

# Questioni di autorialità a proposito di tre commedie seicentesche: *Pedro de Urdemalas* tra Cervantes, Lope, Montalbán, Diamante e la scuola di Calderón

ARIANNA FIORE  
Università degli Studi di Firenze

## Riassunto

Il presente saggio intende approfondire la questione dell'autorialità attraverso l'analisi di alcune opere teatrali di epoca moderna incentrate sulla figura di Pedro de Urdemalas, personaggio che, a partire dal medioevo, appartiene al folklore iberico, sia orale che scritto. Oltre al *Pedro de Urdemalas* di Cervantes (pubblicato nelle *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1615), e al *Pedro de Urdemalas* di Lope de Vega (*comedia* che non fa parte delle *Partes* di Lope, la cui attribuzione, secondo Morley, è incerta, e che viene attribuita anche a Juan Pérez de Montalbán), mi concentrerò sull'omonima *comedia* scritta da Juan Bautista Diamante verso la fine del XVII secolo (manoscritto 16420 della Biblioteca Nacional de Madrid), attribuita a sua volta anche a Juan Pérez de Montalbán e José de Cañizares.

## Resumen

El presente ensayo quiere profundizar la cuestión de la autoría a través del análisis de algunas obras teatrales de época moderna sobre la figura de Pedro de Urdemalas, personaje que, a partir de la Edad media, pertenece al folklore ibérico, oral y escrito. Además del *Pedro de Urdemalas* de Cervantes (publicado en las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1615), y del *Pedro de Urdemalas* de Lope de Vega (*comedia* que no se incluye en las *Partes* de Lope, cuya atribución, según Morley, es incierta, y que se atribuye también a Juan Pérez de Montalbán), me centraré en la homónima *comedia* escrita por Juan Bautista Diamante hacia finales del siglo XVII (manuscrito 16421 de la Biblioteca Nacional de Madrid), atribuida a su vez también a Juan Pérez de Montalbán y José de Cañizares.



## 1. PEDRO DE URDEMALAS: DAL FOLKLORE AL TEATRO CERVANTINO

Il teatro iberico del seicento ha creato una quantità di testi senza pari nel panorama occidentale: a stampa o manoscritti, sovente corretti, in tempi diversi, da una o da più mani, testi adattati, riscritti, copiati a voce, trascritti a memoria, da drammaturghi, copisti, correttori, *autores de comedias*, stampatori. Ognuno si sentiva legittimato a intervenire sul testo a seconda delle proprie esigenze e delle proprie considerazioni, tutti pronti a dire la propria, diventando un po' tutti autori insieme all'autore<sup>1</sup>. Inoltre, ai testi firmati e a quelli anonimi si aggiungono quelli che propongono un'attribuzione, ossia quando qualcuno, convinto di essere arrivato a capire chi si nascondeva dietro al nome taciuto, ne svelava quella che considerava la vera identità o, se desideroso di correggere il nome proposto dalla stampa o dal manoscritto, ne aggiungeva

<sup>1</sup> Si veda a questo proposito Chartier (2015), Moll (1994) e Vega García-Luengos (1998: 11-34).

un altro. Questa è la tipologia di intervento che vorrei analizzare in questa sede. Si tratta di testi che presentano un intricato reticolato di informazioni che col tempo si sono venute a sovrapporre, che offrono più dubbi che certezze. A questa già di per sé ingarbugliata situazione testuale si devono aggiungere poi le considerazioni della critica, spesso precise e puntuali, ma talvolta troppo frettolose o poco documentate, che hanno fissato una serie di letture che si sono poi tramandate e che in molti casi continuano a ripetersi. Vorrei provare a esplorare come tutto questo si è venuto a creare attorno alle commedie seicentesche su Pedro de Urdemalas, un personaggio leggendario del folklore iberico.

Il merito di aver pensato che la scena fosse un ottimo luogo per Pedro de Urdemalas spetta probabilmente a Miguel de Cervantes: l'ultima delle sue *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* pubblicate nel 1615 è dedicata a lui e alle sue avventure.

Nel XVII secolo il nome Pedro de Urdemalas era popolarmente associato all'astuzia, alla malizia, all'intelligenza usata per ottenere quello che si vuole, senza troppi scrupoli. Si era plasmato poco a poco, attorno alle caratteristiche che trasparivano già dal nome: Pedro -forse derivato dal San Pietro della cultura orale e popolare, che spesso arriva a negare o a tradire Gesù (Espinosa, 1923-26: 374-376; Cortés Vázquez, 1979: 126-129; Redondo, 2007: 114)- e Urdemalas, ossia "el que urde malas acciones", colui che ordisce cattive azioni; i tratti fondamentali che ricorrono più o meno inalterati sono "el misterio de su nacimiento; su condición de mozo de muchos años; su vida andariega; su vocación de embustero; sus éxitos en tanto que burlador" (Cervantes, 1992: 54). Tra la fine del XV secolo e l'inizio del XVI, quando il folklore inizia ad attrarre gli umanisti iberici<sup>2</sup>, Juan del Encina lo aveva menzionato in una poesia, l'*Almoneda trobada* (1496), e Lucas Fernández, nell'*Égloga o farsa del Nacimiento de nuestro redemptor Jesucristo* (1514), pochi anni più tardi mise in bocca a un pastore una allusione a Pedro de Urdemalas. Un secolo dopo il Correas lo registrò nel suo *Vocabulario de refranes*: "Ansí llaman a un tretero; de Pedro de Urdemalas andan cuentos por el vulgo, de que hizo muchas tretas y burlas a sus años y a otros" ed "Es tenido por un mozo que sirviendo hizo muchas burlas a los que sirvió" (Correas, 2000: 629, 1038)<sup>3</sup>.

L'anonimo *Viaje de Turquía*, dedicato a Filippo II, scritto tra "primeros de marzo de 1557" e il 1558, opera ascrivibile al dialogo satirico, al trattato, al romanzo e all'autobiografia, è il primo testo che assegna a Pedro de Urdemalas una dimensione letteraria dove è protagonista<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> "[...] es incuestionable que el folklore (y más directamente el cuento oral), utilizado con una finalidad placentera y hasta jocosa, ha desempeñado un papel importante en la elaboración de numerosos textos literarios del Renacimiento" (Redondo, 2007: 112).

<sup>3</sup> Il *Diccionario de Autoridades* cita un refrán: "Pedro de Urdemalas, o todo el monte o nada. Refr. que enseña que la fuerza del genio no se contiene por la razón ni se contenta con medianías en lo que hace", (<http://web.frl.es/DA.html>). Adrián J. Sáez riporta un esaustivo spoglio delle opere in cui appaiono menzioni o allusioni al personaggio di Pedro de Urdemalas, senza che arrivi in esse a essere protagonista dell'opera. Oltre a quelle citate di Juan del Encina e di Lucas Fernández, Sáez elenca anche *La lozana andaluza* di Francisco Delicado, la *Sátira contra las damas de Sevilla* di Vicente Espinel, uno dei *Sueños* di Quevedo, *Santiago el verde* di Lope, alcune commedie di Tirso de Molina (*Don Gil de las calzas verdes*, *La huerta de Juan Fernández* e *La villana de Vallecas*) e l'auto sacramentale *El gran mercado del mundo* di Calderón (2016: 165-166).

<sup>4</sup> Il *Viaje de Turquía* circolò per molto tempo in forma manoscritta e fu pubblicato solo nel 1905, quando Manuel Serrano y Sanz lo attribuì a Cristóbal de Villalón. Nel 1937 Marcel Bataillon corresse questa attribuzione proponendo come autore l'umanista segoviano Andrés Laguna. Dei tre interlocutori dell'opera, Juan de Voto a Dios, Mátalascallando e Pedro de Urdemalas, quest'ultimo è il vero protagonista: si presenta inizialmente come un pellegrino straniero che parla una strana lingua (franco-greco), ma nel corso dell'opera si scopre che è figlio di Mari-Castaña, nipote della Celestina, che era stato studente ad Alcalá, che aveva girovagato per il mondo e che era finito prigioniero dei turchi, anche se alla fine era riuscito a scappare da Costantinopoli. Nonostante la sua astuzia, le numerose peripezie e i travestimenti, ad esempio da monaco e da medico, le azioni di Pedro de Urdemalas sono mosse da un fine alto, come confessa lo stesso Pedro ("Siempre al menos iba urdiendo para quando fuese menester tejer". Juan: "Malicias?" Pedro: "No en verdad, sino ardidés que cumpliesen a la salvación del camino", *Viaje de Turquía*, 2010: 264).

Per scrivere la sua commedia Cervantes prende quindi a prestito il tipo -servo di più padroni, dedito a diverse attività, in movimento continuo da un luogo all'altro, furbissimo, autore di numerose burle- e che come abbiamo visto si era iniziato a plasmare nella letteratura, ma resiste alla tentazione farsesca e rielabora il prototipo tradizionale dotando il suo Pedro di alcune caratteristiche inedite: prima di tutto contraddicendo il suo nome, perché Pedro, qui, nella sua commedia, si comporta da uomo sostanzialmente buono, tanto che viene chiamato Pedro de Urde e Pedro de Urdebuenas<sup>5</sup>; in secondo luogo Cervantes gli dà una formazione da *pícaro*<sup>6</sup> e infine lo dipinge marcatamente come un essere mutevole, che cambia continuamente identità, dando vita a un moderno Proteo iberico (Teixeira de Souza, 2017). Non si tratta più di adottare semplici travestimenti per mettere in atto una burla, come appariva nel folklore, ma assistiamo a una continua trasformazione di Pedro, che nel corso della sua esistenza assume molteplici identità. Cervantes parte quindi da una base folklorica reinterpretata letterariamente, ricreando un personaggio in cui l'aspetto picaresco ha un grande peso: il protagonista ha un passato e lo veniamo a scoprire nel suo racconto al gitano Maldonado, quando Pedro gli racconta la propria vita da orfano, straccione, mozzo a bordo di una nave diretta verso le Indie e, una volta tornato in patria, *mozo de esportilla*, *mandil*, *mochilero*, venditore di alcolici, *lazarillo* di un cieco, *mozo de mulas*, *mozo de un fullero* e *criado del alcalde* Martín Crespo, momento in cui inizia la commedia. Tuttavia, come sostiene Cesco Vian, Cervantes confina questo aspetto picaresco sullo sfondo della commedia, che risulta essere un'opera in cui prevale una sorta di idealismo chisciottesco (Cervantes, 1947): Pedro aspira alla libertà e attraverso continui cambi di identità (cieco, gitano, eremita, studente), la conquista infine diventando attore, ossia, diventando potenzialmente tutti gli uomini possibili precedentemente sognati ("Yo también, que soy un leño / príncipe y papa me sueño / emperador y monarca, / y aún mi fantasía abarca / de todo el mundo a ser dueño.", vv. 1603-1607, Cervantes, 2015: 852), perché, come lui stesso afferma alla fine del terzo atto, "Ya podrá ser patriarca, / pontífice y estudiante, / emperador y monarca, / que el oficio de farsante / todos estados abarca" (vv. 2865-2869, Cervantes, 2015: 889).

Cervantes conclude la commedia mettendo in bocca a Pedro, ormai diventato l'attore Nicolás de los Ríos -realmente esistito e morto nel 1610, poco prima dell'inizio della stesura della commedia-, un elogio che rimarcherebbe gli aspetti più innovativi della propria opera, in cui però nasconde nemmeno troppo velatamente alcune frecciate polemiche verso Lope e il suo sistema teatrale<sup>7</sup> (come afferma Adrián J. Sáez nello specifico scagliandosi contro "el enredo amoroso, el manejo de las unidades dramáticas, la ruptura del decoro o el happy end de rigor", Cervantes, 2015: 148, Volumen complementario):

Mañana en el teatro se hará una,  
donde por poco precio verán todos  
desde principio al fin toda la traza,  
y verán que no acaba en casamiento,  
cosa común y vista cien mil veces,  
ni que parió la dama esta jornada,

<sup>5</sup> Gonzalo Correas, nel *Vocabulario de refranes*, suggerisce che "el nombre sigue al hombre" (2000: 284); Cervantes interviene così nella tradizione folklorica, liberando il personaggio dal ruolo fisso assegnato dalla *vox populi* e inventando un tipo nuovo su base popolare.

<sup>6</sup> Adrián J. Sáez parla di "dimensión apicarada del Urdemalas cervantino" e interpreta la sua commedia come "la apuesta más firme -y arriesgada- de dar vida dramática al pícaro", arrivando a concludere che trattasi a tutti gli effetti di un "pícaro dramático" (2014: 112, 114, 118).

<sup>7</sup> L'attore Nicolás de los Ríos, che Cervantes probabilmente aveva conosciuto bene, non è l'unico accenno dell'opera alla realtà: Cervantes cerca di inquadrare il suo Pedro storicamente, accumulando allusioni concrete, gli dà una *patria chica* e arriva a definirlo *montañés*, La commedia celebra così la rinascita illimitata grazie alle reincarnazioni, illusorie, ma non meno vitali, vere o reali, della scena, e il teatro diventa il luogo della libertà vitale.

y en otra tiene el niño ya sus barbas,  
y es valiente y feroz, y mata y hiende,  
y venga de sus padres cierta injuria,  
y al fin viene a ser rey de un cierto reino  
que no hay cosmografía que le muestre.  
De estas impertinencias y otras tales  
ofreció la comedia libre y suelta,  
pues, llena de artificio, industria y galas,  
se cela del gran Pedro de Urdemalas. (Cervantes, 2015: 906)<sup>8</sup>

Di genere incerto, a cavallo tra la commedia picaresca e la commedia palatina, con una comicità dal sapore fortemente *entremesil*, caratteristica che marca anche la struttura dell'opera, capace di inanellare una serie di episodi di cui il protagonista rimane l'unico filo conduttore, il *Pedro de Urdemalas*, scritta o finita di scrivere tra il 1610 e il 1613, chiude la raccolta teatrale cervantina e si pone allo stesso tempo come un risultato finale e maturo della sua drammaturgia, in cui stabilisce un dialogo intertestuale con altre sue opere non solo drammatiche, come ad esempio *El coloquio de los perros*, *La gitanilla* e il *Quijote* (Adrián Sáez, in Cervantes, 2015: 147-148, Volumen complementario)<sup>9</sup> ma anche, come hanno indicato Luis Gómez Canseco e María del Valle Ojeda Calvo, con la commedia antica:

La acción se estructura a manera de desfile o mojiganga, haciendo de Urdemalas, su ingenio y donaire, los únicos elementos de cohesión. Cervantes innova con esta pieza al volver a los rasgos de la vieja comedia, donde lo risible tiene un mayor protagonismo y donde el burlador goza de un protagonismo que, en el teatro del Seiscientos, solo tenía en el espacio entremesil. (Cervantes, 2015: 31, Volumen complementario)

Nonostante la polemica invettiva finale, grazie alla quale Cervantes rimarca il valore della propria maniera di far teatro in un momento di grandi cambiamenti prendendo le distanze dalla nuova pratica scenica, Joan Oleza ha sostenuto che la modernità del *Pedro de Urdemalas* e delle opere di questa ultima fase drammatica cervantina consisterebbe proprio in questa sorta di adattamento dell'autore rispetto alla formula teatrale che verso la fine del XVI secolo aveva iniziato a imporsi in Spagna; secondo Oleza, si tratterebbe di testi capaci di dimostrare "fino a che punto la proposta classicista era disposta a scendere a patti con quella proveniente dalla pratica scenica popolare e a trovare formule intermedie" (Oleza, 2012: 24).

Il *Pedro de Urdemalas* di Miguel de Cervantes è l'unica commedia del XVII secolo che ruota attorno alla figura di Pedro de Urdemalas e che al suo nome deve il titolo a vantare una attribuzione certa. A partire da ora la questione dell'autorialità delle commedie con un Pedro de Urdemalas protagonista e quindi quella dei diversi momenti in cui queste opere furono scritte inizia a farsi molto problematica.

Un problema parallelo riguarda il nesso di continuità o dipendenza (termine in cui includo le similitudini, le riprese, i richiami, il dialogo tra testi, le polemiche) che queste opere potrebbero avere o meno l'una con l'altra. Il condizionale è d'obbligo: il Pedro cervantino potrebbe essere il primo risultato drammaturgico del XVII secolo e il monologo finale che chiude la sua commedia potrebbe essere interpretato come una generica invettiva contro Lope,

<sup>8</sup> Secondo Jean Canavaggio l'allusione di Pedro si riferisce invece alla rappresentazione della commedia cervantina *La entretenida*, che finisce senza la celebrazione di un matrimonio (Cervantes, 1992: 377).

<sup>9</sup> Nella *Adjunta al Parnaso*, firmata nel 1614, Cervantes annunciava a Pancracio de Roncesvalles la volontà di dare alle stampe sei commedie e sei *entremeses*, mentre l'anno successivo il volume venne pubblicato con otto commedie e otto *entremeses*. Questo ci può far ipotizzare che nel 1614 il *Pedro de Urdemalas* fosse ancora tra i testi in fase di revisione.

l'eterno antagonista di scena, colui che gli aveva sottratto successo e visibilità. Ma potrebbe anche non essere così.

## 2. IL PEDRO DE URDEMALAS DI LOPE/MONTALBÁN

Partiamo dalle certezze. La prima, quella appena affermata: nel 1615 Cervantes pubblica il suo Pedro nelle commedie mai rappresentate. Come abbiamo visto, pare che la avesse scritta poco prima, tra il 1610 e il 1613 (Cervantes, 1992: 46-50; Sáez in Cervantes, 2015: 146, Volumen complementario). Seconda certezza: tre anni dopo Lope de Vega, nell'edizione a stampa de *El Peregrino en su patria* del 1618, annovera tra le sue opere una commedia intitolata *Pedro de Urdemalas*. Terza certezza: Lope non la cita nella prima edizione del *Peregrino*, del 1604, ragion per cui potremmo essere spinti a ipotizzare che la dovette scrivere probabilmente nei 14 anni che corrono tra il 1604 e il 1618, quindi in quella che viene chiamata la fase della "madurez y cumbre de la fama" (Sánchez Jiménez, 2018: 158-212). Tuttavia, bisogna aggiungere che nessuna commedia con questo titolo è annoverata nelle *Partes* di Lope né nelle altre raccolte di commedie dell'epoca<sup>10</sup>. Ultima certezza: sappiamo che pochi anni dopo l'edizione del 1618 del *Peregrino*, tra il 5 ottobre 1622 e l'8 febbraio 1623, la compagnia di Manuel Álvarez Vallejo mise in scena a palazzo una commedia intitolata probabilmente *Las burlas de Pedro de Urdemalas* per la regina doña Isabel (Shergold, 1982: 235; Varey, 1963: 218; Urzáiz Tortajada, 2002: 67). Data la poca distanza tra l'allusione di Lope a una commedia omonima (che quindi fu scritta sicuramente prima del 1618, anche se ignoriamo se e quando fu rappresentata prima del 1622-23) Cotarelo ipotizzò che fosse proprio questa l'opera con cui venne omaggiata la regina (Lope, 1930: XXVIII)<sup>11</sup>; tuttavia, questa deduzione, non basandosi su alcun dato concreto, deve essere considerata come una semplice ipotesi.

Nella Biblioteca Nacional de Madrid (d'ora in poi BNE) è conservata una *suelta* (Pérez de Montalbán, siglo XVII, T/20186), pubblicata nel XVII secolo, che presenta una commedia intitolata *Pedro de Urdemalas* con un testo diverso rispetto a quello di Cervantes. È ambientata a Parigi e propone alcuni personaggi storici, come il re Francisco I di Francia e il Duca de Borbón<sup>12</sup>. Nel titolo si dichiara che l'autore è Juan Pérez de Montalbán ma nella copia della *suelta* che l'ha tramandata questo nome è stato barrato e una mano, che parrebbe sempre del XVII secolo, ha aggiunto una dicitura che specifica che "es de Lope".

Di questa commedia esiste una seconda versione che si differenzia da questa attribuita a Montalbán e a Lope solo per poche varianti: la trama e il testo sono sostanzialmente gli stessi, anche se l'ambientazione si sposta dalla Francia a Firenze, e i personaggi sono tutti di fantasia<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> Soltanto a partire dal 1617, con la *Parte IX*, Lope inizia a pubblicare le sue opere nelle *Partes* e per farlo deve riprendere necessariamente testi vecchi o comunque quelli che riesce a recuperare.

<sup>11</sup> Condivide questa opinione Cesco Vian, nell'introduzione a Miguel de Cervantes, *Comedia famosa de Pedro de Urdemalas*, (1947: 20). Rispetto alla commedia messa in scena nel 1622-1623, è difficile credere che fosse la versione cervantina, sia perché il teatro di Cervantes non fu troppo apprezzato nemmeno negli anni immediatamente dopo la sua morte, sia perché Belica, cresciuta nel campo dei gitani, che nel corso dell'opera scopriamo essere nipote della regina e quindi membro della corte, è caratterizzata negativamente rispetto a Pedro, che a sua volta diventa re, positivo, ma del palcoscenico. La regina, inoltre, è vista come un personaggio marginale, continuamente costretta a sorvegliare l'infedele e lussurioso marito, che cerca di escogitare il modo per poter sedurre la bella gitana. Pare quindi poco probabile che questa commedia potesse essere messa in scena a corte come omaggio alla regina.

<sup>12</sup> Le *dramatis personae* prevedono tredici personaggi: "Hablan en ella las personas siguientes: Adrián; Lisarda, dama; el Rey Francisco de Francia; Laura y Turino, villanos; Fulgencio; Gerardo; Duque de Guisa; Duque de Borbón; el Almirante de Francia; Fabricio; el Conde Arnaldo; Clara, dama" (Pérez de Montalbán, siglo XVII, T/20186). Tuttavia, all'interno della commedia prendono parola anche personaggi che non vengono qui annunciati esplicitamente, come ad esempio Tireno (il fratello di Laura), lo studente Leónido, il Ventero, Ricardo, Lidio, Justina, l'Escribano, Ramón, Lucrecio, il Pregonero e un Mercader.

<sup>13</sup> I personaggi annunciati dalle *dramatis personae* di questa versione sono molto più numerosi rispetto alla versione 'francese': "Personas que hablan en ella: El Duque; Clara; Ricardo; Lisarda, Laura; Don Juan; Turino; Fulgencio;

La trama di questa commedia, in entrambe le versioni, è molto diversa rispetto a quella proposta dal *Pedro de Urdemalas* di Cervantes, a prescindere dal titolo, che è uguale; questa, identificabile come una commedia palatina con tinte picaresche, è sicuramente meno innovativa e più convenzionale e nonostante l'incertezza che ruota attorno all'autore è sicuramente più rispettosa degli schemi vincenti proposti all'epoca dalle *comedias de enredo* di Lope. Pedro de Urdemalas altri non è qui che uno dei vari travestimenti maschili che assume la protagonista Laura per conquistare l'amore di don Juan/Adrián, che l'ha sedotta e abbandonata per vendicarsi delle donne, credendo che la sua amata Lisarda avesse ceduto di fronte alle avances del personaggio nobile, il Duca di Firenze nella versione "fiorentina" e il Re Francesco di Francia in quella "francese". Laura, sempre mascherata da uomo, arriva fino al cospetto del Duca/Re dove, di fronte alla proposta che le viene avanzata di prendere in moglie Lisarda, confessa di essere niente meno che Pedro de Urdemalas, che lei conosce per averne letto le avventure da bambina.

LAURA Pedro de Urdemalas soy.  
 LISARDA ¿Hay mujer más desdichada?  
 DUQUE Pues, dónde resucitaste?  
 Mil años ha que se canta  
 esa fábula en el mundo.  
 LAURA Señor, su libro fue causa.  
 Entre muchos que leí  
 en mi tierna edad pasada,  
 vine a topar el de Pedro,  
 y aficionado a sus trampas  
 di en andar con este hombre  
 por Francia, España e Italia.  
 Aunque, si verdad te digo,  
 más que donaire es venganza  
 de un agravio que me han hecho. (Vega, 1930: 427)

Come previsto solitamente dalle commedie *de enredo*, anche questo testo finisce con la risoluzione dei problemi e la celebrazione di due matrimoni: Laura con don Juan/Adrián e Ricardo con Clara, due personaggi minori.

La versione 'fiorentina' di questa commedia fu trovata nella biblioteca Palatina di Parma da Antonio Restori<sup>14</sup>, che la inviò a Emilio Cotarelo, accompagnando il testo con il seguente appunto:

Tireno; Gerardo; Fabio; Riselo; Almirante; Fabricio; Leonido; Huésped; Lidio; Justina; Escribano; Ramón; Lucrecio; Pregonero; un Mercader; Conde Arnaldo". (Vega, siglo XVIII, BNE, MSS/22726/114). Il personaggio chiamato Huésped all'interno della commedia è nominato Ventero.

<sup>14</sup> Antonio Restori non difendeva l'autorialità di Lope; nel 1893 descrisse questa commedia (catalogata come la n. LXXX) nel seguente modo: "Ms. del seculo XVII. Il Barrera cita quattro commedie con questo titolo, una del Cervantes, una di Lope, una attribuita a Montalbán, e la quarta anonima. Suppongo che questa sia l'ultima, ma non ho visto le altre tre. Questo manoscritto pare una copia: la 2ª giornata di grafia diversa dalle altre due. Comincia «sin tu lizenzia no fuera // aunque el Duque me ha llamado». Finisce «Duque: Pues biue dando las gracias / a Laura. Ram. Y con más razón / al Senado que aqui acava / la comedia que su autor / llamado Pedro de Urdemalas». Probabilmente «que su autor llama ecc.»" (Restori, 1893: 145). Successivamente è stata catalogata da María Teresa Cacho: "Tomo 80, PP/29, XI. [...] Manuscrita: XI Pedro de Urdemalas. Siglo XVII. 48 hojas. En blanco h. 16, 32v., 47v., 48. 200 x 152 mm. h. ir. *Comedia famosa de Pedro/ de Urdemalas.// Personas que hablan en ella/ [Dos columnas] a El Duque./ Clara./ Ricardo./ Lisarda./ Laura./ Dn. Juan./ Turino./ Fulgentio./ Tireno./ Gerardo./ Fauio./ Riselo./ b Almirante./ Faurizio./ Leónido./ Huesped./ Lidio./ Justizia./ Escriuano./ Ramón./ Lucrecio./ Un Mercader./ Conde Arnaldo. i h. ir.-15v. Salen D. Juan y Lisarda./ / D. Ju. Sin tu lizenzia no fuera/ aunque el Duque me ha llamado/... que comienza en muger y acaba en muerte. Fin de la iª/ Jornada. 2 h. 17r.-32r. 2ª Jornada de Perico de Urdemalas.// Salen Fabrizio y Leonido, Estudiantes, de camino./ Leo. Si hauemos de llegar tarde/ a Polonia no podemos/ ... Pedro y Pedro de Urdemalas./ Fin. 3. h. 33r.-47v. Jornada 3ª./ Salen el Duque, Dn. Juan y Fabio./ Duq. Llamad luego a Dn. Juan./ Fab. Ya Dn. Juan*

Palatina parmense. Collez. De Diferentes Autores, tomo LXXX; parte a stampa, parte manoscritto. Questa è l'ultima commedia del tomo, copia calligrafica, senza alcuna indicazione, in inchiostro rossiccio molto sbiadito, non di mano del Rodríguez [autor de otras copias de dicha colección] ma contemporanea a lui (primi del sec. XVIII). Restori. (Vega, siglo XVIII, BNE, MSS/22726/114)

Restori nel 1890 aveva iniziato a gravitare con molta intensità su Parma dove, nel 1892, era riuscito a ottenere una cattedra. In questo periodo lavorò con intensità presso la Biblioteca Palatina; il primo frutto delle sue ricerche è la monografia *Una collezione di commedie di Lope de Vega Carpio* (1891), in cui analizza la collezione palatino-parmense di Lope de Vega. Due anni dopo Restori diede alle stampe uno studio rivolto a una collezione di 87 tomi di commedie di *diferentes autores*, "La Collezione CC\*IV. 28033 della Biblioteca Palatina Parmense. *Comedias de diferentes autores*", (*Studj di Filologia Romanza*, 6, 1893, pp. 1-156). Il tomo LXXX di questa collezione si chiude proprio con il testo manoscritto ("la 2° giornata di grafia diversa rispetto alle altre due", Restori, 1893: 145) del *Pedro de Urdemalas* risalente ai primi del XVIII che lo studioso inviò a Cotarelo accompagnandolo con la nota precedentemente citata, in cui ne spiega la provenienza, il tipo di grafia con cui era stato scritto (rossiccio, sbiadito, non del Rodríguez ma risalente ai primi del XVIII) e l'assenza di indicazioni a proposito della sua data di composizione o dell'autore. La versione 'fiorentina' riscontrata dal Restori a Parma era quindi anonima.

Dalla lettura della commedia Cotarelo dedusse due cose: la prima era che per alcune varianti testuali da lui notate la versione che aveva ricevuto da Restori doveva essere precedente a quella 'francese'; la seconda che "por lo movida, traviesa y alegre", anche se non sempre riuscita nella verosimiglianza dei personaggi, poteva essere stata scritta proprio da Lope in quello che Cotarelo definisce il suo periodo giovanile ("parece obra de su mocedad", Cotarelo in Vega, 1930: xxx), ossia, come specificano Morley e Bruerton "tal y como usa Cotarelo esta palabra, entre los 16 y 41 años de Lope" (1968: 528), quindi con una data di composizione che oscillerebbe tra il 1578-79 e il 1603-04. Nel 1930 queste conclusioni spinsero Cotarelo a pubblicare la commedia nell'edizione da lui curata delle *Obras* di Lope de Vega, proponendo la versione fiorentina ma segnalando puntualmente in nota le varianti proposte dalla versione 'francese'.

È stato quindi Cotarelo il primo critico ad aver assegnato a Lope de Vega la paternità del *Pedro de Urdemalas*. L'aggiunta calligrafica presente nel manoscritto MSS/22726/114, in seguito barrata, che accompagna la copia inviata dal Restori, che riporta "Lope de Vega? *Pedro de Urdemalas*", fu quindi probabilmente apposta dal Cotarelo dopo aver ricevuto il testo, averlo studiato e averne deciso l'attribuzione a Lope. Possiamo affermarlo anche perché Restori, quando si trovò a spiegare la commedia rinvenuta, non la riconobbe mai come di Lope ma la definì "anonima" (Restori, 1893: 145)<sup>15</sup>. Nonostante la scoperta di Restori risalga all'ultimo decennio del XIX secolo, lo studioso italiano dovette inviare tale testo a Cotarelo solo quando iniziò a collaborare con lui alla stesura del II, III, IV e V tomo delle *Obras de Lope de Vega*, pubblicate dalla Real Academia Española tra il 1916 e il 1917. Nel 1916 Cotarelo alludeva infatti a questa commedia lasciando intendere che non aveva ancora avuto modo di vederla: "Un *Pedro de Urdemalas*, manuscrito, existe en la Biblioteca ducal de Parma: quizá sea el perdido de Lope de Vega. Cervantes tiene otra comedia de este título y Salas Barbadillo una novela" (Cotarelo y Mori, 1916).

viene./ Duq. Pues retiraos Vosotros./ D. Ju. Qué me mandas?/ ...llamado Pedro de Urdemalas./ Fin de la 3ª Jornada." (Cacho, 2009: 123).

<sup>15</sup> La copia mandata da Antonio Restori a Emilio Cotarelo (Vega, siglo XVIII, BNE, MSS/22726/114) è attualmente conservata nella BNE.

Tuttavia, nel 1930, quando decise di attribuire la commedia a Lope, Cotarelo andò contro l'opinione di quella parte della critica che aveva espresso un parere diverso: nel 1920, infatti, Rudolf Schevill ne aveva attribuito la paternità a Juan Pérez de Montalbán, (considerando quindi la versione a stampa della commedia -Pérez de Montalbán, siglo XVII, T/20186- il documento più affidabile), e riconoscendovi inoltre tracce della commedia di Cervantes pubblicata nel 1615 e accenni del romanzo *El subtil cordobés Pedro de Urdemalas* di Salas Barbadillo, a sua volta debitore nei confronti del *Pedro* di Cervantes (Schevill, 1920: 144). Questi elementi portarono Schevill a ipotizzare non solo un autore -Montalbán-, ma anche un periodo di scrittura, che delimitò tra gli anni che corrono tra il 1620, data di pubblicazione del romanzo di Salas Barbadillo, e il 1638, anno della morte di Montalbán.

Avvallando dunque l'ipotesi della novità cervantina per quanto riguarda le commedie secentesche che prendono spunto dal personaggio di Pedro de Urdemalas, nel caso in cui l'autore di questa seconda commedia fosse stato Juan Pérez de Montalbán, potremmo limitare al 1620-38 l'epoca della sua scrittura, ossia a partire da quando il discepolo di Lope iniziò a muovere i primi passi nel mondo del teatro. Alle fonti o ai modelli che il giovane drammaturgo potrebbe aver avuto, alluse da Schevill (la commedia di Cervantes e il romanzo di Salas Barbadillo del 1620) aggiungiamo il folklore e forse la commedia di Lope (che quindi oggi non sarebbe ancora pervenuta); il richiamo del titolo all'omonima commedia di Cervantes sarebbe da interpretare forse come un omaggio nei suoi confronti.

Nel 1930, quando Cotarelo attribuì senza alcun dubbio la commedia a Lope<sup>16</sup>, smentì anche ogni possibilità di paternità di Montalbán, adducendo tre motivi che lo avevano indotto a tali conclusioni:

De Montalbán no hay que soñar que sea esta comedia; ya porque en ninguna colección autorizada se halla, ni se la atribuye ningún contemporáneo, ni, sobre todo, porque sabiendo que su maestro y protector, Lope, había escrito una obra de este título y asunto, en manera alguna se hubiera él propasado a repetirlo, como pretendiendo mejorarlo. (Cotarelo y Mori in Lope, 1930: xxvii-xxviii)

Nel 1940, Morley e Bruerton, nella loro ricostruzione della cronologia delle opere di Lope de Vega, attenuarono un po' le sicurezze di Cotarelo e il *Pedro de Urdemalas* (nelle due versioni, quella francese e quella fiorentina riscontrata a Parma da Ristori) rientrò tra le commedie di "autoría dudosa" (1968: 529), pur affermando che la struttura del verso avrebbe potuto farne risalire la fase di scrittura a quella che loro consideravano la prima produzione drammatica di Lope<sup>17</sup>, tra il 1597 e il 1606, concordando quindi sostanzialmente con la periodizzazione proposta da Cotarelo: "Este texto y el que sigue son, con variantes, la misma comedia, y, en lo que se refiere a la estructura del verso, podrían ser de Lope fácilmente. Un pasaje de red.[ondillas] de 740 versos limita el terminus ad quem por lo menos a 1606" (1968: 528-529). L'assenza nella prima edizione del *Peregrino*, anche se non è considerabile un dato totalmente dirimente, potrebbe farci restringere ulteriormente l'arco temporale della possibile stesura avanzato da Morley e Bruerton al periodo 1604-1606.

Anche Profeti ha confutato le certezze assolute di Cotarelo: secondo la studiosa, le raccolte nel XVII secolo non avevano carattere di esaustività, i contemporanei di Lope non dovevano per forza parlare di tutte le commedie di un autore, ma solo di quelle che consideravano degne di nota, e il fatto che Lope avesse scritto una commedia omonima, all'epoca non doveva essere considerato un deterrente ma piuttosto un incentivo per gli altri drammaturghi:

<sup>16</sup> Anche secondo Adolf Friedrich von Schack (1885: 398) e Hugo Rennert (1919: 504-5) la commedia è di Lope.

<sup>17</sup> Oggi grazie alla collezione Gondomar sappiamo che Lope scriveva già negli anni Ottanta.



Lope cita, è vero, la commedia nel *Peregrino* del 1618, ma ciò non esclude affatto la possibilità che altri si cimentassero in argomenti da lui già trattati: né ciò si interpretava come mancanza di rispetto o desiderio di “migliorare” opere già presentate, ma aveva il valore di “rivisitazione”, quasi di “variazione su tema”. (Profeti, 1976: 477)

Profeti non arriva ad affermare l'autorialità di Montalbán, come aveva fatto Schevill, anche se sostanzialmente nemmeno la esclude, come aveva invece fatto Cotarelo<sup>18</sup>. Dopo aver riportato alcuni esempi, come quello del *Valiente Céspedes* di Lope, ripreso da Vélez de Guevara in *Hércules de Ocaña*, Profeti puntualizza:

Ci si trova cioè di fronte ad un diffuso costume seicentesco, tanto normale da non aver bisogno di esemplificazioni, e del resto basta pensare che anche Cervantes aveva pubblicato il suo *Pedro de Urdemalas* nel 1615, e che il tema era abbastanza diffuso, come testimonia anche la commedia di Diamante. (1976: 477)

Grazie all'analisi delle *proximidades léxicas* condotta da ETSO (*Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro*, metodo Delta, 0% Culling) oggi possiamo aggiungere un ulteriore elemento che ci aiuta a dare maggior peso alle varie ipotesi poste sul piatto della bilancia: le cinquanta opere appartenenti al Corpus di ETSO più vicine a questa commedia appartengono a Lope de Vega, dato che appoggerebbe l'attribuzione a questo drammaturgo ed escluderebbe al contempo quella a Montalbán<sup>19</sup>. Un altro elemento da mettere in luce è la datazione di queste cinquanta opere di Lope vicine all'anonimo *Pedro de Urdemalas*: almeno trenta di loro, quindi più della metà, sono state scritte con molta probabilità tra gli esordi drammatici di Lope e il 1606<sup>20</sup>. Alcune ulteriori considerazioni a proposito della commedia convaliderebbero questa ipotesi di datazione nella prima tappa drammaturgica di Lope, o comunque preferibilmente fino al 1606: l'alto numero di personaggi messi in scena, senza che la caratterizzazione di nessuno di loro prevalga con importanza sugli altri, l'interesse per la materia picaresca e per gli ambienti bassi, il complesso intreccio di episodi e azioni che contribuisce a complicare la trama. Secondo Pedraza le commedie picaresche di Lope

presentan una acción intrincada, compuesta de múltiples episodios, magistralmente trabados, a pesar de las fechas en que se compusieron. El número de personajes es muy crecido, de modo que el poeta no aspira a profundizar en cada uno de ellos sino a presentar un animado retablo de la vida urbana y, en especial, de los barrios bajos. La acción de las tres comedias citadas [*El caballero del milagro*, *El rufián Castrucho*, *El anzuelo de Fenisa*] se desarrolla en Italia. (Pedraza Jiménez, 2011: 193)<sup>21</sup>

La presenza in questo gruppo di opere di Lope accostate da ETSO per analogie lessicali all'anonimo *Pedro de Urdemalas* di testi ascrivibili per genere (primario o secondario) alla *comedia picaresca* –mi riferisco in concreto a *El anzuelo de Fenisa*, scritta tra il 1602 e il 1608, data

<sup>18</sup> Sostiene la tesi di Maria Grazia Profeti anche Claudia Dematté (2012: 371).

<sup>19</sup> Si veda Álvaro Cuéllar González e Germán Vega García-Luengos, *ETSO: Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro*, 2017, etso.es. Ringrazio Álvaro Cuéllar González per il suo aiuto e per la sua disponibilità.

<sup>20</sup> Quindici di queste opere sono anteriori al 1604, ventisette risalgono al periodo di *madurez*, compreso tra il 1604 e il 1618, tre opere sono successive al 1618, mentre per quattro opere la critica ha proposto una datazione che potrebbe farle risalire al primo e al secondo periodo di scrittura lopiana, quindi fino al 1618. Infine, almeno undici di queste opere sono state scritte probabilmente tra il 1604 e il 1606.

<sup>21</sup> Felipe Pedraza Jiménez ha suddiviso la produzione teatrale di Lope in tre fasi: la prima, quella della conformazione della commedia, arriva fino al 1604, la seconda comprende i testi drammaturgici scritti tra il 1604 e il 1618 e viene definita della maturità comica, mentre la terza tappa arriva fino alla morte di Lope, nel 1635. Questa suddivisione ci permette di affermare che la commedia *Pedro de Urdemalas* può appartenere alle prime due fasi di produzione teatrale, anche perché l'assenza del titolo nell'edizione del *Peregrino* del 1604 non esclude con certezza una produzione anteriore a quella data.

che Morley e Bruerton restringono al 1604-1606, e al dramma palatino *La fuerza lastimosa* (1595-1603), classificata come genere secondario *comedia picaresca* – confermerebbe una datazione precoce del *Pedro de Urdemalas*, giacché Lope si occupò di questo tema quasi esclusivamente nel suo primo periodo teatrale<sup>22</sup>. Anche le riflessioni di Joan Oleza rafforzano questa ipotesi:

De todos los tipos de comedia de ingenio es el de la comedia picaresca el más cercano a la realidad, con su mundo urbano de caballeros y truhanes, soldados y prostitutas, pícaros y alcahuetas, estudiantes y parásitos sociales de todos los pelajes. Tengo la impresión, de todos modos, de que este tipo de comedia desaparece pronto de la producción de Lope, y algún día habrá que explicar por qué estos últimos ecos deshilachados de *Soldadesca* y *La lozana andaluza* (¿pudo conocerla Lope?), de *La Celestina* y de *Himeneo*, van perdiendo vigor en la comedia de Lope. De todos modos, y aun en su momento más brillante (el de R[ufián] C[astrucho]), la libertad de observación que campaba en *Soldadesca* y *Tinelaria* es aquí sometida a las vigencias de un ludismo construido y con obligado final. (Oleza, 1986: 262)

L'ultima citazione di Profeti mi permette tuttavia di cogliere due suggerimenti, indotti dai due riferimenti alle altre due commedie seicentesche del *Pedro de Urdemalas*, quella di Cervantes del 1615 e quella di Diamante, per pormi alcuni interrogativi. Queste due commedie, quella di Cervantes e quella attribuita a Lope e a Montalbán, instaurarono un dialogo tra loro? Ed è stato davvero Cervantes il primo autore a dare vita scenica a Pedro de Urdemalas?

In merito alla prima domanda, è difficile stabilire se esiste ed eventualmente come si pone il nesso di continuità o dipendenza tra i due risultati (García Martín, 1980: 255): il principale elemento in comune tra le commedie, oltre al riferimento al personaggio di Pedro de Urdemalas, parrebbe essere l'insistenza su un suo singolo aspetto, il suo essere proteiforme ("Bien logrado iré del mundo / cuando Dios me lleve de él, / pues podré decir que en él / un Proteo fui segundo. / ¡Válgame Dios, qué de trajes / he mudado, y qué de oficios, / qué de varios ejercicios, / qué de exquisitos lenguajes!", vv. 2675-2682, Cervantes, 2015: 889), caratterizzato dalla trasformazione, dal passaggio da un travestimento all'altro, ma questo potrebbe essere un tratto che entrambe le commedie avevano ricavato, autonomamente, dal folklore. Inoltre è necessario riconoscere che se in Cervantes tutta la commedia ruota attorno alla figura di Pedro de Urdemalas, vero e proprio *pícaro* drammatico mosso da un proposito idealistico, in quella di Lope/Montalbán gli aspetti picareschi di Laura sono solo una sfumatura in più, quasi un elemento strumentale che contribuisce ad accentuare i tratti distintivi di un ambiente fortemente "apicarado", ma che non consente però di poter arrivare a definire uno o più personaggi *pícaros*<sup>23</sup>. Laura, la villana disonorata da don Juan/Adrián, ha un passato e lo racconta, passato che tuttavia non è per niente *pícaro*:

Laura es mi nombre, Fulgencio,  
un labrador, es mi padre,

<sup>22</sup> Mi riferisco alla classificazione proposta dal Database di Artelope (<https://artelope.uv.es/>). Anche le altre commedie di Lope considerate appartenenti alla commedia picaresca sono state scritte nella prima fase: *El galán Castrucho* (o *El rufián Castrucho* probabilmente del 1593 o del 1598), *El caballero de Illescas* (1601-1603), *El caballero del Milagro* (anteriore al 1598) e *Ingratitud vengada* (1590-1595). Il genere picaresco appare come genere secondario in altre opere di Lope, prevalentemente risalenti alla prima fase: *El amante agradecido* (1602), *La bella malmaridada* (1595-98), *Las ferias de Madrid* (1585-88) e il dramma palatino *La fuerza lastimosa* (1595-1603). L'unica opera con aspetti di commedia picaresca a non essere stata scritta nella prima fase sarebbe *Amar como se ha de amar*, composta tra il 1615 e il 1625.

<sup>23</sup> Mette in luce questo punto anche Adrián Sáez: "No era, además, la primera vez que el mundo picaril se asomaba a las tablas –ahí quedan el teatro de Torres Naharro y las comedias apicaradas de Lope de Vega–, pero no habían pasado de la pintura de un ambiente similar o el retrato de unos personajes cercanos que no llegan a ser constitutivos. Cervantes, en cambio, dio con la tecla concediendo a su personaje un pasado propio desde el que comienzan sus aventuras [...]" (Cervantes, 2015: 151, Volumen complementario).

soldado en su mocedad,  
 y no de oscuro linaje;  
 aumentó el cielo su hacienda  
 de suerte que treinta pares  
 de bueyes aran la tierra,  
 que al año siguiente paren.  
 Lo que de oloroso vino  
 encierra, y los olivares  
 que miras, le dan de aceite  
 no se mide ni se sabe;  
 tiene un hijo, que él quisiera  
 a más lugar levantarle,  
 mas no hay remedio con él  
 que más que del campo trate.  
 Yo al revés, que aunque me mira  
 muchacha, en rústico traje,  
 sé leer y escribir,  
 y una inclinación notable  
 de aprender armas y ciencias,  
 sino que el alma me engañe. (Vega, 1930: 399)



Forzando i termini, Laura diventa *pícaro* per vendicare l'onore, ma smetterà anche di esserlo alla fine della commedia, quando grazie al suo ingegno riuscirà a sposarsi con don Juan/Adrián. Laura, dopo essere stata disonorata e ingannata, si contraddistingue inoltre per una sorta di crudeltà, di perfidia, di desiderio di vendetta; alla fine del primo atto afferma a questo proposito: "Mas yo, para vengarme de este daño, / en forma de hombre iré a París, de suerte / que se extienda mi nombre en reino extraño. / Hombres, en hombre Laura se convierte; / sirena quiero ser de vuestro engaño, / que comienza en mujer y acaba en muerte", nel secondo ribadisce che "Burlóme un hombre, y yo tengo / de hacer mal a cuantos pueda", e lo dimostra accoltellando un rappresentante della giustizia; infine, nel terzo atto, travestita da don Pedro de Castilla, non esita a dichiarare a don Juan/Adrián, per ferirlo, il suo desiderio di disonorare Lisarda sposandola e abbandonandola subito dopo: "Hela hablado; ¿queréis más? / cuanto y más que yo sabré / gozarla, y después me iré / donde no me vea jamás / como vos a Laura hiciste" (Vega, 1930: 403, 405, 425)<sup>24</sup>. La stessa crudeltà è il motore che muove le azioni di don Juan/Adrián; al sospetto dell'infedeltà della sua amata Lisarda con il Duque/Rey de Francia non esita a manifestare tutta l'acredine che ha in corpo: "Prometo, amor, de no ser / firme con mujer jamás; / que los celos que me das / quiero, Lisarda, aprender. / Prometo de hacer engaños / a cuantas hablare y viere, / y sin que a su amor espere / sospechas, por desengaños" (Vega, 1930: 394). Anche il riferimento al mago Malgesí, presente in entrambe le commedie, ha una funzione diversa: in Cervantes è colui che lo investe del nome di Pedro de Urdemalas e gli predice il futuro: "Es Pedro de Urde mi nombre, / mas un cierto Malgesí, / mirándome un días las rayas / de la mano, dijo así: / «Añadidle, Pedro, al Urde / un malas, pero advertid, / hijo, que habéis de ser rey, / fraile y papa y matachín»" (Cervantes, 2015: 824). In Lope/Montalbán è Laura che, per riferirsi a Ramón e a Clara, i compagni di avventure che non gli vogliono reggere il gioco quando entra travestito da cavaliere nella corte del Duque de Florencia/Rey de Francia, ricorre al mago Malgesí e a Melisendra: "Y callando de esta suerte, / a

<sup>24</sup> Anche i suoi compagni di avventura, nel momento in cui si vedono a loro volta truffati, avvertono Laura/Pedro dei rischi delle sue azioni: "Mira, Pedro, que no es bien, / puesto que las urdes malas, / urdirla al Duque también; / mira que te traen las alas / donde la muerte te den". (Vega, 1930: 423).

ella yo la haré que sea / doña Melisendra aquí, / y a él haré Malgesí, / si andar por alto desea” (Vega, 1930: 423)<sup>25</sup>.

Avvicinano le commedie una commistione di ambienti alti con altri bassi (se nella commedia cervantina abbiamo una *aldea* e una campagna in cui si muovono anche i regnanti, qui ci si muove di continuo tra più paesi –Italia, Francia, Spagna– in un ambiente palatino immaginario, nel mondo rurale e in quello urbano, con aspetti allo stesso tempo picareschi e costumbristi), personaggi nobili calcano la scena con altri popolari (i re cervantini trovano ora un contrappunto nel re di Francia Francesco I o nel Duca di Firenze, a seconda della variante, ma anche qui vengono considerati come parte di un *enredo* amoroso, senza avere mai un risvolto politico)<sup>26</sup>, un intreccio delle vicende sentimentali che ora assume un peso rilevante mentre in Cervantes era secondario e un lieto fine con cui si concludono le vicende.

Questi aspetti, che possono spingerci a intravedere un dialogo tra le due opere o comunque una sorta di influenza, ci permettono al contempo di avanzare due ipotesi in risposta alla seconda domanda, quella che avanza dubbi a proposito del primato di Cervantes.

Se ipotizziamo l’ anteriorità dell’ opera cervantina e stabiliamo quindi il 1615 come l’ esordio di un *Pedro de Urdemalas* per il palcoscenico non possiamo far altro che posticipare la seconda commedia presa in analisi (quella di Lope/Montalbán) a un momento successivo a suddetto anno. L’ allusione polemica alla maniera teatrale di Lope con cui abbiamo visto che Cervantes chiude la sua pièce sarebbe quindi generica e non puntuale. Lope (o Montalbán) potrebbe aver colto il suggerimento rielaborando il personaggio di Pedro de Urdemalas secondo la propria maniera teatrale: come abbiamo visto, se in Cervantes tutto ruota attorno a Pedro e alle sue molteplici identità<sup>27</sup>, nella versione di Lope / Montalbán assistiamo a una classica commedia *palatina* che sembra in parte richiamare il modello cervantino, ma allo stesso tempo con una pesante impronta personale: il poeta non mette in scena un personaggio che interpreta Pedro de Urdemalas ma fa travestire Laura da uomo, o da vari tipi di uomo (i travestimenti sono in numero inferiore rispetto al Pedro di Cervantes)<sup>28</sup>; Laura assume altre identità solo in modo strumentale e unicamente fino a quando raggiunge lo scopo che si era prefissa. Non lo

<sup>25</sup> Il personaggio di Melisendra era popolarissimo nella Spagna del XVII secolo. Nella *Primera parte de las comedias* di Lope de Vega, pubblicata nel 1604, appare un *entremés* intitolato *Romance de Melisendra*; tuttavia il testo non pare essere di Lope, tanto che Héctor Urzáiz ha definito una “doble falsificación” l’ attribuzione di suddetto *entremés* a Lope (Urzáiz, 2014: 134). A proposito del riferimento a Melisendra, Ignacio Arellano mette in luce l’ importanza che assume nella produzione letteraria cervantina: “La influencia del romancero en Cervantes es amplia, desde la conocida utilización germinal del *Entremés de los romances*. En el retablo de maese Pedro vemos una elaboración libérrima y humorística de la leyenda del rescate de Melisendra, prisionera de Almanzor, por su marido don Gai-feros, historia narrada por diversos romances, y representada en algún *entremés* (*Entremés de Melisendra*) y en danzas de celebraciones como la del Corpus de 1609”. (Ignacio Arellano, “Lectura de los capítulos XXV y XXVI”, in Cervantes, 1998, consultato nell’ edizione pubblicata online dal Centro Virtual Cervantes: [https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte2/cap25/nota\\_cap\\_25.htm](https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte2/cap25/nota_cap_25.htm), ultima consultazione 01.08.2020).

<sup>26</sup> Il re di Cervantes in questa commedia è sempre contraddistinto dalla lussuria: vuole sedurre Belisa a tutti i costi, anche dopo aver scoperto che si tratta di sua nipote. Il Re di Francia/Duca di Firenze della commedia di Lope / Montalbán, anche se appare spesso come un personaggio dominato dalla lussuria (“Tomé ocasión de la fingida caza, / porque engañar a la Duquesa quiero / y volver rebozado con la noche / a la ciudad, don Juan, donde encubierto / pueda hablar con Lisarda”, Vega, 1930: 396), quando scopre che Lisarda ama in realtà don Juan ed è da lui ricambiata accetta di fare un passo indietro e acconsente alle loro nozze: “Y pues con cierta evidencia / he visto tu voluntad, / conózcase mi amistad: / venga don Juan a Florencia, / que yo seré buen tercero / para que os caséis los dos”. (Vega, 1930: 401).

<sup>27</sup> “[...] niño de la doctrina, grumete, mozo de soldados, gentilhomme de playa, vendedor ambulante, mozo de ciego, mozo de mulas, mozo de un fullero, mozo de labrador. Luego se disfraza de ciego, de gitano, de ermitaño, de estudiante y por fin de cómico. Cuando hace de ermitaño pide por las ánimas y cuando está de estudiante quiere convencer a un labrador de que le entregue un par de gallinas para la redención de cautivos”. (Redondo, 2007: 116n).

<sup>28</sup> “[...] mozo de venta, alcahuete y ladrón, y más adelante viene a ser rufián, mozo de ciego, esclavo y caballero”. (Redondo, 2007: 116n).

fa perché sente di dover essere sé stesso e tutti gli uomini, come il commediante di Cervantes, e solo l'ultimo dei travestimenti che assume Laura è Pedro de Urdemalas, che la protagonista dichiara di conoscere perché ne aveva letto le avventure da piccola (Rodríguez, 1990: 53-57) e le cui vesti indossa per vendicare l'offesa subita.

Per mantenere il primato cervantino e accettare la paternità di Lope della seconda commedia, è necessario scontrarsi con le opinioni della critica e le conclusioni tratte dall'analisi di ETSO, che la vorrebbero un'opera della gioventù, e spostarne la composizione tra il 1615, subito dopo la commedia di Cervantes, e il 1618, quando il *Pedro de Urdemalas* appare citato nel *Peregrino*; sarebbe quindi un'opera della maturità.

Se ci atteniamo invece alla periodizzazione proposta da Cotarelo e confermata in parte da Morley e Bruerton, che considerano questa commedia un'opera che Lope avrebbe potuto scrivere tra il 1597 e il 1606, e che potremmo limitare al 1604-1606 per l'assenza del riferimento nell'elenco del primo *Peregrino*, spetterebbe al Fénix il primato di aver creato per primo una commedia su Pedro de Urdemalas. L'allusione fatta da Cervantes al teatro di Lope sarebbe pertanto precisa e puntuale: il primo *Pedro de Urdemalas per las tablas*, quello di Lope, che Cervantes avrebbe potuto conoscere o forse vedere rappresentato prima del 1610, quindi prima di dare inizio alla stesura del suo Pedro, effettivamente "acaba en casamiento" che, secondo Cervantes, era "cosa común y vista cien mil veces" (Cervantes, 2015: 906). Questa ipotesi assume un certo peso se mettiamo insieme i numerosi indizi raccolti, in primis i risultati dell'analisi stilometrica applicata al testo realizzata da ETSO, che lo vorrebbero di Lope e presumibilmente scritto in un'epoca anteriore al 1606, come anche confermano Morley e Bruerton, l'argomento della commedia (una tipica da commedia *de enredo* con un peso della materia picaresca), l'intreccio intricato e complesso delle vicende, l'alto numero di personaggi. Inoltre, secondo Oleza, l'ultimo teatro cervantino, quello scritto tra il 1610 e il 1614, è marcato da un cambiamento che ne riflette in un certo qual modo l'esigenza di conformarsi alla nuova pratica scenica che aveva trionfato in quel periodo in Spagna, la formula drammatica dettata dalla *Comedia nueva*.

Riassumendo, anche se conosciamo con sicurezza la data di pubblicazione del *Pedro de Urdemalas* di Cervantes, per la seconda opera ignoriamo se fu scritta da Pérez Montalbán tra il 1620 e il 1638, o invece da un giovane Lope, probabilmente tra il 1604 e il 1606, e quindi prima di quella di Cervantes, o forse dopo, tra il 1615 e il 1618. La mancanza di un manoscritto autografo lascia aperte alla critica tutte le strade e la pubblicazione della commedia nelle *Obras* di Lope curate da Cotarelo non ha risolto questi dubbi. Concordiamo però con Adrián J. Sáez rispetto alle differenze tra le due opere: "Sea anterior o posterior, la comedia de Lope o Pérez de Montalbán difumina los rasgos del personaje en un ambiente cortesano de intrigas amorosas que más adelante recupera Diamante" (Sáez, 2016: 175).

### 3. IL PEDRO DE URDEMALAS DI DIAMANTE (O DELLA SCUOLA DI CALDERÓN)

Arriviamo al secondo spunto ricavato dalla riflessione di Profeti e con cui si chiude anche la citazione appena proposta di Sáez. Se, come abbiamo visto, la studiosa non si sbilancia sull'autorialità della commedia pubblicata da Cotarelo nelle *Obras* di Lope, in cui lo studioso presenta l'anonima versione fiorentina mandatagli da Restori e la versione 'francese' della *suelta* della BNE attribuita sia a Montalbán che a Lope riconoscendone la paternità a quest'ultimo, pare invece farlo con quella di Juan Bautista Diamante, a cui Profeti allude alla fine della citazione. Tuttavia, anche in questo nuovo caso di Pedro de Urdemalas per la scena si apre un ventaglio di possibilità e di ipotesi a proposito dell'autore del testo e della relazione che esso mantenne con le commedie che lo precedettero.

Nella Biblioteca Nacional de Madrid è conservata infatti un'ulteriore commedia intitolata *Pedro de Urdemalas* che propone un testo diverso rispetto a quello di Cervantes e a quello

attribuito a Lope e a Montalbán nella commedia con due varianti. Questa nuova pièce è tramandata da due manoscritti e da una edizione a stampa più tarda.

Il manoscritto della BNE catalogato Mss. 16420<sup>29</sup> proviene dalla Biblioteca de Osuna; qui si indica che l'autore della commedia è Diamante. Tuttavia, con una grafia diversa è stata aggiunta, sotto il titolo, la dicitura "de Montalbán". Il testo presenta inoltre molte altre aggiunte manoscritte che fanno riferimento alla famiglia di commedianti a cui probabilmente appartenne: nella 'portada' una nota spiega: "en Cádiz a 3 de septiembre de 1690, hubo entrada de 787 reales. Soy de Antonio de Escamilla" (M.16420, f. 2r); alla fine del primo atto vengono indicati invece il nome del trascrittore del testo e alcune informazioni a proposito di due nuove messe in scena: "La trasladó Bartolomé de Robles para la Sra. Manuela de Escamilla que la estrenó. En Medina Sidonia se hizo, y hubo de entrada 619 reales. En el año 1693 se hizo esta comedia en Origuëla, y hubo de entrada 300 rs. de plata el 21 de enero" (M.16420, f. 24v.)<sup>30</sup>. L'ultimo foglio del secondo atto aggiunge ulteriori dati a proposito di una nuova rappresentazione: "se hizo en casa del gobernador el 6 de septiembre de 1690 y dio 300 rs. de particular. Miguel de Escamilla" (M. 16420, f. 48v.)<sup>31</sup>. Alla fine della commedia, dopo l'ultimo verso del terzo atto seguono alcuni versi che ci illuminano riguardo all'attrice che in un certo momento dovette interpretare la protagonista Lucrecia, ossia Manuela de Escamilla<sup>32</sup>, figlia di Antonio de Escamilla:

Desta comedia la gracia  
ninguno intente seguilla;  
porque se escribió y es sola  
de Manuela de Escamilla. (M.16420, f. 75v.)

Pellicer presenta un romance anonimo, composto verso il 1682, in cui Manuela de Escamilla viene menzionata proprio in relazione alla nostra opera, essendo definita "la de Pedro de Urdemalas" (1804: 204-205).

Il manoscritto Mss. 15285 (sempre della BNE<sup>33</sup>), secondo Paz y Melia risalente al XVII secolo, appartenuto e trascritto ("trasladada de su mano") dall'attore e *autor de compañías* Pedro de Alcántara, attivo tra la fine del XVII e l'inizio XVIII, riporta nel titolo che l'autore è Juan Bautista Diamante ("de Don Juan Baut<sup>a</sup> Diamante"), ma anche qui viene indicato, sempre con grafia diversa rispetto al manoscritto, che il testo è identico a una commedia di Cañizares ("q<sup>e</sup> es de Cañizares").

Infine, la *suelta* pubblicata a Madrid nel 1750 da Antonio Sanz, che appare come anonima, giacché nel titolo è attribuita a un generico "Ingenio de esta corte" (Cañizares, 1750)<sup>34</sup>. Tuttavia, anche in questa *suelta* settecentesca, intitolata invero *Pedro de Urdimalas*, appare

<sup>29</sup> Disponibile nella Biblioteca Digital Hispánica la riproduzione a partire dal MSS.MICRO/3997, che è copia di Mss. 16420; <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000010993&page=1> (30/10/2020)

<sup>30</sup> L'attore e 'autor de comedias' Bartolomé de Robles era figlio di Juan Luis de Robles e di Ana de Escamilla, sorella dell'attrice Manuela. In realtà, come specificato nel DICAT, Manuela de Escamilla e Ana de Escamilla erano sorellastre. Quest'ultima infatti era nata da una precedente unione della loro madre Francisca Díaz con Juan de la Cruz, ma aveva poi preso il cognome del nuovo compagno della madre, Antonio de Escamilla (Ferrer Valls, 2008).

<sup>31</sup> Miguel de Escamilla era figlio di Manuela de Escamilla.

<sup>32</sup> Manuela de Escamilla, nata nel 1648, iniziò a interpretare ruoli da prima dama attorno al 1667 e morì nel 1721 (Ferrer Valls, 2008).

<sup>33</sup> Riprodotta pure questa nella BDH a partire dal MSS.MICRO/8802, copia del Mss. 15285.

<sup>34</sup> Per i numerosi esemplari si veda Maria Grazia Profeti (1976: 477).

un'aggiunta a mano che indica che la paternità dell'opera spetta a Cañizares<sup>35</sup>. Detta attribuzione è stata smentita da buona parte della critica, iniziando da La Barrera, il quale, ricordando proprio il romance satirico raccolto da Pellicer, ha affermato che:

Con este título escribió una comedia Cervantes; otra se atribuye a Lope, y esta misma, tal vez, a Montalbán. La que se prohija a Cañizares no es otra cosa que una refundición de las anteriores, hecha hacia el año 1682, como lo prueba un romance satírico de aquella época, publicado por don Casiano Pellicer en su *Tratado sobre el origen de la comedia*, etc., romance dirigido contra varios autores y actores de la misma. Léanse allí estos versos: “¡Pues la de *Pedro de Urdemalas!* / Vergüenza me da el nombrarlo / al ver poetas mauleros / que de otros tuercen retazos”. Cañizares (don José), tenía seis años en 1682. Se apunta, sin embargo, aquí [tra le opere di José de Cañizares] esta pieza por si la expresada sátira fuese posterior. (La Barrera y Leirado, 1860: 70)<sup>36</sup>

I versi satirici riscontrati da Pellicer e ricordati da La Barrera dovettero essere una prova sufficientemente convincente anche per Cotarelo il quale, in uno dei primi studi dedicati al drammaturgo, attribuì senza alcun dubbio il *Pedro de Urdemalas* –che lui ritiene essere un plagio– a Juan Bautista Diamante, rifiutando le attribuzioni a Montalbán e Cañizares: “Son falsas las atribuciones modernas de esta comedia a Montalbán y a Cañizares” (Cotarelo y Mori, 1916).

Tornò sul tema di questa nuova commedia dedicata al personaggio del folklore dopo una decina d'anni, dopo aver ricevuto da Restori la copia della commedia *Pedro de Urdemalas* ricordata nel 1916 che era stata riscontrata dallo studioso italiano nella Biblioteca Palatina di Parma che, come abbiamo visto, Cotarelo attribuì a Lope. In questo caso, a proposito del nuovo testo, affermò: “La atribución de una comedia de este título a D. José de Cañizares no tiene fundamento ninguno” (Cotarelo y Mori in Lope, 1930: XXVIII-XXIX).

Sylvanus Griswold Morley, che spesso ricorse all'analisi della versificazione per poter esprimere la paternità di testi anonimi, in questo caso dovette ammettere l'inefficacia del criterio: se la prima commedia, quella attribuita a Lope / Montalbán, composta in buona parte da *redondillas* (73%), fece propendere lo studioso per Lope, soprattutto il primo Lope ([...] corresponds exactly to a type of certain early plays by Lope, and seems much less like Montalbán, although his *Ser prudente y no ser sufrido* has almost as large a proportion of *Redondillas*”, Morley, 1922: 215), autore di opere quali *El Maestro de danzar*, *La Francesilla*, *Los cautivos de Argel*, in cui predomina per l'appunto il ricorso a questa strofa (Buchanan, 1922: 18-19), per la seconda, composta quasi interamente dal *romance* (90%, e il 7% in *redondillas*), Morley non espresse alcuna ipotesi, dando per possibili entrambe le attribuzioni: “[...] might belong, so far as my knowledge extends at present, to either Diamante or Cañizares” (Morley, 1922: 215). Sostengono l'attribuzione a José de Cañizares di questa nuova commedia intitolata *Pedro de Urdemalas* Agustín Durán (che propone come titolo anche anche *Los engaños de Lucrecia*) (Paz y Melià, 1934: 425) e Francisco Aguilar Piñal (1983: 1415).

Mantiene lo stesso livello di incertezza anche l'analisi stilometrica condotta da ETSO: pur confermando che il maggior numero di opere che si avvicina a questa versione del *Pedro*

<sup>35</sup> Questa copia appartiene alla Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, (Sig. C 18776-6) e si può vedere online: <http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=28464> (30/10/2020); fa parte di un volume fattizio di *sueltas* di Cañizares.

<sup>36</sup> Secondo Cotarelo queste *coplas* satiriche erano circolate in seguito all'approvazione del P. Fr. Manuel de Guerra y Ribera della *Quinta parte* delle commedie di Calderón; lo studioso riporta una versione leggermente diversa: “Pues la de Pedro de Urdemalas... / Vergüenza me da el nombrarlo / Al ver poetas mauleros / Que de otras zurcen retazos”. (1930: xxviii-xxix).

*de Urdemalas* appartiene a Diamante, esistono diversi riferimenti che consentirebbero anche un'attribuzione a Cañizares.

Se metricamente le commedie attribuite a Lope/Montalbán e a Diamante differiscono notevolmente, il loro tema è per certi versi simile, come afferma Cotarelo:

Muchos años después, (hacia 1683) refundió esta comedia don Juan Bautista Diamante, cambiando los nombres de las personas y el lugar de la acción, que ahora es Nápoles, y algunos de los episodios, aunque conservó los principales y el fundamento del asunto, que es conquistar Lucrecia (la Laura de Lope), el afecto del Capitán Osorio (el Don Juan o Adrián de Lope) por medio de sus disfraces y travesuras. (Vega, 1930: XXVIII-XXIX)

Tuttavia, nonostante le somiglianze della trama, bisogna rilevare anche che numerose differenze allontanano le due opere. La commedia di Lope/Montalbán è contraddistinta sicuramente da una maggiore ricchezza di sfumature rispetto a quella di Diamante: se la prima è in buona parte itinerante, con i vari protagonisti che si muovono tra Firenze, Milano e il cammino per Parigi, nella seconda l'azione è ambientata esclusivamente a Napoli, città di cui non si oltrepassano mai i confini. Alla ricchezza di ambienti offerta dalla commedia di Lope/Montalbán (la corte di un fantomatico ducato fiorentino o il regno di Francia, le campagne, le case dei contadini, una locanda, la strada, il carcere) con Diamante ci muoviamo in uno spazio esclusivamente urbano che concede una preferenza agli ambienti popolari: vediamo i protagonisti prevalentemente in ambienti urbani quali tra una locanda, la strada, il carcere e la casa di Laura, gentildonna napoletana e antagonista in amore di Lucrecia. Si tratta quindi di una *comedia de capa y espada* e non più di una *comedia palatina* come era avvenuto nella pièce precedente.

Per quanto riguarda l'epoca, la versione fiorentina di Lope non presenta alcun riferimento temporale che ci consente di datare l'opera, mentre la variante francese ci colloca nella prima metà del XVI secolo, durante il regno di Francesco I, uno dei protagonisti della commedia. Tuttavia, il re Francesco I viene considerato come un personaggio di fantasia, non c'è alcun riferimento a fatti realmente accaduti durante il suo regno e la storia e le specificità del suo governo non hanno nessuna importanza all'interno della commedia, come corrisponde al genere della commedia palatina.

Il testo di Diamante invece presenta numerosi indizi che ci permettono di datare in modo abbastanza preciso l'azione: siamo a Napoli, nei primi anni del XVI secolo, per la precisione tra il 1503 e il 1507, all'epoca del primo viceré spagnolo don Gonzalo Fernández de Córdoba, il Gran Capitano, che ha un ruolo importante nella commedia. Uno dei personaggi minori, Maestre Felipe, il padrone della locanda, offre un ulteriore elemento che aiuta a datare le azioni, giacché parte per Roma per celebrare l'anno santo, probabilmente alludendo a quello del 1500<sup>37</sup>.

MAESTRE FELIPE      Hoy parto a Roma, hija mía,  
que después de tantos años  
como he perdido, quisiera  
no perder este año santo,  
y aunque en mi ejercicio esto  
te parezca extraordinario  
melindre, sabe que soy  
aunque hostalero, cristiano. (M.16420, f. 27v)

<sup>37</sup> L'Anno Santo a cui allude Maestre Felipe a inizio della seconda giornata potrebbe corrispondere a quello celebrato nel 1500, durante il papato di Alessandro VI. Si tratterebbe comunque di un anacronismo perché don Gonzalo Fernández de Córdoba, che nella prima giornata risulta essere già viceré di Napoli, lo diventa solo nel 1503.



Il Capitán Osorio si trova a Napoli proprio perché è uno dei soldati spagnoli presenti in città agli ordini del Gran Capitano, che lo tiene in gran stima per il suo coraggio:

CAPITÁN	Por lo que el mundo me llama Gran Capitán es, Osorio, porque alisto en mis escuadras hombres como vos, que son los clarines de mi fama. (M. 16420, f. 21r)
---------	--

Il rivale in amore di Osorio è *monsieur Rocafeliz*, un barone francese innamorato di Laura, dama napoletana che ha rubato il cuore anche di Osorio e del conte Octavio Farnesio<sup>38</sup>. Quando i due uomini arrivano al duello è Rocafeliz ad avere la peggio, ricevendo dal geloso Osorio una ferita che in poco tempo lo porta alla morte. Le battute pronunciate durante lo scontro mettono in rilievo proprio l'antagonismo tra i due paesi che a inizio del XVI secolo si contendono il Regno di Napoli<sup>39</sup>:

ROCAFELIZ	Mi espada castigará tanta española arrogancia.
CRIADO 1 Y 2	Aquí estamos.
OSORIO	Poca es mucha francesa canalla. (M. 16420, f. 19v)

Ulteriore elemento di datazione: Laura, la gentildonna napoletana per cui si sono scontrati Osorio e Rocafeliz, è stata affidata al Gran Capitano dal padre Conrado, arruolato tra le schiere dell'imperatore Massimiliano I d'Asburgo.

CAPITÁN	Bien sabéis, señora Laura, que yo quedé por ausencia de vuestro padre Conrado que está en servicio del César Maximiliano, en lugar suyo, en cuanto pertenezca a mirar por el honor que heredáis de su nobleza, y esto os acuerdo porque disculpa el motivo sea que me ha traído a cumplir la obligación de mi deuda. (M.16420, f. 63v.)
---------	--

La tendenza alla semplificazione coinvolge l'universo sociale e il numero dei personaggi: ai nobili, contadini, villani, studenti e mercanti che vanno a dar vita all'intricato *enredo* delle avventure del *Pedro de Urdemalas* di Lope/Montalbán, Diamante contrappone unicamente la più esile vicenda dell'*enredo* amoroso. Lucrecia è una dama toledana di cui sappiamo solo che ha un fratello che ha combattuto per molti anni in guerra<sup>40</sup>; noi la vediamo già nel Regno di

<sup>38</sup> Esiste davvero un Ottavio Farnese: si tratta del nipote di Alessandro Farnese, papa Paolo III. Nacque nel 1524 e fu duca di Parma, Piacenza e Castro. Si sposò con una figlia naturale di Carlo V, Margherita d'Austria.

<sup>39</sup> Federico I di Francia e Ferdinando II d'Aragona rivendicavano entrambi diritti sul Regno di Napoli. I primi due viceré di Napoli furono francesi ma nel 1503, con la vittoria degli spagnoli, venne nominato viceré il Gran Capitano, Gonzalo Fernández de Córdoba e il Regno di Napoli divenne una provincia spagnola. Nella *suelta* del 1750 Rocafeliz diventa inglese.

<sup>40</sup> L'allusione a questo fratello è strumentale per il terzo atto, quando Lucrecia finge di essere don Pedro de Soto y Meneses. Laura, nella commedia di Lope/Montalbán, ha invece una famiglia ben definita: ha un padre, Fulgencio,

Napoli, dove si trova per aver seguito il capitano Osorio, suo promesso sposo, il quale però non perde tempo per concedersi altre distrazioni. Lucrecia, costretta a vivere nelle ristrettezze economiche a causa dei vizi del suo innamorato, decide di travestirsi da uomo per sfuggire a una ingiusta condanna di rimpatrio in Spagna che pesa sulla sua testa: Osorio è stato rinchiuso nel carcere di Castel Nuovo (l'odierno Maschio angioino) perché ha causato la morte del francese Rocafeliz, colpevole di aver corteggiato Laura che, ignara dell'esistenza di Lucrecia, corrisponde l'amore del soldato spagnolo<sup>41</sup>. Lucrecia inizia quindi una serie di travestimenti che la spingono a indossare i panni di Pedro, garzone presso l'oste Maestre Felipe, poi di anima in pena per rubare i soldi al *criado* di Osorio, Mochila, che era scappato con il bottino, quindi gitano<sup>42</sup> per predire il futuro a Laura, soldato per liberare Osorio dal carcere salvandolo dalla pena di morte, da fratello di sé stessa, con il nome di don Pedro de Meneses y Soto e infine da cieco. Il gioco dei travestimenti coinvolge più personaggi: il falso Pedro *criado de mesón* convince anche Liseta, la figlia di Maestre Felipe, che si è innamorata di lui, a travestirsi a sua volta da gitana e da *lazarillo* del cieco, diventando vittima e complice degli inganni che Lucrecia/Pedro sta tramando per liberare e riconquistare Osorio<sup>43</sup>. Anche il *criado* Mochila, che ha qui le funzioni del *gracioso*, figura assente nelle precedenti commedie di Cervantes e di Lope/Montalbán, per salvarsi dalla pena di morte finge di essere cieco e poi *cochero*, cambiando anche il nome con quello di Maleta<sup>44</sup>.

Nonostante la loro presenza in scena, i nobili rimangono qui solo sullo sfondo: oltre al barone Rocafeliz anche il conte Octavio Farnesio è quasi una comparsa, caratterizzato da codardia e pusillanimità. Un ruolo di maggior spessore lo ha Laura, anche se alla fine, suo malgrado, grazie alle trame di Lucrecia, sposerà proprio il corteggiatore che maggiormente disprezza, il pavido conte Octavio.

---

un fratello, Tirreno e un contadino innamorato di lei, Turino, che accetta di andare a cercarla quando lei abbandona la casa paterna.

<sup>41</sup> Possiamo vedere in questo episodio tracce autobiografiche, perché Juan Bautista Diamante si macchiò in gioventù dello stesso reato del Capitán Osorio. Ricordiamo inoltre che a Napoli si era trasferito il suo antenato Pablo, quando nel 1534 le truppe imperiali abbandonarono Corón nel Peloponneso. Nella città campana risiedette molti anni, servendo l'imperatore come capitano di cavalleria leggera. Qui fu sepolto nella chiesa greca di San Pietro e Paolo. Anche il nipote di Pablo, Mateo Diamante, nonno di Juan Batista, servì la corona per trentotto anni nelle Fiandre, in Francia a Napoli e in Sicilia.

<sup>42</sup> Il mondo gitano, che ha un peso fondamentale nella commedia cervantina, è assente in quella di Lope/Montalbán se non per un solo riferimento nel secondo atto, quando il finto cieco Ramón esalta l'astuzia di quello che lui è convinto sia Pedro, il suo *lazarillo*: "Ramón ¿De qué gitanos taimados / aprendiste tropelías? / Vamos que a Merlín igualas. / Laura: ¡Mal sabes tú con quién vas! / Ramón: Pedro, ¿eres diablo? / Laura: Y aún más. / Ramón: ¿Cómo? / Laura: Pedro de Urdemalas". (Vega, 1930: 412).

<sup>43</sup> Il personaggio di Liseta ricalca quello di Clara della commedia di Lope/Montalbán. Entrambe sono le figlie del Ventero dove la protagonista va a lavorare come garzone con il nome di Pedro, entrambe si innamorano di lui e accettano di seguirlo e di diventare sue complici. Tuttavia, Clara è più delineata come personaggio: organizza il furto dei soldi del padre per scappare dalla locanda, esprime il suo desiderio e la sua frustrazione sessuale nei confronti di Pedro, finisce in carcere, quando viene abbandonata da Pedro accetta di andare in moglie a un mercante, con il quale si sposerà alla fine del terzo atto grazie alla volontà del Duque/Rey Francisco I de Francia.

<sup>44</sup> Ciò avviene, in modo diverso, anche nel *Pedro de Urdemalas* di Cervantes e nella commedia di Lope/Montalbán. La gitana Belica scopre di essere la nipote della regina e nel terzo atto, dopo il riconoscimento, cambia il nome in Isabel ed entra in scena con abiti da dama. Così la saluta Pedro, ormai diventato commediante, spiegando la sua ultima trasformazione proprio in confronto a quella di Belica: "Famosa Isabel, que ya / fuiste Belica primero, / Pedro, el famoso embustero, / postrado a tus pies está, / tan hecho a hacer desvaríos, / que, para cobrar renombre, el Pedro de Urbe, su nombre, / ya es Nicolás de los Ríos. / Digo que tienes delante / a tu Pedro conocido, / de gitano convertido / en un famoso farsante [...]. Tu presunción y la mía / han llegado a conclusión: / la mía es solo ficción; la tuya, como debía. [...] Yo, farsante, seré rey / cuando le haya en la comedia, / y tú, oyente, ya eres media / reina por valor y ley. ". vv. 3019-3030, 3035-3038, Cervantes, 2015: 901-902. In Lope/Montalbán anche don Juan/Adrián, nel primo atto, finge di essere il Duca di Firenze/Re di Francia Francesco I per sedurre Laura e Clara, nel terzo atto, si traveste da *criado* di Laura che lei crede essere Pedro, a sua volta travestito da *caballero*.

I ricevimenti di palazzo con cui si apre il terzo atto sono solo una parodia grazie alla quale Lucrecia/don Pedro vuol fingere la propria nobiltà: ci si trova in realtà sempre nel *mesón* di Maestre Felipe e i vari domestici, paggi, cocchiere, pasticciere e lacchè, sono stati contrattati per realizzare una messa in scena: Lucrecia vuole per far credere a Laura che suo fratello, il nobile e bello don Pedro de Meneses y Soto, sia venuto dalla Spagna per chiederla in moglie, essendosi innamorato di lei dopo averne visto il ritratto; lo scopo è “rubare” il cuore di Laura al capitano Osorio<sup>45</sup>. Nel momento in cui il Viceré sta per unire in matrimonio Osorio e Laura, il finto don Pedro interviene per interrompere la celebrazione, affermando che quelle mani appartengono a Lucrecia. Davanti alla titubanza del viceré, che ignora chi sia Lucrecia, affiorano anche i dubbi a proposito delle numerose identità di Lucrecia: l’oste, tornato da Roma, riconosce nel giovane appena intervenuto Perico, il suo garzone, Liseta il suo futuro marito Pedro e Osorio suo cognato don Pedro de Soto. Lucrecia entra a questo punto senza travestimenti e confessa la sua storia: per salvare il suo onore e la vita di Osorio si era rifugiata come *criado* nella locanda di Maestre Felipe, poi fu soldato a Castelnuovo, gitano per Laura, cieco, anima in pena per Mochila, fratello di Lucrecia con Laura e Osorio e l’uomo misterioso che lo portò fuori dal castello salvandolo dalla pena di morte:

LUCRECIA      y yo viéndome perseguida  
                      de vos, por poner en salvo  
                      mi honor, de maestre Felipe  
                      en el mesón fui criado,  
                      soldado fui en Castelnuovo,  
                      fui para Laura gitano  
                      y ciego. De esta sortija  
                      hable, en premio de mi engaño;  
                      Para Mochila, alma en pena,  
                      sacándole de su amo  
                      ciertos cequies que él sabe  
                      que le entregué, cómo y cuándo;  
                      yo con Osorio fingí  
                      ser de Lucrecia un hermano,  
                      y antes, señor del castillo,  
                      yo soy quien lo sacó cuando  
                      preso estaba, por más señas  
                      de que un vuestro amigo hidalgo  
                      esta licencia me dio  
                      que a [él] se la daba pensando,  
                      concedla vos; y en este  
                      papel que del conde Octavio  
                      dio motivo a la desgracia  
                      del francés, y pues, tan raros  
                      disfraces de amor y honor  
                      se han visto en mí ejecutados,  
                      tantos sustos padecido[s],  
                      sufridos tantos trabajos  
                      como ya escuchado habéis,  
                      logre yo por vos los lauros  
                      que merecen mis fatigas,  
                      y pues, vos asegurado,

<sup>45</sup> Nella commedia di Lope/Montalbán l’idea di far sposare Lisarda con il nobile *caballero español* proviene dal Duca. In Diamante, invece, è la stessa Lucrecia a orchestrare l’intera rete di travestimenti e a organizzare l’intricato scambio di richieste matrimoniali.

casándose el conde y Laura,  
quedáis de vuestro cuidado,  
quédelo mi honor por vos  
piadosamente mandando  
que me dé la mano Osorio,  
pues hacerlo está obligado.  
Lucrecia soy, no don Pedro,  
que a vuestros pies por sagrado  
de mis fortunas me postro. (M. 16420, ff. 74r-75r)

La commedia finisce canonicamente con un duplice matrimonio: Lucrecia può celebrare le agognate nozze con Osorio, il conte Octavio Farnesio sposa Laura, il gran capitano paga tutti i debiti dell'oste e Mochila viene graziato dalla condanna a morte che pendeva su di lui dall'inizio della commedia<sup>46</sup>.

I riferimenti a Pedro de Urdemalas iniziano alla fine della seconda giornata, quando Lucrecia rivolge direttamente un appello alla Fortuna:

LUCRECIA Fortuna, solo el camino  
que mis astucias no hallaban  
me enseñaste tú. El Virrey,  
creyendo que a Osorio saca  
de la prisión, a Lucrecia  
libra, a quien buscando anda  
para prenderla. Ya estás  
en mis logros empeñada,  
Fortuna. Y yo por ti fío  
de mi empresa temeraria  
que quien a un hombre tan grande,  
aunque por acaso, engaña  
con el nombre ya de Pedro,  
será Pedro de Urdimalas. (M.16420, f. 47v.)

È nel terzo atto però che si infittiscono i rimandi a Pedro de Urdemalas: nell'espressione di Lucrecia, orgogliosa di non avere uguali ("Si esto logro / no hubo Pedro de Urdemalas / como Lucrecia de Soto", M. 16420, f. 55v.)<sup>47</sup>, nella canzone intonata da Liseta, travestita da gitano ("¿Hay quién quiera oír cantar / en la tonadilla misma / de Jorge ciertas letrillas / de Perico de Urdebuenas?" M.16420 f. 66r) e in chiusura della commedia ("Y si han agradado acaso / los engaños de Lucrecia / en que se ven retratados / los de Pedro de Urdimalas, / tenga fin con vuestro aplauso") (M.16420, ff. 75r-75v).

Anche se rispetto al *Pedro de Urdemalas* di Lope/Montalbán si riducono i travestimenti ("En Diamante, Laura está disfrazada de Pedro de Urdemalas y va a ser gitano, ciego, soldado, caballero, demonio" afferma Agustín Redondo, confondendo però il nome della protagonista, che nella commedia di Diamante si chiama Lucrecia)<sup>48</sup> e cambiano la trama, gli episodi e l'ambientazione, il ricorso che le due donne fanno al personaggio di Pedro de Urdemalas non è altro che un escamotage che consente loro di recuperare l'onore e l'amore perduto (afferma Laura in chiusura del terzo atto "Aunque, si verdad te digo, / más que

<sup>46</sup> In Lope/Montalbán i due matrimoni con cui si chiude la commedia riguardano Laura, la villana disonorata, con don Juan/Adrián e Clara, la figlia dell'oste, con il mercante Ricardo. Rimane esclusa dalle combinazioni matrimoniali Lisarda, l'antagonista femminile di Laura.

<sup>47</sup> Questi versi mancano nella stampa del 1750.

<sup>48</sup> Agustín Redondo, "Folklore, referencias histórico-sociales y trayectoria narrativa en la prosa castellana del Renacimiento: de Pedro de Urdemalas al *Viaje de Turquía* y al *Lazarillo de Tormes*", cit., p 116n.

donaire es venganza / de un agravio que me han hecho”, Vega, 1930: 427, mentre la Lucrecia di Diamante spiega al viceré di aver fatto tutto per amore e “por poner en salvo / mi honor”, M.16420, f. 74r). Tutto ciò non avviene nella commedia di Cervantes, dove l’amore ha un ruolo assolutamente minoritario e ininfluenza. Tra le tre commedie, accomunate dalla presenza di un personaggio che decide di raggiungere il proprio scopo attraverso l’astuzia e i travestimenti, sussistono numerose affinità tra quella di Lope/Montalbán e quella di Diamante, mentre minori risultano essere i collegamenti e le dipendenze con quella di Cervantes.

Sappiamo per certo che una commedia intitolata *Pedro de Urdemalas* fu messa diverse volte in scena tra la fine del XVII e l’inizio del XVIII secolo, come possiamo dedurre anche dalle aggiunte manoscritte al testo M.16420 della BNE. I dati raccolti nel DICAT evidenziano che dopo un lungo periodo di assenza dal palcoscenico che seguì la prima rappresentazione di un *Pedro de Urdemalas* del 1622 a corte davanti alla regina, con la compagnia di Manuel Álvarez Vallejo<sup>49</sup>, gli spettacoli ricominciano improvvisamente nel 1681 (con la compagnia di Martín de Mendoza) e si ripetono con frequenza con almeno sette allestimenti, nel 1688 (Ángela Barba); nel 1690 (Manuela de Escamilla, come abbiamo visto in chiusura del M.16420); nel 1692 (Agustín M. de Castilla); nel 1693 (Manuela de Escamilla); nel 1697 (Carlos Vallejo a Palacio); nel 1703 (Jerónimo de Sandoval); e infine nel 1717 (Juan A. de Arriaga), a prova di un certo successo (Ferrer Valls, 2008).

Questi dati, anche se non devono essere considerati esaustivi, ci aiutano a fare un po’ di chiarezza. La distanza tra la prima rappresentazione di un *Pedro de Urdemalas* del 1622 e questi nuovi spettacoli che iniziano negli anni Ottanta, ci spinge a ritenere che probabilmente la prima riguardasse il testo di Lope/Montalbán, mentre la seconda, quella messa in scena a partire dal 1681, il *Pedro de Urdemalas* più tardo, quello che i critici ritengono essere un plagio o comunque una *refundición*, e che sui testimoni conservati è stato attribuito a Diamante, Montalbán o Cañizares.

Se la critica ha detto molto a proposito delle prime due commedie analizzate, poco si è espressa a proposito della terza: le poche voci riscontrate ripetono le due informazioni che abbiamo sintetizzato: sarebbe un plagio e sarebbe attribuibile a Diamante o Cañizares.

Rispetto alla questione dell’autorialità, se ci atteniamo ai soli nomi circolati sui testi conservati, Montalbán, Cañizares o Diamante, escluderei l’attribuzione a Montalbán (paternità a cui si allude in M.16420 della BNE), perché era morto nel 1638, molti anni prima della presunta prima rappresentazione di questo terzo testo, nel 1681, e ritengo che chi gliela attribuì si stesse confondendo con il manoscritto T/20186 della versione ‘francese’ conservato in BNE. L’analisi di ETSO escluderebbe d’altronde questa ipotesi. Anche la paternità di Cañizares mi pare poco probabile, perché nel 1681, a 5 anni<sup>50</sup>, non avrebbe potuto scrivere alcuna commedia. In questo caso forse gli venne attribuita perché l’opera era considerata un plagio e all’epoca, Cañizares era noto per essere molto esperto in questa tecnica, come testimoniano i versi del canonico Huerta nell’*Alciada*:

Allí vi a Cañizares, remendando  
Las comedias de Lope manuscritas  
Que después fue a su nombre publicando  
Con mil faltas groseras y malditas. (Domínguez de Paz, 2014: 100)<sup>51</sup>

<sup>49</sup> Adrián J. Sáez afferma che la commedia di Lope / Montalbán “si bien puede anteceder a las reescrituras de Cervantes y Salas Barbadillo, pasa sin apenas pena ni gloria hasta la posterior comedia de Diamante”, (2016: 173).

<sup>50</sup> Tuttavia bisogna ammettere che Cañizares iniziò a scrivere molto precocemente: a quattordici anni redasse la sua prima commedia, riscrivendo la commedia di Lope *Las cuentas del gran capitán* (La Barrera i Leirado, 1969: 68).

<sup>51</sup> Cañizares non ebbe solo Lope come modello: la sua pièce *Lo que va de cetro a cetro, y crueldad de Inglaterra* presenta forti debiti con *La reina María Estuarda* di Diamante (Mackenzie, 1986: 201-2018).

#### 4. CONCLUSIONI

La storia dei testi seicenteschi per la scena del Pedro de Urdemalas, già di per sé abbastanza intricata per le numerose attribuzioni che abbiamo cercato di ricostruire, viene resa ancora più spinosa da affermazioni di studiosi autorevoli che moltiplicano le attribuzioni e finiscono per dar vita quindi, in teoria, a testi non esistenti, complicando ulteriormente il già difficile panorama esistente e generando errori che vengono poi ripetuti e tramandati. Nel 1899, ad esempio, Paz y Meliá, dopo aver catalogato il manoscritto 15285, ipotizzò l'esistenza di almeno sei opere intitolate *Pedro de Urdemalas*:

Con este título hay varias de Cervantes, de Lope, de Montalbán, de Diamante, de Cañizares, etc., y una refundición anterior a 1682. Durán atribuye una a Cañizares con los dos títulos que en este ms. se mencionan, de *Pedro de Urdemalas* o *Los engaños de Lucrecia*. (Paz y Meliá, 1934: 425)

Nel 1947 Cesco Vian ipotizzò che sia Diamante che Cañizares avessero scritto un *Pedro de Urdemalas*, e che quello del secondo fosse stato proibito da un circolo di intellettuali dopo aver assistito alla messa in scena del 1681 (quindi quella con la compagnia di Martín de Mendoza):

Avanzando nel secolo XVII, anche Diamante e Cañizares trattano il tema, in modo sempre più banale, tanto che il *Pedro de Urdemalas* di quest'ultimo, rappresentato verso il 1681, provocò le ire della 'tertulia' (una specie di 'claque' illuminata), che lo proibì, insieme ad altre sette commedie di repertorio. (Cervantes, 1947: 20)

In nota, cita come fonte un testo del 1914 di Narciso Díaz de Escobar, *Siluetas escénicas del pasado*, il quale, però, in nessun momento aveva attribuito a Cañizares questa commedia proibita dalla *tertulia*, anzi, aveva negato la sua paternità, anche se aveva ipotizzato due commedie diverse nel caso della commedia attribuita a Lope e a Montalbán:

Con este título se escribieron cuatro comedias: una por Miguel de Cervantes, otra por Lope de Vega, otra por Montalbán, y otra que se atribuyó a Cañizares, aunque, según ilustre cronista, fue mal atribuida. Indudablemente a esta, representada hacia el año 1681, debió referirse el autor del romance. (Díaz de Escobar, 1914: 17-19)

I due studiosi arrivano sostanzialmente a concepire quattro commedie diverse con protagonista Pedro de Urdemalas: Cesco Vian le attribuisce a Cervantes, Lope, Diamante e Cañizares (che l'avrebbe scritta a 5 anni); Díaz de Escobar a Cervantes, Lope, Montalbán e un anonimo.

Insomma, si risolve la questione dell'attribuzione moltiplicando le opere per il numero di drammaturghi citati all'interno di suddette opere o riscontrati nella critica precedente. In realtà, le commedie sono sempre e solo tre: quella di Cervantes, quella di Lope/Montalbán in duplice versione ('francese' e 'fiorentina') e quella di Diamante/Montalbán/Cañizares, e probabilmente tre erano anche i rispettivi autori se, come pare, non si avvalsero della tecnica di scrittura in collaborazione.

Vorrei concludere la storia delle attribuzioni di questi tre testi sollevando un interrogativo a cui non sono riuscita a dare una risposta: è giusto definire questa terza commedia degli anni Ottanta un plagio o è anche questo un ulteriore errore che viene tramandato dalla critica? La nuova commedia lavora su un'idea esistente, è vero, ma esattamente come Lope o Montalbán, cambia il genere (da una *comedia palatina* si passa ora a una *comedia de capa y espada*), l'ambientazione (ci si sposta ad esempio nella Napoli dei bassifondi), la trama, i personaggi (inserisce un *gracioso*, assente nelle due commedie precedenti) e, se l'autore fosse Juan Bautista Diamante, inserirebbe anche importanti spunti autobiografici. Non sarebbe forse più opportuno parlare di rivisitazione, di variazione sul tema di un personaggio del folklore che a partire

da un certo momento aveva conquistato la scena del XVII secolo, come dimostrano le opere di Cervantes, di Salas Barbadillo, di Lope e forse di Montalbán che lo hanno eletto a loro protagonista?

### Bibliografía

- AGUILAR PIÑAL, Francisco (1983) *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Vol. II, Madrid, CSIC, Instituto Miguel de Cervantes de Filología Hispánica.
- BUCHANAN, Milton A. (1922) *Chronology of Lope de Vega's plays*, Los Angeles, The Library of the University of California Los Angeles, <https://archive.org/details/chronologyoflope00buch/page/18> (10.09.2019).
- CACHO, María Teresa (2009) *Manuscritos hispánicos de las Bibliotecas de Parma y Bolonia*, Kassel, Edition Reichenberger, 2009.
- CAÑIZARES, José de, (1750) *Comedia famosa, Pedro de Urdimalas*, BNE, CERV.SEDÓ/5272, 18h.
- CERVANTES, Miguel de (1615) *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*, Madrid, Viuda de Alonso Martín.
- (1947) *Comedia famosa de Pedro de Urdemalas*, ed. C. Vian, Genova, Romano Editrice Moderna.
- (1992) *Los baños de Argel. Pedro de Urdemalas*, ed. J. Canavaggio, Madrid, Clásicos Taurus.
- (1998) *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rico, Madrid, Instituto Cervantes.
- (2015) *Comedias y tragedias*, Madrid, Real Academia Española (2 tomos).
- CHARTIER, ROGER (2015) *La mano dell'autore, la mente dello stampatore*, Roma, Carocci.
- CORREAS, Gonzalo (2000) *Vocabulario de refranes*, ed. L. Combet, Madrid, Castalia.
- CORTÉS VÁZQUEZ, Luis (1979) *Cuentos populares salmantinos*, Vol. I, Salamanca, Librería Cervantes.
- COTARELO Y MORI, Emilio (1916), "Don Juan Bautista Diamante y sus comedias", *Boletín de la Real Academia Española*, III, pp. 272-297, 454-497, edición digital in <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcbz6q6>
- CUÉLLAR GONZÁLEZ, Álvaro, Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS (2017), *ETSO: Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro*, etso.es
- DEMATTÉ, Claudia (2012) "Ecos cervantinos en las obras de Juan Pérez de Montalbán", *e/Humanista/Cervantes*, 1, pp. 366-380.
- DIAMANTE, Juan Bautista (siglo XVII) *Pedro de Urdemalas comedia famosa*, BNE, M.16420, 75h.
- (siglo XVIII) *Pedro de Urdemalas comedia famosa*, BNE, M.15285, 75h.
- DÍAZ DE ESCOBAR, Narciso (1914) *Siluetas escénicas del pasado*, Barcelona, Imprenta de Viuda de Luis Tasso.
- DICCIONARIO DE AUTORIDADES, <http://web.frl.es/DA.html> (01.08.2020)
- DOMÍNGUEZ DE PAZ, Elisa (2014) "El Sol de Occidente, San Benito (1697), una comedia desconocida de José de Cañizares", *Studium. Revista de Humanidades*, 20, pp. 97-116.
- ESPINOSA, Aurelio M. (1923-26) *Cuentos populares españoles*, Tomo III, Stanford, Stanford University Press.

- FERRER VALLS, Teresa (2008) *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, Kassel, Edition Reichenberger.
- FRIEDRICH VON SCHACK, Adolf (1885) *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, Vol. II, Madrid, Tello.
- GARCÍA MARTÍN, Manuel (1980) *Cervantes y la comedia española en el siglo XVII*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- LA BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de (1969) *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Gredos.
- MACKENZIE, Ann L. (1986) "'The Deadly Relationship' of Elizabeth I and Mary the Queen of Scots Dramatized for the Spanish Stage: Diamante's *La Reina María Estarda* and Cañizares [?] *Lo que va de cetro a cetro, y crueldad de Inglaterra*", in ed. D. T. Gies, *Studies for I. L. McClelland, Dieciocho. Hispanic Enlightenment Aesthetics and Literary Theory*, IX, pp. 201-2018.
- MOLL, Jaime (1994) *De la imprenta al lector. Estudios sobre el libro español de los siglos XVI al XVIII*, Barcelona, Arco Libros.
- MORLEY, S. Griswold (1922) "Notes on the Bibliography of Lope de Vega's *Comedias*", *Modern Philology* 20, 2, pp. 201-217.
- MORLEY, S. Griswold, Courtney BRUERTON (1968) *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, versión esp. de María Rosa Cartes, Madrid, Gredos.
- OLEZA, Joan (2012) *L'architettura dei generi nella Comedia nuova di Lope de Vega*, Rimini, Panozzo Editore.
- (1986) *Teatro y prácticas escénicas*, London, Tamesis Books - Institucion Alfonso El Magnanimo, vol. II.
- PAZ Y MELIÀ, Antonio (1934) *Catálogo de piezas de teatro manuscritas que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Tomo I, Madrid, Blass S.A. Tipográfica. <https://artelope.uv.es/basededatos/browse-record.php?action=browse&recid=268> (01.07.2020)
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (2011) *Lope de Vega. Pasiones, obra y fortuna del "monstruo de naturaleza"*, Madrid, Edaf.
- PELLICER, Casiano (1804) *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España*, Tomo I, Madrid, Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Ivan (siglo XVII) *Pedro de Vrdemalas comedia famosa*, BNE, T/20186, 18h. [Tachada la mención de responsabilidad y escrito a mano: "Lope"].
- PROFETI, Maria Grazia (1976) *Per una bibliografia di J. Pérez de Montalbán*, Verona, Università degli Studi di Padova.
- REDONDO, Augustín (2007) "Folklore, referencias histórico-sociales y trayectoria narrativa en la prosa castellana del Renacimiento: de Pedro de Urdemalas al Viaje de Turquía y al Lazarillo de Tormes", in A. Redondo, ed., *Revisitando las culturas del siglo de oro*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 109-132.
- RENNERT, Hugo y Américo CASTRO (1919) *Vida de Lope de Vega*, Madrid, Imprenta de los sucesores de Hernando.
- RESTORI, Antonio (1893) "La Collezione CC\*IV. 28033 della Biblioteca Palatina Parmense. Comedias de diferentes autores", *Studi di Filologia Romanza*, 6, pp. 1-156. Consultabile on



- line: Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcmw313>, (01.10.2019).
- (1891) *Una collezione di commedie di Lope de Vega Carpio*, Livorno, Tipografia Francesco Vigo.
- RODRÍGUEZ, Alfred y Daniel VILLA (1990) "Pedro de Urdemalas de Lope de Vega: el disfraz varonil y el 'trickster'", *Romance Notes* 31.1, pp. 53-57.
- SÁEZ, Adrián J. (2014) "Fortunas y adversidades de Pedro de Urdemalas, un pícaro dramático", *Etiópicas* 10, pp. 111-127.
- (2016) "Las vidas de Pedro de Urdemalas: las reescrituras de Cervantes, Pérez de Montalbán, Salas Barbadillo y Lope", in María Heredia Mantis y Luis Gómez Canseco, coords., *Vida y escritura en el teatro de Cervantes*, Valladolid, Olmedo Clásico, 2016, pp. 165-178.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2018) *Lope de Vega. El verso y la vida*, Madrid, Cátedra.
- SCHEVILL, Rudolf (1920) *Obras completas de Miguel de Cervantes Saavedra. Comedias y entremeses*, Tomo VI, Madrid, Gráficas Reunidas.
- SHERGOLD, Norman D. y John Earl VAREY (1982), *Representaciones palaciegas: 1603-1699*, London, Thamesis Books Limited.
- TEIXEIRA DE SOUZA, Ana Aparecida y Carolina de PONTES RUBIRA (2017) "Pedro de Urdemalas: un personaje proteico en el teatro cervantino", *Criticón* 131, pp. 157-174, <https://journals.openedition.org/criticon/3624> (20.10.2019).
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor (2002) *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Vol. I, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- (Spring 2014) "Atribuciones polémicas y falsificaciones literarias: *Melisendra*, Lope y sus censores", *Cincinnati Romance Review*, 37, pp. 132-153.
- VAREY, John E. (1963) "Some Palace Performances of Seventeenth-Century Plays", *Bulletin of Hispanic studies*, 40, 4, pp. 212-244.
- VEGA, Lope de (1930) *Obras de Lope de Vega*, ed. de Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Rae.
- (siglo XVIII) *Pedro de Urdemalas comedia famosa*, BNE, MSS/22726/114, 46h. [En portada, nota en italiano: Palatina-parmense, colección de diferentes autores, tomo LXXX; esta es la última comedia del tomo].
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán (1998) "La reescritura permanente del teatro español del Siglo de Oro: nuevas evidencias", *Criticón*, 72, pp. 11-34.
- (2003) "La transmisión del teatro en el siglo XVII", in ed. J. Huerta Calvo, *Historia del teatro español*, vol. I, Madrid, Gredos, pp. 1289-1320.
- VILLALÓN, Cristóbal de (1905) *Viaje de Turquía*, ed. de M. Serrano y Sanz, Madrid, Bailly-Baillière.
- (2010) *Viaje de Turquía*, ed. de F. G. Salinero, Madrid, Cátedra.

