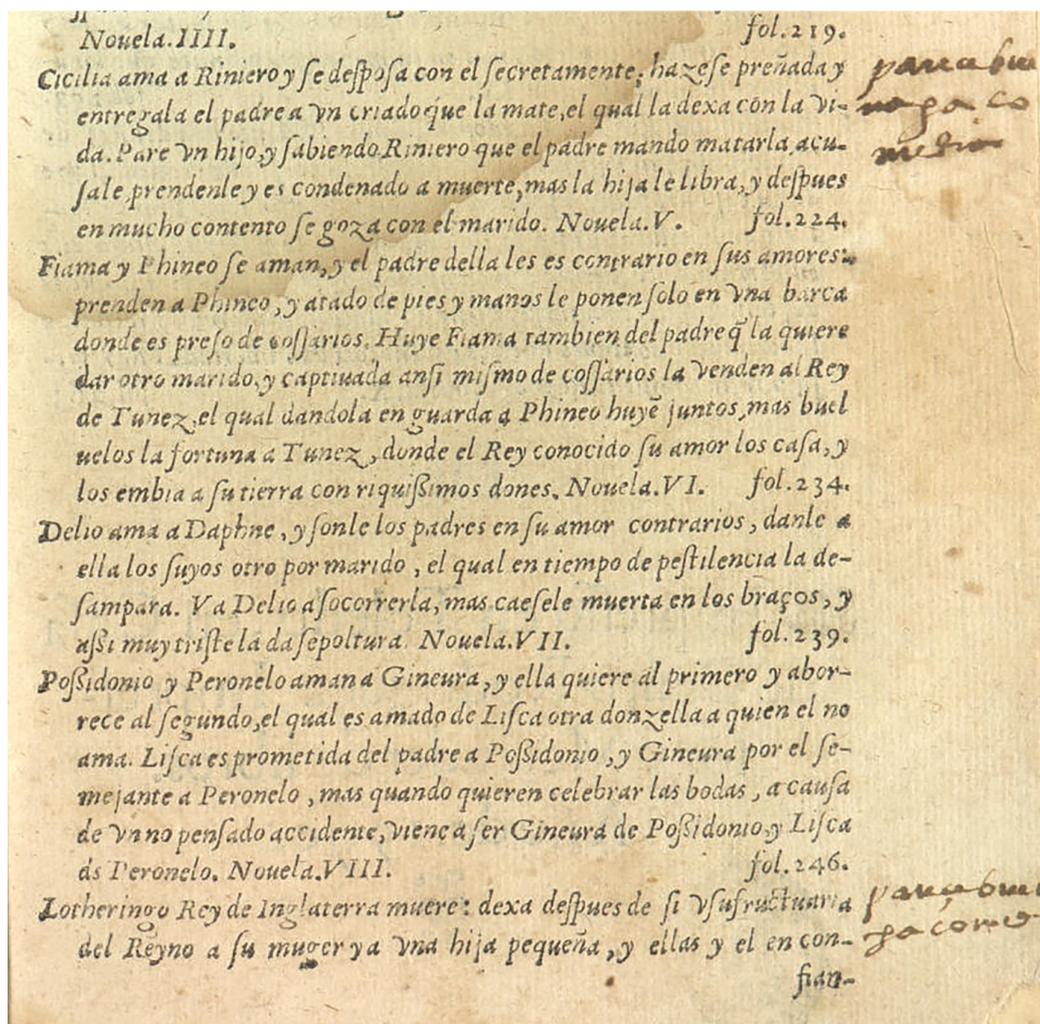


Imagen 8: Gli Ecatommiti, traducción de Vozmediano (Toledo, Pedro Rodríguez, 1590), f. 280r. Biblioteca Nacional de España (R/15265)

*La infanta desesperada*.<sup>10</sup> El objetivo del presente trabajo, pues, es observar de cerca los dos textos para averiguar, a través de su comparación, cuáles fueron las elecciones de Lope a la hora de moldear la materia del cuento para adaptarlo a las exigencias del código dramático. Además, como se verá, merecen cierta atención algunos aspectos que atañen a la autorrepresentación del Fénix en sus obras, ya que *La infanta desesperada* se enmarca en un conjunto de cuatro piezas (todas ellas

10. Esta relación textual ya se había señalado en varias ocasiones, por ejemplo en Weber de Kurlat [1975:26-32] y Romera Pintor [1998b:132], aunque sin ofrecer un análisis detallado de la reescritura lopesca de la *novella*.

escritas en los años del exilio de Lope de la corte madrileña, entre 1588 y 1595) en las que nuestro dramaturgo presenta retazos de la historia de amor con su esposa de entonces, Isabel de Urbina, empleando los consabidos seudónimos poéticos de Belardo y Belisa.

#### LA INFANTA DESESPERADA: ADAPTACIÓN

Es preciso, pues, esbozar ante todo la sinopsis del argumento del texto giraldiano para poder apreciar a continuación las modificaciones a las que Lope lo somete en su reelaboración para el tablado.<sup>11</sup> En pocas palabras, la *novella* décima de la segunda década cuenta la azarosa historia de amor entre Egerio y Filania, hijos del rey de Macedonia y de Tracia, respectivamente; en su inicial peregrinación por varias cortes, el galán encuentra a la joven dama —que hasta ese momento no ha mostrado ningún interés por los hombres— y se enamora súbitamente de ella, aunque decide ocultar su identidad bajo la de cierto Filarco de Armenia, entre otras cosas porque sus respectivos padres son «mortales enemigos» (f. 265v).<sup>12</sup> Para ganar la confianza del soberano tracio, Egerio / Filarco hace liberar a dos «nobilísimas dueñas» (f. 265v) que habían sido capturadas por el rey macedonio y las envía, junto con «un caballero criado suyo» (f. 267r), a la corte en la que mora la bella Filania, con un mensaje de amor para ella. Esta última, habiéndose enterado de la verdadera identidad del hombre que la galantea, finalmente acepta casarse con él; rompe el idilio de los dos el ataque que el padre de Filarco lanza al de Filania, por lo cual el novel esposo tiene que volver a su país.

Poco después Filania descubre que está embarazada; el rey su padre llega a enterarse de la noticia, por lo que la mujer tiene que huir para no ser asesinada y se ampara en un bosque, donde la acoge un pastor, que cuida de ella y también de

---

11. De ahora en adelante, para la comparación nos referiremos siempre al texto de Vozmediano, ya que su traducción se ciñe de manera muy fiel al original giraldiano. En este sentido, no hay detalles que permitan determinar si Lope se basó en el texto italiano o en la versión española para escribir su pieza, aunque *La infanta desesperada* forma parte del grupo de comedias basadas en las primeras dos *deche*, para las cuales el Fénix muy posiblemente consultó el texto traducido por Vozmediano; sobre este aspecto, cfr. Resta y González Ramírez [2014:161-162].

12. A falta de una edición moderna asequible y solvente del texto de Vozmediano, citaremos siempre por la edición de 1590 (Pedro Rodríguez, Toledo), aunque —eso sí— modernizando la grafía.

su niño, el cual nace al cabo de unos meses. Mientras tanto, creyendo que su esposa ha muerto a manos del rey de Tracia, Filarco declara la guerra a su enemigo y lo aprisiona, y conquista así su reino. Algún tiempo después, Filania se disfraza de peregrina y viaja a la corte para intentar acercarse a su marido, que sin embargo no la reconoce y la rechaza; sumida en la tristeza, la princesa decide suicidarse, pero el pastor se lo impide y se encarga de hablar con Filarco: sabida la verdad acerca de su mujer, el nuevo rey de Tracia vuelve a juntarse con ella y libera a su padre. La *novella* concluye así con un final feliz, en el que se describen brevemente los posteriores años de vida de la pareja.

Ahora bien, al comparar este texto con la pieza lopesca, en términos generales el primer dato que salta a la vista es que el Fénix aprovechó tan solo el núcleo de la *novella* (y, aun así, simplificándolo en algunos aspectos), prescindiendo especialmente de la parte inicial del cuento giraldiano —en la que se narra el conocimiento y el progresivo acercamiento entre Filarco y Filania— y de la coda, en la que se cuenta la vida de la pareja tras su reencuentro. La comedia, de hecho, arranca *in medias res* con el príncipe Doristán ya enamorado de Lavinia (a pesar de haberla visto tan solo a través de un retrato)<sup>13</sup> y concluye con el momento de la anagnórisis. A propósito de omisiones, subrayaremos cómo en la comedia desaparecen también las dos dueñas a las que libera el protagonista en el texto de Giraldi y que ejercen de celestinas entre el príncipe y Filania.<sup>14</sup> La razón de esta ausencia reside sin duda en la diferente estructura de la pieza: como se ha observado, Lope elimina —seguramente por cuestiones de economía dramática, esto es, para otorgar un mayor dinamismo a la acción ya desde el comienzo— el fragmento inicial en el que se cuenta cómo Filarco conoce a Filania, su frecuentación y el consiguiente vaivén entre los dos palacios reales, que en el texto de partida ocupa en cambio un espacio considerable.<sup>15</sup> En efecto,

13. Cfr. los vv. 95-96 («NICEDIO Muere el Príncipe por ella. / LUCINIO Pues ¿hala visto? NICEDIO En retrato») y 109-113 («PRÍNCIPE Amo, amigos, lo imposible / y lo mejor de este polo. / Amo a mi propia enemiga; / ¿puede haber más mal que os diga? / Amo a Lavinia por fama»). Citamos siempre por la edición de *La infanta desesperada* a cargo de E. Cotarelo y Mori [1916a] recogida en la bibliografía. La numeración de los versos que empleamos es la que se encuentra disponible en la transcripción ofrecida en el portal ARTELOPE (*Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega*), donde se proporciona asimismo una sinopsis detallada de la comedia (<https://artelope.uv.es/>. Consulta del 25 de marzo de 2020).

14. A una dueña (que, sin embargo, es una de las criadas de Lavinia) se hace referencia en los vv. 597-599 («CELESTIO Una dueña salió allí, / que es necia de autoridad, / y me dijo lo que os dije»), aunque de pasada y sin que intervenga nunca en la acción.

15. En la traducción española se trata de cinco folios aproximadamente (ff. 265r-269r), sobre un total de diez (ff. 263v-273v).

como se deduce de la tabla añadida a continuación, en la que ofrecemos una segmentación de la comedia, el primer acto es bastante estático, y está compuesto tan solo por dos cuadros: en el primero (vv. 1-190) se plantea el contexto del enfrentamiento bélico entre los monarcas de Tracia y Macedonia y se escenifica la decisión de Doristán de ir a ver a la bella princesa, mientras que en el segundo (vv. 191-760) se lleva al tablado el encuentro y el súbito enamoramiento de los dos. En este sentido, y dentro de la consabida organización tripartita del argumento, en la comedia el Fénix modifica el equilibrio del hipotexto desplazando el foco de la atención hacia la escenificación de los avatares de la historia de amor de los protagonistas, más que hacia su primer encuentro, despachado rápidamente en la jornada inicial.

<b>PRIMER ACTO</b>	
<b>Cuadros</b>	<b>Sinopsis argumental</b>
I, 1 vv. 1-190	En el contexto de la guerra entre los reyes Castoreo y Fenamor, el príncipe Doristán decide ir a ver a Lavinia tras enamorarse de ella a través de un retrato.
I, 2 vv. 191-760	Doristán se presenta ante Lavinia disfrazado de peregrino y le dice que el príncipe la ama. El duque Landino compra las joyas que el príncipe ha traído, pero Lavinia lo rechaza, mientras que acepta por amante a Doristán.

<b>SEGUNDO ACTO</b>	
<b>Cuadros</b>	<b>Sinopsis argumental</b>
II, 1 vv. 761-936	Unos días después, el rey Fenamor se entera de los amores de su hija con Doristán y envía a Landino a palacio.
II, 2 vv. 937-1142	Mientras Lavinia y Doristán se entretienen amorosamente en un juego, llega Landino; los dos amantes huyen.
II, 3 vv. 1143-1154	Lavinia escapa por un monte.
II, 4 vv. 1155-1174	Doristán también huye, ayudado por Nicedio.
II, 5 vv. 1175-1219	Landino llega a palacio y, no hallando a los dos amantes, ordena aprisionar a los siervos.
II, 6 vv. 1220-1328	Lavinia llega a una aldea mientras se celebran las bodas de los pastores Belardo y Belisa.

TERCER ACTO	
Cuadros	Sinopsis argumental
III, 1 vv. 1329-1419	Siete años después, Doristán, de vuelta ya en su reino, anima a sus soldados para que derroten a Landino, quien ha tomado el mando del ejército.
III, 2 vv. 1420-1661	El labrador Nemoroso requiebra a Lavinia, que se hace pasar por la pastora Elisa y ahora tiene un hijo. La dama encuentra a Landino, que huye derrotado. Lavinia decide ir a la ciudad, acompañada de Belardo.
III, 3 vv. 1662-1829	Doristán no reconoce a Lavinia y esta intenta suicidarse, pero la detienen y encarcelan.
III, 4 vv. 1830-2001	Mientras está de visita en la cárcel, Doristán se entera de todo lo que ha pasado. Agnición y final feliz.

Además de las omisiones, en su reescritura del texto giraldiano el comediógrafo añade tanto elementos como personajes, que no pasarían desapercibidos: entre todos, los más evidentes quizá sean dos figuras que desarrollan la función de antagonistas de Doristán y Lavinia, respectivamente. En primer lugar, Lope introduce en la comedia a Landino, un duque que galantea a la princesa y al que ella, sin embargo, rechaza; buena parte del segundo cuadro de la primera jornada está dedicada al enfrentamiento entre el príncipe y Landino, ya que este último quiere comprar unas joyas que Doristán ha traído consigo a palacio para tratar de conquistar así a Lavinia.<sup>16</sup> Las piedras preciosas, en realidad, aparecen también en la *novella*, aunque tan solo al final, cuando Giraldi menciona unas joyas que Filania regala al pastor para que pueda cuidar de su hijo después de su muerte.<sup>17</sup>

En el segundo acto Landino es también el personaje por medio del cual el rey se entera de los amores de su hija con Doristán (vv. 886 y ss.), gracias a una carta que el duque recibe estando en el campo de batalla; el monarca enviará a Landino a palacio para averiguar si las acusaciones contenidas en el mensaje son ciertas.

16. Además, en el primer acto Lope añade un momento en el que Landino, después del enésimo rechazo por parte de la princesa, quiere suicidarse con una soga que ella misma le ha enviado a través de una dueña (cfr. los vv. 600 y ss.).

17. «Así que dejad, yo os ruego, que con ella se acaben, y gustad, antes que de estorbármela, de tomar a cargo la crianza de este pobre niño, para cuyo sustento llevaréis esto (dándole las joyas que sacó de en casa de su padre) y usaréis de ello en sus necesidades y en las vuestras como mejor os pareciere». Viendo el buen hombre las preciosas joyas que le daba, túvola por de más noble linaje que hasta allí la había tenido, y rogola con mucha instancia le dijese quién era sin mentirle en nada» (f. 273r).

Además, el duque tomará el mando del reino tras la muerte del soberano (vv. 1578 y ss.), aunque finalmente huirá derrotado por Doristán: en este sentido, Lope amplía la importancia del duque, otorgándole mayor espacio y protagonismo a un personaje que en la *novella* aparece tan solo de pasada, sin que se especifique nunca su nombre y como simple criado enviado por el rey para matar a la princesa y capturar a las dueñas y al amigo de Filarco.<sup>18</sup> También por lo que atañe a Lavinia, el Fénix añade una antagonista (esta vez, sin que se encuentre ningún rastro de ella en el texto de Giraldi) en la persona de Felisarda, una mujer que aparece en el tercer acto y que Doristán ahora ama, creyendo que su esposa ha muerto.<sup>19</sup> Con un giro muy común en la comedia nueva, al final esta dama se hará a un lado al descubrir el príncipe que Lavinia sigue viva y que, además, le ha dado un hijo.<sup>20</sup>

Tras analizar las omisiones y las añadiduras más relevantes, es preciso centrar ahora nuestra atención en algunos cambios que son interesantes por cuanto permiten ahondar aún más en los mecanismos y en los recursos empleados por Lope en su operación de reescritura. Empezando por las transformaciones más evidentes, en primer lugar se modifica el contexto geográfico, ya que los monarcas macedonio y tracio del hipotexto se convierten en los reyes Castoreo de Fenicia y Fenamor de Arabia, respectivamente.<sup>21</sup> Por lo que atañe a los nombres, no se man-

---

18. Cfr. «Pero el [padre] de Filania entretanto envió a la corte un fiel criado y dióle comisión para que mostrase a su hija la carta que le había venido a las manos, y en acabando de leerla le cortase la cabeza. Y que esto hecho, hiciese prender a las dueñas y al caballero que dijo haberlas librado de la muerte, y se los guardasen en seguras prisiones hasta que volviese, porque entonces pensaba tomar en ellos la venganza que merecían. Llegó este criado en breve espacio a la corte, mas visto que ya todos se habían puesto en huida, con no menor brevedad volvió al Rey y le contó lo que pasaba; el cual quedó como fuera de sí con el dolor de tan triste nueva, y pesole de lo mucho que en hacerlo había tardado, conociendo que su dilación les dio lugar para ponerse en cobro» (ff. 270v-271r).

19. Cfr. «que algún amor a Felisarda tengo, / que, como veis, es por extremo hermosa. / Que si ella ve que agora me entretengo / con aquesta memoria lastimosa, / enojarse, y volverame el rostro, / que, al fin, con celos, la mujer es monstruo»; vv. 1371-1376. Es más: el príncipe admite que quiere conservar su estado de ese momento («Sigamos, como siempre, nuestro intento; / que si murió Lavinia, ya he llorado, / y lo que agora me ha de dar contento / a conservarlo estoy determinado»; vv. 1377-1380). La mujer, además, aparece poco después en escena vestida de hombre, ayudando a Doristán en la batalla, y vuelve a salir al tablado en el tercer cuadro del tercer acto (III, 3; vv. 1662 y ss.), cuando a Doristán se le recibe y acepta como monarca del reino que este acaba de conquistar, y el príncipe quiere que todos aclamen a Felisarda («Digan también que Felisarda viva»; v. 1705).

20. Por su parte, también Lavinia (disfrazada ahora de labradora y haciéndose llamar Elisa) tiene un pretendiente, Nemoroso, al que la princesa acaba por aceptar, si bien con la condición de que se averigüe antes que su primer marido ha muerto («Mas mirad que esto ha de ser / en habiendo parecido / que murió el primer marido, / porque dos no puede tener»; vv. 1524-1527).

21. Tal y como observa Villari [2012:501] en su edición de *Gli Ecatommiti*, «l'ambientazione della

tiene ninguno en la reescritura lopesca; en lo que concierne a los protagonistas, por ejemplo, Filania y Filarco son, en la comedia, Lavinia y Doristán. Además, es curioso observar que, dentro de su amplísima producción, Lope emplea estos dos nombres únicamente en la pieza que nos ocupa.<sup>22</sup> Con este cambio se pierde el elemento que en la *novella* une a los dos protagonistas a través de la parcial —y, por así decirlo, anafórica— correspondencia de los nombres por medio de la repetición de las primeras cuatro letras (Filarco / Filania), así como por el significado de sus nombres, puesto que la raíz etimológica indica que ambos son amantes (de la pureza, Filania; del poder, Filarco).<sup>23</sup> En realidad, Lope retoma este mecanismo para subrayar la relación entre la princesa y su hijo, ya que el niño de Lavinia se llama Lavidoro. A propósito de este último, cabe destacar un cambio significativo aportado por el dramaturgo: en *La infanta desesperada* se introduce un salto temporal de siete años entre el segundo y el tercer acto; a diferencia, pues, de lo que ocurre en la *novella*, donde el bebé no interviene nunca en el texto ya que solo tiene pocos días de vida, en la comedia el joven ya sabe hablar y, de hecho, interviene varias veces a lo largo de la última jornada.<sup>24</sup>

Amén de otros cambios de menor envergadura,<sup>25</sup> por último quisiéramos cen-

---

vicenda in Tracia, malgrado i riferimenti alle guerre contro la Macedonia, non ha alcuna concretezza storica, non solo per l'evidente invenzione dei nomi dei re protagonisti, ma soprattutto per l'attribuzione ai personaggi dei costumi e dei valori cortesi tipici delle più moderne società occidentali, che crea un surreale contrasto con la preliminare asserzione della "ferocia" del popolo trace. Ma, come in altri casi, l'ambientazione in luoghi lontani ha la mera funzione di sottolineare l'eccezionalità dell'*exemplum*, dilatando la sua efficacia nel tempo e nello spazio». Lo mismo puede decirse de la comedia de Lope.

22. Este es el resultado de la consulta de Morley y Tyler [1961:407] y del portal ARTELOPE (<https://artelope.uv.es/>. Consulta del 28 de abril de 2020). A esto añadiremos que el nombre de Doristán aparece en un libro de caballerías portugués del siglo XVI, los *Triunfos de Sagramor*.

23. Sobre este aspecto, remitimos a los comentarios de Villari [2012:502-503].

24. Cfr. «Aquí tomó en los brazos al inocente niño, que también llorando parecía que daba muestra de conocer su desventura, bañole con calientes lágrimas el rostro, apretole afectuosamente al pecho dándole mil amorosos besos, y después desto sacó de la vaina un cuchillo que como labradora traía colgado de la cintura» (f. 272v); en la comedia, en cambio, véanse los vv. 1468 y ss. Sobre la presencia de niños en los dramas lopescos, remitimos a los trabajos clásicos de Profeti [1992] y Torres [1997], aunque no se centren específicamente en nuestra comedia.

25. Por ejemplo, el deuteragonista de Filarco se convierte en Nicedio, que tanto en el primer cuadro como en la escena de la huida del palacio de Lavinia (vv. 1155 y ss.) muestra su fidelidad al príncipe ayudándolo. Asimismo, en el final, el encuentro de Filarco / Doristán con su esposa (Filania / Lavinia) recibe un tratamiento distinto en los dos textos: en la *novella* la mujer se disfraza de peregrina y se acerca al marido pidiendo limosna, mientras que en la comedia Lavinia le habla de la presencia de una heredera al trono de Fenamor y de su derecho a reinar, aunque Doristán la rechaza, afirmando estar enamorado de Felisarda (vv. 1714-1733). Además, el intento de suicidio de la

trar nuestra atención en un personaje aparentemente secundario tanto en la *novella* como en la comedia, y que sin embargo es muy relevante al menos por dos razones: en primer lugar porque, como ya se ha adelantado, por medio de esta figura Lope introduce en la pieza una alusión inequívoca a su persona; en segundo lugar, porque la consideración de la presencia de este personaje tanto en *La infanta desesperada* como en otras piezas lopescas podría ofrecer un nuevo punto de vista sobre algunas de las posibles causas que llevaron al Fénix a emplear cuentos de Giraldi como punto de partida para sus comedias. El personaje al que nos referimos es, en el texto giraldiano, el pastor sin nombre que socorre a Filania acogéndola en su choza y ayudándola sucesivamente a ser reconocida por Filarco, favoreciendo así el final feliz. En la comedia este labrador se llama Belardo, aunque a diferencia de la *novella* no es a él a quien la princesa encuentra en su huida por el bosque, sino a los pastores Castalio y Nemoroso, que están comentando las inminentes bodas de la hija de uno de los dos, Belisa, precisamente con Belardo.

#### LA INFANTA DESESPERADA: AUTOBIOGRAFISMO

En lo que atañe a la trasposición dramática de la figura del pastor, hay dos elementos que Lope introduce *ex novo* y que deben considerarse. Nos referimos en primera instancia a las nupcias, que en el cuento no aparecen y que sin embargo en la pieza se celebran en escena al final del segundo acto, acompañadas de un baile (vv. 1296-1328). El otro añadido es un detalle secundario pero muy significativo, como veremos: en los siete años que median entre el final del segundo acto y el comienzo del tercero, Belardo no solo ha estado siempre al lado de Lavinia, ayudándola, sino que

---

protagonista se desarrolla en público, por la calle, en presencia del niño que intenta disuadir a la madre (o al menos convencerla de que se mate junto con él: «Si el mal es tanto, es muy poco / un cuello; los dos poned»; vv. 1784-1785), mientras que en el hipotexto Lavinia está en su habitación cuando piensa darse muerte (f. 272r). Otra diferencia reside en que en la comedia no es el pastor (como en la *novella*, f. 272v) quien impide a la princesa que se mate, sino un alguacil y un ciudadano que pasan por la calle en ese momento, y la aprisionan por loca (vv. 1798-1818). Lope añade también un momento (vv. 1830 y ss.) en el que el novel rey concede la libertad a varios presos, entre los cuales se encuentra su esposa; en este mismo cuadro (III, 4) hay una relación (vv. 1887-1917) en la que se narra la historia de la infanta desesperada. En el final, a diferencia de la *novella*, Lavinia en un primer momento se enfada y rechaza a su esposo (vv. 1929-1932); la reina, además, le ordena que se libere al duque Landino.

se ha convertido en su secretario, como indica la misma princesa: «Belardo, a quien tantos años / por secretario he tenido, / sabe que agora he sabido / que llega el fin de mis daños» (vv. 1622-1625).

Ahora bien, para poder apreciar la importancia de estas dos añadiduras es preciso traer a colación algunos datos: el primero, de sobra conocido, es que Lope creó para sí y para muchas de sus numerosas amantes uno o más seudónimos con los que salpicó sus textos tanto en prosa como en verso (poéticos y dramáticos); esta costumbre acabó convirtiéndose en un signo de reconocimiento, una cifra estilística conocida y compartida unánimemente por los lectores y los espectadores de la época. Dentro de la copiosa nómina de nombres —más de cincuenta— concebidos por nuestro autor para referirse a sí mismo, destaca por su cuantía el de Belardo; Lope lo empleó en el ámbito de la poesía pastoril y también en una parte relevante de su producción dramática, ya que son sesenta y ocho las piezas que prevén la presencia en escena de un personaje con este nombre.<sup>26</sup> Análogamente, tal y como el Fénix había convertido antes a Elena Osorio en la Filis que tantas veces aparece en las obras de su primera etapa, también para su esposa Isabel de Urbina (con la que estuvo casado desde 1588 hasta su muerte, ocurrida en 1594) creó Lope un seudónimo poético, mucho más transparente: el anagrama Belisa.

El segundo dato en el que haremos hincapié es que dentro de la azarosa vida de Lope uno de los momentos centrales fue sin duda el exilio al que se le condenó en 1588. La piedra de escándalo fueron, como es notorio, los libelos contra su amante de entonces, Elena Osorio, su familia y el hombre por el que la dama había roto su relación con el poeta, Francisco Perrenot de Granvela. El Fénix fue procesado el 7 de febrero de 1588 y condenado a ocho años de exilio de la corte y dos del reino de Castilla. Gracias al posterior retiro de la denuncia por parte de su acusador Jerónimo Velázquez, el padre de Elena, Lope pudo volver a Madrid anticipadamente, hacia febrero de 1595. Fueron por tanto siete los años en los que el dramaturgo estuvo exiliado de la capital: en este lapso de tiempo se casó con Isabel de Urbina (por poderes el 10 de mayo de 1588; de presente el 10 de junio del año siguiente) y, después de una estancia en Valencia y Toledo, en 1592 se mudó a la corte de Alba de Tormes, al servicio del quinto duque de Alba, Antonio de Toledo y Beamonte, tal

---

26. Este es el resultado obtenido al realizar la búsqueda pertinente en el portal ARTELOPE (<https://artelope.uv.es/>. Consulta del 25 de mayo de 2020). En su estudio sobre el tema, Cossío consideró 63 piezas [1948:19-20].

vez como su secretario (es en Alba de Tormes, de hecho, donde el Fénix escribirá *El favor agradecido*, en 1593).<sup>27</sup>

A la luz de estas observaciones, la presencia en *La infanta desesperada* de un pastor de nombre Belardo que se casa en escena con una labradora llamada Belisa y que acaba sirviendo a la noble protagonista como secretario no aparece ya como el mero resultado de la trasposición, por parte del Fénix, del material narrativo del cuento giraldiano (y repetiremos, a este propósito, que estos elementos están ausentes en el hipotexto). Se trata, al contrario, de una operación que Lope ejecuta de manera consciente y programática con el objetivo de proyectar sobre el tablado su propia persona y la de Isabel, aludiendo a acontecimientos centrales de su experiencia vital y haciendo un guiño a los espectadores, que estaban acostumbrados a este tipo de juego entre realidad y ficción literaria.

Por si esto no fuera suficiente, nótese que en la comedia el Fénix inserta una referencia a Belisa aun antes de su primera aparición en escena, de una manera que, por otra parte, podría parecer totalmente gratuita. En el ámbito de un juego con el que se entretienen Doristán y Lavinia, que consiste en elogiar las cualidades de una persona cuyo nombre empiece con la letra del alfabeto que le toque en suerte a cada jugador, el protagonista dice: «Mas, pues me cupo la B, / digo que a Belisa adoro / y que es su gloria y tesoro / el archivo de mi fe. / Por la B deseo besar / sus pies, de que soy indigno. [...] / Quiérola más que a mi vida / y en ser bella es la beladad» (vv. 1101-1106 y 1109-1110).<sup>28</sup>

Por medio de esta alusión aparentemente casual, Lope remite a Isabel de Urbina de un modo que quedaría claro para muchos, a la vez que anticipa el nombre de Belisa, quien aparece poco después, a partir del v. 1296. Que tras este seudónimo se escondía otra persona y que este juego ocultaba un nombre diferente es algo que

---

27. Sobre la posibilidad de que Lope fuera realmente el secretario del Duque hay cierta inseguridad, como observa Sánchez Jiménez [2018:374]: «El Fénix no desempeñó el cargo de secretario del duque, como afirmaba la crítica, pues la casa ducal ya contaba con un secretario: Jerónimo de Arceo. Sin embargo, el *Libro de retratos* de Pacheco, transcrito por Baltasar Elisio de Medinilla e incluido en la *Jerusalén conquistada* de Lope (pág. 10), dice que el poeta sirvió al duque de Alba «de gentil-hombre, y en oficio de secretario». O el título está errado o Lope fungió también de secretario al final de su estancia en Alba.

28. Obsérvese también que Lavinia, al empezar el juego, dice: «Por fuerza / A tomo, que es la primera; / aunque más la B quisiera, / que es letra que el alma esfuerza» (vv. 1061-1064); dado que su esposo se llama Doristán, no tiene mucho sentido que la princesa desee empezar por la B: es, en nuestra opinión, otro posible guiño de Lope a Belisa (o a Belardo).

Lavinia explica momentos antes, cuando Doristán muestra sus celos al escuchar los halagos que la dama dirige a un tal Arcindo: «¡Calla, loco! ¿Tú no ves / que Doristán solo es / el que me han dado los cielos, / que Arcindo es nombre fingido / y en tu significación?» (vv. 1074-1078). Gracias a un mecanismo metateatral, Lope logra que dentro de la comedia este personaje explique la cifra que permite interpretar no solo la escena del juego de los protagonistas, sino también las secuencias sucesivas, en las que Belardo y Belisa harán su aparición.

Queda, pues, claro que Lope aprovechó un elemento (mejor dicho, un personaje) presente en el texto giraldiano para insinuar en la comedia su persona y representar acontecimientos de carácter autobiográfico. Pero hay más: ampliando la perspectiva y levantando ahora la vista de *La infanta desesperada*, es interesante observar que la pieza forma parte de una suerte de políptico, esto es, cuatro obras compuestas todas en los años del exilio (1588-1595) y que son las únicas, dentro del amplísimo corpus de comedias lopescas —que cuenta, como es sabido, con varios centenares de textos—, en las que aparecen juntas las figuras de Belardo y Belisa;<sup>29</sup> en estas cuatro piezas, además, los dos personajes aparecen ligados por una relación sentimental. Aparte de *La infanta desesperada*, dichas comedias son *El ganso de oro*, *El hijo venturoso* y *Laura perseguida*: las tres primeras pueden fecharse, siguiendo a Morley y Bruerton [1968:42-43 y 75], entre 1588 y 1595, mientras que para *Laura perseguida* puede concretarse el periodo alrededor de 1594 —el 12 de octubre de 1594, según la copia Gálvez del manuscrito— o poco antes (Iriso Ariz 2002:37).

A través de estas cuatro piezas el dramaturgo construye una narración de su trayectoria vital con Belisa en el periodo del exilio, como hemos podido demostrar en otro trabajo (Crivellari 2020): aunque no sea posible establecer una secuencia cronológica definitiva para los textos, una lectura “vertical” de los fragmentos relativos a la presencia de Belardo y Belisa en las comedias muestra cómo la historia de amor de la pareja evoluciona, pasando de unos primeros galanteos a la boda, a la posterior constitución de un núcleo familiar y a la llegada de los hijos. Siguiendo esta propuesta de orden narrativo, la primera obra es *El ganso de oro*, que escenifica las vicisitudes amorosas de los dos jóvenes amantes hasta llegar a la promesa de matrimonio al final de la pieza. En *La infanta desesperada* se reanuda la histo-

29. También este dato es el resultado de las búsquedas en el portal ARTELOPE (<https://artelope.uv.es/>. Consulta del 1 de junio de 2020).

ria de los dos precisamente a partir de este punto; como se ha dicho, la primera aparición en escena de Belardo y Belisa tiene lugar en el ámbito de las celebraciones para sus bodas. *Laura perseguida* constituye la siguiente tesela de este mosaico en el que se representa en el plano dramático la evolución de la relación entre Lope e Isabel, ya que en esta comedia Belardo afirma estar casado desde hace algún tiempo con Belisa.<sup>30</sup>

*El hijo venturoso* es el último eslabón de la secuencia: esta vez los dos personajes no solo están casados, sino que están a punto de tener un hijo; al embarazo de la mujer, Belardo hace referencia ya desde su primera aparición en el tablado: «CELIO ¿Comprastes algo? BELARDO Un capote / y un cedazo de cernir; / calzado para Belisa, / aunque podrá ser que esté / parida» (vv. 840-844).<sup>31</sup> Esta alusión adquiere un peso aún más relevante cuando, pocos versos más abajo, el Fénix escenifica el momento en que Belisa aparece anunciando de manera dolorida a su marido que el recién nacido ha fallecido:

BELISA	Pues, sabed...
BELARDO	¿Qué?
BELISA	Que ya es muerto.
BELARDO	¿Quién?
BELISA	El hijo que parí.
BELARDO	¿Que ya es muerto el sin ventura?
BELISA	Hartas lágrimas me cuesta. (vv. 1080-1083)

Recuérdese que en 1590 Isabel de Urbina había dado a luz a una niña, Teodora, muerta poco antes de cumplir un año (Sánchez Jiménez 2018:100). No será descabellado pensar, a la luz de todas estas consideraciones, que en la pieza el Fénix pudiera aludir a este trance de su vida; en este sentido, los diálogos citados adquieren un significado que va más allá de la ficción literaria para encontrar un trágico reflejo en la biografía lopesca.

30. Cfr. «ORANTEO ¿Cómo os llamáis, y sin perdón? BELARDO Belardo, / si es que se ha de arrojar de un golpe todo. / ORANTEO ¿Casado sois, en fin? BELARDO Y me ha costado / el serlo andar quizá por estos montes» (vv. 1918-1921).

31. Momentos después, refiriéndose al bebé que acaba de encontrar, Belardo afirma: «Creed, que pues estará / ya mi Belisa parida, / que aunque más celos me pida / le pienso llevar allá» (vv. 882-885). Citamos de la edición a cargo de Cotarelo y Mori [1916b]. La numeración de los versos se encuentra disponible en la transcripción ofrecida en el ya mencionado portal ARTELOPE.

En lo que atañe al tema específico del presente trabajo, destacaremos que además de *La infanta desesperada* hay otra comedia de este grupo basada en un cuento de *Gli Ecatommiti*: se trata de la última que hemos mencionado, *El hijo venturoso*, que reescribe la primera *novella* de la primera década. Resulta curioso observar que también en este caso el personaje del pastor ya está presente en el hipotexto, así como el momento en el que su esposa le anuncia la muerte del bebé.<sup>32</sup> Otra vez, pues, Lope se vale de la presencia de un personaje en el texto del ferrarés para coser sobre él su propia figura, modificando algunos elementos, en un plan más amplio de autorrepresentación que abarca cuatro comedias del llamado «ciclo Belardo-Belisa». Naturalmente, no sería lógico pensar que el Fénix eligiera estas *novelle* tan solo porque en ellas había un pastor que se prestaba a ser transformado en Belardo; aun así, es innegable que los dos cuentos giraldianos (I, 1 y II, 10), si por un lado le ofrecieron a nuestro dramaturgo la base de partida para escribir dos comedias, por otro le brindaron la posibilidad de insertar retazos de su autobiografía en los textos, en el marco de un fenómeno de relaciones entre lo vivido y lo representado que merece la pena analizar más a fondo. En conclusión, hay que seguir profundizando no solo en las relaciones intertextuales que se establecen entre las piezas lopescas y sus fuentes, sino también en la capacidad del Fénix de plasmar la materia literaria en direcciones que a veces desembocan en ámbitos extraliterarios.

---

32. A falta de un estudio detallado de la relación de esta comedia con su fuente, remitimos a Templin [1934], Glenn [1973:611-616] y Checa [2011].

## BIBLIOGRAFÍA

- ALDOMÁ GARCÍA, Mireia, «Los *Hecatommithi* de Giraldi Cinzio en España», en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Universidad de Toulouse Le Mirail, 1993)*, eds. I. Arellano *et al.*, GRISO-LEMSO, Pamplona-Toulouse, 1996, vol. III, pp. 15-22.
- ARRÓNIZ, Othón, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Gredos, Madrid, 1969.
- CHECA, Jorge, «Engendrado por la guerra: *El hijo Venturoso* de Lope de Vega», *Bulletin of the Comediantes*, LXIII 1 (2011), pp. 1-17.
- COSSÍO, José María de, *Lope, personaje de sus comedias*, Real Academia Española, Madrid, 1948.
- COTARELO Y MORI, Emilio [1916a]: véase VEGA CARPIO, Lope de, *La infanta desesperada*.
- COTARELO Y MORI, Emilio [1916b]: véase VEGA CARPIO, Lope de, *El hijo venturoso*.
- CRIVELLARI, Daniele, «Trama y urdimbre, vida y literatura: Belardo y Belisa en cuatro comedias del destierro de Lope», en *Entre historia y ficción. Formas de la narrativa áurea*, eds. D. González Ramírez *et al.*, Polifemo, Madrid, 2020, pp. 167-186.
- 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 (2018), pp. 113-137.
- FUCILLA, Joseph G., «The Sources of Lope de Vega's *La discordia en los casados*», *Modern Language Notes*, XVIII 4 (1934), pp. 280-283.
- GARCÍA-REIDY, Alejandro, «Lope de Vega's *La inocente Laura* and the Early Modern Transnational World (Cinzio, Greene, d'Ouville, and Pasca)», *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, LXX 4 (2016), pp. 197-207.
- GASPARETTI, Antonio, «Giovan Battista Giraldi e Lope de Vega», *Bulletin Hispanique*, XXXII 4 (1930), pp. 372-403.
- GIRALDI CINZIO, Giovan Battista, *Gli Ecatommithi*, ed. S. Villari, Salerno Editrice, Roma, 2012, 3 vols.
- GLENN, Richard F., «The Loss of Identity: Towards a Definition of the Dialectic in Lope's Early Drama», *Hispanic Review*, XLI 4 (1973), pp. 609-626.
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, David, «*Materias deshonestas y de mal ejemplo*: programa ideológico y diseño retórico en la narrativa italiana del siglo XVI en España», en *I*

- novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea: rizomi e palinsesti rinascimentali*, eds. G. Carrascón y C. Simbolotti, Accademia University Press, Turín, 2015, pp. 473-490.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, M<sup>a</sup> del Carmen, *El cuento español en los Siglos de Oro. II. El siglo XVII*, Universidad de Murcia, Murcia, 2002.
- IRISO ARIZ, Silvia, «Introducción» a Lope de Vega, *Laura perseguida*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, eds. L. Giuliani y R. Valdés Gázquez, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2002, vol. I, pp. 37-174.
- MORBY, Edwin S., «*Gli Ecatommiti*, *El favor agradecido* and *Las burlas y enredos de Benito*», *Hispanic Review*, X 4 (1942), pp. 325-328.
- MORLEY, Sylvanus Griswold, y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, trad. M.R. Cartes, Gredos, Madrid, 1968.
- MORLEY, Sylvanus Griswold, y Richard W. TYLER, *Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega. Estudio de onomatología*, Castalia, Madrid, 1961.
- 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 (2013), pp. 116-149.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón, «Intratextualidad o reescritura en Lope de Vega: *El perseguido*, *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* y *El perro del hortelano*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXI (2015), pp. 46-78.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón, «Cervantes, lector de Giraldi Cinzio y Gaitán de Vozmediano: de *Gli Ecatommiti* y la *Primera parte de las cien novelas* a *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*», *Anales Cervantinos*, LI (2019), pp. 197-229.
- OJEDA CALVO, M<sup>a</sup> del Valle, «Apuntes sobre Giraldi Cinzio y el teatro en España a fines del siglo XVI», *Critica letteraria*, CLIX-CLX (2013), pp. 645-673.
- OLEZA, Joan, dir., *ARTELOPE. Base de Datos y Argumentos del teatro de Lope de Vega*, Universitat de València, Valencia, 2011-2020. Consulta del 26 de junio de 2020.
- ORELLANA, Raúl, «Prólogo» a Lope de Vega, *El favor agradecido*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, coord. L. Sánchez Laílla, Gredos, Madrid, 2016, vol. I, pp. 875-912.
- PROFETI, Maria Grazia, «I bambini di Lope: tra committenza e commozione», en *La*

- vil quimera de este monstruo cómico*, ed. M.G. Profeti, Reichenberger, Kassel, 1992, pp. 173-195.
- RESTA, Ilaria, «*El favor agradecido* de Lope: una adaptación giraldiana», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXVII (2021), pp. 153-177.
- RESTA, Ilaria, y David GONZÁLEZ RAMÍREZ, «Lope de Vega, reescritor de Giraldi Cinzio: la construcción dramática de una *novella* de los *Hecatommithi*», en «*Deste artefe*»: estudios dedicados a Aldo Ruffinatto en el IV centenario de las «*Novelas ejemplares*», eds. G. Carrascón y D. Capra, Edizioni Dell’Orso, Alessandria, 2014, pp. 157-171.
- RESTA, Ilaria, y David GONZÁLEZ RAMÍREZ, «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. 103-129.
- ROMERA PINTOR, Irene, «La obra de Giraldi Cinzio a través de sus traducciones», en *Lengua y cultura: estudios en torno a la traducción*, eds. M.Á. Vega y R. Martín-Gaitero, Editorial Complutense, Madrid, 1998a, vol. II, pp. 367-374.
- ROMERA PINTOR, Irene, «Lope de Vega y las *novelle* italianas», en *Actas del IV Simposio de Lengua y Literatura Españolas (Madrid, 13-18 octubre 1997)*, Asociación de Profesores de Español Francisco de Quevedo de Madrid, Madrid, 1998b, pp. 129-138.
- ROMERA PINTOR, Irene, «*La discordia en los casados* de Lope de Vega y su modelo italiano», *Cuadernos de Filología Italiana*, V (1998c), pp. 127-145.
- ROMERA PINTOR, Irene, «El “docto Cinthio” en España», en *Teatro hispánico y su puesta en escena. Estudios en homenaje a Josep Lluís Sirera Turó*, eds. J.L. Canet et al., Publicacions de la Universitat de València, Valencia, 2017, pp. 349-366.
- ROMERA PINTOR, Irene, *Bibliografía giraldiana vintg ans après*, Fundación Updea, Madrid, 2018.
- ROMERA PINTOR, Irene, «Sulle tracce di Giovan Battista Giraldi Cinthio oltre i confini di Ferrara», *Rivista di Letteratura Italiana*, XXXVII 1 (2019), pp. 33-48.
- RUBIO ÁRQUEZ, Marcial, «Lucas Gaitán de Vozmediano, Giraldo Cinzio y los inicios de la *novella* en España», *Lejana. Revista crítica de narrativa breve*, VII (2014), pp. 1-12.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *Lope. El verso y la vida*, Cátedra, Madrid, 2018.
- TEMPLIN, Ernest H., «The Source of Lope de Vega’s *El hijo venturoso* and (Indirectly) of *La esclava de su hijo*», *Hispanic Review*, II 4 (1934), pp. 345-348.
- TORRES, Milagros, «Sensualité, grossesse, accouchement: Lope, la mère et l’enfant

sur scène», en *Figures de l'enfance*, ed. A. Redondo, Publications de la Sorbonne-Presses de la Sorbonne Nouvelle, París, 1997, pp. 167-190.

VEGA CARPIO, Lope de, *El hijo venturoso*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición)*, ed. E. Cotarelo y Mori, Tipografía de la «Revista de Archivos», Madrid, 1916, vol. I, pp. 185-223.

VEGA CARPIO, Lope de, *La infanta desesperada*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición)*, ed. E. Cotarelo y Mori, Tipografía de la «Revista de Archivos», Madrid, 1916, vol. I, pp. 224-248.

VILLARI, Susanna [2012]: véase GIRALDI CINZIO, Giovan Battista, *Gli Ecatommiti*.

WEBER DE KURLAT, Frida, ed., Lope de Vega, *Servir a señor discreto*, Castalia, Madrid, 1975.

WILSON, William E., «On the Authorship of *Las burlas y enredos de Benito*», *Bulletin of the Comediantes*, XIII 1 (1961), pp. 11-13.