

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

Bandello en el taller dramático de Lope

Guillermo Carrascón

(Università degli Studi di Torino, Italia)

Abstract The Italian *novelle*, particularly those of Boccaccio, Bandello, and Giraldi Cinzio, provide the narrative raw material for the plot of almost 10% of Lope's theatrical production. Bandello stands out among these writers as a favorite 'supplier' for the playwright. The comparison between *Si no vieran las mujeres* and *Carlos el perseguido* by Lope and their respective Bandellian hypotexts allows scholars to examine the mechanisms and resources used by Lope in his intersemiotic translations. Furthermore, it constitutes a step in the description of the grammar of motives and functions we call 'formula of the *comedia nueva*', ultimately building toward, through a logical-semantic analysis, a formal model of Lope's grammar.

Keywords Novelle. Bandello. Comedia nueva. Dramatic formula. Lope de Vega.

Si las *novelle* italianas, en particular las de Boccaccio, Giraldi Cinzio y Bandello, constituyen la materia prima narrativa para las tramas de casi el 10 % de la creación teatral de Lope, por lo que revisten cierta importancia en la afirmación de la comedia nueva (cfr. Carrascón 2016)¹ Bandello, que publica su colección de 214 *Novelle* en 1554 (los tres primeros volúmenes, con 186 novelas) y 1573 (el cuarto volumen póstumo con otras 28), destaca entre estos escritores como 'proveedor' preferido del dramaturgo por varios motivos. En primer lugar las obras teatrales de Lope que llevan a escena argumentos presentes en las novelas del dominico italiano son diecinueve (frente a, según mis cuentas, quince comedias basadas en Boccaccio² y doce en Cinzio), lo que hace de él el *novelliere* más visitado por el dramaturgo; además, Bandello es probablemente el primero del que el Fénix se sirve como base para una reelaboración escénica de materiales novelescos italianos, en *Carlos el perseguido*, de 1590; y por fin este autor es también el último al que recurre para las siete últimas comedias basadas en este tipo de materia narrativa, concretamente todas las que se pueden

1 McGrady afirma que «[Lope's] chief source of inspiration (especially for amorous intrigues)» era «the Italian medieval and Renaissance *novella*» (1985, p. 606) y asevera también que las obras de Lope de inspiración bandelliana son 23 (p. 610); Gasparetti (1939) da 15; nos atenemos a un prudencial 19 a falta de un estudio completo.

2 Pero hay que tener en cuenta lo que afirma Muñoz Sánchez (2013, p. 183) o sea que las comedias de Lope basadas en Boccaccio son 21.

fechar a partir de *El desdén vengado* (1615): *La mayor victoria* (1615-1624), *El mejor alcalde, el rey* (1620-1623), *La esclava de su galán* (1626), *El castigo sin venganza* (1627-1635), *El guante de Doña Blanca* (1631) y *Si no vieran las mujeres* (1631-1632).³

La aproximación cronológica reviste siempre importancia para el estudio de cualquier aspecto de la técnica dramática de Lope. En el caso de las comedias de origen bandelliano parece bastante claro que, clasificándolas según un criterio que tiene en cuenta la importancia de la fábula de la novela en el desarrollo dramático de la traza, se puede afirmar que existe una tendencia hacia una mayor libertad adaptativa por parte del dramaturgo a medida que pasan los años, aunque no se trata de una regla ni se puede hablar de progresión continua: todavía en fecha tan tardía como la de *El castigo sin venganza* Lope lleva a cabo una versión dramática tan fiel a su fuente novelística como lo es esta tragedia, mientras que ya a partir de 1600 se toma notables libertades al adaptar los argumentos italianos.

Como concluía Carrascón en el citado estudio, parece posible establecer tres grandes grupos de comedias, siempre con el *caveat* de que tal clasificación, como todas, constituye también en buena medida una simplificación y una operación subjetiva, por lo que no puede ser más que un rudimentario instrumento de análisis. Se trata de aplicar un criterio taxonómico más cuantitativo que cualitativo, por más difícil que sea medir y comparar algo tan inaprensible y subjetivo como la ‘cantidad de historia’ que Lope saca de una *novella* y la cantidad de materia diegética nueva o de proveniencia diversa⁴ que añade para configurar una comedia a partir de una fuente italiana.

Según ese criterio, una primera modalidad de transposición de la *novella* en comedia es aquella en la que la historia de Bandello proporciona toda la materia prima para la construcción de la trama, materia prima sobre la que Lope se limita a reordenar la secuencia cronológica de los

3 La cronología de las obras de Lope basadas en los *novellieri* sigue siempre a Morley, Bruerton (1968).

4 En efecto habría que tener en cuenta de forma particularizada aquellas obras que, como la citada *El castigo sin venganza* pero también *El mejor alcalde* o *La difunta pleiteada* (Carrascón 2015), adaptan elementos dramáticos provenientes de fuentes diversas y no sólo de las novelas de Bandello, o por decirlo con la útil terminología de Oleza (2009), incluyen en su traza motivos y funciones que no provienen de Bandello sino de otras obras literarias. No menos interesantes son los casos en los que Lope se refunde a sí mismo, como sucede con las parejas constituidas por *El mejor alcalde el Rey* (1620-23), que recupera elementos de *La quinta de Florencia* (1600; aunque los mezcla con materia pseudohistórica de las crónicas de España); y por *Si no vieran las mujeres* (1631-32), una de las obras maestras de Lope, aunque poco atendida por la crítica, que vuelve a poner en juego el argumento de la *novella* I, 18 de Bandello que el dramaturgo había explotado ya más de diez años antes para *La mayor victoria* (1615-1624).

acontecimientos - o la discursiva de su presentación - y a completar algunos elementos accesorios útiles para la funcionalidad dramática y para la traducción intersemiótica a la fórmula específica de la comedia nueva. Así sucede emblemáticamente en *El perseguido*, la primera de las tramas de origen bandelliano, pero también en *La difunta pleiteada*, *La viuda valenciana*, *El mayordomo de la Duquesa de Amalfi*, *La quinta de Florencia*, *Castelvines y Montesés*, y *El castigo sin venganza*.

En el polo opuesto se situaría un tipo de comedias en las que la anécdota tomada del cuento italiano constituye solo un motivo, aunque a menudo central o significativo, de la traza, como sucede con *La mayor victoria* y *Si no vieran las mujeres*, *El guante de Doña Blanca*, *La reina doña María*, *El desdén vengado*, *El padrino desposado* y *El mejor alcalde, el Rey*.

A mitad de camino entre ambos modelos queda una serie de obras en las que, sobre el pretexto de una *novella* de Bandello, que da el núcleo o la parte definitoria de la traza, Lope construye toda una complicación de la historia añadiendo los elementos dramáticos necesarios, como sucede en *Los bandos de Sena*, *El castigo del discreto*, *El genovés liberal*, *El toledano vengado* y *La esclava de su galán*.

No es posible por motivos de espacio estudiar aquí estas diecinueve comedias; me limitaré por tanto a analizar, aunque sea sumariamente, dos comedias representativas de los tipos extremos de los tres indicados. En realidad esta exploración tiene por finalidad delimitar mejor de qué hablamos cuando nos referimos a cosas como 'fuente', 'origen', 'influencia' o, desde el punto de vista opuesto, 'adaptación'; o dicho en otros términos: es propósito de estas líneas sondear ese espacio del flujo intertextual, esa especie de agujero negro que con alguna frecuencia somete a extrañas transformaciones los materiales diegéticos que lo atraviesan. Y esto no con la pretensión vagamente estructuralista de encontrar reglas ni mucho menos leyes que rijan de una parte esos tránsitos o de la otra la creación dramática del Fénix, sino simplemente con la intención puramente descriptiva de entender mejor las ocurrencias dramáticas producidas por esa especie de peculiar gramática de motivos y funciones que llamamos para entendernos 'fórmula de la comedia nueva' y con la esperanza de poder construir algún día, a través de un tipo de análisis más lógico-semántico que sintáctico,⁵ un modelo formal de esa gramática.

Las dos comedias de las que me ocuparé, al ser la primera y la última del corpus bandelliano, separadas en su redacción por un lapso de más

5 Es decir, que más que por las secuencias y la segmentación del discurso dramático, en las que se han ocupado con notables resultados en los últimos años maestros de la talla de Marc Vitse, Fausta Antonucci o el mismo Oleza, nos interesamos por descubrir una lógica de la construcción de la historia, si se quiere por un análisis de la forma del contenido y los elementos que la configuran, en la línea en la que se situaban los trabajos de Frida Weber de Kurlat en los años setenta.

de 40 años, reflejan la mencionada tendencia hacia una mayor libertad por parte de Lope en el uso de la materia italiana: la más antigua en mi opinión, *Carlos el perseguido* (1590; en lo que sigue *CarPer*), es la más fiel (entre las dos y probablemente en absoluto) a la *novella* en la que se basa; la última, *Si no vieran las mujeres* (1631-1632; en lo que sigue *Si no*), está bastante más lejana de su modelo narrativo.

Nos ocuparemos primero de la más moderna de las dos comedias elegidas, *Si no*. Es esta obra la segunda adaptación dramática que lleva a cabo Lope de la *novella* I, 18 de Bandello⁶ (Flora 1966, 1: pp. 215-219), adaptación en la que, como ha señalado Villarino (2010), pudo haber influido también, aunque de manera muy difuminada, la fábula de Cupido y Psique procedente de las *Metamorfosis* de Apuleyo. En realidad el motivo de la prohibición de mirar o hacerse ver estaba ya presente en *La mayor victoria*, primera versión lopianiana de la novela italiana, aunque con características que lo distanciaban del cuento latino. En esta segunda dramatización, de la novelita que le sirve de base Lope mantiene solo la anécdota pseudohistórica que tiene por protagonista al emperador del Sacro Imperio Otón III y que se puede resumir rápidamente así: en el viaje de vuelta de su coronación en Roma a manos de su primo el Papa Gregorio V, Otón III se detiene en Florencia. Allí durante la misa descubre una joven de tal belleza que se enamora inmediatamente de ella, por lo cual manda a uno de sus servidores que descubra quién es y dónde vive. El criado se entera de que la joven, llamada Gualdrada, es hija de Bellincione, un hombre pobre aunque de familia noble. Otón convoca al padre y le explica que se ha enamorado de su hija, con la que sin embargo no puede contraer matrimonio porque está ya casado, por lo que le pide ayuda para obtener los favores de la joven prometiendo a cambio riquezas y la protección imperial. Como podía suceder en los mundos posibles de Bandello, pero más raramente en los hispánicos, el padre, seducido por estas promesas, lleva la embajada a la joven, quien en cambio, dando muestras de gran honestidad y entereza, le recrimina duramente su actitud y le dice que de ningún modo consentirá en perder su honra convirtiéndose en amante de un hombre casado por más emperador que sea. Sabido esto Otón, se avergüenza de sí mismo y hace casar a Gualdrada con uno de sus gentilhombres dándole una rica dote de tierras y títulos.

Se trata, como se puede ver, de una novela muy corta de las que no faltan en Bandello, poco más que una anécdota. A tan sencilla acción principal Lope añade varios elementos dramáticos fundamentales de la comedia nueva, desde personajes típicos – como los galanes protagonistas y rivales o los criados – a situaciones no menos estereotipadas, para pergeñar la traza que dará origen a dos comedias distintas: centrándonos en la última,

6 Se indica en romanos la parte y en arábigos la novela.

Si no (1637), veamos rápidamente la trama, algo más complicada que la de *Bandello*: Isabela, joven noble, vive en el campo, pues su padre el duque Octavio ha sido desterrado por apoyar al rival perdedor de Otón III en la lucha por el trono imperial. En la primera escena vemos que mientras está de caza con su criada Florela, ve llegar a su galán, Federico, a quien Isabela corresponde; este le intima que se esconda porque está allí cerca el Emperador, que es muy mujeriego y si la viera se enamoraría de ella. Al contrario, Isabela, en cuanto se va Federico descubre su curiosidad por ver al Emperador y va en su busca, aunque cuando lo encuentra, vestido él de cazador, no lo reconoce. Otón, obviamente, se enamora inmediatamente de Isabela, a la que empero no revela su identidad, y en seguida descubre, gracias a un villano que llega oportunamente, de quién se trata, por lo que decide dormir aquella noche en casa del Duque Octavio para poder volver a ver a la joven (lo cual de paso vale un automático perdón para Octavio). Mientras tanto Federico, que no quiere que sus amores con Isabela sean conocidos, niega tener dama alguna, por lo que recibe de Otón la orden de buscarse una. Y ya está todo dispuesto para que se produzca el conflicto: Otón corteja a Isabela e incluso se sirve para ello de la ayuda, bien poco voluntaria, de Federico. Este se muere de celos pero a su vez se ve obligado a fingir que sirve a otra dama, que por consejo del criado gracioso Tristán se concreta en Finea, vieja, fea y estúpida, por lo que si por una parte el Emperador se burla mucho de él, por la suya Isabela empieza también a sentir celos y llega a amenazar a su galán de que se entregará a Otón para vengarse de la traición sufrida. Al final, invirtiendo la situación de la fuente bandelliana para adecuarla a su ámbito axiológico, será el padre de Isabela el que resuelva el conflicto, en primer lugar, al descubrir que su hija está enamorada de Federico y después al pedirle al Emperador que los case, a lo que al fin Otón, descubiertas mentiras manifiestas y verdades ocultas, accede magnánimamente, renunciando a sus deshonestas pretensiones sobre Isabela.

Sobre la breve secuencia de *Bandello*, que es por así decir lineal y sumamente simple, Lope añade como hemos visto los elementos de complicación necesarios para construir el conflicto adecuado a las convenciones de la comedia, que requieren, como primera providencia, un amor contrastado que acabe al fin en boda. Por tanto Lope dota a su dama protagonista de un galán que se tendrá que enfrentar como rival nada menos que con el poderoso al que sirve y que para agravar aún más su ya no fácil situación tiene las ocurrencias (aquí la tenue reminiscencia del Cupido de Apuleyo) de prohibir a su dama que vea al Emperador – excitando así inevitablemente su tópica y femenina curiosidad – y de tratar de esconder su relación amorosa a los ojos de su señor.

Así se origina otra situación tópica, pues como sucede a menudo en la comedia, sin ir más lejos en *Carlos el perseguido*, a la que llegaremos dentro de un momento, al ocultar el galán protagonista sus amores, se ve

en situación de que dos personajes, sus amigos pero también rivales sin saberlo en amor, le pidan sus servicios como emisario amoroso, por no decir alcahuete, para conquistar a la propia dama de Federico. Pero no son solo estas las secuencias de repertorio: en realidad, pese a su clara inspiración bandelliana, la situación inicial en su formulación escénica recuerda a muchas otras comedias de Lope (y de sus epígonos). El poderoso que se antoja de una dama prometida a otro hombre y trata de hacerse con ella legítimamente (*El padrino desposado*) o ilegítimamente (*El mejor alcalde el Rey*) es motivo en la base de muchas trazas que Oleza ha estudiado en el ya citado artículo;⁷ lo mismo la escena inicial en la que se produce el encuentro, y en la que el Señor, escondiendo su verdadera identidad con el traje de caza, se enamora o encapricha de la protagonista, empleada por Lope, por citar solo un caso, en *El ejemplo de casadas*, pero además eco de un motivo popular, el encuentro entre el cazador y la pastorcilla, con diversas manifestaciones folclóricas de la *pastourelle* en adelante.

Es decir, que más allá del motivo inicial que se concreta como fuente de inspiración para Lope en una fuente bandelliana, vemos que la traza completa de la comedia se genera a través de la combinación de una serie de funciones cuya presencia no es difícil rastrear, bajo diversas apariencias, en varias otras obras. Aunque se reconoce intacta en la pieza teatral la traza narrativa de la *novella* - Otón se enamora de una joven y la requiere como amante, pero ella le hace avergonzarse y arrepentirse y para premiar su virtud Otón la casa con un noble de su séquito - la necesidad de crear una comedia con las características por él mismo establecidas la satisface Lope, como hemos visto, imbricando y trenzando a esta sucinta línea de acción algunos otros elementos provenientes de un bien nutrido repertorio de motivos y secuencias.

De otra naturaleza parecen los elementos que Lope añade a la historia de base, mucho más complicada ya originariamente en la versión de Bandello (IV, 5;⁸ Flora 1966, 2: pp. 655-683), sobre la que se funda la otra comedia, *CarPer* (1604), probablemente, repitámoslo, la primera en la que Lope se sirve para sus argumentos dramáticos de la materia novelística italiana. Para resumir al máximo la novela italiana, por falta de espacio nos limitaremos a poco más que citar su título: «Lungo, fortunato e segreto amore di dui amanti, che in grande gioia vissero congiunti insieme per modo maritale. Scopertosi poi il caso loro, per malignità de la duchessa di Borgogna, amendui miseramente se ne morirono».

7 El tema llega hasta Juan de la Hoz con su *Villano del Danubio*; innecesario citar *La quinta de Florencia*, dentro del corpus bandelliano, o *Fuenteovejuna*.

8 Gasparetti (1939, p. 9) indicaba que la fuente de la comedia era la 6 novela de la II parte de las de Bandello. El error se había transmitido a otros lugares y lo repite todavía Carmen Hernández Valcárcel en su página web.

Carlo, noble pero pobre, es secretario del Duque de Borgoña y esposo, secreto por razones de desigualdad social, de la sobrina de su Señor, la señora de Verziero. La segunda mujer del duque, más joven que este, se encapricha del secretario e intenta seducirlo, pero él la rechaza, por lo que la dama ofendida le acusa ante su marido de haberle hecho insinuaciones deshonestas. El Duque, que se fía de Carlo, cree en sus palabras de autodefensa, pero para convencerse de que el secretario no insidia a su mujer le pide que le revele si tiene otra dama. Carlo al fin se ve obligado a contar la verdad y aunque encarece mucho al duque que no lo diga a nadie, este no resiste a las súplicas de su mujer y acaba contándole la relación que existe entre Carlo y la señora de Verziero, su sobrina. A la fementida duquesa, obviamente, le falta tiempo para dar a entender a la sobrina que conoce su situación, con lo que ella, pensando que Carlo la ha traicionado, muere de dolor así que el pobre secretario se suicida acto seguido sobre el cuerpo aún caliente de su amada.

Como afirmaba Gasparetti, según quien «por el desarrollo de la comedia, se puede ver también cómo Lope siguió con toda fidelidad a su modelo» (1939, p. 16), el comediógrafo mantiene la historia, los personajes e incluso algunos de los nombres, junto con toda la ambientación en un ucrónico pero medievalizante ducado de Borgoña,⁹ salvo modificar el final trágico sustituyéndolo con uno feliz, (como por otra parte hará en la mayor parte de sus adaptaciones bandellianas, a excepción de las dos tragedias). Mantiene también la disposición cronológica de los acontecimientos, junto con algunos detalles significativos, como el papel que juega un perrillo en los encuentros amorosos entre los dos esposos secretos, que será el indicio, tanto en *Bandello* como en *Lope*, cuya mención permita a la malvada Casandra hacer saber a la mujer de Carlos que está al tanto de sus relaciones; o la fingida preñez de la que se sirve la Duquesa para disimular su malestar y presionar al duque, urgiéndole con sus innobles deseos de averiguar la identidad de la enamorada del secretario. A tanto llega la fidelidad del comediógrafo que en algunos pasajes particularmente significativos para el desarrollo de la acción sigue incluso muy de cerca el discurso de las conversaciones que, cosa poco frecuente, *Bandello* había escrito en estilo directo, como se puede ver en estas citas enfrentadas:

9 Históricamente la independencia de Borgoña respecto a Francia nos situaría antes de 1300, también por lo que estudiaron los críticos positivistas franceses sobre el poema originario (cfr. Raynaud 1892; Foulet 1963; Whitehead 1961). Por lo que se refiere a nuestra obra, la fidelidad histórica y la caracterización de los personajes en este sentido es como de costumbre irrelevante porque constituye la última de las preocupaciones de Lope.

Bandello, *Novella* IV, 5

(Flora 1966, 2: pp. 656-657; énfasis del Autor)

Io sono forte meravigliata de li casi tuoi, che essendo tu nel fiorire de la tua giovanezza e riputato il piú bello e virtuoso cortegiano di questa nostra corte, come esser possa che ancora tu non mostri amar qualcuna di tante belle dame e leggiadre damiselle che qui praticano. Tu puoi pur vedere che in corte non ci è gentiluomo che con alcuna di queste donne non si intertenga e non faccia, come si costuma dire tra noi, «alleanza», chiamando quella per cugina, quell'altra per sorella, quella per cognata o per consorte o sua grande amica, tutti per l'ordinario fanno il servitore de le dame. Ma tu con nessuna ti dimestichi. Io saperei volentieri onde nasce questa tua salvatichezza. – Carlo allora molto riverentemente in questa guisa le rispose: – *Madama, se io credessi essere degno che alcuna di queste dame si potesse abbassare a mettere i suoi pensieri in me, forse che io arderei talora presentare il mio servizio a una di loro. Ma dubitando, come di leggiero potrebbe accadere, essere disprezzato e che di me si gabbassero, mi fa che io non oso mettermi a quale si sia impresa amorosa.*

Lope, *Carlos el perseguido*

(Vega 1604, f. 30; énfasis del Autor)

Casandra: ¿Cómo es posible que estés | *en lo mejor de tu edad* | y que a toda esta ciudad | alegre esperanza des, || y que siendo agora en ella | *el más galán cortesano* | de ti mesmo seas tirano | y de tu alma noble y bella || pues a ninguna la das, | de cuantas damas hermosas | de merecerte imbidiosas | te miran por donde vas? || *Tú puedes ver si en la Corte | hay agora caballero | natural o extranjero | que como tú se reporte: || todos sirven, todos quieren, | inventan galas, paseos, | justas, sortijas, torneos, | impresas del mal que mueren... || Tú solo en tu soledad | entre todos escondido | siendo el mejor, no has nacido | para amores y amistad.* || Que aun un amigo no tengas | para que en su compañía | puedas pasear un día | y de noche te entretengas... || *¿De dónde nace que seas | tan escaso? ¿Qué es aquesto? | Carlos: ¡En qué confusión me has puesto! | Casandra: ¿Cómo en ninguna te empleas? || Carlos: Señora, si yo creyese | ser digno que alguna dama | – no digo de mucha fama, | mas por humilde que fuese – || su pensamiento humillase | a ponerlo en mí, yo creo | que entonces mi buen deseo | a su servicio inclinase, || mas dudando, como es justo, | ser de alguna despreciado, | vivo tan desconfiado | que no procuro mi gusto, || que de otra suerte no hay duda | que me fuera fácil cosa | cualquiera impresa amorosa.*

En la materia narrativa italiana, por tanto, el dramaturgo encuentra ya predispuestos todos los elementos para crear la historia de una comedia palatina y en este primer ejercicio transemiótico se limita a seguir el texto de partida aplicando solo las estrategias de traducción que en este caso, más que del español al italiano, llevan de la página impresa al escenario.¹⁰ En efecto, modifica Lope la trama original de manera significativa desde el punto de vista de la técnica escénica, principalmente por lo que se refiere a la importancia en el texto de la comedia de la esposa secreta de Carlos. En efecto, mientras en la novela la amante de Carlos va apareciendo solo a medida que su presencia es necesaria para el desarrollo de las tormentosas relaciones entre el Duque, la Duquesa y el secretario, primero en las palabras de este, luego espía por el duque, en fin en la fiesta

¹⁰ Aunque la cuestión no es baladí, diremos solo de paso que el cotejo textual demuestra cómo Lope disponía del texto original de Bandello (la *novella* no se tradujo al español) para la redacción de esta comedia, una de las compuestas en Alba de Tormes donde el dramaturgo tenía a mano la biblioteca ducal. Seguramente no fue la única ocasión en la que Lope pudo inspirarse directamente en el texto italiano de las *novelle*, aunque en otros casos siguiese el de la traducción junto a otros modelos menos evidentes (cfr. Scammacca del Murgu 2015).

de palacio como interlocutora de la duquesa, en la comedia Leonora, como protagonista, ocupa en seguida un importante espacio propio en la escena, con un monólogo de relieve en el primer acto que sirve para aclarar y explicar para el público la verdadera situación, el matrimonio secreto entre ella, hermana viuda del Duque, y Carlos. Por tanto en la *novella* de Bandello no sabemos nada de los amores de Carlo y la signora de Verziere, se nos pone como lectores en el punto de vista del duque y de la duquesa y con ellos vamos descubriendo la situación afectiva del criado, mientras que en la comedia el público está ya al cabo de la calle desde el verso 256 en el que en un monólogo reflexivo inmediatamente después de que su primera conversación con la duquesa le haya alertado, Carlos declara tener en el alma a Leonora. Esto dejando aparte la situación primigenia puesto que en el original francés del siglo XIII el amor del joven por la sobrina (que no hermana) del de Borgoña se tenía que mantener secreto porque la castellana de Vergy estaba casada con otro; Margarita de Navarra en su *Heptameron* y Bandello tras ella habían omitido cualquier detalle al respecto, dejando que fuese el lector quien imaginase las causas del encarecido secreto de las relaciones de ambos personajes y en cambio Lope vuelve a adecuarse a la axiología del universo de la comedia nueva convirtiendo a su Leonora en viuda y haciendo que la causa del secreto en el que se mantiene su matrimonio con el secretario sea solo la desigualdad social que separa a los cónyuges. Lo cual por otra parte, si se mira a dónde conduce una situación semejante en *El mayordomo de la Duquesa de Amalfi*, está más que justificado.

Además para ilustrar las asechanzas de Casandra contra el secretario, Lope crea *ex novo* algunos personajes y episodios secundarios que dramatizan el desarrollo de la historia propiciando un embrión de acción secundaria; añade por ejemplo un par de pretendientes a la mano de la supuesta viuda, mujer secreta, en realidad, de Carlos; pretendientes a uno de los cuales el mismo marido se ve obligado a ayudar en sus tentativas amorosas para no despertar sospechas en la tópica situación de 'alcahuete de su propio rival' que hemos visto ya en *Si no*. El último añadido de alguna entidad, pero siempre secundario, es el del hijo de Carlos, un pajecillo que en la corte pasa por huérfano, adoptado informalmente por el Duque, al que cuando se descubre ser hijo del secretario perseguido, la cruel duquesa intenta torturar en venganza de su despecho.

En fin Lope modifica completamente el desenlace para convertir en cómico lo que era trágico en la novela, en la que como hemos visto los protagonistas mueren, mientras que en la comedia la pérfida duquesa es descubierta y castigada por su marido, y Carlos y su mujer son restituidos a su honor y él premiado con honras y riquezas que le permiten por fin declararse marido de su mujer.

Será necesario dejar para otra ocasión un estudio de la tipología de novela que Lope prefiere como base para sus adaptaciones dramáticas.

Lo que sí creo que se puede sacar en claro de este rápido cotejo entre dos comedias distantes unos cuarenta años en su escritura es que si bien a Lope no le faltan ya recursos dramáticos tan temprano como en 1590 para adaptar una obra narrativa de una cierta complejidad al escenario, incluso modificando el final, la práctica de la traducción transémica que ejercita con regularidad durante su carrera le otorga una tal soltura en este género de transformaciones, que al final le basta tan poca materia diegética como la contenida en la novela bandelliana de Otón III y su frustrado amorío para construir una obra maestra como *Si no vieran las mujeres*.

Bibliografía

- Carrascón, Guillermo (2016). «Otra vez sobre Lope y Bandello (I)». En: Funes, Leonardo (ed.), *Hispanismos del mundo: Diálogos en (y desde) el Sur*. Anexo digital, Sección II. Buenos Aires: Miño y Dávila, pp. 46-56.
- Carrascón, Guillermo (2015). «Accidenti femminili: la sposa risuscitata». In: Ardissino, Erminia et al. (a cura di), *Raccontare, consolare, curare nella narrativa europea da Boccaccio al Seicento*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, pp. 383-395.
- Flora, Francesco (a cura di) (1966). *Tutte le opere di Matteo Bandello*. 2 vols. Milano: Arnoldo Mondadori.
- Gaspiretti, Antonio (1939). *Las 'Novelas' de Mateo María Bandello como fuentes del teatro de Lope de Vega*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Hernández Valcárcel, Carmen (s.f.). «Presencia del cuento italiano en textos españoles» [en red]. *Master en literatura comparada europea: El cuento europeo y España*. URL <http://www.chvalcarcel.es/MASTER/05%20Italia%20y%20Esp/5.2.htm> (2015-01-07).
- Foulet, Lucien (éd.) (1963). *La Chastelaine de Vergi: Poème du XIII^e siècle, édité par Gaston Raynaud*. 4a ed. Paris: Honoré Champion.
- McGrady, Donald (1985). «Lope de Vega's *El mejor alcalde, el rey*: Its Italian Novella Sources and Its Influence upon Manzoni's *I Promessi Sposi*». *The Modern Language Review*, 80 (3), pp. 604-618.
- Morley, Sylvanus G.; Bruerton, Courtney [1940] (1968). *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. de María Rosa Cartes. Madrid: Gredos.
- Muñoz Sánchez, Juan Ramón (2013). «'Yo he pensado que tienen las comedias los mismos preceptos que las novelas': de Boccaccio a Lope de Vega». En: Colón Calderón, Isabel; González Ramírez, David (eds.), *Estelas del 'Decameron' en Cervantes y la literatura del Siglo de Oro*, núm. monogr., *Analecta Malacitana*, 95, pp. 163-186

- Oleza, Joan (2009). «Trazas, funciones, motivos y casos. Elementos para el análisis del teatro barroco español». En: Blecua, Alberto et al. (eds.), *El teatro del Siglo de Oro: Edición e interpretación*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert; Pamplona: Universidad de Navarra, pp. 321-350.
- Raynaud, Gaston (1892). «La chastelaine de Vergy». *Romania*, 21, pp. 145-193.
- Scammacca del Murgo, Agnese (2015). «Gli amanti di Verona tra Lope de Vega e William Shakespeare». *Artifara*, 15, pp. 185-212.
- Vega, Lope de (1604). «Comedia del perseguido». En: *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio. Recopiladas por Bernardo Grassa*. Zaragoza: Angelo Tavano, ff. 28v-69r.
- Vega, Lope de (1637). «Si no vieran las mujeres». En: *La vega del Parnaso*. Madrid: Imprenta del Reyno, ff. 271v-292v.
- Villarino, Marta (2010). «La renovación dramática de Lope de Vega en *Si no vieran las mujeres*» [en red]. En: Rodríguez Temperley, María Mercedes et al. (eds.), *El hispanismo ante el bicentenario = Actas del IX Congreso Argentino de Hispanistas* (La Plata, 27-30 de abril de 2010). URL http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1184/ev.1184.pdf (2014-06-15).
- Whitehead, Frederick (ed.) (1961). *La Chastelaine de Vergi*. Manchester: Saint Martin's.

