

EL HALCÓN DE FEDERICO DE LOPE DE VEGA,
UNA REINTERPRETACIÓN ANTICORTÉS DE *DECAMERÓN*, V, 9

EUGENIO MAGGI (Università di Bologna)

CITA RECOMENDADA: Eugenio Maggi, «*El halcón de Federico de Lope de Vega, una reinterpretación anticortés de Decamerón, V, 9*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XIX (2013), pp. 67-93.

Fecha de recepción: 26-07-2013 / Fecha de aceptación: 25-10-2013

RESUMEN

El artículo estudia algunos aspectos problemáticos de la comedia *El halcón de Federico* (inspirada en *Decamerón*, V, 9), que aquí se aborda teniendo en cuenta su colocación en las postrimerías de la primera etapa lopesca. En particular, se conjetura que Lope pudo visitar el cuento boccacciano a través de un filtro celestinesco, desacralizando a sus personajes y símbolos en clave anticortés. En las notas finales se presentan algunas observaciones sobre el motivo del chivo expiatorio y la visión del poder por parte del Fénix.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega, *El halcón de Federico*, *La Celestina*, Federigo degli Alberighi, Boccaccio, cetrería, *pharmakòs*, parodia, intertextualidad.

ABSTRACT

This article examines some problematic aspects of the comedia *El halcón de Federico* (inspired by *Decameron*, V, 9), in the context of Lope's early theatre. In particular, the analysis suggests that Lope revisited Boccaccio's tale through a reading of *La Celestina*, demythologizing its characters and symbols in an anticourtly vein. The final notes deal with the presence of the scapegoat motif in relation to Lope's view of power.

KEYWORDS: Lope de Vega, *El halcón de Federico*, *La Celestina*, Federigo degli Alberighi, Boccaccio, hawking, *pharmakòs*, parody, intertextuality.

En fechas recientes, Juan Ramón Muñoz [2011] ha presentado la primera parte de un nuevo estado de la cuestión sobre las relaciones intertextuales entre Lope y los *novellieri*, centrándose en el *Decamerón* y poniendo en tela de juicio, a este respecto, algunas conclusiones del importante estudio de Dixon [1989], titulado, de forma algo provocadora, «Lope de Vega no conocía el *Decamerón* de Boccaccio». En síntesis, Dixon observó que difícilmente Lope pudo manejar las ediciones, ya muy raras, de la traducción castellana de la obra maestra de Boccaccio, publicadas entre 1496 y 1550, así como su texto original completo, pues en 1559 el *Decamerón* fue prohibido por los índices inquisitoriales italiano y español. El estudioso examinó por tanto las tres versiones expurgadas, conocidas como *rassettature*, accesibles a Lope: la de los *Deputati*, supervisada por Vincenzo Borghini (publicada en 1573, pero retirada muy pronto por la propia Inquisición), la de Leonardo Salviati (1582) y la de Luigi Groto (que se editó póstuma en 1588); la segunda de ellas, que por otra parte fue la más difundida, resultó ser el hipotexto más probable de tres comedias, *El llegar en ocasión*, *El ruiseñor de Sevilla* y *La discreta enamorada*. Basándose en estos contactos efectivos, Dixon [1989:190] arguyó que «el sentido común nos dice, mientras no se compruebe lo contrario, que más probablemente [Lope] tenía un solo ejemplar [el de Salviati], y que entró a saco en él para argumentos de comedia durante un período de entre 5 y 13 años». Pese a que esta última afirmación sea algo discutible, la teoría de Dixon sigue pareciéndome la hipótesis de trabajo más sólida, desde una perspectiva tanto textual como histórica. No la invalidan, en este sentido, los argumentos de Muñoz [2011:101-105] fundados en los cambios, a veces atrevidos, que el Fénix introdujo en sus piezas boccaccianas, y que por otra parte Dixon [1989:192] tampoco había pasado por alto; pero tiene razón Muñoz en reafirmar la constante autonomía del proceso creativo de Lope a la hora de enfrentarse con la genial creación del certaldés. En concreto, con respecto a la obra en la que voy a centrar el presente estudio, *El halcón de Federico* (sigla *HF*),¹ Muñoz [2011:101] observa que

1. Debido a errores, malas lecturas, omisiones de versos, etc., ninguna de las ediciones modernas de la comedia —Anschütz [1892:39-100], Menéndez Pelayo [1913] y Gómez y Cuenca [1997]— ofrece un texto completamente fiable. A la espera de una edición crítica, cito por la *princeps* madrileña contenida en la *Trecena parte* (ff. 29r-51v), publicada en 1620 por la viuda de Alonso Martín, adoptando los criterios editoriales de Prolope [2008]. En cuanto al *Decamerón*, por coherencia con las premisas

Lope no siguió fielmente a Salviati —ni a Boccaccio [...]. Ya que, a diferencia de lo que sucede en la novela [...], Celia no se come al ave [...]. En esta comedia, además, Lope no vulnera, antes invierte el sentido de la novela al transformar un relato de sublimado *amour courtois*, el único en su especie del *Decamerón*, en una comedia de amor y celos cruzados, que incluye la tragedia urbana en dos actos de Camilo, inexistente en la novela.

En efecto, la operación que realiza Lope en *HF* es un caso singular precisamente por la unicidad de la celeberrima *novella* adaptada (V, 9), la expresión más alta de la ética cortés presente en el *Decamerón*, sublime exaltación de una antigua nobleza espiritual y tal vez, según la sugerente lectura de Cardini [2007:85], estandarte de esa «refundación caballeresca del mundo» que sería el auténtico propósito de la *onesta brigata* florentina. De una historia fundada en valores y sentimientos adamantinos, Lope saca en cambio, con la agudeza despiadada de un gran hermenéuta, una tragicomedia de sentimientos terrenales e impuros, locuras y rencores, gesticulaciones indecorosas y equívocos a veces mortales. Paradójicamente, *mutatis mutandis*, el amor vuelve aquí a humillarse, en términos decameronianos, en un «intrigo chiacchierato [...], nel cerchio piccante e attraente del pettegolezzo municipale» (Branca 2010:415); y Lope deforma y desacraliza, como lo hiciera Boccaccio en numerosos cuentos (Branca 2010:400-401), los tópicos de la literatura amorosa, a menudo degradados a paródico vaniloquio. En síntesis, se puede notar de entrada que, aunque no cumple con todos los rasgos definidores del género, *HF* se acerca por su crudeza a la comedia urbana coetánea mucho más que al ámbito exótico y fantasioso de la comedia palatina (Oleza 1981:165-166; Vitse 1990:330; Arellano 1996:38), aunque esta hubiera sido un marco genérico más adecuado para la «candida leggenda primitiva» del certaldés (Branca 2010:230) en términos de mimesis.² Esta elección resulta menos incongruente cuando contextualizamos *HF*

del artículo, cito como es obvio por la *rassetatura* de Salviati, de la que manejo la *princeps* de 1582 (*Il Decameron di messer Giovanni Boccacci, cittadino fiorentino, di nuovo ristampato, e riscontrato in Firenze con testi antichi, & alla sua vera lezione ridotto dal cavalier Lionardo Salviati, Deputato dal Sereniss. Gran Duca di Toscana*. [...] In Venezia, del mese di agosto. Per li Giunti di Firenze. MDLXXXII; nuestra *novella*, en las pp. 306-310), pero utilizando, para facilitar posibles cotejos, la subdivisión en *commi* de la edición canónica de Vittore Branca. Es preciso recordar, de todas formas, que el cuento de Federigo degli Alberighi casi no sufre variaciones en las tres *rassetature*.

2. Aun teniendo en cuenta que mantiene muy pocos elementos del argumento decameroniano, me parece muy significativo que *Palabras y plumas* de Tirso (1617-1623) opte decididamente por el género palatino, y que por su grandeza caballeresca el galán don Íñigo de Ávalos, héroe de la comedia, sea pariente cercano de Federigo.

en la trayectoria dramática del autor. Morley y Bruerton [1968:334-335] fecharon la pieza entre 1599 y 1605, inclinándose en favor del lustro 1601-1605; el *terminus ante quem* queda confirmado por una entrada del diario del estudiante Girolamo da Sommaia, que atestigua que la comedia fue representada en Salamanca a comienzos de septiembre de 1605 por la compañía de Alonso de Riquelme (Haley 1977:398; De la Granja 1989:59 y 72-73). *HF* se coloca, por tanto, en las postrimerías de la etapa temprana, marcadamente experimental, de Lope (Oleza 1981, 1991 y 2001; Arellano 1996), como confirman la tendencia al hibridismo de motivos, ambientes y situaciones, la definición aún imperfecta de los roles (el del agente cómico en particular, a veces repartido entre varios personajes), un número bastante alto de representantes (diecinueve locutores, sin contar a unos soldados de comparsa), y, lo que más me interesa aquí, una desaprensión y una indiferencia al decoro típicas de la comedia urbana de esta fase lopesca, animada por damas y galanes cínicos, irreverentes, vulgares. Una fase todavía muy influida, significativamente, por los *novellieri* italianos y el teatro cortesano precedente —del que Lope hereda motivos presentes en nuestra comedia, como el «concepto del amor como hechizo y como locura, o el contraste entre la alienación del enamorado y el pragmatismo del amigo» (Oleza 1981:204)—, y que además presenta frecuentes y vistosas reminiscencias celestinescas (Arellano 1996:47, 50, 58). A mi modo de ver, para dar resultados satisfactorios, la lectura de *HF* no puede aislar abstractamente la pieza de este contexto general, limitándose a un examen, por así decirlo, *in vitro* de sus relaciones intertextuales e trans-semióticas con el cuento de Boccaccio.

La operación que Lope lleva a cabo es desconcertante con respecto al hipotexto italiano (que aquí sería impropio llamar «modelo») solo si se postula, con reverencia —en parte comprensible— a la grandeza de la *novella*, que el acercamiento de Lope tenía que ser necesariamente imitativo. En este sentido, *HF* se ha visto sometida, más que el resto de las comedias boccaccianas, a interpretaciones superficiales o limitadas, que, sobrevalorando, por una parte, el mantenimiento de la traza argumental del cuento, han tendido a ver, por otra, en la interpretación lopesca una tergiversación del «modelo», debida a supuestas carencias del Fénix. Así, la pionera monografía de Bourland [1905:124 y 126] registró una «even unusual fidelity» en la reproducción de los episodios de la *novella*,³ para luego lamentar, sin embargo,

3. Apreciación que repitió casi al pie de la letra Arróniz [1969:294] al hablar de una «inusitada fidelidad», sin mencionar siquiera, en este caso, las notas diferenciales.

que «Lope seems in a great measure to have missed the fineness and distinction of Boccaccio's story»; la estudiosa censuró en particular los cambios degradantes que sufren Federico y Celia (homóloga de la *monna* Giovanna decameroniana) y el tratamiento en su opinión torpe y poco creíble de la enfermedad, locura y muerte de Camilo y César, respectivamente marido e hijo de Celia. Setenta años después, Montes [1975:585 y 590], tras insistir en la «asombrosa fidelidad al modelo» e incluso «servilismo» de la tercera jornada de *HF*, emitió al final este sorprendente veredicto:

[...] Lope ha sido fiel a su modelo, pero el resultado es una comedia no muy agradada, con poca altura; Lope ha cogido lo tangible, lo concreto, rechazando los tonos melancólicos y poéticos, el idealismo altruista con que baña su obra Boccaccio. Lope es realista cien por cien. Pero su obra oscila, no tiene unidad de tono ni de sentimientos. Hay contradicciones en el carácter de sus personajes,

característica que evidentemente la estudiosa interpretaba como antirrealista. En la misma línea, Arce [1982:236-237], después de incluir *HF* entre las comedias derivadas de cuentos «que, de no arrastrar consigo implicaciones peligrosas de carácter erótico o religioso, no presentan inicialmente problemas técnicos o extraliterarios para su adaptación», sostuvo que «[l]o que Lope ha ganado en precisión detallista y en incremento de elementos de transición ha sido a costa de esa compacta unidad de tono caballeresco y melancólicamente nostálgico que tiene el cuento original [...]».⁴

En el mismo período, D'Antuono [1983] publicó una monografía que representó un avance notable para la comprensión del corpus boccacciano del Fénix, y las páginas que dedicó a *HF* destacan por su convincente lectura de Federico y Celia como personajes esencialmente anticortesés. Sin embargo, en lugar de ahondar en los intentos paródicos y desmitificadores del dramaturgo, la autora [1983:81] habló de un «discomfort» personal de Lope a la hora de adaptar el cuento de Federico, que se traduce en un «awkward handling of the chivalric theme»; una torpeza que pudo derivar, añadió D'Antuono de forma algo contradictoria, de una fricción entre la refinada sensibilidad cortés y la percepción lopesca de las relaciones humanas.

4. Pocas líneas después, por cierto, Arce [1982:237] concluye sorprendentemente que Lope intenta salvaguardar las instituciones de la Iglesia y el matrimonio, pero sus personajes, como Federico, «suelen mostrarse bastante amorales», aunque derivan, como hemos visto, de un cuento nada problemático. La paradoja deriva precisamente, a mi modo de ver, de una sobreestimación de las preocupaciones moralizantes de Lope.

El artículo de López Estrada [1981:361] tuvo el mérito de interpretar *HF* como manifiesto «sabotaje» de los aspectos fundamentales de la *novella*, aunque tendía a atribuir esta operación, con una perspectiva a mi modo de ver limitada, a las contemporáneas vicisitudes conyugales de Lope (segundo matrimonio con Juana de Guardo y adulterio con Micaela Luján),⁵ sin plantearse la cuestión de la colocación de la pieza en una determinada fase dramática. De ahí que, al tropezarse con un caso de honra que termina con la muerte por melancolía del marido (supuestamente) ofendido, y con galanes movidos por el deseo sexual, el crítico recibiera «cierta impresión de “novedad”, rareza si se quiere [...] dentro del automatismo del teatro lopesco», sin captar que estos son ingredientes nada anómalos en la etapa temprana del autor, por lo menos en el contexto de la comedia urbana (género al que *HF* se acerca notablemente en muchos aspectos, como ya he apuntado) y del correspondiente horizonte de expectativas del público.⁶

Creo, por otra parte, que la idea de que el universo teatral lopesco obedece a un invariable «automatismo», también ideológico, hace perder de vista algunos rasgos críticos o conflictivos que sin duda contiene. Sostener, por ejemplo, que Lope se contrapone a Boccaccio, entre otras cosas, por «un solemne respeto por las instituciones consagradas, trátase de la Iglesia, la monarquía, la honra o el matrimonio», frente a la «libre expresión del múltiple espectáculo de la vida no sometido a previos esquemas escolásticos o trascendentales» que anima la obra del certaldés (Arce 1982:249), significa simplificar al uno y al otro.⁷ Asimismo, no creo que se puedan aplicar plenamente a *HF* las conclusiones de Segre [1979:108-109] sobre las comedias boccaccianas del Fénix, que presentarían una «complessa ma rigorosa codificazione dei comportamenti descritti [...] come specchio idealizzato di un costume, in cui tutto è previsto e risolto in anticipo», bajo la férula de una fuerte represión, sobre todo en el ámbito sexual.⁸

A continuación, pues, voy a centrarme en algunos aspectos que considero marcas diferenciales de *HF* con respecto de su hipotexto, y al mismo tiempo

5. La misma idea expresa D'Antuono [1983:85-86], aunque de manera más matizada, y es retomada por Schizzano Mandel [2000:14].

6. Léanse, a este respecto, las observaciones de Arellano [1996:46-47] sobre la recepción crítica de obras «escandalosas» como *La francesilla* y *Las ferias de Madrid*.

7. En contra de la interpretación global, ya tópica, del *Decamerón* como «epopeya mercantil», que Arce compartía, léanse los argumentos, todavía parciales pero muy sólidos, de Cardini [2007], en particular el capítulo III.

8. Sobre los límites del análisis de Segre, léanse también las atinadas observaciones de Profeti [2003:114-117].

expresión de una visión no necesariamente conciliadora de la realidad. A pesar de su importancia en la economía de la pieza (como recurso para la construcción dramática, más que como motivo en sí), he decidido prescindir, en esta ocasión, de la cuestión de la locura (o, mejor dicho, de las distintas formas de trastorno mental que afectan a los personajes de Federico, Perote, César y Camilo), que ha sido analizada, aunque con resultados generalmente poco convincentes, por Bourland [1905:126-127], D'Antuono [1983:81], Rodríguez López-Vázquez [1991:38], Schizano Mandel [2000], Del Conte [2008] y Thacker [2009].

UNA REINTERPRETACIÓN «CELESTINESCA»

Como se apuntaba arriba, D'Antuono [1983:83-85] acertó en advertir la sima entre el imaginario y la envergadura ética del amor cortés, cifrados en el sublime Federigo boccacciano, y la caracterización del galán de *HF*, que de esta tradición acaba por representar más bien una versión degradada. En particular, la hispanista estadounidense destacó cómo al comienzo de la comedia Federico, presa de su pasión irracional por Celia, incurre en la reprobación de su criado Fabio, ya que el caballero ha dilapidado su fortuna, y encima no ha ocultado que está galanteando a una noble dama casada, detalle que D'Antuono relaciona con la leyenda de Macías. Se trata de una observación sugerente, pero me pregunto si estos elementos iniciales no transparentan una filigrana intertextual más importante, en concreto celestinesca, que vendría a interesar también otros aspectos de *HF*.⁹ Como he anotado en el apartado precedente, el influjo de *La Celestina* en esta fase temprana de Lope queda comprobado por varias referencias más o menos explícitas, sobre todo al mundo de alcahuetas y meretrices (Arellano 1996:47, 50, 58); en cuanto al corpus boccacciano, cabe observar que se han señalado seguros rasgos celestinescos en *El anzuelo de Fenisa* (Gómez Canseco 2009:168-171) y en *El llegar en ocasión* (Serés 2005:1317-1319), fechadas respectivamente en 1604-1606 y en 1605-1608 (probablemente 1606), y por tanto contemporáneas o apenas posteriores a *HF*.

9. La propia D'Antuono [1983:91] menciona más adelante el ensayo de Martin [1972] sobre los amantes paródicos, y precisamente un pasaje dedicado a Calisto, pero no investiga los posibles paralelos entre *HF* y *La Celestina*.

Primer dato: al menos hasta la tercera jornada, donde lo vemos vencido, penitente y algo más sensato, Federico es un personaje egoísta, ridículo y despreciable para Celia, para sus propios criados e incluso para Perote, loco deambulador y boca de verdades de la comedia. Anda bastante desencaminado Metford [1952:79] cuando sostiene que el argumento decameroniano «is a good story and goes well on the stage, but Lope de Vega increases its appeal by enlisting sympathy for the ardent lover, whose cause appears hopeless from the start». Teniendo también en cuenta que el público ideal de *HF* debía de conocer la *novella* de Federigo, cuesta imaginar que pudiera simpatizar con su homólogo teatral, por lo menos, insisto, hasta que su constancia y magnanimidad se ponen a prueba y triunfan en el tercer acto (D'Antuono 1983:91). Es un tipo de dinámica muy parecido al de *La Celestina*, cuyo lector contemporáneo ideal tenía todas las herramientas culturales para identificar a Calisto como parodia del Leriano de la *Cárcel de amor* (Severin 2000:27-32).

El amor de Federico por Celia, como él mismo admite cándidamente ante Fabio, se alimenta del deseo de conquistar un fruto prohibido (f. 30v); la sublimación del léxico cortés («galardón», «desdén», «empresa», «servir», etc.), como en el caso de Calisto, no llega a ocultar del todo la realidad de sus pulsiones, harto terrenales (Severin 2000:33; Russell 2001:59). Nos enteramos casi en seguida, para mayor abundamiento, de que poco antes Federico ha mantenido una relación con Julia, dama sinceramente enamorada a la que ahora rechaza con desdeñosa crueldad; así, de un plumazo, Lope elimina dos pilares del personaje decameroniano, es decir, su paradigmática nobleza de ánimo y la exclusividad de su sentimiento (pues sería inconcebible insertar, en el microcosmos de la narración, un objeto de amor precedente, y no solo sucesivo, a *monna Giovanna*).

En cuanto al galanteo, también en el cuento (§ 6) es público, pero se puede deducir que el ritual de la discreción, unido a la nobleza de las figuras implicadas, evita cualquier deshonor. Lo captó con gran finura Tirso en *Palabras y plumas* (vv. 503-510), donde don Íñigo, triunfador en un torneo, lleva la siguiente empresa:

Saqué de verde y nácar el vestido,
de manos de oro todo recamado,
que de las obras símbolos han sido,
y al Silencio, en los labios un candado;
con esposas y grillos a un Cupido,

que del mismo silencio coronado
daba este verso, pienso que discreto:
«Obrar callando y padecer secreto».

En *HF*, en cambio, la imprudencia y la falta de moderación de Federico convierten sus pretensiones en motivo de oprobio, no solo para Celia, sino para todo el entorno del galán, que él, faltando a sus obligaciones sociales, deshonra en lugar de elevarlo. De ahí que Fabio pueda dirigirse a él superando la diferencia jerárquica (f. 30v):

Señor, en ninguna cosa
conoce a lo que has llegado
como en que muestre un criado
libertad tan rigurosa.

[...]

Toda Florencia murmura
tus gastos desatinados,
nacidos de los cuidados
de esta imposible hermosura.

Poco después, ante Celia, Fabio se quejará de su amo en este delicioso *cre-scendo*, donde en lugar del *senhal* tenemos un eco estrepitoso del nombre de la dama (f. 33r):

Ama, señora, de suerte
que yo y cuantos le tratamos
como enfermedad amamos
que se pega cuando es fuerte.

Aman todos los criados,
los caballos, los azores,
los perros, los cazadores,
los pájaros enjaulados.

El papagayo decía
«Celia» ayer; todo se abrasa,
que, en diciéndole «¿Quién pasa?»,
«Celia» dice todo el día.

Para más inri, la espiral derrochadora de Federico ha traído consecuencias nefastas para su servidumbre:

[FABIO]	¿Él está pobre?
RISELO	Y tan pobre que la casa ha despedido.
FABIO	Pues gasta más atrevido que al que más hacienda sobre. Ya de todo lo que viste —pajes, lacayos, libreas, joyas, galas y preseas— no hay más de lo que se viste.

La amargura de los criados es palpable: Riselo se buscará la vida en otro lugar (volverá como alférez en el tercer acto, seis años después), mientras que Fabio, con resolución estoica, se quedará al lado de Federico, esperando una recompensa futura.¹¹ La presencia de sirvientes de este tipo (conscientes y agresivos, a veces hasta el rencor, y en esto muy celestinescos; cfr. Maravall 1981:83-97) no es anecdótica, sino que forma parte de una estrategia global, detectable a lo largo de toda la comedia. Lope no se limita, forzando ya las fronteras de la narración boccacciana, a inventar para los personajes de sus piezas unas circunstancias pasadas que acaban por condicionarlos, como ha observado agudamente Muñoz [2011:106], sino que, al menos en el caso de *HF*, perturba el aislamiento social, algo fantástico, de los protagonistas, en primer lugar de Federigo.¹² Considérese por ejemplo el galanteo de la *novella*: Federigo actúa solo, y al otro extremo se menciona solamente, porque es lo único que importa, el rechazo de *monna* Giovanna. Después de dilapidar sus riquezas, el *donzel*, «amando più che mai, né parendogli più potere esser cittadino come disiderava», se retira a una aldea, donde «quando poteva uccellando e senza alcuna persona richiedere, pazientemente la sua povertà comportava» (§ 8, énfasis mío). El sacrificio del halcón se produce porque, cuando Giovanna lo visita, el pobre

11. Es una premisa de los cambios a los que los espectadores asistirán en la jornada siguiente, donde se advertirá una transición a otros motivos caros a Lope (como la constancia ante los trastornos de la Fortuna y la fidelidad pagada tardíamente, centrales, por cierto, en otra pieza boccacciana, *El servir con mala estrella*).

12. Evidentemente, esto no implica que el cuento no tenga preocupaciones históricas y socioeconómicas, que en realidad lo impregnan (Zatti 1978).

Federigo se encuentra sin manjares dignos de la dama, y «non volendo, non che altrui, ma il lavorator suo stesso richiedere» (§ 25), decide inmolar la preciosísima ave. Pues bien, como veremos en el apartado siguiente, Lope no solo promueve al casero del cuento al estatus de representante, sino que lo implica en vivos diálogos desmitificadores con el propio Federico.

La dimensión de *HF*, para bien y (sobre todo en las dos primeras jornadas) para mal, es invariablemente colectiva, social y económica. Volvamos, por ejemplo, a la cuestión del empobrecimiento de Federico, buena muestra de lo difícil que es identificar unas pautas ideológicas indistintamente válidas para todo el teatro barroco. Al tratar los casos de los despilfarradores Pedro (*Servir a señor discreto*) y Félix (*El sembrar en buena tierra*),¹³ Vitse [1990:469-476] observó que para la mentalidad colectiva la generosidad aristocrática, contrapuesta a la moderación burguesa, se cifraba precisamente en el exceso de las donaciones, y que el dinero quedaba ennoblecido cuando se utilizaba como instrumento para la conquista de la dama. Es una valoración que se puede aplicar sin duda tanto a Federigo degli Albrighi, al que Boccaccio mira con simpatía,¹⁴ como al don Íñigo de *Palabras y plumas*, a pesar de todos los reproches de su criado Gallardo.

En cambio, la *largesse* del galán de *HF* queda condenada sin atenuantes en cuanto forma de descontrol que disgrega la vida colectiva. En efecto, los gastos desatinados de Federico no solo han afectado directamente, como hemos visto, a su servidumbre, sino que también se han traducido en pobreza ajena, mientras que el Federigo decameroniano, en su amor por Giovanna, «infiniti uomini onorati avea» (§ 24). La pluma de diamantes que Federico acaba de ganar en un torneo, apunta Fabio al comienzo, sería mejor emplearla para liquidar una deuda de quinientos ducados con el sastre y el bordador (f. 31r). En la tercera jornada, la escena se repite: Fabio rechaza un pago, por otra parte bien merecido, para que su amo pueda saldar cuentas con un acreedor, «que le secrestan sus bienes / por tu ocasión» (f. 46v).

Sin embargo, junto a momentos como estos, donde el criado representa un mecanismo virtuoso de control, una suerte de conciencia externa del caballero, el microcosmos de *HF*, impregnado por la presencia obsesiva del dinero, se revela muy

13. No es ocioso señalar que se trata de comedias de la década siguiente, respectivamente de 1610-1615 (probablemente de 1610-1612) y 1616.

14. Es la interpretación de Branca [2012:683]. Cardini [2007:101] recuerda sin embargo que la filosofía escolástica reprobaba esta forma de prodigalidad; y sobre el derroche como errónea gestión del deseo, cfr. Zatti [1978:242-243].

próximo a la ciudad sombría y mercantilizada de *La Celestina*, donde privan los tratos mercenarios (Maravall 1981). Desde luego, en la primera jornada destaca un personaje rufianesco como Ludovico, quien le ilustra a Julia cómo «Amor es estrella fija / y el interés es cometa» (f. 36r) para concretar su encuentro con Camilo; y la propia Julia acaba siendo acusada de hechicería (aunque injustamente, como ya he apuntado) por Feliciano y Celia (f. 43r):

CELIA Hay en Florencia una mujer bastante
a mudar como Circe en piedras hombres,
y a Calipso y Medea semejante.
 Esta le ha dado hechizos. No te asombres,
su condición sabiendo y su riqueza,
que de Camilo son públicos nombres.
 Vio por su mal Camilo su belleza,

un pasaje que atestigua la percepción de la hechicería como práctica eminentemente comercial (Maravall 1981:150-152).

Hasta aquí, los personajes, digamos, marginales de la pieza; pero también Federico y Fabio participan de una visión degradada de las relaciones amorosas pronunciando diálogos que parecen remedar los de Calisto y Sempronio. Cuando por ejemplo en el primer acto el loco Perote le vaticina al galán que conquistará a Celia gracias a un halcón, amo y criado delatan una mentalidad muy poco caballeresca (f. 35v):

FABIO Ya de sentido le priva
 la furia.
FEDERICO Ya estás perdido...
 ¿Con un halcón?
PEROTE Sí, que es ave
 que lleva el vuelo süave,
 por los vientos esparcido.
 Y, pues vos sois cazador,
 entended esto que os digo.
FEDERICO ¿Ha de ser algún amigo?
FABIO No, dineros es mejor.
 [...]

Celia y su comportamiento real.¹⁵ Como broche de oro a esta secuencia, animada por una hilarante *turpitud*, Federico, convencido de que Celia está celosa de Julia por su causa, se apresura a aclararle que «¡Más ha de un año, por Dios, / que una joya no le he dado!» (f. 41r).

Llegados a este punto, debemos preguntarnos si este proceso de mercantilización y degradación del imaginario cortés llega a afectar también a un símbolo tan prestigioso como el halcón del título, que, como hemos visto, asoma en la predicción de Perote en el primer acto, para no volver hasta el tercero.

EL HALCÓN DESACRALIZADO

Evidentemente, al igual que Boccaccio, Lope estaba familiarizado con el estatus simbólico del ave rapaz,¹⁶ tanto que al críptico vaticinio de Perote Federico replicará aludiendo a Celia con la metáfora «la garza mía» (f. 35v), legado patente de la «caza cetrera de amor» (Alonso 1958:254-275). Sin embargo, también bajo este aspecto el tratamiento del motivo en *HF* no muestra ninguna sujeción al cuento decameroniano.

Recordemos brevemente la *novella*: Federigo, «senza altra cosa che un suo poderetto piccolo essergli rimasa, delle rendite del quale strettissimamente vivea, et oltre a questo un suo falcone de' migliori del mondo» (§ 7), soporta su pobreza en soledad, «quando poteva uccellando» (§ 8). El lector tiende a figurarse una relación exclusiva y casi simbiótica entre caballero y rapaz (un *compagnonnage*, en palabras de Cardini 2007:100), también porque, como reflexiona luego *monna* Giovanna, el halcón no solo es «il migliore che mai volasse», sino que también «mantiene nel mondo», o sea, con vida, a Federigo (§ 14). Además de ser el último vestigio de su antigua condición aristocrática, el ave viene asimismo a encarnar distintas facetas de la identidad del personaje, como su virilidad y, al mismo tiempo, la sublimación de su eros en una castidad ascética (Cardini 2007:102-103).

Para el tercer acto de *HF*, Lope parte necesariamente de premisas distintas: el de Federico en su pobre choza aldeana no es un proceso de ascesis, sino de penitencia.

15. Ya en el primer acto, como señaló D'Antuono [1983:90], Celia se expresa con vulgaridad: «Con esta resolución, / si Federico me quiere, / dile que a otro mundo espere / de este su amor galar-dón; / que allá me podrá gozar / como el Petrarca decía / de Laura» (f. 33r).

16. Es interesante observar, al margen de nuestro discurso, que en tres comedias el Fénix retoma el motivo, tan celestinesco, del halcón perdido (McGrady 1986:180).

El galán vuelve a las tablas vestido de campesino, e interroga en seguida a su casero sobre la venta de berzas y lechugas; luego lo manda a comprar carne y pan, «que ya los dientes están / con razonable deseo, / y no me pesa por mí / tanto como de ese halcón» (f. 45r). El *compagnonnage* de *HF* implica también el hambre de la picaresca.

Comparten este *bathos* los versos que preludian el incauto sacrificio del halcón (f. 48v). Como he recordado arriba, en la *novella* Federigo actúa por su cuenta, en un rapto. En *HF*, en cambio, le pide ayuda al casero, que sin embargo se encuentra sin pollos ni gallinas y, encima, le reprocha su mala gestión del dinero (suprema ironía: Federico acaba de saldar una deuda). Sigue una carnavalesca acumulación de hipérbolos y calambures que, de no tener presente el guiño paródico de Lope, en este trance resultaría completamente absurda (f. 49r):

FEDERICO	¡Mi desdicha se declara! Mi sangre, por Dios, le diera, y el alma.
CASERO	Ya desatina... Dile tú que el alma guarde.
FABIO	Si fuera alma de cobarde, era darle una gallina.
FEDERICO	¿Que no hay una ave? ¡Qué grave pena de mi afrenta siento!
FABIO	Señor, dale el pensamiento, que todos dicen que es ave.
FEDERICO	Si mi pensamiento fuera el fénix, yo le matara, al fuego de amor le asara y sin duda se le diera.

Volvamos, sin embargo, al comienzo de la tercera jornada, donde, dialogando con Riselo, el alcalde de la aldea menciona un dato que significativamente repetirán César, Celia y el propio Federico: el duque de Médicis ha ofrecido, en vano, mil escudos de oro por el halcón (ff. 44v-45r). Con una variante materialista, que le hubiera encantado a Šklovskij [1969:210], el ave ha adquirido, en suma, un precio concreto. Prolongando así la obsesiva conciencia crematística de los actos precedentes, Lope reinterpreta la crisis de César, todavía pupilo, en el marco de una

sucesión hereditaria conflictiva. En el cuento, el hijo de *monna* Giovanna, espejo de la cortesía de la madre, «avendo veduto molte volte il falcone di Federigo volare, istranamente piacendogli, forte disiderava d'averlo, ma pure non s'attendeva di domandarlo, veggendolo a lui esser cotanto caro» (§ 11). En César, en cambio, la consideración de las exigencias de Federico, aunque todavía presente, se mezcla con una dolorosa sensación de impotencia y desposesión personal (f. 47r):

CÉSAR Señor, no os he de quitar
 vuestro gusto, ni obligar
 me puede a tanto interés.
 Sé que el Médices famoso
 mil escudos os ha dado,
 y, aunque yo estoy heredado,
 tener paciencia es forzoso
 mientras que pupilo soy.

FEDERICO Pues, César, aquí tenéis
 el halcón, si le queréis,
 porque de gracia os le doy.

CÉSAR Sois pobre, que yo lo sé;
 mil escudos son dinero.

FEDERICO No importa, dáosle quiero.

CÉSAR ¡Jesús, no le tomaré!
 [...] (No hay cosa
 en mi gusto más hermosa,
 más alegre, más süave.
 Muriendo me estoy por él
 y no me atrevo a tomalle,
 porque no tengo qué dalle
 que se iguale al precio de él.
 ¡Ay, quién tuviera su hacienda!)

Tanto que, cuando el muchacho cae enfermo por el agravamiento de la misma melancolía que ha matado a su padre Camilo,¹⁷ Celia trata de tranquilizarlo

17. Lope soluciona el problema de dos muertes que en la *novella* se mencionan de paso (padre) o de forma muy indeterminada (hijo) relacionándose con las teorías galénicas sobre el carácter hereditario de la locura, todavía acreditadas en su época (Albarracín Teulón 1954:136-137). En consecuencia, resultan inverosímiles solo si prescindimos de este contexto (Bourland 1905:126-127; D'Antuono 1983:83).

recordándole que «La hacienda que vos tenéis, / si no la tenéis tan vuestra / es por vuestra edad» (f. 48r), tras haber repetido, a lo largo de la jornada, que no piensa volverse a casar, lo que para su hijo supondría una ulterior pérdida de poder.

Es natural, en definitiva, que Celia acabe por hacer lo que hubiera sido imaginable en la *novella*,¹⁸ o sea, presentarse ante Federico y, en lugar de pedirle el halcón como regalo, ofrecerse a comprárselo (f. 49r). La variante, de por sí, no es ninguna extravagancia: Lope ha renunciado al ritual cortés por el que la petición del regalo implica también un tributo, de donde deriva la oferta, por parte de *monna* Giovanna, de compartir un almuerzo con el caballero (Cardini 2007:106); por este mismo motivo, el encuentro entre Celia y Federico no se representa en un jardín, marco simbólico privilegiado de la nobleza caballeresca (Branca 2010:152-153; Cardini 2007:72-76), sino en una casa cuya miseria Celia no deja de notar (f. 49r):

CELIA	¡Qué buena la casa está!
FABIO	Por vos, señora, está ansí. [...]
CELIA	¡Notable traje traéis!
FEDERICO	Hace penitencia amor de aquel mi pasado error.

El espacio de una penitencia, en efecto, donde el sacrificio del halcón (que en *HF* ocurre justo antes de la efectiva llegada de la dama) es al mismo tiempo el enésimo error catastrófico de Federico y la demostración de su (imperfecta) hidalguía. De momento, sin embargo, es imposible cualquier comunión entre los protagonistas, y lógicamente la consumición simbólica del ave no se produce (Segre 1979:105-106).

NOTAS CONCLUSIVAS: JULIA COMO *PHARMAKÒS*

El final de *HF*, lejos de ser una banal aplicación al hipotexto boccacciano de convenciones teatrales (matrimonio o matrimonios como cierre de comedia), presenta luces y sombras muy coherentes con el resto de la pieza. Federico, quien acaba de recibir cien mil ducados de dote, se apresta a convertirse en «miglior massaio» (§ 43), y, bajo

18. Ignoro de dónde ha deducido Šklovskij [1969:210] que Giovanna «[s]pera che il cavaliere le regali o *le venda* il suo tesoro» (énfasis mío).

la cariñosa vigilancia de Celia («Como no deis más, los doy, / que os conozco ya los bríos», f. 51v), les da mil ducados a sus antiguos criados Riselo y Fabio, y casará a este con Clavela. Evidentemente, el caballero ha pasado por fin de una prodigalidad insensata y egoísta a una ideal munificencia señorial. Pero es curioso que Lope se conceda, unos versos después, un último guiño irreverente: a Perote, loco vaticinador, Federico le regala «otros mil, que el dinero / bastará a darle jüicio» (f. 51v), sentencia interesante desde varios puntos de vista. Por una parte, es un dato histórico: como afirma Pisano en *Los locos de Valencia*, en los manicomios no se solían encontrar «personas principales» (Vigier 1983:250). En segundo lugar, es una afirmación irónica, si consideramos el grado de locura que alcanzan los ricos de la comedia. Finalmente, hay que considerar que Perote es un «loco de casa», símbolo de estatus social nobiliario (Thacker 2004:1721) que vive, como el Licenciado Vidriera, del ejercicio público de su aguda insania. Darle dinero ¿significa, pues, «darle jüicio» porque lo emancipa de esta condición de dependencia?

Esto en cuanto a las «luces», por así decirlo. La sombra más inquietante la representa el caso de Julia, que había desaparecido en la segunda jornada, bajo las amenazas de Celia, quien prometía denunciarla ante el Duque para que la echase de la ciudad (f. 40v). Hacia el final de la comedia, cuando tiene que excusarse de la muerte de Camilo (ff. 50v-51r), Federico les revela a los espectadores que efectivamente el Médicis ha ordenado el destierro:

FEDERICO Ya saben esa locura
 en Florencia de otro estilo,
 que Celia hizo prender
 a Julia por hechicera
 [...]
 Y, aunque no se le probó
 que le hubiese dado nada,
 al fin salió desterrada,
 y Celia honrada quedó.

Al público este episodio no puede sino resultarle siniestro, pues sabe que en lo que Julia se ha equivocado ha sido en reivindicar ante Celia su relación con Camilo, para desquitarse de Federico, a quien en realidad sigue amando visceralmente (como el auditorio sabe muy bien, y con mayor motivo después de que

Julia se lo confirme con un monólogo, f. 42r). Julia es, digamos, una cortesana por revancha, que recuerda bajo muchos aspectos a la memorable dama-pícaro de *El anzuelo de Fenisa*, otro personaje hartamente complejo que delata la simpatía de fondo de Lope (Casa 1995; Campbell 1995).

La acusación de hechicería, como recordaba arriba, no tiene fundamento alguno, y parte de un personaje secundario, el criado Feliciano, quien junto con Ludovico es el personaje más detestable (e impune) de la comedia. Julia se defiende echando mano de un argumento tópico (Morby 1980:468), afirmando que su hermosura y atractivo son el único hechizo que cautiva a los hombres (f. 41r), pero eso, a la luz de la noticia de su destierro, no le va a bastar. Es interesante comparar el tratamiento de una situación parecida en una pieza muy anterior, *Belardo el furioso*, donde un padre (Galterio) denuncia sin pruebas a una mujer (Jacinta) por haberle hechizado a su hijo (Belardo, otro «loco de amor»). Allí, es el propio enredo cómico el que finalmente desactiva el mecanismo del *pharmakòs*, cuyo funcionamiento perverso, sin embargo, no deja de turbar a Lope; valga como testimonio la apasionada apología «feminista» de Nemoroso (p. 104):

¿Por qué hechicera llamáis
a tan hermosa mujer?
El más verdadero hechizo
fue su hermosura y belleza;
prended la naturaleza
porque hechicera la hizo.
La amistad es hechicera
y el largo trato hechicero;
que a la mujer que no quiero,
me obliga el trato a que quiera:
en dejando una mujer
los que la persiguen y aman,
luego hechicera la llaman,
venganza a más no poder.
¿Cómo, cuando un hombre deja
una mujer deshonrada,
no dice que está hechizada
ni en público dél se queja?

El caso contrario de *HF*, donde todos los componentes convergen en la culpabilidad de Julia, a quien expulsan de la colectividad (que en teoría debería reconstruirse, renovada y armónica, al final de la comedia), impone alguna pregunta suplementaria sobre el marco histórico elegido por Lope, el de un poco determinado período mediceo. Se trata, como es obvio, de un anacronismo con respecto del cuento de Boccaccio, donde la ambientación en la Florencia del siglo XIII era consustancial a la evocación de una antigua civilización cortés (Branca 2012:681; Cardini 2007:100-101). Las referencias de *HF*, como acabo de apuntar, son muy vagas: se menciona al duque de Médicis, pero sin explicitar su nombre de pila; en el tercer acto, el capitán Rutilio alude a una «guerra» y a la «pretensión / del Duque» (f. 47v); la distancia cronológica entre la segunda jornada y la tercera haría pensar en un largo dominio. Francamente, dudo que a Lope le interesara concretar su ambientación, considerando por ejemplo que también *La quinta de Florencia*, donde el duque Alejandro es coprotagonista, presenta esta misma vaguedad (Morros Mestres 1998:1575).¹⁹ Quizás, pero es mucho suponer, Lope estuviera pensando en Cosme I, cuya fama de déspota pudo conocer. Lo que me parece interesante notar es cómo precisamente en *La quinta de Florencia* (1598-1603, probablemente 1600) Alejandro interviene para castigar a su privado César (el enésimo enfermo de amor, por cierto), reo de haber raptado y violado a la campesina Laura. Al final de la pieza, atendiendo a la petición de la víctima, el Duque impone un matrimonio reparador al secretario, mientras que destierra a sus cómplices Carlos y Otavio (vv. 2921-2923). Aquí, pues, la figura del poder, depurada de cualquier referencia a los excesos tiránicos del Alejandro histórico (Morros Mestres 1998; Atienza 2009:212), encarna el deseo de un orden superior al mismo tiempo justo y clemente, que ampare a los débiles y sepa castigar a los poderosos.

Aun perteneciendo cronológicamente al mismo período, *HF* parece representar el contrapeso desengañado de las aspiraciones de *La quinta de Florencia*. En la Florencia de Celia y Federico —ciudad nada utópica, en contra de lo que sugiere López Estrada [1981:358]— una autoridad lejana y sin rostro no vacila en ratificar el recurso a un chivo expiatorio, que, por otra parte, es incapaz de parar los golpes de la Fortuna y de detener un proceso de disgregación destinado a encarnarse en la agonía, psicofísica y socioeconómica, de César. Estas inquietudes, parte integrante

19. En este caso, obviamente, también hay que considerar la cuestión de la fuente bandelliana y de la versión de ella pudo manejar Lope.

del claroscuro barroco de *HF* (Schizzano Mandel 2000:12), son un testimonio ulterior de la complejidad de la visión lopesca, demasiadas veces reducida a una defensa acrítica del *statu quo*.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBARRACÍN TEULÓN, Agustín, *La medicina en el teatro de Lope de Vega*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Instituto «Arnaldo de Vilanova», Madrid, 1954.
- ALONSO, Dámaso, *De los siglos oscuros al de Oro (Notas y artículos a través de 700 años de letras españolas)*, Gredos, Madrid, 1958.
- ANSCHÜTZ, Rudolf, *Boccaccios Novelle vom Falken und ihre Verbreitung in der Literatur*, Verlag von Fr. Junge, Erlangen, 1892; ed. facsímil: Rodopi, Amsterdam, 1970.
- ARCE, Joaquín, «Comedias de Lope basadas en cuentos de Boccaccio», en *Actas del Coloquio «Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana» (Roma, 16 a 19 de noviembre de 1978)*, ed. F. Ramos Ortega, Publicaciones del Instituto Español de Cultura y de Literatura de Roma, Roma, 1981, pp. 367-383; reimpresso con el título «Comedias de Lope basadas en Boccaccio», en J. Arce, *Literaturas italiana y española frente a frente*, Espasa-Calpe, Madrid, 1982, pp. 231-248.
- ARELLANO, Ignacio, «El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega», en *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico (Almagro, julio de 1995)*, eds. F.B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal, Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, Almagro, 1996, pp. 37-59.
- ARRÓNIZ, Othón, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Gredos, Madrid, 1969.
- ATIENZA, Belén, *El loco en el espejo. Locura y melancolía en la España de Lope de Vega*, Rodopi, Amsterdam-Nueva York, 2009.
- BOCCACCIO, Giovanni, *Decameron*, ed. V. Branca, Einaudi, Turín, 2012, 2 vols.
- BOURLAND, Caroline B., «Boccaccio and the *Decameron* in Castilian and Catalan Literature», *Revue Hispanique*, XII (1905), pp. 1-232.
- BRANCA, Vittore, *Boccaccio medievale*, Rizzoli, Milán, 2010 (primera ed.: Sansoni, Milán, 1956).
- BRANCA, Vittore, ed., Giovanni Boccaccio, *Decameron*, Einaudi, Turín, 2012, 2 vols.
- CAMPBELL, Ysla, «Picardía y crisis moral en *El anzuelo de Fenisa*», en *El escritor y la escena III. Estudios en honor de Francisco Ruiz Ramón*, ed. Y.

- Campbell, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1995, pp. 155-164.
- CARDINI, Franco, «Il banchetto del falcone, ovvero l'amante mangiato», *Quaderni Medievali*, XVII (1984), pp. 45-71; versión actualizada: «L'esempio del falcone, ovvero l'amante mangiato», en F. Cardini, *Le cento novelle contro la morte. Giovanni Boccaccio e la rifondazione cavalleresca del mondo*, Salerno Editrice, Roma, 2007, pp. 86-124.
- CASA, Frank P., «El mercader, el hidalgo y la dama en *El anzuelo de Fenisa*», en *El escritor y la escena III. Estudios en honor de Francisco Ruiz Ramón*, ed. Y. Campbell, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1995, pp. 165-172.
- D'ANTUONO, Nancy L., *Boccaccio's «Novelle» in the Theater of Lope de Vega*, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1983.
- DEL CONTE, Laura, «Le verità del buffone nel teatro di Lope de Vega», en *La menzogna*, ed. M.G. Profeti, Alinea, Florencia, 2008, pp. 153-172.
- DIXON, Victor F., «Lope de Vega no conocía el *Decamerón* de Boccaccio», en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, ed. J.M. Ruano de la Haza, Dovehouse Editions Canada, Ottawa, 1989, pp. 185-196.
- GÓMEZ CANSECO, Luis, ed., Lope de Vega, *El anzuelo de Fenisa*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, coord. R. Ramos, Prolope / UAB / Milenio, Lérida, 2009, vol. I, pp. 163-304.
- HALEY, George, ed., *Diario de un estudiante de Salamanca*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1977.
- LA GRANJA, Agustín de, «Lope de Vega, Alonso de Riquelme y las fiestas del Corpus: 1606-1616», en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, ed. J.M. Ruano de la Haza, Dovehouse Editions Canada, Ottawa, 1989, pp. 57-79.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, «Boccaccio, Lope de Vega y Tirso de Molina, un triángulo de relaciones», en *Actas del Coloquio «Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana» (Roma, 16 a 19 de noviembre de 1978)*, ed. F. Ramos Ortega, Publicaciones del Instituto Español de Cultura y de Literatura de Roma, Roma, 1981, pp. 355-366.
- MARAVALL, José Antonio, *El mundo social de «La Celestina»*, Gredos, Madrid, 1981³.
- MARTIN, June Hall, *Love's Fools: Aucassin, Troilus, Calisto and the Parody of the Courtly Lover*, Tamesis, Londres, 1972.

- McGRADY, Donald, «The Hunter Loses His Falcon: Notes on a Motif from *Cligés* to *La Celestina* and Lope de Vega», *Romania*, CDXXVI- CDXXVII (1986), pp. 145-182.
- METFORD, John C.J., «Lope de Vega and Boccaccio's *Decameron*», *Bulletin of Hispanic Studies*, XXIX 114 (1952), pp. 75-86.
- MONTES, Pilar, «Federico degli Alberighi y *El halcón de Federico*», *Filología Moderna*, XV (1975), pp. 583-590.
- MORBY, Edwin S., ed., Lope de Vega, *La Dorotea*, Castalia, Madrid, 1980.
- MORLEY, S. Griswold, y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, trad. M.R. Cartes, Gredos, Madrid, 1968.
- MORROS MESTRES, Bienvenido, ed., Lope de Vega, *La quinta de Florencia*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, coord. S. Iriso, Prolope / UAB / Milenio, Lérida, 1998, vol. III, pp. 1559-1691.
- MUÑOZ, Juan Ramón, «“Escribía / después de haber los libros consultado”: a propósito de Lope y los *novellieri*, un estado de la cuestión (con especial atención a la relación con Giovanni Boccaccio), parte I», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XVII (2011), pp. 85-106.
- OLEZA, Juan, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», *Cuadernos de Filología*, III 1-2 (1981), pp. 153-223.
- OLEZA, Juan, «Las comedias de pícaro de Lope de Vega: una propuesta de subgénero», en *Comedias y comediantes*, eds. M. Diago y T. Ferrer, Universitat de València, Valencia, 1991, pp. 165-188.
- OLEZA, Juan, «El primer Lope: un haz de diferencias», *Ínsula*, DCLVIII (2001), pp. 12-14.
- PROFETI, Maria Grazia, «Il *Decamerone* in Spagna nei secoli d'oro: dai temi alle strutture», en *Raccontare nel Mediterraneo*, ed. M.G. Profeti, Alinea, Florencia, 2003, pp. 105-126.
- PROLOPE, *La edición del teatro de Lope de Vega*, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2008.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo, ed., Andrés de Claramonte, *El secreto en la mujer*, Tamesis, Londres, 1991.
- RUSSELL, Peter E., ed., Fernando de Rojas, *La Celestina*, Castalia, Madrid, 2001.

- SCHIZZANO MANDEL, Adrienne, «Lope de Vega y Boccaccio: funciones paradigmáticas en *El halcón de Federico*», en «*Otro Lope no ha de haber*». *Atti del convegno internazionale su Lope de Vega. 10-13 febbraio 1999*, ed. M.G. Profeti, Alinea, Florencia, 2000, vol. III, pp. 9-20.
- SEGRE, Cesare, «Da Boccaccio a Lope de Vega: derivazioni e trasformazioni», en *Boccaccio: secoli di vita. Atti del Congresso Internazionale: Boccaccio 1975. Università di California, Los Angeles 17-19 Ottobre 1975*, Longo, Rávena, 1977, pp. 225-237; reimpr., con un apéndice, en Cesare Segre, *Semiotica filologica*, Einaudi, Turín, 1979, pp. 97-115.
- SERÉS, Guillermo, ed., Lope de Vega, *El llegar en ocasión*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, coords. V. Pineda y G. Pontón, Prolope / UAB / Milenio, Lérida, 2005, vol. III, pp. 1307-1434.
- SEVERIN, Dorothy S., ed., Fernando de Rojas, *La Celestina*, Cátedra, Madrid, 2000¹².
- ŠKLOVSKIJ, Viktor, *Lettura del «Decameron»*, trad. A. Ivanov, Il Mulino, Bolonia, 1969.
- TÉLLEZ, Gabriel (Tirso de Molina), *Palabras y plumas*, ed. J.E. López Martínez, en *Obras completas, I. Primera parte de comedias, I*, dir. I. Arellano, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt am Main, 2011, pp. 41-193.
- THACKER, Jonathan, «La locura en las obras dramáticas tempranas de Lope de Vega», en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja, 15-19 de julio 2002*, eds. M.L. Lobato y F. Domínguez Matito, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt am Main, 2004, vol. II, pp. 1717-1729.
- THACKER, Jonathan, «La autoridad de la figura del loco en las comedias de Lope de Vega», en *Autoridad y poder en el Siglo de Oro*, eds. I. Arellano et al., Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt am Main, 2009, pp. 175-188.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El anzuelo de Fenisa*, ed. L. Gómez Canseco, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, coord. R. Ramos, Prolope / UAB / Milenio, Lérida, 2009, vol. I, pp. 163-304.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Belardo, el furioso*, ed. M. Menéndez Pelayo, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1895, vol. V, pp. 665-703; reimpr. *Obras de Lope de Vega. XIII. Comedias pastoriles y comedias mitológicas*, Atlas (BAE, 188), Madrid, 1965, pp. 61-115.

- VEGA CARPIO, Lope de, *El halcón de Federico*, en *Trecena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, por la Viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, Madrid, 1620, ff. 29r-51v.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El halcón de Federico*, ed. M. Menéndez Pelayo, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1913, vol. XIV, pp. 439-480; reimpr. *Obras de Lope de Vega. XXXI. Comedias novelescas*, Atlas (BAE, 247), Madrid, 1971, pp. 198-259.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El halcón de Federico*, eds. J. Gómez y P. Cuenca, en *Obras*, Turner, Madrid, 1997, vol. XIII, pp. 195-291.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El llegar en ocasión*, ed. G. Serés, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, coords. V. Pineda y G. Pontón, Prolope / UAB / Milenio, Lérida, 2005, vol. III, pp. 1307-1434.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La quinta de Florencia*, ed. B. Morros Mestres, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, coord. S. Iriso, Prolope / UAB / Milenio, Lérida, 1998, vol. III, pp. 1559-1691.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El sembrar en buena tierra*, eds. M. Morrás y X. Tubau, en *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, coords. R. Valdés y M. Morrás, Prolope / UAB / Milenio, Lérida, 2010, vol. II, pp. 1043-1180.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El servir con mala estrella*, ed. L. Calvo Valdivielso, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, coords. V. Pineda y G. Pontón, Prolope / UAB / Milenio, Lérida, 2005, vol. I, pp. 649-770.
- VIGIER, Françoise, «Folie et exclusion dans les *comedias* de Lope de Vega», en *Les problèmes de l'exclusion en Espagne (XVI^e-XVII^e siècles)*, ed. A. Redondo, Publications de la Sorbonne, París, 1983, pp. 239-255.
- VITSE, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, France-Ibérie Recherche / Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1990².
- ZATTI, Sergio, «Federigo e la metamorfosi del desiderio», *Strumenti Critici*, XXXVI-XXXVII (1978), pp. 236-252.