



UNIVERSIDAD DE JAÉN
Centro de Estudios de Postgrado

Trabajo Fin de Máster

LAS COMEDIAS FLORENTINAS DE LOPE DE VEGA

Alumno/a: Baudet Rodríguez, Lucía

Tutor/a: Piqueras Flores, Manuel
Dpto.: Filología Española

Julio, 2021

RESUMEN

Este trabajo estudia las comedias de ambientación florentina de Lope de Vega: *La quinta de Florencia*, *La mayor Victoria*, *El halcón de Federico* y *El ingrato arrepentido*. En primer lugar, se realiza un breve recorrido por la influencia de la literatura y la cultura italiana en el desarrollo de la literatura del Siglo de Oro, se aborda la imagen de Florencia en textos de autores como Cervantes o Mateo Alemán y se examina la utilización de *novelle* italianas en el teatro de Lope, pues tres de las cuatro comedias analizadas utilizan como fuente una *novella*. En cuanto al análisis de las comedias ambientadas en Florencia, en primer lugar se presenta un capítulo general que compara la utilización del matrimonio como solución a los conflictos de honra en las cuatro obras. A continuación, se desarrollan dos análisis sobre las dos piezas menos estudiadas: sobre la construcción del buen gobernante en *La mayor victoria* y sobre el papel de la mujer en *El Ingrato arrepentido*.

Palabras clave: Lope de Vega, Florencia, Italia, teatro, *novellieri*, ambientación literaria.

ABSTRACT

This work studies the Florentine setting comedies of Lope de Vega: *La quinta de Florencia*, *La mayor Victoria*, *El halcón de Federico* and *El ingrato arrepentido*. First of all, I realize a brief overview of the influence of the Italian literature and culture in the development of Spanish Golden Age literature, I address the image of Florence in works by Cervantes o Mateo Alemán and I examine the use of Italian *novelle* in the Lope de Vega's theatre, because three of four plays that I analyze in this work use a *novella* as a source. As for the analysis of the comedies set in Florence, first of all a general chapter that compares the use of the marriage as solution of the honor conflicts is presented. Below, the work ends with two analysis about the less studied Florentine pieces: about the construction of the good ruler in *La mayor victoria*, and about the paper of the woman in *El ingrato arrepentido*.

Key words: Lope de Vega, Florence, Italy, theatre, *novellieri*, literary setting.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	3
2. EL INFLUJO ITALIANO, EL INFLUJO FLORENTINO	7
2.1. El contexto histórico	7
2.2. Florencia en la literatura del Siglo de Oro español: los casos de Mateo Alemán y Miguel de Cervantes	9
2.3. Lope y los <i>novellieri</i>	11
3. EL MATRIMONIO COMO RESOLUCIÓN DE LOS CONFLICTOS AMOROSOS EN LAS COMEDIAS FLORENTINAS DE LOPE	13
3.1. <i>La mayor victoria</i>	15
3.2. <i>El halcón de Federico</i>	18
3.3. <i>La quinta de Florencia</i>	23
3.4. <i>El ingrato arrepentido</i>	26
3.5. Sobre el matrimonio, la honra y la libre elección de cónyuge	27
4. VENCERSE A SÍ MISMO: EL BUEN GOBERNANTE EN <i>LA MAYOR VICTORIA</i>	31
5. EL PAPEL DE LA MUJER Y SU EVOLUCIÓN PSICOLÓGICA EN <i>EL INGRATO ARREPENTIDO</i>	37
6. CONCLUSIONES	45
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	49

1. INTRODUCCIÓN

La influencia italiana en el Siglo de Oro español resulta indiscutible, tanto a lo largo del siglo XVI como del siglo XVII. Como es conocido, las relaciones hispano-italianas, constantes desde la Edad Media, fueron notorias tanto en lo político como en lo cultural. Desde el gobierno de los Reyes Católicos y, especialmente, a lo largo de los reinados de Carlos V y Felipe II, los territorios de la Monarquía Hispánica se constituyeron como la primera potencia europea (Castillo Martínez, 2016: 8). Durante este siglo XVI, hubo una especial fascinación por la hegemonía cultural italiana, que había comenzado a irradiar las formas artísticas y literarias propias del Renacimiento a lo largo del continente. Entre los ejemplos más notables del influjo transalpino cabe mencionar la renovación de la lírica a través del petrarquismo, el papel fundamental de la épica culta, la adopción de géneros en prosa como la novela corta o la llegada de nuevas prácticas escénicas. Al respecto, indica Joan Oleza (2017: 8): “Italia ejerció una influencia múltiple en el resto de la Europa teatral por medio de sus colecciones de novelas, por medio de sus tratadistas neoaristotélicos y por medio de sus prácticas escénicas”.

El poder político de la España del siglo XVI dio lugar a una decadencia durante el reinado de los Austrias menores. Como indica Viviana Bartucci, el territorio se sumió en una crisis tan profunda que llevó a la nación a una bancarrota y a firmar la paz de Westfalia, acabando de esta manera con la hegemonía monárquica (2005: 2-3). Como es sabido, la decadencia político-económica del siglo XVII no trajo aparejada una decadencia artística, sino que durante el

seiscientos la Monarquía Hispánica vivió un esplendor cultural y particularmente literario, con el desarrollo de un Barroco extraordinario, especialmente en poesía y teatro. Durante el siglo XVII, la influencia italiana siguió enormemente presente dentro de la literatura española. De este modo, puede decirse que durante todo el Siglo de Oro español la influencia más importante de una cultura contemporánea fue la italiana. Por ello, como indica Manuel Piqueras Flores:

En este contexto —que se conforma a partir del prestigio del Renacimiento en toda Europa, pero también por las relaciones políticas y culturales que se dieron entre la Monarquía Hispánica y los territorios transalpinos a partir del siglo XVI—, es habitual encontrar obras literarias ambientadas total o parcialmente en Italia, sobre todo en los terrenos de la novela corta y de la comedia. (2020a: 471)

En lo que respecta a Lope de Vega, que es el autor objeto de nuestro estudio, la presencia de Italia como escenario, y de la literatura italiana como fuente, fue extraordinaria dentro de su literatura, como veremos en los capítulos posteriores. Pero, además, desde el clásico trabajo de Levi (1925) hasta el monográfico coordinado por Vuelta García (2019), la vinculación del Fénix de los ingenios con Italia ha sido estudiada desde múltiples perspectivas, que incluyen la influencia del teatro italiano en la configuración de la comedia nueva (Arróniz, 1969; Ramos Ortega, 1978; Antonucci, 2017) o las relaciones del autor con personajes italianos de la época (Gariolo, 1982; Canonica, 2000).

Por lo que concierne a la presencia de Italia como territorio, esta resulta especialmente significativa en la obra dramática de Lope. Italia es, después de España, el territorio en el que más ocasiones se ambientan comedias del Fénix: aparece en 68 ocasiones entre las obras fiables. Esta cifra, que supone que un 21,5% de las comedias conservadas de Lope se desarrollan total o parcialmente en Italia, es el doble que la de comedias ambientadas en Francia, el siguiente país en número de apariciones (Piqueras Flores, 2020a: 473). En general, la elección de los territorios está directamente relacionada con la vinculación política con España. Así, Nápoles, que era una de las ciudades más pobladas y más importantes de la época, y que formaba parte de los territorios de la Monarquía Hispánica, aparece hasta en 26 ocasiones; Roma, antigua capital del Imperio y centro del catolicismo, lo hace en 16; mientras que Sicilia, una isla que también pertenecía a la corona española, aparece en siete ocasiones. Más allá de estas ciudades, cabe destacar que en Ferrara están

ambientadas cinco obras, mientras que en Palermo (ciudad siciliana) y Florencia lo hacen cuatro¹. De las ciudades mostradas, Florencia y Ferrara son las que tienen una menor vinculación con la política española, aunque ambas tenían una larga tradición como escenarios dentro de la literatura española.

El caso de la capital de la Toscana resulta llamativo porque las cuatro comedias de autoría fiable —*El halcón de Federico*, *El ingrato arrepentido*, *La quinta de Florencia* y *La mayor victoria*— se ambientan de forma íntegra en la ciudad, siendo un caso completamente excepcional. Cabe apuntar que, además, hay que otras tres comedias que son de autoría dudosa, al menos en su versión conservada actualmente, en las que Florencia también aparece como escenario, aunque lo hace compartiendo escenario con otros territorios: *Pedro de Urdemalas*, *La honra por la mujer* y *La devoción del Rosario*.

Como es sabido, Florencia fue el centro cultural más importante del Renacimiento italiano, al menos hasta bien entrado el siglo XVI, por lo que su aparición como escenario tiene una fuerte carga simbólica. Por ello, en el presente trabajo nos proponemos abordar las cuatro comedias florentinas de autoría fiable escritas por Lope de Vega. Para ello, en primer lugar realizaremos una breve aproximación al contexto italiano y florentino, con un recorrido a través de los siglos inmediatamente anteriores; en segundo lugar, mostraremos, a partir de algunos ejemplos, cómo la imagen de Florencia fue plasmada en el Siglo de Oro; en tercer lugar, plantearemos la relación entre la ambientación italiana de las comedias de Lope y el uso de *novelle* como fuentes. Tras sentar estas bases teóricas, abordaremos el estudio de las cuatro comedias florentinas a partir de tres capítulos diferentes. En el primero de ellos, estudiaremos la utilización del matrimonio como resolución del conflicto en la totalidad de nuestro corpus. A partir de este primer estudio inicial, abordaremos, de entre las comedias que el Fénix ambientó en Florencia, dos aspectos concretos en dos de ellas: *El ingrato arrepentido* y *La mayor victoria*. En la primera de estas, Lope refleja el tópico de la *patria potestas* que será el desencadenante de un conflicto amoroso y de honra. Por otro lado, con respecto a la segunda, debemos destacar que nuestro dramaturgo superpone la honra y la justicia al conflicto amoroso ante el que se enfrentan los personajes. Frente a *La quinta de Florencia* (en la que se hace alusión a los problemas amorosos que puede ocasionar la diferencia estribada entre las clases sociales) y *El halcón de Federico* (considerada una comedia de enredo

¹ Todos los datos se refieren a comedias de autoría fiable, y están tomados de Piqueras Flores (2020a), que los recoge a su vez de la base de datos Artelope.

que expone cómo el amor puede desencadenar en locura, y la importancia de la lealtad), que han recibido una mayor atención por parte de la crítica, y que fueron escritas a principios del siglo XVII, *La mayor victoria* y *El ingrato arrepentido* han sido obras mucho menos transitadas, y además ambas están escritas sobre la misma época, hacia 1620, una fecha que coincide con la subida al trono de Felipe IV, y que en cierto sentido puede considerarse como el inicio de la última etapa productiva del Lope de Vega. Por ello, consideramos más apropiado abordarlas, dada las lagunas críticas que presentan.

De esta forma, por un lado, este trabajo intenta ayudar a completar el puzle del estudio de las ambientaciones no hispánicas del Fénix, que ha sido abordado, por ejemplo, en territorios como Portugal (Glaser, 1954; Ares Montes, 1991), América (González-Barrera, 2008) o Hungría (Sáez, 2015), y específicamente de las ambientaciones en territorio italiano, las más numerosas y también las más estudiadas, con casos como Nápoles (Grossi, 1963; Rossi, 2001; Piqueras Flores y Santos de la Morena, 2019) o Génova, con el ya muy antiguo trabajo de Restori (1912). Por otro lado, pretende profundizar en la imagen de Florencia como ciudad símbolo del renacimiento, y su traslación a las letras hispánicas de la mano del teatro del Siglo de Oro, un género que, por las fuentes utilizadas y por las tradiciones escénicas importadas, tanto debe a la literatura italiana. Por último, pretende aportar un conocimiento novedoso sobre dos obras del Fénix que, hasta la fecha, han sido poco estudiadas.

2. EL INFLUJO ITALIANO, EL INFLUJO FLORENTINO

2.1. El contexto histórico

Con el Renacimiento, Italia se convirtió en el centro cultural de toda Europa, un centro que influyó de manera decisiva en la mayor parte de las naciones, desde Inglaterra hasta Centroeuropa. Como es lógico, la difusión de las ideas renacentistas y humanistas fue mayor, por un lado, entre los países que compartían un pasado románico (lingüística y culturalmente) y, por otro, en las monarquías que poseían territorios o tenían intereses de gran calado en la península, que si bien tenía una cierta unidad en lo cultural, estaba dividida políticamente en varios territorios y fue motivo de numerosos conflictos. En este sentido, no es de extrañar que las relaciones hispano-italianas, que ya tenían una larga tradición en lo sociopolítico, fueran especialmente estrechas en lo artístico y lo literario a partir del siglo XVI. Como indica Amedeo Quondam (2013), gran parte de la identidad europea proviene de un modo de vida que nació con el Renacimiento italiano (Torres Corominas, 2013: 17). Dentro de la península transalpina, y sin obviar otras ciudades de extraordinaria importancia como Roma, Venecia o Nápoles, resulta innegable el papel que jugó Florencia como uno de los principales núcleos irradiadores del arte y la cultura renacentistas.

Como es conocido, la historia de la ciudad está ligada a una de las familias más poderosas de toda Italia: los Medici. Numerosos investigadores indican que fueron estos los motivadores del Renacimiento y los precursores de la difusión del Humanismo por todos los

países colindantes de Europa (Cohnen, 2009: 73-74). Si enfocamos nuestra atención en la ciudad de Florencia debemos exponer que esta renació en el siglo XV al conquistar Pisa, convirtiéndose en una potencia marítima y comercial. A partir de este momento, se desarrolló el arte florentino convirtiéndose en un movimiento artístico tan relevante que aumentó la importancia y el furor en la economía, la cultura y el arte en todo el país (Avellana Martínez, 2017: 23-26).

La importancia del papel que familias nobiliarias italianas, de las cuales los Medici eran, sin duda, la más importante a principios del XVI, produjo que las diversas monarquías europeas quisieran establecer estrechos vínculos con los que afianzar sus alianzas política. El ejemplo más significativo es quizá en el enlace entre la infanta Margarita de Austria y Alejandro de Medici, primer duque de Florencia. Gracias a la alianza matrimonial por medio de su hija, el emperador Carlos V tejía un importante vínculo con el territorio florentino. Efectivamente, a partir de este momento, España obtuvo un importante desarrollo artístico, cultural, así como una mejora en la economía, la política y, con ello, de la propia sociedad. Sin embargo, los estratos sociales más beneficiados fueron los cortesanos y los milicianos, encargados de llevar a cabo lo referente a la política o al arte milicianos. Florencia y España convivieron así en un periodo de auge con respecto a los beneficios que ambos obtenían en el mercado. Esto es, por un lado, los españoles consiguieron exprimir sus materias primas llevándolas a ciudades como Venecia o Florencia, y estos expandieron aún más su comercio por toda Europa. Como podemos observar, se creó una conexión fuerte de ambos países en los pilares fundamentales de cada una, viéndose reflejado tanto en la erudición por medio de las universidades, la religión o la milicia, el mercado e incluso la corte (González Talavera, 2013: 395-402). Como indica González Talavera (2013), aunque Florencia no fue un territorio que estuviera bajo mandato español, resulta significativo que durante el siglo XVI la minoría más importante en la ciudad fuera la española. Por este motivo, ciudades que funcionaban a partir de un sistema mercantil como Venecia o Florencia se caracterizaron como algunas de las más importantes. Además, no solo eran significativas a nivel económico, sino que sus monumentos arquitectónicos en los centros históricos las embellecían considerablemente, y funcionaban como referencia fundamental para otras ciudades italianas.

Florenia era la ciudad del arte y el espectáculo. Por un lado, desde el origen del Renacimiento y hasta finales del siglo XVI, la ciudad del Arno fue el centro fundamental en lo artístico, especialmente en aquello que tenía que ver con las artes visuales. Por otro lado, con el surgimiento de una nueva mentalidad a partir del *Quattrocento*, comenzó a darse un aumento progresivo de los espacios dedicados al ocio y al espectáculo, fruto de los cambios sociales que, lentamente, se estaban produciendo. Los festejos —relacionados con todo tipo de actos— se convirtieron en elementos que funcionaban no solamente como divertimento sino también como símbolo de poder, pues, en un territorio como el italiano, conformado por numerosas urbes con poder autónomo o independiente, la competitividad entre las ciudades resultaba común. Podían celebrarse todo tipo de festejo, desde actos políticos a autos religiosos como casamientos e incluso misas votivas. Aunque posteriormente, en lugar de ser festividades como tales, comenzaron a transformarse en celebraciones con un mayor empaque dramático, dentro de las formas de teatro pre-comercial. Como expone André Chastel, “la procesión o el cortejo se convirtieron en el preludio a una especie de producción que tanto podía ser un torneo como *rappresentazione* o un «misterio», en definitiva, cuadros vivos”. (2005: 53).

Como puede verse, la ciudad de Dante Alighieri, que a lo largo del Renacimiento se convirtió, gracias a los Medici, en el centro de la pintura y la arquitectura, era el símbolo europeo de la belleza y del arte; por ello, no es de extrañar que así fuera retratada también durante el Siglo de Oro español.

2.2. Florenia en la literatura del Siglo de Oro español: los casos de Mateo Alemán y Miguel de Cervantes

Aunque el motivo del viaje a Italia es relativamente común en parte de la narrativa española, especialmente en la novela bizantina, que, por su naturaleza, implicaba el viaje de los personajes, Florenia, a diferencia de otras ciudades como Roma o Nápoles, no fue elegida frecuentemente como escenario dentro de la literatura española del siglo XVI y principios del XVII, aunque sí fue citada en ocasiones, destacando su belleza, como en *El viaje entretenido* de Agustín de Rojas (1603), en el que se habla de “Florenia la bella” (1977: 109).

No obstante, hay dos casos muy significativos que sí merece la pena destacar, pues Florencia aparece en las dos novelas largas más importantes de todo el Siglo de Oro español, los dos auténticos éxitos editoriales del momento: en *El Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán y en *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes. En la segunda parte de la novela picaresca, durante su viaje por Italia, Guzmán se detiene en Florencia durante todo el primer capítulo del libro II. Mateo Alemán incluye una descripción de la historia de la ciudad por boca de Sayavedra, un personaje secundario con el que se encuentra Guzmán, en la que se resalta la grandeza de la familia Medici². El protagonista destaca la belleza de la ciudad del Arno, que sitúa por encima de la Roma:

Cuando llegamos a vista della, fue tanta mi alegría que no lo sabré decir, por lo bien que me pareció de lejos, que, aunque no lo estaba mucho, a lo menos descubríla de alta abajo.

Consideré su apacible sitio, vi la belleza de tantos y tan varios chapiteles, la hermosura inexpugnable de sus muros, la majestad y fortaleza de sus altas y bien formadas torres. Parecióme todo tal, que me dejó admirado. No quisiera pasar de allí ni apartarme de su lejos, tanto por lo que alegraba la vista, cuanto por no hacerle ofensa de cerca, si acaso, como todas las más cosas, desdijese algo de aquella tan admirable prespetiva. Mas, considerando ser aquella la caja, vine a inferir que sin duda sería de mayor admiración lo contenido en ella.

Y no fue menos. Porque, cuando a ella llegué y vi sus calles tan espaciosas, llanas y derechas, empedradas de lajas grandes, las casas edificadas de hermosísima cantería, tan opulentas y con tanto artificio labradas, con tanto ventanaje y arquitectura, quedé confuso, porque nunca creí que había otra Roma. Y bien considerado su tanto, le hace muchas ventajas

² “Comenzó a discurrir luego desde las guerras civiles, a quien Catilina dio principio entre los de Fiesole y florentines. Las pérdidas que tuvieron, ya los del bando romano, ya su enemigo Bela Totile; cómo en tiempo del papa León III el emperador Carlomagno envió un grueso ejército contra los fiesolanos, dejando a Florencia reedificada en poder de los florentines, hasta que el papa Clemente VII y el emperador Carlos V por fuerza de armas la ganaron, para restituir en su antigua posesión, de que había sido despojada, la casa de los Médicis, que sucedió en el año de 1529; y cómo desde allí en adelante siempre fueron gobernados por la cabeza de un príncipe. Y aunque se les hizo a los principios algo áspero, ya están desengañados y conocen con cuánta mayor quietud viven debajo de su amparo, con seguridad en sus haciendas y vidas. Díjome que el primero que tuvieron fue Alejandro de Médicis, que verdaderamente se pudo bien llamar Alejandro, por su mucha benignidad, magnanimidad y esfuerzo; aunque violentamente lo perdió en lo mejor de sus días. A éste sucedió un valeroso Cosme, Gran Duque de la Toscana, cuya memoria, por sus heroicos hechos y virtudes, por su cristiandad y buen gobierno, será eterna. Quedó en su lugar Francisco, el cual, por haber fallecido sin heredero, sucedió en la corona el famoso Ferdinando, su hermano, vivo retrato de Cosme, su padre, su heredero en estados y virtudes. Hoy gobierna con tanto valor de ánimo y prudencia, que no se sabe de señor su igual que sea más de voluntad amado de su gente”. (Alemán, 2000). Todas las citas de *El Guzmán de Alfarache* proceden de la edición de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (<http://www.cervantesvirtual.com/obra/guzman-de-alfarache-segunda-parte--0/>).

en los edificios; porque los buenos de Roma ya están por el suelo y poco hay en pie que no sean sombras de lo pasado, ruinas y fragmentos. (Alemán, 2000).

La comparación que establece Guzmán entre Florencia y Roma muestra que la ciudad del Arno ha sustituido en cierta medida a la del Tíber en su configuración de la belleza: mientras que una representa el esplendor del legado clásico, la otra representa el renacer coetáneo de esta cultura. Por los mismos años, Lope, en el inicio de *La quinta de Florencia*, recoge la misma competición: “tiene Florencia valor / y hace a Roma competencia” (v. 3-4).

La otra gran obra ambientada en Florencia es *El curioso impertinente*, novela corta incluida en la primera parte del *Quijote* (1605). Aunque dentro del texto no existen demasiadas referencias a la ciudad, el escenario se destaca al principio de la narración: “En Florencia, ciudad rica y famosa de Italia, en la provincia que llaman Toscana, vivían Anselmo y Lotario, dos caballeros ricos y principales, y tan amigos, que, por excelencia y antonomasia, de todos los que los conocían «los dos amigos» eran llamados” (Cervantes, 2015: 411). Aun estando incluida dentro de la primera parte del *Quijote*, *El curioso impertinente* es la primera novela corta completa —no integrada como episodio— publicada por Cervantes. La elección de Florencia como escenario muestra la vinculación de la novela corta con la *novella* italiana, género del que procede directamente.

2.3. Lope y los *novellieri*

Se dice que el propio Lope expuso que realizaba sus composiciones de la siguiente manera:

Rodeado de libros, que sabía él muy bien desflorar, por haber aprendido con mucha diligencia las lenguas griega y latina y vulgares algunas y saber muy bien filosofía y aprovecharse mucho de los poetas antiguos traduciéndolos en sus escritos, aun con mayor gracia y sal que se halla en los mismos originales (*Discurso sobre si san Tirso, mártir, fue español y natural de Toledo*, de Jerónimo Román de la Higuera, citado por Sánchez Jiménez 2018: 178)

La imitación y la utilización de fuentes era un procedimiento habitual en la literatura del Siglo de Oro. Dentro de estas fuentes, la literatura italiana del Renacimiento fue muy frecuentada, y su importancia solo puede compararse a la de la literatura grecolatina. Más allá de la poesía de tradición petrarquista, o de la épica, con textos como el *Orlando el furioso*

de Ariosto, la *novella* (es decir, la novela corta) tuvo un papel fundamental, tanto en el desarrollo de la prosa como del teatro, especialmente con la influencia de Giovanni Boccaccio y Matteo Bandello y, en menor medida, de otros autores como Giraldo Cinzio, Masuccio Salernitano o Francesco Straparola, entre otros. Aunque la difusión de los autores italianos de *novelle* se remonta hasta el siglo XV, es en la década de los ochenta del siglo XVI cuando las *novelle* italianas viven un periodo de esplendor dentro del mercado editorial español gracias a la publicación de numerosas traducciones (González Ramírez, 2011). A partir de 1613, con las *Novelas ejemplares* de Cervantes, se empiezan a publicar de manera impresa colecciones de novelas cortas en español (Piqueras Flores, 2016). No obstante, ya desde la referida década de 1580 Lope de Vega empieza a utilizar a los *novellieri* italianos como fuente para sus comedias, algo que, teniendo en cuenta los datos de los que disponemos, hace hasta 1613, y que retoma de nuevo hacia 1620 (Piqueras Flores 2020b: 534).

En los últimos años se ha avanzado notablemente en la investigación de la relación de Lope con los *novellieri*. Entre los últimos avances caben destacar los trabajos de Muñoz Sánchez (2011, 2013a, 2013b), dedicados especialmente a Boccaccio, los de Carrascón, dedicados a Bandello (2013, 2016, 2017, 2018), los de González Ramírez y Resta por otro (2014, 2016) dedicados a Cinzio, los de Berrueto (2012, 2015) dedicados a Masuccio Salernitano, o los de Fernández Rodríguez (2018, 2019) dedicados a autores como Parabosco, Erizzo o Granucci. Gracias a estos trabajos, así como a otros clásicos precedentes como los estudios de Gasparetti (1930, 1939), sabemos hoy que 54 comedias de Lope (51 de autoría fiable, dos de autoría probable y una de autoría dudosa) tienen como fuente a *novellieri* italianos, lo que supone aproximadamente un 15% de la producción dramática del Fénix (Piqueras Flores, 2020a: 490-493).

Como explica Piqueras Flores (2020a: 488-489), no siempre existe una relación directa entre que una obra tenga como fuente una *novella* y que esta esté ambientada en Italia, pero resulta significativo que tres de las cuatro comedias florentinas de Lope tengan como fuente *novelle* de Boccaccio (*El halcón de Federico*) y Bandello (*La quinta de Florencia* y *La mayor victoria*). Como veremos, Lope usa sus fuentes con una notable libertad, pero es evidente que, en estos tres casos, los hipotextos condicionaron la ambientación de las comedias en la ciudad de los Medici.

3. EL MATRIMONIO COMO RESOLUCIÓN DE LOS CONFLICTOS AMOROSOS EN LAS COMEDIAS FLORENTINAS DE LOPE

En el presente capítulo abordaremos las cuatro obras florentinas de Lope: *La mayor Victoria*, *La quinta de Florencia*, *El Halcón de Federico* y *El ingrato arrepentido*. Como hemos indicado, tres de ellas utilizan como fuente *novelle* italianas. Estas tienden a ser historias breves y de género variado que cuentan una trama simple (Carrascón, 2017: 442-443). En algunos casos, de la trama original de la *novella*, en la comedia de Lope solo encontramos un núcleo, a partir de cual el Fénix desarrolla una serie de procedimientos dramático-literarios a partir de la inserción de nuevos personajes, nuevas historias entrelazadas (en algunas ocasiones se pueden considerar enredos amorosos) creando una serie de traducciones intersemióticas mezclando la tradición italiana con los gustos españoles. Así, *El halcón de Federico* proviene del *Decameron* (V, 9), aunque con una profunda reelaboración (Maggi, 2013), mientras que *La Quinta de Florencia* y *La mayor victoria* provienen de Bandello. Con respecto a la primera, cabe destacar que Suárez Miramón (2011) defiende que proviene de un relato de Bandello (XV, II) que a su vez fue traducido al francés por Belleforest y Boistuuau en la historia XII de su obra *Histoires tragiques*. Aunque Lope sigue el mismo hilo argumental, introduce notables cambios para crear la acción dramática. En cuanto a *La mayor Victoria*, cabe destacar que investigadores

como Muñoz Sánchez (2013) demuestran que proviene de la novela XVIII del volumen I (1,18), denominada *Ottone III imperadore ama Gualdrada senza esser amato, ed onoratamente la marita*. Por último, con respecto a *El ingrato arrepentido* no se tiene constancia sobre ninguna fuente utilizada por Lope.

Como hemos podido observar, la influencia italiana fue realmente relevante en la mayoría de estas obras, pero no debemos obviar la idea de que pertenecen a épocas y géneros distintos. Por ejemplo, si tenemos en cuenta la fecha en la que fueron escritas debemos agruparlas en dos grupos. Por un lado, encontramos las obras de *La quinta de Florencia* (1600) y *El halcón de Federico* (1601-1605), escritas en la transición entre el primer Lope y el Lope de madurez. Por otro lado, en el caso de *La mayor Victoria* (1620-1622) y *El ingrato arrepentido* (1621) forman parte de una época más tardía, justo en la que algunos autores, como Jesús Gómez (2015), sitúan el inicio del último Lope. Por el contrario, si establecemos una unión dependiendo del género al que pertenecen, el agrupamiento difiere. Con respecto a *La Mayor Victoria* y *La Quinta de Florencia* son categorizadas como dramas palatinos que, como bien expone Ferrer Valls, se caracterizan por ser:

Una fórmula más dramática que cómica, una fórmula para la cual Lope pudo haberse inspirado en los valencianos y muy especialmente en Virués y Guillén de Castro. Esta obra de Lope cumple los principales requisitos del encuadramiento palatino: personajes de rango elevado, ubicación geográfica alejada de la corte española, episodio de ocultación, alternancia entre mundo aldeano y cortesano, exploración de un conflicto amoroso que entraña un conflicto de desigualdad social... Pero todo ello con un desenlace trágico (2011: 61).

Además, en cuanto a la época en la que se encuentran ambientadas cabe destacar que hacen referencia a periodos de tiempo anteriores a los actuales de Lope. Por ejemplo, en *La mayor victoria* la acción está desarrollada en la Edad Media, concretamente durante el reinado de Otón III justo después de su coronación en el Sacro Imperio en el 996. Por otro lado, con respecto a *La quinta de Florencia*, la obra alude al gobierno de Alejandro de Medici³ que fue el duque de Florencia en los años comprendidos del 1532 y el 1537. Frente

³ Con respecto a este periodo debemos destacar que esta dinastía Medici fue la primordial en la explotación de las corrientes culturales y de las manifestaciones artísticas en el país italiano y español (González Talavera, 2012: 1264). Por ejemplo, en el caso de la pintura se puede ver reflejadas en obras como *La Quinta de Florencia*. Para profundizar más en la idea, véase artículo de Suárez Miramón (2011).

a estas, encontramos el caso de *El Halcón de Federico* y *El ingrato arrepentido*, que son consideradas como una “comedia irreal de tipo novelesco” y como una “fábula amorosa” respectivamente, y que se sitúan en una época contemporánea al autor. En el caso de *El halcón de Federico*, algunos estudiosos como Maggi (2013) y Arellano (1996) defienden que “se acerca por su crudeza a la comedia urbana coetánea mucho más que al ámbito exótico y fantasioso de la comedia palatina” (Maggi, 2013: 69).

Como observamos, existen numerosas diferencias entre unas obras de otras, pero del mismo modo, encontramos ciertas características que son las que nos interesan en el presente estudio. En primer lugar, debemos hacer hincapié en el tema amoroso, tan común en la comedia nueva, y que está estrechamente relacionado con la honra y con la creación de tensión a través de la expectativa el matrimonio. El matrimonio es el desenlace natural de la comedia nueva; gracias a él, Lope es capaz de establecer y estrechar un vínculo de los personajes, a partir de un acto sacramental que es capaz de resolver problemas de honra que atormentan a los personajes.

Por otro lado, como hemos comentado, el principal aspecto que vincula a las cuatro obras es su ambientación íntegramente florentina. Al respecto, cabe apuntar que en algunos de los títulos se establece una clara diferenciación entre la ciudad y algunas quintas o aldeas de alrededor. En este sentido, se observa cómo la clase social de los personajes se encuentra marcada por la ubicación en la que residen, puesto que, en el caso de los labradores viven en una quinta y, en el caso de los personajes con mayor poder, residen en la ciudad.

Antes de comenzar nuestro análisis, y dado que las obras que vamos a tratar no pertenecen al canon de Lope, unos breves resúmenes de cada obra nos ayudarán a comentar las ideas principales del presente estudio.

3.1. *La mayor victoria*.

En primer lugar, en el caso de *La mayor victoria*, la obra nos narra la historia de tres jóvenes (Casandra, Flora y Elena) que deciden acudir a la ciudad de Florencia a observar cómo se encuentra la ciudad tras la entrada del emperador Otón.

ELENA. ¿No iríamos disfrazadas
a Florencia a ver las fiestas?

FLORA. Las voluntades dispuestas

presto se ven concertadas.

ELENA. En hábito digo yo
de labradoras podremos,
y al César Otón veremos,
que tanto Otavio alabó.
(vv.186-194)

Al entrar en su palacio, el emperador se enamora de la elocuencia y belleza de Casandra, la menor de las hermanas. Establecen una conversación con el emperador y nombran a su padre, Pompeyo; de esta forma, el emperador tomará como referencia a este caballero para poder consagrar su relación con Casandra. El estatus nobiliario de las tres doncellas —“Hija soy de un caballero / florentín, mis dos hermanas / son las que mira tu Alteza / de mi traje disfrazadas” (vv. 384-387)—, había sido escondido por el padre, precisamente por prudencia debido al desconcierto producido por la conquista florentina del emperador: “Pensando, divino Otón / ferocidad alemana, / y que el ejército tuyo / fuera destrucción de Italia, / nos ha llevado a una quinta, / donde estamos retiradas / media legua de Florencia” (vv. 388-394). La más joven está enamorada de Otavio, un joven caballero que intenta lidiar contra otros nobles como Livio para alcanzar su mano. No obstante, es tal la obsesión del emperador hacia ella, que este obliga a su padre a que sea suya. El padre, preso del pánico por no querer desobedecer al emperador y, por consiguiente, perder su honra, tampoco quiere obligar a Casandra a casarse con quien no ama, tal y como podemos observar en los siguientes versos:

POMPEYO. ¿Ya no lo ha visto,
señor, vuestra Majestad?,
la rebelde voluntad
de mi Casandra conquisto.
Con esta daga resisto
el valor de su respuesta,
porque la miro dispuesta
para no me obedecer,
que dice que no ha de ser
si vida y alma le cuesta.

CASANDRA. Lo mismo vuelvo a decir,
no porque no haya que amar
en tu valor singular,
que estimar y preferir.
Pero para mí, vivir,
César, perdido el honor,
que puesto que emperador,
eso es bueno para ti,
pero mi honor para mí
debe de ser lo mejor.

¿Piensas tú que no te quiero,
que no te estimo y te adoro,
y que tu real decoro
a ningún mortal prefiero?
¿Piensas tú que persevero
por soberbia en tal porfía?,
no señor, pero querría
estimar tanto mi honor,
que fuese más mi valor
que tu inmensa monarquía.

[...]

Que Lucrecia es de alabar,
pero no de cuerda y fuerte,
que su castidad se advierte
después de haber sido necia,
y yo quiero ser Lucrecia
en solo darme la muerte.
(vv. 2234-2273)

Sin embargo, tras esta confrontación y al escuchar a ambos personajes, el emperador recurre a la lógica y a la razón, y decide “vencerse a sí mismo” y casar a Casandra con Octavio. De esta manera, Otón se autoimpone un límite que no puede sobrepasar, a la vez que descarga a Pompeyo de la responsabilidad de la honra de su hija, que ahora corresponde a su esposo:

OTÓN. Ahora bien, Pompeyo di,
si Casandra se casara,
¿a quién a afrenta tocara,
a su marido o a ti?

POMPEYO. No puede tocarme a mí
si está casada, señor.

OTÓN. Pues busca alguno, que amor
le obligue, si puede ser,
porque siendo su mujer
le toque guardar su honor.

OTAVIO. Deme vuestra Majestad
licencia de hablar.

OTÓN. Sí doy.

OTAVIO. Pues yo su marido soy.
(vv. 2294-2307)

En este momento, el joven caballero Otavio antepone su vida a la de la muchacha, ofreciéndose como su marido. De esta manera, Otón decide unir a ambos en matrimonio y, a sus otras hermanas Elena y Flora con dos caballeros de su corte para, de esta manera, estrechar vínculos entre los personajes de un estrato social igualitario y consensuado: “A Alberto y Rodulfo quiero casar con Elena y Flora” (vv. 2370-2372).

3.2. *El halcón de Federico*

Con respecto a *El halcón de Federico*, cabe destacar que narra la historia de un caballero denominado Federico que está obsesionado con una joven llamada Celia. Es tal su amor por ella, que todo lo que gana se lo regala a modo de prueba de amor, llevándole este acto a la ruina. Además, Lope añade otro inconveniente a este amor, y es que Celia es una mujer que está casada con Camilo:

FABIO. Toda Florencia murmura
tus gastos desatinados,
nacidos de los cuidados

de esta imposible hermosura.
Repórtate, y considera
que, de esta hacienda gastada,
a Celia no alcanza nada,
cuando menester la hubiera.
Ella es casada, y su esposo
tan rico, que no hay dos hombres
en Florencia con los nombres
de rico y de venturoso,
que los tengan con más causa.
(vv. 54-68)

Sin embargo, Camilo, cansado de los celos de su esposa, decide abandonar la casa en la que viven para reunirse con Julia, una joven que está enamorada de Federico, a la cual rechaza constantemente “Si de quererte dejara / luego no te persiguiera / quien persigue y persevera / amor secreto declara / Y mientras te tengo amor / te tengo de perseguir” (vv. 210-215). Como observamos, nuestro dramaturgo desde un principio propone un juego de enredo desarrollado en torno a un círculo amoroso. Por un lado, Federico está enamorado de un amor imposible y Julia de un amor no correspondido. Todos estos conflictos amorosos desembocan en la muerte de Camilo y el destierro de Julia, consiguiendo que el punto álgido de la trama coincida con la segunda jornada. Sin embargo, en esta última parte solo encontramos los personajes de Celia, que ahora es viuda y tiene únicamente a César (su hijo) y, por otro lado, encontramos a Federico, que solo tiene unas tierras, a Fabio y a su halcón:

RISELO. ¿Llámase Federico acaso?

[...]

RISELO. ¿No tuvo amigos?

ALCALDE. Sí, cuando era rico.

Pero ¿quién tiene amigos cuando es pobre?

RISELO. ¿Que no tiene otro oficio?

ALCALDE. Este que os digo,
y un halcón que de muchos le ha quedado,
con que se va a cazar algunos días,

y es tan bueno el halcón, que el mismo Duque
por él le ofrece mil escudos de oro,
con que podría remediar mil cosas,
y no le quieres dar, tanto le quiere.
(vv. 2030- 2044)

César está obsesionado con el Halcón y es su máximo deseo tenerlo como suyo:

CELIA. ¿Adónde está César?

CLAVELA. Fue
a cazar con Federico.

CELIA. Por más que se lo suplico
que ese pesar no me dé,
no hay orden con el rapaz.

CLAVELA. Quiere tanto aquel halcón,
que es locura su afición.
(vv. 2473-2480)

De repente, cae enfermo y su madre intenta calmar su enfermedad consiguiéndole el halcón que tanto desea. Esta decide pedírselo a Federico cuando, para su sorpresa, este, que le invita a comer y como no tiene nada más que ofrecerle, cocina al animal. Cuando Celia le cuenta a Federico su voluntad, este se da cuenta de que lo único que ella pedía, no podía dárselo:

FEDERICO. Primero habéis de comer.

CELIA. No me puedo detener.

FEDERICO. ¿Por qué?

CELIA. Cierto enfermo tengo,
que vos le podéis sanar.

FEDERICO. ¿Enfermo y que está en mi mano?
Contadle, Celia, por sano
si sangre me ha de costar.

CELIA. César enfermo ha caído,
y sin decir la ocasión,
tiene muerto el corazón,

y casi está sin sentido.
Tanto regalos le he hecho,
que me ha dicho la verdad.
Yo, fiada en la lealtad
y nobleza de ese pecho,
su remedio le ofrecí,
que me dice que está en vos.

[...]

Bien sé que os he de quitar
vuestro gusto, pues ha sido
lo que solo habéis querido
de vuestra hacienda guardar,
y que aunque estáis en pobreza,
por amarlo en tanto grado,
Federico, habéis negado
lo que yo os pido a su Alteza.
Pero yo os le pagaré,
porque muere de afición
mi César, de vuestro halcón,
con quien vida le daré.

FEDERICO. ¡Triste de mí!

CELIA. ¿Habéis sentido
que os le pida?

FEDERICO. ¡Ay, desdichado,
en desventuras criado
y para afrentas nacido!

[...]

Un pollo, alguna gallina
pedí al casero; no había
cosa, y yo, señora mía,
—que quien ama desatina—,
por haceros sacrificio
de mi propio corazón,
fui donde estaba el halcón,

de mi noble amor indicio,
y asiéndole de los pies,
le segué el cuello.

CLAVELA. ¡Qué hazaña
de un hombre noble!
(vv. 2679-2744)

Cuando César muere, Federico se acerca a casa de Celia para darle el pésame, y en aquella se encuentran otros caballeros que culpan a Federico de la muerte del joven. En ese momento, Celia explica lo que ocurrió y da a entender a los presentes que Federico hizo todo lo posible. Viuda y sin hijos, el propio hermano y los caballeros le proponen a Celia que se case para poder conservar correctamente la herencia que su marido le dejó a su hijo y esta, valerosa y justa, decide casarse con Federico debido a la lealtad, valor y fidelidad que le juró a ella. Federico, por su parte, realiza un reparto justo entre todo lo que había valorado en vida:

FEDERICO. Quiero dar seis mil ducados
de esta suerte repartidos.

CELIA. Como no deis más, los doy,
que os conozco ya los bríos.

FEDERICO. Doy al alférez Riselo,
mi amigo y criado antiguo,
mil ducados por cincuenta
que me dio estando perdido;
otros mil le doy a Fabio,
porque pobre como rico,
me sirvió de una manera;
y a vos, mi señora, pido
le deis a Clavela, a quien
doy otros mil.

CELIA. Ya he tenido,
Federico, ese deseo.

FEDERICO. A un loco tan entendido

doy otros mil, que el dinero
basta a darle juicio;
de los dos mil que me quedan,
en Florencia, a vuestro hijo
haré labrar un sepulcro,
y en un mármol esculpido
del artífice mejor:
vos y yo, el halcón y el niño.
(vv. 2996-3019)

3.3. *La quinta de Florencia*

En esta comedia, el problema principal estriba en la diferencia de clases. César es un caballero que sirve al duque Alejandro y que está perdidamente enamorado de Laura, una molinera que vive cerca de su quinta. No obstante, esta le rechaza constantemente debido a la diferencia social que existe entre ellos:

OTAVIO. ¿Quién hay que impedirlo pueda?

¿No es labradora? ¿No es pobre?

¿No es mujer?

CÉSAR. No.

OTAVIO. Pues ¿quién?

CÉSAR. Princesa.

Que es, cuanto a ser labradora,
ángel; cuanto a pobre, reina.

[...]

CÉSAR. ¡Por Dios, Otavio,
que no han bastado con ella
servicios, regalos, obras,
penas, palabras, promesas!
Porque con ser labradora,
desprecia el oro y la tela,
y con ser casta en el alma,
lascivos gustos desprecia.
(vv.419-433)

Sin embargo, Alejandro observa el desánimo de César y le pide a Otavio, otro caballero y amigo de ambos que se entere de lo que le ocurre. La conversación entre Otavio y César provoca un malentendido, pues el primero piensa que a quien pretende el segundo es a Antonia, una joven de la que el duque está enamorada (vv. 862-896).

Dada la situación, Tanto Antonia como César deciden alejarse, ya que sienten que no son correspondidos. Sin embargo, César, preso de amor que siente por Laura decide junto con otros caballeros secuestrar a la joven una noche:

CÉSAR. Entrad con libertad.

OTAVIO. ¡Mirad qué alcázar,
sino un molino pobre!

LUCINDO. ¿Qué es aquesto?
¡Oh, vecinos! ¡Oh, César!

CÉSAR. ¡Oh, Lucindo!

LUCINDO. ¿Háseos perdido acaso alguna caza?

CÉSAR. La caza que buscamos es aquésta:
asid a Laura.

LUCINDO. ¡Ay, desdichado!
¡Ay, mísero de mí! César, ¿qué haces?

CÉSAR. Andad, buen viejo, que ésta es honra vuestra;
yo daré buen marido a vuestra hija
y a vos muy buena renta, de manera
que dejéis esa vida trabajosa.

LUCINDO. No soy, traidor, aunque villano pobre,
tan vil que venda yo mi propia sangre,
ni padre tan avaro, que mi hija
te dé por la codicia de tu hacienda.
Que en aqueste molino derribado
soy más bueno que tú cuarenta veces
en tu quinta pintada y llena de armas;
que esta harina que cubren estas puertas
es más limpia que el oro de las tuyas.

CÉSAR. Buen viejo, si queréis guardar la vida,
no habléis en ofensa de mi gusto.

LUCINDO. ¿Sabes que hay Dios?

CÉSAR. ¡Pues no!

LUCINDO. ¿Sabes que hay duque?

CÉSAR. Y le sirvo en su casa.

LUCINDO. Pues avísote.

LAURA. ¡Ah, padre! ¡Ah, padre mío! ¿Así me dejas
en poder de estos fieros?

LUCINDO. Hija mía,
si te comprara con piadosas lágrimas,
si con la sangre de mis secas venas,
no dudes que la diera por tu honra.

CÉSAR. Tirad con ella.

LAURA. ¡Ah, padre!

(vv.1863-1894)

Lucindo representa al padre que no puede hacer nada por socorrer a su hija ante el abuso de poder. Por ello, tras el rapto, recurre al duque de Florencia junto con los tres pretendientes de su hija para establecer una conversación y pedir justicia por lo que han hecho. Alejandro, al enterarse de lo ocurrido, confía en el molinero y a pesar de la amistad que profesa por César, promete al padre una solución justa

ALEJANDRO. Buen viejo, no te aflijas, que contigo
tengo el crédito justo, que este agravio
tendrá presto el castigo que merece;
mas guárdate: no sea que levantes
a César este grave testimonio
y me obligues a cosa que te cueste
quitarte la cabeza de los hombros,
porque César es hombre bien nacido,
bienquisto de mi casa y de mi corte
y con fama de casto y venturoso;
pero siendo verdad, no pongas duda,

que no te quejarás de que Alejandro
no te hizo justicia.
(vv. 2185-2197)

Para ello, parten a casa de César donde tiene a Laura encerrada y retinada en una habitación de la misma. Al comprobar que lo que el molinero decía era cierto, Alejandro impone en primer lugar la muerte de los tres caballeros, pero Lucindo plantea otra idea. Pide que César se case con su hija para que no caiga en la deshonra, sino que, al ser su esposa, sea honrada por un caballero, a lo que Alejandro acepta mientras ese sea el deseo de Laura. Por otro lado, los caballeros que ayudaron a César en sus fechorías son desterrados de Florencia (vv. 2864-2906).

3.4. *El ingrato arrepentido*

Por último, con respecto a la comedia *El ingrato arrepentido*, debemos establecer la relación de los personajes principales Albano, Lisardo, Fulgencia y Florela. En esta historia, Lope nos cuenta cómo Albano es un joven caballero que huye de Florencia al estar enamorado de una joven cuyos padres no quieren casarla con él. Frente a otras comedias florentinas, aquí es la figura paterna la que inicia el conflicto amoroso, al no tener en cuenta la voluntad de su hija y querer hacer valer la llamada *patria potestas*.

Cuando han pasado varios años, Albano regresa a Florencia con su criado y se encuentra con otro caballero, compañero suyo Lisardo al que le cuenta el motivo de su andadura:

ALBANO. Lloramos los dos un rato
y díjele al fin: “¿Qué espero
que no te saco de aquí,
que soy tu marido y puedo?”
Respondiome: “Albano mío,
que soy tu mujer es cierto;
pero engendrome mi padre,
lo que me manda obedezco.”

[...]

Pues así partí furioso,
y en el hábito que tengo
partí a Roma peregrino
sin voto ni jubileo.
(vv. 301-316)

Tras la conversación, Lisardo le invita a casa y se demuestra que está casado con Fulgencia, la mujer a la que amaba. Sin embargo, Lope complica la trama cuando añade a Florela, una joven que está embarazada de Albano y cuyo hermano busca la honra de la joven. Asimismo, aparece Horacio, el joven enamorado de Florela. Como observamos, encontramos otro enredo amoroso que sustenta un grave problema de honra. Para ello, Lope en la obra final reúne a todos los personajes para tomar la decisión final. Horacio reniega de casarse con Florela puesto que ha sido deshonrada y esta afirma que sigue enamorada de Albano pero que, si muere, su hermano y ella volverán a ser honrados. Sin embargo, Lisardo obliga a que Albano y Florela se casen, y así ninguno de los tres será deshonrado. Por otro lado, en cuanto a Horacio, este decide emparejarlo con Leonida, la hermana de Fulgencia (vv. 3124-3173)

3.5. Sobre el matrimonio, la honra y la libre elección de cónyuge

Tras considerar el argumento de las cuatro comedias, comentaremos algunos aspectos que a nuestro parecer son dignos de resaltar. Por un lado, observamos que en el caso de las tres primeras obras (*La quinta de Florencia*, *La mayor victoria* y *El halcón de Federico*), las diferentes clases sociales sí se ven representadas en los personajes. Por el contrario, en el caso de *El ingrato arrepentido*, todos los personajes parecen ser de clase alta. Sin embargo, existe un aspecto determinante en las obras, puesto que, en algunos casos el desarrollo de la acción conlleva una cierta movilidad social. Observemos el caso de *El halcón de Federico*, en este caso, Lope cambia la posición social del galán de la obra en dos ocasiones, ligado no a un estamento nobiliario, sino a un estado económico. En primer lugar, se trata de un joven que posee mucho dinero, posteriormente se arruina por intentar dar todos los lujos a Celia y, por último, vuelve de nuevo a constituirse como un personaje adinerado debido a la herencia. Por otro lado, encontramos el caso de las hermanas Casandra, Elena y Flora en *La mayor victoria*, puesto que, estas jóvenes son damas florentinas que cambian su estrato social para trabajar en el campo debido al desplazamiento ejercido por su padre. La asunción de la

condición de labradoras, no obstante, es una forma de protección, de manera que el desarrollo de la trama les otorga de nuevo su condición de nobles, hijas de un caballero

Como hemos observado, Lope hace alusión a los distintos estratos sociales realizando comedias de enredo y diversificando estos personajes dependiendo de la acción. Como indica Martinengo (2008), en esta época, el concilio de Trento marcó diversas pautas con respecto al matrimonio, que pretendían corregir el problema de los matrimonios clandestinos, y trataba de conjugar la elección de los cónyuges con el papel de los progenitores, destinados a acordar el matrimonio más adecuado para sus hijos (y especialmente para sus hijas). Con el llamado *Decreto tametsi*, que estipulaba una serie de condiciones previas al matrimonio, así como la necesidad de un sacerdote y varios testigos durante la ceremonia contrayente, se consolidaba “el carácter sacramental del matrimonio católico” (Santos de la Morena, 2020: 581)⁴.

Las características de los casamientos de la comedia nueva —inmediatos, utilizados como recurso final— distaban mucho de los enlaces que se daban en la realidad del Siglo de Oro, pero las tensiones entre padres e hijos, así como entre posibles cónyuges cuando había un problema de honra de por medio, se trasladaron a las tablas y a las páginas de las novelas como recurso literario de primer orden. Por ejemplo, podemos observar cómo en el caso de Albano y Fulgencia no pueden casarse desde un principio debido a que la última palabra la tienen los padres, que cambian de esta manera el destino de ambos. En el caso de Casandra, por el contrario, Pompeyo, el padre, prefiere la muerte a tener que decidir por su hija y casarle con alguien que no quiere, es decir, hacerla desdichada. Desde nuestro punto de vista, resulta curioso observar este doble planteamiento que realiza Lope en dos obras escritas en una época tan cercana, es decir, plantear ambas posibilidades en las que los padres puedan o no decidir por sus hijas.

Sin embargo, como observamos, aunque cada una se establece de una determinada forma entre los personajes, todas se hacen con la misma finalidad: consagrar un problema de honra y poner solución a los conflictos. No obstante, es importante destacar que, en el caso de los dramas palatinos, Lope elige el matrimonio de dos amores correspondidos. El de *La mayor victoria*, es un amor más noble y leal: Casandra y Otavio se aman, y el emperador prefiere comportarse como gobernante recto y justo antes que abusar de su poder; mientras

⁴ En estudios como el de Usunáriz Garayoa (2005), podemos observar que uno de los requisitos del matrimonio aprobados por el Concilio de Trento era que los jóvenes, ante la predisposición o no de sus progenitores, debían ser los principales en la toma de decisión del matrimonio.

que el amor de la pareja principal en *La quinta de Florencia* es un amor que viene condicionado por la honra, puesto que, aunque Laura decide casarse con César, lo considera un ingrato por abusar de ella.

Por otro lado, en *El Halcón de Federico*, el matrimonio que se produce es correspondido por parte de Federico, pero es tomado como una recompensa por la lealtad y fidelidad que ha guardado durante todo ese tiempo a Celia. Podría decirse que se puede considerar un amor puro. Por último, en el caso de *El ingrato arrepentido* ocurre algo similar con la obra de *La quinta de Florencia*, puesto que el matrimonio se concierta para salvaguardar la honra de Florela.

Como vemos, Lope, en su prolífica producción teatral, plantea soluciones diferentes ante problemas de honra, con procedimientos que tienen que ver con la naturaleza intrínseca de cada comedia, pero también con características que condicionan la expectativa del público, como el género.

4. VENCERSE A SÍ MISMO: EL BUEN GOBERNANTE EN *LA MAYOR VICTORIA*

Como hemos visto, *La mayor victoria* desencadena un conflicto amoroso a partir de un problema político: los recelos de Pompeyo ante la conquista del emperador Otón III de la ciudad de Florencia: “Entró en Florencia el famoso / Otón, a quien nombre dan / de emperador alemán / su ejército victorioso” (vv.18-22). La situación de aislamiento de las hijas de Pompeyo incide en un desinterés hacia el amor. Por un lado, Elena comenta “Yo nunca supe de amor” (vv. 1), y Flora añade: “sus leyes tengo por vanas” (vv. 2). Desde nuestra perspectiva, nada más empezar la obra, Lope nos indica los temas fundamentales que van a parecer a lo largo de la misma, atrayendo de esta forma el interés del lector. Asimismo, se hace una distinción clara entre los dos escenarios principales de la obra, esto es, Florencia y la quinta: “retirada en esta quinta / si tan bien poco distinta / de la ciudad de Florencia” (vv. 11-13). Es importante resaltar esta doble ambientación, puesto que en cada una de ellas se contemplan dos modos de vida, totalmente contrarios. Por un lado, las hijas y el padre viven en esa quinta retirada, frente al emperador y sus caballeros que se establecen en Florencia capital, esto es, donde se encuentra la Corte. Observamos cómo se diferencian las clases sociales en sendos lugares.

Como hemos comentado, la obra se escribe en un período en el cual Florencia goza de una importancia sublime en Europa. Por este motivo, esa viveza y presencia se hace notable en la obra, se considera como el centro de Europa “De la ciudad más bella, más

hermosa y más ilustre que en Europa mira” (vv. 98-99). Lope la describe como sublime, poderosa y legal. Desde un principio podemos observar ese esplendor de la ciudad y su vinculación de la Corte, puesto que la trama comienza cuando Otón el emperador entra en la misma: “Entró en Florencia el famoso Otón, a quién nombre dan de emperador alemán: su ejército victorioso se aloja por la Toscana; sus gallardos capitanes en Florencia más galanes” (v. 18-24). Tras esto, contemplamos el poder de los dos parlamentos que tenían el poder absoluto: Iglesia y Corte: “Coronado del ínclito Gregorio, / de la Iglesia santísimo monarca / por el sacro Romano Consistorio, / que del gran Pescador le dio la barca, / el nuevo Constantino, el nuevo Honorio, / Otón, que con sus águilas abarca” (vv. 83-87),

En los siguientes versos, Lope nos demuestra otros aspectos históricos de gran interés cultural que representa las figuras de poder que asolaron Italia en el momento en el que el emperador entra en la ciudad:

Entró delante la mayor nobleza
de Florencia, con galas que mostraron
de la ciudad la próspera riqueza,
en que de Italia el resto aventajaron.
Confundiose de ver naturaleza
el arte con que tanto la industriaron,
pues pudo confesar en esta parte,
que la ennoblece y perficiona el arte.
Iban detrás los ricos magistrados⁵,
con las insignias de la paz divina,
haciendo las colores de los grados
honra al honor y vista peregrina:
los dos derechos verdes y encarnados,
amarillo color la medicina,
azul y blanco la sagrada ciencia⁶,
de su celo y candor correspondencia.

⁵ Es importante destacar la importancia de los magistrados en la época. Desde Felipe II estos tomaron una relevancia que se situaba al mismo nivel que la nobleza (Martínez Millán, 2016: 15)

⁶ Es curioso comentar cómo la medicina y la ciencia general adquieren tanta relevancia en esta época, en la que comienza a notarse su desarrollo. Desde nuestro punto de vista, Lope nos da a entender la gran cultura que tenía y cómo era capaz de conocer todas las innovaciones de la época.

[...]

Ya puestos en alarde numerosos,
al hombro las cuchillas aceradas,
soldados de la guarda la seguían,
que con plata y azul resplandecían.

Después de las insignias militares,
banderas conquistadas y blasones,

[...]

el César se mostró, cuya persona
aún era digna de mayor corona.

(vv. 114-145)

Como observamos, la grandilocuencia a la hora de hablar de la política y de la ciudad son notables en la obra desde su comienzo. Se establece un vínculo que une el poder de la ciudad como el poder del emperador: “Al grande Otón Florencia ofrece / lo más que puede y menos que merece” (vv. 177-178). Asimismo, se acompaña de los nobles, los soldados y los ricos magistrados. Debido a la importancia de este hecho, el emperador decide proclamar fiestas en Florencia e invita a todos los ciudadanos, tanto de ciudad como de las aldeas a visitar, no sólo la ciudad, sino también el palacio, tal y como le cuenta a Alberto (marqués):

OTÓN. Marqués, este es mi gusto
ni a mí, ni a mis valientes capitanes
quiero tener por justo
que nos llamen feroces alemanes
abrid todas las puertas
pues tengo yo las de mi pecho abiertas
(vv. 270-276).

Como vemos, desde un primer momento el emperador quiere demostrar su poder, pero sobretudo contentar al pueblo, mostrarse como un noble justo y no como un tirano⁷.

⁷ Esto nos recuerda a las cuatro virtudes del buen caballero: prudencia, templanza, fortaleza y justicia. Debido a la extensión del trabajo, no nos detendremos a explicar estas virtudes. Sin embargo, para ampliar el conocimiento de este tema se recomienda leer el artículo de Martí Andrés (2012).

Esta situación anticipa que el conflicto que se planteará cuando Otón sienta un deseo irrefrenable por Casandra no será de carácter externo, sino de carácter interno, en tanto que el gobernante tendrá que encontrar un camino para seguir siendo recto y justo. La solución final, como indica el título, está en “vencerse a sí mismo”, un tópico común en el Siglo de Oro. A este respecto, cabe recordar que aparece en los capítulos finales de *Don Quijote de la Mancha*, cuando Sancho indica sobre su amo: “Abre los brazos y recibe también tu hijo don Quijote, que, si viene vencido de los brazos ajenos, viene vencedor de sí mismo, que, según él me ha dicho, es el mayor vencimiento que desearse puede” (Cervantes, 2015: 1322).

Otón recurre al matrimonio como solución definitiva que pondrá freno a sus deseos: al estar casada Casandra, ya no le pertenecerá, por lo que tendrá que aceptar de forma indisoluble la situación, tal y como lo estipula el Concilio de Trento. Consigue, así, su mayor victoria, como expone al final de la obra:

OTÓN. Yo me sabré resistir
para ganar esta gloria,
y dejar de mi memoria,
contra amor, contra su abismo;
porque vencerse a sí mismo
llaman la mayor vitoria.
Yo quiero vencer mi nombre,
y estimar mi pensamiento,
por el mayor vencimiento
que pudo caber en hombre.
Desto la Italia se asombre,
no de las armas y gloria
que me dan eterna historia,
pues solo quien se venció
a sí mismo, ese alcanzó
solo la mayor vitoria.
(vv. 2238-2353)

La solución está con los códigos de comportamientos cortesanos, que propugnaban el ideal del hombre capaz de controlar sus impulsos y utilizar la razón frente a la barbarie, algo que ya había indica el propio emperador durante el segundo acto:

La fácil voluntad que el alma inclina
a amar o aborrecer, no da vitoria
tan grande amor, como la grande gloria
(vv. 1778-1780).

Al respecto, cabe recordar que la forma de vida cortesana estipulaba el control de las pasiones, en una ética civilizatoria en la que las decisiones tenían que obedecer a un bien superior al inmediato (Quondam, 2013: 39).

El enlace consigue también una alianza entre familias, que cumplirá con varios cometidos. Teniendo como testigos a sus vasallos, Otón finalmente decide emparejar no solo a Otavio y Casandra, sino también a las dos hermanas Elena y Flora con Alberto y Rodulfo, respectivamente.

OTÓN. A fe de rey de cumplir
la palabra que aquí os doy;
ya sabéis todos quien soy
aunque supiese morir.
Bien puede Otavio vivir
seguro de mi poder,
yo se la doy por mujer,
dele la mano seguro,
porque en este punto os juro
que me acabo de vencer.

[...]

Oíd Pompeyo dos cosas,
el ducado de Ferrara
doy a Otavio con su esposa.

CASANDRA. Vivas, señor, muchos años.

OTAVIO. Tu grandeza te responda.

OTÓN. A Alberto y Rodulfo quiero

casar con Elena y Flora.

ALBERTO. Dicha es mía.

ELENA Vuestra soy.

FLORA. Y yo en ser vuestra, dichosa.

(vv. 2355-2373)

El doble matrimonio de las hermanas de Casandra, por tanto, complementa el enlace principal, y sirve para subrayar que el acto del emperador Otón que implica vencerse a sí mismo es la muestra más palpable y más difícil de la generosidad del gobernante. La lectura política de la comedia es clara: ante la desconfianza inicial de Pompeyo, se muestra cómo el emperador, aun siendo extranjero, es capaz de velar por los intereses de los ciudadanos de Florencia por encima de los suyos propios.

5. EL PAPEL DE LA MUJER Y SU EVOLUCIÓN PSICOLÓGICA EN *EL INGRATO ARREPENTIDO*

Como bien sabemos, a las representaciones teatrales del Siglo de Oro podían asistir personas de cualquier rango social, incluyendo el género femenino, que era especialmente importante. Es significativo aludir a este hecho, puesto que, como bien es sabido, la esfera pública de la mujer se encontraba muy limitada. Por otro lado, las compañías teatrales contaban con actrices para representar los papeles femeninos, algo que, como se ha apuntado en numerosas ocasiones, diferenciaba al teatro clásico español del teatro isabelino inglés. Hubo, por último, algunas mujeres dramaturgas, como Ana Cano, con obras como *Valor, agravio y mujer*, o Angela de Acevedo, con su famoso *El muerto disimulado*, entre otras (Ferrer Valls, 1998).

Por otro lado, en la sociedad del Siglo de Oro la mujer soltera era la depositaria de la honra, de tal manera que los problemas que plantean las obras de tipo amoroso (especialmente las comedias y las novelas cortas) tienen que ver con el control del cuerpo femenino, y con la tensión entre el deseo propio de la mujer, el de los hombres que las cortejaban y el de la figura masculina (padre, hermano o tío) que tenía que defender la honra familiar hasta el casamiento.

Son numerosas las obras en las que Lope de Vega asigna a las mujeres un papel principal, en ocasiones muy activo, como por ejemplo, *El amigo por fuerza*, *La Serrana de la Vera* y *Las bandoleras*. No obstante, existe una cierta controversia crítica acerca de la

función que el Fénix asignaba los personajes femeninos. Serralta (2021) indica que las obras anteriormente citadas obras considerarse como un punto de inflexión para entender el “empoderamiento femenino” como lo concebimos en la actualidad. No obstante, se tiende a defender que Lope lo usó como un mero mecanismo de atracción, debido a que, aunque en las obras encontramos escenas donde se muestra el engrandecimiento de la mujer, observamos otras en las que se critican fructíferamente sus acciones. Por este motivo, investigadores como Ferrer Valls (1998) se replantean en algunos de sus estudios si Lope lo hacía como una forma de representar a la mujer, o si trataba de captar la atención de aquellas que se encuentran como público. Algunos estudiosos, como Ojea Fernández (2007) se han detenido en las posibilidades de la comedia para dotar a las mujeres de una voz intelectual propia, con capacidad para decidir su propio destino frente a su familia, en casos como *La dama boba*, con la evolución de la protagonista.

Dentro de este amplio campo, que cada vez se está estudiando con mayor profundidad, en este capítulo proponemos un análisis sobre la evolución de los personajes femeninos en la comedia *El ingrato arrepentido*. Para ello, realizaremos una breve exposición sobre algunos de los datos más relevantes de las tres féminas protagonistas de la obra, esto es, Florela, Fulgencia y Leónida.

Como hemos apuntado en el capítulo tercero, esta obra ambientada en Florencia comienza cuando Albano, un joven caballero, regresa a su ciudad tras un conflicto amoroso. A su paso por la misma, se encuentra a Lisardo, antiguo compañero. Tras comentar el motivo de su destierro, Albano le revela a este y a todo el público que estaba enamorado de una joven que amaba pero que sus padres le habían comprometido con otro hombre. Lisardo, angustiado por su compañero, pero gozoso por volverle a ver, decide invitarlo a pasar un tiempo en su casa, a lo que Albano obedece. En el camino, Lisardo le comenta al noble que está casado con una mujer a la que ama y que es perfecta, pero que posee una gran falta, puesto que no es un amor correspondido:

ALBANO. ¡Válganme los cielos!

¿Pues qué tener, si es virtuosa,
hermosa, bien nacida, rica, honrada,
discreta y no celosa?

LISARDO. Alguna cosa.

ALBANO. ¿Pues no me la dirás?

LISARDO. Ser desdichada.

(vv. 365-368)

Como observamos, Lisardo es consciente de que su mujer no le ama, sin embargo, él la muestra como una mujer perfecta, puesto que le honra. Tal y como comenta Sánchez Laílla (2019), existen numerosas obras en las que las mujeres se prestan como independientes, pero en las que pesa aún más la honra. Cuando Albano llega a casa de su amigo se da cuenta de que Lisardo se ha casado con Fulgencia, la mujer a la que amaba. En su reencuentro ambos discuten y Fulgencia justifica su acción: “Y incitada de saberla maldad que hiciste, ingrato, / obedeciendo a Honorato/ fui de Lisardo mujer. / Porque cuando yo dijera / que era tuya, ¿dónde estabas? / ¿De qué suerte me amparabas/ o qué remedio tuviera? / Porque era perder la fama” (vv. 593-601).

Lope de Vega recurre a otro motivo que solía utilizarse en el teatro de la época, como eran los matrimonios secretos, una práctica a la que, como hemos apuntado, la Iglesia intentaba poner coto⁸. No obstante, en esta primera Jornada, Fulgencia se muestra como una mujer noble que es capaz de comprender al corazón, pero inicialmente a las órdenes de su padre, es decir, a su honra. Aunque ella hubiera hecho todo lo posible para estar con Albano, este fue un cobarde y huyó, por lo que ella no tuvo más opción. Es tal el amor que siente por él, pero a la vez desea ser honrada, que decide ostentar una relación oculta con él, aunque esto provoque diversos conflictos. En este sentido, resulta significativo que Lisardo describa a su esposa como una mujer que carece de celos, y que sin embargo Fulgencia se muestre celosa cuando Leonida comente su interés por Albano:

FULGENCIA. ¡Por Dios, señora cuñada,
que es vuesa merced muy tierna!

¿Qué le viene o qué le va
que se trate mal o bien?

LEONIDA. Ser prójimo, y ser también
hombre que en tu casa está.

⁸ Cabe destacar que Ketan (2011) expone en su artículo una idea que no debemos pasar por alto, puesto que, aunque Lope tiene licencia para escribir, debemos recordar que la Inquisición seguía presente en España. Esto es, se pensaba que en el teatro se representaba todo lo que en la vida real no podía realizarse.

FULGENCIA. ¡Caritativa te has hecho!

(vv. 707-713)

Desde ese momento se configura un ambiente incómodo, puesto que Leonida le recuerda a Fulgencia que ella está casada y que, por ese motivo, como bien expone Ojea Fernández “la mujer, especialmente la casada, ha de ser casta y virtuosa” (2007: no. 83), las virtudes que había mantenido la dama hasta el momento de la llegada de Alba

Sin embargo, esta comedia de enredo se tergiversa aún más cuando nuestro dramaturgo decide introducir las figuras de Florela / o, Feliciano y Horacio. Es interesante destacar la doble vertiente y la historia que acontece a la tercera protagonista, Florela. Esta joven ha sido deshonrada por Albano al dejarla embarazada, prometerle matrimonio y, posteriormente huir. Por este motivo, ella y su hermano deciden ir en busca del ingrato, aunque con la peculiaridad de hacerlo bajo la apariencia de un varón.⁹ con el que Florela intentará solucionar su problema de honra. Como es habitual, en la presentación de esta dama se hace referencia al disfraz y a la valentía que posee para cumplir con su objetivo. Es decir, la túnica le hace camuflar su identidad de mujer y, de este modo mostrar esa “valentía y arrojo (que suelen ser) cualidades de hombres” (Sánchez Laílla, 2019: 692). Para ello parte con su hermano Feliciano que, como en la mayoría de obras, suele ser el personaje¹⁰ del hermano el que honra a la dama. En este caso, aunque Florela va acompañada de su protector, es capaz de recurrir al arma del disfraz para cumplir su objetivo.

Por otro lado, Horacio es un joven que está enamorado de Florela y quiere acabar con Albano por la deshonra que le ha causado a ella y a él de forma indirecta. Lisardo los acoge en casa y, posteriormente, Florela se da cuenta de que Albano es el impostor que se encuentra allí. La dama le reprocha todo lo que le ha hecho:

FLORELA. Florentín engañoso, ingrato Albano,
peregrino traidor, fingido amigo,
amante desleal, cierto enemigo,

⁹ Sobre la mujer disfrazada de hombre existe numerosa bibliografía. En el presente estudio solo lo mencionamos el clásico trabajo de Arjona (1937) y el reciente de Rodríguez Campillo, Jiménez López y Bel-Enguix (2011).

¹⁰ Como expone Piqueras Flores (2013), en su compendio total suele ser la figura paterna o, como en este caso, el hermano de la dama.

[...]

Como tigre te sigo, ingrato, espera,
no por el hijo que me llevas fiero,
mas por el que me dejas arrojado.
Deseando en seguirte voy ligera,
tú cansado de mí corres ligero,
que más huye de amor el más cansado.
(vv. 957-970)

Como respuesta, Albano le implora que no le deshonre mostrándose como mujer y, mucho menos, contando lo que ha ocurrido. Para ello, le promete a Florela que se casará con ella en cuanto partan de allí. Florela, que sigue enamorada de él, decide perdonarle y esperar, aunque su hermano Feliciano atenta contra él. A la trama cabe sumarle un nuevo enredo amoroso y es que, Leonida se enamora completamente de Florelo¹¹, aunque esta le confiesa que es una mujer como ella de forma indirecta, haciendo un guiño al público, que conoce la verdadera identidad tras el disfraz:

LEONIDA. Digo que te quiero mucho.

FLORELA. ¿Mucho, mucho?

LEONIDA. ¿Y no es razón
darte todo el corazón?

FLORELA. Tan tierno de alma te escucho
que no siento la prisión.

LEONIDA. ¿Quiéresme bien?

FLORELA. Imagina
que eres lo mismo que yo.
(vv. 1162-1171)

Frente a una serie de conflictos y acontecimientos, Florela es echada de la casa por Albano. Al enterarse de esto, Leonida recoge a Florelo y la resguarda en sus aposentos mientras ella se ausenta durante unas semanas: “¿Quieres entrar tú, mi bien, / y que acá te esconda yo?” (vv. 1985-1986). Paralelamente, al no encontrar a Florela, Feliciano y Horacio

¹¹ Este tema es estudiado también por investigadores como Nisa Cáceres y Moreno Soldevilla (2002), debido a que este recurso era también utilizado en escritores europeos como es el caso de William Shakespeare.

la buscan por las calles de Florencia y, para cuando regresan, Florela ya ha dado a luz, Lisardo ha acusado a Leonida de tener un hijo con Albano y, Fulgencia es presa de los celos. Tras resolver el conflicto por parte de Fulgencia sobre la madre de la criatura y de la confesión de que Florelo es una mujer, acontece la escena final. Esta concluye con Florela queriendo matar a Albano para así recuperar su honra, la de Feliciano y la de Horacio. Sin embargo, Lisardo propone otra solución mediante el matrimonio entre Horacio y su hermana Leonida y el enlace entre Florela y Albano. De esta manera, consigue honrar a todos de la mejor manera posible, aunque deben convencer primero a Florela puesto que no quiere perdonar al traidor:

FLORELA. Yo, Florela.

¿Acuérdaste, falso ingrato,
que bien creo que te acuerdas,
de mi prisión, de tu injuria
y de otras cosas como estas,
que callo por lo que sabes?

ALBANO. ¿Quién lo que dices te niega?

Pero buena quedarás
si viendo a tus plantas bellas
del ingrato arrepentido
la vida, matar le dejas.
¿Qué harás de este tierno infante
que al mundo sin padre entregas?
¿No quieres que me conozca?

FELICIANO. Aquí es bien que te enternescas.

FLORELA. Llega, ingrato de mis ojos;
llega, arrepentido, llega,
llega a quien hoy te perdona.
(vv. 3152-3168)

Como hemos observado a lo largo del análisis de la trama, la posición de las mujeres va cambiando a lo largo de la obra, planteándose tres realidades totalmente distintas que evolucionan de distinta forma. Esto es, por un lado, Fulgencia aparece como una mujer noble, leal y honorable que complace y honra a su marido, aunque no sea correspondido. No

obstante, todo cambia cuando llega la figura de Albano, que podría considerarse como el *demonio* de la obra que lo desequilibra todo. En primer lugar, porque revive el amor en Fulgencia y cambia el ideal de la mujer perfecta, haciéndose replantear, por un lado, un matrimonio secreto y, por otro lado, unos celos de Leonida que nunca había tenido. Sin embargo, desde nuestra perspectiva es capaz de vencerse a sí misma, de tal forma que es capaz de anteponer el honor de Florela (otra mujer) y de su mayor enamorado Albano, a sus intereses amorosos. Aunque podría pensarse que lo protege en todo momento para no dejarle morir, esto es, prefiere dejarle vivo con otra mujer a que fallezca, como reflejan los siguientes versos: “señores, ya está el ingrato / arrepentido por fuerza / ya veis que os pide perdón / y que os mira con vergüenza” (vv. 3114-3117).

Con respecto a Leonida, podría decirse que ha funcionado como eje vertebrador y equilibrador de la obra. Esto es, desde un principio se muestra como una joven enamoradiza que se fija en Albano. No obstante, su atención es a la postre para Florelo, de quien cae enamorada por su forma de hablar, no por su cuerpo. Además, este amor que siente y que es capaz de verbalizar sin ningún pudor es el que hace que Florela siga viva y sea capaz de solucionar sus problemas de honra hasta el final de la obra. Incluso nos atreveríamos a decir que actúa más como su protectora que su propio hermano. Asimismo, al final de la obra es capaz de proteger a su vez a Albano, puesto que sabe que la decisión de Lisardo, es la que más acertada para Florela. Para ello, recurre al cariño mantenido con Florelo para que recapacite y piense en el perdón y en su hijo: “Florelo, por el amor / que me debéis esto os ruega / Leonida” (vv. 3122-3124). Asimismo, este personaje muestra mayor honor cuando acepta sin rechistar lo que su hermano le propone de casarse con Horacio, ayudando de esta manera a Florela de forma indirecta.

Por último, el personaje de Florela es el que, desde nuestra perspectiva, pasa por más etapas psicológicas. Por un lado, es valerosa y tenaz como para disfrazarse de hombre y poner en juego su honra, pero, por otro lado, camina con su hermano para imputar esa honra y vengarse de él, aunque le quiera. Al verle, se nota que pierde todo ese poder de mujer valiente y tenaz que intentaba mostrar, puesto que vuelven a resurgir las cenizas que Albano había afluado en ella. No obstante, es tan mal tratada por este durante la obra que todo eso congrega en su interior un rencor y valentía que, tanto por la honra de su hijo, como por la de su hermano y de ella misma, toma la decisión más difícil y deshonrosa para ella y su hijo,

como es su muerte. No obstante, es capaz de reconocer y de, lo más importante, escuchar a su alrededor recapacitando y perdonando.

Esto es, bajo nuestro punto de vista, el papel de estas tres mujeres en la obra *El ingrato arrepentido*, puede entenderse como un claro ejemplo de honradez y evolución de las tres féminas. Aunque no sean personajes totalmente desarrollados, puesto que la brevedad de la comedia no lo permite, Lope es capaz de poner en escena la versificación de los conflictos, la tenacidad y pulcritud de tres damas florentinas de la época. Para ello, recurre a numerosos elementos que dotan a la obra de un estupor y una calidad propicia en Lope y en el teatro de su época. Así, aunque la honra se formula desde el título apuntando al eje desequilibrador de la obra (Albano), las mujeres ofrecen mayor trama y respuestas en los conflictos que el protagonista.

6. CONCLUSIONES

La literatura, como bien sabemos, ha ido ligada a los acontecimientos socioculturales e históricos que ha englobado y acontecido en un determinado territorio. En el caso de la literatura de los siglos XVI y XVII, que en España coincide con el mayor periodo de esplendor de nuestras letras, resulta necesario recordar que en la Europa de la época existía una notable circulación de ideas, tanto artísticas como filosóficas, que transcendían la noción de literatura nacional. La influencia de Italia como faro desde el que se irradió la gran revolución artística y vital del Renacimiento se puso de manifiesto en la importación de determinadas técnicas y visiones en todas las artes. En el caso de la literatura, esto se reflejó en la utilización de determinados géneros, asociados también a una determinada mentalidad, cada vez más distinta de la medieval, como la poesía petrarquista, la poesía culta de carácter épico o la novela corta. También, obviamente, se hizo sentir en la utilización de fuentes italianas por parte de autores europeos. En caso de Lope de Vega, el dramaturgo más prolífico del Siglo de Oro, resulta especialmente llamativa la utilización de las *novelle* como fuente para sus comedias. El Fénix de los ingenios, como dramaturgo, estaba sometido a una gran demanda de textos, pues su revolución del sistema teatral y la creación de la fórmula de la comedia nueva —tipificada en su *Arte nuevo de hacer comedias*— produjo que el teatro fuera el espectáculo por antonomasia de la sociedad barroca. Por ello, el uso de estas historias en prosa provenientes de la tradición italiana, que habían experimentado una notable circulación

en la península ibérica, era una cantera considerable para trabajar con nuevas tramas e ideas. Por lo que sabemos hasta el momento, Lope recurrió a los *novellieri* como fuente en al menos un 15% de sus comedias.

A pesar de que en los últimos años se ha avanzado mucho en el conocimiento de la difusión de los *novellieri* en la literatura europea, todavía queda mucho por estudiar sobre la forma en la que Lope los utilizó en sus comedias. En este sentido, debemos recordar que el Fénix ha sido reconocido mundialmente por ser un escritor original, culto, prolífico y, sobre todo innovador. Aunque tomaba como referencia los argumentos de las obras, o la estructura de las composiciones de los *novellieri*, si es cierto que Lope hace uso de su carácter innovador y virtuoso para reorganizarlo, reutilizarlo y conformar de esta manera excepcionales obras. Desde nuestra perspectiva, aspectos así son los que conforman la figura del célebre escritor.

Por otro lado, la notable influencia italiana en la literatura europea, gracias a la revolución del Renacimiento, hizo que multitud de obras literarias. El caso de Lope de Vega, resulta especialmente significativo, sobre todo en lo que concierne a un porcentaje importante de sus comedias. Frente a otras ciudades cuya presencia ya había sido estudiada en la obra del dramaturgo, el caso de Florencia nos ha resultado interesante porque, como es sabido, la capital de la Toscana se convirtió en el núcleo artístico principal durante la mayor del Renacimiento. Así, aunque son solo cuatro las comedias que Lope ambienta en la urbe, el peso de la ambientación resulta significativo en todas ellas. Por otro lado, las cuatro comedias florentinas presentan características diferentes que hacen interesante abordar su estudio. Como es sabido, conservamos cientos de comedias del dramaturgo, algunas de ellas muy diferentes entre sí. Por ello, la crítica las ha categorizado por géneros, por su cronología de escritura o por la época en la que están ambientadas. En este sentido, el uso de un determinado territorio como ambientación —además del uso de un determinado espacio dramático, como casa, palacio, jardín o calle— puede ser un elemento a tener en cuenta en el futuro, pues de alguna manera, la elección del territorio político donde se ambienta una obra puede condicionar sus características y su naturaleza. Así, en nuestro estudio hemos analizado comedias que comparten un mismo escenario —Florencia— pero que presentan diferentes parámetros en cuanto al género y a la ambientación cronológica. En este sentido, desde nuestro punto de vista, Lope es muy ingenioso al abordar distintas formas de comedia, que

llevan aparejados distintos conflictos, aunque casi siempre asociados con el elemento de la honra y el amor. Por ello, aunque el tema principal de todas las comedias sea de carácter amoroso, hay otros elementos como las clases sociales involucradas o los problemas políticos los recursos utilizados para resolver los conflictos dramáticos que ayudan a configurar la naturaleza intrínseca de cada obra.

Con respecto a las obras que se han estudiado en el presente análisis, hemos de destacar que hemos observado cómo Lope es capaz de resolver un conflicto amoroso de diversas formas. Sin embargo, podría decirse que el eje vertebrador de todos ellos era la consagración matrimonial. Tal y como hemos comentado al principio del epígrafe, los conflictos sociales e históricos juegan un papel fundamental en la literatura, y esto puede reflejarse en Lope. Esta época estuvo condicionada por las luchas de religión, y por las tensiones provocadas tras la ruptura entre el catolicismo y el protestantismo. La contrarreforma supuso un fuerte impacto en toda Europa con el desarrollo del Concilio de Trento, que provocó un notable cambio en la forma de entender el matrimonio que se trasladó (al menos parcialmente) a la literatura.

Las comedias eran vistas por ciudadanos de distintos estratos sociales y, de alguna forma, lo que veían representado podía influir notoriamente en el público. El teatro estaba en el punto de vista de censores y moralistas, por lo que la ideología plasmada estaba notablemente condicionada. En general, aunque durante las obras puede haber una subversión de los órdenes establecidos, Lope es recurrente en representar la justicia en los poderosos, la importancia de la honra y el matrimonio justo y remediador de conflictos sociales.

Desde nuestro punto de vista, aunque Lope intenta plasmar diversos motivos y escenas, es siempre fiel a sus dotes como escritor. Es capaz de escribir obras capaces de contentar al público de menor estrato social, indagar en la importancia y la influencia de la mujer, e incluso engrandecer aún más a la corona y a la nobleza, pero a la vez plantea situaciones que hablan de los límites del abuso de poder y de las posibilidades de libertad. Esto hemos podido verlo reflejado en algunas de las obras que hemos analizado, es decir, la evolución psicológica de la mujer; los conflictos que puede provocar actuar de forma irracional e incluso el poder que puede albergar en el ser humano la justicia y la razón, son

problemas propios de una sociedad en transformación que el Fénix de los ingenios es capaz de exponer de manera excepcional abriendo, desde el tablado, una ventana a Florencia,

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEMÁN, Mateo (2000): *Guzmán de Alfarache*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/guzman-de-alfarache-segunda-parte--0/> (consultado el 14/07/2021).
- ANTONUCCI, Fausta, “Lope de Vega y los scenari de la *commedia dell’arte*”, *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIII (2017), pp. 34-53.
- ARELLANO, Ignacio (1996): “El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega”, en Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal, *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico*, Cuenca, UCLM, pp. 37-59.
- ARES MONTES, José (1991): “Portugal en el teatro español del siglo XVII”. *Revista de Filología Románica*, 8, pp. 11-29.
- ARJONA, José Homero (1937): “El disfraz varonil en Lope de Vega”, *Burdeos, Feret & Fils*, pp. 1-27. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcfj2x7> (consultado el 14/07/2021).
- ARRÓNIZ, Othón (1969): *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos.
- AVELLANA MARTÍNEZ, Carla (2017): *La formación de la imagen de la ciudad de Florencia y el ideal de belleza urbana*, València, Universitat Politècnica de València. <http://hdl.handle.net/10251/142175> (consultado el 13/07/2021).
- BARTUCCI, Viviana (2005): “La relación entre prudencia y ley vista por las fuentes teatrales del siglo de oro español”, *IusHistoria*, 2, pp. 1-18.
- BERRUEZO, Diana (2012): “*Il Novellino* de Masuccio Salernitano en algunas comedias de Lope y Calderón”, en Sònia Boadas, Félix Ernesto Chávez, Daniel García Vivens (eds.), *La tinta en la clepsidra. Fuentes, historia y tradición en la literatura hispánica*, Barcelona, PPU, pp. 139-49.
- BERRUEZO, Diana (2015): ‘*Il Novellino*’ de Masuccio Salernitano y su influencia en la literatura española de la Edad de Oro, Vigo, Academia del Hispanismo.
- CANONICA, Elvezio (2000): Lope y los literatos italianos en la corte de Felipe III», *Anuario Lope de Vega*, VI, pp. 61-74.

- CARRASCÓN, Guillermo (2013): “Che riuscita ne fosse una bella roba: Griselda de Petrarca a Lope, pasando por Boccaccio”, en Isabel Colón, David Caro Bragado, Clara Marías y Alberto Rodríguez Ramos, *Los viajes de Pampinea: “novella” y novela española de los Siglos de Oro*, Madrid, Sial, pp. 165-176.
- CARRASCÓN, Guillermo (2016): “Otra vez sobre Lope y Bandello”, en Leonardo Funes (coord), *Hispanismos del mundo. Diálogos y debates en (y desde) el Sur*, Buenos Aires, Miño y Dávila, Anexo digital, Sección II, pp. 47-56.
- CARRASCÓN, Guillermo (2017): “Bandello en el taller dramático de Lope”, en Anna Bognolo et al. (eds.) *Serenísima palabra. Actas del X congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Venecia Ca’ Foscari, 14-18 de julio de 2014*, Venecia, Ca’ Foscari, pp. 441-451.
- CARRASCÓN, Guillermo (2018): “Lope y Bandello, entre libertad y censura”, en María Rosso, Felice Gambin, Giuliana Calabrese y Simone Cattaneo, *Trayectorias literarias hispánicas: redes, irradiaciones y confluencias*, Roma, AISPI Ediciones, pp. 255-272.
- CASTILLO MARTÍNEZ, Cristina. (2016): “La literatura del Siglo de Oro: claves y conceptos”, en Cristina Castillo Martínez (coord.), *Literatura del Siglo de Oro*, Jaén, Universidad de Jaén, pp. 7-21.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (2015), *Don Quijote de la Mancha*, ed. coord. por Francisco Rico, Madrid, Espasa /Real Academia Española.
- CHASTEL, André (2005): *El Renacimiento italiano, 1460-1500*, Madrid, Akal.
- COHNEN, Fernando (2009): “La Florencia de los Medici”, *Antena de Telecomunicación*, 177, pp.73-80.
- FERRER VALLS, Teresa (1998): “Mujer y escritura dramática en el Siglo de Oro: del acatamiento a la réplica de la convención teatral”, *Actas del Seminario “La presentación de la mujer en el teatro barroco español”*, pp. 11-32.
- FERRER VALLS, Teresa (2011): “Preceptiva y práctica teatral «El Mayordomo de la duquesa de Amalfi», una tragedia palatina de Lope de Vega”, *RILCE: Revista de filología hispánica*, 27, 1, pp. 56-77.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel (2018): “La novella XI de Parabosco, posible fuente de *Los esclavos libres* de Lope (con la alargada sombra de Bandello al fondo)”, *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, LXXII, 3.

- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel (2019): “«No hay libro, por malo que sea, que no tenga alguna cosa buena»: la difusión de las *novelle* de Sebastiano Erizzo y Niccolò Granucci en la España del Siglo de Oro”, *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXV, pp. 55-74.
- GARIOLO, Joseph (1982) “Lope de Vega y los italianos que vivían en Madrid en su tiempo”, *Arbor*, CXI, 433, pp. 115-123.
- GASPARETTI, Antonio (1930): “Giovan Battista Giraldis e Lope de Vega”, *Bulletin Hispanique*, XXXII, pp. 373-403.
- GASPARETTI, Antonio (1939): *Las “Novelas” de Mateo María Bandello como fuentes del teatro de Lope de Vega Carpio*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- GLASER, Edward (1954): “El lusitanismo de Lope de Vega. Portugal y los portugueses como tema literario”, *Boletín de la Real Academia Española*, XXXIV, CXLIII, pp. 387-412.
- GÓMEZ, Jesús, *El modelo teatral del último Lope de Vega (1621-1635)*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- GONZÁLEZ-BARRERA, Julián (2008): *Un viaje de ida y vuelta: América en las comedias del primer Lope (1562-1598)*, Alicante, Cuadernos América sin nombre.
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, David (2011): “En el origen de la novela corta del Siglo de Oro: los *novellieri* en España”, *Arbor*, DCCLII, pp. 1221-1243.
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, David y RESTA, Ilaria (2014): “Lope de Vega reescritor de Giraldis Cinzio: la construcción dramática de una novella de los *Hecatommithi*”, en Guillermo Carrascón y Daniella Capra (eds.), «*Deste arte*». *Estudios en honor de Aldo Ruffinatto*, eds. G. Carrascón y D. Capra, Alessandria, Edizioni dell’Orso, pp. 157-171.
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, David y RESTA, Ilaria (2016): “La recepción de los *Hecatommithi* de Giraldis Cinzio en el teatro del Siglo de Oro: entre reescrituras y adaptaciones”, *Bulletin of the Comediantes*, LXVIII, 1, pp. 103-29.
- GONZÁLEZ TALAVERA, Blanca (2013): “Presencia y mecenazgo español en la Florencia Medicea del Quinientos”, *Anales de Historia del Arte*, 1 Extra, pp. 395-406.
- GROSSI, Gerardo (2001): “Napoli, città italiana privilegiata da Lope per l’ambientazione di opere teatrali: *La llave de la honra*, ovvero l’onestà delle donne”, en E. Sánchez García, A. Cerbo y C. Borrelli (coods), *Spagna e Italia attraverso la letteratura del secondo*

- Cinquecento. Atti del Colloquio Internazionale, I.U.O., Napoli, 21-23 de octubre de 1999*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 2001, pp. 137-54.
- KETAN MEHTA, Dinita (2011): “El retrato de la mujer en algunas de las obras de Lope de Vega”, *Actas del I Congreso Ibero-Asiático de Hispanistas Siglo de Oro e Hispanismo general*, pp. 371-379.
- LEVI, Ezio (1935): *Lope de Vega e l'Italia*, Florencia, Sansoni.
- MAGGI, Eugenio (2013): “«El halcón de Federico» by Lope de Vega, an Anticourtly Reinterpretation of «Decameron», V, 9”, *Anuario Lope de Vega: Texto, literatura, cultura*, 19, pp. 67-93.
- MARTÍ ANDRÉS, Gabriel (2012): “El crecimiento en la virtud a la luz del pensamiento aristotélico-tomista (II: Las virtudes morales)”, *Metafísica y Persona*, 8, pp. 99-135.
- MARTINENGO, Alessandro (2008): “¿Ejercicio de la «patria potestas» o libre elección? Cervantes ante el matrimonio”, en Alexia Dotras Bravo, *Tus obras los rincones de la tierra descubren. Actas el VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 485-494.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón (2011): “«Escribía/ después de haber los libros consultado». A propósito de Lope y los *Novellieri*, un estado de la cuestión (con especial atención a la relación con Giovanni Boccaccio), parte 1”. *Anuario Lope de Vega: Texto, literatura, cultura*, 17, pp. 85-106.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón (2013a): “«Escribía/ después de haber los libros consultado». A propósito de Lope y los *Novellieri*, un estado de la cuestión (con especial atención a la relación con Giovanni Boccaccio), parte 2”. *Anuario Lope de Vega: Texto, literatura, cultura*, 19, pp. 116-149.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón (2013a): “‘Yo he pensado que tienen las comedias los mismos preceptos que las novelas’: de Boccaccio a Lope de Vega”, en Isabel Colón y David González Ramírez (eds.), *Estelas del Decamerón en Cervantes y la literatura del Siglo de Oro*, Málaga, Universidad de Málaga (Anejos de Analecta Malacitana 95), pp. 163-186.
- NISA CÁCERES, Daniel y MORENO SOLDEVILA, Rosario (2002): “La mujer disfrazada de hombre en el teatro de Shakespeare y Lope de Vega: articulación e implicaciones de un recurso dramático”, *Neophilologus*, 86, pp. 537-555.

- OJEA FERNÁNDEZ, María Elena (2007): “Imágenes de mujer en la literatura del Siglo de Oro, Lope de Vega y «La dama boba», *Epos: Revista de filología*, 23, pp. 81-92.
- OLEZA, Joan (2017): «Entre la corte y el mercado: las prácticas escénicas en la Europa de los siglos XVI y XVII», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIII pp. 6-33.
- PIQUERAS FLORES, Manuel (2016): “El nacimiento de las colecciones de novela corta en español”, en Mechthild Albert, Ulrike Rafael Bonilla y Angela Fabris, *Nuevos enfoques sobre la novela corta barroca*, Bern, Peter Lang, 2016, pp. 77-91.
- PIQUERAS FLORES, Manuel y SANTOS DE LA MORENA, Blanca (2019): “«Parténope santa»: Nápoles en el teatro de Lope de Vega, un acercamiento por géneros”, *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 25, pp. 103-121.
- PIQUERAS FLORES, Manuel (2020a): “Las comedias de ambientación italiana de Lope de Vega: Artelope como punto de partida”, *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 26, pp. 470-499.
- PIQUERAS FLORES, Manuel (2020b): “«Destos que cuentos de vieja / llaman novelas morales» Lope de Vega y la novella en torno a 1620”, *Revista de filología española*, Tomo 100, Fasc. 2, pp. 529-539.
- QUONDAM, Amedeo (2013), *El discurso cortesano*, ed. y trad. Eduardo Torres Corominas, Madrid, Polifemo, pp. 7-18.
- RAMOS ORTEGA, Francisco, ed. (1978), *Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana*, Roma, Publicaciones del Instituto Español de Cultura y de Literatura de Roma (Anexos de Pliegos de Cordel, II), Roma.
- RESTORI, ANTONIO (1912), *Genova nel teatro classico di Spagna. Discorso letto per la solenne inaugurazione degli studi nella R. Università di Genova il giorno 4 novembre 1911*, Genova, Olivieri, 1912.
- ROJAS, Agustín (1977), *El viaje entretenido*, ed. Jaques Joset, Madrid, Espasa-Calpe.
- ROSSI, Giuseppe Carlo (1963): “Paseando por Nápoles con Lope de Vega”, *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a Lope de Vega*, CLXI-CLXII, pp. 545-63.
- SANTOS DE LA MORENA, Blanca (2020): “La representación del rey en Lope: un casamiento problemático en la discreta venganza”, *Anuario Lope de Vega: Texto, literatura, cultura*, 26, pp. 576-595.

- SÁEZ, Adrián J. (2015): “Las comedias húngaras de Lope de Vega: una cadena de intertextualidad y reescritura”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 33, pp. 293-307.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2018): *El verso y la vida*, Madrid, Cátedra.
- SUÁREZ MIRAMÓN, Ana (2011): “Función de la pintura y la mitología en «La quinta de Florencia»”, *Rilce: Revista de filología hispánica*, 27, 1, pp. 267-280.
- TORRES COROMINAS, Eduardo (2013): “Introducción”, Amedeo Quondam, *El discurso cortesano*, ed. y trad. Eduardo Torres Corominas, Madrid, Polifemo.
- USUNÁRIZ GARAYOA, Jesús María (2005): “El matrimonio como ejercicio de libertad en la España del siglo de oro”, *El matrimonio en Europa y el mundo hispánico: siglos XVI y XVII*, pp. 167-186.
- VEGA Y CARPIO, Félix Lope (1994): *La quinta de Florencia*, en *Obras completas de Lope de Vega*, Colección Biblioteca Castro, Vol. 10, Turner, Madrid, pp. 385-476.
- VEGA Y CARPIO, Félix Lope (1997): *El halcón de Federico*, en *Obras completas de Lope de Vega*, Colección Biblioteca Castro, Vol. 13, Turner, Madrid, pp. 197-294.
- VEGA Y CARPIO, Félix Lope (2005): *La mayor victoria*, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Edición digital a partir de *Veintidós parte perfecta de las comedias del Lope Félix de Vega Carpio*, Madrid, Juan González, 1635 [en Base de Datos Teatro Español del Siglo de Oro (TESO)].
- VEGA Y CARPIO, Félix Lope (1928): *El ingrato arrepentido*, en Emilio Cotarelo (ed.), *Obras de Lope de Vega, IV. Obras dramáticas*, Madrid, RAE, pp. 515-553.