

EL FAVOR AGRADECIDO DE LOPE: UNA ADAPTACIÓN GIRALDIANA

ILARIA RESTA (Università Roma Tre)

CITA RECOMENDADA: Iliaria Resta, «*El favor agradecido* de Lope: una adaptación giraldiana», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXVII (2021), pp. 153-177.

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopevega.397>>

Fecha de recepción: 26 de junio de 2020 / Fecha de aceptación: 27 de agosto de 2020

RESUMEN

En este trabajo abordaremos la relación entre la dramaturgia lopesca y la novelística de Giraldo Cinzio, centrándonos más en detalle en *El favor agradecido*, comedia perteneciente al repertorio del primer Lope, y el cuento II, 1 de *Gli Ecatommiti*. El propósito es el de examinar a fondo los mecanismos operativos que transforman y alteran la materia novelística. Según se tratará de demostrar, estas variaciones podrían justificarse por la adhesión a un determinado patrón dramático.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega; teatro áureo; comedia palatina; *novellieri*, Giraldo Cinzio; *Gli Ecatommiti*, adaptaciones.

ABSTRACT

In this essay we will address the relationship between Lope's dramaturgy and Giraldo Cinzio's short novels, by focusing especially on *El favor agradecido*, a comedy belonging to Lope's earlier repertoire, and *novella* II, 1 from *Gli Ecatommiti*. The purpose is to examine the operational mechanisms that transform and alter the novelistic material. The article aims to demonstrate that these variations could be justified by the adherence to a specific dramaturgical pattern.

KEYWORDS: Lope de Vega; Spanish Golden Age Theatre; palace comedy; *novellieri*; Giraldo Cinzio; *Gli Ecatommiti*; adaptations.

1. LOPE Y GIRALDI: DOS AUTORES EN BUSCA DE UNA DRAMATURGIA NUEVA

La ingente cantidad de estudios y proyectos surgidos en esta última década en torno a la recepción de los *novellieri* en el Siglo de Oro español ha dado prueba de la fecundidad de un fenómeno complejo y poliforme, que abarca de manera simultánea el ámbito narrativo y el dramático.¹ En efecto, tan solo atendiendo al caso de Lope, su relación con la novelística se nos muestra intensa y prolífica; una relación que, además, el Fénix no oculta. Tanto es así que los cuentos de los italianos destacan por ser «libros de grande entretenimiento y que podrían ser ejemplares», según él mismo manifiesta en *Las fortunas de Diana*, apuntando especialmente a las «historias trágicas» de Bandello (*Novelas a Marcia Leonarda*, p. 47).

Ahondando más en detalle en el vínculo entre las *novelle* y el teatro lopesco, sin duda los estudios que se han llevado a cabo hasta ahora permiten subrayar que, en el plano meramente cuantitativo, las colecciones de Boccaccio y Bandello constituyen una mina predominante en la selección de la materia argumental frente a *Gli Ecatommiti* de Giraldi Cinzio.² Desde otro ángulo, la profundización crítica en lo que toca al vínculo de Lope con este escritor resulta especialmente provechosa. Tomando en cuenta la producción teatral lopesca, hace falta remarcar que esta conexión no reside únicamente en el reaprovechamiento de un filón temático, sino que también conlleva la adopción de una idea más moderna del fenómeno teatral, bien

1. Recordaremos, en particular, dos proyectos cardinales y que han inaugurado una nueva perspectiva crítica sobre el fenómeno de los *novellieri* en España: «Pampinea y sus descendientes: *novella* italiana y española frente a frente», dirigido por Isabel Colón Calderón (Universidad Complutense de Madrid), e «Italian *novellieri* and their influence in Renaissance and Baroque European culture: editions, translations, adaptations», coordinado por Guillermo Carrascón (Università degli Studi di Torino).

2. Para una recapitulación general en torno a las comedias de Lope de Vega y Giraldi Cinzio, véanse Muñoz Sánchez [2013:117-119] y Resta [2016:36-48]. Sobre la traducción de Vozmediano y la recepción de Giraldi en España, remitimos a Aldomà García [1996 y 1998] y Romera Pintor [2017]. Con respecto a la relación entre Giraldi y Lope, señalamos los trabajos de Gasparetti [1930], Fucilla [1934], Kohler [1946] y Romera Pintor [1998b]. Recordamos, asimismo, otros estudios en donde se acomete un examen pormenorizado de piezas lopescas relacionadas con los cuentos de este autor italiano: Romera Pintor [1998a y 2000], Resta y González Ramírez [2014 y 2016], García-Reidy [2016] y Fernández Rodríguez [2018].

lo consideremos desde el punto de vista de su configuración estructural, bien contemplemos el sistema de los géneros dramáticos. Ante todo, Lope comparte la noción giraldiana de proximidad entre el ámbito narrativo y el dramático. Nos referimos, en concreto, a la consabida noción de *teatrabilità*, connatural a los resortes estilísticos del cuento italiano, «cuya construcción es casi dramática» (Arróniz 1969:291). Bajo esta óptica, no es casual que, a lo largo del siglo XVI, el repertorio novelístico haya tomado parte en la aparición de la comedia humanista italiana, que se gesta a partir de una aspiración a lo neoristotélico en cuanto a la forma y a lo moderno en lo que atañe al contenido. Precisamente por esta razón se vuelve frecuente la apropiación de intrigas enlazadas con la tradición cuentística, como en el caso de *La Calandria*, de Bernardo Dovizi, que inaugura esta nueva fase de la dramaturgia en la península italiana.³

Atento y sutil conocedor del potencial teatral de la narración breve, Giraldi Cinzio no se limita a teorizar en sus *Discorsi* sobre la permeabilidad entre *novella* y teatro, sino que la pone en práctica otorgando forma dramática a algunas de sus historias. Piénsese en las tragedias *Orbecche*, *Selene* o *Altile*, que se derivan de otros tantos cuentos de *Gli Ecatommiti*.⁴ Una idea análoga relativa a la confluencia dramático-narrativa es la que se desprende de la introducción a otra de las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope. En *La desdicha por la honra*, afirma rotundamente: «Demás que yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte» (*Novelas a Marcia Leonarda*, p. 107). Esta alusión irónica al “ahorcamiento del arte” pone el acento sobre otro elemento en común entre Giraldi y Lope con respecto a la idea de un teatro moderno que no necesariamente debe seguir a rajatabla los preceptos antiguos y que, al contrario, puede reajustarse según los postulados del presente. En concreto, la superación del «arte» lleva a Giraldi por el camino de la mezcla tragicómica, que, más tarde, Lope también rescatará y con-

3. También los españoles aprendieron esta lección de Italia, si pensamos en los dramaturgos prelopidistas, como Lope de Rueda, Navarro o bien Alonso de la Vega, que adaptan textos novelísticos (cfr. Arróniz 1969).

4. Castorina [2017:252] cita una interesante carta que Bartolomeo Cavalcanti le dirige a Giraldi en 1560 y en la que el noble florentino insiste en la posibilidad de extraer de sus *favole*, es decir, de los cuentos de *Gli Ecatommiti*, la materia para el repertorio dramático: «dalle favole vostre, delle quali molte portano seco la historia, si ha larghissimo campo di comporre comedie e tragedie, che sono dette maestres della vita, delle quali so che n'avete già composte e rappresentate alquanto».

vertirá en uno de los cimientos de la nueva configuración de los géneros teatrales en la transición hacia la comedia nueva.⁵ Se trasluce, pues, cierta consonancia teórica entre ambos autores en lo que toca a su visión dramática.

Sin embargo, volviendo al discurso sobre la relación entre las *novelle* giraldianas y el teatro lopesco, lo primero en lo que ha reparado la crítica de principios del siglo xx en estudios de este tipo atiende a la identificación de las fuentes novelísticas. Esto ha producido en el pasado una inclinación a examinar las obras a partir de relaciones de tipo jerárquico, en términos de mayor o menor adhesión del “texto de llegada” a la supuesta o probable fuente. Las limitaciones de este enfoque metodológico —ya superado por la más moderna perspectiva intertextual— repercutían en atribuirle, en ocasiones, una superioridad literaria a la fuente respecto a la obra examinada. Para más inri, los mecanismos de análisis resultaban defectuosos e incompletos, ya que el vínculo entre los textos se configuraba como el producto de una somera comparación de las intrigas. A este último caso se reconducen los antecedentes críticos en torno a la comedia *El favor agradecido* y su conexión con la *novella* II, 1 de *Gli Ecatommiti*. A Morby [1942] se le debe el mérito de haber observado las conexiones entre ambas obras; una afinidad que no habían detectado siquiera otros expertos de la comparación novelística de comienzos del siglo pasado.⁶ En línea con el comparativismo de la época, Morby [1942:326] aborda la cuestión confrontando las tramas y, tras resumir la comedia, sentencia su evidente analogía con el cuento de Giraldi a partir del epígrafe que precede y compendia la *novella*: «how closely this intrigue follows the *Ecatommiti* may be gathered from the heading of Giraldi’s tale». Pese a detectar ciertos cambios en la intriga —como el desplazamiento de la ambientación de la corte española a Cerdeña, la desaparición del personaje de la madre o la secuencia morisca—, Morby [1942:326] considera irrelevante su peso frente al nudo central de la fábula, que, por ende, quedaría inalterado.

5. Recuérdese el célebre v. 174 del *Arte nuevo* —«lo trágico y lo cómico mezclado»—, en el que se hace explícita la mezcolanza genérica como uno de los postulados de su nueva manera de imaginar el fenómeno teatral. Está en preparación otro trabajo, titulado «La textura tragicómica en el corpus dramático de Lope inspirado en Giraldi», en el que exploraremos la dimensión de lo tragicómico en el repertorio lopesco de inspiración giraldiana.

6. Gasparetti [1930] no registra este dato en su célebre estudio sobre Lope y Giraldi. Morby [1942], por su parte, pone en relación el cuento de *Gli Ecatommiti* con *El favor agradecido* y con *Las burlas y enredos de Benito*, obra de dudosa atribución al Fénix (Morley y Bruerton 1968:426), cuyo examen nos reservamos para otro momento. En su edición de *El favor agradecido*, McGrady [2013:7-10] compendia las semejanzas argumentales, así como las alteraciones con respecto a la *novella*.

Por nuestra parte, superaremos la metodología asentada en la comparación argumental. El propósito es el de entrar en el “taller de Lope”, examinando a fondo ciertos episodios a fin de lanzar algunas hipótesis sobre los mecanismos operativos de transformación de la materia novelística. Se trata de alteraciones que, según intentaremos demostrar, podrían justificarse por la adhesión a un determinado patrón de escritura dramática que, *a posteriori*, la crítica ha definido como género palatino.

2. EN EL TALLER DE LOPE O CUANDO UN CUENTO SE VUELVE COMEDIA

El tema central de la *novella* de Giraldi queda resumido en la rúbrica que encabeza la segunda *Deca* (nombre que recibe cada conjunto de diez novelas en que se estructura el libro), en la que «si ragiona di coloro che o di nascosto o contra il volere de' maggiori loro hanno amato, con fine o lieto o infelice» (Giraldi Cinzio, *Gli Ecatommiti*, p. 372). En concreto, el cuento de la princesa española Caritea, el primero de esta “década”, inaugura la declinación positiva del argumento principal a través de un final feliz. La historia, ambientada en la corte española, se segmenta en cuatro momentos que se podrían resumir de la siguiente manera:

I. La princesa Caritea ama al joven Pompeo, uno de sus súbditos, que corresponde a su amor, lo que causa la envidia de la corte. Diego, otro caballero enamorado de la princesa, mata a Pompeo por celos de ver a Caritea en brazos ajenos. Tras el asesinato, Diego huye a Francia y cambia su identidad.

II. Caritea guarda un luto de cuatro años desesperándose por la muerte de su prometido hasta que, sedienta de venganza, determina que se casará con el noble de su corte que le traiga la cabeza de Diego.

III. Pasan seis años y la corte española muestra su fragilidad por la ausencia de los nobles caballeros que se han dispersado en busca de Diego. El rey de Portugal, enamorado y rechazado por Caritea, aprovecha para atacar el reino de España.

IV. Diego se entera del ataque y, por el amor que todavía siente por su princesa, vuelve a España haciéndose pasar por un caballero francés. Gracias a su ayuda, el ejército de Caritea derrota al rey de Portugal. Finalmente, tras un tiempo en la corte como consejero de la princesa, Diego revela su identidad y le ofrece su cabeza. Pese a su vacilación inicial, finalmente Caritea perdona y premia al caballero casándose con él.

Pasando a la comedia de Lope, *El favor agradecido* se publica en 1621 en la *Parte XV*, aunque su composición se remonta a una época más temprana, según atestigua el autógrafo manuscrito del primer acto fechado en Alba de Tormes a 19 de diciembre de 1593.⁷ En esta pieza se cuenta la historia de Rosaura, heredera del reino de Cerdeña, enamorada del noble Celio. El caballero corresponde a este sentimiento pese a la envidia del rival Astolfo. Por el amor de Celio, además, la princesa rechaza la propuesta de matrimonio del hijo del rey de Sicilia, Tiberio. Incapaz de controlar sus celos, Astolfo mata a Celio el día en que Rosaura lo proclama como su esposo ante toda la corte, y huye de Cerdeña; la princesa, presa del dolor, promete casarse con el noble de su tierra que le entregue la cabeza de Astolfo. Mientras tanto, a causa de un naufragio, Astolfo llega a las costas de Argel, donde, para evitar el cautiverio, convence al monarca Seleco de que es su hermano Ardaliba, que años atrás había sido atrapado por los cristianos. Desde Argel, Astolfo (fingiéndose Ardaliba) se entera de que Tiberio ha cercado el castillo de Rosaura para vengarse del rechazo de la princesa; engaña, pues, por segunda vez a Seleco, quien le ofrece al presunto hermano algunos barcos y un ejército para conquistar el Mediterráneo. De esta manera, Astolfo vuelve a Cerdeña en traje moro y persuade a Rosaura de que acepte su ayuda a fin de salvarse y preservar su reino. Astolfo derrota a Tiberio y, finalmente, desvela su identidad entregándose a Rosaura, quien, agradecida por el favor recibido, le da su mano.

Según puede apreciarse, el epílogo feliz se realiza en la *novella* gracias a un acto de magnanimidad por parte de la princesa, en la estela de otros cuentos de la misma colección. Piénsese, por ejemplo, en la *novella* I, 5, adaptada por Lope en *El piadoso veneciano*, y, en particular, en el cuento 5 de la *Deca* II.⁸ El título de la comedia de Lope, por su parte, rescata de alguna manera esta idea de la liberalidad de la princesa, que se convierte, pues, en un componente sobresaliente en el desenlace de la trama, y que asegura un final positivo frente a un potencial drama. Cabe reconocer que esta habilidad del Fénix para captar en el título de sus comedias la esencia temática del hipotexto novelístico es común a otras comedias suyas que

7. Presotto [2000:239] subraya que la indicación manuscrita de la fecha procede de una mano distinta de la de Lope.

8. Con respecto al cuento II, 5 es curiosa, a tal propósito, la nota manuscrita que Crivellari [2021] ha descubierto en una de las ediciones impresas de la traducción de Vozmediano que se conserva en la Biblioteca Nacional de España y en la que se indica que es buena para representarse.

reelaboran cuentos giraldianos: un principio análogo puede verse en *El piadoso veneciano*, *El hijo venturoso*, *La inocente Laura* o *La infanta desesperada*, por citar solo algunos títulos.

Antes de adentrarnos en el análisis de la comedia, merece la pena acometer una breve reflexión sobre la relación entre la cronología textual del repertorio de Lope y su posible fuente libresca, esto es, el original italiano o bien la traducción española de la colección giraldiana. La crítica ha vertido ríos de tinta en torno a este tema; sin embargo, más allá de toda conjetura sobre la consulta (individual o combinada) de las colecciones de los *novellieri* en italiano o en castellano (o hasta en francés, en ocasiones) en la fase redaccional de sus comedias, lo que puede asegurarse para el caso de Giraldi es el uso conjunto, por parte de Lope, del original y de la traducción. En un principio, Weber de Kurlat [1975:30-32] había reflexionado sobre la existencia de dos diferentes momentos en los que el Fénix se acerca a las *novelle* de *Gli Ecatommiti*. En una fase primigenia Lope se serviría claramente de la traducción de las primeras dos *deche* de la colección que confecciona Vozmediano en 1590.⁹ En un segundo momento, que se asentaría entre 1610 y 1612, el Fénix a todas luces entra en contacto con el original italiano, y se aprovecha de algunas historias no incluidas en la traducción castellana.¹⁰ Más recientemente se ha podido ratificar esta hipótesis a la hora de examinar *El piadoso veneciano*, al reconocer en Vozmediano y Lope una analogía en el nombre del protagonista, que el traductor había modificado con respecto a la versión italiana (Resta y González Ramírez 2014:162). Valga decir de entrada que para *El favor agradecido* la confrontación entre el cuento y la comedia no ha llevado a ningún tipo de evidencia significativa, ya que Vozmediano en este caso traduce fielmente el texto de Giraldi. Empero, el aumento de la nómina de las comedias lopescas inspiradas en el escritor ferrarés que se ha producido en esta última década permite adelantar el comienzo de la segunda fase, en la que Lope tiene a su alcance alguna que otra de las ediciones de *Gli Ecatommiti* en italiano. Recientemente, García-Reidy [2016] ha reconocido en

9. Entre los más eminentes lectores de la traducción de Vozmediano hay que incluir a Cervantes. Recientemente, Muñoz Sánchez [2019:205-212] ha conjeturado la posibilidad de que Cervantes conociera a Luis Gaitán de Vozmediano en Toledo, aunque subraya que «no hay pruebas documentales de ello».

10. Ruffinatto [2012:13 n. 8] afirma sin titubeos que «Lope conocía perfectamente la lengua italiana o, de cualquier modo, lo suficiente como para ahorrarse cualquier tipo de traducción al español de textos italianos».

La inocente Laura una huella giraldiana. Si ponemos en relación la cronología de esta comedia con las demás piezas de Lope enlazadas con esta colección, veremos que *La inocente Laura* desplaza hacia atrás el límite *post quem* anteriormente planteado. En definitiva, poco antes de 1608 (o bien en ese mismo año), Lope ya había empezado a ir más allá de los límites de la traducción de Vozmediano acudiendo directamente a la fuente italiana, que, por los datos a disposición hasta ahora, parece ser su único manantial de ahí en adelante.¹¹ Proponemos a continuación un esquema de recapitulación:¹²

1. <i>El hijo venturoso</i> (ms. Palacio), 1588-1595	<i>Deca</i> I, 1
2. <i>La infanta desesperada</i> (ms. Palacio), 1588-1595	<i>Deca</i> II, 5
3. <i>El favor agradecido</i> (<i>Parte XV</i>), 1593	<i>Deca</i> II, 1
4. <i>La viuda, casada y doncella</i> (<i>Parte VII</i>), 1597 ¹³	<i>Deca</i> II, 6
5. <i>El piadoso veneciano</i> (<i>Parte XXIII</i>), 1599-1608	<i>Deca</i> I, 5
6. <i>El mayordomo de la duquesa de Amalfi</i> (<i>Parte XI</i>), 1604-1606 ¹⁴	<i>Deca</i> II, 2

11. Lope seguirá aprovechando ese filón giraldiano por lo menos hasta principios de la segunda década del siglo XVII (y puede que más allá, si es que nuevos descubrimientos amplían este límite cronológico).

12. Con respecto a la cronología de estas piezas, el célebre estudio de Morley y Bruerton [1968] constituye un punto de referencia de indiscutible valor, aunque, en ocasiones, sus propuestas cronológicas se han afinado en trabajos más recientes, sobre todo por parte de los editores modernos de dichas comedias. De momento, excluimos de nuestro listado *El remedio en la desdicha* y *La piedad ejecutada*: Hernández Valcárcel [2002:120 n.137] indica una posible relación con las *novelle* de Giralardi, pero sin proporcionar ninguna correspondencia clara. Descartamos, además, por cuestiones de autoría, *La esclava de su hijo* y *Las burlas y enredos de Benito*. La primera mantiene una afinidad argumental con *El hijo venturoso* y también con el correspondiente cuento giraldiano; sin embargo, Morley y Bruerton [1968:460-461] indican que no pertenece a Lope. Según se ha dicho ya, Morby [1942] ha detectado la afinidad entre Giralardi, *El favor agradecido* y *Las burlas y enredos de Benito*, aunque esta última es de atribución muy dudosa. Por su parte, Arjona [1960] ha realizado un estudio ortológico de la obra y ha determinado finalmente que no es de Lope. A pesar de esto, esta comedia es consultable en la base de datos ARTELOPE, si bien se precisa en su ficha correspondiente que se trata de una pieza de autoría dudosa (<https://artelope.uv.es/>. Consulta del 20 de octubre de 2019).

13. Según el apógrafo de Gálvez, la fecha de composición se remonta al 22 de octubre de 1597 (Feit y McGrady 2008). Fernández Rodríguez [2018] postula la interconexión de tres *novelle* distintas en esta pieza. Lope utilizaría la base giraldiana en la primera mitad del primer acto y principios del segundo, para luego mezclar otras fuentes italianas: la *novella* X, 9 del *Decameron* boccacciano y el cuento I, 1 de *I Ragionamenti* de Firenzuola.

14. Ferrer Valls [2012:323] respalda la propuesta de Morley y Bruerton por la existencia de un contrato fechado a 22 de mayo de 1606 en el que la compañía de Alonso de Riquelme se comprometía a representar cuatro comedias, una de ellas titulada *El mayordomo*. Asimismo, la estudiosa recuerda la estrecha amistad entre Lope y Riquelme, quien a partir de 1605 había empezado a comprarle al Fénix sus comedias.

7. <i>La inocente Laura</i> (Parte XVI), 1605-1608 ¹⁵	Deca III, 1
8. <i>La cortesía de España</i> (Parte XII), 1608-1612 ¹⁶	Deca X, 5
9. <i>La discordia en los casados</i> (ms. autógrafo BNE), 1611	Deca V, 1 / <i>Selene</i>
10. <i>El villano, en su rincón</i> (Parte VII), ca. 1611 ¹⁷	Deca VI, 9
11. <i>Servir a señor discreto</i> (Parte XI), 1614-1615 ¹⁸	Deca VI, 7
12. <i>El mejor alcalde, el rey</i> (Parte XXI), 1620-1623	Deca VIII, 5

Según puede verse en el esquema, nuestra comedia se sitúa, junto con otras tres, en el repertorio del primer Lope, para el que, en general, la crítica ha evidenciado una predominancia de la declinación cómica frente a la trágica (Oleza 1997 y 2001). Es una costumbre que no queda desmentida ni siquiera en esta cuaterna textual inspirada en la colección de Giraldi: esto es, *El hijo venturoso*, *La infanta desesperada*, *El favor agradecido* y *La viuda, casada y doncella*.¹⁹

Con respecto a los mecanismos de adaptación de la comedia que aquí presentamos, sin lugar a dudas resultan excesivamente restrictivas las principales tipologías operativas que Segre [1990:94] había establecido para las piezas lopescas de raíz decameroniana: expansión y retrogradación. En este caso, la manera de obrar remite a lo que podríamos definir como un reaprovechamiento funcional del esqueleto argumental; este último queda implantado en un sistema genérico marcado por el inconfundible hibridismo lopesco (Antonucci 2013), y que confluye más directa-

15. García-Reidy [2017:585-586] afina la propuesta de Morley y Bruerton —quienes habían señalado el lapso comprendido entre 1604 y 1608— e indica el año 1605 como fecha *post quem*; por lo tanto, la obra se encuadraría en los comienzos del mecenazgo del duque de Sessa.

16. En su edición crítica, Di Pinto [2013:494-495] conjetura la posibilidad de que sea posterior con respecto a la cronología propuesta por Morley y Bruerton, debido a dos datos internos de la comedia que parecen aludir a un episodio del capítulo XLVIII de la segunda parte del *Quijote*. Esto situaría la composición de la pieza —o, por lo menos, su versión definitiva— entre 1615, cuando se edita la segunda parte de la novela cervantina, y 1619, fecha de publicación de la *Parte XII*.

17. En su edición de la pieza, Serés [2008] resume las distintas propuestas cronológicas y acepta finalmente la originaria de Montesinos.

18. Laplana Gil [2012:761-762] ajusta la propuesta cronológica de Morley y Bruerton, quienes habían señalado 1610-1612 como posible fecha de composición. El editor, en concreto, precisa la cronología a partir de la alusión a la expulsión de los moriscos y a la participación en ella del marqués de Santa Cruz, a quien están dedicados los vv. 503-512: «dado que en ellos se presenta la expulsión como un proceso ya finalizado en el pasado, podría sugerirse que la comedia fue compuesta entre 1614-1615, como lo fueron otras de las incluidas en la *Parte* y que pertenecían al repertorio de Riquelme».

19. Está en preparación otro estudio en el que abordaremos la relación entre *El hijo venturoso* y el cuento 1 de la *Deca I* de *Gli Ecatommiti*.

mente en el paradigma palatino cómico.²⁰ De ahí el primer cambio relevante frente a la *novella* de Giraldi: es decir, la ambientación. El entorno del cuento es el de la corte española, aunque el ferrarés introduce elementos totalmente distantes de la verdad histórica e inserta un ambiente real en una dimensión fantástica, al idear la figura de la princesa Caritea y sus avatares amorosos. Por volver al concepto anteriormente expresado en torno a la proximidad estructural de la *novella* a la mecánica teatral, el cuento de Giraldi, en cierta medida, ofrece en potencia algunas de las marcas distintivas de esas comedias etiquetadas con el marbete de palatinas: estatus social elevado de los protagonistas, primacía de lo fantástico (que se opone a la verosimilitud y a la cotidianidad de las piezas urbanas), explotación de la ocultación de la identidad (en sus diferentes facetas) y exploración del tema político.²¹ También es cierto que otra de las características preponderantes del género palatino consiste en una ambientación lejana o exótica, que, desde el punto de vista de Lope, no se satisface en la *novella*. No sorprende, pues, que en *El favor agradecido* el Fénix traslade la acción de España a una imaginaria corte de Cerdeña donde la protagonista, Rosaura, y el súbdito enamorado de ella, Astolfo, vivirán unas peripecias emparentadas con las dinámicas argumentales del cuento italiano. Por otra parte, no se puede descartar la posibilidad de que el cambio geográfico también haya sido condicionado por la voluntad del dramaturgo de evitar choques con el principio básico de la verosimilitud. Bajo esta óptica, la elección de la corte española como espacio dramático habría podido desplazar la comedia hacia una dimensión historial. Y si es cierto que la relación de Lope con la macrohistoria y la microhistoria admite una buena dosis de manipulación fictiva de la verdad de los hechos, siempre sobrevive una base vinculada con las circunstancias reales.²² Es evidente, pues, que este vínculo convencional, aunque leve, con lo realmente ocurrido no se cumpliría en una pieza ambientada en una corte española con personajes y hechos completamente inventados y que el público de la época, además, reconocería de inmediato como ajenos a su propio pasado.

20. También Orellana [2016:881-884] reconoce la mezcla genérica que caracteriza la obra; asimismo, el editor señala su adscripción principal al subgénero de la comedia palatina.

21. Con respecto a la morfología de los géneros en la comedia nueva, véase Oleza y Antonucci [2013].

22. Piénsese en la presencia de monarcas españoles históricos en algunas piezas de Lope, como Juan II en *El caballero de Olmedo* o los Reyes Católicos en *Fuente Ovejuna*, por citar solo algunos de los ejemplos más renombrados.

Prosiguiendo con el análisis, las analogías temáticas y hasta expresivas entre el cuento de Giraldi y la comedia lopesca son irrefutables desde el primer acto. En el primer cuadro, Celio y Astolfo (vv. 17-20 y 81-84) aluden respectivamente a la muerte del padre de la protagonista y al testamento en el que el monarca legitima a la hija para que pueda escoger libremente a su consorte.²³ Es asimismo análoga la referencia a la envidia y los celos derivados del amor que la princesa siente por uno de los nobles de su reino, lo que ocasionará el duelo mortal en el tercer cuadro (vv. 904-1006). No cabe duda alguna de que Lope conocía a fondo el texto de Giraldi, ya que sigue esta línea argumental hasta en sus pormenores, sobre todo en la primera jornada. De ahí que también en la pieza lopesca se sostenga la versión de un asesinato premeditado, con la indicación de la huida predisuelta por el homicida antes del duelo (vv. 869-880). Igualmente, el Fénix se expulsa en relatar la desesperación de la dama tras enterarse de que su enamorado ha fallecido (vv. 1098-1106).

Si estas afinidades proporcionan una prueba fehaciente de que el cuento de Giraldi funciona como hipotexto para la composición de la comedia, por otro lado nos parece más significativo ahondar en lo que Profeti [1990] denominó *scarto*, esto es, en esas secuencias de la pieza teatral que divergen de la *novella*, puesto que es precisamente en las discrepancias donde sobresale la operatividad del Fénix frente a su texto. En la escena nocturna inicial del cuadro I —con el diálogo entre Celio y Estacio en primer término, y entre Astolfo y Pinelo después— se subrayan dos elementos clave para que la intriga se ponga en marcha; son elementos también presentes en la *novella*. El primero es la orfandad de Rosaura y la posibilidad de que pueda elegir con quién casarse:

ASTOLFO Y bien sabes tú que el Rey
mandó muriendo que fuese
su esposo el que ella eligiese;
y que el testamento es ley.

(Lope de Vega,
El favor agradecido, vv. 81-84)²⁴

La quale avea lasciata il padre [...] uni-
versale erede di tutto il regno e le avea
data la scelta [...] di pigliarsi quel mari-
to che più le fosse a grado.

(Giraldi Cinzio,
Gli Ecatommiti, p. 373)

23. Con respecto a la división en cuadros de *El favor agradecido*, nos servimos del esquema de esta obra que proporciona Crivellari [2013:113-116] en su excelente trabajo sobre la segmentación de los manuscritos autógrafos de Lope.

24. Las citas de la comedia proceden de la edición crítica al cuidado de Orellana [2016] e incluida en la *Parte XV*, coordinada por Sánchez Laílla.

El segundo elemento se conecta con esta libre elección del futuro marido: la protagonista se enamora de un noble de su reino y esta relación dispar provoca las iras y los celos de otros súbditos; en particular, de Diego en el cuento y de Astolfo en la comedia. La falta de un monarca y, sobre todo, la determinación de Caritea de casarse con un caballero que no pertenece a su mismo linaje agrietan la estabilidad interna del reino, por la incapacidad de la corte de tolerar que un vasallo alcance el título de rey:

La invidia de' cortegiani cominciò a porre tra il loro amore del suo veleno; però che tutti cominciarono a pensare come potessino rompere la concordia, la qual posta aveva Amore tra questi due animi, sí perché ognuno appresso la giovane avrebbe voluto avere il luogo di Pompeo, sí anco perché, dubitando ognuno ch'egli non divenisse marito a Caritea, ond'essi devessero rimanere a lui soggetti, sentivano estrema angoscia. (Giraldi Cinzio, *Gli Ecatommiti*, p. 374)

Lope rescata el problema de la desigualdad social insistiendo ante todo en el interés inicial que motiva al joven Celio, objeto del deseo amoroso de la princesa;²⁵ a la vez, lo amplía extendiéndolo a su contrincante, Astolfo. El tema de la disparidad entre Rosaura y Astolfo se vuelve central en el diálogo inicial entre el caballero y su paje Pinelo. Este último se sirve de la consabida metáfora del vuelo —que se hace eco del mito de Ícaro— a fin de subrayar las altas aspiraciones de su amigo; a estas se agrega el peso de la suerte, que ha establecido para el caballero un destino diferente:

PINELO Es la falta de ventura
 piedra que en los brazos pesa.
 ¿Qué importa volar al cielo
 con las alas del valor,
 si la piedra, que es mayor,
 te vuelve a humillar al suelo?
 (Lope de Vega, *El favor agradecido*, vv. 71-76)

25. «Y como el padre murió, / y es legítima heredera, / a lo que amor no pudiera / el interés se atrevió. / Comenzó por interés / este amor, o agora empieza, / que fue poner la cabeza / adonde han de estar los pies» (Lope de Vega, *El favor agradecido*, vv. 17-24).

En el caso del cuento de Giraldi, según ya vimos, la diferencia social no ocasiona solamente envidia y celos, sino que también se vincula con un problema de orgullo personal.²⁶ En la comedia, Astolfo es asimismo incapaz de reconocer a Celio como su nuevo señor, según el caballero puntualiza en el duelo con su antagonista.²⁷ Sin embargo, en la *novella* la desigualdad determina una crisis en el reino de España que está íntimamente conectada con la esfera privada: nos referimos al inquebrantable deseo de venganza sanguinaria de Caritea hacia Diego. Según lo que sugiere tanto la rúbrica de la *Deca* II como la que encabeza la *novella*, descuella aquí el tema amoroso, que, en el caso específico de la historia entre Caritea y Diego, pone en su centro la parábola ascendente del noble caballero. En el cuento italiano, la debilidad del reino se configura como un proceso dilatado en el tiempo y que se ocasiona a raíz de la obsesión de la princesa por castigar duramente al asesino de su amante. Giraldi insiste en que, tras algunos años, la dama consigue acallar el sufrimiento y planea su venganza. Esto provoca la consecuente debilitación del reino, que, sin el amparo de sus mejores caballeros, queda a merced de los enemigos:

Stette privo il reame di Spagna di cavalieri per lo spazio di sei anni e più, perché tutti, vaghi di avere la giovane per moglie e il reame in dote, si erano qua e là sparsi, cercando di Diego. (Giraldi Cinzio, *Gli Ecatommiti*, p. 378)

En la comedia, en cambio, desde el primer acto se evidencia un desplazamiento temático decisivo hacia el ámbito político, en detrimento del tema amoroso. En este sentido, la libre elección de Rosaura y su relación dispar con Celio empiezan a quebrar la estabilidad del reino por sus efectos tanto en la esfera privada (apuntando a las dinámicas entre ella y Astolfo análogas a la *novella*) como en el ámbito público, en el momento en que la protagonista rechaza la propuesta matrimonial de casarse con su hijo Tiberio, que le ofrece el monarca siciliano Feduardo. Se trata de un cambio relevante en la mecánica de la intriga, si consideramos que en el cuento

26. «“Metti mano”, disse, “alla tua spada, che ti voglio provare che non sei degno di aver Caritea per moglie, né di essermi signore”» (Giraldi Cinzio, *Gli Ecatommiti*, p. 377).

27. «Como escapas con la vida, / bien es que tus glorias creas. / ¿Eres tú quien sin valor, / justicia, derecho y ley / presume de ser mi rey / y de este imperio señor? / ¿Eres tú el loco que sueña, / por lo bizarro y galán, / siendo marqués de Pulán / llamarse rey de Cerdeña?» (Lope de Vega, *El favor agradecido*, vv. 930-939). Seguimos en este caso la lectura y la puntuación que propone McGrady [2013] en su edición crítica de la obra.

italiano la intromisión del rey de Portugal y el ataque al reino de España se producen solamente en una segunda parte de la historia, en el tercero de los cuatro segmentos narrativos que pudimos reconocer. Por lo tanto, no cabe duda de que su repentina aparición en la intriga es consustancial a la línea amorosa principal, siendo necesaria para que Diego vuelva a España y demuestre su amor perseverante por Caritea, pese a que hayan pasado casi diez años desde el asesinato de Pompeo. Lope, por su parte, le da un sentido nuevo a este segmento vinculado con el ataque enemigo y lo convierte en la línea argumental central. En la comedia, los problemas relacionados con la sucesión al trono de Cerdeña y la independencia del reino ocasionan una solución opuesta a la de la *novella*, en la que se hace hincapié en el desagrado de la corte ante el hecho de que Pompeo se convierta en el futuro rey de España. En las nuevas dinámicas narrativas que dibuja Lope, al contrario, la posibilidad de que Cerdeña pierda su autonomía convirtiéndose en un feudo del reino de Sicilia —a raíz de un posible matrimonio entre Rosaura y Tiberio— hace que los nobles aclamen la decisión de la princesa de casarse con Celio:

ROSAURA Y así digo que es mi gusto,
 pues lo es de mi padre ansí,
 dar fin a tanto disgusto
 nombrando un rey para mí
 que le venga el reino al justo;
 y este de mi patria es,
 que no me obliga interés
 ni el temor de Fedüardo.
 Sardos, rey tenéis gallardo:
 Celio es rey, Celio el marqués.

CLARIDENO Si de Clarideno el voto
 tiene crédito en el reino,
 mejor es que un rey remoto.

ROSAURA Adonde yo mando y reino
 no hay que temer alboroto.

RAIMUNDO Tu opinión sigue Raimundo.

LEARDO Y Leardo contra el mundo.

ESFERIO Y Esferio lo mismo afirma.

(Lope de Vega, *El favor agradecido*, vv. 726-743)

Se insiste, pues, en que la resolución de Rosaura está legitimada por una expresa indicación del difunto monarca en su testamento. De esta manera, se supera el inconveniente de la diferencia social entre la pareja de enamorados, para así obviar que el trono sardo caiga en manos sicilianas. A tal propósito, no es casual que las controversias entre reinos cercanos ocupen una porción narrativamente consistente en la comedia y se diluyan a lo largo de las tres jornadas a través de un mecanismo *in crescendo* cuantitativamente duplicado: cuadro II del primer acto; cuadros II y IV del segundo; cuadros I, II, III y IV del tercero.

Las alteraciones más significativas se denotan ya desde el segundo acto, en el que se fragua la venganza de los sicilianos: Tiberio se prepara para atacar e invadir Cerdeña con el propósito de desagrar la ofensa que le había causado el rechazo de la princesa. De este modo, se ensancha el tema del ataque exterior, apenas esbozado en el cuento, y se construye una continuidad temática con el primer acto y con la amenaza del embajador siciliano Salviano, murmurada en aparte tras el anuncio de Rosaura de casarse con el marqués Celio: «¡Triste Cerdeña, y qué presto / tendrás tu castigo justo / dejando el partido honesto!» (Lope de Vega, *El favor agradecido*, vv. 766-768).

El Fénix introduce otra variación relevante en la intriga al comienzo de la segunda jornada, elaborando y transformando de manera radical un episodio solamente bosquejado en Giraldi: nos referimos al exilio de Diego en Francia, donde el protagonista del cuento permanece durante casi diez años hasta que vuelve a España al enterarse del peligro que corre Caritea. El ensanchamiento de esta secuencia hace que la pieza adquiera un tono novelesco del que carece la *novella*, a partir del desplazamiento del destierro europeo hacia las costas argelinas. De esta manera, la obra se apega al subgénero novelesco, con el que Lope ya estaba familiarizado en la primera parte de su trayectoria teatral. La ambientación africana y las consecuentes aventuras de Astolfo en estas tierras tras el naufragio priman en este acto hasta tal punto que cuatro de los seis cuadros se desarrollan en Argel.²⁸ Aquí se da pie a dos líneas narrativas paralelas: la primera atañe al caballero sardo; la segunda está vinculada con Seleco, prendado de la mora Adaja, aunque la dama no corresponde a su amor.

28. Fernández Rodríguez [2019:315-316] muestra las afinidades de esta pieza con las comedias pertenecientes al subgénero bizantino, aunque la excluye de ese corpus. En efecto, pese al reaprovechamiento de ciertos motivos literarios afines (en este caso, el naufragio y la ambientación morisca del segundo acto), el canon bizantino no representa su tipología genérica primaria.

Ante el peligro que corre su vida, Astolfo consigue salvarse en virtud de la astucia de Curcio, el patrón del barco. Su auxilio se vuelve necesario para que los cristianos entren en el palacio de Seleco y se ganen rápidamente su beneplácito, ya que el monarca musulmán está convencido de que el náufrago es su hermano Ardaliba. Curcio le cuenta a Astolfo la historia de Ardaliba (vv. 1206-1245), quien, años antes, había sido capturado por un cosario durante un viaje a Costantinopla y llevado a tierras francesas, donde se crio y se convirtió al cristianismo. Vemos, pues, que se recupera la referencia a Francia, a la que también alude Giraldi; sin embargo, Lope resemantiza completamente el episodio y, por ende, el contexto francés queda reducido a un eco lejano con que se apunta al actual paradero del hermano de Seleco. Astolfo, por su parte, le sigue la corriente a Curcio y sortea el encarcelamiento y la muerte gracias al cambio de identidad.

A partir del tercer cuadro, el punto de vista se desplaza nuevamente a Cerdeña, donde los nobles de la corte se dispersan en busca de Astolfo mientras Rosaura recibe el anuncio del inminente ataque. Es aquí cuando se aprecia una alternancia entre los cuadros ambientados en Cerdeña y en Argel: desde las costas africanas, Astolfo se entera de la ofensiva siciliana y planea volver a su patria aprovechándose por segunda vez de la ingenuidad de Seleco. El noble caballero, de hecho, obtiene del musulmán unos barcos que le servirán para marcharse de Argel, mientras que Muley cree que su hermano quiere probar la valentía de su sangre real sometiendo a los cristianos del Mediterráneo (vv. 1842-1889). La estancia forzada lejos de su patria, pues, se vuelve un banco de pruebas para desplegar un carácter proteico del que se valdrá nuevamente en el tercer acto al citarse con Rosaura. A la vez, durante la estadía africana, el galán va madurando un espíritu tenaz e intrépido necesario para salirse con la suya, y organiza un ejército que le procura Seleco. Frente a la preocupación y el miedo de su paje Pinelo, Astolfo le contesta sin titubeos «que los osados vencen la fortuna» (Lope de Vega, *El favor agradecido*, v. 1921). Esta declaración del noble sardo se contrapone, pues, a los versos ya comentados del primer acto, cuando Pinelo había puesto sobre aviso a su compañero acerca del peso de la suerte, que rebaja a quien vuela demasiado alto. Así, en el sexto y último cuadro nos encontramos nuevamente en la playa argelina, tal como en el primer cuadro del mismo acto. Entre estos dos cuadros se establece, por lo tanto, una relación simétrica de oposición espacial con respecto a los avatares del protagonista: de Cerdeña a Argel en el primero, de Argel a Cerdeña en el sexto.

Más experimentado que en el momento en que se había alejado de su tierra, Astolfo zarpa para emprender el viaje de vuelta habiendo alcanzado una madurez personal que le permitirá triunfar.

La intrusión del marco argelino, que, según hemos visto, se circunscribe solamente al segundo acto, le confiere un tono novelesco al universo palatino, y contribuye así a hibridar la comedia. Se trata, como sabemos, de una característica peculiar del *usus scribendi* de Lope, quien iba en busca de «un compromesso tra l'esigenza di rispondere alle aspettative del suo pubblico e quella di sorprenderlo, eludendo appunto o rompendo addirittura le convenzioni sulle quali queste aspettative si basavano» (Antonucci 2011:103). Valga decir que la inclusión de fragmentos novelescos, vinculados específicamente con una ambientación africana y con el tema del naufragio y del cautiverio, se puede apreciar también en otras piezas del Fénix, algunas de ellas pertenecientes a su repertorio primitivo. Por poner un ejemplo, refleja estos rasgos la comedia *Los esclavos libres*, compuesta con mucha probabilidad a finales de 1602,²⁹ en la que presenciamos el periplo de los protagonistas desde Perpiñán hasta Nápoles con un paréntesis en Túnez, adonde la acción se desplaza entre finales del primer acto y parte del segundo a raíz del cautiverio de la cristiana Lucinda. Análogamente, *El Argel fingido y renegado de amor*, otra pieza del primer Lope que se remonta a 1599, muestra un interesante hibridismo marcado por una dimensión imaginaria e inverosímil que, a partir del segundo acto, se injerta en un contexto más emparentado con la dimensión urbana y contemporánea, según atestigua la referencia a las bodas de Felipe III.³⁰ Por su parte, Fernández Rodríguez [2019:316-317] subraya un parentesco argumental entre *El favor agradecido*, *El mayorazgo dudoso* (1598-1603) y *El tirano castigado* (1599). Se trata de comedias palatinas escritas todas en los años noventa y que guardan muchas similitudes con el canon bizantino como subgénero secundario; lo que «permite comprobar la afición de Lope por ciertos *topoi* habituales en las comedias bizantinas» (Fernández Rodríguez 2019:317). Finalmente, señalamos *El amigo hasta la muerte*, otra pieza interesante por sus afinidades macrotemáticas con *El favor agradecido*. Aunque pertenece a una época escritural posterior con respecto a las demás ya citadas (Lope la compone con mucha probabilidad entre 1610 y 1612),

29. Véase Fernández Rodríguez [2014:280-285].

30. Fernández Rodríguez [2019] incluye *Los esclavos libres* y *El Argel fingido* en el corpus de comedias bizantinas que examina en su interesante estudio.

esta obra plantea unos elementos argumentales que se afianzan en la dimensión novelesca del cautiverio en tierras africanas. Al comienzo del segundo acto, de hecho, la acción se desplaza a la ciudad de Tetuán, en Marruecos, donde el protagonista don Sancho ha sido aprisionado por la mora Arlaja. Se trata, sin embargo, de un breve paréntesis, puesto que don Sancho conseguirá liberarse pronto gracias a su amigo don Bernardo.³¹

Volviendo a la trama central de nuestra comedia y a su proceso de resemantización, el desplazamiento del tema amoroso a las dinámicas inscritas en la estabilidad política del trono es incontrovertible en el tercer acto. Se insiste, ante todo, en la carestía y la pestilencia durante los tres años de cerco, que motivan una sublevación interna. La población, agotada por tanta miseria, culpabiliza a la princesa por su decisión anterior de casarse con Celio y rechazar a Tiberio. La preocupación por el bienestar del reino hace que Rosaura modifique su propósito y se entregue al siciliano, en una línea narrativa completamente divergente del cuento. A diferencia de Caritea —dispuesta a suicidarse antes de caer en manos «di altro uomo che di colui che il capo di Diego le portasse» (Giraldi Cinzio, *Gli Ecatommiti*, p. 379)—, en el primer cuadro del tercer acto Rosaura ofrece su mano a Tiberio con el propósito de aplacar el furor popular y salvar así su reino. El siciliano, sin embargo, ha cambiado sus pretensiones iniciales, según lo que el embajador le confiesa a la princesa:

ESTACIO	Respondió que no tratases menos que de ser su amiga, que Francia le da mujer de la alta casa de Guisa, y que él no quiere partido de una guerra tan prolija, sino entrar a fuego y sangre la rebelde ciudad y isla; que mal pagará tres años si su gente se amotina con un casamiento pobre y de una mujer perdida; y que pues le desechaste
---------	--

31. Le agradezco a Fausta Antonucci sus preciosas indicaciones acerca de las analogías novelescas de estas piezas con *El favor agradecido*.

heredero de Sicilia,
que no es mucho que te deje
reina sin reino y cautiva.

(Lope de Vega, *El favor agradecido*, vv. 2309-2324)

Además, es preciso señalar que el interés del rey de Portugal por la conquista del reino de España en la *novella* conjuga un real interés del monarca hacia Caritea con la esfera pública;³² en la comedia, por su parte, la conquista de Cerdeña emprendida por Tiberio se convierte pronto en una simple venganza personal, amén de un objetivo políticamente estratégico.

Una vez más, el hecho de que en la comedia se anteponga la estabilidad del reino a la dimensión sentimental se ve en ciertas discrepancias en el desenlace. Giraldi introduce una ulterior dilatación temporal en el cuarto y último segmento narrativo: tras la liberación del reino, Diego se convierte en el consejero de la princesa y, durante un tiempo, sigue sin revelar su identidad. Esta prolongación de la estancia del caballero le permite a Caritea conocer mejor a Diego —al que todos en el reino conocen con el nombre de Pirro de Aragón— y encariñarse con él. En la pieza teatral, en el tercero de los cinco cuadros del último acto, ya antes de conocer personalmente a Astolfo / Ardaliba, la princesa Rosaura está dispuesta a ofrecerle su corona al «santo moro» —de no haber sido un musulmán— para compensarle por su ayuda:

ROSAURA Suya es la isla y yo soy
tan suya que, a ser cristiano,
le diera el reino y la mano,
y su mujer fuera hoy.
Será muy bien recibido
dentro de este alcázar fuerte,
que no ha de ser de otra suerte
el favor agradecido.

(Lope de Vega, *El favor agradecido*, vv. 2640-2647)

32. «Tentò, in questo tempo, il re del Portogallo di avere Caritea per moglie, non pure una volta ma molte, e avendo ella sempre ricusato di volerlo, egli si deliberò di aver per forza d'arme quello che con prieghi non avea potuto avere. [...] E sperava in pochissimo tempo avere nelle mani e la donna e il regno» (Giraldi Cinzio, *Gli Ecatommiti*, pp. 378-379).

3. GIRALDI RESEMANTIZADO: RAZÓN DE ESTADO Y FAVOR CORRESPONDIDO

A modo de conclusión, señalamos que *El favor agradecido* se constituye como una de las comedias pertenecientes a la época del primer Lope para cuyo repertorio el dramaturgo ya había empezado a ahondar en la tradición novelística italiana y a acudir, como en este caso, a la colección de Giraldi Cinzio. A tal propósito, quisiéramos resaltar una vez más que el mecanismo de reaprovechamiento de los hipotextos italianos no se corresponde con un mero calco argumental. En efecto, la habilidad del Fénix a la hora de reconocer las potencialidades dramáticas de las *novelle* le lleva a reaprovecharlas de manera funcional, lo que contribuye a su resemantización. Para el caso específico de la comedia analizada en estas páginas, Lope introduce una serie de cambios significativos en términos de una predisposición hacia un contenido político, enlazado con la preservación de la estabilidad del reino en menoscabo de las dinámicas de amor, sobre todo en el segundo y el tercer acto. El tema amoroso tiene más relevancia en el hipotexto de Giraldi, y se constituye como el fulcro que pone en marcha la acción. Sin duda, el sentimiento de Astolfo y sus celos mantienen una coherencia semántica también en la comedia lopesca, especialmente en el primer acto, donde pretextan el asesinato de Celio, que el mismo moribundo justificará poco antes de expirar:

CELIO Riñendo bien, aunque mal,

pues me mató sin razón.

ESTACIO ¿Y eso no llamas traición?

CELIO Con celos no hay hombre leal.

(Lope de Vega, *El favor agradecido*, vv. 1032-1035)

Como consecuencia de esta inclinación hacia lo político, la comedia sigue un desarrollo distinto de los hechos, proporcionándole más relevancia a la necesidad de que el reino preserve su autonomía frente a las agresiones exteriores. Esta nueva dinámica narrativa, según hemos visto, se impone con fuerza a lo largo de toda la pieza y les confiere un sentido nuevo incluso a las secuencias claramente emparentadas con la *novella* de Giraldi. Tanto es así que Rosaura finalmente está dispuesta a casarse con Tiberio para salvar el reino y a sus ciudadanos, extenuados tras un asedio prolongado, mientras que la princesa Caritea opta por el suicidio para excusar su entrega. Lope, por ende, aprovecha e intensifica esos elementos del cuento relativos a la estabilidad de Cerdeña.

Otro aspecto por resaltar se vincula con la transformación de una *novella* con alto potencial trágico en una comedia palatina con trazos novelescos, según también se señala en ARTELOPE;³³ lo que se enmarca en la línea de la costumbre escritural de Lope en esta fase primigenia, cuando la comedia prevalece frente a la elaboración de dramas. Es paradigmático que en el manuscrito aparezca la etiqueta de *tragicomedia* y que esta quede sustituida por *comedia* en la versión impresa de la *Parte XV*, una de las partes controladas por el mismo Fénix. Con la excepción de un par de secuencias (el asesinato de Celio al final del primer acto tras su nombramiento como soberano de Cerdeña y el principio de motín popular al comienzo del tercer acto como consecuencia del asedio siciliano), los episodios en la pieza nunca llegan a alcanzar un tono trágico. Piénsese, además, en la inserción de elementos novelescos a partir del segundo acto vinculados con la estancia en Argel de Astolfo, o bien en la secuencia del encuentro entre este último y los nobles sardos en el tercer acto: tras declarar haber matado a Astolfo, los caballeros quedarán en ridículo al enterarse de que el moro que tienen delante es él mismo (vv. 3043-3080). Se trata de ejemplos cristalinos de una modulación estructural más afianzada en la comedia; es la enésima muestra de esa mezcolanza genérica que Lope postula en su *Arte nuevo* y que todavía en su repertorio inicial no ha declinado hacia lo propiamente trágico.

33. Por esta razón, no estamos de acuerdo con la inclusión de *El favor agradecido* entre las escasas muestras de dramas palatinos de esta época (cfr. Oleza 2001).

BIBLIOGRAFÍA

- ALDOMÀ GARCÍA, Mireia, «Los *Hecatommithi* de Giraldi Cinzio en España», en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, coords. I. Arellano, C. Pinillos, M. Vitse y F. Serralta, GRISO-LEMSO, Pamplona-Toulouse, 1996, vol. III, pp. 15-22.
- ALDOMÀ GARCÍA, Mireia, *La recepción de la novella en España: los Hecatommithi de Giraldi Cinzio*, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 1998.
- ANTONUCCI, Fausta, «Lo trágico y lo cómico mezclado», en *Norme per lo spettacolo. Norme per lo spettatore*, eds. G. Poggi y M.G. Profeti, Alinea, Florencia, 2011, pp. 99-118.
- 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.
- ARJONA, José H., «Ten plays attributed to Lope de Vega», *Hispanic Review*, XXVIII (1960), pp. 310-340.
- ARRÓNIZ, Othón, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Gredos, Madrid, 1969.
- CASTORINA, Claudia, «Giovan Battista Giraldi, *Orbecche*», *Studi giraldiani*, III (2017), pp. 235-262.
- CRIVELLARI, Daniele, *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*, Reichenberger, Kassel, 2013.
- CRIVELLARI, Daniele, «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.
- DI PINTO, Elena, ed., Lope de Vega, *La cortesía de España*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XII*, coord. J.E. Laplana Gil, Gredos, Madrid, 2013, vol. I, pp. 491-648.
- FEIT, Ronna S., y Donald McGRADY, eds., Lope de Vega, *Viuda, casada y doncella*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, coord. E. Di Pastena, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2008, vol. III, pp. 1097-1240.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, «Nuevos datos acerca de los repertorios teatrales en el primer catálogo de *El peregrino en su patria*», *Studia Aurea*, VIII (2014), pp. 277-314.

- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, «¿Boccaccio, Giraldis 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.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, *Entre corsarios y cautivos. Las comedias bizantinas de Lope de Vega, su tradición y su legado*, Iberoamericana-Vervuert (Escena Clásica 12), Madrid-Frankfurt am Main, 2019.
- FERRER VALLS, Teresa, ed., Lope de Vega, *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coords. L. Fernández y G. Pontón, Gredos, Madrid, 2012, vol. II, pp. 321-458.
- FUCILLA, Joseph, «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'Ouille, and Pasca)», *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, LXX 4 (2016), pp. 197-207.
- GARCÍA-REIDY, Alejandro, ed., Lope de Vega, *La inocente Laura*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*, coords. F. d'Artois y L. Giuliani, Gredos, Madrid, 2017, vol. II, pp. 581-733.
- GASPARETTI, Antonio, «Giovan Battista Giraldis e Lope de Vega», *Bulletin Hispanique*, XXXIV (1930), pp. 272-403.
- GIRALDI CINZIO, Giovan Battista, *Gli Ecatommiti*, ed. S. Villari, Salerno Editrice, Roma, 2012, vol. I.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCCEL, Carmen, *El cuento español en los Siglos de Oro. II. El siglo XVII*, Universidad de Murcia, Murcia, 2002.
- KOHLER, Eugène, «Lope de Vega et Giraldis Cintio», *Mélanges 1945*, II (1946), pp. 169-260.
- LAPLANA GIL, José Enrique, ed., Lope de Vega, *Servir a señor discreto*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coords. L. Fernández y G. Pontón, Gredos, Madrid, 2012, vol. I, pp. 759-918.
- MCGRADY, Donald, ed., Lope de Vega, *El favor agradecido*, Juan de la Cuesta, Newark, 2013.
- 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 G., 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 II», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XIX (2013), pp. 116-149.
- 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.
- OLEZA, Joan, «La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del arte nuevo», *Edad de Oro*, XVI (1997), pp. 235-251.
- OLEZA, Joan, «El primer Lope: un haz de diferencias», *Ínsula*, 658 (2001), pp. 12-14.
- OLEZA, Joan, y Fausta ANTONUCCI, «La arquitectura de géneros en la *Comedia Nueva*: diversidad y transformaciones», *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, XXIX 3 (2013), pp. 689-741.
- ORELLANA, Raúl [2016]: véase VEGA CARPIO, Lope de, *El favor agradecido*.
- PRESOTTO, Marco, *Le commedie autografe di Lope de Vega: catalogo e studio*, Reichenberger, Kassel, 2000.
- PROFETI, Maria Grazia, «Il paradigma e lo scarto», en *La metamorfosi e il testo. Studio tematico e teatro aureo*, ed. M.G. Profeti, Franco Angeli, Milán, 1990, pp. 7-16.
- RESTA, Ilaria, *Fuentes, reescrituras e intertextos. La «novella» italiana en el entremés del Siglo de Oro*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2016.
- RESTA, Ilaria, y David GONZÁLEZ RAMÍREZ, «Lope de Vega, reescritor de Giraldi Cinzio: la construcción dramática de una *novella* de los *Hecatommithi*», en «*Deste arte*». *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 discordia en los casados* de Lope de Vega y su modelo italiano», *Cuadernos de Filología Italiana*, V (1998a), pp. 127-145.
- 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, Madrid, 1998b, pp. 129-138.
- ROMERA PINTOR, Irene, «De Giraldi Cinthio a Lope de Vega: red intertextual en *La*

- cortesía de España*», en *Otro Lope no ha de haber*, ed. M.G. Profeti, Alinea, Florencia, 2000, pp. 33-48.
- ROMERA PINTOR, Irene, «El “docto Cinthio” en España», en *Teatro hispánico y su puesta en escena. Estudios en homenaje a Josep Lluís Sirera Turó*, coords. J.L. Canet, M. Haro, J. London y B. Sansano, Publicacions de la Universitat de València, Valencia, 2017, pp. 349-366.
- RUFFINATTO, Aldo, «Cervantes frente a Cinthio: un curioso juego triangular», *Anales cervantinos*, XLIV (2012), pp. 11-36.
- SEGRE, Cesare, «De Boccaccio a Lope de Vega: derivaciones y transformaciones», en *Semiótica filológica (textos y modelos culturales)*, trad. J. Muñoz Rivas, Universidad de Murcia, Murcia, 1990, pp. 93-102.
- SERÉS, Guillermo, ed., Lope de Vega, *El villano, en su rincón*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, coord. E. Di Pastena, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2008, vol. I, pp. 67-199.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El favor agradecido*, ed. R. Orellana, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, coord. L. Sánchez Laílla, Gredos, Madrid, 2016, vol. I, pp. 875-1034.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. M. Presotto, Castalia, Madrid, 2007.
- WEBER DE KURLAT, Frida, «Introducción» a Lope de Vega, *Servir a señor discreto*, Castalia, Madrid, 1975.