

## LE DISCENDENTI DI ZINEVRA (DIRAMAZIONI SPAGNOLE DI *DECAMERON* II 9)

L'impronta genetica di Zinevra, la protagonista del *Decameron* II 9, si è tramandata attraverso varie generazioni di eroine spagnole che alimentarono la fantasia di autori e pubblico fino al XVIII secolo e oltre. Già lo studio pionieristico di Bourland (1905: 84-91) aveva rilevato l'influenza della novella di Boccaccio sulla *Patraña* XV di Timoneda. Successivamente, Chevalier (1999: 125-34) ampliò il panorama intertestuale con tre novelle, rispettivamente del *Licenciado Tamariz*, Lope de Vega e María de Zayas. Partendo dall'itinerario in parte già noto, lo integrerò con tappe finora ignorate: una commedia di Zabaleta e Villaviciosa (1658) e due *pliegos de cordel* del Settecento.

1. Nel corso della seconda giornata del *Decameron*, in cui «si ragiona di chi, da diverse cose infestato, sia oltre alla sua speranza riuscito a lieto fine» (Boccaccio, *Decameron* [Branca]: 129), Filomena narra la nona novella, illustrando il proverbio «lo 'ngannatore rimane a piè dello 'ngannato» (Boccaccio, *Decameron* [Branca]: 284). Com'è noto, la trama poggia su due nuclei fondamentali: a) la scommessa fra Bernabò e Ambruogiuolo, che si contrappongono nei rispettivi ruoli di 'ingannato' e 'beffatore', provocando la disgrazia di Zinevra, vittima di una calunnia; b) la riscossa della donna che, in abiti maschili, si innalza nella scala sociale, fino a smascherare l'impostore e a ripristinare la giustizia.

Sono state avanzate varie ipotesi sui vincoli di filiazione in un *corpus* europeo accomunato dal "motivo della scommessa" (cf. Paris 1903, Almansì 1976 e Bendinelli Predelli 1995). Branca ritiene che la novella del *Decameron* «riecheggia soprattutto racconti di mercanti italiani provenienti di Francia» (Boccaccio, *Decameron* [Branca]: 283n), avvalorando la tesi di Paris sull'influenza della tradizione orale. Velli (1995: 233-4), invece, riconosce l'ascendente letterario della tragica vicenda di Lucrezia, narrata

da Livio (*Ab urbe condita*, I.57);<sup>1</sup> e Bragantini, oltre a rilevare come la trasposizione dell'episodio classico in un contesto mercantile concorra al felice esito narrativo di Boccaccio (Bragantini 2015: 57), segnala la fonte biblica degli attributi di Zinevra, mettendoli «in relazione con gli elogi della *mulier fortis* di *Proverbia XXXI 10-31*» (Bragantini 2012: 74).

Plasmata su questo modello primario, la protagonista della novella smentisce i *topoi* misogini che infarciscono la conversazione fra i mercanti e, a sua volta, diverrà uno degli archetipi della *mujer varonil* grata ai destinatari spagnoli. Per reagire alla sventura, deve assumere un'identità maschile, perché il travestimento serve «per protezione e per consentire la mobilità fisica e sociale in un mondo dove questa è prerogativa dell'uomo» (Zatti 2004: 85); ma è grazie al suo talento femminile che diviene «mediatrice di un ritorno all'ordine e all'armonia», perché il *Decameron* II 9 è una delle novelle in cui proprio alla donna è «affidata [...] la "ricostruzione" su base razionale dell'ordine distrutto» (Cazalé Bérard 1995: 127 e 125). Il caos qui non è generato dalla passione erotica (come nella storia di Lucrezia), ma da una sovversione di valori che prende avvio da una disputa triviale (in cui si riflette il conflitto di 'genere' dalla prospettiva egemonica maschile) e viene incentivata dalla vincita pecuniaria della scommessa. Di fronte all'inettitudine di Bernabò e all'astuzia perversa di Ambrogiulo (che ricorre al denaro per corrompere un'alleata e alla calunnia per assicurarsi la vittoria), Zinevra offre una lezione di ingegno virtuoso, mediante una condotta che conduce al trionfo finale.

Nella Spagna post-tridentina risultano congeniali i risvolti esemplari del racconto, basati su una trama avventurosa che tocca il motivo dell'onore coniugale e si conclude con la celebrazione della giustizia.

2. Le potenzialità della novella non sfuggono al *mercader de libros* valenzano Joan Timoneda, autore di *El Patrañuelo* (1567), una collezione di ventidue

<sup>1</sup> Durante un banchetto con i figli del re, i commensali prendono a parlare delle proprie mogli e Tarquinio Collatino esalta l'impareggiabile virtù di Lucrezia. Acceso da un'insana passione, Sesto Tarquinio violenterà la donna, che si suiciderà pur di non sopravvivere al disonore. Velli (1995: 234), in particolare, nota «l'analogia parlante della movenza: "e d'un ragionamento in altro travalicando pervennero a dire delle lor donne, le quali alle lor case avevan lasciate" (II 9 4): "forte potantibus his apud Sex. Tarquinium [...] incidit de uxoribus mentio"».

racconti (o *patrañas*),<sup>2</sup> concepiti per lo svago di un ampio pubblico. Per quanto nelle pagine preliminari affermi che la raccolta è frutto dal suo «pobre saber y bajo entendimiento»,<sup>3</sup> attinge i materiali narrativi da svariate fonti, rielaborando il *Decameron* in tre testi e, in particolare, la novella II 9 nella *Patraña XV*. Senza addentrarmi in un confronto puntuale (che peraltro ha già stimolato numerose analisi),<sup>4</sup> mi limito ad alcuni prelievi essenziali sulle tecniche della riscrittura e la posteriore influenza in Spagna.

Timoneda – che mantiene i due nuclei della trama, la scommessa e il trionfo della donna calunniata – evidenzia nella *redondilla* iniziale il protagonismo della donna e sintetizza i motivi che più potevano stimolare l'interesse del lettore, ovvero (a) lo stato di indigenza causato da un rovescio di fortuna; (b) il travestimento sotto un'identità maschile e (c) il processo in cui la moglie è giudice del proprio marito:

Finea en haber perdido  
casa, estado, y pasatiempo,  
Pedro se llamó, y por tiempo  
fue juez de su marido.<sup>5</sup>

Per quanto tenda alla condensazione, nell'esordio introduce un nuovo personaggio (il padre della protagonista) e fornisce degli antecedenti inediti a proposito del contratto matrimoniale che vincola il marito al sostentamento del suocero, in cambio del lascito disposto a suo favore. Nel contesto mercantile, i dettagli giuridici garantiscono la verosimiglianza dell'epilogo, dove il conflitto viene risolto in tribunale, in conformità con il diritto canonico della famiglia.<sup>6</sup>

Per non offuscare l'esemplarità morale del racconto, nella *patraña* si sopprime la scena di voyeurismo: l'aiutante dell'impostore, corrotta dal

<sup>2</sup> Come informa nella «Epístola al amantísimo lector», il titolo «deriva de patraña y patraña no es otra cosa sino una fengida traza, tan lindamente amplificada y compuesta, que parece que trae alguna apariencia de verdad»; cf. Timoneda, *El Patrañuelo* (Romera Castillo): 79.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> Oltre che Bourland 1905: 84-91 e Chevalier 1999: 126, cf. Romera Castillo 1983: 27-49, Martín Morán 1986, Guarino 1993: 165-70, McDaniel 2005 e Carrascosa Ortega 2010.

<sup>5</sup> Timoneda, *El Patrañuelo* (Romera Castillo): 199.

<sup>6</sup> Come dimostra Rabell 2001 e 2003: 48-109, la conclusione «bajo la ley» è usuale nella narrativa post-tridentina.

denaro, fornisce personalmente l'indizio che accredita la calunnia («cier-tos cabellos» tagliati da un neo sulla schiena, e non sul seno, come nel *Decameron* II 9). Nella versione spagnola, il marito non delega a un servo l'uccisione della presunta adultera, ma l'abbandona al suo destino in un'isola deserta: la vendetta risponde alle norme dell'onore, secondo cui l'oltraggio non va divulgato, ma esige un risarcimento privato che non infami ulteriormente la pubblica reputazione dell'offeso.

L'ingegno e l'operosità della protagonista, insieme alla protezione divina, favoriscono la sua ascesa. Innanzitutto, ricorre al cucito per trasformare il suo abbigliamento e assumere un'identità maschile: nel contesto sociale del XVI secolo, dove predominano i pregiudizi aristocratici contro il lavoro manuale, la solerzia di Finea insegna implicitamente come fronteggiare in modo attivo la sventura. Quando una tempesta la porta a Cipro, riesce a distinguersi in un mondo di mercanti e a conquistare il favore del re grazie al suo bagaglio culturale, «porque sabía muy bien escribir y contar».<sup>7</sup> E, infine, poiché «a las buenas nunca Dios olvida ni desampara»,<sup>8</sup> alcune circostanze provvidenziali la riconducono in patria, a Candia, e qui si trova a dirimere in veste di giudice la causa fra il padre e il marito, denunciato per il mancato sostentamento al suocero e la sospetta sparizione della moglie. Dopo aver emesso la sentenza, svela la propria identità e cede la carica al consorte, ma il re impone «que no pudiese oír su marido ni determinar causa ninguna sin que primero no estuviere ella presente».<sup>9</sup> La subordinazione dell'uomo, con il ribaltamento dei ruoli consueti in quell'epoca, è il corollario alla giustizia poetica, che esige un castigo per chi è venuto meno ai doveri di capofamiglia a causa di una sventata scommessa. In quanto alla punizione dei malfattori, meno cruenta di quella inflitta nel *Decameron*, si limita all'incarceramento della vecchia e all'esilio dell'impostore, tenuto a restituire la somma vinta con i dovuti interessi.

In una postilla finale, Timoneda informa che «deste cuento pasado hay hecha comedia que se llama *Eufemia*», riferendosi all'opera di Lope de Rueda, inclusa nell'edizione che egli stesso aveva curato.<sup>10</sup> Tuttavia, la

<sup>7</sup> Timoneda, *El Patrañuelo* (Romera Castillo): 203.

<sup>8</sup> *Ibi*: 202.

<sup>9</sup> *Ibi*: 206.

<sup>10</sup> *Las cuatro comedias y dos coloquios pastoriles del excelente poeta Lope de Rueda*. Dirigidas por Juan de Timoneda al Ilustre Señor don Martín de Bardajín, Valencia, en casa de Ioan Mey, 1567; cf. Rueda, *Las cuatro comedias* (Hermenegildo): 73-127.

commedia risulta poco influente sulla trama della *patraña* e i deboli legami si riducono al motivo della calunnia, suffragata dagli indizi (il neo, qui sulla spalla sinistra, e i peluzzi che una serva consegna ingenuamente a un forestiero, senza prevedere le conseguenze). Per il resto la trama segue un'altra via: Leonardo, che si è separato dalla sorella Eufemia per andare in cerca di fortuna, riesce a conquistarsi il favore di un grande signore, ma suscita l'invidia di un domestico, che sparge l'infamante calunnia; la donna riesce abilmente a smascherare l'impostore, salvando la vita del fratello condannato a morte, e nel felice epilogo diviene sposa del nobile padrone. Al di là di una vaga affinità, Eufemia non può essere considerata propriamente una discendente di Zinevra, perché dimostra la sua innocenza senza ricorrere al travestimento maschile, né ricoprire il ruolo di giudice. Le peculiarità dell'intreccio smentiscono la derivazione dalla novella di Boccaccio<sup>11</sup> e alcune costanti archetipiche rinviano piuttosto a un altro ramo del ciclo della scommessa, probabilmente assimilato da Lope de Rueda attraverso racconti di tradizione folclorica e di origine principalmente italiana.<sup>12</sup>

3. La trama si complica notevolmente nella *Novela del ynvidioso* del Licenciado Tamariz, composta verso la fine del XVI secolo e rimasta inedita fino al 1974.<sup>13</sup> Il racconto, versificato in 232 ottave reali, presenta delle analogie strutturali con la *Patraña* di Timoneda, ma include svariati motivi folclorici ed è difficile determinare l'effettiva influenza del *Decameron*.<sup>14</sup> Nel proemio (str. 1-3), le disquisizioni moraleggianti sul peccato dell'invidia – con un significativo richiamo all'antecedente biblico di Caino e Abele – evidenziano la finalità didascalica della narrazione, le cui peripezie sono originate dal malanimo di uno zio verso il nipote.

Il nucleo della scommessa viene sostituito da una sequenza incentrata sulla scelta matrimoniale del giovane Silvio, che, seguendo un consiglio malintenzionato del suo tutore, sposa una donna bellissima e, con-

<sup>11</sup> Già Menéndez Pelayo (1962: 81) aveva notato che «la indicación [de Timoneda] no es enteramente exacta porque la comedia y la novela sólo tienen de común la estratagemata usada por el calumniador para ganar la apuesta».

<sup>12</sup> Cf. Arróniz 1969: 91-4, Cattaneo 1988, Chevalier 1999: 133 e Ruggieri 2013.

<sup>13</sup> Tamariz, *Novelas en verso* (McGrady): 93-147.

<sup>14</sup> Cf. *ibi*: 32-7. Sul piano formale poté forse influire la versione poetica del *Decameron* realizzata da Brugiantino, *Le cento novelle*, ma non disponiamo di prove concrete per avvalorare l'ipotesi.

tro ogni previsione, trova in lei un'autentica fortuna. Il talento e l'operosità di Benedicta assicurano il benessere economico della coppia, allontanando la minaccia di un usuraio, a cui il marito dovrà una libbra della propria carne, se non riuscirà a saldare nei termini stabiliti il debito contratto per pagare la dote. Lo zio – «de enbidia, enojo y furia conbatido» (str. 80) – escogita la calunnia, ricorrendo all'aiuto di una serva corrotta e di «un mal hombre» chiamato Barbarrasa (str. 83). Sono sufficienti le vanterie del gradasso per far cadere lo stolto Silvio nel tranello e indurlo a cedere alle pressioni del familiare: vende la moglie come schiava e si lascia trascinare verso la rovina, finché, persa ormai ogni dignità sociale, apre gli occhi e si pente. Nel frattempo, Benedicta affronta la peregrinazione e le prove, affidandosi alla giustizia divina. Dopo varie avventure, travestita da uomo giunge in Francia, dove, in qualità di medico, riesce a guarire la figlia del re colpita dalla lebbra. Inviata in Spagna per combinare il matrimonio della principessa, ottiene l'incarico di giudice nella nativa Siviglia e qui dirime la causa intentata dall'usuraio contro Silvio. Durante l'interrogatorio, solleva la questione della moglie scomparsa e, udita la versione dell'imputato, lo accusa per la sua credula stoltezza. Mentre lo zio e i suoi aiutanti vengono prontamente condannati, la sorte del marito viene a lungo dibattuta, fino allo scontato lieto fine. La saggia dama ottiene che la sua carica passi al consorte, ma tutti «saven que todavía la señora / a de ser principal gobernadora» (str. 231).

A questa «novela en verso», di ambientazione andalusa, non fa da sfondo la società mercantile di Boccaccio e Timoneda, ma l'importanza dei valori economici è sottolineata dalla frequente ricorrenza del sostantivo «dinero», che è uno dei termini chiave, insieme a «envidia», «justicia» e, verso la fine, «verdad». L'antitesi di genere («marito»/«moglie») mette a confronto un *hidalgo* inetto, incapace di far fronte alle necessità materiali e agli ostacoli della vita, con una donna esemplare, che è dotata del patrimonio genetico di Zinevra e come lei si riscatta grazie alla virtù, l'ingegno e la laboriosità.

In un mondo sconvolto da un sentimento primordiale come l'invidia, la disputa processuale propone una riflessione sulla colpa e il perdono: mentre l'antagonista e i suoi aiutanti, agenti del male e produttori di disordine, vengono immediatamente riconosciuti degni di castigo, il caso di Silvio, invece, origina un'autentica controversia. Egli, infatti, è colpevole «porque la dama libre avía vendido / como si una captiva esclava

fuera» (str. 207), ma poiché «fue engañado, / ninguna pena en esto merecía» (str. 208). L'assoluzione, infine, gli viene concessa non solo perché «en ello está sin culpa, / pues la maldad agena le disculpa» (str. 212), ma anche perché il suo «justo dolor» (str. 208) è segno di pentimento.

Il racconto si qualifica come un *exemplum* vincolato agli obiettivi didascalici espressi nel proemio, che riflettono l'ideologia controriformista e proiettano sulla vicenda una valenza simbolica rapportabile al mito biblico della caduta e della salvezza. Mentre lo zio invidioso è l'incarnazione del maligno, la donna diviene strumento di salvezza per l'uomo, che può essere redento dalle sue colpe se, purificato dalla sofferenza, giungerà a una sincera contrizione.

4. È difficile stabilire il raggio di influenza di un'opera che circolò manoscritta, come quella di Tamariz. La *Novela del ynvidioso* è tuttavia significativa in quanto indizio di un orizzonte culturale aperto al “trionfo della donna calunniata”, ma senza gli antecedenti della “scommessa”, motivo che venne sistematicamente abolito.

Lope de Vega, nella sua novella *Las fortunas de Diana*,<sup>15</sup> lo sostituisce con una vicenda sentimentale che gira intorno alla relazione segreta di due innamorati, finché la gravidanza impone la fuga per evitare lo scandalo e il disonore. Alterando lo schema attanziale, l'autore elimina la figura dell'antagonista, poiché non è una calunnia a originare lo stato di disgrazia e le conseguenti peregrinazioni, ma l'infrazione al codice dell'onore. Ispirandosi forse al dettaglio di un raccontino popolare, citato da Horozco per illustrare il proverbio «Unos han ventura / y otros han ventrada»,<sup>16</sup> Lope complica la trama con una fatale distrazione di Diana: mentre la giovane è pronta ad abbandonare la sua casa, vede «con la claridad de la luna venir un hombre de buen talle y disposición»;<sup>17</sup> scambiandolo per il suo amante, gli getta dalla finestra uno scrigno pieno di gioielli, ma quando scende in strada si ritrova sola.

<sup>15</sup> Pubblicata per la prima volta in *La Filomena* (Madrid, A. Pérez, 1621, ff. 59-75), è una delle novelle dedicate a Marta de Nevaes, alias Marcia Leonarda, cf. Lope de Vega, *Las fortunas de Diana* (Presotto). Il dialogo del narratore con la destinataria interna si svolge non solo come arma di seduzione, ma anche come strumento di riflessioni metaletterarie, con velate e ironiche allusioni a Miguel de Cervantes. Cf. Rabell 1992: 44-51, Laspéras 2000, Bonilla 2007, Güntert 2010, Fernández-Cifuentes 2013: 35-70.

<sup>16</sup> Horozco, *El libro de los proverbios glosados* (Weiner): 307.

<sup>17</sup> Lope de Vega, *Las fortunas de Diana* (Presotto): 60.

Le sorti degli innamorati si separano e la narrazione si alterna fra i due personaggi. La donna, dopo aver nascosto la sua identità sotto un falso nome, solo dopo il parto indossa abiti maschili, dando inizio all'ascesa sociale che solo il travestimento può favorire. Celio, invece, nel corso dell'infruttuosa ricerca di Diana, affronta i pericoli del mare e, in un crescendo di sventure, finisce in carcere a Cartagena de la Indias, a causa di un omicidio che ha commesso durante una lite. Qui, infine, lo ritrova la donna, divenuta «Gobernador y Capitán General» e così mutata, che neppure il suo innamorato la riconosce.<sup>18</sup> Nello scontato lieto fine, il matrimonio e il ricongiungimento con il figlio suggellano la piena reintegrazione sociale. Lo sfondo sentimentale attutisce il contrasto "uomo" / "donna", perché entrambi i personaggi sono vittime della comune calamità; e, sebbene la conclusione positiva si debba all'intraprendenza femminile, a trionfare è soprattutto l'amore.

Per quanto Diana discenda da Zinevra, Lope trasforma radicalmente la novella di Boccaccio, mantenendo solo parte delle costanti essenziali. Innanzitutto, approfitta dello sdoppiamento narrativo per variegare il racconto con elementi attinti da altri generi; infatti, la prima tappa dell'itinerario di Diana ci conduce nel mondo pastorale, di cui vengono accolte alcune convenzioni letterarie, incluso l'inserimento di poesie amorose. Ma, fin dal primo incontro dei due protagonisti, il narratore allude alle future peripezie rapportandole ai paradigmi del romanzo bizantino, con un'esplicita menzione a Eliodoro e Achille Stazio, mentre il rapido scambio di battute degli innamorati evoca «aquellas primeras palabras de la tragedia famosa de *Celestina*».<sup>19</sup> Più avanti, la situazione di Celio, in balia delle tempeste marine e passionali, suscita il ricordo di Leandro e l'autore cita Marziale e Garcilaso,<sup>20</sup> per quanto non condannerà il suo personaggio all'infausto destino degli amanti a cui fa riferimento nelle digressioni. I frequenti rinvii intertestuali,<sup>21</sup> impregnati di una vena parodica, concorrono alla riflessione metaletteraria, indirizzata soprattutto verso le convenzioni del genere novellistico. Non a caso Lope sottolinea i dettagli inverosimili della trama e anticipa le obiezioni dei lettori (rappresentati

<sup>18</sup> *Ibi.*: 102.

<sup>19</sup> *Ibi.*: 51.

<sup>20</sup> *Ibi.*: 89.

<sup>21</sup> Lope evita prudentemente ogni allusione al *Decameron*, che nel 1559 era stato incluso nell'Indice dei libri proibiti.

dalla destinataria interna), ricordando che, per mantenere la tensione dell'intreccio, il microcosmo narrativo non obbedisce alle leggi del mondo reale, ma esige un previo patto con il lettore.<sup>22</sup>

Attento ai gusti del pubblico dei *corrales*, Lope sfruttò l'effettismo del travestimento e della virtù trionfante per trasportarle sulla scena. Sperimentando varie combinazioni dei motivi basilari, imbastì delle trame non troppo scontate, in modo da mantenere viva l'attenzione degli spettatori. In *Los embustes de Celauro*,<sup>23</sup> l'armonia di una coppia segretamente sposata, viene turbata dagli inganni dell'antagonista che, spinto da una passione insana per la donna, tradisce il vincolo di amicizia con il marito. I legami con il *Decameron* II 9 risultano notevolmente allentati, perché la dama indossa gli abiti maschili solo in alcune scene del primo atto, mentre la peregrinazione finale si limita all'inseguimento di Lupericio, che l'ha ripudiata, nei confini delle montagne del Piemonte, dove è ambientata la commedia. Fulgencia condivide con Zinevra solo le conseguenze di una calunnia infamante e una certa intraprendenza, grazie alla quale contribuisce alla felice soluzione del conflitto.

In *El juez en su causa*,<sup>24</sup> invece, Lope elimina il motivo della calunnia e riunisce in un solo personaggio gli attributi attanziali del marito e dell'antagonista. Il re Albano, sconvolto da una repentina passione per la principessa Armina, si trasforma in un insensato tiranno e decide di liberarsi della moglie ordinando di ucciderla. Ma Leonida riesce a salvarsi e fugge travestita da uomo, mentre suo padre, il re della Scozia, dichiara guerra al genero. Alla fine, la protagonista ottiene la carica di giudice e salva la vita al marito, che però si pente solo quando ormai si vede senza scampo. Lo spettatore dell'epoca poté forse apprezzare alcuni colpi di scena spettacolari che rivitalizzano la trama, ma la commedia non brilla per la profondità psicologica dei personaggi, né il convenzionale lieto riabilita ai nostri occhi il re fedifrago. La perseveranza amorosa della moglie-giudice ricompone la solida piramide sociale, ma non sottrae la donna dal tradizionale ruolo subalterno. La conformità con l'ideologia codificata nel genere della *comedia*, in questo caso, rende Lope assai più reazionario di Timoneda e Tamariz.

<sup>22</sup> Lope de Vega, *Las fortunas de Diana* (Presotto): 103-4.

<sup>23</sup> Lope de Vega, *Los embustes de Celauro* (Presotto). La commedia è del 1600 (cf. Morley–Bruerton 1968: 50 e 81).

<sup>24</sup> Lope de Vega, *El juez en su causa* (Cotarelo y Mori). Scritta probabilmente intorno al 1610, secondo Morley–Bruerton 1968: 346-6.

5. María de Zayas si inserisce nella catena intertestuale con *El juez de su causa*, la nona delle *Novelas amorosas y ejemplares* (1637), una raccolta con cornice narrativa, indirizzata soprattutto a un pubblico femminile, affinché impari a difendersi dagli inganni amorosi e dalle false apparenze del mondo. Influenzata da *Las fortunas de Diana* di Lope (cf. Senabre 1963), l'autrice complica la trama sentimentale, ampliando la sfera d'azione delle donne, con un gusto barocco per le antitesi e i riflessi speculari. Ne deriva la doppia valenza di alcuni motivi topici, come il travestimento maschile, sfruttato «assertively» o «reactively, as a self-defense strategy» (come dice Rich Greer 2000: 201), ossia come mezzo intenzionale per realizzare abusivamente il proprio desiderio, o come via di riscatto imposta dalle circostanze.

Alla protagonista Estela – emblema di virtù e amore onesto – si contrappone come antagonista Claudia – «una dama de más libres costumbres» –<sup>25</sup> che, mossa da una passione insana, tesse una rete di intrighi, divenendo il principale agente della sventura. Per allontanare la rivale dall'innamorato (don Carlos), assume un'identità maschile e, con l'aiuto di un moro, organizza il rapimento, di cui a sua volta diviene vittima. Mentre entrambe le donne si ritrovano prigioniere a Fez, Carlos viene incarcerato con l'accusa di aver fatto sparire Estela. Le sorti della protagonista cominciano a risollevarsi quando, sul punto di essere violentata, la salva il principe Jacimín, che condanna i malvagi Amed e Claudia all'impalamento:<sup>26</sup> la cruenta pena, analoga a quella inflitta ad Ambrogiuolo, lascia trasparire una sotterranea influenza del *Decameron*, infiltrata nelle diramazioni del dialogo intertestuale.

Nella novella della Zayas la punizione dei traditori chiude una tappa della vicenda, ma resta da risolvere una parte importante del conflitto, dovuto non solo alla separazione della coppia, ma anche ai reciproci sospetti sulle cause della loro sventura. Nella cornice storica delle azioni militari di Carlo V contro Barbarossa, Estela si traveste da uomo e inizia l'ascesa sociale attraverso l'esercizio delle armi, fino al fortuito incontro con don Carlos, confuso fra i soldati. Quando entrambi i personaggi giungono in tribunale – l'una nelle vesti di giudice e l'altro imputato per il suo rapimento –, l'esito del processo è rallentato da un interrogatorio che mette alla prova i sentimenti dell'uomo. Solo quando è certa della

<sup>25</sup> Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares* (Olivares): 488.

<sup>26</sup> «Y ese mismo día, sin que bastasen favores ni dineros, [...] fueron los dos empalados, muriendo Claudia tan renegada como vivió» (*ibi.*: 501).

costanza dell'innamorato, l'inflessibile protagonista lo assolve e gli rivela la propria identità. Nel commento finale, il narratore esplicita la lezione della vicenda, elogiando la condotta della donna, esemplare per la sua «prudencia y disimulación» (*ibid.*: 511).

6. *La dama corregidor*, commedia scritta in collaborazione da Juan de Zabaleta e Sebastián de Villaviciosa (in *Comedias nuevas de los mejores ingenios de España* Madrid, Duodécima parte, Madrid, Andrés García de la Iglesia, 1658: cc. 1r-24v), propone all'ampio pubblico del teatro una transcodificazione drammatica della storia, che attrasse i destinatari ancora nel secolo seguente.<sup>27</sup> La trama, ben congegnata, discende in parte dalla *patraña* di Timeda, ma gli ultimi versi dell'opera («y aquí la comedia acaba / *La dama corregidor* / y juez de su misma causa») rivelano che gli autori conoscevano la novella di Zayas (cf. McKendrick 2010<sup>2</sup>: 234). Inoltre, le radici decameroniane affiorano nell'ambientazione della prima scena in una locanda, luogo d'incontro in cui si scatena il conflitto.

Qui coincidono un *caballero* e un mercante, che mostra un prezioso anello, uguale a quello che ha donato a una dama dopo un'avventura amorosa. Quando il nobiluomo rientra in città e scopre il gioiello al dito della moglie, spinto dalla gelosia e dal codice d'onore, abbandona la donna ai pericoli della «Isla de las fieras». Il primo atto si conclude con un soliloquio della sventurata Casandra, in balia delle bestie feroci e ignara delle motivazioni che hanno portato il marito a infliggerle tale condanna. All'inizio della seconda *jornada*, l'inevitabile morte della dama viene dipinta nei più crudi dettagli dal *gracioso* Tortilla, che incrementa il *pathos* negli spettatori, a cui è nota l'innocenza della donna; infatti, la *criada* Narcisa ha già svelato in un monologo che è stata lei a giacere con il mercante, fingendo di essere la padrona, alla quale ha poi venduto l'anello. Il ruolo della serva truffatrice inverte le coordinate attanziali di un motivo connesso con una forma primitiva del “ciclo della scommessa”,<sup>28</sup> dove l'ancella era costretta ad assumere l'identità della signora per salvarne la reputazione.

<sup>27</sup> Fu ristampata (col titolo *Comedia famosa de la dama corregidor*) nel 1756 per i tipi di Antonio Sanz, e abbiamo notizia di una rappresentazione avvenuta l'8 dicembre 1775 (cf. Aguilar Piñal 1974: 284).

<sup>28</sup> La versione più brutale porta alla mutilazione della domestica e – come osserva Levi (1914: 145) – «più degli altri rispecchia i sentimenti e le idee d'una umanità inferiore e selvaggia». Per lo scambio padrona/serva nel *Decameron*, cf. Almansi 1976: 8-10.

Casandra, scampata ai pericoli, giunge naufraga sulle rive di Seleucia, dove l'accoglie il duca Octavio. Sfigurata dalle intemperie, viene scambiata per un uomo e sfrutta l'equivoco per assumere un'identità maschile. Come in Timoneda, il padre della donna, dopo aver svolto delle indagini sulla scomparsa della figlia, denuncia il genero. Casandra, appena nominata *corregidor*, dirime la causa sorretta da una concezione della giustizia come strumento della volontà divina,<sup>29</sup> mentre il codice dell'onore svolge un ruolo centrale nel dibattito processuale, che occupa il terzo atto: il padre denuncia il «loco error de los nobles» che tacciono di fronte alle calunnie diffuse da «alguna lengua maligna» (*ibi*: c. 17d) e rompe il silenzio per rivendicare la *honra* infangata della figlia. La donna-giudice, d'altro lato, è consapevole che l'onore oltraggiato «si no es con muerte no sana» (*ibi*: c. 24c) e assolve il marito, con le ulteriori attenuanti che non è giunto a macchiarsi le mani con il sangue della sposa, dimostra un sincero pentimento e ama ancora colei che crede defunta. Anche il mercante, vittima dell'inganno, viene scarcerato, mentre la serva, artefice della frode, è condannata alla pena capitale. Il duca celebra trionfo della «dama Corregidor» risaltando il suo carattere eccezionale: «No vio mujer más ilustre / la historia griega y romana» (*ibi*).

7. Chevalier (1999: 134) sostiene l'origine folclorica della «historia de una mujer casada, injustamente acusada y condenada, que vino a ser gobernador y juez de su marido» e lo dimostra con i racconti orali che, ancora in tempi recenti, tramandano il motivo nelle aree di lingua spagnola e portoghese (cf. Camarena-Chevalier 2003: 133-50). Tuttavia, non dobbiamo scordare il ruolo svolto dai *pliegos de cordel* nell'immaginario popolare. Ai margini della cultura ufficiale, questi «papeles humildes» – come li definisce Caro Baroja (1990: 14) – rappresentano un genere editoriale aperto a un ampio pubblico di lettori e uditori, costituendo un importante anello di congiunzione fra scrittura e oralità (cf. Cátedra 2002: 59 ss). Nel XVIII secolo, il basso costo della produzione favorì lo sviluppo delle piccole stamperie specializzate e i *pliegos* raggiunsero un «alto nivel de consumo», mentre le loro storie circolavano recitate in strada o in luoghi di aggregazione sociale (cf. Gomis Coloma 2007: 299-300). Rielaborando

<sup>29</sup> Zabaleta-Villaviciosa, *La dama corregidor*, c. 16b: «Que la vara, que este día / diesteis, señor, a mi diestra, / si antes de darla fue vuestra, / del Cielo es – que es quien la guía / y el brazo del Juez ampara –, / la justicia ha de ser clara, / libre de humana malicia».

i contenuti di testi narrativi o teatrali, la *literatura de cordel* documenta i gusti dei destinatari e ci offre un indizio della popolarità di cui ancora godevano le discendenti di Zinevra. Infatti, due *romances* risultano chiaramente vincolati con la nostra catena intertestuale.

La trama della commedia *La dama corregidor* di Zabaleta e Villaviciosa ispira le due parti di *La dama presidente*, opera di Gonzalo Pabón, che cita il proprio nome nei versi conclusivi. Riprodotta più volte nel tempo da diversi stampatori, presenta alcune varianti anche nelle illustrazioni xilografiche che precedono il titolo,<sup>30</sup> ma rimane costante il previo richiamo sulla straordinarietà della storia: *Don Juan de Salas, y doña Maria Ignacia. Dase cuenta y declara el maravilloso suceso que le sucedió a este cavallero, y a su esposa*. Applicando la retorica del genere, il narratore esordisce con un invito all'ascolto rivolto al lettore («Escucha, lector discreto, / si de escucharme te agradas») e, annunciando il proposito di raccontare uno dei «trágicos sucesos» degni di essere registrati nella memoria, chiede aiuto alla Madonna affinché «mi humilde pluma no caiga/en ningún hierro, y que pueda/escribir con elegancia». Per consolidare la veridicità della relazione, Pabón ispanizza la vicenda, ambientandola in Estremadura, fra la «ciudad de Trujillo» e i monti circostanti, ed espone i fatti seguendo un intreccio lineare: dopo aver presentato la situazione di equilibrio (il matrimonio felice), introduce immediatamente l'azione perturbatrice della serva, con la conseguente vendetta del marito, che abbandona la moglie in un luogo desolato della montagna, legandola a un albero. Per mantenere vivo l'interesse del pubblico, la prima parte si conclude in questo momento di tensione del conflitto.

*La segunda parte de los romances de la dama presidente* riallaccia il racconto con un breve sunto che suscita l'empatia dei destinatari nei confronti della protagonista. La condensazione della trama elimina alcuni motivi secondari, come l'assalto delle fiere e il naufragio, dando avvio a un ra-

<sup>30</sup> Málaga, Imprenta y Librería de D. Félix de Casas y Martínez, 1789 (BNE, coll. VE/1364/4). [Madrid], en casa de Andrés de Sotos, s. a. [1764-1792], presso la Biblioteca Valenciana, coll. XVIII/1106 (103-4) (<http://bivaldi.gva.es/va/consulta>). S.l, s.i., s.a.: Biblioteca A Coruña, coll. BML-CR1-022 (<http://www.bidiso.es>); British Library, T41 in vol. 1074.g.27 (<http://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-01074-G-00027-00041/1>); Harry Ramsom Center – The University of Texas at Austin, n. 14302 (<http://norman.hrc.utexas.edu/Sueltas/details.cfm?sid=16556>). Gli esemplari senza indicazioni tipografiche, presumibilmente stampati nella prima metà dell'Ottocento, eliminano alcuni versi nella parte finale, forse per esigenze tipografiche.

vido processo di miglioramento, che inizia in abiti da pastore – confezionati dalla donna con le pelli degli animali cacciati – e, dopo una fulminea carriera, in poco più di un mese si conclude in tribunale (dove il padre informa che sono passati «cincuenta días» dal viaggio senza ritorno della figlia). Nonostante le trasformazioni, forse influenzate dalla memoria di altre fonti, l'autore mantiene gli ingredienti basilari del modello, dallo schema attanziale al dialogo che drammatizza il conflitto fra i personaggi, soprattutto nel confronto giudiziario. E nell'epilogo include anche il riferimento all'azione secondaria della commedia, menzionando il matrimonio della cognata della dama giudice con il Duca, con una sorprendente novità: per intercessione della novella sposa, la serva, condannata a morte, ottiene l'indulto e viene scarcerata.

8. Il *romance* in due parti *De don Rodolfo y la hermosa Casandra* è opera di Lucas Bermudo, un autore dell'epoca di Fernando VI (cf. Caro Baroja 1990: 216), che se ne attribuisce la paternità nell'esemplare settecentesco stampato a Madrid.<sup>31</sup> L'intreccio è ispirato dalla novella di Zayas, ma a differenza dalla nazionalizzazione compiuta da Pabón, la vicenda – che la scrittrice fa iniziare nella «nobilísima ciudad de Valencia» – viene trasportata sulle rive del Danubio, «en Ungría, gran ciudad, / la mejor que baña Febo», nel contesto storico di una guerra contro gli ottomani, forse uno «de los grandes ataques turquescos de fines del XVII», come suggerisce Caro Baroja (1990: 91). Nella prima parte, l'esotismo di Bermudo si manifesta nella cornice dei tornei cavallereschi in cui fiorisce l'amore dei protagonisti, ma poi prosegue la narrazione mantenendosi più fedele alla fonte, sia pur semplificando la trama.

L'antagonista, un'amica fidata di Casandra, non svolge un ruolo attivo nel rapimento che le conduce entrambe a Costantinopoli e solo nella

<sup>31</sup> *De don Rodolfo y la hermosa Casandra. Nueva relación y curioso romance, en que se da cuenta, y declara los amores y valerosos hechos de una Señora de la Ciudad de Ungría, y cómo fue juez de su propia causa* (dos partes), Madrid, en casa de Andrés de Sotos, s. a. [1764-1792], presso la Biblioteca Valenciana, coll. XVIII/1106(85-86) ([http://bivaldi.gva.es/es/consulta/resultados\\_ocr.cmd](http://bivaldi.gva.es/es/consulta/resultados_ocr.cmd)). Vengono soppressi i versi che menzionano l'autore in *Rodolfo y Casandra*, BNE, coll. U/9497(197-8); Córdoba, Imprenta de D. Rafael García Rodríguez, s.a [1805-1844], Fundación Joaquín Díaz, coll. PL 667 (<http://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=8553>); British Library, T41 in vol. 1074.g.28.v2 (<https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-07743-C-00114-00156-00157/1>); Cambridge University Library, in vol. 7743.c.114 (156-7) (<http://cudl.lib.cam.ac.uk/search?keyword=Rodolfo&page=1&x=0&y=0>).

seconda parte rivela la sua indole malvagia, divenendo aiutante del turco Azén, con cui verrà condannata a morte, dopo il provvidenziale intervento del principe (il «Gran Señor» ordina che «les despedacen sus cuerpos»). L'eroina, travestita da uomo, corona la sua carriera militare con il prode contributo a una vittoria sull'esercito prussiano, finché viene nominata viceré dell'Ungheria e, a sua volta, dà l'incarico di segretario al soldato Rodulfo, ignaro dell'identità del suo signore, ma affascinato dalla somiglianza con la perduta innamorata. Nel segmento finale, il processo, motivato dalla denuncia dei genitori della dama contro Rodulfo, si svolge rapidamente in pochi versi, giungendo al lieto fine senza cavilli giudiziari. L'accelerazione è certamente dovuta all'esigenza tipografica di contenere il *romance* nelle quattro pagine del *pliego*, sia pure con uno sbilanciamento narrativo e qualche incongruenza. Per esempio, nell'esordio della seconda parte, l'affermazione che già si è raccontato come «Rodulfo / quedó en un castillo preso» è un dettaglio senza riscontro testuale, forse per una dimenticanza dell'autore, o più probabilmente per un taglio effettuato dallo stampatore. Ma, dato il successo editoriale delle novelle della *Zayas*, il pubblico doveva già essere familiarizzato con i particolari della trama, chissà divulgata anche oralmente.

9. In questo percorso intertestuale, emerge l'importante ruolo mediatore svolto da Timoneda nella propagazione del *Decameron* II 9 in Spagna. La vitalità dei motivi narrativi è connessa alla permeabilità a nuovi contesti ideologici e culturali; infatti, le avventure della *mulier fortis* continuano a stimolare l'immaginario, perché propongono il tema universale della lotta del bene contro il male e celebrano il trionfo della giustizia in una triplice dimensione: poetica, umana e divina. In un'epoca, poi, in cui la donna era socialmente reclusa nei confini domestici, la vittoria dell'eroina in abiti maschili stimola la fantasia e offre una lezione all'ampio pubblico di entrambi i generi, applicando il principio del *miscere utile dulci*, conforme alle persistenti tendenze didascaliche della letteratura iberica. Invece, il motivo della scommessa ebbe vita breve, perché era divenuto triviale – secondo Chevalier (1999: 127) –, tanto da cancellare definitivamente l'impronta della novella di Boccaccio nei testi spagnoli. Tuttavia, alcuni dettagli – come il supplizio dell'impalamento (*Zayas*), o la locanda come luogo d'incontro (Zabaleta–Villaviciosa) – lasciano supporre che non si fossero del tutto recisi i vincoli con la fonte primaria, per quanto risultino attenuati nel moltiplicarsi di variabili prodotte dalla contaminazione con

vari ipotesi e dall'esigenza di rinnovare il racconto con spunti originali che suscitassero l'interesse dei destinatari.

Il lettore, o uditore, determina l'orizzonte di attesa. Timoneda trasmette «al amantísimo lector» dei racconti «graciosos y asados» con il doppio proposito di intrattenerlo e di offrirgli delle storie che possa a sua volta narrare, ossia ipotizza un circuito comunicativo in cui il testo scritto si tramanda oralmente.<sup>32</sup> Con una prospettiva analoga Pabón invita all'ascolto il «discreto lector» del suo *romance*. Il narratore di Tamariz esercita la funzione fatica rivolgendosi a chi «de leer aquí se agrada» (120e), un destinatario che, poco dopo, è identificato con un pubblico femminile dal vocativo «Señoras» (vs. 121a), in consonanza con la tradizione inaugurata da Boccaccio.<sup>33</sup> E alle donne, soprattutto, si indirizzano i propositi educativi della Zayas. Nella novella di Lope de Vega, la voce narrante dialoga galantemente con Marcia Leonarda, ma si intromette con commenti metaletterari orientati verso una più ampia ricezione dell'opera. Bermudo esordisce con l'ambizioso progetto di diffondere «al Orbe aqueste sucesso» e più avanti si confronta con gli scogli della scrittura, auspicando di avere «la pluma di Lope».

Proprio Lope, il creatore di un'efficace formula drammatica, continua a essere il modello di strategie rappresentative. A lui si deve la «rigorosa codificazione» che «cerca di proporsi come specchio idealizzato di un costume», come ha ben notato Segre (1979: 108-9), analizzando in otto commedie «i mutamenti nella logica narrativa», «nello sviluppo dell'intreccio» e «di ordine tematico» (*ibi*: 97). Se nel teatro emergono «una reticenza e una rimozione molto forti, specie in campo sessuale» (*ibi*: 109), nella novella *Las fortunas de Diana*, invece, l'impulso allocutivo verso la destinataria interna rimuove la censura imposta dalla risonanza dei *corrales*. L'autore sostituisce l'ormai desueto motivo della scommessa con una storia sentimentale, che ratifica il desiderio erotico e fa scaturire il conflitto dai pregiudizi sociali della famiglia, ostacolo all'unione in matrimonio. La libera scelta degli sposi, di fronte all'imposizione patriarcale, modernizza gli antecedenti delle imprese della *mulier fortis* e influirà su María de Zayas. La scrittrice, però, salvaguarda la castità dell'eroina e aggiunge una perversa antagonista.

<sup>32</sup> Timoneda, *El Patrañuelo* (Romera Castillo): 79.

<sup>33</sup> Tamariz, *Novelas en verso* (McGrady): 395.

La società mercantile di Boccaccio e Timoneda si tramuta gradualmente in un mondo urbano dominato da una visione classista. Se Tamariz insinua la critica contro il nobile inetto – bisognoso di denaro, ma senza risorse lavorative –, Zabaleta e Villaviciosa proiettano sulla serva l'avidità materiale, lasciando alla classe superiore il problematico dilemma dell'onore. Nel corso dei tempi, cambiano le motivazioni degli antagonisti, responsabili dello sconvolgimento dell'ordine; mutano i travestimenti della *mujer varonil* (mercante, medico, o soldato); ma resta intatto il patrimonio genetico di Zinevra, che trasmette alle sue discendenti gli attributi per ripristinare l'equilibrio infranto.

Maria Rosso  
(Università degli Studi di Milano)

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

## LETTERATURA PRIMARIA

- Boccaccio, *Decameron* (Branca) = Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a c. di Vittore Branca, Torino, Einaudi, 1992.
- Brugiantino, *Le cento novelle* = *Le cento novelle da Messer Vincenzo Brugiantino, dette in ottava rima*, Venezia, per Francesco Marcolini, 1554.
- Horozco, *El libro de los proverbios glosados* (Weiner) = Sebastián de Horozco, *El libro de los proverbios glosados (1570-1580)*, ed. por Jack Weiner, Kassel, Reichenherger, 1994, 2 voll.
- Lope de Vega, *El juez en su causa* (Cotarelo y Mori) = Lope de Vega, *El juez en su causa*, ed. por Emilio Cotarelo y Mori, en Id. (dir.), *Obras de Lope de Vega*, VI, Madrid, Real Academia Española, 1928.
- Lope de Vega, *Las fortunas de Diana* (Presotto) = Lope de Vega, *Las fortunas de Diana*, in Marco Presotto (ed. por), *Novelas a Marcia Leonarda*, Madrid, Castalia, 2007: 45-104.
- Lope de Vega, *Los embustes de Celauro* (Presotto) = Lope de Vega, *Los embustes de Celauro*, ed. por Marco Presotto, in Luigi Giuliani, Ramón Valdés (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, vol. III, Lérida, Milenio · Universitat Autònoma de Barcelona, 2002: 1237-350.
- Rueda, *Las cuatro comedias* (Hermenegildo) = Lope de Rueda, *Las cuatro comedias (Eufemia, Armelina, Los engañados, Medora)*, ed. por Alfredo Hermenegildo, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas), 2001.
- Tamariz, *Novelas en verso* (McGrady) = Cristóbal de Tamariz, *Novelas en verso*, ed. por Donald McGrady, Charlottesville (Virginia), Biblioteca Siglo de Oro, 1974.
- Timoneda, *El Patrañuelo* (Romera Castillo) = Joan Timoneda, *El Patrañuelo*, ed. José Romera Castillo, Madrid, Cátedra, 1978.
- Zabaleta-Villaviciosa, *La dama corregidor* = Juan de Zabaleta, Sebastián de Villaviciosa, *La dama corregidor*, in *Comedias nuevas de los mejores ingenios de España. Duodécima parte*, Madrid, Andrés García de la Iglesia, 1658: cc. 1r-24v.
- Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares* (Olivares) = María de Zayas y Sotomayor, *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. por Julián Olivares, Madrid, Cátedra, 2000.

## LETTERATURA SECONDARIA

- Aguilar Piñal 1974 = Francisco Aguilar Piñal, *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Oviedo, Cátedra Feijoo · Universidad de Oviedo, 1974.

- Almansi 1976 = Guido Almansi, *Il ciclo della scommessa. Dal «Decameron» al «Cymbeline» di Shakespeare*, Roma, Bulzoni, 1976.
- Arróniz 1969 = Othón Arróniz, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos, 1969.
- Bandinelli Predelli 1995 = Maria Bandinelli Predelli, *Lettura in filigrana della novella di Zinevra (Decameron II 9)*, in Dante Della Terza (a c. di), *Da una riva e dall'altra. Studi in onore di Antonio d'Andrea*, Firenze, Cadmo, 1995: 171-88.
- Bonilla 2007 = Rafael Bonilla, *Máscaras de seducción en las «Novelas a Marcia Leonarda»*, «Edad de Oro» 26 (2007): 91-145.
- Bragantini 2012 = Renzo Bragantini, *Ingressi laterali al Trecento maggiore. Dante, Petrarca, Boccaccio*, Napoli, Liguori, 2012.
- Bragantini 2015 = Renzo Bragantini, *Para um Diverso «Decameron»*, «Revista de Italianística» 29 (2015): 38-70.
- Bragantini–Forni 1995 = Renzo Bragantini, Pier Massimo Forni (a c. di), *Lessico critico decameroniano*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995.
- Camarena–Chevalier 2003 = Julio Camarena, Maxime Chevalier, *Catálogo tipológico del cuento folklórico español: Cuentos-novela*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003.
- Caro Baroja 1990 = Julio Caro Baroja, *Ensayo sobre literatura de cordel*, Madrid, Istmo, 1990.
- Carrascosa Ortega 2010 = Marcial Carrascosa Ortega, *De Boccaccio a Timoneda: enfoque comparatista entre la novella de Bernabò y Zinevra («Decameron» II 9) y la patraña quincena («El Patrañuelo»)*, «Cuadernos de Filología Italiana» 17 (2010): 43-65 [volumen extraordinario, *Relecturas de Boccaccio: narrativa de los Siglos de Oro, cine y teatro*].
- Cátedra 2002 = Pedro M. Cátedra, *Invención, difusión y recepción de la literatura popular impresa (siglo XVI)*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2002.
- Cattaneo 1988 = Maria Teresa Cattaneo, *Al margine dell'Eufemia*, «Annali dell'Istituto Universitario Orientale (Sezione Romanza)» 30/1 (1988): 133-6.
- Cazalé Bérard 1995 = Claude Cazalé Bérard, *Filoginia/misoginia*, in Bragantini–Forni 1995: 116-41.
- Chevalier 1999 = Maxime Chevalier, *Un cuento, una comedia, cuatro novelas (Lope de Rueda, Joan Timoneda, Cristóbal de Tamariz, Lope de Vega, María de Zayas)*, in Id., *Cuento tradicional, cultura, literatura (siglos XVI-XIX)*, Salamanca, Ediciones Universidad, 1999: 125-34.
- Fernández-Cifuentes 2013 = María Ángeles Fernández-Cifuentes, *Tradición e innovación en las «Novelas a Marcia Leonarda» de Lope de Vega*, New York, Peter Lang, 2013.
- Gomis Coloma 2007 = Juan Gomis Coloma, *«Porque todo cabe en ellas»: imágenes femeninas en los pliegos sueltos del siglo ilustrado*, «Estudis. Revista de Historia Moderna» 33 (2007): 299-312.

- Guarino 1993 = Augusto Guarino, *La narrativa di Joan Timoneda*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1993.
- Güntert 2010 = Georges Güntert, *Lope de Vega: «Novelas a Marcia Leonarda»*, in Eugenia Fosalba, Carlos Vaíllo (eds.), *Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro*, Bellaterra · Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2010: 227-47.
- Laspéras 2000 = Jean-Michel Laspéras, *Lope de Vega y el novelar: “un género de escritura”*, «Bulletin Hispanique» 102/2 (2000): 411-28.
- Levi 1914 = Ezio Levi, *I cantari leggendari del popolo italiano nei secoli XIV e XV*, supplemento 16 del «Giornale storico della letteratura italiana», Torino, Loescher, 1914.
- Martín Morán 1986 = José Manuel Martín Morán, *Ginevra y Finea: novela y cuento («Decameron», II 9 / «Patraña» XV del «Patrañuelo»)*, Pisa, Giardini, 1986.
- McDaniel 2005 = Sean McDaniel, *Creating the Merchant Subject in a Patraña by Timoneda*, «Hispanic Review» 73/4 (2005): 449-66.
- McKendrick 2010<sup>2</sup> = Melveena McKendrick, *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age. A Study of the Mujer Varonil*, Cambridge · New York, Cambridge University Press, 2010<sup>2</sup>.
- Menéndez Pelayo 1962 = Marcelino Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela. III. Cuentos y novelas cortas. La Celestina*, ed. por D. Enrique Sánchez Reyes, Madrid, CSIC, 1962.
- Morley-Bruerton (1968) = Sylvanus Griswold Morley, Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- Paris 1903 = Gaston Paris, *Le conte de la Gageure dans Boccace*, in Aa. Vv., *Miscellanea di studi critici edita in onore di Arturo Graf*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1903: 107-16.
- Rabell 2001 = Carmen R. Rabell, *Bajo la ley: la escritura de la novella española posterior al Concilio de Trento*, «Revista de Estudios Hispánicos» 28/1-2 (2001): 309-25.
- Rabell 2003 = Carmen R. Rabell, *Rewriting the Italian Novella in Counter-Reformation Spain*, Woodbridge, Tamesis, 2003.
- Rich Greer 2000 = Margaret Rich Greer, *Maria de Zayas. Tells Baroque Tales of Love and the Cruelty of Men*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2000.
- Romera Castillo 1983 = José Romera Castillo, *En torno a «El Patrañuelo»*, Madrid, UNED, 1983.
- Ruggieri 2013 = Lorenza Ruggieri, *De las posibles fuentes de la «Comedia Eufemia» de Lope de Rueda*, «Tonos Digital. Revista Electrónica de Estudios Filológicos» 25 (2013), consultable online all'url [http://www.um.es/tonosdigital/znum25/secciones/estudios-29-ruggieri\\_lope\\_de\\_rueda.htm](http://www.um.es/tonosdigital/znum25/secciones/estudios-29-ruggieri_lope_de_rueda.htm).

Segre 1979 = Cesare Segre, *Da Boccaccio a Lope de Vega: derivazioni e trasformazioni*, in Id., *Semiotica filologica. Testi e modelli culturali*, Torino, Einaudi, 1979: 97-109.

Senabre 1963 = Ricardo Senabre Sempere, *La fuente de de una novela de doña María de Zayas*, «Revista de Filología Española», 46/1-2 (1963): 163-72.

Velli 1995 = Giuseppe Velli, *Memoria*, in Bragantini–Forni 1995: 222-48.

Zatti 2004 = Segio Zatti, *Il mercante sulla ruota: la seconda giornata*, in Michelangelo Picone, Margherita Mesirca (a c. di), *Introduzione al «Decameron»*, Firenze, Franco Cesati, 2004: 79-97.