

LAS COMEDIAS BIZANTINAS DE LOPE EN SU CONTEXTO TEATRAL
ESPAÑOL E ITALIANODANIEL FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ (Universitat Autònoma de Barcelona)¹

CITA RECOMENDADA: Daniel Fernández Rodríguez, «Las comedias bizantinas de Lope en su contexto teatral español e italiano», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIII (2017), pp. 229-252.

DOI: <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopevega.198>>

Fecha de recepción: 14 de marzo de 2016

Fecha de aceptación: 1 de mayo de 2016

RESUMEN

En este artículo trato de explicar el nacimiento de las comedias bizantinas de Lope —situadas en el tumultuoso mar Mediterráneo y protagonizadas por cautivos y corsarios, fieles enamorados, moros y cristianos— en su contexto teatral español e italiano. Tras llevar a cabo un análisis de la presencia de sus principales argumentos, temas y motivos en el teatro del siglo XVI en Italia y España, concluyo que los primeros antecedentes teatrales de las comedias bizantinas de Lope aparecen hacia 1580, cuando varios dramaturgos españoles apuestan por romper el modelo clasicista en busca del favor del público. Para ello, acuden a fuentes literarias diversas (novelas y *novelle* bizantinas, romances de cautivos, etc.) y a referentes históricos (los ataques de los corsarios, el cautiverio en África...). Hasta entonces, tanto en el teatro español como en el italiano, las historias de ese tipo se habían limitado a aparecer —salvo contadas excepciones— en los argumentos iniciales o en forma de relato en boca de algún personaje, sin quebrantar así las normas aristotélicas y los usos del teatro clásico. La extrema libertad que implican las comedias bizantinas, y otras muchas obras lopecas, dejó una honda huella en el teatro italiano.

PALABRAS CLAVE: comedias bizantinas; comedia nueva; Lope de Vega; teatro del siglo XVI; generación de los ochenta; *commedia regolare*; comedia erudita; *Commedia dell'arte*.

ABSTRACT

In this paper I will attempt to explain the birth of Lope de Vega's *comedias bizantinas* —located in the tumultuous Mediterranean Sea and starring captives and corsairs, loyal lovers, Christians and Moors— in their Spanish and Italian theatrical contexts. After studying the presence of their main plots, themes and motifs in Spanish and Italian sixteenth-century theatre, I will show that their first theatrical precedents appeared around 1580, when some Spanish playwrights decided to put

1. He podido realizar este artículo gracias a una beca de estancia FPU del Ministerio de Educación en la Università degli Studi di Firenze, bajo la amabilísima tutela de Salomé Vuelta, y a mi participación en el proyecto «Edición y estudio de treinta y seis comedias de Lope de Vega» (FFI2015-66216-P), dirigido por Alberto Blecuá y financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. Agradezco a Salomé Vuelta, Davide Conrieri, Ramón Valdés y Gonzalo Pontón toda su ayuda y sus consejos.

the classical models aside in an attempt to satisfy their audience. In order to do so, they adapted all kinds of literary sources (such as *novelle* and *novelas bizantinas*, romances de *cautivos*, etc.), and also their historical background (corsair attacks, captivity in Africa...). Up until then, both in Spanish and in Italian theatre, such stories were only used —with a few exceptions— in prologues and in inserted stories told by some character, without breaking the Aristotelian rules and in accordance with classical patterns. The extreme freedom involved in the *comedias bizantinas* and many other plays by Lope had a profound influence on Italian theatre.

KEYWORDS: *comedias bizantinas*; *comedia nueva*; Lope de Vega; 16th century theatre; *generación de los ochenta*; *commedia regolare*; *comedia erudita*; *Commedia dell'arte*.

La inmensidad del corpus teatral del Siglo de Oro es abrumadora. No en vano, uno de sus mejores conocedores se ha referido al «ancho mar de la comedia» (Oleza 1991:1). Para salir a flote en el estudio de tantos textos y autores, son muchos los investigadores que, desde hace ya varios años, han tenido a bien acotar las parcelas de la comedia nueva en distintos subgéneros. Solo así es posible hacerse cargo de la extraordinaria variedad de nuestro teatro, y solo así se está en condiciones de interpretar cabalmente una determinada obra.² Por lo que atañe al Fénix de los Ingenios, hoy en día contamos con ARTELOPE, una herramienta imprescindible dirigida por el propio Joan Oleza, que se ha ocupado en diversos trabajos de ofrecer una valiosa clasificación del teatro lopesco.³

Por mi parte, en mi tesis doctoral me ocupé de un conjunto de obras escritas por Lope, que cabría definir como comedias bizantinas.⁴ A mi modo de ver, esta denominación se justifica —sin perjuicio de otras posibles, por supuesto— porque su estructura, temas y motivos se insertan en una tradición literaria cuyos orígenes remotos cabe situar en las novelas griegas de amor y aventuras, encabezadas por las *Etiópicas*, de Heliodoro, y *Leucipa y Clitofonte*, de Aquiles Tacio.⁵ En total, he delimitado un corpus de nueve piezas,⁶ compuestas entre la última década del si-

2. «Hay distintos subgéneros, sometidos a convenciones diversas: la interpretación de una obra habrá de tener en cuenta el peculiar sistema de convenciones que la estructura» (Arellano 1988:28).

3. Remito solo a uno de los más recientes (Oleza 2013).

4. Son los siguientes títulos: *El Grao de Valencia*, *Jorge Toledano*, *Viuda, casada y doncella*, *El Argel fingido*, *Los tres diamantes*, *Los esclavos libres*, *La pobreza estimada*, *La doncella Teodor* y *Virtud, pobreza y mujer*. Algunas de ellas podrían ser definidas como piezas mixtas, a caballo entre el género urbano y el bizantino (*El Argel fingido*, *El Grao de Valencia* y *La pobreza estimada*); nada tiene de extraño, habida cuenta de que en Lope «toda sistematización de su dramaturgia [ha] de tener en cuenta las fórmulas híbridas, las mezclas sorprendentes, los casos excéntricos» (Oleza 1997:xxvi). Fausta Antonucci [2013:156] se ha referido asimismo a los múltiples «ejemplos de hibridación» en relación a los subgéneros dramáticos cultivados por Lope.

5. Julián González-Barrera [2005, 2006 y 2015] se ha valido de este marbete para definir y estudiar *La doncella Teodor*, *Los tres diamantes* y *Viuda, casada y doncella*. Se ha ocupado también de las comedias bizantinas Fernández Rodríguez [2015 y 2015b]. He optado por echar mano del adjetivo *bizantino* debido a su utilidad y a su hondo arraigo en la tradición hispánica, pese a las consabidas incongruencias cronológicas que encierra, aducidas, entre otros, por José B. Torres [2009]. Acerca de la novela bizantina, véanse González Rovira [1996] y Pavel [2005:47-61].

6. Con todo, los límites entre géneros son difusos, por lo que conviene no ser taxativos al respecto. Además, otras comedias lopescas, como por ejemplo *Los Ponces de Barcelona*, *El amigo hasta la*

glo XVI y los primeros quince años del XVII. Pertenecen, por tanto, al periodo de juventud y primera madurez de Lope, unos años en los que el madrileño ensaya diversas fórmulas dramáticas, muchas de las cuales terminará por orillar, como es el caso de las comedias bizantinas.⁷

Estas obras comparten una serie de rasgos característicos que permiten estudiarlas como un subgénero, más o menos homogéneo, dentro de la abigarrada y vastísima producción dramática de Lope. Todas ellas recrean las peripecias que viven unos jóvenes enamorados, las cuales incluyen raptos, cautiverios, separaciones forzadas, naufragios, viajes a tierra de moros, reencuentros y anagnórisis, etc. Por un lado, basan su argumento en un esquema literario antiguo, presente ya en la novela griega y actualizado, entre otras muchas tradiciones, por la novela española del siglo XVI y las *novelle* italianas.⁸ Por otro, exploran un tema de máxima actualidad en la España del Siglo de Oro, y de sumo interés para los asistentes a los corrales: la amenaza de los corsarios turcos y el cautiverio en Berbería.

Mi propósito en estas páginas es indagar acerca de los modelos teatrales en los que pudo basarse Lope para la composición de sus comedias bizantinas;⁹ me centraré sobre todo en dilucidar en qué medida pudieron influir en su gestación la comedia erudita italiana del Quinientos y los repertorios de las compañías transalpinas, y me ocuparé también de señalar sus primeros antecedentes teatrales en España y las circunstancias de su aparición.

muerte, El favor agradecido, El mayorazgo dudoso, La Santa Liga o El tirano castigado, contienen pequeñas tramas y peripecias de corte bizantino, las cuales dan buena cuenta de la hibridez del teatro de Lope y de su afición por esta temática, que incluye en obras de diversa índole. De todo ello me ocupé en mi tesis doctoral, por lo que aquí solo lo apunto de pasada.

7. La carrera dramática de Lope «comienza con una exploración de géneros y subgéneros muy rica, que con el tiempo se irá reduciendo, dejando en vía muerta a toda una serie de opciones que o no volvieron a aparecer o aparecieron testimonialmente (las comedias pastoriles, novelescas y picarescas, los dramas caballerescos)» (Oleza 2013:724). Joan Oleza y, a su zaga, la base de datos ARTE-LOPE, incluyen entre las *novelescas* aquellas que yo denomino *bizantinas*.

8. Lope mismo, huelga decirlo, renovó el género con su gran novela bizantina, *El peregrino en su patria*, escrita por las mismas fechas que varias de estas comedias, con las que lógicamente presenta no pocas similitudes. Aquellas, no obstante, al igual que tantas otras obras teatrales, fueron pergeñadas guiándose exclusivamente por la estela del gusto popular, como reconoce el poeta en su *Arte Nuevo*; muy al contrario, Lope concibió su novela bizantina según unos presupuestos teóricos concretos, basados fundamentalmente en Horacio y en tratadistas italianos —lo ha explicado muy bien Guillermo Serés [2001 y 2013]—, por lo que no me ocuparé de ella en estas páginas. Véase la reciente edición de la misma a cargo de González Barrera [2016].

9. Lo mismo vale decir respecto a diversas comedias que presentan algún que otro elemento bizantino, tales como las referidas en la nota 6.

El tema da para mucho y no dispongo de mucho espacio, así que vayamos al grano: en el ingente corpus de la comedia erudita del Quinientos resulta francamente difícil encontrar tramas similares a las de las comedias bizantinas de Lope. En cambio, una veintena de *novelle* de diversos autores —algunos de los cuales fueron muy leídos en España— se inscriben en la misma tradición que las obras lopescas.¹⁰ Pero el teatro... el teatro es harina de otro costal. Muy al contrario de lo que ocurre con los *novellieri*, a los que tanto deben las comedias bizantinas,¹¹ el teatro italiano del siglo XVI parece rehuir estas tramas tan novelescas y aventureras. Aun así, debió de tener cierta relevancia para el surgimiento de las comedias bizantinas, como enseguida veremos. Pero ¿por qué no es posible encontrar en Italia piezas semejantes a las de Lope?

A mi juicio, las causas principales son el mayor respeto y apego, por parte de los dramaturgos italianos, a las reglas aristotélicas, por un lado, y a los temas heredados del teatro de la Antigüedad, por otro. Una búsqueda en la base de datos ARTELOPE¹² revela que las comedias bizantinas constituyen el subgénero que infringe de un modo más flagrante la unidad de tiempo (sus tramas suelen alargarse durante semanas, meses e incluso años) y uno de los que abarcan una geografía más vasta y variopinta (España, Italia, el mar Mediterráneo, el norte de África...)¹³

Para el escritor italiano era tarea poco menos que revolucionaria trufar una comedia de raptos, cautiverios, viajes, separaciones, fugas, reencuentros, etc. Tejer una acción a base de todos estos motivos implicaba saltarse a la torera no ya las

10. Me limito aquí a remitir a las palabras que a propósito de *El trato de Argel* escribió Jean Canavaggio, quien definió la comedia cervantina como una «actualisation du roman grec» y resaltó la importancia de los *novellieri* italianos: «Actualisation d'autant plus aisée, d'ailleurs, que la transposition *a lo berberisco* représentait elle-même, à la fin du XVI^e siècle, un avatar confirmé des récits byzantins. Bien avant les débuts littéraires de l'auteur du *Don Quichotte*, leur matière avait en effet subi cette métamorphose, à l'initiative de Boccace et des *novellieri* de la Renaissance italienne [...]: rapt de l'héroïne, entreprise amoureuse d'un séducteur musulman, retrouvailles des amants séparés, dénouement heureux à l'initiative du roi d'Alger ou de Tunis. En dépit de variations appréciables dans le détail des actions, ces nouvelles développent un canevas commun» (1977:68). El hispanista francés cita varias novelas de autores muy conocidos, tales como Boccaccio, Giraldo Cinzio y Masuccio Salernitano.

11. Una de ellas, *Virtud, pobreza y mujer*, está basada en una *novella* de Masuccio Salernitano, según descubrió Donald McGrady [2003]. Sobre la influencia de Masuccio en la literatura española del Siglo de Oro, véase Berruezo [2015].

12. Advértase, no obstante, que ARTELOPE no distingue como tales las comedias bizantinas.

13. Sobre el tiempo y el espacio en la comedia nueva, puede consultarse el excelente resumen a cargo de Couderc [2007:260-272].

unidades aristotélicas sino, sobre todo, los usos y costumbres del teatro clásico, modelo indiscutible. Con todo, los dramaturgos italianos recurrieron a menudo a una astucia que, sin atentar un ápice contra la integridad de su propuesta clasicista, les permitió adornar sus comedias con algunos de los ingredientes más repetidos en las bizantinas, valiéndose de un tópico literario añejo y de una realidad cotidiana en la costa mediterránea: me refiero a la inserción, en el argumento inicial o a lo largo de la trama, de breves relatos en los que los dramaturgos, por un instante, podían dar rienda suelta a las aventuras novelescas al uso bizantino. Estos episodios suelen circunscribirse al ámbito del pasado, más o menos remoto, de alguno de los protagonistas, y su inclusión tiene como única finalidad resolver el juego de equívocos y facilitar la sorprendente anagnórisis final que permita deshacer el enredo. Personajes que se reconocen tras años de cautiverio en manos de infieles, amantes que se reencuentran tras haber viajado por tierras extranjeras... Se trata de un truco ya empleado en la comedia clásica, por mucho que la mención a los corsarios turcos renovara la actualidad del tópico a ojos del público italiano: «Inoltre, le scorrerie dei pirati barbareschi, fornivano uno spunto di attualità al tema del rapimento, già ampiamente sfruttato dalla drammaturgia classica tanto greca che latina, per motivare e rendere plausibili gli equivoci, i malintesi, nonché la finale agnizione su cui canonicamente si costruiva la trama della commedia» (Alberti 1995:181).¹⁴ El dato no es baladí, pues el peligro del turco y los corsarios formaba parte de la vida cotidiana en la península itálica, sobre todo en las zonas costeras: «L'inserimento dei Turchi non costituì soltanto un piacevole espediente letterario, ma il riferimento ad una realtà dolorosa che si aggiungeva alle tristi condizioni di tanta parte della società italiana» (Greco 1976:260).

Ahora bien, los temibles corsarios irrumpen de un modo muy distinto en los escenarios y páginas de la comedia erudita y de la comedia nueva. Mientras que en las obras de Lope sus raptos e incursiones tienen lugar en el transcurso de la acción, y muy a menudo se representan ante los ojos del espectador, en la comedia erudita sus correrías y pillajes no suelen ir más allá del ámbito del prólogo o del relato en boca de algún personaje. Y otro tanto cabe decir respecto a otros motivos como el cautiverio en tierra de moros, las fugas, los largos viajes, los naufragios, etc.

14. Este ardid se encuentra asimismo en la comedia humanística del siglo xv (Stäuble 1968:161 y Bracco 2009:675).

Pero hemos avanzado muchos datos y conclusiones; acerquémonos ahora a los textos y examinémoslos detenidamente, único modo de saber si pisamos sobre seguro y andamos en lo cierto.

Relatos como los descritos se encuentran ya en los primeros pasos de la andadura de la *commedia regolare*, así como en las diversas cortes y núcleos culturales de Italia (Ferrara, Florencia, Roma, Venecia, etc.). Una de las piezas más tempranas en esbozar este recurso es *I suppositi*, de Ariosto, que, como es sabido, se representó en Valladolid en 1548 con motivo de las bodas entre la infanta doña María de Austria y el archiduque Maximiliano, y dio pie a una traducción al latín por parte de Juan Pérez *Petreyo*, realizada hacia 1540 y publicada en 1574.¹⁵ La anagnórisis final solo tiene lugar una vez se desvela el pasado de Dulippo, raptado por los turcos y criado lejos de su familia.

La Academia de los Intronati, en Siena, privilegió las tramas novelescas en las que se ponía a prueba la fidelidad de los amantes separados hasta la providencial anagnórisis (Padoan 1996:129). En varias de las obras representadas en el seno de dicha academia se intercalan relatos sumamente similares, pese a su concisión, a las tramas de las comedias bizantinas.¹⁶

Un buen ejemplo es *L'amor costante*, de Alessandro Piccolomini, escrita en 1536 —a finales de abril de ese mismo año se representó en Siena ante Carlos V— y publicada por vez primera en Venecia en 1540-1541. La obra fue muy divulgada en

15. Véanse Cortijo Ocaña [2001] y Gago Saldaña [2012].

16. A propósito de la *Aurelia*, obra anónima de los Intronati compuesta en 1532, inédita hasta la edición a cargo de Celse-Blanc [1981], varios estudiosos han destacado la importancia de los relatos novelescos, en los que el autor evoca los motivos más típicos de la tradición bizantina: «La struttura tende perciò a fondarsi sul monologo, vero e proprio o pronunciato in presenza d'altri, e solo a tratti si fa drammatica, cioè dialogica [...]. Questo carattere più narrativo che drammatico è accentuato dall'inserzione di episodi di gusto tipicamente romanzesco, secondo la tecnica del *flash back*, che frappongono pause nel ritmo dell'azione e ne rallentano la risoluzione. Così la vicenda di Aurelia, che solo fugacemente appare sulla scena, viene ricostruita, come in un *collage*, attraverso il monologo iniziale di Locasta, il dialogo di Pierfrancesco e Cristofano, e di questo con la vecchia nutrice nel quinto atto» (Romano 1976:74); «L'action de l'*Aurelia*, comme celle des comédies des académiciens [los Intronati], relève de l'affabulation romanesque qui, empruntant aux sources latines et à la tradition des conteurs, place les personnages au centre d'aventures échevelées: voyages en terre lointaine, rapt, enlèvements, emprisonnements, naufrages, bouleversements politiques... Mais le décor unique construit sur la scène impose aux auteurs de respecter l'unité de lieu, les contraignant par là même à situer la plupart de ces épisodes avant le lever du rideau et donc à les raconter dans d'interminables scènes d'exposition. L'*Aurelia* n'échappe pas à cette nécessité, qui s'ouvre par le long monologue de Locasta, une des solutions les plus contestables que l'on puisse apporter au problème de l'exposition» (Celse-Blanc 1981:30).

Italia, como lo prueban las catorce ediciones aparecidas hasta 1611.¹⁷ En el prólogo, el propio Prólogo, convertido en personaje, narra los infortunios de Ferrante y Ginebra a un español, que va repitiendo en castellano cuanto le cuenta su compañero. Las aventuras de esta pareja de enamorados son idénticas a las que se desarrollan extensamente en varias *novelle* italianas, pero también en las comedias bizantinas, que despliegan sobre el escenario lo que aquí no es sino una breve narración de unos hechos acontecidos en el pasado. Tras el prólogo, la acción de *L'amor costante* se desarrolla en Pisa y es de carácter urbano.¹⁸

PROLOGO Così sta. Or Ginevra, rimanendo in Castiglia in custodia del zio, quando fu di tredici anni, s'innamorò d'un Ferrante di Selvaggio, ed ei di lei; e, non la potendo ottenere da messer Consalvo per moglie, si sponsoron di secreto; e, entrati in una barchetta, drizzorno, fuggendo, le vele verso Italia. Come forno ne' nostri mari, si diedero in certe fuste di mori e forno fatti prigionieri. Ma Ginevra, poco di poi, fu riscattata per forza da certi gigliesi i quali la donorno a questo Guglielmo, come loro amicissimo; che già v'ho detto che gli è suo padre: e con esso, non conoscendosi, s'è vissuta e si vive. Ed ella, come fu prigioniera, si fe' subitamente chiamar Lucrezia da Valenzia per le ragioni che da lei intenderete.

SPAGNUOLO Escucheme Vuestra Merced: veamos si entiendo. Ginevra, de trece años se enamoró en Castilla de Ferrante de Selvaio y el d'ella assí mismo. Y, por que mi-cer Gonzalvo no quiso iuntarlos en matrimonio, se desposaron secretamente y huieron de Castilla por mar. Mas Ginevra fue despues rescatada por fuerza de algunos ingleses los quales la dieron graciosamente á este Guilermo suyo amigo muy grande y padre tan bien de la donzella. Y ansí con el ha vivido y vive agora, no conociendose, por que, como fue presa de moros, se hazia llamar Lucrecia de Valencia. Haveis dicho assí?

17. Estos datos proceden de Newbiggin [1990:1-8]. La obra, por cierto, se encontraba en la biblioteca de Felipe IV (Díez Borque 2009:235).

18. Radcliff-Umsted señaló el parentesco del prólogo de *L'amor costante*, en el que se acumulan las peripecias bizantinas, con la *novella* italiana, mientras que la acción de la comedia se atiene a las unidades de tiempo y de lugar y a la ambientación urbana: «The flight of two lovers from Spain, their imprisonment by the Turks, their separation, their assumption of false identities—all this material is perfect for a narrative genre like the novella. Boccaccio would have had no difficulty in arranging the various elements, developing them with no limits of space and time. But this comedy obeys the unities of time and place; the scene is always the street in Pisa. Many actions are squeezed into a twenty-four-hour period. [...] One of the devices used to bring together the parts of the plot is the prologue» (Radcliff-Umstead 1969:201-202).

PROLOGO Benissimo. Ma Ferrante, che ebbe peggior sorte, fu venduto in Tunis a un gentiluomo: el quale, fra altri schiavi che tenea, v'avea ancora un Pavol Valori fiorentino col quale Ferrante prese stretta amicizia. Stette schiavo fino alla presa di Tunis, l'anno passato, dove, insieme con molte migliaia di schiavi fu liberato e da Pavolo menato in Firenze e datoli luógo ne la guardia.

SPAGNUOLO No mas. Ferrante fue vendido en Tunez y ansí con uno sclavo florentino tomó amistad; y, despues que fue preso Tunez y dada libertad á todos los esclavos el con el florentino se fueron á Florencia; y alli tomó lugar en la guardia.¹⁹

Esta misma estrategia es la que se sigue incluso en una comedia como *Gli Straccioni*, de Annibal Caro. La obra, compuesta en 1543 y publicada en 1582, está basada nada menos que en *Leucipa y Clitofonte*, de Aquiles Tacio. Pero toda la acción tiene lugar en Roma, pues Caro se ha basado exclusivamente en los episodios más urbanos de *Leucipa y Clitofonte*, y ha reservado las aventuras y peripecias (que han tenido lugar antes del inicio de la obra) para su inclusión en relatos en boca de varios personajes.²⁰

Otro tanto ocurre en la comedia escrita en dialecto. En los dos primeros actos de la *Piovana*, de Ruzante, «rifacimento in dialetto pavano del *Rudens*» plautino (Padoan 1994:290), se alude asimismo a las aventuras acaecidas antes del comienzo de la acción dramática, que incluyen viajes, raptos y separaciones.²¹ En el segundo acto, de hecho, varios personajes aparecen en escena tras haber padecido un naufragio, del que el espectador solo tiene noticia mediante los comentarios de los protagonistas, pero todo el desarrollo dramático es de carácter urbano.

En la segunda mitad del siglo se puede hablar de una relativa homogeneidad entre los diversos centros italianos, gracias entre otras cosas a la difusión de la imprenta, a la proliferación de las academias y, sobre todo, a los intensos intercambios culturales entre los distintos rincones de Italia (Padoan 1996:159). Muchos dramaturgos siguen incorporando este tipo de relatos bizantinos, que permiten satisfacer el gusto del público sin por ello quebrantar las leyes de la comedia. Pero resulta muy difícil dar con tramas equiparables a las de las comedias bizantinas.

19. Alessandro Piccolomini, *L'amor costante*, pp. 4-5.

20. Sobre *Gli Straccioni*, véase Geddes da Filicaia [2009].

21. Lo mismo vale decir respecto a *Il roffiano*, traducción de la *Piovana* al toscano realizada por Lodovico Dolce y publicada en 1552 (Padoan 1994:289-297).

Es cierto que el cautiverio es el tema central de una bien conocida obra de Plauto, *Los cautivos*. Pero no lo es menos que este modelo, al igual que sus imitaciones italianas,²² presenta una acción estrictamente urbana, en la que unos esclavos pugnan por conseguir su liberación. Pese a compartir el tema del cautiverio, tampoco la estela de *Los cautivos* resulta, pues, muy fructífera para nuestros propósitos.

Pero toda norma tiene su excepción. Se trata de *La turca*, una comedia de Giambattista Della Porta (1535-1615), publicada en 1606. Su fecha de composición es incierta, por mucho que tradicionalmente se haya aceptado el año de 1572, que Giorgio Padoan [1994:305] desestimó con argumentos convincentes. No he podido dar con otra pieza italiana anterior a la eclosión de Lope —con todas las reservas respecto a la fecha de redacción de *La turca*— cuya trama guarde analogías más estrechas con las comedias bizantinas. Su argumento gira en torno a las correrías de los corsarios turcos en la isla de Lesina: la incursión de los piratas en escena se cuenta justamente entre sus principales novedades respecto a la *commedia regolare*.²³ La amenaza del turco, los reveses de fortuna y las peripecias de los cautivos ya no son meros elementos ornamentales, sino que «tutta la commedia nelle strutture e nell'intreccio si svolge sul tema dei Turchi» (Greco 1976:260). Como en las comedias lopescas, el cautiverio se erige en el principal obstáculo para que los jóvenes enamorados puedan estar juntos. Corsarios de carne y hueso se mezclan y confunden con turcos fingidos, circunstancia que dota a la pieza de no poca comicidad, la cual constituye una suerte de catarsis para las poblaciones asediadas por los turcos.²⁴ La obra termina con agniciones, reencuentros y un *lieto fine* amoroso.

22. Pienso, por ejemplo, en *I Prigioni di Plauto tradotti da l'Intronati di Siena*, editada por Nerida Newbiggin [2006]. Algo más cerca de las comedias bizantinas lopescas se encuentra *La Malandrina* (publicada en 1587), de Francesco Loredan, que combina las resonancias de *Los cautivos* con un leve trasfondo amoroso, pero sin apartarse nunca de la ambientación urbana. Es una comedia muy poco conocida; puede leerse un resumen en Mango [1966:230].

23. «La *Turca* resta opera rilevante per le molte cose che ci dice e che ci dà, dal ricamo di maldicenze sui vecchi in uzzolo d'amore al patetico notturno degli innamorati, dall'affabulare dei mariti sulla malagrazia delle mogli all'irrompere di gruppi corsari fra un balenare di turbanti e scimitarre: cose che non si erano mai viste in scena con tanta vigoria di movimento» (Sirri 1985:29). En la elección del tema de los corsarios, pudo pesar en Della Porta la tradición de los *novellieri*; no en vano el dramaturgo «fu rappresentativo del gusto del tardo Cinquecento per la più viva accentuazione degli elementi sentimentali e romanzeschi, e per l'arditezza con la quale li mescolò a quelli comici» (Bonora 2001:381).

24. «Sta di fatto che l'approccio ad una materia potenzialmente così insidiosa come quella trattata ne "La Turca" [...] trasfigura immediatamente in pretesto teatrale per un intreccio che perde

Basándose en la fecha de composición de 1572, Frederick De Armas ha señalado que *La turca* pudo estar en la génesis de las comedias de cautivos de Miguel de Cervantes, que habría tenido ocasión de conocerla durante su estancia en Italia por esos mismos años: «His dramatic work could have impacted Cervantes and led him to try his hand at drama during the following decade. Della Porta's *Turca*, like several of Cervantes' plays, focuses on the Islamic corsairs of the Mediterranean and their abduction of Europeans to Algiers» (2006:17). Nada sabemos, por otra parte, acerca de la repercusión de *La turca* en España. Su difusión impresa, a partir de 1606, debió de ser escasa, a juzgar por la ausencia de ejemplares localizados en las bibliotecas españolas. El único indicio que he podido hallar es la mención a una tal *Comedia del Porta*, que se encontraba en la biblioteca de Felipe IV (Díez Borque 2009:235), sin que se especifique de cuál de sus obras —quizá más de una veintena— se trata. Muy poca cosa, a decir verdad. Acaso *La turca* pudo ser llevada a las tablas, en parte o en su integridad, por alguna compañía italiana afincada en España.²⁵

Como es sabido, en los años setenta llegan los primeros cómicos procedentes de Italia.²⁶ En sus repertorios figuraban a buen seguro representaciones en las que, al modo de las comedias eruditas, se incluían asimismo relatos novelescos al uso bizantino que permitieran generar equívocos y anagnórisis. Con todo, no resulta fácil hacerse cargo de su presencia mediante la lectura del *zibaldone* de Stefanello Bottarga, descubierto y estudiado por María del Valle Ojeda Calvo [2007]. Los *canovacci* de este *zibaldone* son extremadamente esquemáticos, como es de rigor en un arte, el de los cómicos italianos, profundamente enraizado en las dotes de la improvisación (con todos los matices respecto a la técnica empleada). Estos *canovacci* se limitan a esbozar someramente el desarrollo de la trama, y no acostumbran a demorarse en puntualizar los parlamentos y antecedentes de la acción dramática. En cambio, en la colección de cincuenta *scenari* titulada *Il teatro delle favole rappresentative*, de Flaminio Scala, publicada en 1611 —fecha, es cierto, algo tardía para nuestros intereses—, encontramos varios *canovacci* en los que se intercalan histo-

quasi del tutto, se non a tratti, la possibile drammaticità dell'assunto a favore di uno straordinario gioco scenico» (Morassi 1988:7-8).

25. Anna Giordano Gramegna [2002:164] refiere la puesta en escena en Italia de varias comedias de Della Porta por parte de actores profesionales.

26. Sobre la presencia de las compañías italianas en España, remito a Mazzocchi [2003] y Ojeda Calvo [2007:I, 57-94].

rias como las que nos interesan, tanto en el argumento inicial como en boca de varios personajes.²⁷ Y es que la colección de Flaminio Scala, pensada para su publicación, esto es, para la lectura detenida en el silencio de los aposentos, imita los modos de la comedia erudita, y aun de la novela.²⁸ En cualquier caso, ya se ha dicho, lo más probable es que varias de las comedias de las compañías italianas que entreuvieron al público de los corrales presentaran asimismo relatos como los que venimos examinando. De hecho, no cabe descartar que los cómicos *dell'Arte* representaran en alguna ocasión obras similares a las bizantinas, en vista de que sus espectáculos incluían adaptaciones de comedias (¿se contó entre ellas *La turca*, o alguna otra similar?) y —más interesante aún— de novelas italianas, algunas de las cuales, como decía, presentan argumentos análogos a los de las comedias bizantinas.

En España, hasta los años setenta y ochenta el panorama teatral respecto de la materia que aquí nos interesa no guarda diferencias reseñables con lo que ocurre en las cortes italianas. No he podido recabar pruebas de que existieran comedias similares a las bizantinas de Lope anteriores al nacimiento de la comedia nueva. Si no existieron, pudo ser porque, al igual que en Italia, no se daban aún las circunstancias para transgredir las normas heredadas de la tradición clásica (e italiana, en este caso), y la materia bizantina tampoco encajaba en otro tipo de representaciones teatrales (pastoriles,²⁹ religiosas...).

Se hallan relatos de este tipo en piezas de inspiración clásica e italiana, insertos en el argumento inicial o en boca de algún personaje. Ofrezco un par de ejemplos, el primero de los cuales pertenece a la práctica escénica popular.³⁰ Se trata de

27. Véanse los titulados *Li duo vecchi gemelli*, *La fortuna di Flavio*, *Il capitano*, *Il finto cieco*, *La pazzia d'Isabella* e *Isabella astrologa* (que pueden leerse en la edición de Marotti 1976); este último *scenari*, de hecho, no solo se asemeja a las comedias bizantinas en el argumento inicial, sino también en varios pormenores de la acción. Sito Alba [1983:346] adujo *scenari* de este tipo como posibles fuentes de inspiración para *El trato de Argel* de Cervantes.

28. Haciéndose eco de testimonios antiguos, Piermario Vescovo [2013:103] ha recordado recientemente que, si bien los textos de Scala suelen denominarse *scenari* o *canovacci*, lo cierto es que su precisión y detallismo no son propios de materiales empleados para la puesta en escena.

29. Muy otro es el caso de la novela pastoril, en la que sí se insertaron historias de corte bizantino (García López 2013:318). La más célebre, narrada en *La Galatea*, es la de Timbrio y Silerio, adaptación del cuento de *Los dos amigos* en la que Cervantes introduce diversas peripecias por el Mediterráneo y en la que «resultan visibles sus conexiones con la novela griega» (Montero 2014:628). Analiza detenidamente este episodio Muñoz Sánchez [2003].

30. Oleza [2013b] ha examinado las diferentes prácticas escénicas que convergen en la Comedia Nueva.

la comedia *Armelina*, de Lope de Rueda, impresa en *Las cuatro comedias y dos coloquios pastoriles* (Valencia, Joan Timoneda, 1567):

A Viana, un deudo y muy acostado suyo le quitó una hija que tenía, dicha Florentina, a respecto que la tractaba muy mal su madrastra, y por su desdicha fue captivado de moros y la niña vendida por esclava a un hermano d'este Pascual Crespo, el herrero, que entonces por la mar mercadeaba, y al punto de su muerte, por el amor que le tenía, la dexó libre y con harto dote con que el herrero la casasse.³¹

El otro ejemplo se halla en *Los Menennos*, adaptación de la comedia plautina *Menaechmi* a cargo de Joan Timoneda. La obra del valenciano, representante de una «dramaturgia burguesa» (Diago 1984:346) y de una «comedia erudita “a la italiana”» (Oleza 2013b:74), vio la luz en el volumen titulado *Las tres comedias* (Valencia, 1559):

GINEBRO Vino a caso que, siendo estos dos hermanos de edad de quinze años, cargó el padre una nave de muchas mercaderías para Levante, y, llevando consigo uno de sus hijos, llamado Menenno, se partió, dexando el otro con su madre Claudia.

CLÍMACO Siendo embarcado, fuele la fortuna tan contraria que tres días y tres noches corrió por la tempestuosa mar sin saber a dónde ivan, y a la fin vino a dar en una peña de la isla Conejera, a donde todos perescieron, ecepto el hijo Menenno, el cual, abraçado con una tabla, vino a tomar tierra en el cabo de Cullera.

CLAUDINO El desdichado mancebo vínosse a Valencia, a donde assentó por criado de Casandro, mercader de mucho trato y biudo, el cual, teniendo no más de una hija, a cabo de tiempo la casó con él en pago de sus buenos servicios.³²

Estos relatos, situados en sendos introitos y retomados más tarde por varios personajes, desarrollan un motivo típico de la comedia erudita italiana y de la comedia clásica: la pérdida de un hijo en tierna edad y el reencuentro y reconocimiento tras años de separación (Sepúlveda 2000:191). El tópico se actualiza mediante las alusiones a los corsarios moros y a la geografía española, y la inclusión de aventuras por el Mediterráneo.

31. Lope de Rueda, *Comedia llamada Armelina*, p. 131.

32. Cito por la edición digital a cargo de Manuel V. Diago reseñada en la bibliografía.

En ambos relatos se esboza tímidamente una temática que en otros géneros, como la novela bizantina (*Clareo y Florisea*, de Alonso Núñez de Reinoso, y la *Selva de aventuras*, de Jerónimo de Contreras), los romances de cautivos, las primeras colecciones de novelas cortas italianizantes (Pedro de Salazar, Joan Timoneda), las relaciones de sucesos o diversas historias insertas en novelas largas, empieza a entretener e interesar a los lectores españoles. El público teatral que se había ido gestando en España, al calor de prácticas escénicas y espectáculos dramáticos de diversa índole, estaba acostumbrado a las historias de ese tipo, tanto cuando escuchaba o leía una novela, romance o suceso como, en menor medida, y parece que solo en forma de muy breves relatos, cuando asistía a una representación. Debían de resultar la mar de atractivas, no solo por su condición aventurera y por apelar a la amenaza omnipresente de los turcos, sino también porque añadían variedad a los espectáculos teatrales y constituían momentos de remanso narrativo respecto a la acción dramática (y, por cierto, no estará de más recordar que también en las comedias bizantinas se echa mano de ellas). En este sentido, estos relatos podían desarrollar una función análoga a la de las relaciones en romance en la comedia nueva. Pero seguimos sin encontrar antecedentes claros de las comedias bizantinas.

Todo cambia en torno a 1580, fecha en la que últimamente suele situarse el punto de partida de la comedia nueva (Pontón 2013:516), marcado por la creciente demanda del público, la proliferación de compañías teatrales, la construcción de lugares fijos para la puesta en escena y la especialización de las labores de creación, dirección y representación de las obras. Para nuestros propósitos, es muy relevante una observación de Gonzalo Pontón [2013:630], que ha resaltado la «marcada vitalidad escénica» de un variado conjunto de comedias escritas entre los años setenta y ochenta, uno de cuyos rasgos compartidos consiste en que «los hechos principales ya no se refieren, sino que ocurren sobre las tablas, por más que perduren los parlamentos de alta carga retórica». En esos años, un buen número de escritores y humanistas decidió dar un paso más y empezó a componer comedias guiándose por las preferencias literarias y los intereses del incipiente público de los corrales, y no por los usos y costumbres de los clásicos, pero sin olvidar nunca la imprescindible utilidad moral.³³ Esa voluntad de dignificar el teatro y deshacerse de la herencia

33. Si bien su propuesta dramática es ciertamente heterogénea, todos ellos «comparten las líneas fundamentales de una nueva concepción del teatro basada en la recuperación de la dignificación del mismo por la utilidad moral, aunque con un alejamiento de los rígidos preceptos clasicistas

clasicista a favor del gusto de sus ávidos espectadores, senda que recorrerá asimismo nuestro Lope, les lleva a romper las unidades de tiempo y lugar, y a basarse en fuentes de todo tipo, incluidas también la novela bizantina, las novelas italianas o los relatos de cautivos. El universo literario heredero en última instancia —directa o indirectamente— de la novela griega, así como la realidad social del cautiverio y el curso mediterráneo, les venían como anillo al dedo para colmar las expectativas del público y, al mismo tiempo, incidir en la utilidad moral del teatro. No en vano la novela griega era un género asociado al *docere* no menos que al *delectare*, y como tal fue saludado por humanistas y erasmistas (González Rovira 1996:13-19). Toda su descendencia literaria, incluso la que *a priori* estaba más libre de ataduras morales (la *novella* de tipo griego, por ejemplo), se afanaba también en pintar la lealtad ejemplar de los enamorados o la concordia entre personas de distinta religión, aspectos presentes ya en Heliodoro, así como la resistencia a renegar por parte de los cautivos. Todo ello entroncaba a la perfección con la sensibilidad y la moral de la época de mayor apogeo del curso mediterráneo, que se iniciaba justamente en 1581 tras la firma de la tregua entre España y el Imperio otomano, tregua que «aprirà le porte del Mediterraneo al dominio della corsa e della pirateria» (Fiume 2009:3).³⁴ Así fue como, por primera vez, se llevaron a las tablas de los corrales las historias de fieles enamorados, ingeniosos cautivos, audaces corsarios... Al fin y al cabo, los españoles que asistían a los espectáculos teatrales eran también lectores de novelas, aficionados a los romances de cautivos (que, no por casualidad, florecieron también en la década de los ochenta) y, no lo olvidemos, católicos convencidos y temerosos de los turcos.

Según mis investigaciones, en suma, entre la producción de estos escritores se cuentan los primeros antecedentes teatrales de las comedias bizantinas de Lope. Me refiero a obras e ingenios como *El degollado*, de Juan de la Cueva, *El trato de Argel*, de Cervantes, *Miseno*, de Loyola (fuente de una de las comedias bizantinas de Lope, *La pobreza estimada*),³⁵ *Los cautivos* y, algo más tardías, *La española* y *El*

en nombre de la modernidad, a la vez que con una gran atención al gusto del público» (Ojeda Calvo 2013:649-650).

34. Por otra parte, los históricos enfrentamientos y la posterior convivencia en tierras españolas entre moros y cristianos —al igual que sus diversas expresiones literarias— allanaron sin duda el camino para el surgimiento de comedias como las descritas en estas páginas.

35. Véase Fernández Rodríguez [2013].

amigo enemigo, ambas de Cepeda, un dramaturgo de éxito a finales del siglo xvi.³⁶ Son, todas ellas, buenos ejemplos de una nueva propuesta dramática. La libertad creativa y el ensanchamiento de miras de estos poetas les permiten componer piezas en las que los raptos, el cautiverio, los viajes, las fugas o las largas separaciones constituyen el esqueleto de la trama, y no meros adornos para facilitar la agnición final, al contrario de lo que venía siendo habitual en el teatro italiano y español. Lope se acogerá a esta audaz —y heterogénea, eso sí— apuesta dramática de la generación de los ochenta para llenar los corrales con piezas como *El Grao de Valencia*, *Viuda, casada y doncella*, *Los esclavos libres* o *La doncella Teodor*. Y algo tendría que ver también su estancia a partir de 1589 en Valencia, ciudad que padecía «the greatest vulnerability to corsair attack» (Friedman 1983:11), y en la que transcurre gran parte de las comedias bizantinas.

Llegados a este punto, creo muy oportuno detenerme a comentar brevemente la carta anónima «A' cortesi lettori», proemio del *Trionfo di David*, comedia del florentino Iacopo Cicognini impresa en 1633.³⁷ Se trata de un texto bien conocido, pero creo que su recuerdo es pertinente. El autor defiende la necesidad de romper con la unidad de tiempo, alargando la acción dramática durante meses y años, so pretexto de adaptarse así al gusto del público. Lo curioso del caso es que asegura obedecer al consejo de Lope, con quien supuestamente se habría carteadado:³⁸

Avrebbe volsuto l'Autore [Iacopo Cicognini] terminare questa rappresentazione nella vittoria di David contro Golia senza proseguire l'istoria e abbracciare la seconda vittoria contro i Filistei, attesa la distanza del tempo, che non dovrebbe eccedere un giro di sole, al che in tutte le sue opere ha auto il Dottor Cicognini grandissima avvertenza, per non uscire dal verisimile; ma omettendosi il secondo trionfo, bisognava anco lasciare le nozze di David con Micol, che era tutto il complimento dell'opera e l'intenzione dell'Autore, al quale (per conseguire il suo fine) convenne rappresentare l'una e l'altra vittoria, imitando le rappresentazioni spagnuole e quelle in specie del Signor D. Lopes [sic] de Vega, il quale fin con lettera aveva consigliato e pregato l'Autore, per

36. Defiendo la autoría común de *La española*, *El amigo enemigo* y *Los enredos de Martín*, la otra comedia conocida de Cepeda, en Fernández Rodríguez [en prensa]. Acerca de este dramaturgo, resultan imprescindibles los trabajos de Arata [1991] y Ojeda Calvo [2015].

37. Véase Profeti [2010:58-59].

38. Al igual que Maria Grazia Profeti [1996:25], tengo para mí que la alusión a este supuesto intercambio epistolar, muy dudoso, obedece más bien a una estrategia de publicidad y al prurito de acudir a una *auctoritas* como Lope.

fama da lui conosciuto, ad avvezzarsi a passare il giro delle 24 ore, e far prova del diletto che porta seco il rappresentare azioni che passino lo spazio di un giorno, ma anco di molti mesi e anni, acciò si goda degli accidenti dell'istoria, non solo con la narrativa dell'antefatto, ma con il dimostrare l'istesse azioni in vari tempi seguite. Si attenne l'Autore al consiglio del Vega.³⁹

En la Italia del Seiscientos, en la que tanto se imita el teatro español, es común encontrar observaciones de este tipo.⁴⁰ La comedia española, con Lope a la cabeza, se asocia indisolublemente a la superación de las llamadas reglas aristotélicas, entre otras cosas. Pero lo que me interesa en particular de la carta «A' cortesi lettori» es que su autor se hace cargo de lo que venimos examinando aquí: en la «narrativa dell'antefatto», es decir, en los relatos que anteceden a la acción de la obra, es habitual encontrar historias que abarcan meses y años (y también, cabría añadir pensando en algunas de las que hemos comentado, diferentes países y regiones), pero no en la acción dramática propiamente dicha. A la zaga de Lope, el anónimo autor apuesta por «dimostrare l'istesse azioni in vari tempi seguite», esto es, a ojos del espectador. Justamente, las comedias bizantinas constituyen, quizá, el subgénero dramático que refleja de un modo más claro ese trasvase histórico de la *narrativa dell'antefatto* a la acción de la obra, por emplear los términos del autor de la carta «A' cortesi lettori».

En lo que atañe al nacimiento de las comedias bizantinas, es difícil calibrar hasta qué punto la comedia nueva pudo recibir el influjo —que debió de existir, pero sumado a otros muchos factores— del teatro italiano. El uso tan restringido de la temática bizantina en la *commedia regolare* y, presumiblemente, también en la *commedia dell'Arte* nos lleva a suponer que ese influjo debió de consistir más bien en el uso momentáneo de las historias de tipo bizantino sobre las tablas (en los prólogos, en breves relatos en boca de algún personaje), y no tanto en la práctica de componer comedias basadas en esos materiales. (Ni que decir tiene que en estas páginas me centro en aquellos aspectos distintivos de las comedias bizantinas fren-

39. Cito por Profeti [2010:59].

40. Para la influencia del teatro español, y de Lope en particular, en el Seiscientos italiano, remito a algunos de los trabajos más recientes al respecto, en los que el lector encontrará toda la bibliografía oportuna: Profeti [2010], Vuelta García [2012], Tedesco [2012], Michelassi y Vuelta García [2013], Profeti [2013], Antonucci [2014], Trambaioli [en línea], Antonucci y Tedesco [en prensa] y el anejo de la revista *Criticón* correspondiente al año 2016 [en prensa].

te a otros subgéneros cómicos, y solo en esa medida valoro el peso de una u otra tradición en su génesis, por lo que no contemplo aquí la innegable influencia, en líneas más generales, del teatro italiano, tanto impreso como representado, en la gestación de la comedia nueva, o del teatro español anterior a los años ochenta.) En cambio, la comedia italiana del siglo XVII tuvo en la libertad creativa de Lope un modelo indiscutible. Podría ello ser otra prueba, indirecta, o cuando menos un indicio, acerca de la falta de una tradición propia equiparable a las comedias bizantinas lopescas.

Siguiendo la senda desbrozada por los dramaturgos de la generación de los ochenta, en sus comedias bizantinas Lope lleva a las tablas historias de amantes, cautivos, corsarios, raptos y naufragios, las cuales, hasta entonces, tanto en el teatro italiano como en el español, se habían limitado a aparecer —con poquísimas excepciones— en los prólogos y en relatos intercalados. A su vez, el teatro italiano del Seiscientos tendrá en Lope y en la comedia española el mejor aval para transgredir radicalmente las unidades aristotélicas y representar en los escenarios esas mismas historias de amantes, cautivos, corsarios, raptos y naufragios, entre otras muchas novedades argumentales y temáticas exploradas por el teatro español e italiano.⁴¹ Como los corsarios y piratas, la literatura y el teatro surcaban el Mediterráneo a fin de cautivar a un nuevo público.

41. Véanse al respecto, a modo de ejemplo, las obras que analiza Moretti [2011]. Agradezco al autor su diligencia y amabilidad al responder a mis consultas.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, Maria, *Presenze "turchesche" nello spettacolo fiorentino fra Cinque e Seicento*, tesi di dottorato in Storia dello Spettacolo, VII ciclo, coordinatore Prof. S. Ferrone, Università degli Studi di Firenze, 1995.
- ANTONUCCI, Fausta, «Algunos ejemplos de hibridación genérica en el teatro de Lope: reflexiones al hilo de unas búsquedas en la base de datos Artelope», *Teatro de palabras*, VII (2013), pp. 141-158.
- ANTONUCCI, Fausta, «¿Qué Lope se conocía en la Italia del siglo XVII?», *Criticón*, CXXII (2014), pp. 83-96.
- ANTONUCCI, Fausta y Anna TEDESCO, *La commedia nuova spagnola e le scene italiane nel Seicento. Trame, drammaturgie, contesti a confronto*, en prensa.
- ARATA, Stefano, «Loyola y Cepeda: dos dramaturgos del Siglo de Oro en la Biblioteca de Palacio», *Manuscr. CaO*, IV (1991), pp. 3-15.
- ARELLANO, Ignacio, «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos de teatro clásico*, I (1988), pp. 27-49.
- BERRUEZO SÁNCHEZ, Diana, «*Il Novellino*» de Masuccio Salernitano y su influencia en la literatura española de la Edad de Oro, Academia del Hispanismo, Vigo, 2015.
- BONORA, Ettore, «La commedia letteraria», en *Storia della Letteratura italiana. Il Cinquecento*, dir. N. Sapegno, Garzanti, Milán, 2001, pp. 352-381.
- BRACCO, Chiara, «*La stiava (La schiava)* di Giovanni Maria Cecchi», *Maia. Rivista di letterature classiche*, LXI 3 (2009), pp. 667-676.
- CANAVAGGIO, Jean, *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, Presses Universitaires de France, París, 1977.
- CELSE-BLANC, Mireille, ed., *Aurelia (Comédie anonyme du XVI^e siècle)*, Université de la Sorbonne Nouvelle, París, 1981.
- CORTIJO OCAÑA, Antonio, *Teatro latino escolar: «Suppositi – Los supuestos» de Juan Pérez «Petreyo» (Ca. 1540)*, Ediciones de la Universidad de Navarra, Pamplona, 2001.
- COUDERC, Christophe, *Le Théâtre espagnol du siècle d'Or (1580-1680)*, Quadrige-PUF, París, 2007.
- Criticón* (2016), en prensa.
- DE ARMAS, Frederick A., *Quixotic Frescoes: Cervantes and Italian Renaissance Art*, University of Toronto Press, Toronto, 2006.

- DIAGO, Manuel V., «La práctica escénica populista en Valencia», en *Teatros y prácticas escénicas*, ed. J. Oleza, Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 1984, I, pp. 329-353.
- DÍEZ BORQUE, José María, «Libros de teatro en bibliotecas particulares del siglo XVII (1600-1650)», en *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, coords. J. Álvarez Barrientos, Ó. Cornago Bernal, A. Madroñal Durán y C. Menéndez-Onrubia, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2009, pp. 225-236.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, «La *Comedia de Miseno*, fuente de *La pobreza estimada*: de don Juan Manuel y Loyola a Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XIX (2013), pp. 1-31.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, «Las técnicas y artificios de la novela griega y las comedias bizantinas de Lope», en «*Venia docendi*». *Actas del IV Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2014)*, eds. C. Mata Induráin y A. Zúñiga Lacruz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Pamplona, 2015, pp. 61-71.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, «Moros, cautivos, raptos y naufragios: las comedias bizantinas de Lope de Vega», en *El patrimonio del teatro clásico español: actualidad y perspectivas. Homenaje a Francisco Ruiz Ramón*, eds. G. Vega, H. Urzáiz y P. Conde, Universidad de Valladolid-Ayuntamiento de Olmedo-TC/12, Valladolid-Olmedo, 2015b, pp. 331-338.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, «Sobre la autoría de tres obras “de Cepeda”, famoso dramaturgo en los albores de la comedia nueva», *Bulletin of the Comediantes* (en prensa).
- FIUME, Giovanna, *Schiavitù mediterranee. Corsari, rinnegati e santi di età moderna*, Bruno Mondadori, Milán, 2009.
- FRIEDMAN, Ellen G., *Spanish Captives in North Africa in the Early Modern Age*, The University of Wisconsin Press, Madison, 1983.
- GAGO SALDAÑA, M.^a del Val, *Teatro y universidad: las comedias humanísticas de Juan Pérez (Petreius). Introducción, edición, traducción y notas*, Liceus, Madrid, 2012.
- GARCÍA LÓPEZ, Jorge, «Camino de la ficción», en Jorge García López, Eugenia Fosalba y Gonzalo Pontón, *Historia de la literatura española 2. La conquista del clasicismo 1500-1598*, Crítica, Barcelona, 2013, pp. 281-336.
- GEDDES DA FILICAIA, Costanza, «La *Comedia degli Straccioni* di Annibal Caro e

- un'idea di teatro», en *Annibal Caro a cinquecento anni dalla nascita. Atti del Convegno di Studi – Macerata, 16-17 giugno 2007*, eds. D. Poli, L. Melosi y A. Bianchi, EUM, Macerata, 2009, pp. 385-394.
- GIORDANO GRAMEGNA, Anna, «*La Fantesca* de Giambattista della Porta. De la comedia literaria a la comedia teatral», *Scriptura*, XVII (2002), pp. 161-176.
- GONZÁLEZ-BARRERA, Julián, «La novela bizantina española y la comedia *La doncella Teodor* de Lope de Vega. Primera aproximación hacia un nuevo subgénero dramático», *Quaderni Ibero-americaeni*, XCVII (2005), pp. 76-93.
- GONZÁLEZ-BARRERA, «La influencia de la novela griega en el teatro de Lope de Vega. Paradigmas para la configuración de un nuevo subgénero dramático», *Anuario Lope de Vega*, XII (2006), pp. 141-152.
- GONZÁLEZ-BARRERA, «*El peregrino en su patria* y su contexto. Claves para entender la apuesta dramática por el género bizantino», en *Temas y formas hispánicas: arte, cultura y sociedad*, eds. C. Mata Induráin y A. Morózova, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Pamplona, 2015, pp. 101-109.
- GONZÁLEZ-BARRERA, ed., Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, Cátedra, Madrid, 2016.
- GONZÁLEZ ROVIRA, Javier, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Gredos, Madrid, 1996.
- GRECO, Aulo, «I Turchi tra storia e commedia», en *L'istituzione del teatro comico nel rinascimento*, Liguori, Nápoles, 1976, pp. 237-260.
- MANGO, Achille, *La commedia in lingua nel Cinquecento: bibliografia critica*, Lerici Editori, Florencia, 1966.
- MAROTTI, Ferruccio, ed., Flaminio Scala, *Il teatro delle favole rappresentative*, Edizioni Il Polifilo, Milán, 1976.
- MAZZOCCHI, Giuseppe, «La *Commedia dell'arte* y su presencia en España», en *Historia del teatro español. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, dir. J. Huerta Calvo, Gredos, Madrid, 2003, pp. 549-579.
- MCGRADY, Donald, «Lope frente a Góngora: Orígenes, relación y sentido de *Virtud, pobreza y mujer* y *Las firmezas de Isabel*», *Hispanic Review*, LXXI (2003), pp. 297-324.
- MICHELASSI, Nicola, y Salomé VUELTA GARCÍA, *Il teatro spagnolo a Firenze nel Seicento. Vol. I: Giacinto Andrea Cicognini, Giovan Battista Ricciardi, Pietro Susini, Mattias Maria Bartolommei*, Alinea, Florencia, 2013.

- MONTERO, Juan, ed., (en colaboración con Francisco J. Escobar y Flavia Gherardi), Miguel de Cervantes, *La Galatea*, Real Academia Española, Madrid, 2014.
- MORASSI, Bepi, *La Turca di Giovan Battista Della Porta. Riduzione in due tempi di Bepi Morassi*, Collana del Teatro a l'Avogaria, Venecia, 1988.
- MORETTI, Stefano Agostino, «Vestite alla turchesca. Travestimenti orientali nella drammaturgia italiana e francese tra Sei e Settecento», *Between*, I 2 (2011), pp. 1-16.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón, «Un ejemplo de interpolación cervantina: el episodio de Timbrio y Silerio de *La Galatea*», *Anuario de Estudios Filológicos*, XXVI (2003), pp. 279-297.
- NEWBIGIN, Nerida, ed., Alessandro Piccolomini, *L'amor costante*, A. Forni, [Bologna], 1990.
- NEWBIGIN, Nerida, ed., *I prigionieri di Plauto: tradotti da l'Intronati di Siena*, s. e., Siena, 2006.
- OJEDA CALVO, María del Valle, *Stefanelo Botarga e Zan Ganassa. Scenari e zibaldi dei comici dell'arte nella Spagna del '500*, Bulzoni, Roma, 2007.
- OJEDA CALVO, «Apuntes sobre Giraldo Cinzio y el teatro en España a fines del siglo XVII», *Critica letteraria*, CLIX-CLX (2013), pp. 645-673.
- OJEDA CALVO, «Un ejemplo de la fortuna europea de Francesco D'Ambra. *Los enredos de Martín*, "compuesta por Cepeda"», en *Filologia e critica nella modernità letteraria*, CLUEB, Bologna, 2015, pp. 11-31.
- OLEZA, Joan, «Las comedias de pícaro de Lope de Vega: una propuesta de subgénero», en *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, eds. M.V. Diago y T. Ferrer, Universitat de València, Valencia, 1991, pp. 165-188.
- OLEZA, Joan, «Del primer Lope al *Arte nuevo*», en Lope de Vega, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, ed. D. McGrady, Crítica, Barcelona, 1997, pp. ix-lv.
- OLEZA, Joan, «De la práctica escénica popular a la comedia nueva. Historia de un proceso conflictivo», en *Teatro clásico italiano y español: Sabbioneta y los lugares del teatro*, eds. M. del V. Ojeda y M. Presotto, Publicacions de la Universitat de València, Valencia, 2013b, pp. 65-82.
- OLEZA, Joan, (dir.), *Artelope. Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega*, www.artelope.uv.es. Consultas de septiembre de 2015.
- OLEZA, Joan, y Fausta ANTONUCCI, «La arquitectura de géneros en la *Comedia Nueva*»

- va: diversidad y transformaciones», *Rilce*, XXIX 3 (2013), pp. 689-741 [Antonucci firma la quinta sección del artículo, titulada «La evolución de los géneros a partir del segundo cuarto del siglo XVII» (pp. 726-733)].
- PADOAN, Giorgio, *Rinascimento in controtluce. Poeti, pittori, cortigiane e teatranti sul palcoscenico rinascimentale*, Longo, Rávena, 1994.
- PADOAN, Giorgio, *L'avventura della commedia rinascimentale*, Piccin Nuova Libreria, Padua, 1996.
- PAVEL, Thomas, *Representar la existencia*, Crítica, Barcelona, 2005.
- PICCOLOMINI, Alessandro, *L'amor costante*, ed. N. Newbiggin, s.e., s.l., 2010, http://www-personal.usyd.edu.au/~nnew4107/Texts/Sixteenth-century_Siena_files/PiccolominiAmorCostante.pdf. Consulta del 25 de febrero de 2016.
- PONTÓN, Gonzalo, «Hacia el primer espectáculo comercial de la era moderna», en Jorge García López, Eugenia Fosalba y Gonzalo Pontón, *Historia de la literatura española 2. La conquista del clasicismo 1500-1598*, Crítica, Barcelona, 2013, pp. 511-656.
- PROFETI, Maria Grazia, *Materiali, variazioni, invenzioni*, Alinea, Florencia, 1996.
- PROFETI, Maria Grazia, «“Me llamen ignorante Italia y Francia”», en *El Arte Nuevo de hacer comedias en su contexto europeo*, eds. F.B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E.E. Marcello, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2010, pp. 55-73.
- PROFETI, Maria Grazia, «Entre texto espectáculo y texto literario: Italia y España», en *Teatro clásico italiano y español: Sabbioneta y los lugares del teatro*, eds. M. del V. Ojeda y M. Presotto, Publicacions de la Universitat de València, Valencia, 2013, pp. 83-95.
- RADCLIFF-UMSTEAD, Douglas, *The Birth of Modern Comedy in Renaissance Italy*, The University of Chicago Press, Chicago, 1969.
- ROMANO, Caterina, «L'“Aurelia”, commedia inedita del Cinquecento», *Rivista italiana di drammaturgia*, II (1976), pp. 67-82.
- RUEDA, Lope de, *Comedia llamada Armelina*, en *Las cuatro comedias*, ed. A. Hermenegildo, Cátedra, Madrid, 2001, pp. 129-164.
- SEPÚLVEDA, Jesús, «Evolución y límites de la comedia erudita española», en *Dal testo alla scena. Atti del Convegno di Studi «Drammaturgia e spettacolarita» (Napoli, 22-24 aprile 1999)*, ed. G.B. De Cesare, Edizioni del Paguro, Nápoles, 2000, pp. 183-201.

- SERÉS, Guillermo, «La poética historia de *El peregrino en su patria*», *Anuario Lope de Vega*, VII (2001), pp. 89-104.
- SERÉS, Guillermo, «Lope y Cervantes ante la teoría y tradición del *romanzo*», en *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional "Siglo de Oro"*, dirs. A. Bègue y E. Herrán Alonso, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2013, pp. 79-109.
- SIRRI, Raffaele, ed., Giambattista Della Porta, *Teatro. Vol. III – Le commedie (secondo gruppo)*, Istituto Universitario Orientale, Nápoles, 1985.
- SITO ALBA, Manuel, «El teatro en el siglo xv», en *Historia del teatro en España*, dir. J.M. Díez Borque, Taurus, Madrid, 1983, I, pp. 155-471.
- STÄUBLE, Antonio, *La commedia umanistica del Quattrocento*, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Florencia, 1968.
- TEDESCO, Anna, «Teatro del Siglo de Oro y ópera italiana del Seiscientos: un balance», *Criticón*, CXVI (2012), pp. 113-135.
- TIMONEDA, Joan, *Los Menennos*, ed. M.V. Diago, <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Timoneda/Menennos/Menennos.htm>. Consulta del 10 de abril de 2016.
- TORRES, José B., «¿Novela bizantina o novela helenizante? A propósito de un término consagrado», en *Ars bene docendi. Homenaje al profesor Kurt Spang*, eds. I. Arellano, V. García Ruiz y C. Saralegui, EUNSA, Barañáin, 2009, pp. 567-574.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «Circulación de los modelos teatrales: Italia-España-Francia (siglos XVI-XVIII)», en Fausta Antonucci, *La casa di Lope*, <http://www.casadilope.it/bibliografia/bibliografia-sobre-circulacion-de-modelos-teatrales-entre-espana-italia-y-francia.html>. Consulta del 26 de febrero de 2016.
- VESCOVO, Piermario, «División en actos y término del día entre España e Italia», en *Teatro clásico italiano y español: Sabbioneta y los lugares del teatro*, eds. M. del V. Ojeda y M. Presotto, Publicacions de la Universitat de València, Valencia, 2013, pp. 97-113.
- VUELTA GARCÍA, Salomé, «Lope de Vega nel Parnaso italiano del Seicento», en «...*Porta*l variedad tiene belleza». *Omaggio a Maria Grazia Profeti*, eds. A. Gallo y K. Vaiopoulos, Alinea, Florencia, 2012, pp. 271-280.