

«La discordia en los casados» de Lope de Vega y su modelo italiano

Irene ROMERA PINTOR
Universidad Complutense de Madrid

0. La intensidad de las relaciones hispano-italianas a lo largo de más de 200 años ha propiciado la abundancia de estudios dedicados a las distintas influencias que se han venido ejerciendo de una y otra parte. En este sentido, la siguiente afirmación de Ezio Levi cobra especial relevancia:

«Il mondo spagnuolo ed il mondo italiano (...) formano un insieme inscindibile, come sono inscindibili il mondo greco e il mondo romano (...)»
(1935: 45)

En el ámbito de la literatura y, más concretamente, dentro del género dramático, destaca, en este contexto de interdependencias culturales, la figura de un hombre que sobresale por encima de todos los demás, no sólo por la calidad de su ingente obra, sino también por su especial sensibilidad a la hora de recoger aportaciones italianas. Nos referimos a Lope de Vega. Numerosos críticos¹ han resaltado las influencias de Boccaccio y de Bandello en su obra, si bien pocos² han sido los que se han acercado al preceptista italiano G. B. Giraldi Cinthio³ como fuente de inspiración directa en los argumentos de algunas obras de Lope.

¹ Véase, entre otros, ARCE, J. (1982: 231-82); ARRÓNIZ, O. (1969); FARINELLI, A. (1929); FROLDI, R. (1968); GASPARETTI, A. (1939); KOHLER, E. (1939: 116-42); LEVI, E. (1935); MEREGALLI, F. (1964); METFORD, J. C. (1952: 75-85); SEGRE, C. (1975).

² Los siguientes artículos y reseñas recogen dicha relación: ARRÓNIZ, O. (1969: 297-8 y 300); CASCARDI (1976-77: 150-5); FUCILLA, J. (1934, 280-3); GASPARETTI, A. (1930: 372-403); MORBY, E. S. (1942: 325-28); ROMERA PINTOR, I. (1997c); TEMPLIN, E. H. (1934: 345-48).

³ Respecto de las influencias giraldianas en autores franceses e ingleses, véase: AZZOLINI, C. (1987: 113-23 y 1992: 221-27); BALDINI, G. (1971: 149-59); BALL, R. H. (1945:

Antonio Gasparetti, a principios de este siglo, fue el primero en mencionar las *novelle* de Giralaldi, recogidas bajo el título de *Ecatommiti*, como inspiradoras de temas argumentales para algunas de las comedias de Lope, reseñándolas y estableciendo sus correspondencias con las respectivas *novelle* italianas⁴. Sin embargo, entre dichas comedias de Lope con tema giraldiano, omitió citar una particularmente interesante, en la medida en que su argumento será recuperado por el propio Giralaldi para dramatizarlo más tarde en una tragedia⁵ de *lieto fine*, cuyo título recoge simplemente el nombre de la protagonista: *Selene*. Se trata de la I *novella*, V *deca*⁶, de las *Ecatommiti* (1853: 195): «Selene, reina d'Egitto è maritata a Rodobano, re di Persia, il quale, per inganno di uno scellerato, comincia ad averla in odio. Ella non manca di amarlo con somma fede. Conosce, dopo alcun tempo, Rodobano la fede della sua moglie, e la frode del malvagio; onde ha quella carissima, e questi è punito secondo il merito della sua cattività»⁷.

Con ocasión del Tricentenario de Lope, el profesor F. G. Fucilla será quien, en un breve artículo⁸, señalará la similitud de temas y personajes en *La Discordia en los casados* (en lo sucesivo *LD*), publicada en 1611⁹, y esta *novella* de Giralaldi, limitándose, no obstante, a comparar dicha comedia de Lope con la *novella*, que es, en efecto, una de sus fuentes. Por nuestra parte, nos proponemos ampliar dicho estudio comparado tomando como punto de partida otra

132-46); BOKLUND, G. (1962); BUDD, F. E. (1931: 711-36); BOLLOUGH, G. (1964: 189-201 y 1966); CAVALCHINI, M. (1967: 33-44) y (1968: 59-69); CLUBB, L. G. (1990); D'ANDREA, A. (1980); GABLE, A. (1980: 3-44); GORRIS, R. (1992: 201-13); GRIEG, W. (1902); HAPPÉ, P. (1991: 239-60); HORNE, P. R. (1962); LEECH, C. (1963); MULRYNE, J. R. (1991); ORR, D. (1970); RIPOSIO, D. (1985: 109-43); ROMERA PINTOR, I. (1997d); SEGRE, C. (1911: 1-51); ZILLI, L. (1990: 7-29 y 1992: 215-19).

⁴ Cf. GASPARETTI, A. (1930: 372-403).

⁵ Será el propio hijo de Giambattista, Celso, quien, diez años después de la muerte de aquél, recoge y publica en una única edición de 1583 («In Venetia appresso Giulio Cesare Cagnacini») las nueve tragedias conjuntas de su padre (cf. ROMERA PINTOR, I. 1998a).

⁶ A este respecto, véase ROMERA PINTOR, I. 1996.

⁷ Remitimos a nuestro estudio sobre la reelaboración que hizo Giralaldi de esta *novella* para su conversión en tragedia (ROMERA PINTOR, I. 1997b).

⁸ FUCILLA, F. (1934: 280-3).

⁹ Cf. COTARELO, E. (1916: Prólogo VII): «Es también comedia autógrafa *La Discordia en los casados*, que bajo la signatura R-III-19 se custodia en la Biblioteca Nacional. Consta de 58 hojas en 4º, y está firmada en Madrid, a 2 de agosto de 1611. Al fin, como puede verse, van licencias para la representación en años posteriores. Consta esta comedia anónima en el Índice de Medel, pág. 32». Al no existir una edición más moderna, hemos trabajado en la de 1916, cf. VEGA, LOPE de (1916). Toda cita relativa a *La Discordia en los casados* remitirá a dicha edición.

posible fuente. Y es que Lope, aunque conociera la *novella*, pudo inspirarse de igual forma en la correspondiente tragedia de Giraldi, *Selene*¹⁰.

En un trabajo anterior¹¹ planteamos este nuevo enfoque a la hora de establecer el entramado intertextual de *LD*, abriendo una vía de investigación digna de un estudio más amplio. Queremos aquí, aunque brevemente, establecer esta nueva relación a través de un análisis contrastivo entre la comedia *LD* de Lope y su otra posible fuente de inspiración, la tragedia *Selene* de Giraldi.

1. Cierto que la intriga —la larga separación de dos amantes esposos, debida a malentendidos fomentados por la envidia de terceros— no resulta en absoluto novedosa¹² y su elección por parte de ambos autores hubiera podido ser fruto de la casualidad. La universalidad del argumento explica sin duda el hecho de que ningún crítico las hubiese relacionado entre sí y que el propio Cotarelo creyese que se trataba de una «invención libre del poeta»¹³, refiriéndose al tema de la obra de Lope. Sin embargo, una lectura atenta de la misma revela demasiadas similitudes con la italiana para que se puedan atribuir al azar.

No entraremos en la evidente diferencia formal que existe entre las dos obras: Giraldi, aplicando su teoría preceptiva, desarrollada en sus *Discorsi*¹⁴, divide la suya en cinco actos, mientras que Lope, siguiendo su *Arte Nuevo de*

¹⁰ Toda cita de la tragedia *Selene* remitirá a nuestra edición crítica (ROMERA PINTOR, I. 1997a: 267-469).

¹¹ Véase ROMERA PINTOR, I. (1997c).

¹² Los argumentos que elige Giraldi para su teatro son nuevos —salvo los de las dos tragedias de tema histórico *Cleopatra* y *Didone*—, como especifica el propio Giraldi en el prólogo de *Selene* (vv. 49-50): «Favola tutta a' buon costumi ordita, / Di fin felice e di soggetto nova». También Renzo CREMANTE (1997: 70) destaca la relevancia de este hecho: «È il caso, specialmente, della novità forse più clamorosa accreditata, l'invenzione della fabula («nata / Da cosa nova e non da istoria antica», vv. 3171-2, ovvero «De l'Autor proprio e non d'altri figliuola, / Novellamente dal capo del padre / Nata, come già Pallade da Giove», per citare le parole di un seguace, il Cieco d'Adria, nel Prologo della *Dalida*), assolutamente prediletta proprio per le sue specifiche implicazioni teatrali». Cf. también ROMERA PINTOR, I. (1997a: 49-56).

¹³ «El asunto parece de invención libre del poeta», COTARELO, E. (1916: Prólogo VII).

¹⁴ No es fruto de la casualidad constatar que, a partir de Giraldi y su visión teórica de un Séneca italianizado (cf. a este respecto DONDONI, L. 1959a, 1959b y 1964), se impone la división de la tragedia en cinco actos, así como la creación de una nueva concepción de la tragedia, ya sea con final feliz, ya incluyendo episodios luminosos que alivian la tensión trágica (cf., en particular, ROMERA PINTOR, I. 1997a: 189-192).

En este contexto, cf. también CREMANTE, R. (1997: 68): «Lungo la strada appena segnata dal Trissino e dal Rucellai, la tragedia cinquecentesca era destinata ad incrementare in maniera sensibile il proprio tasso di popolarità a partire, soprattutto, dalla fertile attività teatrale di quell' «Euripide romantico della corte Estense» che fu, secondo la nota definizione

*hacer comedias*¹⁵, la articula en sólo tres, siendo los últimos versos de cada acto «*La discordia en los casados*»¹⁶, con lo que el título de la obra se convierte en un verdadero *leitmotiv*.

El núcleo de la intriga es desde luego idéntico: una noble princesa huérfana, encomendada por su padre al cuidado de un viejo servidor que se supone fiel a los intereses de la joven, tiene que casarse para asegurar la defensa de su reino. Pronto se demuestra que la «fidelidad» del servidor esconde una feroz ambición, verdadera fuerza actancial que va a desencadenar la larga y enconada disputa entre los esposos. Lope, hombre de teatro donde los haya —a diferencia de Giraldi, que, como buen profesor, pone todo su empeño en aplicar sus teorías dramáticas en unas tragedias que se convierten en puros ejercicios prácticos— aligera la obra al suprimir el personaje de Grifina, la hija de Selene. De esta manera, conservando la trama original, elimina algunas de las peripecias del drama que lo alargaban innecesariamente.

La pareja protagonista de Giraldi, Rodobano —rey de Persia— y Selene —reina de Egipto—, corresponde a Albano —rey de Frisia— y a Elena —duquesa de Cleves—. Observamos ya que los nombres de los personajes principales de Lope recuerdan enormemente a los de Giraldi, al haber hecho coincidir vocales y consonantes como si sólo hubieran sido deformados por el eco. La pareja de malvados, Gripo —el secretario en quien el rey difunto tenía puesta su confianza— y su hijo Iparco, corresponde a la pareja, también padre/hijo en Lope, de Otón y Pinabelo. Como ya apuntamos, Lope suprime el personaje de

del Carducci, G. B. Giraldi Cinzio. La riforma tragica giraldiana appare caratterizzata, in particolare, dalla concomitanza di almeno tre fattori decisivi: l'assunzione coerente e programmatica del modello tragico senecano (compresa la macelleria grandguignolesca e il macabro apparato della *cena Thyestea*), nonché la sua interpretazione ideologica in chiave scopertamente controriformistica; l'interferenza della tradizione comica e di quella novellistica; e, *last but not least*, la restaurazione, nell'ambito della corte ferrarese, degli spettacoli tragici. Ma ad assicurarne il largo, veloce successo concorre anche una strategia letteraria dominata (...) da una tenace e laboriosa ricerca di compromesso, di mediazione fra antico e moderno, costume greco e costume latino, tradizione classica e tradizione volgare, mimesi e meraviglia, introspezione domestica ed avventura esotica, moralismo e decoro, suspense de oratoria, mitologia e storia, teologia e romanzo, tragedia e commedia (...).

¹⁵ VEGA, LOPE de (1971: 137, vv. 211-214): «El sujeto elegido escriba en prosa / y en tres actos de tiempo le reparta / procurando, si puede, en cada uno / no interrumpir el término del día».

¹⁶ Acto I (135): «Otón: No importa que agora os deis / en amor y paz las manos: / presto veréis lo que puede / *La discordia en los casados*»; Acto II (148): «Perol: Celia, toma allá los hatos, / que hasta los montes revuelve / *la discordia en los casados*»; Acto III (160): «Perol: En el primer cuarto / tres cantimploras de vino; / en el segundo, un pedazo / de una nalga de tocino, / y en el tercero un gazapo; / en el cuarto, medio queso, / porque acabe con aplauso, / en la cama o en la mesa, / *la discordia en los casados*».

la hija de Selene y Rodobano, Grifina, si bien conserva el del hijo varón, que será esencial para la treta final. Los dos caballeros de Armenia, protagonistas de la venganza del esposo, corresponden a los personajes de Pánfilo y Clenardo. La nodriza y confidente de la reina Selene en Giraldi es sustituida por Otavia, confidente de la Duquesa Elena. Los hermanos Antígono y Antíoco, amigos fieles del esposo, quedan reducidos a uno solo, Leonido. En cambio, la obra de Lope incluye dos fieles de Elena, Aurelio y Alberto. Con todo, en lo que a personajes se refiere, la diferencia esencial entre ambas obras es la creación del criado Perol, ausente en Giraldi. Y es que Lope, como en casi todas sus comedias, introduce aquí el personaje-tipo de mayor popularidad en nuestro teatro del siglo de oro: la figura del gracioso. La presencia del gracioso, representada por el criado Perol, con sus intermedios, sus ocurrencias y sus salidas burlescas, alivia la tensión dramática de la intriga, consiguiendo un efecto de comicidad que no aparece en la tragedia italiana.

Conviene destacar, en cualquier caso, que aun cuando Lope utilice nombres convencionales para los personajes secundarios de la obra (Alberto, Enrique, Otavia, etc), nombres que se repetirán en muchas de sus comedias, no es fortuita la elección de los de sus personajes principales, Elena y Pinabelo. Respecto de este último, no sólo presenta un gran parecido con el de su fuente de inspiración, sino que además alude al «traicionero Pinabello del poema italiano»¹⁷, tal y como señala Fucilla. Por su parte, también resulta evidente la analogía entre Selene y Elena. Ahora bien, este mítico nombre ha quedado para siempre vinculado a Elena de Troya —prototipo de mujer fatal y personificación de la infidelidad conyugal—, por cuya belleza se desencadenó la feroz guerra que protagonizaron griegos y troyanos. Consciente de ello y complaciéndose en lo acertado de su elección, Lope explotará, sobre todo a lo largo del primer acto, las connotaciones que sugiere y los referentes que lleva implícitos, haciendo uso de un plano metafórico de equivalencias en el que se suceden juegos de palabras que pondrán de relieve la oposición entre los dos referentes: el real, Elena de Cleves, y el metafórico, Elena de Troya:

«En medio está la singular Elena
de quien el alma de tu hijo es Troya (131)
Ten paciencia que de Elena
goce Menelao ahora,
aunque el alma que la adora

¹⁷ «En sus comedias, Lope hace uso de los nombres de algunos personajes del *Orlando Furioso*, de Ariosto, con bastante frecuencia. Puesto que la perfidia tiene un papel importante en su trama, resulta que llama Pinabelo a uno de sus protagonistas, pensando en el traicionero Pinabello del poema italiano», FUCILLA, J: (1953:167).

viva en tan celosa pena,
 que serás Paris troyano
 o me costará la vida (133)
 Discordia se ha de sembrar
 que venga a resucitar
 los griegos y los troyanos
 (...) Bien puede haber dos Susanas
 y sólo una falsa Elena» (136)

Haciendo gala una vez más de su innegable maestría a la hora de desarrollar la trama de sus comedias, Lope nos catapulta de lleno en la acción, representando directamente ante el espectador aquellos acontecimientos que, en la tragedia de Giraldi, nos relatan los propios personajes en una serie de interminables monólogos. De esta manera, la acción cobra todo el protagonismo, imprimiendo al conjunto un dinamismo y una agilidad espectaculares. Giraldi, en cambio, dedica tres actos al desahogo de los personajes, que se recrean en su desgracia mediante discursos de gran patetismo, sin que se pueda apreciar la más mínima modificación en la situación presentada desde el comienzo de la obra. Los acontecimientos en los que se origina la trama aparecen narrados y resumidos por los personajes, quedando suspendida la acción para ceder su espacio a digresiones filosófico-morales de corte didáctico. Nuestro enérgico y activo Lope, en lugar de narrarlos, representa estos mismos acontecimientos ante nuestros ojos en un derroche de vitalismo y originalidad. *LD* arranca, por tanto, con la celebración de la boda entre Elena, duquesa de Cleves, y Albano, rey de Frisia. El matrimonio, acordado por los nobles, provoca la desesperación de Pinabelo, que se abrasa en un «amor desatinado» hacia la reina, y de su padre Otón, cegado por sus ambiciones y el deseo de complacer a su hijo. Es así cómo, tras comenzar la comedia con la boda de los protagonistas, se sucederán la presentación del amor desesperado de Pinabelo por la duquesa y el intento frustrado de asesinar al rey por parte de Otón y su hijo Pinabelo, quienes aplazarán sus perversos proyectos hasta mejor ocasión:

«No importa que agora os déis
 en amor y paz las manos;
 presto veréis lo que puede
La Discordia en los casados» (135)

En cuanto al tratamiento de los personajes en ambas obras, llama la atención, en primer lugar, la confianza que tanto Selene como Elena han depositado en el secretario de su padre, Gripo y Otón respectivamente, confianza que sólo se explica por el amor y la obediencia filial que profesan, hecho del que dejan constancia las dos protagonistas:

«Muriendo el Duque me dijo
que por padre me dejaba
a Otón» (126)

«(...) a cui fui da fanciulla
Comessa dal mio padre, (...)» (vv.2024-5)

Sin embargo, a diferencia de Selene, Elena no tarda en concebir sospechas y —sin dejarse seducir por el «loco amor» de Pinabelo— no sólo intuye las perfidias de Otón, considerándolo perjuro, sino que también es consciente de que está dispuesto a matarla. La protagonista de Giraldi, en cambio, confiará plenamente en Gripo hasta el final de la tragedia. En cualquier caso, la fidelidad a prueba de calumnias de la reina y el amor inquebrantable que profesa hacia su esposo el rey, son los dos atributos morales que constituyen el sello de identidad del personaje y que lo caracterizan de forma determinante. Por esta misma razón, Lope revestirá de idénticos atributos a su duquesa:

«Fue mi primero amor, y debo amallo
por marido y por dueño eternamente,
y aunque me diera muerte perdonallo» (142)

«I' son stata quell'io, tutto il mio bene
Ho sempre avuto in Rodobano mio» (vv. 330-1)

Idéntica es también, en las dos mujeres, la alusión a la muerte¹⁸ como remedio y fin de su tan prolongado e injusto sufrimiento:

«¿Qué mayor bien que morir! (...)
¡En los males que no hay cura
dichoso el que con la muerte
descansa en la sepultura! (...)
De todos he de vengarme
con morir» (158)

«E veggo che sol può la morte porte
Fine, in un giorno, a la mia grave pena» (vv. 374-5)

Con todo, a pesar de las analogías que indudablemente las relacionan entre sí y de las pequeñas diferencias que inevitablemente las separan, existe una modificación sustancial en la personalidad de Elena, que será definitiva a la hora de distinguirla de Selene. Y es que Lope, gran admirador no sólo de la

¹⁸ En relación con la red intertextual que evoca la triple idea de la muerte en Giraldi, cf. ROMERA PINTOR, I. 1997a: en particular, notas 66, 68 y 76, pp. 303-10.

belleza, sino también del ingenio y la audacia femeninos, no puede dejar de crear un personaje de mujer resuelta y emprendedora. De ahí que transforme la sumisión que muestra Selene ante su destino, en la atrevida y valiente decisión de Elena de defender su honor, incluso con las armas. Para ello, emplea, como en tantas otras ocasiones, uno de los recursos dramáticos de mayor éxito en las comedias de capa y espada de nuestra *Comedia Nacional*, el disfraz varonil:

«Con algún disfraz
Y de la noche ayudada
(...) que yo perderé mil vidas
Por ver al rey mi señor.
(...) No hay cosa que por hablalle
Peligrosa me parezca» (145)

En cuanto a los protagonistas masculinos, tanto Rodobano como Albano muestran la misma facilidad a la hora de dar crédito a las calumnias urdidas contra sus mujeres. Se trata en ambas obras de los personajes que menor credibilidad psicológica presentan, en la medida en que mantienen una actitud inflexible que se prolonga en exceso (¡quince años!), hecho que dice muy poco o nada del amor que, según afirman, siguen profesando hacia Selene y Elena respectivamente. Bien es verdad que la dureza de corazón y la ofuscación de Rodobano aparecen un tanto moderadas en *LD* por las dudas y temores que asaltan a Albano tras el encuentro con su esposa, vestida de caballero, en la batalla que Lope, a diferencia de Giraldi, incorpora en su comedia:

«Yo te juro que fui loco
en no detenerme un poco
y consultar la prudencia
¡Qué presto dí la sentencia
y qué tarde la revoco!» (144)

Abundando en el mismo tema, Albano reconocerá su orgullo más tarde:

«Yo tuve tanta soberbia,
Que salí secretamente
Armado a la honrosa empresa,
Sin fiarla de ninguno,
(...) ¡Qué deshonor y qué vergüenza!
Fue tan grande la que tuve
De ver que una dama tierna,
Que una mujer, que a las armas
No obliga naturaleza,
Me venciese y derribase,
Que, dando a Frisia la vuelta,

Mandé, pena de la vida,
Que nadie me hablese en ella» (149)

Por su parte, los personajes de los malvados actúan de manera mucho más consecuente y acorde con su caracterización psicológica. Giraldi muestra en Gripo la implacable crueldad de una ambición fría y calculadora, excluyente de cualquier afecto humano, incluso del amor paterno, utilizando a su hijo como a un simple peón del que se sirve para llevar a cabo sus propósitos. Iparco, el hijo, es un ser débil y sin voluntad propia, que se convierte en un juguete entre las manos de su padre. En *LD*, igual de consecuentes son los personajes correspondientes, Otón y Pinabelo. Ahora bien, Lope dota a sus dos malvados de una densidad y una complejidad psicológica que los llena de humanidad. De esta manera, aunque Otón se mueve ciertamente por ambición, también demuestra una ternura y un amor entrañables hacia su hijo:

«Son las del paterno amor
fuertes, aunque injustas, leyes.
El a tu gusto me guía,
mejor dijera me fuerza;
mas cuanto tu amor me esfuerza,
mi suerte me desconfía» (133)

Su hijo Pinabelo es, sin duda, el personaje masculino más interesante de toda la comedia. No podemos dejar de sentir cierta simpatía hacia él, que actúa siempre arrastrado por su «loco amor» hacia la duquesa. Ese «amor desatinado», como lo califica Elena, lo ciega hasta el punto de que lo único que consigue es la ruina de la mujer amada, en lugar de su felicidad. Apasionado, pero capaz de disimulo, sabe con astucia sembrar la duda en el ánimo de Elena, urdiendo engaño tras engaño:

«¡Ay, esperanza perdida!
¿Qué seguís al viento en vano (...)
¿Qué os esforzáis, corazón?
¡Desmayad y no esperéis,
que no hay cosa de más daño
que sustentar un engaño
como el que vos pretendéis!» (133)

A diferencia de Giraldi, para quien el modelo amoroso del petrarquismo sigue vigente, este amor constituye otra de las variaciones argumentales introducidas por Lope, permitiendo conceder al personaje de Pinabelo un protagonismo muy superior al que tiene Iparco:

«De amores quiero morir
 Y no de celos de Elena (132)
 (...) Que así quiero a la Duquesa
 Como la quise al partir,
 Conservando hasta morir
 Aquella imposible empresa.
 Traigo la misma afición,
 Porque no vencen los años
 Lo que con los desengaños
 No ha podido la razón» (135)

Pinabelo se convierte así en una de las principales fuerzas actanciales que engendran la discordia entre los esposos, a diferencia de la actitud resignada y expectante, siempre al servicio de su padre, del personaje de Iparco en la *Seleone* de Giraldi:

«IPP.: Ho potuto tenere a pena il pianto
 Quando vist' ho che mostro tanto amore
 V' ha questa afflitta e misera Reina (...)
 GRIP.: Tu mi pari un fanciul! (...)
 (...) Bisogna ardire,
 Iparco, in tali imprese e non pietade!
 (...) il suo meglio ognun deve preporre
 A quel de gli altri.
 IPP.: Io vi dico, per Dio, che l'aver vista (...)
 Non mi lascia pensar di farle male.
 GRIP.: Or caccia via questo pensier da putto
 (...) attendiamo a quel ch' è il nostro meglio»
 (vv. 2037-39; 2048; 2050-53; 2062 y vv. 2065-67)

En cierto modo, este «loco amor atrevido», como el propio Otón lo califica, redime a Pinabelo y justifica sus insidias, haciendo también más creíble la venganza que pretende tomar de los dos esposos, despechado y cegado por los celos:

«Otón: —No he podido,
 Por discordias que he sembrado,
 Vencer este amor casado
 Que está a dos almas asido (...)» (135)
 Pinabelo: —Discordias ha de sembrar
 Que venga a resucitar
 Los griegos y los troyanos,
 Porque Elena, aborreciendo
 Por el testimonio al Rey,
 Romperá de amor la ley
 Vida y honra defendiendo,

Y el Rey, por verse ofendido,
Tanto la ha de aborrecer,
Que no se vuelvan a ver» (136)

En Giraldi, a pesar de su ambición, Gripo no se atreverá a reconocer ante la reina que quiere casarla con su hijo Iparco. Este deseo no se descubrirá hasta el final del acto V cuando Gripo se ve obligado a reconocer su culpa, explicar sus motivaciones y pedir perdón.

«Io quegli fui,
Io fui quegli, Signor; cheggio perdono
(...) i quali a sì gran torto ho offeso»
(vv. 3502-3 y v. 3505)

«I' mi conosco
Malvagio, alta Reina» (vv. 3510-11)

«I' merto, i' merto
Ogni scorno, ogni male» (vv. 3513-14)

«SEN: E perché tanta
Malvagità pensasti?
GRIP: Perché, morto
Il Re, fosse mogliera a Iparco mio
Questa Reina e noi, Signor del regno»
(vv. 3520-23)

En Lope, el parentesco de Otón con la duquesa, le animará a confesar abiertamente ese mismo deseo. De esta manera, asistimos a un ingenioso juego verbal en boca de Elena:

«Otón: —(...) ¿No pudiera Pinabelo,
mi hijo, ser tu marido?
¿No es, como el Rey, bien nacido (...)?
¿No era mejor que un extraño (...)?
¿No era mejor que tuvieras
un esclavo, y no un marido?.
Elena: —Calla, Otón, que vas perdido (...)
No quiero esclavo rendido,
como a tu hijo has pintado,
sino a quien pueda mi Estado
llamar señor; yo, marido (...)
La cabeza es el marido;
subir a lugar tan alto
los pies era dar un salto
muy loco y desvanecido.

Mi cabeza más grandeza
 requiere, y pies no me des,
 porque nunca de los pies
 se hizo buena cabeza» (126-7)

Lope sigue fielmente la trama principal de la tragedia giraldiana, tanto en las calumnias difundidas contra Elena, como en el macabro episodio que va a desembocar en la reconciliación final. Así, los personajes correspondientes a los dos señores de Armenia en la *Selene*, Pánfilo y Clenardo, son enviados por Otón para matar a Albano y a su hijo, y al igual que sucede en la tragedia italiana, serán descubiertos por éstos y matados a su vez. Con todo, Lope incluye una calumnia de su propia cosecha, que precipitará la decisión del rey de llevar a cabo el plan de presentarse con el artificio de las cabezas:

«La vulgar opinión, sin diferencia,
 dice que la Duquesa y Pinabelo,
 hijo de Otón, enamorados viven,
 y añaden que sus bodas aperciben» (150)

Es así cómo, tal y como hiciera el Rodobano de Giraldi, su equivalente lopesco, Albano, y su hijo, aprovechando un vago parecido con los dos muertos y el hecho de que Elena no los había visto desde hacía muchos años, deciden llevarle en persona, aunque disfrazados de tudescos, las cabezas decapitadas de Pánfilo y Clenardo, haciéndole creer que los muertos son ellos, con la misma intención de comprobar la autenticidad del amor de Elena. Y al igual que en *Selene*, al ver las supuestas cabezas de su esposo y de su hijo, la duquesa reacciona con sincero y profundo dolor:

«Toglietemi la vita e quando voi
 Tor non la mi vogliate, io per me stessa
 Mi cacerò di questo corpo l' alma,
 Senza riguardo alcun, qui inanzi a voi
 (...) Ahi, Caro amato capo, capo il quale
 Desti il nome a colui che fu signore
 De la mia vita e ch' io più che me stessa
 Amai, mentre era vivo. Capo caro,
 Sovra ogni cosa caro a la tua moglie»
 (vv. 2980-84 y 3033-37)

«¡Ya es muerto el Rey, mi señor!
 El sentimiento que hago
 no es por temor ni lisonjas,
 mas porque, aun muerto, le amo! (...)
 Yo me mataré tras él (...))» (159)

Tampoco se molesta Lope en variar la última peripecia, dedicada a desenmascarar al traidor Otón, que al igual que Gripo, se pierde por su insolencia. Finalizan felizmente ambas obras con el castigo de la pareja de malvados y la reconciliación de los esposos tras su larga y enconada discordia.

2. Además de su ya mencionado dominio de la acción, la facilidad con la que Lope maneja los juegos verbales, tópicos y típicos, pero constantemente renovados, y la magia de su poesía no sólo le permite recorrer todos los registros, sino también las distintas formas de versificación, desde las letrillas populares y las redondillas, hasta los sonetos. Esta mixtura genérica y expresiva típica del Barroco recorre todo el abanico del sistema estilístico, creando una forma de escritura nueva y moderna. Es ese recorrer todas las variedades estilísticas, aumentando su aceptación por parte del público¹⁹, lo que le confiere un aire de modernidad, más acorde con los presupuestos poéticos del Barroco, que se opone al «arte viejo» del Renacimiento.

La superioridad de Lope también es evidente en el trazado psicológico de sus personajes, mucho más elaborados, complejos y humanos, y también, por lo mismo, más creíbles que los de Giraldi. Mientras que para Giraldi hay un único motor del mal, una ambición sin matices, en Lope la fuerza actancial del mal se desdobra en dos: por un lado el loco y desatinado amor de Pinabelo que desemboca en el despecho y la venganza, y por otro, la ambición de Otón, ambición que, a su vez, viene motivada por su deseo de convertirse en duque, hecho que en cierto modo consideraba legitimado debido a su parentesco²⁰ con la duquesa (126-7), y enardecida por la indignación de ver que un extranjero suplantaba su ansiado puesto. Con todo, esta misma ambición se compagina con su amor de padre. Así, Pinabelo y Otón difieren del prototipo de malvado giraldiano, en la medida en que en ellos confluyen sentimientos contradictorios de amor / odio que los convierten en personajes mucho más verosímiles, porque humanizados.

Esta vertiente humana, compleja, apasionada y sensible, no existe en Giraldi, esclavo aún de los códigos del Renacimiento y, sobre todo, profesor

¹⁹ VEGA, LOPE de (1971: 48-50, vv. 40-8): «Y cuando he de escribir una comedia / encierro los preceptos con seis llaves, / saco a Terencio y Plauto de mi estudio, / para que no me den voces, que suele / dar gritos la verdad en libros mudos. / Y escribo por el arte que inventaron / los que el vulgar aplauso pretendieron, / porque como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto».

²⁰ Con todo, los matrimonios desiguales aparecen en algunas obras del mismo autor. A este respecto véase VALLE DEL M. (1997: n. 51, 216): «Los matrimonios desiguales son casi excepcionales en el teatro barroco. En Lope, sólo recordamos tres obras en las que sea efectivo: *El perro del hortelano*, *La villana Getafe* y *El caballero de Illescas*».

que expone sus teorías en sus obras. La finalidad eminentemente didáctico-moralizante del preceptista italiano justifica la creación de un personaje malvado «clásico», Gripo, con una caracterización psicológica mucho más estereotipada que la de su correspondiente lopesco: en Gripo no existe ningún rasgo que atenúe la fría, cruel y racionalizada fuerza de su ambición, con lo que su personalidad se ve despojada voluntariamente de cualquier sentimiento que no sea el de servir a su propósito.

3. En este sentido, conviene destacar una diferencia «esencial» (y aquí empleamos el término esencial en su sentido propio) en la intencionalidad final de nuestros dos autores. Gibaldi es ante todo un intelectual y un cortesano, cuyo quehacer se desdobra en dos vertientes bien definidas. Por una parte, se dedica a impartir sus clases y a difundir sus preceptos dramáticos, dando así origen al nuevo modelo teatral que se extenderá a partir de entonces por el resto de Europa y que culminará en el s. XVII francés con Corneille, depurándose y alcanzando un grado de perfección poco corriente en Racine. Por otra parte, ejerce sus funciones como secretario y hombre de confianza del Duque Hércules II, a quien quiere demostrar su afecto creando para él obras dramáticas con objeto de que se representen en las suntuosas fiestas organizadas en ocasiones señaladas para la corte de Ferrara. Gibaldi, por tanto, al crear sus tragedias, debe prestar especial atención a las caracterizaciones de sus personajes con objeto de complacer al público que asiste a las representaciones. Se trata ciertamente de un público selecto y cortesano por excelencia, al que Gibaldi, excelente moralizador, no pierde ocasión de instruir deleitando. Pero se trata también de un público muy cerrado, entre el que se encuentran expectadores de excepción como el papa Pablo III y el propio duque. La habilidad de Gibaldi consiste, por todo ello, en combinar un mensaje edificante para todos los asistentes, transmitiendo al duque, a través de sus obras, lecciones de prudencia para su gobierno y el de su propia casa (no olvidemos las diferencias que enfrentaron a Hércules II y a su esposa Renata de Francia) y aleccionando a los cortesanos en la fidelidad y la lealtad que deben a su señor. Teatro sumamente didáctico, pues, que además de constituir una demostración perfecta de las teorías expuestas en sus *Discorsi*, se convierte así en un instrumento moralizador al servicio de toda la corte.

Estas limitaciones favorecerán únicamente la puesta en práctica de dicha preocupación didáctico-moralizante, en detrimento de la acción, la versificación y la caracterización psicológica de los personajes. Con todo, el suntuoso decorado artificioso y la fastuosidad de las representaciones conseguirán disimular el lento transcurrir de la acción. Estas representaciones son también la ocasión elegida para el lucimiento de algunos cortesanos, entre ellos, los pro-

pios hijos de los duques, que se entregan con entusiasmo a la interpretación de los papeles principales. Todo el entorno de Giraldi —público, actores, su propia intención creadora— se opone radicalmente a Lope, el más ingenioso, más representado, más aclamado y más envidiado de los autores de su tiempo. Escribe sin descanso y tan deprisa que al decir de «su alumno y servidor» Juan Pérez de Montalbán, más de una vez compuso sus comedias «en menos de horas veinticuatro» para un público que las consumía sin que se viera nunca saciado. Sus actores son profesionales de gran talento, sus actrices, mujeres tan bellas, que más de una lo enamora, su público es el pueblo, variado, jocoso, ruidoso, sarcástico, cruel a veces, entusiasta y apasionado siempre. Es el público que llena los corrales de Madrid, de Granada, de Valencia, de Lisboa ... De ahí que Lope se permita el lujo de satirizar las ostentaciones heráldicas de muchos nobles, cuando el personaje de Pedrol, al obtener su libertad y ser nombrado alcalde por Elena, elige como emblemas para sus armas vino, queso y jamón, como corresponde a un hombre cercano a las realidades cotidianas del buen yantar y la vida alegre, en lugar de solicitar los acostumbrados animales nobles y hermosos. Es el guiño de Lope a un público eminentemente popular. Público abierto y acostumbrado a los juegos de palabras, con una agudeza plástica fuera de lo común, capaz de captar de inmediato cualquier alusión, ya sea mitológica, bíblica o teológica, por muy implícita que apareciera en la obra.

4. Aun cuando *La Discordia* sea una obra secundaria dentro del inmenso corpus dramático lopesco, debió de tener en su época bastante aceptación, ya que fue impresa por el propio Lope y tenemos referencias de que fue representada en 1615 en Granada y en 1618 en Lisboa, aunque luego cayera en el olvido. En cualquier caso, la poesía de Lope, que (como tantas veces se ha dicho) fluye como un manantial cristalino, y su sensible percepción psicológica, convierten cualquier obra «menor», y *La Discordia* sin duda lo es, en una fiesta para el estudioso.

BIBLIOGRAFÍA:

- ARCE, J. (1982): *Literaturas Italiana y Española frente a frente*. Madrid: Espasa-Calpe.
- ARELLANO, I. (1995): *Historia del Teatro Español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra.
- ARRONIZ, O. (1969): *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*. Madrid: Gredos, 1969.
- AZZOLINI, C. (1987): «Le More de Venise»: Gabriel Chappuys lettore e traduttore degli *Ecatommiti*», *Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Neolatine*, Bergamo, Istituto Universitario, 3, pp. 113-23.

- (1992): «Giraldi, Chappuys e Shakespeare: la fonte e il testo dell' *Othello*», *Schifanoia*, Modena-Ferrara, 1992, 12, pp. 221-27.
- BALDINI, G. (1971): «Teatro classico italiano e teatro elisabettiano», Atti del Convegno Sul Tema: *Il Teatro classico Italiano nel 500*, (Roma, 9-12 febbraio 1969), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, pp. 149-59.
- BALL, R. H. (1945): «Cinthio's *Epitia* and *Measure for Measure*», *Elizabethan Studies and other Essays in Honor of G. F. Reynolds*, University of Colorado, *Studies in the Humanities*, Series B, vol. II, n. 4, pp. 132-46.
- BERTINI, G.M. (1951): «Drammatica comparata ispano-italiana», *Letterature moderne*, Anno II, 4, Luglio-agosto, Milano: Ed. Malfasi.
- BOKLUND, G. (1962): *The Duchess of Malfi: sources, themes, characters*. Cambridge: Harvard University Press.
- BUDD, F. E. (1931): «Materials for a Study of the Sources of Shakespeare's *Measure for Measure*», *Revue de littérature comparée*, XI, pp. 711-36.
- BULLOUGH, G. (1964): «Sénèque, Greville et le jeune Shakespeare», en *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*. Préface de R. Lebègue. Études (...) réunies et présentées par Jacques Jacquot, avec la collaboration de M. Oddon, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, pp. 189-201.
- (1966): *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, London: Routledge and Keagen Paul.
- CANET, J. L. (1991): «La evolución del estilo trágico en el Teatro Español hasta el Concilio de Trento», en *Nascita della tragedia di poesia nei Paesi Europei*, a cargo de M. Chiabò - F. Doglio, Viterbo, Union Printing, (Atti del convegno organizzato a Vicenza, nei giorni 17-20 maggio 1990, dal Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale e dall'Accademia Olimpica), pp. 283-300.
- CASCARDI, A. (1976-77): «Lope de Vega, Juan de la Cueva, Giraldi Cinthio, and Spanish Poetics», *Revista Hispánica Moderna*, XXXIX, 4, pp. 150-5.
- CAVALCHINI, M. (1967): «Intorno alle fonti dell'*Othello*», *Rivista di Letterature Moderne e Compare*, XX, 1, marzo 1967, pp. 33-44.
- (1968): «L'*Epitia* di Giraldi Cinzio e *Measure for Measure*», *Italica*, XLV, 1, marzo 1968, pp. 59-69.
- CLUBB, L. G. (1990): *Italian Drama in Shakespeare's Time*. New Haven: Yale University Press.
- COTARELO, E. (1916): Prólogo I-XVII. Cf. VEGA, LOPE de (1916).
- CREMANTE, R. (1988): *Teatro del Cinquecento. La Tragedia*. Tomo I. Milano: Riccardo Ricciardi (señalamos que dicho libro se reedita por la misma editorial en 1997, en 2 tomos. En esta nueva reedición destacamos el importante y exhaustivo «Aggiornamento Bibliografico», pp. 1119-26).
- (1991): «L'elaborazione della grammatica tragica cinquecentesca: applicazioni intertestuali», en *Nascita della tragedia di poesia nei Paesi Europei*, a cargo de M. Chiabò - F. Doglio (Atti del convegno organizzato a Vicenza, nei giorni 17-20

- maggio 1990, dal Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale e dall'Accademia Olimpica). Viterbo: Union Printing, pp. 147-71.
- (1997): «Elementi di popolarità nella tragedia del Cinquecento», in *Tragedie popolari del Cinquecento Europeo*, a cargo de M. Chiabò - F. Doglio. Roma: Torre d'Orfeo, pp. 57-73.
- D'ANDREA, A. (1980): «Giraldi Cinthio and the birth of the Machiavellian Hero on the Elizabethan stage». Actas del Congreso: *Teatro Italiano del Rinascimento*, a cargo de Maristella da Panizza Lorch. Milano: Ediz. di comunità, pp. 605-17.
- DONDONI, L. (1959a): «Un interprete di Seneca del 500: Giraldi Giambattista, Discorso intorno al comporre delle tragedie», *Rendiconti dell'Istituto Lombardo*, vol 93, fasc. I - II., Milano, Ist. Lombardo di Scienza e Lettere, pp. 3-16.
- (1959b): «Le Tragedie», *Rendiconti dell'Istituto Lombardo*, vol 93, fasc. I - II., Milano, Ist. Lombardo di Scienza e Lettere, pp. 155-82.
- (1964): «L'influence de Sénèque sur les tragedies de Giambattista Giraldi», en *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*. Préface de R. Lebègue. Études (...) réunies et présentées par Jacques Jacquot, avec la collaboration de M. Oddon, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, pp. 37-46.
- FARINELLI, A. (1929): *Italia e Spagna*. Torino: Ed. Fratelli Bocca.
- FROLDI, R. (1968): *Lope de Vega y la formación de la comedia*. Salamanca: Anaya.
- (1989): «Considerazione sul genere tragico nel Cinquecento Spagnolo», en *Symbolae Pisanae, Studi in onore di Guido Mancini*, Pisa, pp. 209-17.
- FUCILLA, J. (1934): «The Sources of Lope de Vega's *La Discordia en los casados*», *Modern Language Notes*, XVIII, 1934, 4, pp. 280-3. Este artículo aparece de nuevo publicado, pero en español, en el libro de FUCILLA, J. (1953): *Relaciones Hispanoitalianas*. Madrid, pp. 163-8.
- GABLE, A. (1980): «Du Monin's Revenge Tragedy *Orbec-Oronte* (1585): Its Debt to Garnier and Giraldi Cinthio», *Renaissance Drama*, N. S., XI, pp. 3-44.
- GASPARETTI, A. (1930): «G. B. Giraldi e Lope de Vega», *Bulletin Hispanique*, T. XXXIV, 1930, pp. 372-403
- (1939): «Las novelas de Mateo María Bandello como fuentes del teatro de Lope de Vega Carpio». Salamanca: Universidad.
- GIRALDI, G. B. (1853): *Gli Ecatommiti ovvero cento novelle*. Torino: Cugini Pomba e Comp.
- (1973): *Scritti critici*. Edición realizada por C. Guerrieri Crocetti. Milano, Marzoratti, «Scritti italiani, Sezione Letteraria».
- GORRIS, R. (1992): «La poetica giraldiana dell'orrore: rifrazioni francesi», *Schifanoia*, Modena-Ferrara, 12, pp. 201-13.
- GRIEG, W. (1902): «Giraldi Cinthio and the English Drama», *Modern Language Quarterly*, V, 1902.
- HAPPÉ, P. (1991): «Action and Language in English Tragedy, 1559-1590», en *Nascita della tragedia di poesia nei Paesi Europei*, a cargo de M. Chiabò - F. Doglio, Viterbo, Union Printing, (Atti del convegno organizzato a Vicenza, nei giorni 17-

- 20 maggio 1990, dal Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale e dall'Accademia Olimpica), pp. 239-60.
- HORNE, P.R. (1962): *The tragedies of G. Cinthio Giraldi*. Oxford: University Press, «Oxford modern language and literature monographs».
- KOHLER, E. (1939): «Lope et Bandello», *Hommage à E. Matinence*. París, pp. 116-42.
- LEECH, C. (1963): *Webster: The Duchess of Malfi*. Londres: Ed. Clifford Leech.
- LEVI, E. (1935): *Lope de Vega e l'Italia*. G.C. Sansoni.
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1949): *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. Madrid: ed. nacional, 6 vols., C.S.I.C.
- MEREGALLI, F. (1964): «Las relaciones literarias entre España e Italia en el Renacimiento», *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas*. Oxford: The Dolphin Book Co. Ltd.
- METFORD, J. C. (1952): «Lope de Vega and Boccaccio's *Decameron*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 29, pp. 75-85.
- MOLINARI, C. (1964): «Les rapports entre la scène et les spectateurs dans le théâtre italien du XVI^e siècle», en *Le Lieu théâtral à la Renaissance*. París, C.N.R.S.
- MORBY, E. S. (1942): «*Gli Ecatommìti, El Favor Agradecido y Las Burlas y Enredos de Benito*», *Hispanic Review*, X, pp. 325-28.
- MULRYNE, J. R. (1991): *Theatre of the english and Italian renaissance*. London: Macmillan.
- ORR, D. (1970): *Italian Renaissance drama in England before 1625: the influence of «erudite» tragedy, comedy and pastoral on elizabethan and jacobean drama*. Chapel Hill: University of North California Press.
- RIPOSIO, D. (1985): «Fra novella e tragedia. G. Cinzio e Shakespeare», en *Metamorfosi della novella*, a cargo de Barberi Squarotti, G. Foggia: Bastogi, pp. 109-43.
- ROMERA PINTOR, I. (1996): «Acotaciones a la Novella I, Quinta Deca, degli *Hecatommìti*». *Actas del Congreso Internacional: Humanismo y Renacimiento*, León, 4-8 de junio de 1996, pp. 603-11.
- (1997a): *La Tragedia Renacentista. Selene de Giraldi Cinthio*. Madrid: A. Ateneísta de Estudios sobre la Mujer Clara Campoamor.
- (1997b): «Metamorfosi di una novella in Tragedia nell'opera di G. B. Giraldi Cinzio», en *Metamorfosi del testo e testualità della critica*. *Actas del XVI^o Congreso Internacional A.I.S.L.L.I.*, California, Los Angeles, 6-9 de octubre de 1997 (en prensa).
- (1997c): «Lope de Vega y las *Novelle* italianas», *Actas del Curso de Lengua y Literatura Española (IV Seminario de Experiencias Didácticas)*, Madrid, 13-18 de octubre de 1997, pp. 139-48.
- (1997d): «La obra de Giraldi Cinzio a través de sus traducciones», *Actas de los VII Encuentros Complutenses en torno a la Traducción*, Madrid, 24-29 de noviembre de 1997 (en prensa).
- (1998a): «Las ediciones de la obra dramática de Giambattista Giraldi Cinzio», en *El Teatro Italiano*. *Actas del VII Congreso Nacional de Italianistas*, Valencia, 21-

- 23 de octubre de 1996. Ed. de Joaquín Espinosa Carbonell, Universidad de Valencia, pp. 593-600.
- (1998b): *Giraldi Cinthio: Metodología y Bibliografía*. Madrid: A. Ateneísta de Estudios sobre la Mujer *Clara Campoamor*.
- SEGRE, C. (1911): «Le fonti italiane dell' *Othello*», en *Relazioni letterarie fra Italia e Inghilterra*, Firenze, Le Monnier, pp. 1-51.
- (1975): «Da Boccaccio a Lope de Vega: derivazioni e trasformazioni», en *Boccaccio secoli di vita*, Actas del Congreso Internacional de Los Angeles sobre Boccaccio, Ravenna: Longo Editore.
- TEMPLIN, E. H. (1934): «The Source of Lope de Vega's *El Hijo Venturoso* and Indirectly *La Esclava de su Hijo*», *Hispanic Review*, II, pp. 345-48.
- VALLE DEL, M. (1997): «Reajuste del modelo trágico clásico en el ambiente tetral de la España de fines del Quinientos: a propósito del Zibaldone de Stefanello Bottarga y algunas obras de Lope de Vega», en *Tragedie popolari del Cinquecento Europeo*, a cargo de M. Chiabò - F. Doglio. Roma: Torre d'Orfeo, pp. 57-73.
- VEGA, LOPE DE (1916): *La Discordia en los casados*. Obras Dramáticas de la R.A.E., tomo II, pp. 125-60.
- (1971): *El Arte Nuevo de hacer Comedias*. Edición y estudio preliminar de Juana de José Prades. Madrid: Clásicos Hispánicos, C.S.I.C.
- ZILLI, L. (1990): «Mellin de Saint-Gelais, Jacques Amyot e un manoscritto della tragedia *Sophonisbe*», *Studi di letteratura francese*, XVII, 1990, pp. 7-29.
- (1992): «Jacques Amyot e il primo documento sulla fortuna francese di Giraldi Cinzio», *Schifanoia*, Modena-Ferrara, 12, pp. 215-19.