

Dirección de Ignacio Arellano
(Universidad de Navarra, Pamplona)
con la colaboración de Christoph Strosetzki
(Westfälische Wilhelms-Universität, Münster)
y Marc Vitse
(Université de Toulouse Le Mirail/Toulouse II)

Subdirección:
Juan M. Escudero
(Universidad de Navarra, Pamplona)

Consejo asesor:

Patrizia Botta
Università La Sapienza, Roma

José María Díez Borque
Universidad Complutense, Madrid

Ruth Fine
The Hebrew University of Jerusalem

Edward Friedman
Vanderbilt University, Nashville

Aurelio González
El Colegio de México

Joan Oleza
Universidad de Valencia

Felipe Pedraza
Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real

Antonio Sánchez Jiménez
Université de Neuchâtel

Juan Luis Suárez
The University of Western Ontario, London

Edwin Williamson
University of Oxford

EL PODER DE LA ECONOMÍA
*La imagen de los mercaderes y el comercio en el
mundo hispánico de la Edad Moderna*

CHRISTOPH STROSETZKI (ED.)

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47)

Reservados todos los derechos

© Iberoamericana, 2018
Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid
Tel.: +34 91 429 35 22 - Fax: +34 91 429 53 97

© Vervuert, 2018
Elisabethenstr. 3-9 – D-60594 Frankfurt am Main
Tel.: +49 69 597 46 17 - Fax: +49 69 597 87 43

info@iberoamericanalibros.com
www.iberoamericana-vervuert.es

ISBN 978-84-16922-96-3 (Iberoamericana)
ISBN 978-3-95487-929-8 (Vervuert)
ISBN 978-84-1692-930-4 (e-Book)

Depósito Legal: M-20389-2018

Cubierta: Carlos Zamora

Impreso en España

Este libro está impreso íntegramente en papel ecológico sin cloro.

CONTENIDO

Christoph Strosetzki Prólogo. El poder de la economía: la imagen de los mercaderes y el comercio en el mundo hispánico de la Edad Moderna	7
Ignacio Arellano Dinero, mercaderes y oficios productivos en la sátira de Quevedo	13
Ana Suárez Miramón <i>El gran mercado del mundo</i> , expresión de la teoría económica barroca	51
David García Hernán La visión estamental de la nobleza y la imagen del rico y del mercader en la literatura del Siglo de Oro	69
Miguel Fernando Gómez Vozmediano Duques y ducados: la burocracia financiera señorial durante el Siglo de Oro. Historia y representación cultural	93
Luis Iglesias Feijoo El mercader de libros	123
Jesús M. Usunáriz «Nacen, como todos, llorando, viven muriendo y mueren suspirando»: la figura del logrero en los textos del Siglo de Oro.....	149
Christoph Strosetzki Sobre el mercader en Aristóteles, Tomás de Mercado y Martín de Azpilcueta.....	169
Teresa Ferrer Valls Entre mercaderes anda el juego: <i>El mercader amante</i> de Gaspar Aguilar, <i>Las firmezas de Isabela</i> de Góngora y la anónima <i>El mercader de Toledo</i>	181

Victoriano Roncero López	
El mercader y su mundo en <i>El mercader amante</i> y <i>Las firmezas de Isabela</i>	199
Frederick A. de Armas	
El mercader y la cortesana: arte, cuerpo y comercio en <i>El anzuelo de fenisa</i> de Lope de Vega.....	229
Agnieszka Komorowska	
El arte de negociar el <i>iustum pretium</i> . Mercaderes, amigos y amantes en <i>El amigo hasta la muerte</i> de Lope de Vega.....	247
Ysla Campbell	
De la mentalidad mercantil al pensamiento dominante: dos perspectivas generacionales en <i>El amigo hasta la muerte</i> de Lope	269
Joan Oleza	
Lope y los mercaderes. Un viaje de ida sin vuelta desde la Italia de los <i>novellieri</i>	287
Francisco Domínguez Matito	
Dineros y mercaderes en los <i>Avisos</i> de Barrionuevo: una percepción de la decadencia de la Monarquía Hispánica.....	305
Jan-Henrik Witthaus	
El hombre económico: la España ilustrada entre el mercader honrado y el liberalismo.....	327
Beatrice Schuchardt	
La figura del mercader honrado en el contexto de la comedia sentimental española del siglo XVIII: el ejemplo de <i>El hombre agradecido</i> (1796) de Comella	353
Christian von Tschiltschke	
La <i>femina œconomica</i> en el teatro dieciochesco español: la comedia neoclásica <i>La familia a la moda</i> (1805), de María Rosa Gálvez.....	373

LOPE Y LOS MERCADERES.
UN VIAJE DE IDA SIN VUELTA DESDE LA ITALIA
DE LOS NOVELLIERI

Joan Oleza
Universidad de Valencia

La Cassaria se estrenó el 5 de marzo de 1508 en la sala-teatro del palacio ducal de Ferrara. Ariosto iniciaba con ella la andadura de la nueva comedia *regolare* italiana, en prosa y en toscano, que a su vez vendría a ser el primer modelo cómico de un teatro clásico europeo. Y era bien consciente de esta novedad, como alardeaba en el Prólogo:

Nuova commedia v'appresento, piena
di varî giuochi; che nè mai latine,
nè greche lingue recitarno in scena¹.

Y desde este primer momento la concibió no en el ámbito nobiliario y cortesano del que formaba parte, sino en un ámbito urbano impregnado de razones económicas, entre mercaderes. El protagonista de la pieza, Erofilo, es hijo del «più ricco uomo di Metellino», un mercader del que se dice que ha almacenado grano en su casa, desde hace dos y tres años, junto con sedas, lanas y otras mercancías, «di che la casa è piena». Al comenzar la intriga, se nos informa que ha partido hoy mismo hacia la isla de Negroponte, en el Egeo, para sus negocios, y que hace un año estuvo en el Cairo durante más de dos meses por el mismo motivo.

Su hijo está encendidamente enamorado de Eulalia, una joven pupila esclavizada en poder del rufián Lucrano. Ella describe así su situación, compartida con Corisca:

¹ Las citas de *La Cassaria* (en prosa) proceden de Ariosto, 1857.

Noi siamo schiave; la qual condizione pur tollerare si potrebbe, quando fussimo di alcuno che avesse umanitate e ragione in sè. Ma fra tutti li ruffiani del mondo, non si potrebbe scegliere il più avaro, il più crudele, il più furioso, il più bestiale di questo, a cui la pessima sorte ci ha dato in soggezione.

Pero Erofilo no puede aspirar a liberarla, como espera ella, porque Lucrano, sabiendo que es hijo de un mercader muy rico, le pide un precio excesivo, de manera que «Erofilo ed tutti gli amici che ha, non ne potrebbe trovare la metade».

En esta tesitura, Volpino, el astuto servidor de Erofilo, propone un plan de acción capaz de liberar a Eulalia y llevarla a sus brazos. El plan consiste en disfrazar de rico mercader² a otro siervo, un apicarado Trappola, a quien nadie conoce en la ciudad por ser forastero y estar de paso, y presentarlo a Lucrano, el rufián, acompañado de un arca (una *cassa*, de ahí el título de la comedia) llena de ropas bordadas en oro y telas de gran precio (no bastarían 2 000 ducados para comprarla), que previamente Volpino y su amo habrán sacado de la casa del padre, Crisobolo, donde la había dejado en depósito otro mercader, Aristandro. Trappola, el falso mercader, dejará en prenda el arca al rufián a cambio de la libertad de la joven, mientras —dice— reúne el dinero para pagar su precio.

Cuando le exponen el plan, Erofilo se resiste a aceptarlo, sobre todo por el riesgo económico que comporta, y por las pérdidas que puede ocasionar a su padre, que tiene el arca en depósito. Además, desde el punto de vista económico, no hay comparación posible entre el precio de una esclava y el de esa arca, muchísimo más valiosa, como hace constar Volpino³. El apasionado enamorado se muestra notablemente cauto y calculador a la hora de ponderar beneficios y riesgos. Pero Volpino lo convence de que Lucrano aceptará la transacción creyendo ganar mucho con ella, y que una vez tengan en su poder a su amada se dirigirán ambos a Bassam, el justicia, para denunciar que el arca ha sido robada de su casa y sospechan que ha sido un rufián vecino suyo. La inspección enviada por el justicia encontrará el arca en casa de Lucrano, y nadie creará su historia de que le ha sido dejada en prenda por un mercader, dada su fama, por lo que será conducido a prisión y condenado. La acción se complica con incidentes que no vamos a seguir, por conocidos, pero

² «Mercatante di gran trafico».

³ «Chi vorrà credere che per cosa che val cinquanta appena, si lasci la valuta di più di mille assai?».

finalmente desemboca donde debía: Erofilo y su amigo Casidoro podrán gozar de sus respectivas amantes liberadas.

Es así como la comedia erudita o regular italiana se constituye en un ámbito de mercaderes, tratos económicos y padres de hijos enamorados, con la frecuente aparición de proxenetas y rufianes, que tratan con mujeres pero también con otras mercancías. Un ámbito de mercaderes que hacen de sus mercancías objetos determinantes de la acción, como esa arca de ricas telas de *La Cassaria*. Que viajan por razón de sus negocios, por lo que sus barcos a veces naufragan con terribles pérdidas económicas. y otras no pueden partir o llegar a su destino, o sufren los ataques del corso. Que pierden a sus hijos en el mar o en tierras lejanas, para reconocerlos y recuperarlos muchos años después. Un ámbito, también, en el que es muy frecuente que los criados se disfrazen de mercaderes o de personas que no son, para llevar a cabo sus intrigas y sus engaños.

Antes del estreno de *La Cassaria*, en 1503, se representó en Mantova, ante Isabella d'Este, una comedia del joven Publio Filippo Mantovano, titulada *Formicone*, y basada en *El asno de Oro* de Apuleyo, que la crítica ha consagrado como el principal antecedente de *La Cassaria*. También en ella nos encontramos a un *uomo richissimo*, Barbaro, de Ancona, que trata de viajar por cuestión de negocios, pero que también ve interrumpido su viaje, como Crisobolo en *La Cassaria*, y tiene que volver inopinadamente a casa, y encontramos a un siervo, de nombre Formicone, que acepta el soborno de un joven amante a fin de poder pagar la libertad de su amada, que ha sido comprada por un mercader. En otras comedias de Ariosto volvemos a encontrarnos a estos mercaderes, en *I suppositi* (1509), por ejemplo, encontraremos al rico mercader siciliano Filogono de Catania, padre del protagonista Erostrato, que movido por el amor intercambia papeles con su criado, Dulippo, pasando él a disfrazarse de criado y su criado a hacer de estudiante, en sustitución de su joven amo. En *Il Negromante* (1520), el joven Cintio, casado secretamente con Lavinia, es hijo del rico ciudadano de Cremona, Massimo, quien ha acordado con otro rico ciudadano, Abondio, el matrimonio de sus respectivos hijos. Y en *La Lena* (1528) hacen su aparición una rufiana, con sus tratos económicos, y un judío prestamista, además del consabido criado que mueve todos los hilos. Pero también en muchas otras comedias aparecen los motivos característicos de una intriga de mercaderes. Así en *La Clizia* (1525), de Machiavelli, protagonizada en buena medida por el mercader florentino Nicomaco, o en *Il Filosofo* (1546), del Aretino, donde encontramos al mercader de joyas Boccaccio. En la *Talanta* (1542), del

propio Aretino, el rico veneciano Messer Vergolo compite por el amor de la cortesana Talanta, y a su vez es padre de dos jóvenes enamorados, Marmilia y Marchetto, y amo de dos esclavos sarracenos, una hembra y un varón, que no son lo que parecen. En *L'Anconitana*, de fecha incierta, compuesta por Angelo Beolco, un mercader veneciano rescata a tres jóvenes del poder de los turcos y los lleva a Venecia, donde acuerda con ellos la forma de devolverle su rescate. Uno de ellos, Gismondo, que en realidad es una doncella, es objeto del apasionado amor de una dama casada, l'Anconitana, que persuade a su marido, el rico mercader Sier Tomao, precursor del célebre Pantaleone, archipersonaje de la comedia del arte, para que pague el rescate. En esta comedia, el propio Ruzzante aparece como siervo de Sier Tomao, marido cercano a nuestros consentidos y perseguidor de la cortesana Doralice. En otras comedias del Ruzzante aparecerán también personajes y motivos de estas tramas de mercaderes, como en la *Piovana* (1532) o la *Vaccaria*.

No insistiremos más, y cerraré este breve repaso con la evocación de una de las comedias italianas que más influyeron en España, *Gl'Ingannati* (1531), obra colectiva de la Academia de los *Intronati*, de Siena, y de la que Lope de Rueda haría una versión a su medida. La *scena 1*, del *atto 1*, se abre con la conversación de dos mercaderes, Virginio y Gherardo. Virginio se encuentra sumido en problemas financieros desde hace cuatro años, cuando el Sacco de Roma le hizo perder su fortuna⁴, y Gherardo, próspero en cambio, aspira a casarse con la hija de aquel, Lelia. Esta primera escena representa la negociación de los dos viejos, en la que Gherardo ofrece hacerse cargo de todos los gastos, con tal de acelerar la boda, e incluso propone cifras, pues está dispuesto a «spendere un dieci scudi piú, ché, per grazia di Dio, so dove sono». Pero, para Virginio, su principal apuro no es de dinero, pues, a pesar del sacco, «mi è rimaso ancor tanto di patrimonio ch'io spero poter vestire e far le nozze di mia figliuola senza gravare alcun che mi sovegna», sino convencer a la propia hija. En todo caso, él se ratifica en su palabra de casarla con Gherardo, «che ben sai tu che non sta bene a mercatanti mancar di quello ch'una volta promettono». A lo que contesta Gherardo, con pesimismo: «Cotes-ta è una cosa, Virginio, che piú si sente in parole che non si truova in fatti fra' mercatanti de' nostri tempi». De momento, no obstante, su hija no está con él, pues Virginio la ha enviado al convento de San Crescenzo,

⁴ «Ché ben so che'l tutto perdesti nel misserabil sacco di Roma». Las citas de *Gl'Ingannati* proceden de *Commedie del Cinquecento*, 1975.

para no dejarla sola, porque él debe salir de viaje hacia Bologna «per saldar la ragione d'un traffico», esto es, de un negocio, que tiene allí con otro mercader. Esta escena I, del acto I, nos sitúa de lleno en el ámbito urbano, en este caso de Modena, y en el entorno social de una burguesía comerciante, que será el marco idóneo para el desenvolvimiento de las intrigas propias de la comedia, que contemplan desde sus asientos unos espectadores palaciegos: «una commedia cittadina per un pubblico di corte», como resume Doglio⁵.

Los dramaturgos de la comedia erudita italiana reclamarán una y otra vez su carácter «moderno», y esa es la palabra que repiten, frente al modelo clásico, pero la crítica ha mostrado hasta la saciedad lo mucho que esta comedia debe a Plauto y a Terencio. La traza argumental y, en buena medida, el esquema de archipersonajes, proceden de la comedia clásica, pero lo nuevo, lo moderno, además de la lengua, era la incorporación a ese esquema de las costumbres contemporáneas, de las referencias satíricas a la actualidad, de los modos de vida en las ciudades y entre las clases urbanas, incluso de los usos idiomáticos y dialectales. Y para esa incorporación fue necesaria la contribución de otro género, la *novella*, con esas inagotables colecciones que pueblan el mercado lector italiano a partir del siglo XIV. En el caso de *La Cassaria*, lo resume así Douglas Radcliff-Umstead: «Despite the strong influence of the Roman Comedy, the spirit of the *Cassaria* comes from the world [...] exalted in Boccaccio's *Decameron*»⁶. Si la comparamos con la comedia española, con la Comedia Nueva, esta muestra desde el primer momento una mucho mayor distancia del modelo clásico, tanto en sus argumentos como en sus personajes, así como la invención y cultivo de subgéneros desconocidos por el mundo clásico tanto como por el italiano; en cambio, muestra igual dependencia, al menos en sus etapas iniciales, con respecto al mundo de la *novella* italiana y del género recién asimilado en España, la novela corta.

Según Juan Ramón Muñoz⁷, uno de los mejores conocedores del impacto de la *novella* italiana, «los años 80 fueron la década de oro de los *novellieri*» en España. Una década que comienza con la publicación en dos partes (1580 y 1581) de la traducción emprendida por Francisco Truchado de *Le piacevoli notti*, de Gianfrancesco Straparola, bajo el título

⁵ Doglio, 1988, p. 47.

⁶ Radcliff-Umstead, 1969, p. 69.

⁷ Muñoz, 2013a, pp. 132-136.

de *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*. Su éxito fue tal que la primera parte se reimprimió tres años más tarde (en 1583), la segunda dos veces en los años inmediatos (1582 y 1583) y, de nuevo, se reimprimieron en 1598 (reunidas las dos partes) y en 1612 (de nuevo por separado). Un momento determinante de la expansión del género sobreviene con la autorización, por el Índice inquisitorial de 1583, del hasta entonces prohibido *Decameron*⁸ en sus versiones italianas expurgadas⁹. Después vendrán las traducciones de *L'hore de recreatione*, de Ludovico Guicciardini (1586), *La Prima, La Seconda, La Terza, La Quarta parte de le novelle* de Bandello (las primeras tres, en 1554; la cuarta, en 1577, póstuma), aunque retraducidas a través de la infiel versión francesa de Pierre Boistuau y François de Belleforest¹⁰, o los *Hecatommithi* de Giraldi Cinzio (1590), traducciones todas ellas con diversas salidas al mercado. De manera que «a lo largo de la década de 1580-1590 se realizaron, por consiguiente, todas las traslaciones castellanas de los *novellieri* del Cinquecento». La última, la de las dos partes de Straparola ya bien editadas y reeditadas, en 1612, es casi contemporánea de la colección que sellará la implantación del género en España, las *Novelas ejemplares*, de Cervantes (1613), un género que había tenido sus primeras manifestaciones en las colecciones de Joan Timoneda, *Sobremesa y alivio de caminantes* (1563), *Buen aviso y portacuentos* (1564) y *El Patrañuelo* (1567).

Y el universo que la *novella* de estirpe boccacciana elabora es un universo urbano que protagoniza una clase burguesa y comerciante¹¹.

⁸ Había sido incluido en los Índices de libros prohibidos romano (por Paulo IV) y español (por el inquisidor Valdés) en 1559. El levantamiento de la prohibición, siempre que su texto fuera expurgado y autorizado, se produjo en 1571, en el Índice de Pío V. No obstante, en España hubo de esperar hasta el Índice de Gaspar Quiroga, en 1583.

⁹ La realizada por los *Deputati*, encabezados por Vincenzo Borghini (Firenze, 1573), o las posteriores de Leonardo Salviati, la más difundida (Firenze, 1582) y de Luigi Grotto (Venezia, 1588). Véase la minuciosa discusión sobre la versión o versiones, expurgadas o no, que pudo manejar Lope en Muñoz, 2011, pp. 92-105.

¹⁰ *XVIII histoires tragiques, extraictes des oeuvres italiennes de Bandel et mises en langue françoise, les six premières, par Pierre Boisteau, surnommé Launay, ... les douze suivans, par Franc. de Belle-Forest*, 7 vols., éd. divers, lieux divers, 1568-1616. Hubo una traducción española parcial, de solo 14 novelas, de esta serie: *Historias trágicas ejemplares, sacadas del Bandello veronés. Nuevamente traducidas de las que en lengua francesa adornaron Pierre Bouistau [sic] y Francisco de Belleforest*, Salamanca, Pedro Lasso, 1589.

¹¹ Otra cosa será el universo de las novelas de Giraldi o de Bandello, sobre todo las de este último, de índole trágica.

Como resume Vittore Branca en su edición¹², Boccaccio elige «la nuova classe dirigente —quella dei mercatanti—, quale vera protagonista del *Decameron*». Amplía esta misma idea Juan R. Muñoz:

El universo de la *novella*, tal cual lo fija Boccaccio, es eminentemente urbano y, un elevado número de ellas, tiene como protagonistas precisamente a mercaderes, a cuyo grupo social pertenecía la familia de Boccaccio y en el cual él se había educado en Nápoles. Es más, fueron los propios mercaderes, cuya idiosincrasia consigna ideológica y estéticamente, los responsables de la formidable circulación manuscrita del *Decameron* por toda Europa. En todas las jornadas hay varios textos que reproducen o reflejan, completa o parcialmente, el universo que se delinea en la comedias italianas, en especial en la jornada segunda, como por ejemplo la de los hermanos florentinos Lamberto, Tedaldo y Agolante (la II, 3), que tienen intereses comerciales en Londres; la del mercader pirata Landolfo Rufolo (la II, 4); la de Andreuccio da Perugia (la II, 5), que es una suerte de *novella* picaresca en la que el joven es desplumado por una cortesana, Fiordaliso, en una noche en Nápoles; la *novella* de Alatiel (la II, 7), es una novela bizantina en la que ella es vendida y ultrajada una y mil veces en distintas plazas mediterráneas; la de doña Zinevra (la II, 9), que le sirve de base a Lope para *Los embustes de Celauro* y *El juez de su causa*, la cual empieza con una reunión de mercaderes en París en la que se lleva a cabo la apuesta sobre la fidelidad de doña Zinevra, mujer de uno de ellos, Bernabò da Genova¹³.

Y la *novella* italiana, en su conjunto, tuvo un impacto considerable sobre la Comedia Nueva, y muy especialmente sobre la de Lope de Vega. Tras un cuidadoso repaso de la bibliografía sobre el tema, y a modo de estado actualizado de la cuestión, Juan R. Muñoz llega a la siguiente conclusión:

el catálogo de «dramas y comedias de fuente novelesca» consta por lo menos de cuarenta y cuatro títulos seguros: diecisiete de Boccaccio, once de Giraldi Cinzio, y diecisiete de Bandello; lo cual supone, aproximadamente, un diez por ciento del dilatado corpus teatral de Lope, que no es poco [...]. Entre ellos se cuentan algunos de sus textos más representativos, como *El castigo sin venganza*, *El villano en su rincón*, *El anzuelo de Fenisa*, *La viuda valenciana*, *La discreta enamorada*, *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* o *El perro del*

¹² Citado por Fernández Rodríguez, 2016, p. 255, n. 60.

¹³ Correo personal, recibido el 22 de enero de 2017, en respuesta a una consulta mía sobre el *Decameron* y el protagonismo de los mercaderes.

hortelano. A los que cabría agregar nada menos que *Peribáñez y el comendador de Ocaña* [...] y quizá *La dama boba* [...]. Sigue sin examinarse su más que probable confluencia con otros autores, como Guicciardini, Straparola o Masuccio [...]. Entre estos dos polos, 1590 y 1613, compuso Lope de Vega el grueso de sus «dramas y comedias conocidas de fuente novelesca». Después, su inspiración, salvo en contadas ocasiones y en las *Novelas a Marcia Leonarda*, buscó otros semilleros¹⁴.

En un trabajo de ese mismo año, centrado en la relación entre el *Decamerón* y el teatro de Lope de Vega¹⁵, Juan R. Muñoz amplía a veintiuna las comedias que derivan, directa o indirectamente, completa o parcialmente, del *Decamerón*, de las cuales veinte son de autoría fiable y solo una, *La reina Doña María*, de dudosa atribución. «Ello convierte a Boccaccio en el *novellieri* más frecuentado por el dramaturgo madrileño». La aportación más novedosa de este trabajo, valioso por su discusión pormenorizada de la filiación o filiaciones de cada una de las comedias, es su observación de los géneros de comedia en que Lope invierte los motivos y asuntos bocaccianos. Muñoz advierte que hay jornadas enteras del *Decamerón* de las que Lope no toma en consideración ninguna *novella*, como las jornadas I, VI y IX, de lo que deduce que Lope se orientó más hacia las *novelle* serias que hacia las cómicas, pese a lo cual invirtió esos asuntos mucho más en el género de las comedias, y sobre todo de las comedias urbanas (trece), aunque también hay alguna palatina (dos), que en el género de los dramas, casi todos ellos dramas historiales de hechos privados (cinco), salvo uno, de hechos famosos públicos. El período de influencia comienza alrededor de 1593-1594, con *La difunta pleiteada* y *El maestro de danzar*, y culmina hacia 1613-1615, con *La dama boba* y *El perro del hortelano*, «siendo la etapa más fructífera la década de 1600 a 1610, en la que compuso doce piezas».

Por su parte, Daniel Fernández Rodríguez, en su reciente tesis de doctorado sobre la comedia bizantina de Lope de Vega¹⁶, y tomando en consideración una bibliografía diversificada y sus propias indagaciones, amplía las deudas de Lope con los *novellieri* a Masuccio Palermitano¹⁷, Firenzuola y Parabosco, y destaca el papel jugado por la antología *Cento*

¹⁴ Muñoz, 2013a, pp. 132-135.

¹⁵ Muñoz, 2013b, pp. 181-182.

¹⁶ Fernández Rodríguez, 2016, p. 257.

¹⁷ Para Masuccio, Fernández Rodríguez se apoya en Berruezo, 2014.

Novelle scelte da i piú nobili scrittori (1561), compuesta por Francesco Sansovino, «que fue muy conocida en España» y que, además de ofrecer una selección de *novelle* de Bandello o Giraldi, bien degustados ya en sus propios libros, facilitó el acceso a *novellieri* como Firenzuola o Parabosco, menos conocidos por sus colecciones particulares, y cuya presencia en Lope de Vega y otros dramaturgos trata de perseguir Fernández Rodríguez: la de Firenzuola, además de la de Giraldi, en *Viuda, casada y doncella*, y la de Parabosco en *Los muertos vivos*. En su revisión de los distintos casos de influencia, Fernández consigna hasta seis comedias no consideradas por Muñoz, como *La francesilla*, *El mejor alcalde, el rey*, *Virtud, pobreza y mujer* o *El galán Castrucho*, en las que detecta huellas de las *novelle* de Masuccio Salernitano¹⁸, *Los esclavos libres*, en estrecha relación con una *novella* de Parabosco, además de algunos casos de comedias que parecen remitir a esquemas y motivos compartidos por diferentes *novelle* de Boccaccio, Firenzuola, Giraldi, Masuccio o Parabosco, como *Los tres diamantes*, *Los esclavos libres* o *Virtud, pobreza y mujer*. Caso especial, por su complejidad, es el de *Viuda, casada y doncella*, en cuyo análisis se demora especialmente¹⁹.

Entre un cómputo y otro nos situamos, pues, en unas cincuenta y cinco comedias en las que se han detectado huellas de asuntos y motivos novelescos italianos (veintiuna de Boccaccio, diecisiete de Bandello, once de Giraldi y seis de diversos *novellieri*). Debería esperarse, por consiguiente, una relevante presencia de esa «nuova classe dirigente —quella dei mercatanti—» que según V. Branca era la «vera protagonista del *Decameron*».

A primera vista no faltan mercaderes y comerciantes en las comedias de Lope. Un rastreo en la base de datos de Artelope permite detectar hasta treinta comedias con personajes de mercaderes o comerciantes, y hasta trece obras con universos sociales de mercaderes o comerciantes, además de tres de pequeños comerciantes. Pero ya esta primera revisión nos indica que son bastantes menos, casi la mitad, las comedias con mercaderes que las comedias con asuntos o motivos novelescos, y que, por otra parte, solo la mitad de las comedias con personajes mercaderes llegan a constituir, en el universo humano de su comedia, un grupo socialmente significativo de mercaderes. Una razón de bastante peso para ex-

¹⁸ Además de en *La viuda valenciana*, en la que se había registrado la huella del *Decamerón*, y *El llegar en ocasión*, la de Giraldi.

¹⁹ Véanse Fernández Rodríguez, 2016, pp. 249-301 y 375-377.

plicar por qué los personajes de mercaderes de determinadas comedias no llegan a constituir en ellas un universo social propio y significativo, es que en buena parte de ellas, once, los personajes de mercaderes no son tales, sino personajes disfrazados de mercader²⁰. Hay en ello un aspecto que valdrá la pena recuperar en algún momento, por su significación: la condición de mercader es una máscara, un disfraz, que sirve a los personajes que se encubren con ella, para lograr sus objetivos. El caso del desenlace de *El perro del hortelano* es tan conocido como representativo, pero no son menos representativos, aunque mucho más desconocidos, casos como los de *El amor desatinado*, *La doncella Teodor* o *Pedro de Urdemalas*. Otra razón de peso es el número, casi igual, de comedias en las que el personaje de mercader es un mero comparsa, sin un rol específico, y a menudo sin nombre propio: siete comedias presentan personajes únicamente mercaderes de este tipo. En suma, de las treinta comedias con algún personaje calificado de mercader, hay diez en las que se trata únicamente de falsos mercaderes y siete únicamente de mercaderes comparsa. Entre las obras restantes, la mayoría aportan personajes con mayor o menor interés, pero secundarios, como *La doncella Teodor*, *Las flores de Don Juan*, *Los mártires de Madrid*, *La octava maravilla*, *Pedro de Urdemalas*, *Los Porceles de Murcia*, *El serafín humano* o *Servir a señor discreto*. En una comedia como *El leal criado* no se trata propiamente de mercaderes o comerciantes, sino de pequeños comerciantes o tenderos²¹, mientras que en *Sembrar en buena tierra*, una de las obras más notables por lo que se refiere a la vida económica reflejada en la Comedia Nueva, más que de mercaderes propiamente dichos el protagonismo corre a cargo del hijo de un indiano rico, que ha hecho su fortuna probablemente a partir del comercio con las Indias, y que es un tipo de personaje que se da en otras obras ya citadas, como *Servir a señor discreto*.

En resumen, las comedias de Lope de Vega en las que los mercaderes como tales juegan un papel relevante se reducen a unas pocas: *El anzuelo de Fenisa*, la única con un mercader galán y protagonista; *Virtud, pobreza y mujer*, en que el mercader es coprotagonista, en el papel de rival del protagonista al principio y de protector-ayudante de la protagonista,

²⁰ Solo en una de estas once comedias se da, a la vez, algún personaje genuino de mercader y algunos falsos, disfrazados. Es el caso de *La doncella Teodor*.

²¹ Hay otras comedias con pequeños comerciantes o tenderos, como *Las ferias de Madrid*, *La francesilla*, *Barlaán y Josafat*, o el muy notable caso de presencia de miembros de los gremios en *El genovés liberal*.

después; y *El hijo de los leones*, con su mercader padre de la protagonista y abuelo del protagonista, aunque en este caso, todo hay que decirlo, el argumento no se desarrolla en un marco urbano contemporáneo sino en la Alejandría clásica.

Y, por otra parte, hay una escasa correspondencia entre las *novelle* italianas y las comedias con mercaderes. Únicamente cinco de las treinta comedias con mercaderes acogen argumentos novelescos, tres de ellas con un rol genuino de mercader (*El anzuelo de Fenisa*, *Servir a señor discreto* y *Virtud, pobreza y mujer*), y las otras dos con un rol fingido (*El llegar en ocasión* y *El perro del hortelano*). Dicho de otro modo, todavía más contundente, de las cincuenta y cinco comedias con argumentos o motivos novelescos relevantes, solo cinco han trasladado mercaderes fingidos o verdaderos al mundo de la comedia de Lope. Dos de las comedias se inspiran en novelas de Boccaccio, *El anzuelo de Fenisa*, y *El perro del hortelano*, una en una novela de Giraldi Cintio, *Servir a señor discreto*, y otras dos presentan motivos de diversas novelas, *El llegar en ocasión* (Boccaccio y Masuccio Salernitano) y *Virtud, pobreza y mujer* (Boccaccio, Firenzuela, Giraldi, Masuccio y Parabosco)²². Ello nos conduce a la conclusión de que Lope, y probablemente muchos otros dramaturgos, fueron a buscar en las novelas italianas más la anécdota que el ambiente urbano, y más los motivos que los personajes.

Una buena muestra de ello es el borrado del entorno social burgués y de los personajes de mercaderes que Lope ejecuta en sus comedias inspiradas en novelas italianas. No pondremos más que un solo ejemplo, aunque muy representativo del modo de operar de Lope con la materia prima que le proporcionaron los *novellieri*, el de *Los embustes de Celauro*, que la crítica ha relacionado con la novena novela de la segunda jornada (II,9) del *Decamerón*. En ambos casos el argumento narra las mentiras y enredos de un personaje para hacer creer a otro, supuestamente su amigo, que su mujer le es infiel. Pero en el caso de la *novella* de Boccaccio todo surge como una apuesta entre mercaderes:

Estando en París, en una posada, algunos grandes mercaderes italianos, unos por una causa y otros por otra, y habiendo una noche todos alegremente cenado, comenzaron de diversas cosas a razonar, y de un tema a otro

²² Para la correspondencia entre las novelas de Boccaccio y las comedias, ver véase J.R. Muñoz, 2013b, pp. 166-180. Para la que se da en las dos últimas comedias citadas, ver Fernández Rodríguez, 2016, pp. 249-301 y 375-378.

pasaron y vinieron a tratar y decir de sus mujeres, las cuales en sus casas dejado habían²³.

Uno de los mercaderes alardea de que cuando a mano le viene disfrutar de una jovencita, se olvida de su mujer, y procura su propio placer. Otros comentan que también se procuran su propio placer, pues imaginan que sus mujeres harán lo mismo. Pero entonces toma la palabra Bernabó de Génova, y hace una encendida defensa de la belleza, las virtudes y destrezas de su mujer, que la hacen inigualable en toda Italia, como su honestidad y su lealtad. Uno de los presentes, el joven Ambruogiuolo, se echa a reír ostentosamente. Cuando por fin se decide a hablar le espeta todo un discurso sobre la condición tornadiza de las mujeres y la facilidad de conseguirlas, a lo que Bernabó, a su vez, contesta: «yo soy mercader, y no filósofo, y como mercader te contestaré», y se ratifica en que hay mujeres no solo tan constantes como los hombres, sino más, y que de esta clase es su mujer. La disputa desemboca en una apuesta: 5 000 florines de Bernabó contra 1 000 de Ambruogiuolo, si este último consigue lo que anuncia, esto es, «ir a Génova, y dentro de tres meses del día que yo me hubiese partido de aquí, de haber hecho de tu mujer a mi voluntad, y por señal, traer conmigo de sus cosas que ella tiene en más precio, y tales y tan grandes indicios que tú dirás que ello es verdad».

Lope cambia radicalmente la situación de partida, a pesar de que mantiene la acción en Italia. La tertulia licenciosa de unos baqueteados mercaderes, entre los efluvios de una buena digestión, se transforma en la recriminación y el adoctrinamiento de un padre a un hijo, en un ambiente familiar hidalgo, por haberse casado con una mujer de inferior condición social, cosa que el hijo niega aun siendo verdad, y que le llena de temor por el peligro para su herencia. Una situación típica de la comedia, no de la *novella*. Tampoco hay apuesta. Lo que hay es un galán rival, Celauro, rabiosamente enamorado de la mujer casada, Fulgencia, que se hace pasar por el mejor amigo de nuestro galán, Lupercio, y que está dispuesto a conseguir a cualquier precio a Fulgencia. Su estrategia, mucho más complicada en Lope que en Boccaccio, como era de esperar, implica aun a otra pareja de enamorados, y pasa por una doble fase, primero hacer creer a Fulgencia que su marido la engaña y después hacer creer a Lupercio que su mujer le es infiel. Tanto en la comedia

²³ Cito por Boccaccio, 1992, p. 125. Las citas siguientes siguen este texto.

como en la *novella*, la ruptura entre marido y mujer se acaba produciendo como consecuencia de los embustes del intrigante, pero en el de la *novella* la cosa acaba con la dama disfrazada de varón aventurándose muy novelescamente por todo el Mediterráneo, hasta desembarcar en Alejandría, donde se reúnen todos y se provoca, ante el sultán, la anagnórisis final y la reconciliación de los esposos. En la comedia, en cambio, Fulgencia acaba en una aldea, en tierras del padre de Lupercio, en la que se preparan las bodas villanas de Belardo, y en las que juega su papel el acostumbrado novillo que irrumpe furioso. Vestida de serrana, Fulgencia entra a servir en casa del padre, que desconoce su identidad, y que tras aficionarse a ella le ofrecerá casamiento, un casamiento que, cuando está a punto de verificarse, es interrumpido por la aparición de Lupercio, la anagnórisis general y la reconciliación de los esposos ahora es aceptada por el padre. Entre las estrategias que en la *novella* y la comedia sigue el intrigante para engañar al marido el único punto en común es el uso que hace de su descubrimiento de un lunar, con unos pelillos, bajo el pecho izquierdo de la dama, descubrimiento que ha obtenido fraudulentamente²⁴ pero que hace creer al marido que ha conseguido gracias a haber gozado de ella. Este es el verdadero núcleo de conexión entre ambos textos. Como en muchos otros casos, Lope entresaca un motivo, un elemento argumental, de sorprendente, ocurrente, chocante o sugestivo efecto y lo traslada a una intriga y un entorno completamente distintos. El mundo de los mercaderes ha desaparecido en ese trayecto.

Y es que Lope traduce, muy habitualmente, el universo urbano y burgués de los mercaderes por el de una clase media, que no burguesa, de damas y caballeros de las ciudades españolas. Los caballeros, como Lupercio²⁵ y su padre, «formaban una clase media urbana —según A. Domínguez Ortiz— con rentas suficientes para permitirles vivir *noblemente*, o sea, sin trabajar por sus manos; casi todos eran propietarios rurales, y algunos incluso tenían el señorío de una villa o aldea, pero con frecuencia redondeaban sus ingresos con la posesión de oficios municipales. El disfrute de rentas perpetuas, en forma de juros y censos,

²⁴ Este mismo motivo es el que se encuentra en el centro de la intriga de la *Eufemia*, de Lope de Rueda, solo que en la obra de Rueda el lunar está en el hombro izquierdo y el pelo es de tal envergadura que Paulo, el calumniador, lo lleva de adorno en su sombrero.

²⁵ Lupercio es designado, en el elenco, como «gentilhombre», pero no en el sentido técnico que podría tener un «gentilhombre de boca», o un «gentilhombre de cámara», etc., sino en el de miembro genérico de la nobleza.

era común a la nobleza alta y baja»²⁶. En muchas ocasiones y en muy diversos lugares he repetido que es esta clase media, la caballería urbana, la verdadera protagonista de las comedias y dramas de nuestro teatro clásico, y muy especialmente del género de la comedia urbana, concebida por y para ella, como era también el sector dominante del público de los corrales y casas de comedias. Desde el punto de vista de clase, su papel histórico es antagónico al de los mercaderes. Si los mercaderes representan, junto con los banqueros, los asentistas, los arrendatarios de impuestos, y paralelamente con los grandes labradores propietarios, o con los letrados formados en las universidades para la administración de los nuevos estados centrales de la monarquía; si todos ellos constituyen, digo, los grupos sociales que promovieron el tránsito a una burguesía capitalista, los caballeros son la capa media de la nobleza, una capa social plenamente representativa de una sociedad feudal, que no se incorpora a una economía productiva más que en situaciones excepcionales, y cuyo estatuto social se sostiene sobre la renta feudal de la tierra, sobre los cargos y prebendas otorgadas por el estado cortesano, o sobre las rentas de juros y censales, y justifica su posición social no por su estatus económico sino por la condición del linaje. Ideológicamente, esta clase social se caracterizó, además, por su desdén hacia las actividades productivas y las ocupaciones económicas, casi al mismo nivel que por su rechazo de los oficios mecánicos. Pero esta clase fue la que dio vida a nuestras ciudades, convertidas en buena medida en concentraciones de propietarios y rentistas, y la que asumió el conjunto de valores éticos, estéticos y políticos modernos que generó el Renacimiento.

Aunque falta por estudiar la vida económica, sus fundamentos, sus actividades, sus agentes y sus conflictos, tal como fue representada por la Comedia Nueva y, en general, por el teatro clásico europeo, parece posible afirmar, a día de hoy, que Lope fue capaz de captar ciertos aspectos de esta, tales como el ambiente de algunos de los puertos más activos, como captó las ferias y mercados locales, y en su teatro está presente el entramado de rutas entre las grandes ciudades, con sus mesones y posadas, pero también con la amenaza de un bandolerismo capaz de arruinar por si solo buena parte de la actividad económica del país. Lope vio, en algunos casos, la conversión de las ciudades —y especialmente de Madrid— en grandes centros de consumo de objetos de lujo —sedas, joyas, libros, perfumes...— y de ostentación social, con sus fiestas al aire libre y

²⁶ Domínguez Ortiz, 1978 [1973], p. 111.

sus exhibiciones de carruajes, pero también con sus tiendas y tenderos, y hasta con bastantes de los oficios que constituyeron los gremios y el trabajo artesanal, o preindustrial, organizado.

Pero apenas vio otros muchos aspectos, algunos de ellos fundamentales para la vida económica del país, como la circulación de mercancías tanto por las vías terrestres como marítimas, la difícil consolidación de una industria en ciudades como Segovia, el papel jugado por las materias primas como los minerales, tan abundantes en el país, o por las manufacturas del textil, o por las atarazanas y astilleros que generó el gran comercio marítimo, sobre todo con las Indias, o por las incipientes fábricas de armas y las fundiciones, o por el suministro de equipamiento militar, o por las construcciones y fortificaciones que impulsaron las guerras y las colonizaciones del Imperio. Tampoco se interesó por la fabricación andaluza del jabón bajo el monopolio de los duques de Medinaceli, de las cerámicas de Talavera, de las sedas de Granada, Toledo o Valencia, de las primeras manufacturas de tabacos, de la acuñación y transporte de moneda... Ni parece Lope haber parado su atención sobre los asentistas de las ciudades y de la administración central o sobre los arrendatarios de impuestos.

Y en cuanto al gran comercio, sí es habitual en el teatro de Lope contemplar el intercambio desde los puertos mediterráneos con Italia y el norte de África, con una muy especial consideración del curso y de la actividad económica que se movilizó en torno a las incursiones y secuestros de los piratas, el apresamiento de barcos, la venta de esclavos en los mercados magrebíes, y su rescate por mercaderes y órdenes religiosas. Mucho menor es la atención prestada al comercio desde los puertos cantábricos con el norte de Europa, con Flandes y las ciudades hanseáticas, y a la terrible crisis para este comercio que supusieron las guerras europeas del siglo XVII y la piratería inglesa. En cuanto al intercambio con las Indias, frecuente en las comedias de Lope, pocas veces se contempla desde el punto de vista económico, con instituciones como la Casa de Contratación, o con el potente consulado de Sevilla, que concentraba mercaderes vascos y castellanos, pero también flamencos, franceses, ingleses, alemanes y, sobre todo, portugueses e italianos; ese comercio que fue capaz de atraerse a grandes títulos de la nobleza, como los duques de Arcos, los de Medina Sidonia o los de Medinaceli, caso probablemente único en la España de la época; ese comercio que hacía girar los ojos de toda Europa hacia Sevilla, hacia las noticias que rodeaban de ansiedad la llegada de las flotas de Indias, con sus cargas de

metales preciosos, noticias capaces de precipitar en la ruina o de exaltar hasta la euforia al dinero de toda Europa, aterrizado por los naufragios o apresamientos que podían sufrir en la travesía, pero expectante por los grandes beneficios que se derivaban de su llegada a puerto.

Los principales beneficiarios de este comercio fueron los mercaderes y banqueros genoveses, agentes de uno de los procesos de acumulación primitiva de capital más notables del Antiguo Régimen, como es bien sabido, pero hasta en este aspecto resulta inevitablemente sintomático que una obra de Lope como *El genovés liberal* centrara su interés en la clase nobiliaria y en sus conflictos con un pueblo encabezado por sus oficios gremiales y dirigido por un tintorero, que se alza en armas contra sus señores, destituye al senado, arrasa y saquea las propiedades patricias, obligándolos al exilio y constituyendo un gobierno de república popular. Un Lope que tiene la audacia de llevar a escena una auténtica revolución popular, liderada por los oficios, como la que en la corona de Castilla protagonizaron las Comunidades y en la de Aragón las Germanías, deja fuera de representación a los mercaderes y banqueros genoveses, tan famosos y tan satirizados en España, quién sabe si por no ser capaz de imaginar su papel o por no llegar o querer llegar a verlo.

En todo caso, y al acabar nuestra exposición, queda en pie una pregunta: si Lope, que lo vio casi todo, no fue capaz de captar la complejidad de la vida económica del Imperio, en su diversidad, ¿quién pudo captarla en Europa? ¿Acaso lo hicieron Ariosto, Macchiavelli, Shakespeare, Ben Jonson, Corneille, Molière, Racine, Calderón?

L'Eliana, febrero de 2017.

BIBLIOGRAFÍA

- ARIOSTO, Ludovico, *La Cassaria*, en *Opere minori in verso e in prosa. Tomo II*, ed. Filippo Luigi Polidori, Firenze, Felice Le Monnier, 1857, <[https://it.wiki.source.org/wiki/Opere_minori_2_\(Ariosto\)/Commedie_in_prosa/La_Cassaria](https://it.wiki.source.org/wiki/Opere_minori_2_(Ariosto)/Commedie_in_prosa/La_Cassaria)>.
- BERRUEZO, Diana, «*Il Novellino*» de Masuccio Salernitano y su influencia en la literatura española de la Edad de Oro, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2014.
- BOCCACCIO, Giovanni, *Decamerón*, ed. Francisco J. Alcántara, versión castellana de 1496 actualizada por Marcial Olivar, Barcelona, Planeta, 1992.
- DOGLIO, Federico, *Teatro in Europa. Storia e documenti. Vol. 2*, Milano, Garzanti Editore, 1988.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, *El Antiguo Régimen: los Reyes Católicos y los Austrias*, Madrid, Alianza, 1978 [1973].
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, *Las comedias bizantinas de Lope de Vega: caracterización genérica, tradición y trascendencia*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2016.
- Gl'Ingannati*, en *Commedie del Cinquecento. Volume primo*, ed. Maria Luisa Doglio, Roma-Bari, Gius, Laterza & Figli, 1975, pp. 311-397.
- MUÑOZ, Juan Ramón, «“Escribía / después de haber los libros consultado”»: a propósito de Lope y los *novellieri*, un estado de la cuestión (con especial atención a la relación con Giovanni Boccaccio). Parte I», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, xvii, 2011, pp. 85-106.
- «“Escribía / después de haber los libros consultado”»: a propósito de Lope y los *novellieri*, un estado de la cuestión (con especial atención a la relación con Giovanni Boccaccio), Parte II», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, xix, 2013a, pp. 116-149.
- «“Yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias” de Boccaccio a Lope de Vega», en *Estelas del «Decamerón» en Cervantes y la literatura del Siglo de Oro*, coord. Isabel Colón Calderón y David González Ramírez, *Analecta Malacitana*, Anejo xcv, Málaga, Universidad de Málaga, 2013b, pp. 163-188.
- RADCLIFF-UMSTEAD, Douglas, *The Birth of Modern Comedy in Renaissance Italy*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1969.